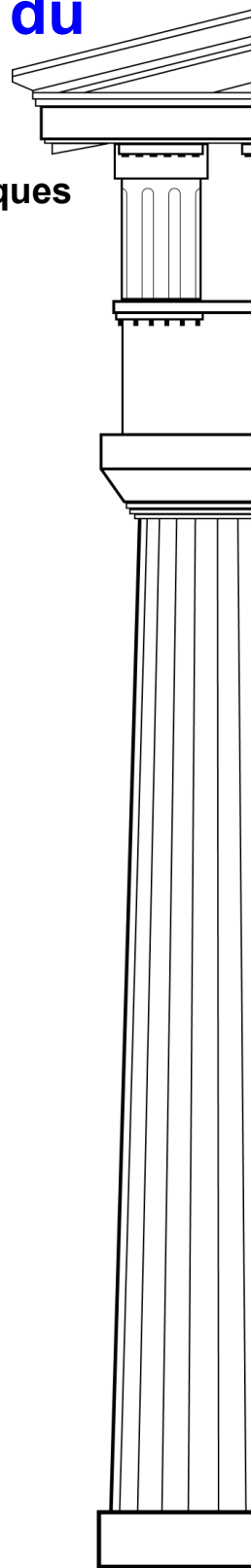


D'un monde à l'autre Trajectoires et Permanences du Greek Revival à Philadelphie

Résonances des influences classiques et helléniques
en architecture dans l'Athènes de l'Amérique

Matthieu DUVAL



D'un monde à l'autre Trajectoires et Permanences du Greek Revival à Philadelphie

**Résonances des influences classiques et helléniques
en architecture dans l'Athènes de l'Amérique**

Matthieu DUVAL

Mémoire d'Initiation à la Recherche (MIR) - Master 2 en Architecture
Sous la direction de DUFIEUX Philippe

Année Universitaire 2025-2026
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon
Domaine d'Étude : Héritages, Théories et Création (HTC)

Sommaire

Remerciements

Introduction

Le Greek Revival, moment fondateur de la nation américaine

De l'avènement d'une architecture nationale

I. Le tournant révolutionnaire, de l'héritage colonial aux marbres de la République	23
II. Gloires et déboires des premiers bâtisseurs de la République	39
III. Le Greek Revival cristallise l'expression partagée d'un renouveau national	55

Classicisme et hellénisme, pierres angulaires de l'identité américaine

IV. Aux origines du Greek Revival américain	74
V. Entre Athènes et Rome	95
VI. Aux Etats-Unis plus qu'ailleurs, le Greek Revival se vernacularise	117

Des hommes et des oeuvres, une vision du Greek Revival à Philadelphie

Portraits d'architectes : la naissance d'une discipline par la transmission

VII. Benjamin Henry Latrobe	134
VIII. William Strickland	139
IX. John Haviland	143
X. Thomas U. Walter	160

Les temples de la démocratie : un nouveau langage pour de nouveaux programmes

XI. L'invention de l'architecture bancaire américaine	164
XII. Les temples du savoir	182

Conclusion

Bibliographie

Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur de mémoire, le professeur Philippe Dufieux, sans qui ce travail n'aurait pu voir le jour. Ses encouragements constants et son regard bienveillant ont, dès le début de l'année, stimulé mon travail et guidé ma réflexion. Nos échanges réguliers furent d'une aide inestimable. Ses conseils avisés m'ont permis de structurer l'architecture globale de mon mémoire, tandis que ses retours constructifs ont grandement contribué à en peaufiner la forme. Je le remercie sincèrement pour son investissement, sa grande disponibilité et la confiance qu'il m'a accordée. À titre personnel, il a été une véritable source d'inspiration. C'est en grande partie grâce à lui que j'ai pu prendre autant de plaisir à mener à bien le présent exercice.

J'adresse ensuite mes plus vifs remerciements au professeur Jeffrey Cohen, pour son aide précieuse dans la constitution de mon corpus bibliographique et pour l'éclairage fondamental qu'il a su apporter à ma compréhension du sujet. Nos échanges furent particulièrement instructifs, et je lui suis très reconnaissant de m'avoir accordé un long entretien lors de mon séjour à Philadelphie. Sa disponibilité et son amabilité, vivement appréciées, ont largement contribué à la qualité de mon expérience sur place.

Mes pensées vont également à Mme Courtney Smerz et à M. William Whitaker de l'Université de Pennsylvanie. Leur aide précoce et déterminante dans mes recherches m'a permis d'identifier rapidement les fonds des John Haviland Papers, dont la consultation fut capitale dans l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens par ailleurs à remercier M. John Pollack pour le chaleureux accueil qu'il nous a réservé, au professeur Dufieux et à moi-même, lors de notre visite du Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts de l'Université de Pennsylvanie. Il a eu l'amabilité de nous consacrer de son temps pour nous faire découvrir l'histoire de ses locaux remarquables, et nous gardons tous deux un excellent souvenir de notre rencontre.

Ma reconnaissance s'adresse aussi à la Free Library of Philadelphia et plus particulièrement à M. Adam Feldman. Les équipes de la bibliothèque m'ont spontanément aidé à rassembler des archives et des ouvrages en lien avec mon sujet, allant jusqu'à identifier pour moi des ressources documentaires qui m'avaient d'abord échappé. Leur grand dévouement et leur accueil bienveillant m'ont été infiniment précieux.

Je remercie très sincèrement Mme Kristina Wilson, qui m'a ouvert les portes de cette institution exceptionnelle qu'est l'Athenaeum de Philadelphie. Grâce à elle, j'ai pu y organiser mon entretien avec le professeur Cohen et consulter des ouvrages fondateurs dans un cadre majestueux. Je lui suis très reconnaissant pour son hospitalité et sa diligence remarquable.

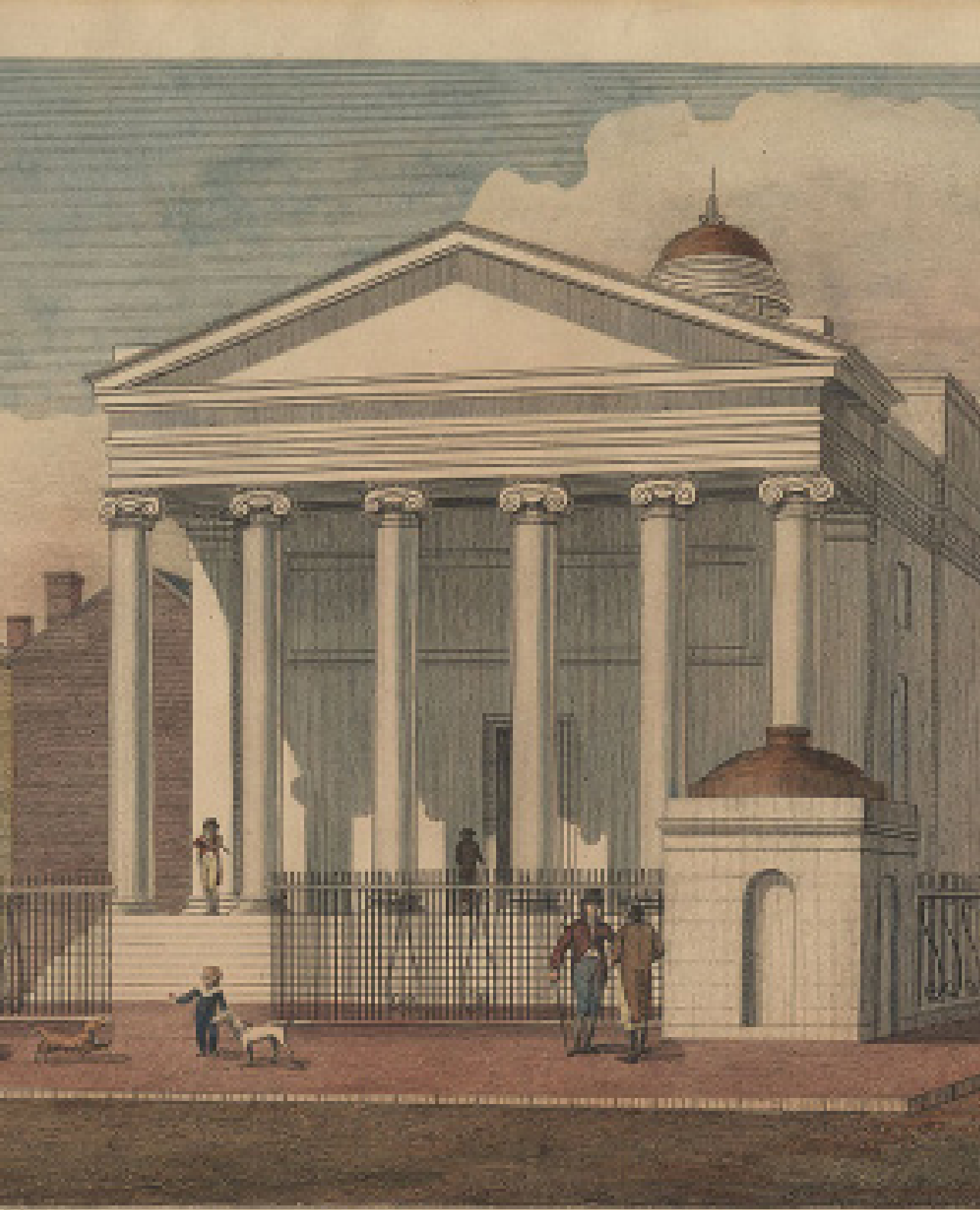
Je tiens également à témoigner ma gratitude à Mme Susannah Carroll, directrice des collections du Franklin Institute, pour m'avoir donné accès aux archives et au musée de l'institution. J'ai ainsi pu découvrir et consulter des pièces archivistiques inestimables pour ma recherche. Je la remercie également d'avoir pris le temps de me guider à travers certaines salles thématiques ; ce fut un véritable privilège d'échanger en sa compagnie.

Enfin, je souhaite adresser mes remerciements à l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Histoire, Théorie et Création pour leur investissement. Leurs retours, toujours constructifs et bienveillants, m'ont permis d'éprouver et d'approfondir mon travail lors des jalons décisifs de cette année.

De manière plus personnelle, je souhaite adresser mes pensées les plus affectueuses à mes proches, en particulier à mes parents et mon frère, qui ont été d'un soutien moral indéfectible, m'encourageant à persévérer lors des moments de doute, pendant cette longue et exigeante année de Master 2. Année ponctuant un double diplôme en ingénierie et architecture, qu'il n'aurait pas été possible de réaliser sans leur aide.

Une pensée toute particulière et profondément émue pour ma partenaire: merci pour ta patience infinie et tes encouragements quotidiens, malgré une distance que peu auraient supporté. Tu as été un véritable moteur pour achever ce chapitre, avant que nous puissions écrire ensemble notre propre histoire.

Enfin, un grand merci à mes amis, ainsi qu'à mes camarades de Master, avec qui j'ai partagé les doutes, l'effervescence et l'enthousiasme qui ont rythmé cette dernière année d'études.



William Birch & Son, Bank of Pennsylvania, South Second Street, Philadelphia, 1804. Gravure sur cuivre rehaussée à l'aquarelle. Tiré de l'ouvrage *The City of Philadelphia... as it appeared in the Year 1800*, planche 27. Free Library of Philadelphia, Philadelphia.

Introduction

Aux origines du sujet

Tout passe. - L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Théophile Gautier, Émaux et camées, 1852.¹

Qu'est que l'architecture dit de nous ? Que peut-on comprendre d'un peuple, d'une civilisation, de sa culture, de son histoire, de sa psychologie, par la simple étude des édifices parvenus jusqu'à nous à travers les affres du temps. L'architecture, à laquelle certains attribuent parfois à tort les épithètes de froid, d'inerte, possède pourtant cette qualité, à l'instar de la poésie, de réussir à exprimer beaucoup en bien peu de mots. Pour qui y est sensible et y prête attention, l'architecture raconte bien des histoires. L'ambition finale de l'architecte - Homme - et donc mortel, n'est-elle pas de réussir à saisir ce qui est éternel, et à en figer l'image dans la matière ? Car l'éternel nous dit Gautier, survit même au passage du temps. Que peut nous raconter l'architecture du *Greek Revival* du peuple, de la société, qui en a vu le fleurissement le plus fécond. Que peut nous enseigner cette architecture développée à un moment si singulier de l'histoire humaine - architecture nourrie par l'expérimentation de systèmes politiques nouveaux - sur un territoire quasiment vierge de tout antécédent historique et culturel. Quels enseignements retenir de la constitution d'une mémoire dans un pays sans histoire², des dynamiques de transmutations, de translations, d'hybridations culturelles qui ont profondément bouleversé le visage de la société américaine. C'est à ces questionnements qu'ambitionne de répondre le présent mémoire.

En Europe, et *a fortiori* en France, le travail est d'autant plus utile que l'histoire de l'architecture américaine des premières décennies post-révolutionnaires est plutôt méconnue, si ce n'est dédaignée. En effet, quel intérêt pourrait-on avoir en tant qu'européen, à étudier les édifices néo-classiques américains, qui sont pour la grande majorité inspirés des ouvrages et des œuvres néo-classiques européennes, et non pas issus de la connaissance directe des ruines antiques. Cette vision peut sembler

¹POMPIDOU George, "Anthologie de la poésie française", Paris, Le Livre de Poche, 1974

² "États-Unis : La mémoire d'un pays sans mémoire", NORA Pierre, "Présent, nation, mémoire", Paris, éditions Gallimard, 2011, p324

caricaturale, mais elle reflète un sentiment diffus et partagé à différents degrés en France. La fidélité architecturale, le respect de certains principes géométriques antiques, la rigueur historique et archéologique, sont souvent des aspects dont les manquements sont pointés du doigt lorsqu'il est question de néo-classicisme aux Etats-Unis. L'enjeu de ce mémoire est de parvenir à esquisser que c'est justement le manquement volontaire et conscient à ces principes, la liberté de création et d'adaptation d'un langage - qui se retrouva facilitée sur un territoire où l'héritage se faisait moins prégnant qu'en Europe - qui a consacré le Greek Revival américain comme sa variante la plus éclectique et originale. En particulier lorsque l'on compare la variante américaine aux déclinaisons européennes plus attentives à la véracité archéologique. Les premiers d'ailleurs, les architectes du Greek Revival aux Etats-Unis ne songeaient pas à juger de la qualité et du mérite d'un édifice à l'aune de sa fidélité archéologique. L'architecture du Greek Revival aux Etats-Unis ne se voulait pas être une renaissance des ruines antiques et leur copie conforme, mais plutôt une transposition de la philosophie créatrice des grecs, et une adaptation de leur langage architectural, aux réalités de l'Amérique moderne et démocratique. D'aucuns pourraient contester à juste titre que cette ambition n'a pas toujours été réalisée avec succès; il n'en reste pas moins que c'était bien là l'état d'esprit des architectes du Greek Revival : «L'opinion commune selon laquelle concevoir un édifice dans le goût grec ne revient à rien de plus qu'à copier un bâtiment grec est totalement erronée... Si les architectes s'efforçaient davantage de penser comme les Grecs, plutôt que d'agir comme eux, notre architecture à colonnes gagnerait en originalité ; son caractère et son expression s'accorderaient peu à peu aux circonstances locales du pays ainsi qu'à l'esprit républicain de ses institutions³.»

Tout en témoignant son respect envers les «maîtres grecs», Robert Mills déclara que les Américains devaient «apprendre des principes, et non copier des formes... imitons-les en hommes, ne les singeons pas comme des primates⁴.» C'est à cette liberté épanouissante dans l'acte créatif, dans laquelle on lit les passions qui animaient l'âme de l'architecte américain au début du XIXe siècle, que s'intéresse ce mémoire. Car plus largement, le choix du présent sujet relève avant tout d'un intérêt personnel porté à l'architecture classique, et des questionnements sous-jacents. Le point de départ du sujet est un constat : celui d'une certaine permanence des idéaux classiques en architecture - le sentiment que certains des enseignements que nous pouvons en tirer sont en quelque

sorte impérissables. Une réévaluation contemporaine des mouvements architecturaux qui nous ont précédés est toujours utile, car elle permet de prendre du recul par analogie avec les dynamiques à l'oeuvre de nos jours. Cela est particulièrement nécessaire dans une époque de plus en plus accélérationniste, «ère des processus auto-amplificateurs⁵», phénomènes de société auxquels l'architecture n'échappe pas. Aux origines du choix de sujet, il y a également une curiosité pour des édifices qui ressemblent de prime abord à des ovnis anachroniques, vecteurs d'opinions contraires, quelque part à mi-chemin entre le pastiche et l'interprétation audacieuse. Ce mémoire, par le prisme de lecture de l'architecture, s'intéresse aussi à l'histoire des États-Unis - en particulier afin d'en comprendre les décennies de genèse. Origines indissociables du continent européen, dont les influences se tissèrent aussi bien dans le rejet que l'adoption. Et c'est justement ces dynamiques d'échanges, subtiles mais fondamentales - qui eurent des conséquences majeures sur l'architecture du pays - que j'entends appréhender dans ce mémoire. Dernier aspect et non des moindres, l'actualité récente confirme la pertinence du projet. Ainsi, force est de constater que l'architecture dite classique cristallise aujourd'hui des passions que l'on pensait appartenir au passé, et ce jusque dans les plus hautes sphères du pouvoir politique et médiatique.

Actualité du sujet

En août 2025, le président américain récemment entré en fonction Donald Trump rétablit l'*Executive order on Promoting Beautiful Federal Civic Architecture*, décret passé le 18 décembre 2020, qui avait été annulé par son prédécesseur démocrate Joe Biden. Le décret tend à critiquer l'architecture fédérale moderne jugée trop élitiste⁶, et promeut au contraire un retour à une architecture fédérale classique, qui serait mieux reçue par les citoyens américains⁷. Le but recherché est clairement annoncé : «veiller à ce que la conception de tout édifice fédéral impose le respect du grand public, tant par sa beauté que par son incarnation visuelle des idéaux de l'Amérique⁸». En septembre 2025, sous l'administration Trump et son *One Big Beautiful Bill*, le Ministère de l'Éducation américain reclassifie le diplôme d'architecture. Concrètement, les prêts fédéraux accordés aux étudiants en architecture passent de 200 000 à 100 000 dollars. Beaucoup y voient alors une

3 Propos tenus par Robert Mills, rapporté dans son autobiographie par GALLAGHER H. M. Pierce, "Robert Mills: Architect of the Washington Monument, 1781-1855", Columbia University Press, 1935, p159

4 Propos tenus par Thomas U Walter, relevé par HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p62

5 "Ce que l'on appelle la modernité est, du point de vue technique, cognitif, économique, juridique, médiologique et artistique l'ère des processus auto-amplificateurs", SLOTERDIJK Peter, "Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique", Paris, Payot, 2018, p193

6 "the resulting Federal architecture sometimes impresses the architectural elite, but not the American people who the buildings are meant to serve. Many of these new Federal buildings are not even visibly identifiable as civic buildings"

7 "It is time to update the policies guiding Federal architecture to address these problems and ensure that architects designing Federal buildings serve their clients, the American people"

8 Executive Order on Promoting Beautiful Federal Civic Architecture

attaque contre un enseignement de l'architecture jugé trop "moderniste" par les politiciens conservateurs. Car la conséquence directe d'une telle décision est l'impossibilité pour beaucoup de jeunes américains de choisir l'architecture comme domaine d'étude, et représenterait donc *in fine* la possibilité pour l'Etat fédéral de mieux contrôler les architectes et leur art. Autre événement postérieur qui surprend et choque le monde entier : la destruction de l'aile Est de la Maison Blanche en octobre 2025. Au prétexte de problèmes structurels et de vétusté, l'administration Trump a procédé à la démolition de l'aile Est pour laisser place à ce qui devrait être une nouvelle salle de bal estimée à 400 millions de dollars. Ce geste disruptif, justifié par une volonté de bâtir «plus grand et plus élégant», est vécu par les historiens et les architectes comme un effacement patrimonial brutal au profit d'une grandeur néo-impériale que souhaite incarner Trump.

Cet enchaînement de faits d'actualité nous rappelle que l'architecture n'échappe pas aux conditions politiques du moment. Car au-delà du caprice présidentiel, des acteurs intellectuels et institutionnels promeuvent activement l'architecture classique dans le cadre d'un combat idéologique qui tend à façonner l'identité des Etats-Unis pour les décennies à venir. Des institutions bien établies dans le paysage culturel américain comme l'*École de Notre-Dame* en Indiana⁹, la *National Civic Art Society* (NCAS) ou l'*Institute of Classical Architecture & Art* (ICAA), se donnent pour objectif de former la nouvelle garde des architectes classiques, prêts à construire les bâtiments fédéraux de demain, selon une esthétique et des règles classiques. Ainsi, le paysage architectural américain est loin d'être figé, et l'architecture est partie prenante dans la bataille culturelle qui se joue aujourd'hui entre conservateurs et progressistes. En tant qu'européen, on aurait tort de penser que cette bataille nous est étrangère. Car cette lutte culturelle s'inscrit dans une tendance de fond en Occident, qui est celle de la remise en question du modèle promu depuis la chute de l'Union Soviétique ; à savoir une mondialisation capitaliste menée par les Etats-Unis, et une hégémonie culturelle et politique des sociales-démocraties occidentales sur le reste du monde. Avec une redéfinition des rapports de force au sein d'un monde devenu multipolaire, une croissance des tensions causée par une contrition des ressources, et un retour marqué à l'identité nationale, l'architecture est aujourd'hui sommée de faire son autocritique et de se réinventer. L'architecture moderne, post-moderne et contemporaine incarnent un paradigme qui semble désormais révolu. Ce sont sans doute là certaines des raisons pour lesquelles on assiste à une résurgence de l'architecture classique dans le débat public. A défaut d'innover, on se tourne vers les modèles du passé à qui l'on prête des

9 "A new traditional architecture as a force for good" est ce qu'on lit en premier sur le site internet de l'école

vertus¹⁰. Le passéisme devient alors un anti-modernisme. Pour les architectes, il apparaît donc essentiel de mieux comprendre la rhétorique des forces en présence et les dessous de la bataille culturelle qui se joue déjà aux Etats-Unis. Apprendre du Greek Revival américain, c'est aussi se doter des clés de lecture nécessaires pour comprendre le virage que l'architecture américaine pourrait emprunter dans les années à venir.

Ce mémoire est destiné à interroger de manière contemporaine un mouvement architectural historique. On entend démontrer que l'étude d'un phénomène architectural permet d'éclairer des processus contemporains d'une lumière nouvelle - et que l'intérêt d'une telle étude dépasse donc le simple cercle des initiés à la pratique de l'architecture. A ce titre, la question sous-jacente aux développements du présent mémoire ne cessera d'être la suivante :

Dés(ordres) et Identités : En quoi le Greek Revival constitue-t-il le miroir persistant des mutations qui traversent l'histoire de la nation américaine ?

Introduction liminaire au Greek Revival

En effet, un phénomène architectural n'est pas un objet hermétique, inerte, aux contours figés, mais bien au contraire un processus vivant, et qui se doit d'être étudié en conséquence. Le Greek Revival ouvre une formidable fenêtre sur un moment fondateur de l'identité américaine. Le développement de ce mouvement architectural coïncidant avec un basculement historique inédit, il témoigne d'une fièvre politique qui s'est alors emparée de toutes les strates d'une «société hautement civilisée»¹¹, impliquée dans une quête de légitimation nationale. Le Greek Revival symbolise par ailleurs la matérialisation de structures politiques nouvelles, consacrées dans des typologies et des programmes dont les architectes d'alors se sont volontiers emparés. Interroger les dynamiques et les processus d'échanges culturels à l'œuvre dans le développement du Greek Revival aux Etats-Unis sera donc une considération centrale dans les analyses développées ci-après. "D'un monde à l'autre" traduit justement cette ambition : États-Unis, Angleterre, France, Écosse, Italie, Grèce, sont autant de "mondes" qui communiquent à travers l'espace et le temps - autant de mondes qui donnèrent corps au Greek

10 Mais si l'attachement au passé peut admettre des nouveautés, des transformations, le plus souvent le sens de l'évolution qu'il perçoit est celui d'une décadence, d'un déclin. L'innovation dans une société se présente sous forme d'un retour au passé : c'est l'idée-force des «renaissances», LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, p43

11 Pour paraphraser l'analyse d'Alexis de Tocqueville, qui explique en partie le succès de la démocratie américaine par le haut degré d'éducation et de sens civique des émigrés du Nouveau Continent. "Les Anglo-Américains sont arrivés tout civilisés sur le sol que leur postérité occupe ; ils n'ont point eu à apprendre, il leur a suffi de ne pas oublier". DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la Démocratie en Amérique", Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p447.

Revival sur le sol américain. Mais ici, “monde” est à comprendre dans son sens polysémique le plus étendu. De la Grèce archaïque au siècle de Périclès, de Sophocle à Socrate, de la société des Dilettanti à l’American Philosophical Society, des Anciens aux Modernes, je vois là autant de “mondes” que j’entends convoquer eu égard à leur influence respective, qu’elle soit faible ou lointaine, par rapport à l’objet d’étude qui nous intéresse.

Avant de continuer plus en avant, arrêtons-nous un instant sur ces deux termes : Greek Revival. Cette dénomination générique est une expression qui devient courante en Angleterre dans les années 1860, et qui est ensuite popularisée en Amérique à la fin du XIXe siècle. Car l’usage même de ces termes n’est pas anodin, et s’apparente à un lit de Procuste théorique, réduisant une réalité complexe à une étiquette imparfaite qui s’est imposée au fil du temps et des usages. Le Greek Revival est d’abord un phénomène européen, né de l’abandon des formes de la Renaissance au profit d’un attrait nouveau pour l’Antiquité et ses ruines. On ne souhaite plus connaître l’Antiquité à travers le regard de l’Eglise et des philosophes du Moyen-Âge, mais via une connaissance personnelle et directe des ruines antiques qui parsèment les paysages européens, en particulier méditerranéens. Sous l’impulsion de l’archéologie et de la théorisation des canons classiques, le Greek Revival essaime alors un peu partout en Europe, contre-intuitivement dans les nations les plus éloignées géographiquement et historiquement de la Grèce Antique. Le Greek Revival est aussi le fruit indissociable du Romantisme, en particulier du romantisme allemand qui influence l’iconographie et la pensée européenne au XIXe siècle. Lorsqu’il arrive aux États-Unis, plus qu’ailleurs, le Greek Revival y trouve un écho et un intérêt public marqué. Sur le Nouveau Continent, le Greek Revival rompt avec la tradition européenne et se développe dans une forme régionale et hybride typiquement américaine. Le Greek Revival américain tend alors à se détourner des variantes européennes qui l’ont précédé.

L’usage même d’une terminologie unique pour un phénomène aux développements aussi divers pose donc question. La plupart des auteurs qui ont travaillé sur le sujet ont relevé à raison cette simplification sémantique, et ont proposé d’autres formulations qui se veulent plus exactes, comme celle du “Classicisme Libre”¹². Comme nous le verrons dans les développements ultérieurs du mémoire, le mouvement architectural du Greek Revival, dans sa forme vernaculaire américaine, n’était en effet ni complètement hellénique, ni l’expression littérale

¹² “Le Greek Revival américain n’était que rarement vraiment grec, et presque jamais scrupuleusement exact dans son usage des modèles antiques. [...] C’est la raison pour laquelle le terme de “Classicisme libre” (Free Classicism) est employé dans le présent ouvrage pour décrire ce phénomène” KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p18

et absolue d’un “Renouveau”. *Greek Revival* est une dénomination qui est apparue de manière postérieure au phénomène, et les acteurs contemporains au mouvement ne s’embarassaient alors pas de telles simplifications sémantiques. Nous emploierons donc ces termes par souci de clarté et de référencement, tout en gardant bien à l’esprit ses limites sémantiques.

Jusqu’ici, on a beaucoup parlé du Greek Revival en le resituant à raison dans son contexte de développement national et supranational. Or le titre fait clairement mention du cas précis de Philadelphie. La raison est bien simple et tient en un mot - pragmatisme. Par la simple synthèse d’ouvrages essentiellement écrits par des auteurs américains aux Etats-Unis, ce mémoire justifie déjà son existence, en rendant accessible à un public francophone un mouvement architectural qui a profondément marqué l’histoire de l’architecture aux Etats-Unis. Un mouvement d’ampleur - tant dans le corpus que dans ses conséquences - mouvement dont la période d’influence s’étend sur plusieurs décennies, et qui accompagne une mutation majeure de la société américaine. Réaliser une synthèse exhaustive de ce mouvement architectural est donc en soi une tâche herculéenne, sur laquelle beaucoup se sont achoppés¹³. Pour ce court exercice de mémoire, il fallait donc circonscrire le sujet à des frontières géographiques acceptables. Ainsi, quoi de plus logique que de se donner Philadelphie comme cadrage géographique, ville surnommée par beaucoup “l’Athènes de l’Amérique”. Ville qui a joué un rôle clé dans les phases de développement successives de ce mouvement architectural, tant dans son essor que dans son déclin¹⁴. L’idée étant de procéder d’une démarche inductive, en multipliant sans cesse les aller-retour entre échelles, aussi bien géographiques que temporelles, afin de tirer des conséquences extrapolables à l’ensemble des Etats-Unis.

Etat de l’art et constitution du corpus bibliographique

Présentons brièvement les principales ressources mobilisées et exploitées dans le cadre de cet essai. Avant d’entrer dans le détail des ouvrages exploités et des thématiques sous lesquelles on les a regroupés ; quelques mots sur la méthode avec laquelle a été constitué le corpus bibliographique. L’ambition se forma vite de traiter le sujet du Greek

¹³ Je reprends ici les réflexions du Pr. Jeffrey Cohen avec qui j’ai eu la chance de m’entretenir de vive voix. Lorsque je lui mentionnais avec surprise la relative rareté des ouvrages ayant pour objet l’étude du Greek Revival, ce dernier me mettait en perspective la complexité et l’ampleur du sujet, en me relatant une expérience personnelle d’un universitaire venu chercher conseil auprès de lui, dont les ambitions se retrouvèrent diminuées par la complexité du sujet d’étude en question.

¹⁴ “Philadelphie fut le témoin tout à la fois de la naissance et de la mort de l’architecture Greek Revival en Amérique : sa naissance avec la Bank of Pennsylvania, que Latrobe conçut au printemps 1798 ; sa mort... avec la succursale Ridgeway de la Library Company, dessinée dans les années 1870 par Addison Hutton”, HAMLIN, Talbot, “Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States”, New York, Dover, 1964, p63

Revival avec une approche inductive d'une part, et une approche pluridisciplinaire de l'autre. Pourquoi pluridisciplinaire ? Car il s'agit d'invoquer comme compléments à l'analyse architecturale d'autres disciplines, telles que l'histoire, les sciences politiques, la philosophie, la philologie, pour ne citer qu'elles, de manière à enrichir l'analyse principale portant sur la question architecturale qui est centrale. Le corpus bibliographique procède de cette volonté, avec la présence d'ouvrages en apparence assez éloignés de l'objet d'étude principal qu'est le Greek Revival. Il s'agit là aussi d'une approche inédite dans le traitement du sujet, par la simple présence des ressources mobilisées, susceptibles d'apporter un éclairage nouveau sur certains aspects particuliers du sujet. Comme mentionné précédemment, la grande majorité des sources exploitées ont été écrites en langue anglaise, par des auteurs américains. D'une part car la littérature française est assez pauvre sur le sujet, d'autre part car il y'avait volonté de limiter au maximum les intermédiaires entre l'objet d'étude et ceux qui en auraient fait l'analyse. Mobiliser des auteurs américains, c'est déjà réaliser un travail de compréhension et de retranscription de leurs travaux en langue française - exercice en soi intéressant, peu importe le sujet. Dans un second mouvement, croiser ces sources avec les grilles d'analyse d'auteurs français ou européens, participe aussi au caractère inédit des présents travaux de recherche.

Pour quiconque souhaite étudier le Greek Revival aux États-Unis, il semble se dégager des recherches bibliographiques réalisées deux auteurs visiblement incontournables sur le sujet. Ces deux auteurs, avec des styles bien différents, ont écrit des ouvrages de référence qui ont fait date. Le premier est Talbot Hamlin¹⁵, dans une démarche qui se veut universitaire, rigoureuse, argumentée et objective. Deux ouvrages en particulier ont permis d'adopter, très tôt, une bonne vision d'ensemble du sujet : *Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States*¹⁶ et *Some Greek Revival Architects of Philadelphia*¹⁷. Ces lectures ont été croisées avec celles de Roger Kennedy, personnage haut en couleur, postérieur à Talbot Hamlin, qui a écrit dans un style diamétralement opposé à ce dernier¹⁸. Chez lui, la démarche est davantage centrée sur l'historiographie que l'architecture. L'approche est qualitative plus que quantitative. Il préfère les grandes déclarations péremptoires pleines d'emphase aux éclaircissements plus pondérés

15 "A careful scholar" selon les mots du Pr. Jeffrey Cohen lors de notre entretien

16 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, 439p

17 HAMLIN, Talbot "Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p. 121-144

18 "He wanted to find new ways to see things [...] he wants to be provocative, performative", ces mots du Pr. Jeffrey Cohen lors de notre entretien retranscrivent bien le caractère unique de Roger G. Kennedy.

de Hamlin. L'analyse étant éminemment subjective, les conclusions auxquelles il aboutit sont donc à considérer avec plus de précaution. Mais le style d'écriture est agréable et convaincant, et les analyses qu'il avance ouvrent des réflexions intéressantes. En cela la lecture des ouvrages de Kennedy a permis d'entrevoir des perspectives de compréhension du sujet complètement inédites. Deux de ses ouvrages auront en définitive beaucoup influencé le présent mémoire : *Greek Revival America*¹⁹ et *Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820*²⁰.

Le professeur Jonathan Cohen, architecte et historien de formation, spécialiste de l'histoire architecturale de Philadelphie au XIXe siècle, a été d'une grande aide dans le cadrage du sujet d'étude et dans la constitution de mon corpus bibliographique. C'est lui qui a notamment recommandé la lecture de *Orders from France* ... cité précédemment, et surtout du livre *The Greek Revival; neoclassical attitudes in British architecture, 1760-1870*²¹, ouvrage qui s'est lui aussi révélé fondamental dans la compréhension historique du sujet. La lecture conjuguée de ces deux ouvrages explique en effet remarquablement bien les origines du Greek Revival aux États-Unis, que l'on doit pour beaucoup aux influences croisées entre britanniques et français sur le sol américain. Le professeur Cohen a également partagé un des articles de référence qu'il a publié sur le sujet en 1994, intitulé *Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890*²² - article retraçant la construction progressive d'une discipline architecturale à Philadelphie, avec comme objets d'étude centraux les lieux qui ont facilité ces processus. Là encore il est donc question d'influences et d'héritages.

De cette base bibliographique solide, le corpus bibliographique s'est nourri de sources secondaires de trois manières différentes. En premier lieu, il s'est agit de resituer l'objet d'étude dans un contexte architectural et historique élargi. L'idée étant de mieux cerner les aspects théoriques, historiques, sémantiques, généalogiques, du classicisme en architecture. D'où la lecture d'ouvrages comme : *Composition, non-composition, Architectures et Théories, XIXe-XXe siècles*²³ de Jacques Lucan, *Le*

19 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, 455p

20 KENNEDY Roger G., "Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820", New York : Knopf, 1989, 476p

21 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, 204p

22 COHEN A. Jeffrey, "Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890", The Journal of the Society of Architectural Historians, 1994, vol. 53, n°2, p139-182

23 LUCAN Jacques, "Composition, non-composition, Architectures et Théories, XIXe-XXe siècles", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

*langage classique de l'architecture*²⁴ de John Summerson, *Théorie de l'architecture, Textes novateurs sur l'architecture de la Renaissance à nos jours*²⁵ publié par Taschen, ou encore *The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910*²⁶ par Winterer, Caroline. Par souci de concision, ne sont cités qu'une partie des ouvrages du même acabit qui ont pu être lus et exploités, l'exhaustivité étant consignée en bibliographie.

A l'inverse, le sujet a aussi été épuisé en se concentrant, par le détour d'ouvrages divers, sur des aspects bien précis du Greek Revival. Soit par des monographies d'architectes qui ont marqué le mouvement; *John Haviland*²⁷ par Baigell Matthew, *Benjamin Henry Latrobe: The Man and the Architect*²⁸ par Talbot Hamlin, *Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe*²⁹ par Jean Baker, *William Strickland, architect and engineer, 1788-1854*³⁰ par Gilchrist Addison, ou encore *Early Philadelphia Architects and Engineers*³¹ par Joseph Jackson. Soit par des ouvrages traitant du Greek Revival par le prisme de thématiques davantage restreintes, tels que *The domestic architecture of the early American republic, the Greek Revival*³², par Major Howard ou encore *Greek Revival Details*³³ par Carl Frederick Schmidt. Enfin, comme mentionné précédemment, la question architecturale s'est ouverte à des considérations originales qui sont venues nourrir le propos. D'où la lecture d'ouvrages traitant de la mémoire comme : *Histoire et Mémoire*³⁴ par Jacques Le Goff et *Présent, nation, mémoire*³⁵ de Pierre Nora, ou la lecture d'ouvrages de nature philosophique comme *De la démocratie en Amérique*³⁶ d'Alexis de Tocqueville, *Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique*³⁷ par Peter Sloterdijk, ou enfin *La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur*

24 SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991

25 EVERS Bernd, "Théorie de l'architecture / textes novateurs sur l'architecture de la Renaissance à nos jours", TASCHEN, 2015, 640p

26 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, 264p

27 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965

28 HAMLIN Talbot, "Benjamin Henry Latrobe: The Man and the Architect", New York, Oxford University Press, 1955

29 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020

30 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950

31 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923

32 MAJOR Howard, "The domestic architecture of the early American republic, the Greek revival", Philadelphie, Londres, J. B. Lippincott Company 1926

33 SCHMIDT Carl F., "Greek Revival Details", Scottsville, N.Y, 1968

34 LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, 409p

35 NORA Pierre "Présent, nation, mémoire", Paris, Gallimard, 2011

36 DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986

37 SLOTERDIJK Peter, "Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique", Paris, Payot, 2018

*la tragédie*³⁸ par Friedrich Nietzsche.

Pour conclure cette partie dédiée à l'état de l'art, comme complément indispensable aux nombreuses sources secondaires citées précédemment, nous terminerons en citant les sources primaires et archivistiques qui ont pu être consultées en personne lors d'un court séjour à Philadelphie en novembre 2025. Ces sources archivistiques ont été d'une grande importance dans le traitement du sujet. En premier lieu, mentionnons l'opportunité de pouvoir lire et étudier des ouvrages produits par certains des architectes phares du Greek Revival à Philadelphie, tels que *The builders' assistant, containing the five orders of architecture, ...*³⁹ par John Haviland, ou *Guide for Workers in Metals and Stone...*⁴⁰ de Thomas Walter. A l'Athenaeum de Philadelphie, a été consulté le recueil très éclairant des leçons d'architecture données par Thomas Walter au Franklin Institute Thomas U. Walter, *The Lectures on Architecture*⁴¹.

En visitant en personne le Kislak Center de l'Université de Pennsylvanie, chance a été donnée de consulter les carnets de notes et de croquis de John Haviland, admirablement conservés, et qui ont beaucoup éclairé les réalités de la pratique de la profession d'architecte à Philadelphie au début du XIXe siècle. Le fait qu'autant de ses carnets de notes soient aussi bien conservés est ce qu'on pourrait presque qualifier de curiosité archivistique, tant il est rare - même pour des architectes bien plus contemporains - que de tels sources premières soient conservées. L'étude de ces carnets dévoile tout ou presque du quotidien de leur auteur. On y observe une approche du projet par le plan et le traitement de la façade, avec une importance marquée portée à la composition et aux axes de symétrie et de circulation. On perçoit l'importance de l'économie du projet pour l'architecte d'alors, qui devait beaucoup de sa réputation et de sa santé financière à sa capacité à maîtriser et surtout anticiper les coûts du projet confié. Les carnets sont ainsi noircis d'opérations mathématiques et de fascinantes tables de conversion.

Présentation du cadrage de l'étude

Maintenant que la méthode de constitution du corpus bibliographique - tout comme son contenu - ont été présentés, quelle stratégie a été retenue pour répondre à la question centrale du mémoire :

38 NIETZSCHE Friedrich, "La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie", Paris, Éditions Flammarion, 2023

39 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821

40 WALTER Thomas U., "Guide for Workers in Metals and Stone[...]", Volumes I à IV, Philadelphie, Carey & Hart Anastatic Press, 1846

41 AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006

Dés(ordres) et Identités : En quoi le Greek Revival constitue-t-il le miroir persistant des mutations qui traversent l'histoire de la nation américaine ?

La première partie, intitulée *Le Greek Revival, moment fondateur de la nation américaine*, entend présenter d'une manière synthétique ce courant. L'étude est avant tout architecturale, mais la toile de fond est celle de l'histoire américaine pré et post-révolutionnaire. En faisant intervenir d'autres champs d'expertise, on entend porter un regard renouvelé sur le phénomène du Greek Revival. Comme l'indique son titre, cette première partie entend démontrer que le phénomène architectural à l'étude est indissociable de l'identité de la nation américaine. La première sous-partie, *De l'avènement d'une architecture nationale*, répond à une question simple : Comment le Greek Revival s'est-il imposé comme le premier mouvement architectural véritablement national, celui qui a progressivement dominé le paysage américain au début du XIXe siècle ? En partant du paradigme pré-révolutionnaire, à savoir la fabrique du Nouveau Monde sur le modèle de l'Ancien, il est donc question de processus et de trajectoires. Cette partie montre comment une conjoncture favorable à l'émergence d'un courant architectural national s'est progressivement consolidée dans un contexte historique mouvementé, notamment grâce au truchement d'architectes émigrés du Vieux Continent. La deuxième sous-partie, *Classicisme et hellénisme, pierres angulaires de l'identité américaine* retranscrit quant à elle la genèse et la portée symbolique du mouvement hellénique néoclassique qui s'empare de l'architecture aux Etats-Unis au début du XIXe siècle. Comment le Greek Revival conquiert-il les Etats-Unis ? Comment s'y diffuse-t-il ? Pourquoi le Greek Revival américain est-il si différent de ses variantes européennes ? Voilà les questions de fond auxquelles entend répondre cette deuxième sous-partie.

Après avoir introduit le contexte nécessaire à la bonne compréhension du sujet, la seconde partie, *Des hommes et des œuvres, une vision du Greek Revival à Philadelphie*, nous plonge quant à elle au cœur de la dimension architecturale du Greek Revival. Philadelphie constitue le cadre géographique restreint de l'étude, dans une démarche que l'on a souhaité inductive. Le premier volet, *Portraits d'architectes : la naissance d'une discipline par la transmission*, est d'abord dédié aux principaux acteurs du Greek Revival à Philadelphie - à savoir les architectes. Au-delà des tendances et des dynamiques de fond, à qui doit-on les œuvres du Greek Revival que l'on célèbre encore aujourd'hui à Philadelphie et aux Etats-Unis ? Benjamin Henry Latrobe, John Haviland, William Strickland et enfin Thomas Ustick Walter seront les quatre architectes à l'étude. Abordant dans ce chapitre des questions de successions comme de sécessions, on a assez logiquement procédé d'une démarche chronologique, dans laquelle on lit l'évolution du

Greek Revival lui-même. Après les hommes, les œuvres. La seconde sous-partie, *Les temples de la démocratie : de nouveaux langages pour de nouveaux programmes*, en présente quelques exemples marquants, par le prisme de lecture des programmes dont ce mouvement s'empara habilement. Qui dit programmes dit également commanditaires, typologies, méthodes constructives, usages et usagers. En somme, la meilleure manière d'étudier le Greek Revival à Philadelphie est de faire l'analyse de ses meilleures réalisations, consacrées dans des programmes inédits et nouveaux. Deux catégories de programmes sont à l'étude dans ce chapitre. Les programmes bancaires d'abord, car la plus libre circulation des capitaux est une promesse démocratique qui se matérialisa avec force et conviction dans l'architecture du Greek Revival. Les programmes civiques et publics ensuite, car ces nouvelles commandes sont celles d'un pouvoir qui cherche à asseoir sa légitimité et sa force, tout en illustrant le pouvoir de la majorité, à savoir celui des idéaux démocratiques.

Le Greek Revival, moment fondateur de la nation américaine

De l'avènement d'une architecture nationale

Pour qui s'intéresse à l'histoire post-révolutionnaire américaine, le Greek Revival est un formidable trait d'union entre les années qui suivent l'obtention de l'Indépendance et la décennie précédant la guerre de Sécession. Au-delà du mouvement architectural, c'est un phénomène historique majeur qui permet de mieux cerner des décennies déterminantes dans la constitution de l'identité américaine moderne, et dont les conséquences se manifestent encore aujourd'hui. Mais pour mieux comprendre l'importance qu'a revêtu l'émergence du Greek Revival comme langage architectural national aux yeux des Américains, il est nécessaire d'ouvrir ce mémoire par une rétrospective historique permettant d'apprécier sa lente maturation.

Car à travers l'étude de la genèse du Greek Revival aux Etats-Unis, on lit en transparence l'histoire mouvementée des premières décennies américaines suivant l'Indépendance, décennies *ante-bellum* relativement peu connues en France. Des décennies marquées par des échanges culturels toujours très forts avec le vieux continent, en témoignent les apports d'une première génération d'architectes émigrés d'Europe. Des décennies également marquées par la naissance à proprement parler de la profession d'architecte sur le sol américain, avec des méthodes et une industrie de la construction qui se structurent. Le Greek Revival marque ainsi une rupture, non seulement stylistique, mais également symbolique, dans le paysage culturel américain du XIXe siècle.



I. Le tournant révolutionnaire, de l'héritage colonial aux marbres de la République

Le paradigme pré-révolutionnaire : bâtir le nouveau monde sur le modèle de l'ancien

Dans les années précédant la Révolution Américaine et l'Indépendance, les Etats-Unis forment déjà une mosaïque de plusieurs nationalités européennes, via les vagues d'émigration successives en provenance de différents pays. Bien que les treize colonies soient sous domination de la couronne britannique - et donc forment une colonie de peuplement majoritairement anglaise - les émigrés étaient également dans une moindre mesure allemands, néerlandais, écossais, suédois ou finlandais. De plus, la plupart des premiers colons arrivant dans ce qui est encore l'Amérique Britannique sont souvent des groupes religieux fuyant des persécutions dans leur pays d'origine, à l'instar des Puritains en Nouvelle-Angleterre ou des Quakers en Pennsylvanie. L'architecture pré-révolutionnaire reflète donc cette mosaïque d'influences, résultante directe d'un import de traditions vernaculaires et religieuses variées. L'architecture privée du temps colonial est plutôt austère, imprégnée de la morale protestante qui constitue souvent la colonne vertébrale des premières colonies. L'ostentation est vue comme un péché, celui de la vanité. La beauté n'est pas associée à l'opulence et au raffinement des détails, mais à la simplicité et à l'ordre. D'autres raisons plus prosaïques expliquent également cette absence d'ornements. Cette portion du continent américain sur lesquels s'installent les premiers colons est un territoire immense, et les colons font face à une nature hostile dont il faut exploiter tant bien que mal les ressources. La morale protestante rigoriste se marie donc bien avec les circonstances du moment, qui imposent de privilégier invariablement l'utilité. Le style des maisons d'alors est donc plutôt dépouillé. Cependant, en Pennsylvanie, même si les Quakers prônent la simplicité, leur recherche de la meilleure qualité de construction possible contribua à créer une esthétique de la solidité et de la juste proportion, fondements liminaires à l'adoption ultérieure du Greek Revival. De même, le plan en damier de William Penn, fondateur de la ville de Philadelphie, qui rappelle le plan hippodamien antique, révèle tout de la rigueur protestante qui se conjuguera plus tard aux canons classiques.

À l'image des états ou des villes inspirés de noms européens¹, les colons privilégient l'usage d'un langage vernaculaire importé depuis les pays qu'ils ont eux-mêmes quittés, dans une démarche qui n'est certainement pas exempte de nostalgie. Avec un afflux constant de nouveaux colons, certaines villes se développent rapidement à l'instar de Philadelphie,

dont la prospérité économique et la position géographique centrale dans les treize colonies en faisaient dès les années 1760 une ville cosmopolite comptant pour seule rivale Boston plus au nord². Avec le développement des villes, certains colons réussissent à amasser de véritables fortunes, ou à remplir des fonctions sociales et civiques importantes dans la cité. Malgré l'éthique et la morale puritaine et protestante, ces individus cherchent alors un moyen d'exprimer leur statut. L'architecture géorgienne, dans la plus pure mode et tradition anglaise du moment, devient le style architectural plébiscité par tous, du début du XVIIIe siècle à la Guerre d'Indépendance. C'est également l'architecture des premiers monuments civiques, à l'instar de la *State House* de Philadelphie, renommée plus tard en *Independence Hall*. «L'Independence Hall fut, comme chacun le sait, érigé à l'origine pour servir de siège au gouvernement de la province de Pennsylvanie. Ce fut probablement l'un des premiers édifices construits dans ce pays dont l'édification fut précédée d'un travail de planification aussi considérable. En outre, il constitua avec ses bâtiments attenants le premier ensemble civique ou gouvernemental de cette nature à avoir jamais été projeté avant son avènement³.»

L'érection de la *State House* de Philadelphie créa un précédent, car à l'époque, la construction est davantage entendue comme un artisanat qu'un art. Bien qu'aucun architecte ne soit à proprement parler présent sur le sol américain, des villes comme Philadelphie peuvent toutefois compter sur le talent des artisans et des charpentiers Quakers : «Philadelphie devait compter un nombre considérable d'artisans de premier ordre parmi ses premiers colons. Les Quakers, en tant que classe sociale, exigeaient ce qu'il se faisait de mieux, tant en matière de matériaux que de construction⁴.» La construction de la *State House* de Philadelphie n'est même pas le fait d'un architecte, mais de l'avocat Andrew Hamilton, qui n'avait ni connaissance préalable en dessin ni en art de bâtir⁵. Bien que profane, Andrew Hamilton peut cependant s'appuyer sur des manuels d'architecture qui circulaient alors déjà dans les colonies, fruit d'auteurs néo-palladiens britanniques tels que James Gibbs. Avant la guerre d'Indépendance, les citoyens des treize colonies américaines se voyaient donc encore comme des citoyens à part entière de la couronne d'Angleterre, fidèles au Roi et à ses institutions. À l'innovation architecturale, on préfère la continuité morphologique et la perpétuation du langage de la métropole - qui s'illustre donc dans l'adoption de l'architecture géorgienne (du nom des rois George I, II

2 O'GORMAN James F., COHEN Jeffrey A., THOMAS George E., PERKINS G. Holmes, «Drawing Toward Building, Philadelphia Architectural Graphics, 1732-1986», University of Pennsylvania Press, 1986, p25

3 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p49

4 Ibid, p29

5 "La *State House* fut conçue et imaginée par un avocat de Philadelphie, Andrew Hamilton, lequel [...] ne possédait pourtant aucune connaissance, ni en dessin, ni en l'art de bâtir.", Ibid, p50

1 Nouvelle-Angleterre, Nouvelle Amsterdam, New York, etc

et III qui régnèrent et règne alors toujours en Angleterre), architecture dont on retrouve encore les traces de nos jours à Philadelphie⁶.

La Révolution américaine et ses conséquences

Mais la Révolution Américaine de 1776 marqua un tournant décisif dans le paysage architectural américain. Car l'Indépendance américaine ne fut pas un accident de l'Histoire, mais bien l'aboutissement d'une décennie de tensions croissantes avec la couronne britannique, qui eut pour résultat la création d'une entité politique nouvelle et inédite. C'est la Guerre de Sept Ans (1756-1763) qui précipita la Guerre d'Indépendance entre la couronne britannique et ses treize colonies américaines. En 1763, la nécessité de rembourser la dette abyssale laissée par cette guerre dispendieuse, que certains historiens qualifient de véritable première guerre mondiale, pousse la Couronne à imposer une pression fiscale inédite sur ses colonies. Les colons des treize colonies, hommes profondément éduqués, versés dans le droit et l'esprit des Lumières, refusent de payer de nouveaux impôts votés par un Parlement Londonien où ces derniers ne siègent pas. Ce qui commence comme une querelle purement fiscale devient le motif d'une lutte de principes avec la liberté au cœur des débats. Il faut ajouter à cela que le système mercantiliste britannique empêche alors le développement industriel de ses colonies en raison d'une interdiction pour ces dernières de produire certains biens, afin de favoriser l'exportation de ces biens depuis la métropole. Pour une élite protestante, commerçante, ambitieuse et lettrée, la tutelle anglaise est devenue un frein insupportable à leur prospérité. La hausse des impôts devient donc le prétexte tout trouvé pour s'en départir. Nourris par la philosophie des Lumières et des écrits radicaux comme *Common Sense* de Thomas Paine, les colons Américains finissent par vouloir mettre à bas tout un système jugé profondément injuste, afin d'instaurer le leur : «Il arrive des époques où les nations se sentent tourmentées de maux si grands, que l'idée d'un changement total dans leur constitution politique se présente à leur pensée. Il y'en a d'autres où le malaise est plus profond encore, et où l'état social lui-même est compromis. C'est le temps des grandes révolutions et des grands partis... Ce que j'appelle les grands partis politiques sont ceux qui s'attachent aux principes plutôt qu'à leurs conséquences : aux généralités et non aux cas particuliers⁷.»

La résistance coloniale à la levée des impôts entraîne une réponse autoritaire et répressive de Londres, ce qui contribue à souder les

6 "Quelques exemples majestueux d'architecture géorgienne, érigés à Philadelphie et dans ses environs au milieu du XVIIIe siècle, subsistent encore aujourd'hui", JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p43

7 DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p267

treize colonies dans une cause commune. La situation s'envenime progressivement jusqu'au conflit ouvert que l'on connaît. Souhaitant prendre sa revanche sur la Guerre de Sept Ans, la France aide alors les colonies américaines à obtenir leur Indépendance, ce que la Déclaration d'Indépendance entérine le 4 juillet 1776 après plusieurs mois de combat. Une fois l'Indépendance acquise et la rupture politique actée, les treize colonies devenues Etats-Unis d'Amérique doivent maintenant faire face à un défi de taille : se construire en tant que nouvelle nation. Le pays se dote ainsi d'une Constitution, d'un gouvernement, de lois, d'un corps administratif. Mais c'est aussi toute une iconographie, un imaginaire, une symbolique du nouveau pouvoir en place qu'il faut inventer et partager au corps des administrés nouvellement formé. Dans ce sens, l'architecture joue un rôle fondamental - en tant qu'incarnation des ambitions et des moyens d'une société et de son gouvernement. Les Pères Fondateurs étaient d'ailleurs «remarquablement conscients de la puissance psychologique des symboles architecturaux : on peut affirmer sans risque qu'aucun vaste corps politique, depuis le siècle de Périclès, n'a compté autant d'hommes éprouvant un plaisir aussi passionné pour l'art de bâtir⁸.»

Ainsi, dans les années qui suivent l'Indépendance, on assiste à l'exploration active de langages architecturaux nouveaux. Exploration motivée par la volonté de rompre avec les modes constructifs anglais, en particulier l'architecture géorgienne qui ne rappelle que trop l'influence britannique exercée sur le *modus vivendi* américain. En plus d'être pour la plupart profondément religieux, on l'a vu, les pères fondateurs sont également épris de culture classique et dévoués à l'étude des textes antiques⁹. Afin de se détourner de l'Angleterre, les américains font alors le choix de regarder loin dans le passé, du côté de l'Antiquité méditerranéenne, à la recherche de modèles capables de légitimer leurs propres systèmes politiques, observés d'un œil suspicieux par les monarchies du Vieux Continent. «Dans leur lutte pour l'indépendance comme dans leur quête d'une union plus parfaite, les Pères fondateurs se tournèrent maintes fois vers les illustres républiques de Grèce et de Rome pour y chercher inspiration et direction¹⁰.» Cette volonté d'affiliation symbolique à la Rome et la Grèce Antique imprègne à l'époque toutes les strates de la société. Comme le note Tocqueville lors de son voyage aux Etats-Unis, l'ensemble de la société américaine est particulièrement cultivée : «Celui qui veut juger quel est l'état des lumières parmi les Anglo-Américains est donc exposé à voir le même

8 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p60

9 "Il est de notoriété publique que nombre de Pères fondateurs avaient été formés aux humanités classiques et leur vouaient un profond attachement", REINHOLD Meyer. "Opponents of classical learning in America during the revolutionary period", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1968, vol. 112, no 4, p222

10 MILES Edwin A. "The Young American Nation and the Classical World". *Journal of the History of Ideas*, 1974, vol. 35, no 2, p259

objet sous deux différents aspects. S'il ne fait attention qu'aux savants, il s'étonnera de leur petit nombre ; et s'il compte les ignorants, le peuple américain lui semblera le plus éclairé de la terre¹¹.» Malgré l'emprise toujours forte de la religion chrétienne sur les mœurs américaines, la culture classique se diffuse non seulement par le haut avec des institutions académiques déjà bien établies comme Harvard (fondée en 1636 - plus ancienne institution d'enseignement supérieur des Etats-Unis), mais également par le bas via la politique, la littérature et les arts¹². Pour résumer, le passage du modèle architectural continental à un modèle en adéquation avec les aspirations de la jeune république est le fruit d'un mouvement double et complémentaire : «Si l'Angleterre ne constituait plus une source d'inspiration culturelle, une influence plus vitale vint prendre sa place : l'inspiration du monde classique de la Grèce et de la Rome antiques... Deux facteurs furent présents dans ce processus. L'un était négatif : la haine de l'Angleterre. L'autre était positif : l'idéalisation du monde classique¹³.»

L'architecture post-révolutionnaire est celle d'un compromis

Mais cette architecture post-révolutionnaire inspirée des modèles antiques, quelle est-elle ? Car dans les faits, le passage d'un univers architectural à un autre prend du temps. Les mœurs et l'*habitus* ne changent pas aussi vite que les systèmes politiques. Construire représente un coût très important à l'époque, que la jeune république malmenée très tôt dans ses finances peut difficilement supporter. On ne peut guère non plus échapper à l'inertie inhérente à une mobilisation des forces et des moyens nécessaires à une révolution architecturale - surtout dans un pays sans réelle culture constructive. Ainsi, par la force des choses, c'est le style Fédéral qui le premier devient celui de la jeune république. Le style Fédéral conserve la volumétrie et les principes organisationnels du style géorgien, mais s'en distingue par un changement d'échelle et de langage ornemental. Là où le géorgien renvoie plutôt à des images de masse robuste, le style Fédéral se veut plus léger et aérien¹⁴. Le style Fédéral s'inspire en partie du néoclassicisme anglais de Robert Adam, mais il reste cependant un néoclassicisme décoratif qui tient

plus de l'architecture de façade que du véritable système d'architecture. Le style fédéral se reconnaît par l'usage de la brique ou de la pierre, laissées apparentes, associées en façade avec des éléments en saillie ou en retrait, dont la blancheur contraste avec le reste.

A Philadelphie, *The Woodlands*, demeure de William Hamilton (notable notoire de la ville à l'instar de son frère Andrew), est un exemple iconique de l'architecture fédérale américaine. Érigée sur les rives de la rivière Schuylkill, cette demeure constitue l'une des oeuvres architecturales domestiques les plus significatives du XVIII^e siècle américain. Dès 1771, le bâtiment arbore déjà ce qui fut probablement le premier portique monumental de Philadelphie. Entre 1786 et 1789, la demeure est partiellement reconstruite selon le style de l'avant-garde européenne néoclassique. Le style fédéral se lit en premier dans le traitement des volumes et des surfaces. En plan tout d'abord [fig. 1], on observe à l'opposé du porche d'entrée deux salles ovales, dont l'inscription dans le rectangle crée des avancées semi-circulaires qui rompent avec la rigidité habituelle des maisons géorgiennes. Cette nouveauté constitue une signature typique du style fédéral qui cherche à fluidifier et à dynamiser l'espace. Si l'on s'intéresse aux matériaux employés, le schiste micacé local utilisé pour les murs contraste avec le stuc blanc et les boiseries du portique et des encadrements. En façade, l'élévation nord [fig. 2] nous montre de part et d'autre du portique des fenêtres au rez-de-chaussée inscrites dans des arcs en retrait maçonnes - des arcatures aveugles. C'est un motif qui rappelle l'architecture de Robert Adam - permettant d'animer la façade et de lui donner un certain relief sans utiliser pour autant d'éléments en saillie. Si on s'intéresse maintenant à l'élévation sud [fig. 3], on remarque que le portique est encadré par deux fenêtres palladiennes, aussi appelées serliennes (du nom de l'architecte italien de la Renaissance Sebastiano Serlio). Cette fenêtre est constituée d'une baie centrale, cintrée, flanquée de deux baies rectangulaires plus étroites [fig. 4]. Les menuiseries comme les éléments de détails (colonnes, frise, clé de voûte) sont en bois, surmontés d'un panneau recouvert de stuc blanc, tandis que l'encadrement arché est en pierre, tout comme le seuil. Ces éléments architecturaux s'inspirent donc de la Renaissance, et permettent d'ennoblir la façade que les visiteurs voient en premier à leur arrivée. Il est intéressant de noter que les deux portiques ne sont pas symétriques. Le portique nord, quasiment inscrit dans le plan de la façade, présente 6 colonnes ioniques [fig. 5] irrégulièrement placées. Le portique sud, de style toscan, est lui largement détaché de la façade, et présente quant à lui 4 colonnes doriques régulièrement espacées. Dans cet édifice précurseur de l'architecture fédérale américaine, certains éléments préfigurent déjà l'architecture du Greek Revival. Les portiques ne se contentent plus d'encadrer le porte d'entrée comme c'était alors l'usage courant, mais s'élancent sur toute la hauteur de l'édifice. Les deux portiques sont couronnés d'un large fronton percés

11 DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p446

12 "Le trait le plus saillant de l'éducation classique en Amérique, particulièrement après le milieu du XVIII^e siècle, réside sans doute dans le fait qu'elle s'inscrivait dans une culture du classicisme. Celle-ci ne se contentait pas d'imprégner les programmes universitaires... mais irriguait de nombreux pans de la vie américaine, se mêlant de manière indissociable à la politique, à la littérature et à l'art." WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p15.

13 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p45

14 "Aux États-Unis, le style fédéral, délicat et provincial, omit la grandeur dorique que l'on pouvait alors observer en Europe.", KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p79

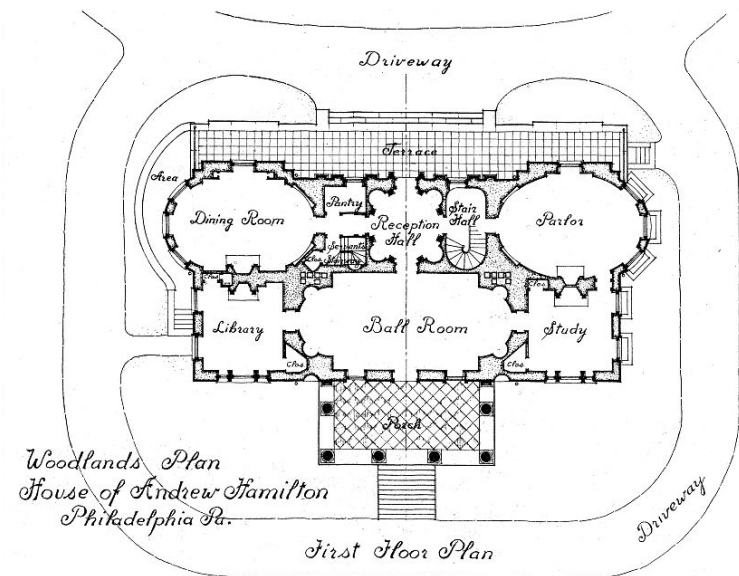


Fig. 1 - Historic American Buildings Survey, The Woodlands (Plan du rez-de-chaussée), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125

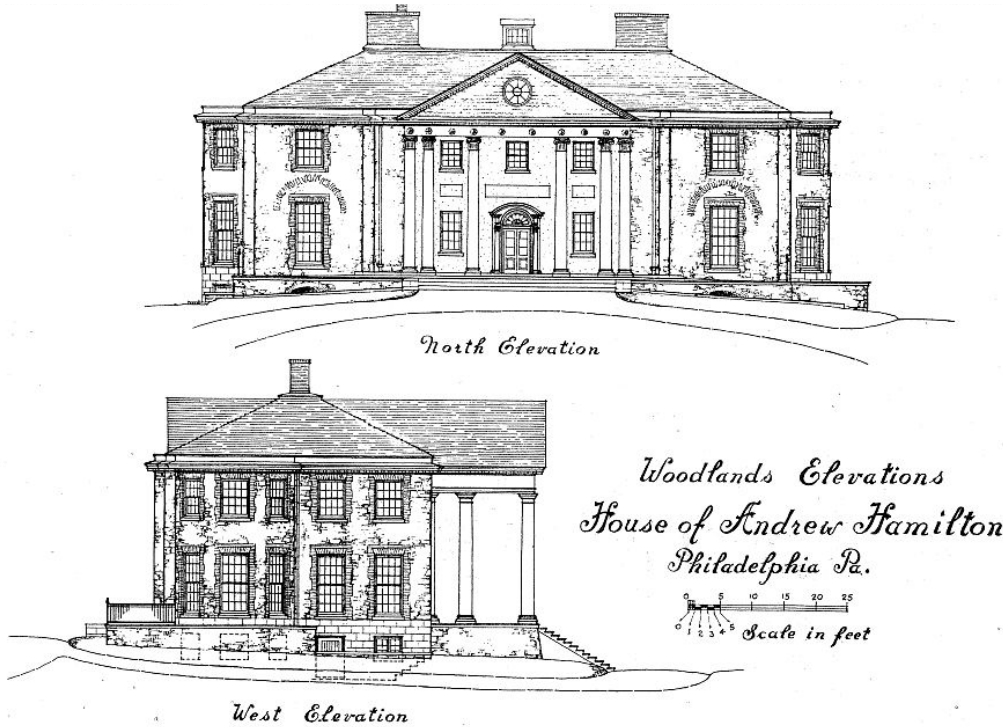


Fig. 2 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : L. G. Park), The Woodlands (Elevations Nord et Ouest), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125

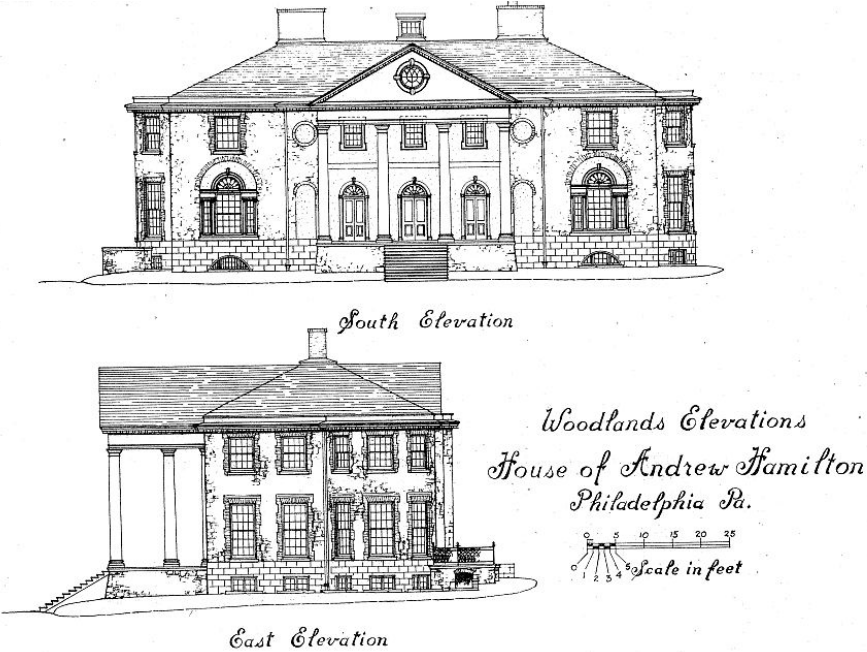


Fig. 3 - Historic American Buildings Survey (dessinateurs : L. G. Park), The Woodlands (Elevations Sud et Est), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125

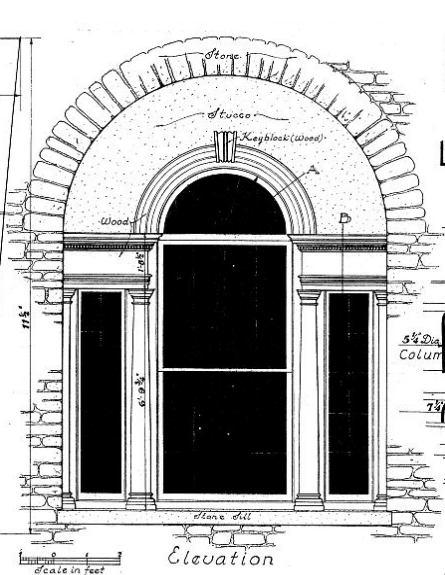


Fig. 4 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John Keil), The Woodlands (Vue de détail des fenêtres serliennes), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125

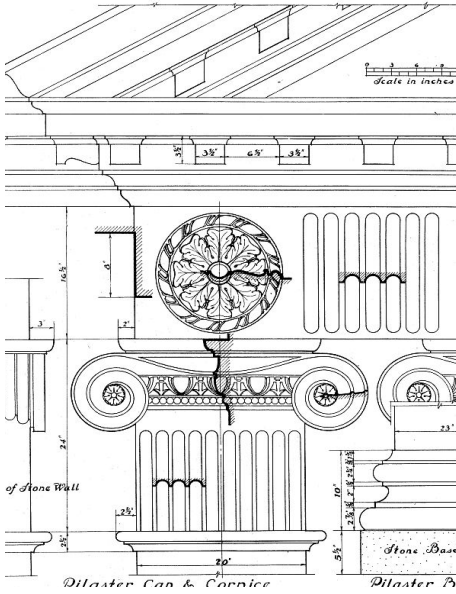


Fig. 5 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John Keil), The Woodlands (Vue de détail chapiteau des colonnes ioniques du portique nord), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125

d'un oculus. Enfin, le portique sud est surélevé sur une base en pierre massive, un soubassement qui détache la saillie du temple du sol, et sacralise ainsi l'espace de l'entrée, modalité qui sera reprise par la suite par de nombreux édifices du Greek Revival.

En parallèle du développement du style Fédéral, un autre courant architectural a aussi les faveurs des bâtisseurs d'alors, et ce avant même la Révolution Américaine. Le style néo-palladien. Ce mouvement se développe activement sous l'égide de la franc-maçonnerie alors très influente aux États-Unis via ses confréries et ses guildes. Ce style s'inscrit dans la tradition des architectes de la Renaissance, d'Andrea Palladio à Donato Bramante, en passant par Alberti. Les bâtisseurs s'inspirent également d'architectes de la Renaissance plus tardifs comme Baldassare Peruzzi et Sebastiano Serlio. A Philadelphie, un des exemples domestiques les plus instructifs de ce style est *Mount Pleasant*, une demeure construite pour le corsaire écossais John Macpherson entre 1761 et 1765. Elle servit de modèle à nombre d'édifices néo-palladiens contemporains. *Mount Pleasant* est une demeure où s'exprime une symétrie absolue et rigoureuse, organisée autour d'un axe central traversant fort [fig. 6][fig. 7]. La façade Est [fig. 8], par laquelle on découvre l'édifice, est animée par un léger avant-corps central surmonté d'un grand fronton triangulaire. Ce dispositif, emprunté aux villas d'Andrea Palladio, permet de rompre la monotonie du bloc parallélépipédique et de hiérarchiser la façade en désignant l'entrée comme point focal. On retrouve également une tripartition horizontale typiquement palladienne, avec un soubassement solide, en pierre de taille, surmonté d'un étage noble et d'un étage supérieur, le tout couronné par une toiture imposante.

Comme pour *The Woodlands* analysé auparavant, on retrouve le dispositif de la fenêtre palladienne, qui trône au-dessus du fronton de l'entrée. Cette serlienne n'est pas simplement percée dans le mur, mais encadrée de pilastres ioniques romains (chapiteau à deux volutes latérales placées diagonalement aux angles) et surmontée d'un arc maçonné. Les angles du bâtiments sont marqués par des chaînages en brique rouge qui contrastent fortement avec le crépi blanc et lisse des murs. Ce motif, tiré de l'architecture géorgienne, montre à quel point l'architecture américaine des temps pré et post-révolutionnaire est marquée par un amalgame de plusieurs styles, de plusieurs influences et de plusieurs cultures architecturales. Les bâtisseurs d'alors, moins versés dans l'étude rigoureuse et méthodologique des différents styles architecturaux vis-à-vis de leurs homologues européens, se complaisent dans cette liberté créative. *Mount Pleasant* en est un exemple frappant. Bien que sa symétrie rigoureuse, son avant-corps à fronton et sa fenêtre serlienne centrale la rattachent indiscutablement à la tradition néo-palladienne, son exécution trahit une identité plus complexe. Avec sa

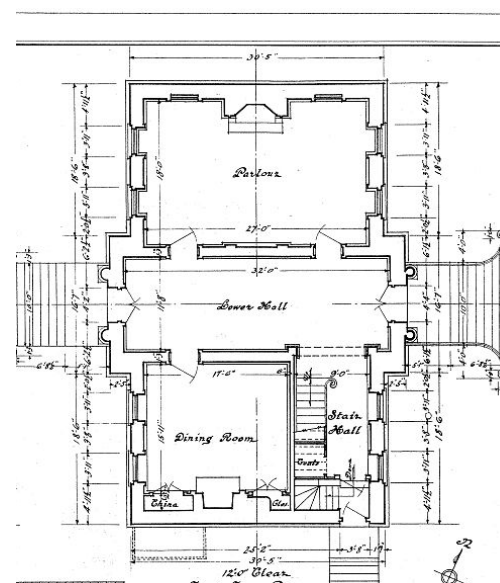


Fig. 6 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), *Mount Pleasant* (Plan du rez-de-chaussée), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130



Fig. 7 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), *Mount Pleasant* (Photographie de la façade arrière (ouest) de Mount Pleasant), après 1932, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130

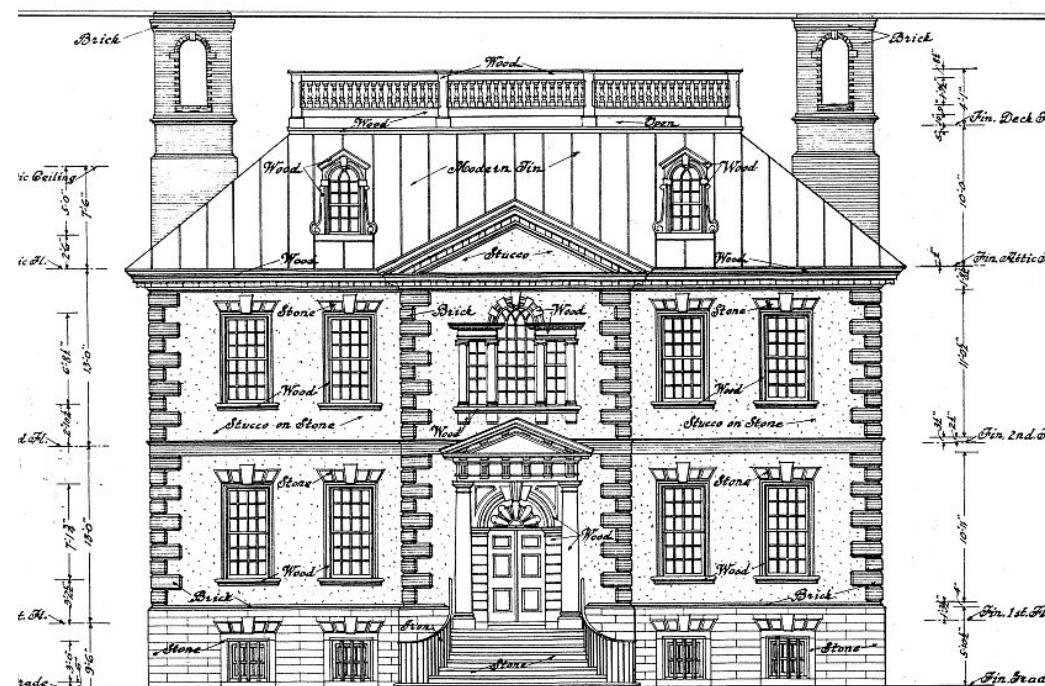


Fig. 8 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), *Mount Pleasant* (Elevation de la façade Est), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130

toiture à quatre pentes brisée, surmontée d'une balustrade - combinée aux cheminées massives - l'auteur Roger Kennedy prête à l'édifice l'allure d'un château normand, qui trahit les origines écossaises de son propriétaire et son antipathie pour l'Angleterre¹⁵.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'architecture fédérale ou néo-palladienne, dans les années qui suivent l'obtention de l'Indépendance par les treize colonies, on observe que l'influence anglaise reste donc de facto prédominante dans le paysage architectural. Cela n'est cependant pas étonnant. En particulier parce que les ouvrages et traités d'architecture utilisés par les artisans qualifiés du pays comme sources d'inspiration principales sont en grande majorité écrits par des auteurs britanniques¹⁶. De plus, malgré une rupture politique avec la Couronne, les liens entre les Etats-Unis et l'Angleterre restent forts. Les américains fortunés continuent de faire régulièrement le voyage vers l'Angleterre. La mode anglaise continue donc d'imprégner le paysage américain malgré des velléités d'indépendance culturelle de plus en plus marquées.

La remise en cause du Classicisme et de ses modèles aux Etats-Unis

D'autres raisons plus profondes expliquent également la difficile adoption d'un langage résolument classique aux Etats-Unis dans les années qui suivent l'Indépendance. En premier lieu, la très bonne connaissance que les pères fondateurs possédaient des classiques antiques ne doit pas suggérer une fascination et une approbation sans retenue de ces modèles. Au contraire, la première génération d'hommes politiques américains faisaient valoir une culture pétrie d'humanités. Raison pour laquelle ces derniers réfutèrent l'idée de se donner la Démocratie Grecque ou la République Romaine comme seuls modèles inexpugnables. L'intérêt porté à ces systèmes politiques tenait tout autant à leur qualité de modèles, qu'à leur qualité d'anti-modèles¹⁷. A ce titre, les propos tenus par Caleb Strong, Gouverneur fédéral du

15 "Mount Pleasant fut bâtie par un négociant écossais... Les historiens de l'art ont eu tendance à décrire son style comme étant anglo-palladien. Ce que nous savons du capitaine Macpherson suggère au contraire qu'il n'est ni anglais ni palladien, mais franco-calédonien... Bien que Mount Pleasant n'ait pas été construite par un Français, elle ressemble fort à une version réduite d'un château normand. C'est là un indice révélant le caractère de son bâtisseur : un Écossais des Lowlands qui exérait tout ce qui était britannique.", Ibid, p14

16 "Un conservatisme artistique persista souvent par nécessité, en raison du fait que nombre d'artisans qualifiés du pays étaient soit formés à l'anglaise... soit, en architecture du moins, parce que tous dépendaient largement des livres de modèles britanniques", HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p19

17 "Les pères fondateurs connaissaient très précisément l'histoire grecque et romaine. Par conséquent, ils ne choisirent pas d'émuler les institutions politiques grecques ou romaines [...] La démocratie grecque et la République romaine offraient un catalogue d'expériences à éviter... Les Américains ne s'intéressaient généralement aux scènes de l'Antiquité que pour en tirer des leçons, afin d'écarter la quasi-totalité de leurs exemples.", Ibid, p26

Massachusetts pendant la présidence de Thomas Jefferson (1801-1809) reflètent bien ces prises de position critiques : «Dans les républiques modernes de l'Europe, les scènes qui s'étaient autrefois jouées dans celles de Grèce et de Rome se sont répétées... Tirons leçon de leurs erreurs et de leurs infortunes ; et que le Ciel nous préserve d'un destin semblable.» L'évocation dans ses propos du Ciel, à savoir Dieu, et donc de la religion n'est pas anodine. Bien que l'Américain du XVIII^e siècle soit un homme profondément versé dans la connaissance des classiques, Religion et Classicisme s'accordent parfois difficilement par la confrontation de deux visions du monde qui s'opposent : «De nombreux Puritains, tant anglais que américains, se méfiaient des auteurs classiques au motif que jouer avec des écrivains païens constituait un danger mortel pour la moralité et la religion véritable, ainsi que pour la primauté des Écritures¹⁸.»

Avant, pendant et après la période révolutionnaire se joue également une importante bataille culturelle aux Etats-Unis. On débat sur la place à accorder dans les cursus scolaires et universitaires à l'étude des langues antiques, (latin et grec ancien) et conséquemment à l'étude des classiques eux-mêmes : «À partir du milieu du XVIII^e siècle, et avec une intensité croissante tout au long de la période révolutionnaire [...], une campagne véhémement fut menée pour éliminer totalement l'enseignement classique des programmes scolaires ou, à défaut, pour le reléguer à un rang subalterne¹⁹.» Parmi ces personnalités de haut rang, on peut compter nul autre que Benjamin Franklin, figure mythique de l'histoire américaine. Dès 1749, l'apôtre américain de l'utilitarisme en matière d'éducation, proposait ainsi une libéralisation des programmes scolaires afin que les étudiants ne soient plus tous tenus par défaut d'apprendre, le latin, le grec, ni même une langue étrangère moderne²⁰. L'utilitarisme exacerbé de Franklin le poussait souvent à manifester publiquement sa désapprobation voire son mépris désinvolte eu égard à la prétendue valeur intrinsèque prêtée aux classiques.

On le voit à cette multiplication d'exemples historiques et de citations, le rapport qu'entretenaient les américains post-révolutionnaires avec les classiques était paradoxal et ambigu. La réalité est donc plus nuancée que celle que l'on fit valoir par la suite - dans le but de diffuser l'image de Pères fondateurs souscrivant sans ambages aux bienfaits de l'étude des classiques. Il est donc difficile d'imaginer que cette réticence latente à l'adoption du Classicisme n'eut aucun impact sur l'adoption d'une esthétique et d'un langage classique en architecture. Comme le dit Roger Kennedy «Il fallut attendre trente ans pour que les

18 REINHOLD Meyer. "Opponents of classical learning in America during the revolutionary period", Proceedings of the American Philosophical Society, 1968, vol. 112, no 4, p221.

19 Ibid, p221

20 Ibid, p223

Américains aient l'assurance d'utiliser directement les formes antiques, en fondant leur architecture sur leurs propres observations des ruines de l'Antiquité²¹.»

Le paradoxe révolutionnaire et les réminiscences de l'influence culturelle anglaise

Nous venons de voir que de nombreuses raisons semblent expliquer les résistances qui freinèrent l'adoption d'une architecture résolument classique aux Etats-Unis. On entend par là non pas l'adoption d'un simple appareil de façade comme l'architecture fédérale ou néo-palladienne, mais bien l'emploi d'un véritable système d'architecture se donnant l'usage et l'adaptation des canons classiques comme leitmotiv. Mais comme nous allons le voir, d'autres raisons encore peuvent expliquer la persistance tardive des influences architecturales anglaises au sein des Etats-Unis d'Amérique devenus nouvellement indépendants.

Un aspect psychologique fondamental de la Révolution américaine réside dans le fait que le terme même de «révolution» - à savoir l'idée d'un bouleversement, d'un renversement, d'un basculement - est réfuté par ceux là mêmes qui en précipitèrent pourtant l'avènement : «Les Américains commencèrent à débattre du caractère véritablement révolutionnaire de la Révolution dès que les derniers échos des tirs s'évanouirent²².» Bien que remontés contre la domination de la couronne britannique et ses lois jugées injustes, la sécession avec la Couronne fut vécue comme un traumatisme par les Pères fondateurs. Libérés du joug britannique, les américains nouvellement indépendants perdirent du même coup leur principal soutien économique et politique. Au-delà des aspects commerçants et matériels, l'Indépendance marque aussi une rupture émotionnelle, culturelle et psychologique avec un pays dont les treize colonies empruntaient jusqu'à alors la profondeur historique et généalogique pour justifier leur propre existence.

Au lendemain d'une Révolution réussie, tout est à construire, avec pour horizon vertigineux une frontière inconnue et une immensité géographique insondable. La tâche paraît homérique pour une population qui demeure alors faible en nombre et qui est surtout disséminée sur un territoire géographique déjà important. D'autant plus que la Guerre avec la Couronne puis l'Indépendance vont provoquer le départ de la plupart des Loyalistes alors présents aux Etats-Unis, soutiens de la Couronne et opposants à une séparation. Un pays laissé exsangue par la guerre voit alors parmi ses meilleurs éléments partir, car les Loyalistes occupaient bien souvent des positions de choix dans les villes; riches marchands,

avocats, représentants politiques dépêchés par la Couronne²³. Mais ces derniers ne sont pas les seuls à partir, car beaucoup d'artistes et d'hommes de lettres expriment aussi leur désapprobation et prennent le chemin du départ : «Il est intéressant de noter... qu'en 1775, chaque personne pratiquant la peinture ou l'architecture avec un quelconque degré de compétence professionnelle en Amérique, à l'exception de Charles Willson Peale et Thomas Jefferson, était opposée à la séparation avec l'Angleterre²⁴.».

Très tôt les Pères fondateurs réfutent donc la rhétorique d'une Révolution violente, factieuse et symboliquement régicide. Certes le changement métapolitique est acté et irrémédiable, mais on s'attache à perpétuer d'une certaine manière le *modus vivendi* colonial et britannique au sein d'une nation naissante en quête de repères. Dans ce sens, la Révolution Américaine fut bien différente de la Révolution Française, pour laquelle au contraire la politique de la *tabula rasa* fut théorisée et orchestrée de manière méthodique par un corps social cherchant à s'imposer comme les nouveaux maîtres au détriment des anciens. On pourrait avancer que c'est bien là une des raisons pour laquelle les américains ressentirent de l'inconfort envers la Révolution Française et préférèrent s'en détacher ; «Rappelés par la guillotine de 1793 à leur propre violence rebelle survenue une décennie plus tôt, les Pères fondateurs ne pouvaient s'empêcher de reconnaître que la décapitation ou le rejet d'un roi tronque une hiérarchie et détruit l'ordre depuis son sommet. Il est probable que les Pères fondateurs fussent, à l'instar du roi Henri VIII dans la pièce de Shakespeare, mal à l'aise dans leur propre paternité²⁵.» Au lendemain de l'Indépendance, la situation politico-sociale dramatique²⁶, couplée à l'anxiété et l'inconfort des Pères fondateurs vis-à-vis de leur propre système politique, contribua à faire perdurer l'influence anglaise dans l'architecture des villes de la côte est.

L'architecture américaine des premières décennies post-révolutionnaires est donc intimement liée à la vie politique et civique d'alors. Le raisonnement dialectique auquel nous avons procédé démontre que l'adoption du Greek Revival n'a pas coïncidé avec l'obtention de l'Indépendance. Le mythe des Pères fondateurs héritiers de la tradition politique antique est une construction qui leur est postérieure. Contrairement à ce que l'histoire récente aimerait faire croire, la

21 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p26

22 Ibid, p65

23 "Avec le départ forcé des Loyalistes, les habitants des cités côtières du Massachusetts, de New York, du New Jersey et de la Pennsylvanie virent leurs principaux marchands et avocats choisir le chemin de l'exil." Ibid, p67

24 Ibid, p168

25 Ibid, p64

26 "William White était le seul prêtre anglican subsistant en Pennsylvanie... toutes les confessions chrétiennes ressentirent la démoralisation consécutive à un conflit aussi long et aussi féroce", Ibid, p67

Révolution Américaine n'a pas engendré le Greek Revival²⁷. La réalité témoigne plutôt d'une posture ambivalente à l'égard des classiques, celle d'une société qui y puise de l'inspiration, mais refuse en même temps la tentation passéiste. L'attrait réel mais nuancé pour l'esprit des Lumières et l'Antiquité s'est donc associé aux circonstances et à la tradition anglaise. Des forces contraires ont conduit à la genèse des styles Fédéral et Néo-palladien, qui ont dominé les premières décennies post-révolutionnaires. Pour autant, ce mémoire porte bien sur le Greek Revival. Car c'est bien le Greek Revival qui a durablement marqué l'imaginaire et le paysage architectural des Etats-Unis au début du XIXe siècle. Du point de vue historique, le style Fédéral comme Néo-palladien peuvent alors être appréhendés comme les antichambres du Greek Revival - les antécédents nécessaires, les signaux précurseurs, d'une adoption totale du Classicisme par la société américaine au tournant du XIXe siècle. Si le centre-ville des grandes villes de la côte Est américaine nous montre que l'adoption du Greek Revival a bel et bien fini par avoir lieu, reste encore à démontrer pourquoi et comment cette métamorphose se matérialisa. C'est là tout l'objet du chapitre suivant.

27 "L'impression que les fondateurs auraient initié un Greek Revival exige de comprimer en un clin d'œil un décalage classique qui dura en réalité trois décennies, durant lesquelles il n'y eut aucun Greek Revival", Ibid, p29

II. Gloires et déboires des premiers bâtisseurs de la République

Une genèse qui fait débat

Pour qui s'intéresse au Greek Revival et aux auteurs qui ont écrit sur le sujet, une question non négligeable émerge rapidement ; à quand faire remonter la genèse du mouvement ? Et pour cause, si la période de multiplication des édifices qu'on qualifie de Greek Revival aux Etats-Unis fait souvent consensus - c'est-à-dire son âge d'or - les auteurs divergent sur les débuts. Contrairement à telle bataille ou tel discours dont on pourrait inscrire la date avec certitude dans le livre de l'Histoire, la question des origines du Greek Revival est ouverte aux débats parmi les historiens et les architectes. La raison est bien simple et tient tout simplement à la difficulté même de s'accorder sur une définition claire et consensuelle du mouvement lui-même. Même si l'histoire de l'architecture a été profondément marquée par la volonté de théoriser le langage architectural : de lui donner une syntaxe, une grammaire, un vocabulaire, dans la pratique, la forme architecturale est rarement pure. Cela est particulièrement vrai pour le Greek Revival américain, produit d'influences croisées. Selon l'angle sous lequel on regarde notre sujet, la genèse du phénomène demeure sujette à débats. Il y a donc une difficulté manifeste à établir une définition claire et objective de ce que serait un édifice Greek Revival - et donc de réussir en contrepoint l'exercice autrement plus difficile consistant à justifier que tel édifice *ne peut être rattaché au Greek Revival*. Ainsi, il apparaît davantage pertinent de se positionner du point de vue de l'événement historique pour retracer la genèse du mouvement.

Selon cette considération, on peut raisonnablement faire remonter les origines du Greek Revival américain aux années postérieures à la Seconde Guerre d'Indépendance, qui opposa les Etats-Unis à l'Angleterre en 1812. Car cette date marqua *de facto* le début d'un développement sans précédent d'une forme classique aboutie sur le sol américain. Pourquoi alors la genèse du Greek Revival ferait débat parmi les historiens et les architectes ? Car si l'on se place non pas du point de vue historique, mais qu'on s'intéresse plutôt à la première occurrence architecturale comme point de départ tout à fait légitime d'un mouvement nouveau et disruptif, alors la genèse du Greek Revival aux Etats-Unis serait antérieure à 1812. Nombre d'auteurs s'accordent ainsi à attribuer la prééminence du premier jalon bâti à la Banque de Pennsylvanie érigée entre 1798 et 1801 par Benjamin Henry Latrobe : « Philadelphie vit tout à la fois la naissance et la mort de l'architecture Greek Revival en Amérique : sa naissance avec la Bank of Pennsylvania, que Latrobe conçut au

printemps 1798²⁸...» - «Le premier bâtiment américain d'importance à faire usage de l'un des ordres grecs est généralement considéré comme ayant été la Bank of Pennsylvania, érigée entre 1798 et 1801²⁹.» Tout l'enjeu de ce chapitre est de comprendre l'asynchronisme entre l'irruption du premier jalon architectural et la cristallisation formelle du Greek Revival comme phénomène identifiable comme tel. Car ce débat éclaire l'essence même du Greek Revival : un mouvement dont le langage est résolument classique, mais dont la plasticité sémantique rend ses frontières morphologiques poreuses.

Si les origines du Greek Revival font *in fine* débat, c'est que son avènement ne constitue pas une rupture *ex-nihilo*, avec un avant et un après, mais bien une longue sédimentation de formes et d'idées. On a vu dans le chapitre précédent qu'il est possible de discerner des tendances profondes derrière la persistance de l'influence britannique dans l'architecture américaine post-révolutionnaire. Ce chapitre entend montrer qu'au-delà des frictions, l'adoption du mouvement aux Etats-Unis a été rendue possible par l'implication active d'une poignée d'individus qui ont beaucoup contribué à infléchir la trajectoire architecturale du pays. En s'intéressant aux précurseurs du Greek Revival aux Etats-Unis, on en apprend au passage plus sur le quotidien des premiers architectes du pays. Leur histoire personnelle raconte celle des Etats-Unis, une nation qui se passionne pour la question architecturale en dépit d'une conjoncture structurellement adverse, entre précarité politique et instabilité économique.

Thomas Jefferson : Président et Architecte

Le premier de ces précurseurs est nul autre que l'illustre Thomas Jefferson, vice-président (de 1797 à 1801) puis président des Etats-Unis (de 1801 à 1809). Mais aussi véritable architecte de la jeune République. A l'aube du XIXe siècle, alors que l'architecture coloniale continue de caractériser les centres marchands comme la Nouvelle-Angleterre, New York ou Philadelphie, Jefferson comme Washington profitent de leur aura et de leurs pouvoirs politiques pour promouvoir un Renouveau Classique aux Etats-Unis, qui se réalise d'abord sporadiquement en Virginie et à Philadelphie³⁰. De par ses lectures et ses voyages, l'esprit de Jefferson est imbibé d'architecture française et de philosophie des Lumières. Un édifice en particulier va vivement frapper son imaginaire. Il s'agit de la maison carrée à Nîmes, qui reste encore aujourd'hui un des édifices classiques antiques les mieux conservés au monde. De la

Maison Carrée dépeintes en ces mots «Me voici, Madame, contemplant des heures entières la Maison Carrée, comme un amant regarde sa maîtresse», il en garde un croquis, afin de conserver le souvenir vivant de cette rencontre bouleversante. Le Nouveau Classicisme de Jefferson est aussi celui des architectes de Louis XVI³¹. Durant sa visite en France et à Paris, certains affirment que la vision des édifices que l'on doit aux architectes Claude-Nicolas Ledoux et Étienne-Louis Boullée eurent sur lui le meilleur effet. Au-delà de son expérience personnelle, Jefferson connaît et produit surtout l'architecture par les quelques livres qu'il détenait dans sa bibliothèque. On sait qu'il possédait entre autres une version anglaise apocryphe des Quatre Livres de l'Architecture d'Andrea Palladio³² - sa Bible - ainsi que la version française éditée par Perrault des traités d'architecture de Vitruve - son premier achat en la matière. L'architecte anglais Benjamin Henry Latrobe se plaignait d'ailleurs des préjugés de Jefferson en faveur de ses «vieux livres français dans lesquels il pêche tout³³.»

A son retour de France, l'architecture de Jefferson exprime ostensiblement ces influences variées. À Richmond, on lit clairement dans l'architecture du Capitole de Virginie l'influence qu'eut la vision de la Maison Carrée à Nîmes sur lui. Témoignage de son professionnalisme, lors de son séjour en France, il commanda au sculpteur français Clérissieu une maquette de l'édifice basée sur ses propres dessins, afin de servir de modèle au Capitole de Virginie. Dans les dessins de l'Université de Virginie, certains architectes ont aussi vu dans le pavillon IX une influence du pavillon de Mme Guimard dessiné par Claude-Nicolas Ledoux.

Intéressons-nous pour finir à *Monticello*, la célèbre résidence hautement symbolique³⁴ du président Jefferson, dessinée par ses soins, qui serait «le plus français des édifices néoclassiques américains³⁵.» et dont Talbot Hamlin résume l'architecture de la manière suivante : «Monticello... incarne vraisemblablement le meilleur de l'architecture de Jefferson. Le caractère de Monticello repose fondamentalement sur la quête de son concepteur, à l'intérieur comme à l'extérieur, pour les formes les plus simples, les plus fortes, les plus vastes et les plus monumentales. Tout le reste est secondaire. Son étage principal est élevé, et la corniche extérieure est placée bien au-dessus des fenêtres. L'étage supérieur est dissimulé derrière un parapet et une balustrade. Des portiques simples

28 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p63

29 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p58

30 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p50

31 «Ce fut le nouveau classicisme de la fin du règne de Louis XVI qui le toucha le plus — cela, ainsi que l'émotion de voir l'un des vestiges romains les plus beaux et les mieux préservés de tous : la Maison Carrée à Nîmes" Ibid, p49

32 KENNEDY Roger G., "Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820", New York : Knopf, 1989, p431

33 Ibid, p433

34 Ibid, p429

35 Ibid, p441

mais monumentaux à quatre colonnes, situés au centre de chaque côté long, confèrent de la dignité à l'ensemble ; la touche finale de grandeur se trouve dans le dôme octogonal. Des architraves et des corniches simples de type classique décorent les ouvertures.»³⁶ Après avoir étudié les antichambres du Greek Revival à travers les exemples de *The Woodlands* et de *Mount Pleasant*, l'étude de *Monticello* [fig. 9][fig. 10] est révélatrice des changements qui s'opèrent dans l'architecture résidentielle, témoignant d'une intégration toujours plus prononcée du langage classique. Chez Jefferson, et tout particulièrement dans sa résidence personnelle, on observe la synthèse d'influences croisées, entre classicisme français et anglais, entre inspirations latines et helléniques. Influences qui sont celles partagées par la société américaine d'alors.

La lecture du plan de rez-de-chaussée de *Monticello* [fig. 11] évoque un sens de la composition bien différent de celui qui sera adopté par le Greek Revival plus tardif. Là où les édifices ostensiblement helléniques font le pari de formes géométriques simples et mono-orientées, *Monticello* privilégie une typologie qui insiste sur la centralité. Le plan s'organise autour d'un axe fort de symétrie quasiment orienté Est-Ouest, reliant le hall d'entrée (Entrance Hall) au grand salon (Parlour). Ce dernier, projeté vers l'extérieur sous la forme d'un demi-octogone, est la signature de Jefferson. Le plan se double d'un axe mineur Nord-Sud plus discret qui connecte le conservatoire (Conservatory) à la piazza. Il s'agit donc d'une typologie rayonnante qui évoque clairement l'héritage d'Andrea Palladio. On lit aussi dans les plans des étages l'effet qu'on eut les hôtels particuliers français et parisiens sur l'esprit de Jefferson. On en retrouve ainsi des emprunts dans la distribution des pièces de taille modeste, et l'usage savant des espaces résiduels.

C'est sur la question de l'échelle du bâti que la conception de Jefferson se révèle la plus ingénieuse. Farouche détracteur de l'architecture anglaise géorgienne et de ses maisons à étages, Jefferson adopte la typologie du faux plain-pied romain que nous apprend l'étude de la coupe longitudinale [fig. 12] et de l'élévation Est [fig. 13]. La coupe révèle pourtant bien la présence d'un étage ainsi que d'un niveau supplémentaire sous le dôme. En plaçant les fenêtres du deuxième niveau au ras du plancher, et en couronnant ses façades d'un entablement massif surmontée d'une balustrade continue, Jefferson réussit à dissimuler partiellement la toiture et les volumes supérieurs, de sorte à focaliser la lecture de la façade sur ce qui apparaît comme un unique niveau noble. Tout dans l'architecture de *Monticello* contredit l'idée d'un mouvement Greek Revival homogène et uniforme dès ses origines, embrassant l'antiquité grecque au détriment de l'antiquité romaine. Au contraire, *Monticello*

s'incarne comme une synthèse magistrale entre la Rome républicaine, la Renaissance italienne d'Andrea Palladio, et la distribution à la française d'un Ledoux ou d'un Durand. Le dôme octogonal à degrés qui surmonte la résidence, et en constitue le point de mire, est la forme romaine par excellence. Plus tard reprise et retravaillée par Palladio. Le monde grec ne considérerait ni l'usage de la voûte appareillée, ni celui du dôme, qui deviendront des signatures spatiales de l'ingénierie constructive romaine. Pour ses colonnes, Jefferson utilise l'ordre dorique romain, refusant donc l'austérité parfois jugée trop primitive du dorique grec. Pour conclure notre analyse, évoquons la matérialité. Contrairement aux édifices du Greek Revival tardif, à *Monticello*, on ne cherche pas à masquer la brique sous un stuc blanc pour créer l'illusion d'une façade en marbre. Jefferson assume pleinement l'usage de la brique et l'associe à des éléments en bois peint, en blanc, pour contraster avec les murs massifs en briques rouges. On peut voir dans l'usage de la brique laissée à nue, l'expression d'un idéal. Celui d'un homme d'état enraciné, d'un citoyen-fermier, qui choisit de construire sa résidence principale loin des grands centres urbains.

Jefferson incarne à lui seul l'érudition et la curiosité des Pères fondateurs pour l'architecture, qui en saisissaient toute la portée politique et sociale : «Thomas Jefferson, qui conçut le Capitole de l'État de Virginie à l'image du temple romain de Nîmes, plaidait pour le pouvoir des édifices publics à transmettre une philosophie politique ; affirmant qu'ils devaient être plus que de simples objets de beauté et de commodité ; ils devaient, par-dessus tout, énoncer un credo³⁷.» Si l'architecture de Jefferson tient bien plus du Renouveau Classique et du Palladianisme Romain que du Greek Revival, il a cependant participé activement à asseoir l'importance de l'architecture classique aux États-Unis, et a préparé le terrain idéologique propice à l'adoption ultérieure d'un Greek Revival plus «pur». A une époque où l'influence anglaise dans le paysage urbain demeurerait marquée, Jefferson opérait une rupture symbolique majeure en court-circuitant l'héritage britannique pour lui préférer un dialogue direct avec l'Antiquité et la Renaissance, posant ainsi les premières pierres de la fièvre classique qui s'emparerait deux décennies plus tard de l'architecture civique et publique de l'Amérique. Jefferson, à l'instar d'autres *Gentleman Architect* comme Andrew Hamilton ou William Hamilton, restaient cependant des profanes, des autodidactes, malgré une relative bonne connaissance théorique et pratique de l'architecture. Leurs réalisations traduisent l'ébauche d'une vision architecturale, qui souffre cependant de certaines faiblesses techniques, notamment pour ce qui est de la composition et de la combinaison syntaxique.

36 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p19

37 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p29



Fig. 9 - Historic American Buildings Survey (photographies : T. Waterman, W. Jr. Smalling, J.E. Boucher), Monticello (Photographie de la façade arrière (ouest) vue depuis l'angle sud-ouest), 1989-1992, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241



Fig. 10 - Historic American Buildings Survey (photographies : T. Waterman, W. Jr. Smalling, J.E. Boucher), Monticello (Photographie de la façade principale (est)), 1989-1992, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241

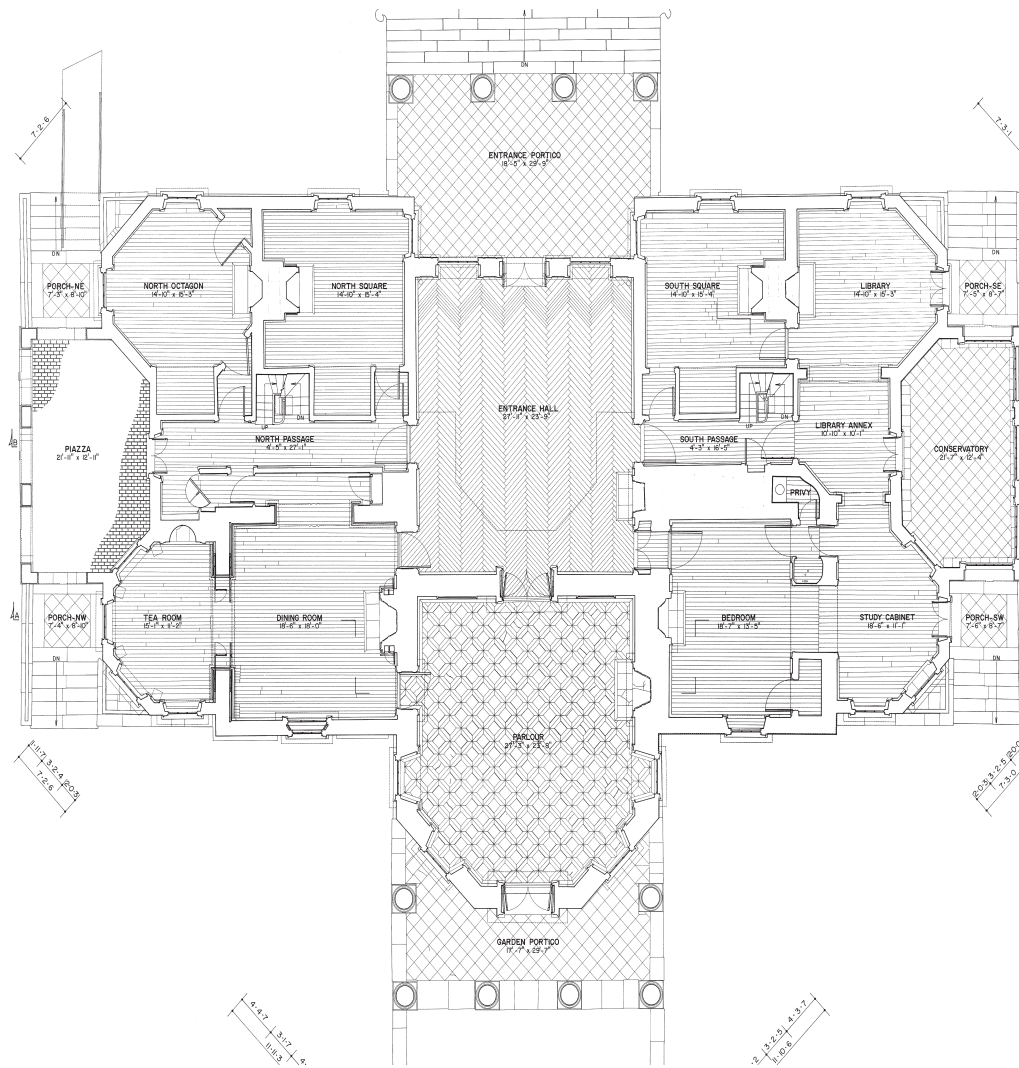


Fig. 11 - Historic American Buildings Survey, Monticello (Plan du rez-de-chaussée. Une composition rayonnante avec deux axes orthogonaux forts, inspirée de Palladio), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241

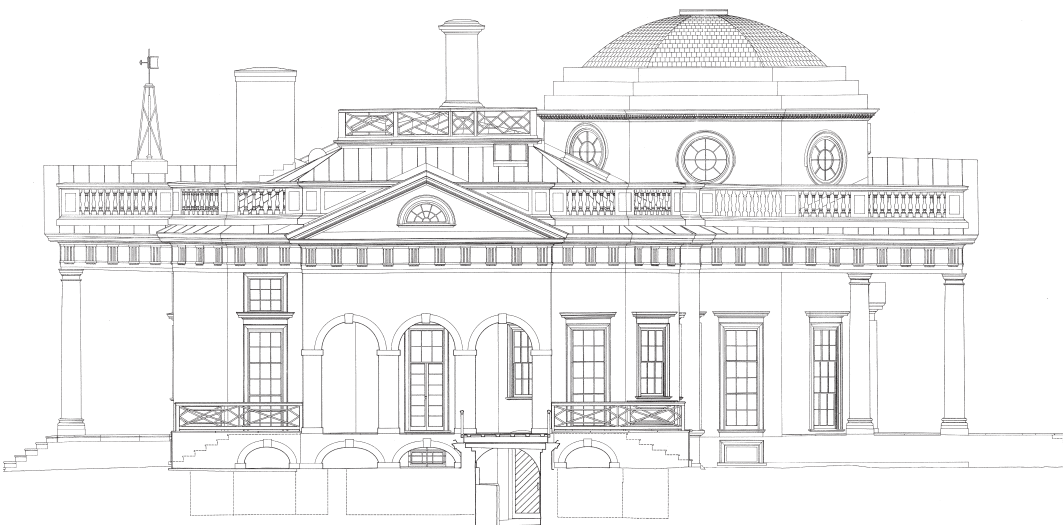


Fig. 12 - Historic American Buildings Survey, Monticello (Coupe Longitudinale sur le dôme octogonal et selon l'axe principal), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241 Monticello.

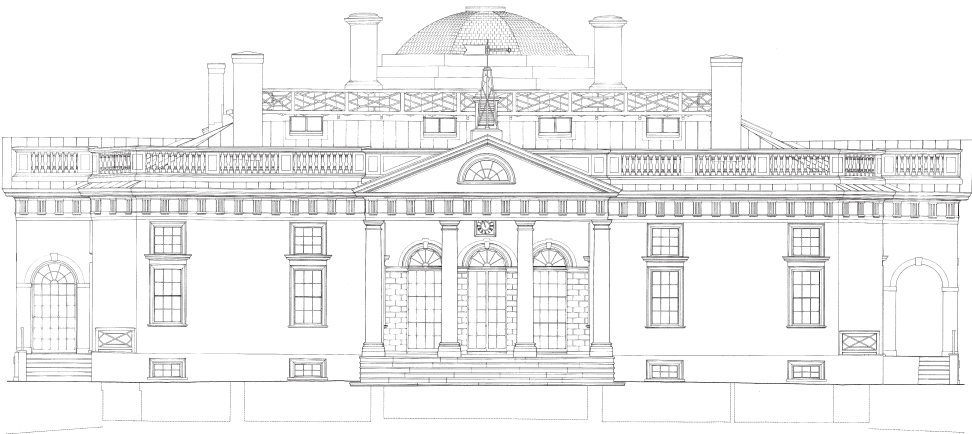


Fig. 13 - Historic American Buildings Survey, Monticello (Elevation de la façade est. L'ingéniosité constructive fait croire à une maison de plein-pied), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241

L'apport des architectes et des urbanistes français

Avec l'exil des élites loyalistes suite à la Guerre d'Indépendance avec la Couronne Britannique, les Etats-Unis trouvèrent un second souffle artistique dans une vague d'immigration fraîchement débarquée du Vieux Continent³⁸. Selon un parallèle assez remarquable, les Etats-Unis bénéficièrent tout d'abord de la Révolution Française. En effet, à l'instar des loyalistes qui prirent le parti de quitter le pays après la rupture avec la Couronne Britannique, de nombreux français, notamment des nobles et des ecclésiastiques, fuirent le pays à cause des années de troubles qui précédèrent et suivirent la Révolution Française et les années de la Terreur. Parmi eux se trouvaient des architectes. «Il y avait tant d'architectes français à New York dans les années 1790 que Manhattan ressembla, pendant un temps, à la capitale fraîchement reconstruite d'un département français, et non d'un État américain³⁹.» Ces français qui arrivent en nombre sur le sol américain apportent avec eux la culture architecturale qui est celle de la France à la fin du XVIIIe siècle. Ces français contribuent à tourner la page de l'architecture géorgienne : «La fin de l'hégémonie britannique fut marquée par le premier édifice fédéral du pays — la reconstruction de l'hôtel de ville de New York en Federal Hall par le Major Pierre L'Enfant... Ce ne fut là qu'un témoignage d'un vaste mouvement culturel, un nouvel attachement aux idéaux français par opposition aux idéaux anglais⁴⁰.»

Bien sûr, si les Etats-Unis constituent une destination de choix pour les émigrés français, c'est en partie grâce aux liens forts tissés entre les deux pays à la suite de l'aide apportée par la France aux treize colonies dans leur quête d'Indépendance vis-à-vis de l'Angleterre. A ce titre, la vie du Major Pierre L'Enfant en est le parfait exemple. Né à Paris en 1754, l'Enfant étudie sous l'égide de son père à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture entre 1771 et 1776. En 1776, il se porte volontaire pour intégrer l'Armée Continentale Américaine. Il évolue alors aux côtés de l'ingénieur français du Coudray. En reconnaissance de ses services, le Congrès le nomme *Major* du Corps des Ingénieurs en 1783. À l'instar de nombreux officiers français ayant servi la cause de l'Indépendance, L'Enfant choisit de ne pas rentrer en Europe et de s'établir durablement dans le pays qu'il a contribué à libérer⁴¹. Il s'installe d'abord à New York, où en plus de quelques menus travaux, il rénove le vieil hôtel de ville au profit du Congrès Américain. Il s'installe ensuite à Philadelphie pendant deux ans aux

38 «Les États-Unis avaient emprunté des talents étrangers pour mener leurs affaires financières, tout comme ils avaient eu besoin d'émigrés français et britanniques pour lancer leur architecture.»

KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p176

39 Ibid, p79

40 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p47

41 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p86

débuts du gouvernement fédéral dans la ville, de 1788 à 1789. C'est pour ses travaux à Washington que l'histoire retiendra toutefois son nom. C'est le Président George Washington lui-même qui l'embauche afin de tracer les plans de la nouvelle capitale en devenir. «Le plan qu'il conçut se présentait sous la forme d'une trame orthogonale d'îlots rectangulaires irréguliers, à laquelle se superposaient de larges avenues diagonales... L'influence de l'urbanisme baroque déployé à Versailles par André Le Nôtre y transparaît clairement⁴².» Bien que l'Enfant soit avant tout un ingénieur - un ingénieur militaire qui plus est - en termes de planification urbaine, il était très largement en avance sur son temps, et ses travaux à Washington eurent une grande postérité. L'Enfant et ses compatriotes français apportent une rigueur technique et un sens de la composition issu des grandes écoles françaises royales, que n'ont pas des profanes comme Jefferson ou Washington, .

D'autres figures méritent également d'être citées ici pour illustrer ce moment architectural français de la fin du XVIIIe siècle aux Etats-Unis. Étienne Sulpice Hallet, architecte professionnel formé en France, émigre aux Etats-Unis vers 1786 et travaille un temps sur les premiers plans du Capitole à Washington. Plus tard, c'est Joseph-Jacques Ramée, contraint à l'exil, qui apporte sa pierre à l'édifice en concevant le plan novateur de l'Union College à Schenectady (New York), introduisant une conception paysagère et ordonnancée de l'architecture de campus. Ces architectes, bien que formés dans des écoles françaises, s'emparent pleinement des idéaux d'hommes influents comme Jefferson ou Washington, et donnent naissance aux ébauches d'une architecture résolument nationale : «Il est particulièrement opportun que, pour assister à la naissance d'une architecture distinctement américaine, l'on doive se tourner... vers Washington elle-même, [...] Conçue par le génie de l'officier français L'Enfant, ses bâtiments n'en furent pas moins le résultat d'idéaux nouveaux, et plus précisément des nouveaux idéaux architecturaux de Washington lui-même, l'amateur raffiné, et de Jefferson, [...] quasiment l'architecte professionnel⁴³.»

Benjamin Henry Latrobe

Bien que les architectes français arrivent en nombre aux Etats-Unis à la fin du XVIIIe siècle, ce sont bien les architectes anglais qui auront *in fine* la plus grande postérité. «À Philadelphie et à Washington après 1800, les maîtres architectes étaient anglais⁴⁴.» A un architecte en particulier est presque incontestablement attribuée la paternité spirituelle du Greek Revival américain, tant il incarne la figure par

42 Britannica Editors. «Pierre Charles L'Enfant». Encyclopedia Britannica, 29 Juillet 2025

43 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p22

44 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p333

excellence des architectes émigrés du Vieux Continent. Cet architecte, c'est Benjamin Henry Latrobe. Né en Angleterre en 1764, il est le fils d'une Allemande de Pennsylvanie et d'un pasteur morave descendant de réfugiés huguenots français. Chez lui s'expriment ainsi très tôt plusieurs influences européennes qui contribuèrent sûrement à forger son inclinaison cosmopolite. En plus de sa formation néoclassique auprès d'architectes anglais comme Samuel Pepys Cockerell, Latrobe voyage en France et en Italie, où il acquiert une connaissance approfondie de l'architecture de ces deux pays. Latrobe arrive aux États-Unis en 1795, et devient très vite une figure incontournable du pays⁴⁵. Ainsi, seulement quatre mois après son arrivée à Norfolk en Virginie, Latrobe se retrouve déjà invité à déjeuner ou dîner au Mont Vernon, demeure du premier président des États-Unis George Washington. Latrobe quitte la Virginie pour s'installer à Philadelphie en 1798, et reçoit la même année la commission de la Banque de Pennsylvanie, dont le portique ionique inspira tant d'architectes après lui. Nous l'avons évoqué, ce bâtiment est unanimement considéré comme le premier monument du Greek Revival américain (et fera l'objet d'une analyse morphologique et typologique approfondie plus loin dans le mémoire).

De 1798 à 1804, Latrobe fait de Philadelphie sa résidence ; durant cette période, il accroît considérablement sa renommée tant en qualité d'architecte que d'ingénieur⁴⁶. En 1803, Thomas Jefferson, troisième président de l'histoire des États-Unis, nomme Latrobe inspecteur des bâtiments publics des États-Unis. A ce poste, Latrobe est chargé de superviser le parachèvement du Capitole à Washington D.C. Dans les salles de la Chambre des représentants et du Sénat, il parvient à intégrer des motifs floraux américains - épis de maïs, feuilles de tabac - au sein de l'ordonnancement classique. C'est surtout dans les intérieurs des édifices, publics comme privés, que se lit l'apport d'architectes de formation comme Latrobe. Car contrairement aux façades, les intérieurs évoluèrent peu dans les années qui suivirent l'Indépendance, et continuèrent d'afficher le style austère et vernaculaire des premières colonies. Ainsi, la salle aménagée par Latrobe dans l'enceinte du Capitole entre 1806 et 1807 pour la Cour Suprême représente un intérieur d'une originalité remarquable pour l'époque. Par ses talents et sa formation, Latrobe est celui qui d'entre tous les architectes émigrés parvint le mieux à incarner l'idéal classique porté par des hommes d'état illustres comme Washington ou Jefferson. La connaissance pratique comme théorique de l'Antiquité par Latrobe fut habilement mise à profit par ces derniers.

45 "À Philadelphie, tout comme à Richmond, Latrobe s'intégra solidement aux cercles de l'élite sociale. Il devint membre de l'American Philosophical Society, laquelle publia plusieurs de ses articles." SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p3

46 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p101

La collaboration entre Latrobe et Jefferson, bien que portée par une admiration mutuelle, est aussi un terrain de frictions intellectuelles. Latrobe s'échine à faire adhérer Jefferson à ses vues. A l'inverse, Jefferson, habité par ses souvenirs parisiens, tenait ardemment à reproduire ce qu'il considérait comme «la chose la plus superbe au monde» : à savoir le dôme de Philibert de L'Orme - théorisé en 1561, et en vogue à Paris dans les années 1780. Là où Jefferson voyait un idéal esthétique à copier, Latrobe, également ingénieur, y voyait un défi de taille eu égard aux moyens mobilisables à ce moment-là dans la jeune capitale. «Bientôt, le Président tentait de le contraindre à couvrir la Chambre des Représentants d'un dôme à la De l'Orme, percé du type de verrières utilisées à la Halle aux Blés⁴⁷.» L'opposition à Jefferson sur certains aspects de la conception architecturale n'est pas la seule difficulté à laquelle doit faire face Latrobe, bien au contraire. En effet, l'architecte va également très vite se confronter à l'immaturité des moyens de construction sur le sol américain.

Lorsque Latrobe arrive aux États-Unis, les édifices d'ampleur qui s'y érigent sont essentiellement le fruit des corporations qui supervisent l'entièreté du projet; de la conception - sommaire - à la réalisation. Latrobe se heurte donc à l'inertie coloniale toujours très forte, avec des artisans qui se réfèrent aux quelques livres et traités de construction dont ils disposent - à savoir dans la grande majorité des livres anglais. Les matériaux employés sont également restreints, les artisans locaux ne jurant bien souvent que par le bois et la brique. Latrobe prône lui une architecture qui se veut savante, rationnelle, inspirée des préceptes antiques et de l'étude du passé. Il vante les mérites d'une architecture en pierre, plus noble, dont le langage s'inspire des exemples dont on peut alors s'émerveiller un peu partout en Europe. Le fossé psychologique est grand entre les attentes de Latrobe à son arrivée sur le continent américain et la réalité d'un pays qui n'est pas encore suffisamment mûr pour qu'il puisse y exercer toute l'habileté de son art : «Latrobe considérait l'architecture comme un métier de gentilhomme exigeant une formation adaptée... une telle conception contredisait l'opinion de la plupart des Américains qui préféraient, à moindre frais, engager un charpentier pour superviser la construction de leurs maisons⁴⁸.» Durant toute sa carrière aux États-Unis, Latrobe doit affronter malgré lui une résistance culturelle tenace qui sape invariablement son moral. Pour Latrobe qui considère que l'architecture est une discipline savante - une profession libérale qui mérite le respect et le paiement d'honoraires à la hauteur des tâches entreprises - son expérience aux États-Unis lui donna un arrière goût amer dont il s'épancha avidement dans ses

47 KENNEDY Roger G., "Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820", New York : Knopf, 1989, p451

48 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p44

correspondances.

Mais la confrontation aux commanditaires comme aux tenants des chantiers ne sont pas les seuls problèmes rencontrés par Latrobe et ses compars. Car la période qui s'étend de 1776 à 1812 est une période sombre pour les Etats-Unis et ses habitants. Dans ce contexte, Latrobe incarne une figure tragique. Ses lettres montrent son désespoir face à l'incompétence, aux retards, aux compromis budgétaires dont il est la première victime. Il est par-dessus tout sensible au climat d'impuissance généralisé qui entrave l'émergence de l'architecture classique qu'il souhaite promouvoir. Lui qui désire ardemment le sublime, doit gérer la misère : «Entre 1795 et 1825, la banqueroute était le revers de chaque fortune, et la spéculation la plus risquée tenait lieu de finance. Marchands et agioteurs ne laissaient derrière eux qu'un bien triste sillage... Dans ces temps d'incertitude, on demande rarement aux architectes - dont le rôle est pourtant de donner un visage à la cité - de concevoir des édifices à l'image noble, héroïque ou simplement sereine. Comme le confiait Latrobe lui-même, il ne trouvait guère à bâtir au milieu d'un «climat de désillusion généralisée, de déshonneur national et d'amertume⁴⁹.»

Les architectes n'échappent guère à leur environnement

Il est raisonnable de penser que l'architecture - par le truchement des architectes, de leur psychée, et de leur conditions - est par essence le produit de son temps. Et la construction est avant tout une question de financement. Or, après l'Indépendance Américaine de 1776, bien peu ont les moyens de financer de grandes opérations architecturales - à commencer par l'État Fédéral. Coupées de leurs liens avec la Couronne Britannique et le Commonwealth, l'économie des anciennes colonies est mal en point. Economie d'autant plus mise à mal par une guerre dont il faut rembourser les dispendieuses dépenses. Il suffit de lire Tocqueville pour se rendre compte que ce marasme économique fut la norme pendant de nombreuses décennies aux Etats-Unis : «Aux Etats-Unis, il n'existe pas de législation relative aux banqueroutes frauduleuses. Serait-ce qu'il n'y a pas de banqueroutes? Non, c'est au contraire parce qu'il y'en a beaucoup. La crainte d'être poursuivi comme banqueroutier surpasse, dans l'esprit de la majorité, la crainte d'être ruiné par les banqueroutes⁵⁰.» Cette instabilité économique, couplée à l'instabilité politique et sociale causée par l'exil des loyalistes, engendra une certaine torpeur et un sentiment de déréliction au sein de la population américaine pendant plusieurs décennies. A l'attrition économique succède inmanquablement le marasme social. Les architectes émigrés du Vieux Continent, à l'image de Latrobe, ne purent

que subirent ces conditions défavorables à la pleine expression de leur art. En ce sens, les leçons à tirer de l'étude du Greek Revival sont utiles pour nous autres contemporains. Prenez un homme comme Latrobe, talentueux, savant, considéré et renommé. La postérité et l'histoire le consacrèrent peut-être comme le père de l'architecture aux Etats-Unis, mais ses carnets ne disent pas moins tout des difficultés qu'il rencontra pendant ses années en Amérique. L'architecte se tient en quelque sorte à la merci de l'état de la société dans laquelle il évolue - état politique, économique, social, psychologique. A l'image de Latrobe, la première génération d'architectes européens arrivés sur le Nouveau Continent eut le plus grand mal à s'intégrer à la culture de ses hôtes ; «En dépit de l'héritage britannique de la jeune nation, l'Anglais, tout comme le Français, demeurait culturellement un étranger, quel que soit son talent⁵¹.»

Les contemporains de Latrobe n'étaient pas encore suffisamment mûrs pour apprécier la grandeur et la qualité de son travail. Mais ce fut le cas de la génération qui lui succéda. Bien que sa vie ne lui donna pas l'entière satisfaction dont il espérait pouvoir jouir grâce à son travail, la postérité sut estimer les réalisations de l'architecte à leur juste valeur. «Latrobe est la première figure que nous rencontrons qui puisse être qualifiée d'architecte au sens moderne du terme⁵².» Latrobe est la figure emblématique d'une première génération d'architectes émigrés du Vieux Continent qui contribua à poser les bases d'un renouveau architectural dans le nouveau continent, renouveau qui ne put cependant advenir qu'au moment où la conjoncture fut davantage favorable. Malgré leurs déboires avec des guildes d'artisans et de bâtisseurs conservateurs - et des commanditaires peu conciliants - ces architectes remirent en question l'ordre établi. Les méthodes de travail changèrent, tout comme la manière dont le travail de l'architecte était rémunéré et considéré. Arrivant avec leur bagage européen, ces architectes mirent le pied à l'étrier d'une révolution architecturale majeure dans le pays : «Pour Washington, il fallait quelque chose qui soit tourné vers l'avenir et non vers le passé - vers la nouvelle Amérique et non vers la vieille Angleterre. Seul un nouveau classicisme, un classicisme révolutionnaire s'opposant aux anciennes conventions, pouvait y parvenir⁵³.»

Pour autant, entre la première forme d'utilisation du langage classique hellénique dans la *Bank of Pennsylvania* par Latrobe, et la généralisation de ce langage dans l'architecture américaine, près de vingt ans s'écoulèrent. Vingt ans avant de voir les successeurs de

49 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p83

50 DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p338

51 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p36

52 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p58

53 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p26

Latrobe s'emparer du flambeau de son héritage et de ceux qui lui furent contemporains.

III. Le Greek Revival cristallise l'expression partagée d'un renouveau national

La Guerre de 1812 comme événement fondateur du Greek Revival aux Etats-Unis

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, de nombreux auteurs ayant écrit sur le Greek Revival s'accordent à faire de la Banque de Pennsylvanie construite par Benjamin Henry Latrobe à partir de 1798 le premier édifice de ce mouvement aux Etats-Unis. Cependant, au moment où la banque se retrouve terminée en 1801, elle transparaît davantage comme l'exception que la règle dans le paysage architectural américain. De la même manière que les antichambres du Greek Revival (à savoir l'architecture néo-palladienne et fédérale) constituent des précédents nécessaires à l'émergence du Greek Revival, la banque construite par Latrobe sera très vite perçue comme une source d'inspiration inépuisable. Mais ce phénomène architectural nouveau ne deviendra un phénomène endémique en tant que tel qu'au moment où les Etats-Unis entreront dans une nouvelle phase de leur histoire. Un événement en particulier va provoquer ce changement de paradigme historique. Cet événement, c'est la guerre de 1812 qui opposa les Etats-Unis à l'Angleterre, guerre souvent qualifiée par les historiens de Seconde Guerre d'Indépendance.

Au cœur de ce changement métapolitique majeur qui façonna l'Amérique moderne, on retrouve une fois encore l'influence croisée de la France et de l'Angleterre. Malgré eux, les Américains se retrouvent en effet partie prenante dans la guerre sans merci que se livrent la France de Napoléon et l'Angleterre au début du XIXe siècle. A partir de 1806, en réponse au blocus continental instauré par Napoléon, qui vise à asphyxier l'économie britannique, Londres réplique par les *Orders in Council* qui imposent un blocus maritime à toute l'Europe. Les Américains, dont l'économie est encore vacillante, pâtissent fortement de cette situation - car ils ne peuvent dès lors plus ni commercer librement avec le Royaume-Uni, ni avec l'Europe continentale. En parallèle, un autre phénomène vient enflammer l'opinion publique américaine de l'époque. La Royal Navy, alors en manque chronique de marins pour imposer son blocus maritime, enrôle de force des marins américains interceptés en haute mer sous prétexte qu'ils s'agiraient de déserteurs britanniques. Les échos de ces enrôlements forcés sont vécus comme une véritable insulte et une humiliation nationale par les treize colonies d'hier. Lorsque les américains découvrent des armes anglaises sur les champs de bataille les opposant aux Amérindiens dans leur lutte territoriale au Canada Britannique, il n'en faut pas plus pour que les *Warhawks* du Congrès Américains déclarent la guerre à l'Angleterre. Tout tend à leur signaler que la lutte pour l'Indépendance n'est pas

terminée. Mais l'abdication de Napoléon en avril 1814 et son exil à l'île d'Elbe présagent des heures sombres pour les Etats-Unis. Libérée de sa guerre européenne et disposant d'une large armée soudainement sans emploi, l'Angleterre décide de reporter toute son attention sur ses anciennes colonies belliqueuses. C'est l'expédition sur la *Chesapeake*. En août 1814 les troupes britanniques débarquent sur la côte Est des Etats-Unis et marchent sur Washington. Dans tout un symbole, ils incendient la capitale. En brûlant Washington et ses monuments, les Anglais crurent infliger une correction irréversible et une humiliation foudroyante à une colonie ingrate déjà affaiblie. Mais l'effet fut tout autre⁵⁴.

Malgré l'incendie symbolique de Washington, la guerre se termine par un *statu quo* avec le traité de Gand. Surtout, la victoire finale du Général Andrew Jackson à la Nouvelle-Orléans en 1815, transforme le conflit en triomphe presque mythologique : «Andrew Jackson... devint le symbole vivant d'un renouveau du patriotisme austère, tandis que le Greek Revival fournissait les symboles matériels de la simplicité et de la «virilité» jacksoniennes⁵⁵.» La guerre avec la Couronne Britannique provoque donc une rupture psychologique majeure aux Etats-Unis. Avant 1812, l'Amérique regardait Londres pour savoir quoi penser, comment s'habiller, comment bâtir. Après 1815, on assiste à un rejet presque viscéral de l'Angleterre. Les Etats-Unis se font leur un nationalisme qui marquera plus tard toute l'Europe au XIXe siècle. En effet, la guerre a contribué à souder entre eux des États parfois bien divergents. La rupture psychologique et culturelle avec l'Angleterre amorce d'elle-même une rupture visuelle et esthétique. Le Greek Revival, dont les antichambres et les précédents stylistiques ont pavé la voie à une adoption à grande échelle de l'architecture classique, devient le vecteur de cette émancipation culturelle : «[...] la guerre contribua grandement à stimuler la tradition classique en Amérique. Piqués au vif par les conservateurs européens qui considéraient leur nouvelle république avec scepticisme, désapprobation ou hostilité, les Américains cherchèrent dans l'histoire des républiques antiques l'assurance que leur propre expérience serait couronnée de succès⁵⁶.»

54 "Pour comprendre les raisons de ce basculement croissant du goût — délaissant les styles «Fédéral» ou «Régence» au profit de quelque chose d'inédit — il faut regarder au-delà des causes purement architecturales. Il ne fait aucun doute que la guerre de 1812 contribua largement à consommer la rupture entre l'Angleterre et l'Amérique ; l'incendie du Capitole et de la Maison Blanche par les Britanniques ne fut pas pour rien dans la prise de conscience de la jeune nation : désormais, elle se devait de penser par elle-même, tout comme elle agissait déjà par elle-même." HAMLIN, Talbot "Some Greek Revival Architects of Philadelphia", *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 1941, p.128

55 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p183

56 MILES Edwin A. "The Young American Nation and the Classical World". *Journal of the History of Ideas*, 1974, vol. 35, no 2, p262

L'ère des "Bons Sentiments" : de la semence à la récolte

Mais comme nous l'avons évoqué précédemment, l'architecture est fortement soumise aux conjonctures économiques de son temps. Comment la Seconde Guerre d'Indépendance a-t-elle donc pu occasionner une prospérité économique sans précédent ? Là encore, il faut regarder du côté de l'Europe. A cause du blocus imposé par Londres comme par Napoléon, les Américains se retrouvent subitement dans l'incapacité d'importer bon nombre de produits manufacturés. Pour pallier cette absence, les américains se retrouvent alors contraints de produire ces biens eux-mêmes. La nécessité du moment leur permet alors de devenir en l'espace de quelques années souverains sur de nombreuses industries, ce qui relance l'économie du pays. Après la guerre, certains politiciens à l'instar d'Henry Clay, adoptent également des mesures qui participent à l'essor économique du pays. Ce miracle économique, certains historiens l'ont qualifié «d'Ère des Bons Sentiments». Il s'agit d'une période qui s'étend de la fin de la Guerre aux années 1825. Une période d'optimisme généralisé et de liquidités financières nouvelles. L'Etat et les banques ont enfin de l'argent. La conséquence pour l'architecture est directe et facilement observable: qui dit afflux d'argent et optimisme renouvelé dit grands chantiers. «L'énergie du peuple, déployée sur la Frontière et au sein d'une économie en pleine expansion, avait mené à d'innombrables victoires sur le chaos et la nature sauvage⁵⁷.»

Rupture psychologique et prospérité économique sont donc deux des raisons qui sous-tendent l'adoption du Greek Revival aux Etats-Unis au sortir de la Seconde Guerre d'Indépendance. Une troisième condition vient clôturer le triptyque - la présence d'une relève professionnelle aux précurseurs du siècle précédent. Si Latrobe et ses contemporains ont posé les fondements d'un néo-classicisme gréco-latin sur le sol américain, ce sont leurs successeurs qui purent en développer le plus les effets. Au-delà de la conjoncture économique et sociale favorable, le succès du Greek Revival tient pour beaucoup au passage de témoin réussi entre une première génération d'architectes émigrés et une nouvelle garde d'architectes résolument américains. A ce titre, beaucoup considèrent Mills, élève de Latrobe, comme le premier architecte né et formé en Amérique. William Strickland, architecte né aux Etats-Unis d'un père charpentier et également élève de Latrobe, est quant à lui le paragon de cette nouvelle garde. Cette filiation est capitale. Les architectes ne se considèrent plus comme des vecteurs de transmission culturelle d'un continent à l'autre, mais comme des interprètes à part entière de l'âme américaine. Ils partagent surtout les mêmes idéaux et le même optimisme que les concitoyens pour lesquels ils bâtissent. Comme nous

57 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p61

le développerons ultérieurement, le grand tour de force de cette relève architecturale est d'avoir su transposer les idéaux architectoniques de Latrobe dans une formule efficace, reproductible, et adaptée à l'environnement américain. Là où les visions de Latrobe se heurtaient à l'immobilisme artisanal et à l'étroitesse des budgets, Mills comme Strickland parviennent à simplifier et à adapter les morphologies antiques à une grande variété de programmes. Rupture psychologique, prospérité économique et relève professionnelle sont donc les trois forces motrices derrière l'adoption à grande échelle du Greek Revival aux Etats-Unis. Et c'est bien à Philadelphie que ces trois conditions se matérialisent ensemble le mieux à partir de 1815.

Philadelphie : laboratoire architectural et épiscentre d'une diffusion nationale

Au regard de l'histoire, il n'est pas étonnant que ce soit à Philadelphie que le Greek Revival ait connu un de ses développements nationaux les plus féconds. Au sortir de la Seconde Guerre d'Indépendance, Philadelphie s'impose en effet comme un, si ce n'est le centre urbain incontournable des Etats-Unis. Tout d'abord, bien que le pouvoir politique soit depuis les années 1800 l'apanage de Washington D.C., Philadelphie a tout de même conservé son aura. Elle reste le berceau de la nation, théâtre des moments fondateurs de la jeune République. L'Independence Hall ou le Congress Hall sont les reliques de ce passé glorieux. Contrairement à Washington D.C. qui se reconstruit péniblement après les dégâts laissés par la guerre, Philadelphie fait figure de ville modèle avec ses belles rues pavées et son éclairage public. Bien qu'elle n'en porte plus la charge, elle conserve le prestige d'une véritable capitale d'Etat. Philadelphie est aussi la ville de Benjamin Franklin, figure mythique de l'histoire américaine et un des plus fervents relais de la philosophie des Lumières aux Etats-Unis. Depuis la fondation du comté de Pennsylvanie par le célèbre William Penn, Philadelphie possède un statut de ville accueillante et cosmopolite. Elle devient très vite la ville des cercles savants et de l'élite intellectuelle américaine. Franklin y fonde la Library Company en 1731 (la plus vieille institution culturelle des Etats-Unis) et l'American Philosophical Society en 1743. Le cosmopolitisme et l'effervescence intellectuelle s'expriment aussi à travers les importantes loges maçonniques de la ville. Le goût pour les classiques s'accorde parfaitement avec l'idéologie universaliste, géométrique et rationaliste des loges. Philadelphie est donc une ville où les idées s'échangent aussi vite que les biens, et où l'on se plaît à débattre d'art, de sciences et de politique au sein d'une élite bourgeoise cultivée : « Dans les premières années de la République, Philadelphie était la métropole incontestée du pays. Elle en était... le centre culturel

et artistique⁵⁸. » Mais la suprématie de Philadelphie tient surtout à sa position économique. Son port florissant depuis le XVIIe siècle en fait la porte d'entrée par excellence du commerce transatlantique. La richesse de Philadelphie s'explique aussi par l'histoire de son peuplement. L'hospitalité et la tolérance religieuse instaurées par les Quakers aux débuts de la colonie a attiré au fil du temps de nombreuses minorités religieuses besogneuses ayant fui l'Europe. La rigueur protestante des huguenots français et des luthériens allemands s'allie au sens du commerce de l'importante communauté juive qui s'y installe. Surtout, Philadelphie est le lieu où l'Etat américain frappe sa monnaie. Le premier *United States Mint* y est installé en 1792. Quelques années plus tard, la ville verra sortir de terre la First Bank of the United States⁵⁹, qui sera suivie par la Second Bank of the United States à partir de 1816 - ce qui traduit bien le rôle financier central de la ville. Pour ces trois raisons : politique, culturelle et économique, Philadelphie est sans conteste la première ville des Etats-Unis pendant l'*Ère des Bons Sentiments*. Une période qui coïncida avec un développement sans précédent de l'architecture néoclassique sous le sceau de ce qui sera qualifié plus tard de Greek Revival. Cette hégémonie se retranscrit logiquement dans la taille de sa population : « À l'arrivée de Latrobe à Philadelphie, la ville et ses 61 000 habitants éclipsait largement les autres métropoles américaines par leur taille et leur importance, y compris sa principale rivale, New York⁶⁰. »

Le fort potentiel en capital culturel, politique, économique et humain de Philadelphie, couplé à une volonté générale de changement et de renouveau esthétique, représenta un formidable terrain pour la pratique de jeunes architectes pleins de vigueur et de talents. Voilà à ne pas s'y tromper les raisons qui virent tant d'architectes adoubés par la postérité faire leurs armes à Philadelphie. Nous l'avons vu, Benjamin Henry Latrobe fut un des pionniers de la transformation de cette ville. Visionnaire, il déclare lors de son discours d'anniversaire devant la *Society of Artists of the United States* à Philadelphie : « Que les jours de la Grèce puissent revivre dans les forêts d'Amérique, et que Philadelphie devienne l'Athènes du monde occidental⁶¹. » Philadelphie, contrairement à d'autres villes, possède également les moyens humains d'une telle transmutation. Dès 1724, la *Carpenters' Company* (Gilde des charpentiers) organise la profession et en fixe les prix. Mûs par la philosophie des Lumières et une conscience accrue que la prospérité et

58 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p63

59 Premier édifice des Etats-Unis pour lequel le marbre est utilisé en tant que matériau principal de la façade sur rue.

60 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p52

61 "The days of Greece may be revived in the woods of America, and Philadelphia become the Athens of the Western World", discours prononcé le 8 mai 1811.

la liberté passent par l'éducation, des institutions prestigieuses voient également le jour. En 1805 naît la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, la plus ancienne école d'art et musée du pays, suivie en 1824 par le *Franklin Institute*, vecteur de diffusion du savoir scientifique alors en plein essor. C'est au sein de ces institutions que vont se former et se retrouver les architectes de Philadelphie, créant ainsi un véritable écosystème mêlant émulation technique et artistique : «Philadelphie fut le témoin de la naissance comme de la mort de l'architecture du Greek Revival en Amérique [...] Et, au cours des décennies qui les séparent, plusieurs des architectes du Greek Revival les plus importants du pays s'établirent à Philadelphie, y trouvèrent un terrain propice à leur activité, et y conçurent certains de ses édifices les plus remarquables⁶².»

En plus des institutions nouvelles, la démocratisation du savoir et des savoir-faire passe bien entendu par les livres. A ce titre, la parution de *The Young Carpenter's Assistant* en 1805 marque un véritable tournant. Écrit par Owen Biddle, un maître charpentier Quaker, c'est le premier manuel d'architecture écrit par un Américain pour des Américains. Ce livre vise un enseignement pratique davantage que théorique, palliant une inadéquation des ouvrages anglais à la construction telle qu'elle se pratique aux Etats-Unis. Ce livre rencontre rapidement un grand succès, et stimule l'accès au savoir pour les bâtisseurs qui animent les chantiers. Enfin, le rôle majeur de Philadelphie comme centre de diffusion du Greek Revival passe aussi par l'activisme de certains individus très influents. A Philadelphie, le modèle incontesté de cet activisme qui gagne les plus hautes sphères de la société est Nicholas Biddle. Ambassadeur, avocat, banquier et dilettante, il est riche, brillant et extrêmement influent. Revenu fasciné par l'Antiquité de son voyage en Grèce en 1806 (il est l'un des pionniers à le faire depuis les Etats-Unis), il devient un des plus fervents prosélytes du Greek Revival du pays : «Sur les plans social, financier et culturel, Biddle faisait figure de chef de file à Philadelphie. C'est sans doute en grande partie grâce à son enthousiasme et à son exemple que, une fois amorcé, le mouvement grec s'y développa de manière fulgurante, anticipant largement d'au moins une décennie les goûts du reste du pays⁶³.» A partir de 1814, via le magazine littéraire *The Port Folio*, il partage ses ambitions esthétiques pour Philadelphie et les Etats-Unis à la haute société de la ville : «Sous l'égide de Nicholas Biddle, la revue *The Port Folio* à Philadelphie commença, dès 1811, à publier une série stimulante d'essais sur le nationalisme en matière d'architecture, de littérature et de politique bancaire... Ses deux principaux chroniqueurs architecturaux étaient George Tucker - l'Américain le mieux qualifié pour porter le panhellénisme qui s'était épanoui à Edimbourg dans les années 1760

62 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p63

63 Ibid, p71

- et Benjamin Henry Latrobe⁶⁴.» Au-delà de sa passion pour la Grèce Antique, Biddle a parfaitement conscience des enjeux liés à ses choix esthétiques - les mots qu'il a eu de son vivant sur le sujet sont à ce titre très révélateurs : «L'adoption d'une forme grecque, inaltérée par les modes décadentes de l'Europe, garantit qu'aucune nation au monde ne puisse se targuer d'un spécimen d'architecture plus pur... afin de transmettre aux époques lointaines l'esprit de notre temps⁶⁵.» Biddle est un précurseur, car le premier, il parvient à saisir les changements capitaux qui adviennent ou s'annoncent autour de lui. Au sortir de la Seconde Guerre d'Indépendance, il comprend que le pays appelle des réformes dans tous les domaines, et que le XIXe siècle doit être le siècle où les Etats-Unis dépassent l'ombre des Pères Fondateurs pour embrasser pleinement la modernité : «Sur un aspect précis de sa vie, celui de l'usage du symbolisme architectural, le sens du timing de Biddle fut parfait. Il sut comprendre, et trouver les formes pour exprimer les impératifs qui éloignaient alors son pays du monde de Jefferson et de Jackson pour le précipiter vers l'ère des grandes usines, des grandes banques et des grandes métropoles⁶⁶.» Nicholas Biddle utilise sans détours son influence pour faire valoir ses vues, en exigeant par exemple un «style grec» lors du concours organisé pour la *Second Bank of the United States* dont il est à ce moment là le président. Ce sera également le cas pour l'édification du *Girard College*, toujours à Philadelphie, concours remporté par l'architecte Thomas Ustick Walter en 1833. Architecte dont il s'entoure d'ailleurs à la même période pour réaliser des travaux pour son propre compte.

En effet, c'est dans la résidence d'été de Nicholas Biddle, baptisée *Andalusia*, que se lit le mieux l'adoption du Greek Revival dans la commande privée et résidentielle à Philadelphie. Pour rappel, nous avons réalisé dans le premier chapitre de ce mémoire l'étude architectonique des résidences *The Woodlands* et *Mount Pleasant*. Ces résidences avaient été étudiées car elles illustrent bien les principes architecturaux guidant ce que l'on a baptisé les «antichambres du Greek Revival». Intéressons-nous donc maintenant à la résidence que Nicholas Biddle fit transformer afin de refléter sa vision «d'un spécimen d'architecture pur» s'inscrivant dans la digne tradition du Greek Revival américain.

Nicholas Biddle devient l'acquéreur d'*Andalusia* à la mort de sa belle-mère en 1814. La demeure avait été construite en 1795 par John Craig, un riche marchand de la bourgeoisie philadelphienne né de parents d'origine écossaise. En 1806 déjà, John Craig avait fait appel

64 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p187

65 "The use of a Greek form, untainted by the decayed fashions of Europe, would ensure that no country on earth can boast a purer specimen of architecture... to convey to distant ages the spirit of the time" Nicholas Biddle

66 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p284

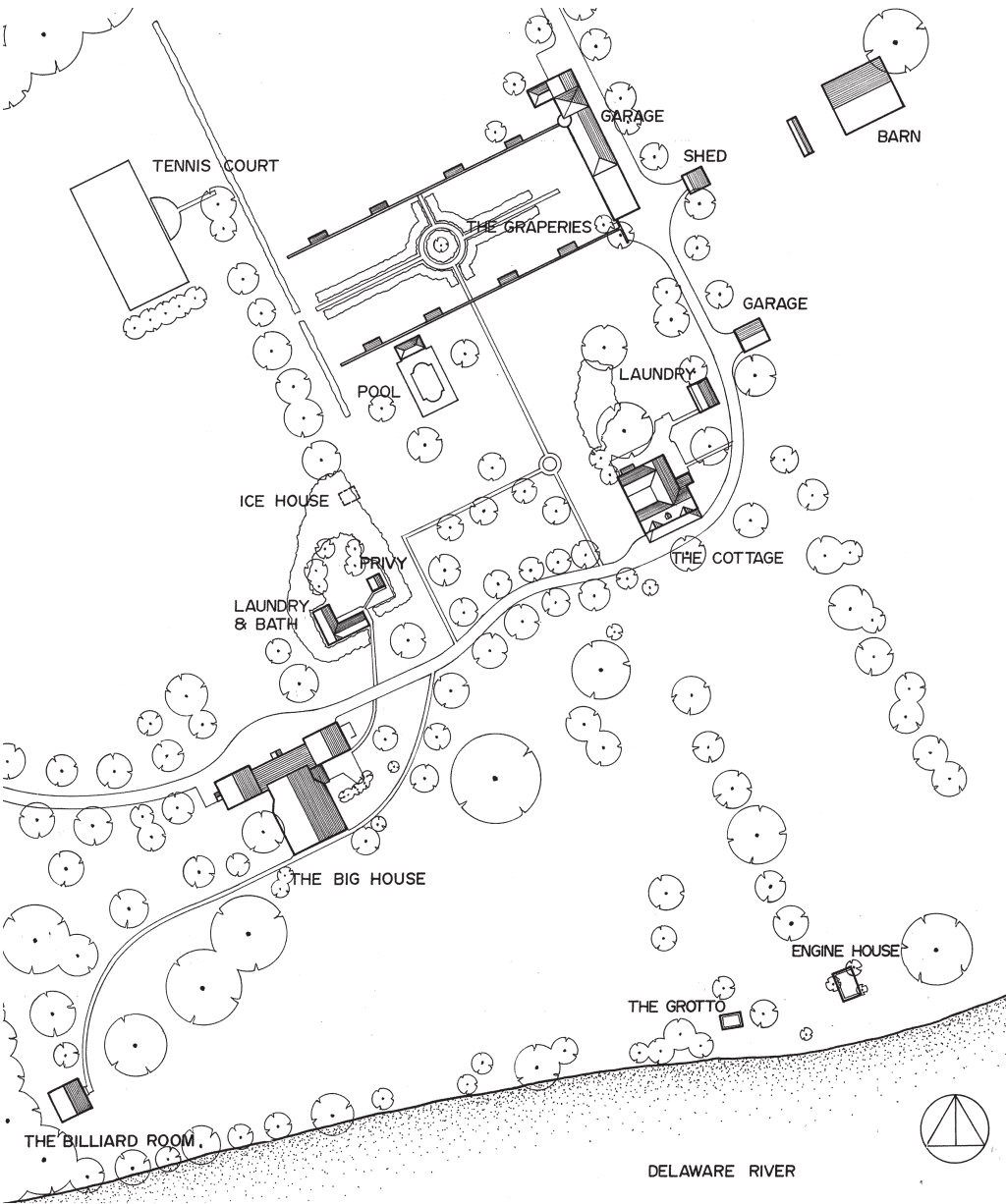


Fig. 14 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Stephen A. England), Andalusia (Plan Masse, Andalusia. Une mise en scène paysagère double), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248

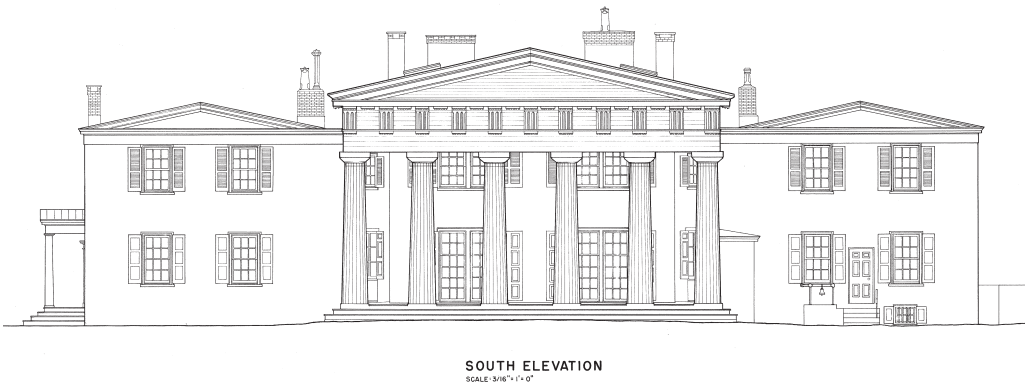


Fig. 15 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Martin J. Rosenblum), Andalusia (Elévation sud Andalusia. Un portique hexastyle dominant), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248

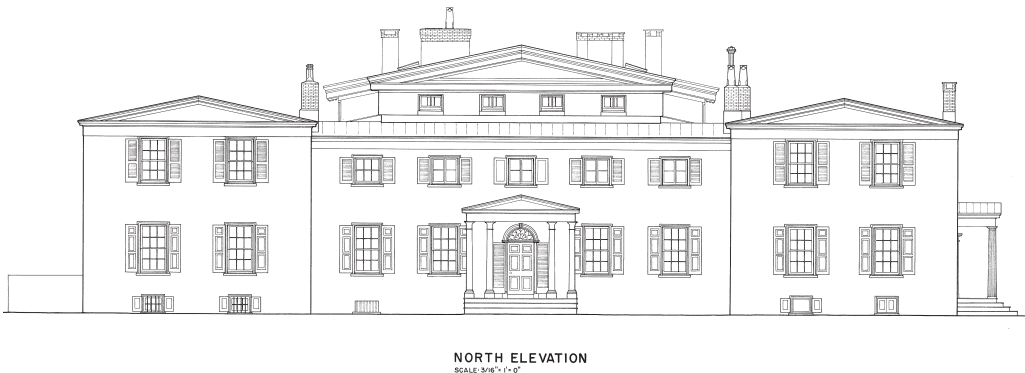


Fig. 16 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Stephen A. England), Andalusia (Elevation nord Andalusia. Une façade qui a conservé son style fédéral d'origine), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248

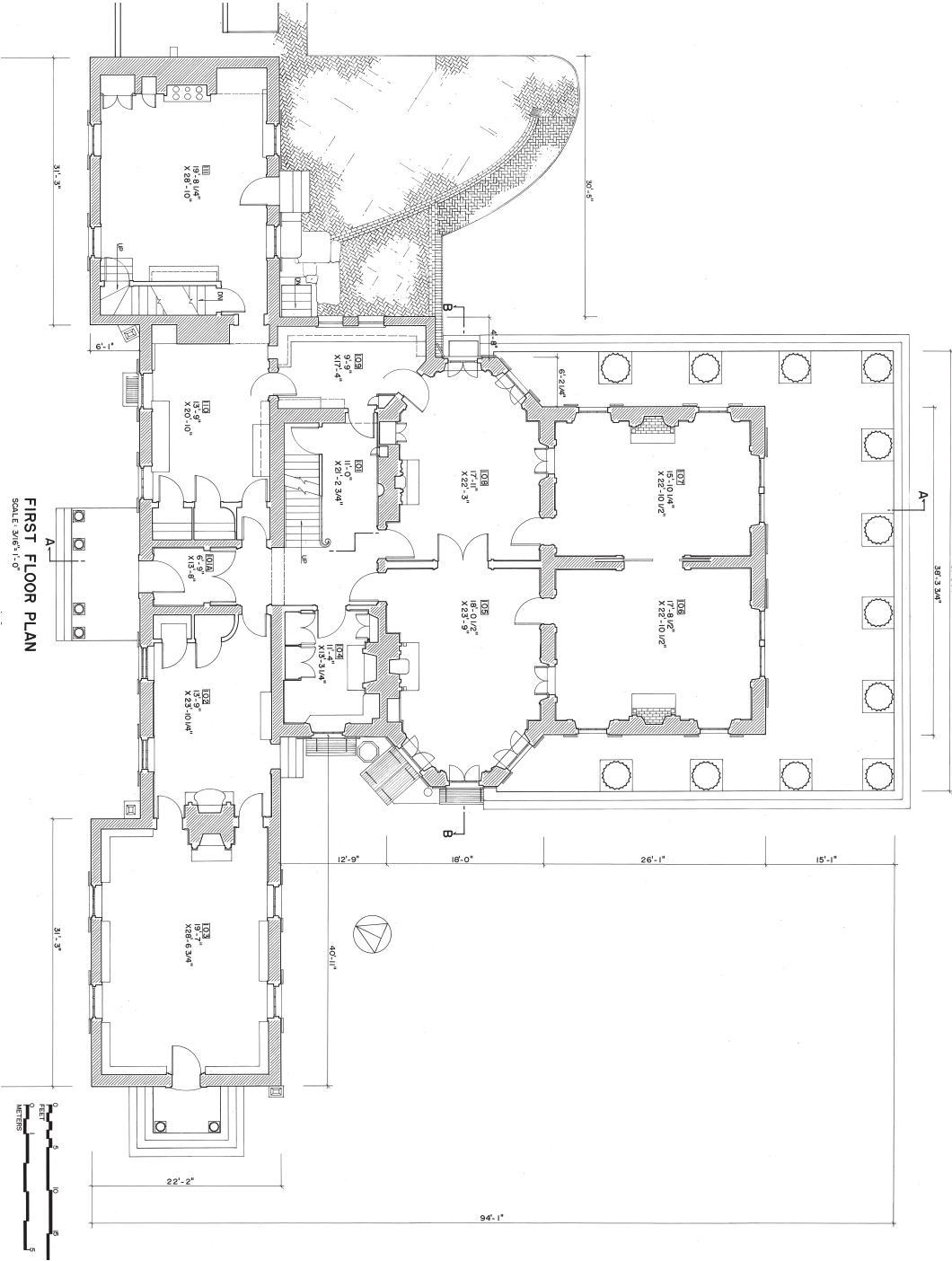


Fig. 17 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Plan du rez-de-chaussé, Andalusia. Une extension Greek Revival qui phagocyte les volumes d'origine), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248

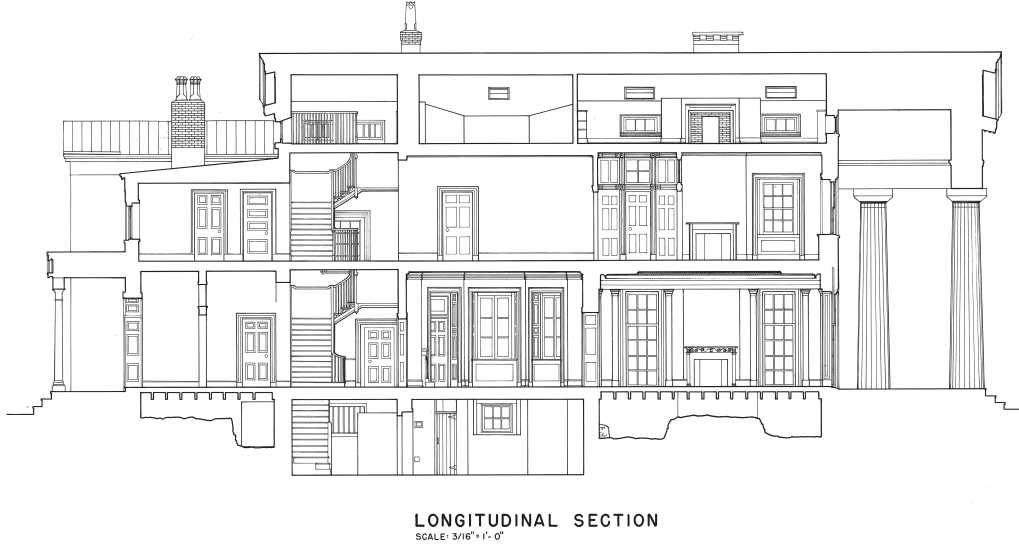


Fig. 18 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Coupe longitudinale, Andalusia. L'aperçu de la greffe opérée par Thomas Ustick Walter), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248



Fig. 19 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Elevation est, Andalusia. Une nouvelle façade qui crée un masque), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248



Fig. 20 - Photographie aérienne du temple d'Héphaïstos à Athènes, 2020, photographie, Wikimedia Commons

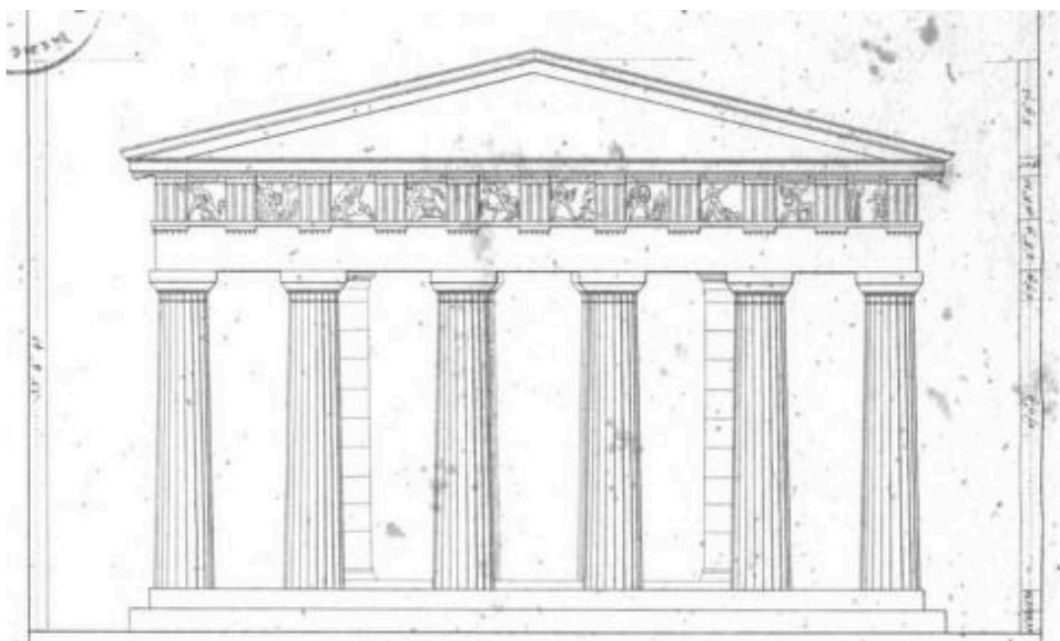


Fig. 21 - James STUART, Nicholas Revett, Le temple d'Héphaïstos à Athènes, 1794, litographie, publié dans Les Antiquités d'Athènes, Paris, Audot, 1835, p210

à Benjamin Henry Latrobe pour agrandir l'édifice, qui était alors de style fédéral. Ce n'est pas avant 1833 cependant, que la résidence va devenir un des symboles les plus parlants de l'architecture domestique du Greek Revival aux États-Unis. Nicholas Biddle décide d'engager l'architecte Thomas Ustick Walter - dont nous aurons l'occasion de reparler - afin d'opérer des transformations radicales sur la propriété. Commençons par l'analyse du plan masse [fig. 14] et de l'insertion du bâtiment par rapport au site.

L'implantation d'*Andalusia* révèle en premier lieu une compréhension assez fine des principes de composition des grecs, que Biddle a sans doute relevé lors de sa visite de l'Acropole. Dans l'architecture antique grecque, le temple n'est jamais découvert de manière purement frontale, selon des principes de symétrie axiale. L'édifice grec s'appréhende par le mouvement, par des vues obliques et recherchées qui mettent en valeur sa tridimensionnalité ainsi que l'insertion au site. A *Andalusia*, la mise en scène paysagère est double. La façade sud [fig. 15], qui figure l'imposant portique à six colonnes, est tournée vers le fleuve Delaware, et passe complètement inaperçue lorsqu'on découvre la demeure principale par la route. Le fleuve est donc compris comme l'adresse principale de l'édifice. Depuis l'eau, le domaine apparaît comme un sanctuaire émergeant de la nature. A l'inverse, l'arrivée par les terres se fait par l'ouest, en empruntant des chemins sinueux qui serpentent à travers un parc boisé. La maison ne se dévoile pas d'un bloc. Le visiteur arrivant par la route découvre d'abord la façade nord [fig. 16], qui a conservé son esthétique fédérale, et doit contourner l'édifice pour être frappé par la monumentalité du nouveau péristyle et du portique hexastyle. On a là une véritable promenade architecturale qui dramatise le basculement entre la sphère quotidienne et la déclaration politique idéologique.

Andalusia symbolise également à merveille l'hybridation typologique qui est une des caractéristiques endémiques principales du Greek Revival Américain. L'étude croisée du plan du premier niveau [fig. 17] avec l'étude de la coupe longitudinale [fig. 18] permet de rendre compte des évolutions qu'a connues l'édifice entre l'intervention de Latrobe et celle de Walter. Il a ainsi prolongé au sud ce qui étaient auparavant les salons semi-hexagonaux donnant sur le Delaware (pièces 105 et 108), en créant deux nouvelles pièces spacieuses. Walter a ceinturé ces deux nouveaux salons par une colonnade continue. Cet enveloppement en «U» crée sous certains angles l'illusion que le bâtiment est un temple périptère, à savoir un temple entouré de colonnes sur ses quatre faces. Si l'on s'intéresse à une des élévations latérales, comme l'élévation est [fig. 19], il est facile de distinguer l'architecture fédérale d'origine sur la partie droite, et l'ajout postérieur de style Greek Revival sur la partie gauche. La transition entre le nouveau volume et l'ancienne

structure a été traitée plutôt abruptement. Ce qui prouve que l'intention symbolique de Biddle a primé sur l'homogénéité et l'harmonie d'ensemble du bâtiment. Sur la façade nord, on retrouve les traits de l'architecture domestique fédérale traditionnelle, avec les fenêtres à guillotine, l'enduit lisse recouvrant les murs, la légère proéminence du fronton surmonté d'un tympan qui encadre la porte d'entrée, les cheminées en brique apparentes, les corniches aux profils frugaux. A contrario, sur la façade sud de la maison, apparaît clairement la greffe de la structure grecque monumentale, qui vient phagocyter les volumes d'origine. Pour créer sa colonnade et son imposant portique hexastyle, Walter a fidèlement reproduit les proportions et les détails du temple d'Héphaïstos à Athènes - le Théséion [fig. 20], édifice que Nicholas Biddle avait sûrement pu admirer de ses propres yeux lors de son voyage dans cette ville en 1806. Walter, qui n'a pas voyagé en Grèce contrairement à Biddle, connaissait très probablement l'édifice par sa lecture de *Antiquities of Athens* de Stuart et Revett [fig. 21], livre de référence dont nous reparlerons plus loin. Il en reproduit l'image jusque dans les moindres détails, à l'instar des colonnes aux fûts cannelés reposant directement sur le stylobate. L'entablement est complet et rigoureusement exact : architrave lisse, frise alternant triglyphes et métopes, surmontée d'un fronton majestueux sans bas-reliefs.

Mais cette rigueur morphologique masque un problème récurrent du Greek Revival américain : l'inadéquation entre composition d'ensemble, distribution programmatique, et traitement de l'enveloppe. Car la reproduction des modèles se révèle souvent peu adapté aux programmes contemporains. D'où le fait que le Greek Revival ait été souvent qualifié «d'architecture de façade». Le profond péristyle et l'entablement colossal agissent en effet comme une imposante casquette qui prive les salons de lumière naturelle. Toujours sur l'élévation sud, derrière l'écran des colonnes antiques, on lit aussi la trame des fenêtres et porte-fenêtres traditionnelles qui ne suit pas de règles d'alignement avec les colonnes situées devant. De plus, l'entablement vient masquer la partie haute des fenêtres situées au premier étage. Là encore s'illustre un trait endémique du Greek Revival, avec des architectes américains contraints d'inventer les fenêtres de frise; minuscules ouvertures placées sous la corniche. La composition d'ensemble n'est donc pas des plus heureuses. La façade est à plusieurs niveaux de lecture un masque : elle projette l'image d'un temple clos et sacré mais la lecture du plan trahit les nécessités d'une villa de grand propriétaire terrien recherchant la vue sur le fleuve et l'enfilade entre pièces servantes et pièces servies.

Pour terminer notre étude d'*Andalusia*, la question de la matérialité et des techniques constructives est essentielle lorsqu'on évoque le Greek Revival américain. Là encore l'étude d'*Andalusia* est un cas d'école. Alors que les Grecs bâtissaient en marbre pentélique massif, système

dans lequel l'appareillage de la pierre faisait loi, les Américains bâtissent principalement en bois, brique et stuc. Cependant, les américains ne souhaitaient pas faire transparaître cette réalité constructive, mais préféraient user d'artifices divers pour conserver l'image pure, idéale et géométrique du temple grec à la blancheur d'albâtre. Ce qui est d'ailleurs une erreur archéologique typique de l'époque, car les temples antiques grecs étaient en réalité polychromes. On est donc loin de la blancheur idolâtrée par les contemplateurs modernes de ces ruines antiques délavées par le temps.

Ainsi, les colonnes du portique ne sont pas des monolithes de pierre. Elles sont bien souvent constituées de briques empilées ou de douves de bois assemblées et recouvertes d'enduit blanc pour imiter l'éclat du marbre. *Andalusia* illustre donc parfaitement la mécanique d'appréhension du Greek Revival, phénomène dont Philadelphie est l'épicentre. La fascination pour l'Antiquité se retranscrit dans une libre transposition des formes classiques à des typologies domestiques vernaculaires américaines. La rigueur typologique de façade entre cependant souvent en conflit avec les exigences du programme. De manière générale, la forme suit le sentiment politique, quitte à entraver la distribution intérieure et à travestir la matière. En transformant sa sphère domestique avec des apports ostensiblement visibles de l'architecture attique, Nicholas Biddle prouve que le vocabulaire architectural utilisé pour asseoir la légitimité des banques et de l'État peut aussi servir à codifier le mode de vie de l'élite républicaine du pays. En cela, *Andalusia* exprime bel et bien l'esprit de son temps. Celui d'une volonté collective qui cherche à exprimer sa force, et qui s'anime de l'apport stratégique d'individus très influents.

L'architecture comme expression d'une volonté de puissance collective

Au tournant des années 1820, et pour une période qui couvre selon les sources les deux à trois décennies suivantes, le Greek Revival devient le style architectural hégémonique aux Etats-Unis. Des côtes atlantiques qui ont vues l'établissement des premières colonies aux confins des territoires bordant une Frontière qui ne cesse d'être repoussée plus loin, le pays se couvre d'édifices classiques. Le phénomène touche tous les programmes et tous les corps sociaux, la sphère publique comme la sphère privée. Des Capitales d'Etat aux petits tribunaux de comté, des banques nationales aux banques régionales, des églises protestantes aux infrastructures civiles, des riches plantations du Sud aux modestes fermes de la Nouvelle-Angleterre. Aucune typologie et aucun Etat n'échappe à la ferveur classique et tout particulièrement hellénique. En ce sens, le Greek Revival s'affirme comme un phénomène collectif. Il traduit un engouement qui couve des grands centres urbains et des plus hautes sphères de la société jusque dans les hameaux les plus reculés. Au-delà de la conjoncture favorable que nous avons étudiée, ce phénomène de société permet de faire le trait d'union entre architecture et volonté de puissance.

Selon une perspective nietzschéenne, l'architecture pourrait être simplement résumée à l'expression d'une volonté de puissance collective qui se précipite à un instant donné (au sens chimique du terme : passer de l'invisible au tangible). Nietzsche stipule que la vie cherche à se dépenser, parfois même au détriment de la persévérance dans l'être. La volonté de puissance est donc avant tout un élan vital, une force d'affirmation de soi et de réalisation dans un dépassement perpétuel de soi-même. Comprendre cette notion de volonté de puissance, c'est comprendre les passions qui anime l'âme américaine entre 1820 et 1850. «Avec cet espoir retrouvé en une vie individuelle digne et cette fierté collective qui se mue en patriotisme, apparut une expression architecturale pour incarner l'un comme l'autre : le Greek Revival⁶⁷.» On commence donc à percevoir ici que l'adoption du Greek Revival aux Etats-Unis ne tient pas seulement à un simple changement de goût. Il s'agit d'une révolution esthétique qui répond à un double élan sociétal : il est à la fois l'expression d'une réussite individuelle et capitaliste, et l'expression d'une fierté et d'une appartenance collective domptant la nature et le chaos : «En Amérique... on assistait à une vaste commémoration individuelle des triomphes par de simples citoyens. » [...] «Après 1825, le sentiment public et le sentiment privé convergèrent pour s'emparer du Greek Revival - qui n'était alors qu'un style parmi d'autres en compétition à l'époque - pour en faire

l'architecture de célébration par excellence de la nation⁶⁸.» L'Amérique des années 1820 à 1850 est traversée par des forces invisibles mais puissantes. Au sortir de la Seconde Guerre d'Indépendance, qui se solde par une bataille victorieuse, les Etats-Unis relèvent la tête du marasme dans lesquels ils étaient plongés depuis l'obtention de leur indépendance presque cinquante ans plus tôt⁶⁹. Le pays s'engage alors dans une quête de légitimation internationale, qui se matérialise dans une expansion territoriale fulgurante et une prospérité économique sans précédents. «Ces décennies, allant des années 1820 aux années 1860, furent cruciales à chaque stade de développement. Sur le plan politique, le système gouvernemental se cristallisait... Sur le plan économique, l'expansion était fabuleuse... La population, en croissance rapide, repoussait inexorablement la frontière vers l'Ouest⁷⁰.» Bien que le Greek Revival soit parfois qualifié péjorativement «d'architecture de façade», on est donc loin de la simple mode esthétique. Ce phénomène architectural est le précipité chimique de l'énergie vitale qui anime les citoyens du pays. La pierre, la brique, le bois et le stuc viennent figer dans la matière ce besoin impérieux en tant qu'individu et comme société de se convaincre de sa propre grandeur et de ses mérites. A ce titre, l'auteur Roger G. Kennedy a une formule très juste, que nous laissons délibérément ici en anglais pour mieux l'apprécier : «Form often follows feeling⁷¹»

Par l'opération de filiation spirituelle avec certaines sociétés archaïques que le Greek Revival incarne, la volonté de puissance s'exprime aussi dans ce besoin humain de s'enraciner dans le passé pour s'en retrouver soi-même grandi. Tout l'enjeu pour la jeune nation américaine est alors de se doter d'une mémoire dans un pays qui en est dépourvu : «La mémoire est un élément essentiel de ce que l'on appelle désormais l'identité individuelle ou collective, dont la quête est une des activités fondamentales des individus et des sociétés d'aujourd'hui, dans la fièvre et l'angoisse. Mais la mémoire collective est non seulement une conquête, c'est un instrument et un objectif de puissance⁷².» Il est intéressant de noter que les architectes du Greek Revival s'illustrent une fois de plus par leur perspicacité et leur clairvoyance. Durant un des cours du soir qu'il donne au *Franklin Institute* entre 1841 et 1853, Thomas U. Walter expose ses vues sur le phénomène architectural comme produit de son environnement. Démocrate et républicain convaincu, il porte le peuple en haute estime et considère que ce dernier doit être le véritable moteur

68 Ibid, p60

69 "Il fallut attendre d'avoir près de cinquante années d'indépendance derrière eux pour que les Américains s'accoutument pleinement à leur nature peu héroïque. Ce n'est qu'alors qu'ils abandonnèrent, enfin, toute prétention à incarner de simples et austères républicains." Ibid, p86

70 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p17

71 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p427

72 LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, p174

67 Ibid, p69

de la création architecturale : « Dans ce pays, par conséquent, plus que dans tout autre, le progrès et l'influence de l'architecture dépendent de l'estime que lui porte le peuple... le peuple est la noblesse, le peuple est le souverain, la richesse lui appartient, le pouvoir lui appartient, et c'est sur son intelligence et son goût que repose le caractère de la nation. Dès lors, une connaissance générale de l'architecture devrait être diffusée dans toutes les classes de la société ; son histoire et ses principes élémentaires devraient faire partie de tout système d'éducation populaire, tandis que sa poésie et sa philosophie devraient constituer une branche indispensable des études universitaires⁷³. »

A elle seule, cette citation éclaire tout la philosophie architecturale américaine de la première moitié du XIXe siècle. Tout d'abord, Walter rappelle la grande différence entre le Vieux Continent et le Nouveau Monde à l'heure où il exprime ses idées. A l'inverse des monarchies européennes où l'architecture monumentale est le privilège de l'aristocratie et du clergé, aux Etats-Unis, « le peuple est la noblesse ». La légitimité architecturale ne descend plus d'en haut ; elle émane du plus grand nombre. C'est la définition même de la démocratisation du Greek Revival. Ensuite Walter par ses mots décrit très exactement l'énergie vitale, la pugnacité collective que matérialise l'architecture. L'architecture n'est pas un art pour l'art, mais un outil par lequel « le caractère de la nation » s'incarne. Enfin, la dernière partie de la citation procède d'une mise en abîme. Alors que Walter est lui-même en train d'enseigner, il insiste sur l'importance de rendre accessible la culture architecturale au plus grand nombre, afin que l'architecture devienne véritablement l'expression d'une volonté populaire et collective.

Classicisme et hellénisme, pierres angulaires de l'identité américaine

La première partie du mémoire a été dédiée à l'étude de l'avènement du Greek Revival en tant que premier phénomène architectural véritablement national aux Etats-Unis. En se donnant comme point de départ le paradigme pré-révolutionnaire du temps des treize colonies, nous avons remonté sur plusieurs décennies les processus croisés qui ont abouti à l'éclosion du Greek Revival dans sa forme hégémonique des années 1820 aux années 1850. L'approche macroscopique et pluridisciplinaire adoptée a permis d'analyser un phénomène architectural et sociétal complexe, afin d'en comprendre les dynamiques profondes. Des questions demeurent toutefois en suspens.

Pourquoi le Greek Revival, plus que tout autre courant architectural alors présent sur le sol américain, s'est-il imposé comme le catalyseur par excellence de l'âme américaine ? Pourquoi le langage architectural classique a-t-il davantage convaincu que d'autres développements concomitants diamétralement différents ? L'adoption hégémonique de ce mouvement aux Etats-Unis soulève en effet un paradoxe : pourquoi une société en pleine mutation, célébrant son émancipation culturelle, sa modernité capitaliste, sa conquête de la Frontière, et son innovation sociale et politique, a ressenti le besoin impérieux de penser sa condition et sa particularité à travers un retour littéral au passé antique ? Pourquoi une république moderne a-t-elle choisi de forger son identité en se drapant dans les ruines de civilisations vieilles de deux millénaires ? Pour comprendre ce qui se joue réellement dans le Greek Revival américain, il nous faut interroger le classicisme et l'hellénisme non plus comme de simples modes esthétiques, mais comme les véritables pierres angulaires d'une identité nationale en construction. Notre réflexion s'articulera autour de trois temps forts. Il conviendra d'abord de traverser l'Atlantique pour remonter aux origines européennes du mouvement, et ainsi comprendre le bagage intellectuel et académique que s'est fait sien la jeune nation. Nous plongerons ensuite au cœur du débat idéologique qui a vu s'affronter les modèles d'Athènes et de Rome, une guerre des symboles où l'architecture a cristallisé les passions et a matérialisé des choix décisifs dans la constitution de la nation américaine. Enfin, nous démontrerons la singularité du Greek Revival Américain, en expliquant pourquoi aux Etats-Unis plus qu'ailleurs, le Greek Revival a fini par régionaliser un langage universel afin d'en faire l'expression d'une différence et d'une identité.

⁷³ AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p201

IV. Aux origines du Greek Revival américain

Le legs de la Renaissance

Avant de s'imposer comme le visage de la jeune république américaine, le Greek Revival fut d'abord un phénomène européen, dont les premiers foyers essaimèrent simultanément en plusieurs points du Vieux continent à partir du XVIII^e siècle. Un premier basculement idéologique intellectuel inédit s'opère à la Renaissance, et pose les fondations de ce qui deviendra plus tard le Néoclassicisme. La Renaissance, qu'on associe bien trop souvent à une «redécouverte» de l'Antiquité, traduit davantage une dynamique de basculement culturel qu'un phénomène endogène apparu *ex-nihilo*. Comme bien souvent en Histoire, ce basculement est le fruit de trajectoires convergentes qui se renforcent. Tout d'abord, la chute de l'Empire byzantin en 1453 - empire duquel l'Europe de l'ouest devait en grande partie sa connaissance des classiques antiques - agit comme un catalyseur important en provoquant l'exode de nombreux lettrés d'Orient vers l'Occident, et en particulier vers l'Italie. Ces lettrés emportent avec eux beaucoup de manuscrits antiques que l'Occident avait oubliés et qu'elle redécouvre ainsi par la force des choses. Cet afflux soudain de manuscrits grecs, jusqu'alors inconnus en Occident, provoque un véritable choc culturel. A la même période, grâce à l'essor de puissantes républiques marchandes, notamment dans la péninsule italienne, une nouvelle élite intellectuelle apparaît dans les grands centres urbains. Ces intellectuels séculiers portent un regard nouveau sur l'héritage gréco-romain dont l'étude était auparavant circonscrite aux cercles religieux. On ne se contente plus d'étudier les textes antiques afin d'alimenter les arguments de débats d'ordre essentiellement religieux : l'Antiquité est désormais étudiée car on lui accorde une valeur en soi.

Dans ce contexte de révolution et d'effervescence intellectuelle, la démocratisation du savoir permise par l'invention de l'imprimerie joue bien évidemment un rôle central et indispensable. Grâce à l'imprimerie, l'étude des textes antiques n'est plus confinée aux seuls monastères et autres lieux ecclésiastiques qui en assuraient jusqu'alors la copie de générations en générations. Une classe d'hommes nouvellement fortunés a désormais accès en première main aux textes antiques - et dispose également de temps pour les étudier et débattre de leur contenu avec leurs contemporains. Ce mouvement qui part d'Italie et gagne une bonne partie de l'Europe au XV^e siècle porte un nom : l'Humanisme. Il est intéressant de noter que cet Humanisme naît aussi d'une volonté de rompre drastiquement avec un passé proche et traumatisant. Aux XIV^e et XV^e siècles, les trois cavaliers de l'Apocalypse, à savoir les guerres, les famines, et les épidémies, ravagent l'Europe - et laissent un souvenir indélébile dans l'esprit des contemporains d'alors. A ce

titre, l'étude des arts et notamment de la peinture à la fin du bas Moyen-Âge est très éloquente. Comme bien des révolutions, la Renaissance tient donc autant d'une projection vers l'avant que d'une négation du passé. Avec cet attrait généralisé et sans précédent pour la culture classique et ce qu'on pourrait qualifier au sens large de «mythologie antique», le regard finit inévitablement par se porter sur la forme bâtie. L'architecture devient le moyen privilégié de recréer une connexion profonde avec des sociétés antiques dont on fantasme les mérites et la vertu. Dans un contexte de réappréciation des arts antiques, le premier des arts n'échappe pas au nouvel idylle que l'on porte aux cultures antiques. Nous l'avons vu, l'imprimerie joue un rôle fondamental dans ce processus d'appropriation : «L'invention de l'imprimerie à elle seule a exercé une influence plus décisive sur l'architecture que toutes les révolutions de l'Antiquité ; avant la découverte de cet art inestimable, le coût et la lenteur inhérents à la copie des manuscrits faisaient de la littérature un luxe des plus onéreux⁷⁴.»

En architecture, un manuscrit en particulier illustre cette révolution et eut une postérité et une influence considérable. Il s'agit de *De Architectura libri decem* (Dix livres sur l'architecture), probablement écrit au premier siècle avant notre ère par Vitruve, un ingénieur militaire de l'armée romaine. Il s'agit du plus ancien traité d'architecture, et c'est également le seul de cette nature datant d'avant notre ère qui nous soit parvenu dans son intégralité⁷⁵. Bien que le texte soit connu et étudié depuis le Moyen-Âge, c'est à la Renaissance que l'on en saisit toute la portée et qu'on cherche à transposer les formules vitruviennes dans la pratique. Il est difficile d'estimer à sa juste valeur l'impact qu'eut cet ouvrage sur l'architecture occidentale. Car c'est sur lui que s'appuient toutes les théories de l'architecture à partir de la Renaissance, qui elles-mêmes inspireront pour beaucoup les théories postérieures. L'architecture classique de la Renaissance marque une rupture franche avec les arts roman et gothique qui dominaient alors les sociétés médiévales. La Renaissance architecturale débute sans surprise en Italie, creuset de l'Humanisme mais surtout siège de tant de ruines romaines, certaines présentant un excellent état de conservation. Pourtant, malgré cet héritage omniprésent, la Renaissance ne s'illustre pas par l'imitation stricte des édifices romains. On cherche au contraire à établir une esthétique nouvelle dont la grammaire est produite grâce à l'étude savante des formes antiques. A la Renaissance, l'architecture devient véritablement système : «Un système d'architecture possède un développement quasiment intrinsèque, les conséquences étant tirées d'un certain nombre de choix initiaux. Il s'apprécie en termes

74 AMUNDSON Jennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p176

75 EVERS Bernd, "Théorie de l'architecture / textes novateurs sur l'architecture de la Renaissance à nos jours", TASCHEN, 2015, p6

d'efficacité et d'économie, donc de progrès possible⁷⁶.» Un système d'architecture, nous dit Jacques Lucan, s'apprécie en termes de progrès possible. Cela s'avère être particulièrement vrai pour l'architecture de la Renaissance, pour laquelle les architectes n'eurent de cesse d'innover : «Avec Bramante, l'architecture est parvenue en Italie à la complète maîtrise de l'Antique et à une totale sûreté dans la manière de l'adapter et de le développer. C'est ce que, dans tous les arts, on appelle la Haute Renaissance...Palladio devint le spécialiste d'architecture le plus savant, le plus exact de son temps. Bien plus, il atteignit à la maîtrise que Bramante avait de la grammaire de l'architecture romaine ; il bâtit des édifices où le langage de Rome était plus éloquent et plus articulé que jamais⁷⁷.» Au-delà des édifices admirables que nous laissèrent les architectes de la Renaissance, leurs écrits eurent une influence certaine sur l'évolution que connut la forme classique dans les siècles suivants. Car les architectes les plus talentueux de la Renaissance s'attachèrent à formaliser leur savoir et leurs observations dans des ouvrages qui firent date. Du côté de l'Italie, on peut citer : Leon Battista Alberti (1404-1472) et *De re aedificatoria libri decem*, Sebastiano Serlio (1475-1553) et *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, ou encore Andrea Palladio (1508-1580) et *I quattro libri dell'architettura*. La France n'est pas en reste avec Philibert de l'Orme (1514-1570) et ses *Nouvelles intentions pour bien bastir et à petits fraiz*. Les architectes de la Renaissance furent à l'initiative de deux tendances majeures qui accompagnèrent l'évolution de l'architecture classique sur les siècles suivants : une pensée archéologique qui fonde la connaissance sur l'étude d'objets existants, et une pensée théorique qui cherche une rationalisation du savoir.

De l'épuisement de l'antiquité romaine à la quête des origines

A partir du XVe siècle, la Renaissance et l'Humanisme réhabilitent et codifient le langage architectural antique, grâce à l'étude des ruines romaines et de certains traités fondateurs. Toutefois, le système rigoureux produit par la Haute Renaissance évolue vite. Dès le XVIe siècle, avec l'émergence du Maniérisme, des figures tutélaires comme Michel-Ange choisissent de subvertir cette grammaire pour exprimer une sensibilité plus dramatique et personnelle. Comme le souligne l'historien John Summerson, Michel-Ange est «l'homme qui a véritablement bafoué l'autorité de la Haute Renaissance et qui donna un nouveau tour à l'architecture classique⁷⁸.» Le vocabulaire latin des premiers théoriciens est peu à peu réinterprété, modifié et complexifié, jusqu'à

aboutir aux exubérances formelles du Baroque et du Rococo. Par cette recherche d'un raffinement et d'une profusion toujours plus extrêmes, le langage classique tel qu'établi à la Renaissance finit par atteindre ses propres limites épistémologiques et esthétiques. Parallèlement, l'Europe des XVIe et XVIIe siècles est traversée par une profonde crise spirituelle et politique. La Réforme protestante remet en cause les fondements de l'Église catholique, entraînant des guerres idéologiques d'une violence inouïe. Or, les styles Baroque comme Rococo incarnent justement à cette époque aussi bien la Contre-Réforme catholique que l'absolutisme monarchique en train de se dessiner. Le rejet des institutions monarchiques et religieuses en place au sein d'une classe marchande et bourgeoise toujours plus nombreuse se transpose donc dans le champ architectural. Là encore, le rejet d'un système, d'une époque, et de ses traumatismes, amène invariablement une révolution architecturale. Le rejet des opulences baroques appelle la formulation d'un nouveau langage architectural, capable de traduire les aspirations de cette nouvelle société en quête de poids politique. Cette volonté d'émancipation d'un héritage romain jugé corrompu se traduit dans un besoin de remonter à la source même de la discipline : la Grèce Antique. Cette quête d'une pureté formelle, associée aux origines, va trouver un écho dans les grands bouleversements intellectuels du XVIIIe siècle, siècle marqué par l'esprit et la philosophie des Lumières.

Au XVIIIe siècle, la révolution culturelle et philosophique amorcée à la Renaissance prend une ampleur inédite. Cette accélération s'explique par de profondes mutations socio-économiques. Là où le fait culturel était au XVe siècle l'apanage d'une élite restreinte, au XVIIIe siècle, le siècle des Lumières voit l'émergence d'une société bourgeoise nombreuse qui bénéficie d'une bonne érudition. Sous l'impulsion des penseurs des Lumières dont les écrits se diffusent massivement grâce aux progrès de l'imprimerie, on s'attache à connaître le monde et à faire siens les principes de la raison. A une époque où les peuples européens, à commencer par la France, cherchent à s'émanciper de monarchies devenues asphyxiantes et dysfonctionnelles, la république romaine et la démocratie athénienne constituent des sources intarissables de précédents historiques inspirants. Pour une partie de la population en quête de nouveaux idéaux, de nouveaux récits, d'un nouvel imaginaire, l'antiquité romaine comme grecque ne fournissent plus seulement de simples sujets d'étude littéraire. On trouve désormais dans l'antiquité l'incarnation d'idéaux politiques et moraux capables d'inspirer et de fonder un ordre nouveau. Or, pour incarner des idées, quoi de mieux que de les exprimer et de les figer dans la matière ? L'architecture s'impose dès lors comme un vecteur de prédilection pour promouvoir cet ordre nouveau que l'on souhaite voir advenir. Dans un siècle dominé par le culte de la raison et celui du savoir, on relit alors avec attention les traités des architectes de la Renaissance.

⁷⁶ LUCAN Jacques, "Composition, non-composition, Architectures et Théories, XIXe-XXe siècles", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p254

⁷⁷ SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p25

⁷⁸ Ibid, p46

Mais le XVIII^e siècle marque aussi une rupture psychologique profonde avec ce qu'on dénomme le «passé» au sens large. Le culte du progrès tend à privilégier le présent voire le futur, qu'on juge supérieur au passé.

Dans la querelle des Anciens et des Modernes qui agite le monde littéraire et artistique à la fin du XVIII^e siècle, les protagonistes des deux camps semblent toutefois s'accorder sur une finalité. Le moyen d'y parvenir n'est pas le même, mais la conséquence elle, l'est : le temps présent est supérieur aux temps passés. Pour les Anciens, cette supériorité s'acquiert via l'étude et la juste appréciation de l'héritage laissé par l'Antiquité. Pour les Modernes, le siècle de Louis XIV, par sa perfection politique et religieuse, est intrinsèquement supérieur à tous les autres. Même chez les Anciens, le rapport au passé est révélateur de toute l'ambiguïté du néoclassicisme. L'Antiquité est idéalisée, mais tout ce qui lui a succédé entre la chute de Rome et le temps présent n'est guère digne des moindres considérations intellectuelles. Bien qu'ils les lisent avec attention, les architectes modernes cherchent donc à dépasser les architectes de la Renaissance, en bâtissant leurs propres cadres théoriques. Archéologie et théorie furent les deux forces sous-jacentes du néoclassicisme européen, comme elles le furent pour l'architecture de la Renaissance. Le Greek Revival, moment parmi d'autres de ce néoclassicisme européen, incarna tout particulièrement cette trajectoire, comme l'expose l'historien de l'architecture britannique J. Mordaunt Crook au tout début de son livre : «l'architecture du Greek Revival en Grande-Bretagne fut le produit de deux facteurs : l'archéologie et la théorie⁷⁹.»

Si les vestiges de l'architecture romaine furent aisément accessibles aux théoriciens de la Renaissance et à leurs successeurs, il en alla tout autrement pour l'héritage de l'Antiquité hellénique. À la suite de la chute de Constantinople en 1453, l'Empire ottoman poursuivit son inéluctable expansion européenne, une progression qui ne fut enrayée qu'aux portes de Vienne en 1683. Parmi les territoires tombés sous sa tutelle figure la Grèce. Ainsi, pendant une longue période, les contrées qui virent la naissance de la démocratie furent de fait inaccessibles aux Européens qui souhaitaient s'y rendre. Cette fracture géopolitique explique sans doute l'hégémonie absolue du classicisme romain sur son pendant hellénique dans l'architecture post-médiévale, car l'étude des ruines grecques était circonscrite aux rares vestiges présents dans les territoires restés chrétiens, à l'instar des temples de Paestum ou de Sicile. Malgré les périls immenses que représentent une expédition en Grèce - en territoire ottoman - quelques aventuriers téméraires tentent malgré tout l'aventure à partir du XVIII^e siècle, mûs par une fascination

grandissante pour les mystères de l'Attique : «Dès les années 1620, une motivation nouvelle et puissante voyait le jour : l'attrait des fragments antiques. Charles Cavendish et sir Henry Blount comptèrent parmi les pionniers d'une nouvelle génération de chasseurs de trésors⁸⁰.» Ce qui ne relevait d'abord que d'une quête isolée d'aventuriers fortunés et déterminés se structura progressivement. À mesure que l'Empire ottoman commença à montrer des premiers signes de faiblesse, le contrôle exercé sur ses provinces périphériques s'assouplit. «Les décennies 1620 et 1630 connurent un véritable éveil de l'intérêt pour la Grèce antique, bien que celui-ci fût encore désordonné... Mais c'est au cours de la seconde moitié du dix-septième siècle que s'opèrent les premières tentatives systématiques de découverte et de relevés topographiques... l'Empire ottoman avait commencé à s'effriter⁸¹.» La nomination d'un consul britannique dès les années 1680 à Athènes témoigne de l'attractivité nouvelle de cette destination. Le XVIII^e siècle est donc marqué par une sécurisation de nouvelles routes de voyage. Bien que le pèlerinage culturel à Athènes reste minoritaire - il faudra plus d'un siècle pour que ce dernier égale le prestige d'un séjour à Rome - l'établissement d'avant-postes diplomatiques en territoire ottoman crée l'infrastructure nécessaire à l'accueil d'une vague d'explorateurs toujours plus nombreux au siècle suivant.

Aux origines du Greek Revival

Au XVIII^e siècle, la rivalité entre la France et l'Angleterre ne s'exprime pas seulement sur les champs de bataille. L'ouverture des territoires grecs aux intellectuels qui s'y pressent déclenche un véritable conflit d'influences entre ces deux nations. En architecture, le prestige d'assimiler et de révéler cet héritage antique au reste du monde occidental devient le motif d'une impitoyable course contre la montre éditoriale. Contrairement aux explorations maritimes des confins du monde financées des siècles plus tôt par les États, les voyages qui se font en Grèce sont exclusivement le fait d'initiatives privées. En Angleterre, c'est la société des *Dilettanti* - dont le nom italien revendique un amour de l'art purement amateur et désintéressé - qui prend la lumière et orchestre la première des expéditions structurées vers la Grèce. «L'exploration de la Grèce par la Société des Dilettanti commença d'une manière, fort logiquement, assez désordonnée, par une série d'expéditions organisées et financées à titre privé⁸².» De cet amateurisme assumé allait pourtant naître la plus rigoureuse entreprise archéologique jamais menée jusqu'alors.

Il convient tout d'abord d'esquisser la sociologie de cette société. Il

79 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p1

80 Ibid, p4

81 Ibid, p4

82 Ibid, p12

s'agissait essentiellement de jeunes hommes de haut rang, issus de la noblesse ou de la grande bourgeoisie anglaise. Ces rentiers fortunés consacraient une part importante de leur temps à cultiver leur érudition, à l'instar des philosophes grecs dont ils s'imaginaient être les héritiers spirituels. Dès 1736, les *Dilettanti* comptaient déjà quarante-six membres. Le succès de la société des *Dilettanti* repose sur les travaux de ces amateurs érudits. Quelques années plus tard, c'est sous l'égide et le financement de ce cercle d'esthètes que deux architectes britanniques allaient déterminer l'avenir de l'architecture classique - grâce à la parution de ce qui est sans doute l'un des ouvrages les plus importants de l'histoire de l'architecture. C'est à Naples, au printemps 1748, que James Stuart et Nicholas Revett rêvent pour la première fois du projet qui prendra un jour la forme de leurs *Antiquities of Athens*. A la même époque, en réponse à l'engouement britannique pour la Grèce Antique, les intellectuels français optent encore pour un terrain plus accessible, à savoir les anciennes colonies grecques d'Italie. Comme le rappelle Crook, «le premier architecte de renom à s'intéresser à Paestum fut le Français J. G. Soufflot. En 1750, il parcourait l'Italie avec le frère de Madame de Pompadour, le marquis de Marigny... Les Français en particulier firent de ces antiquités du sud de l'Italie et de la Sicile leur spécialité⁸³.» Nous l'avons vu, Stuart et Revett ne sont pas les premiers britanniques - loin s'en faut - à vouloir sillonner la Grèce à des fins archéologiques. Mais en 1748, personne n'avait encore tenté de reproduire sur le sol hellénique des travaux dont l'exhaustivité et la précision approcherait les relevés des *Édifices de Rome* d'Antoine Desgodetz, ouvrage paru en 1682.

Devant l'ampleur de la tâche qui les attend, Stuart et Revett réalisent vite qu'ils auront besoin de fonds importants et d'une légitimité institutionnelle à même de faciliter leur voyage. Ce soutien, ils le trouvent auprès de la société des *Dilettanti*, qui elle-même voit d'un très bon œil leur initiative. Cette dynamique de coopération mutuellement bénéfique est parfaitement résumée par Crook : «La Société des Dilettanti a fait Stuart et Revett. Et Stuart et Revett ont transformé la Société des Dilettanti⁸⁴.» Mais la préparation du voyage prend du temps. Entre 1748 et 1751, les deux architectes diffusent leurs propositions, organisent des souscriptions et règlent la lourde logistique qu'exige un tel périple. Consciencieux, ils décident également de faire leurs premières armes archéologiques à Rome et à Venise. C'est en 1751 que les deux architectes embarquent finalement pour Athènes. Ils y restent trois ans et y travaillent sans relâche, et ne rentrent en Angleterre qu'en 1755. Pour autant, leurs travaux ne font que débiter, et le travail de restitution qui les attend est titanesque. D'autant que leurs ambitions

sont grandes. Inspirés par la rigueur des *Édifices de Rome* d'Antoine Desgodetz, Stuart et Revett entendent faire de *Antiquities of Athens* un ouvrage de référence qui parlera aussi bien aux érudits qu'aux amateurs du monde grec. Imprégnés de l'esprit du temps, leur ouvrage se doit d'être archéologiquement irréprochable, tout en y développant une méthodologie et un discours qui en fasse un véritable traité d'architecture.

Cependant, la rumeur de leur projet a circulé en Europe, et la lenteur de leurs travaux aiguise l'appétit de leurs rivaux. Voyant l'opportunité de les devancer, le Français J.-D. Le Roy se rend hâtivement en Grèce en 1754 pendant quelques mois, et publie dès 1758 *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. L'autre ouvrage paru à la même période est l'œuvre d'un autre anglais, Robert Sayer. Mais son *Ruins of Athens and Other Valuable Antiquities in Greece* paru en 1759 couvraient sensiblement le même périmètre et commettaient en grande partie les mêmes erreurs que son équivalent français. Lorsque le premier volume de *Antiquities of Athens* paraît en 1762, il éclipse magistralement les publications précédentes. Tous s'accordent à lui reconnaître une exactitude inégalée, grâce à des relevés de grande qualité. L'ouvrage impressionne aussi par la profusion des vues, qui surpasse largement les ouvrages parus les années précédentes. À tous ces égards, ces volumes connurent un succès éclatant qui dépassa largement les frontières britanniques. Stuart et Revett consacrèrent littéralement leur vie à cette œuvre. Le deuxième volume, dans lequel figurent les monuments majeurs de l'Acropole, ne fut publié qu'en 1789, soit 27 ans après le premier volume, et 38 ans après qu'ils aient posé le pied en Grèce pour la première fois ! Les troisième, quatrième et cinquième volumes, parus respectivement en 1794, 1814 et 1830, le furent tous trois à titre doublement posthume. Dans l'ensemble, du début à sa fin, l'ouvrage complet en cinq volumes mit quatre-vingt-deux ans à être achevé. Malgré la lenteur de parution de leurs travaux, c'est bien l'ouvrage de Stuart et Revett qui s'imposa comme la bible absolue auprès des architectes du monde entier, à commencer par les américains. Toutefois, si les britanniques sortirent incontestablement vainqueurs de cette bataille éditoriale, il est crucial de s'arrêter un instant sur la nature même des approches archéologiques anglaise et française. L'une fut résolument pragmatique, l'autre profondément programmatique⁸⁵. Au-delà des considérations purement sémantiques, cette divergence méthodologique allait dicter concrètement la physionomie des futurs édifices du Greek Revival européen.

83 Ibid, p21

84 Ibid, p14

85 "Ceux qui choisirent la route de la Grèce empruntèrent l'une ou l'autre de deux voies : l'une anglaise, l'autre française ; l'une pragmatique, l'autre programmatique." Ibid, p69

Vers une définition du Néoclassicisme

Archéologie et théorie. Ce sont là les deux composantes - dont les prémices sont nées de la Renaissance italienne - qui traversent les siècles jusqu'à motiver au siècle des Lumières une redécouverte de la Grèce Antique. Derrière ces deux tendances se cache cependant une divergence philosophique majeure entre deux mondes culturels, deux écoles de pensée. L'historien Mordaunt Crook distingue ainsi l'archéologie britannique, qui est celle du pragmatisme du relevé, du rationalisme français, qui cultive depuis le XVII^e siècle l'importance du programme et de la composition. Crook évoque ainsi «...deux voies majeures par lesquelles le Greek Revival progressa : l'archéologie franco-anglaise et le rationalisme franco-italien⁸⁶.» Cette différence d'approche nous intéresse car la synthèse de ces deux visions dessine les contours du néoclassicisme qui se structure. Stuart et Revett, avec leur ouvrage magistral *Antiquities of Athens*, dévoilent tout du pragmatisme anglais. Face aux trop grandes libertés prises par les architectes de la Renaissance et du Baroque vis-à-vis des œuvres originales, on choisit de reproduire l'Antiquité avec exactitude. L'approche anglaise impose le souci du relevé exact et minutieux. On s'attache à comprendre les logiques structurelles et constructives jusque dans leurs moindres détails. On marie archéologie et mathématiques dans une volonté d'expliquer rationnellement le génie grec par le prisme de la géométrie.

A l'inverse, l'approche française accorde davantage d'importance à la compréhension du tout par la théorie que la reconnaissance minutieuse des parties par le relevé. On cherche à comprendre la logique de l'espace construit, on en analyse la distribution. On invoque le plan rationnel comme moyen d'appréhension des principes constructifs grecs. On lit là la grande tradition française passée maître dans la composition axiale par le plan, qui annonce la méthode Beaux-Arts et les précis de Jean-Nicolas Louis Durand. «Cette autre route vers Athènes - la voie programmatique et rationaliste - fut en partie d'origine italienne mais trouva largement son accomplissement en France... Tout commença par la quête des formes pures. L'essence de la foi néoclassique résidait dans la conviction que la conception architecturale était soumise à des lois éternelles, et que ces lois, fondées sur les lois immuables de la nature, ne pouvaient être retrouvées que par l'exploration scientifique de l'Antiquité⁸⁷.» L'approche programmatique française est celle des philosophes des Lumières. On recherche des vérités absolues, scientifiques, démontrables. A l'instar de *Antiquities of Athens* de Stuart et Revett pour le pragmatisme anglais, le rationalisme français a aussi son manifeste. En 1753, le jésuite français Marc Antoine Laugier publie

⁸⁶ Ibid, p90
⁸⁷ Ibid, p80-81

Essai sur l'architecture. Dans son ouvrage, «la beauté architecturale est assimilée à la vérité structurelle, la vérité à la raison, et la raison aux lois de la nature. La cabane primitive fut considérée comme l'étalon de la pureté architecturale, et l'on pensait que les éléments décoratifs accessoires découlaient de sources naturelles similaires⁸⁸.» Cet essai fera date car il synthétise admirablement la pensée rationaliste française qui domine alors le paysage architectural national : «L'Essai de Laugier doit être compris comme l'apogée de la pensée rationaliste française en architecture⁸⁹.»

Entre la publication de l'Essai de Laugier (1753) et celle de *Antiquities of Athens* (1762), la parution d'un ouvrage philosophique majeur va donner au Greek Revival la profondeur psychologique nécessaire à sa floraison. Car si l'approche pragmatique anglaise et l'approche programmatique française donnent au Greek Revival sa logique architectonique, cet essai va indirectement contribuer à conférer au Greek Revival une dimension psychologique et sensorielle supplémentaire. Comme le souligne John Summerson : «L'utilisation du langage classique de l'architecture a toujours été soutenue par une philosophie chaque fois qu'il s'est élevé à une grande éloquence. On ne peut pas utiliser les ordres avec amour sans les aimer ; et on ne peut pas les aimer sans se convaincre qu'ils incarnent quelques principes absolus de vérité ou de beauté⁹⁰.» Cet essai, c'est l'ouvrage du philosophe irlandais Edmund Burke, intitulé *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, paru en 1757. Burke y opère une distinction cruciale. Si le *Beau* désigne les objets inspirant «une profonde appréciation de l'harmonie éternelle», le *Sublime*, quant à lui, transcende les proportions classiques pour susciter effroi et fascination. Crook le résume parfaitement : «La simplicité, la force, l'immensité - telles étaient les caractéristiques du Sublime⁹¹.» Cette définition théorisée par Burke offre une grille de lecture providentielle aux architectes du XVIII^e siècle redécouvrant l'ordre dorique primitif. Car certains critiques, à l'instar de Chambers en Angleterre, s'opposant aux Dilettanti dans une «Bataille des Styles» qui fit date, jugeaient l'ordre trop primitif et rudimentaire : «Chambers rejetait le concept statique de beauté absolue au profit d'une idée de progression artistique. Les Romains, estimait-il, avaient perfectionné les accomplissements des Grecs, tout comme les Grecs eux-mêmes avaient surpassé les Égyptiens⁹².» Or nous dit Burke, les temples grecs aux colonnes massives, trapus et dépourvus d'ornements superflus, ne cherchaient pas à plaire à l'œil ; ils cherchaient à imposer une grandeur

⁸⁸ Ibid, p82

⁸⁹ Ibid, p84

⁹⁰ SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p89

⁹¹ CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p92

⁹² Ibid, p86

écrasante capable d'inspirer un certain frisson face au tragique de l'existence. Cette esthétique du Sublime, théorisée par Burke, préfigure avec un siècle d'avance ce que Friedrich Nietzsche identifia comme la dualité fondamentale de l'âme grecque : l'ordre apollinien des justes proportions doublé de la puissance d'une ivresse vitale dionysiaque⁹³. Des critiques comme Chambers, héritiers des postulats récupérés de la Renaissance, «passaient totalement à côté de l'essence même de la révolution néoclassique. Le primitivisme, la simplicité, la pureté — telles étaient les vertus cardinales, prisées bien au-delà de la nouveauté, de la variété, de la flexibilité ou de la sophistication⁹⁴.»

Au concept du Sublime qui vient étayer les réalisations du Greek Revival grâce à l'apport de Burke, s'ajoute une autre notion fondamentale, et permettant de mieux appréhender le monde physique : le *Pittoresque*. Crook décrit le Pittoresque comme «un système de valeurs visuelles fusionnant l'architecture et la nature en une série d'entités scéniques.» Le Greek Revival s'approprie cette idée développée au XVIIIe siècle, afin de théâtraliser son architecture. Même s'il paraît incongru d'imaginer un temple grec au sommet d'une colline écossaise, tant la distance géographique comme temporelle rend l'exercice périlleux, le Greek Revival favorise l'intégration au site en rendant l'entité architecturale indissociable du paysage dramatique qui l'entoure.

Archéologie, Théorie, Pragmatisme anglais, Rationalisme français, Sublime et Pittoresque ; les paragraphes précédents ont dressé les contours de la matrice intellectuelle de laquelle est né le Greek Revival. Toutefois, pour que ce qui s'annonçait comme un renouveau architectural de l'esthétique classique devienne un mouvement total, il manquait encore quelques pierres à l'édifice afin de lui conférer une véritable dimension poétique et morale. C'est de l'Allemagne, et plus particulièrement sous la plume prolifique de Johann Joachim Winckelmann, que vint ce souffle nouveau. C'est ce dernier développement qui contribua à établir le Greek Revival comme une synthèse réussie du Néoclassicisme avec l'élan naissant du Romantisme européen.

Winckelmann et l'influence du Romantisme sur le Classicisme

Si le pragmatisme anglais et le rationalisme français participent de concert à la redécouverte des vestiges architecturaux de la Grèce Antique, les savants français comme les *milordi* anglais peinent à insuffler une âme et une substance forte à leur travaux. Assez paradoxalement, c'est un érudit autodidacte allemand n'ayant jamais posé le pied en

Grèce que l'histoire retiendra pour avoir donné une âme à ces vestiges retrouvés. «L'unique moyen pour nous de devenir grands, et si possible inimitables, réside dans l'imitation des Grecs.» - Il s'agit sans doute là de la citation la plus célèbre que l'on doit à l'historien de l'art et archéologue allemand Johann Joachim Winckelmann. Cette citation, il l'écrivit en 1755 dans *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques dans la sculpture et la peinture*. Né en Prusse en 1717, Johann Joachim Winckelmann est le fils d'un cordonnier. De modeste extraction, c'est par la littérature que Winckelmann découvre pour la première fois les classiques. Grâce à des bourses et des pensions successives, il parvient à s'extraire de sa condition et devient un polymathe respecté. En 1755, il s'installe à Rome où il finit par être nommé préfet des Antiquités du Vatican. A Rome, Winckelmann peut enfin étudier de ses propres yeux les vestiges de l'architecture romaine et gréco-romaine. C'est là que réside le paradoxe de son génie : n'ayant sous les yeux que des copies romaines de la statuaire grecque, Winckelmann parvient à deviner et à théoriser l'essence même de l'hellénisme originel. Selon lui, l'art grec constitue l'expression d'un idéal de liberté politique et d'harmonie humaine, qu'il résume par une formule devenue le mantra de toute une époque : «une noble simplicité et une grandeur sereine».

C'est dans son ouvrage *L'Histoire de l'art dans l'Antiquité*, paru en 1764, que Winckelmann bouleverse l'approche archéologique traditionnelle. Au-delà de la restitution d'un état présent empirique, Winckelmann érige l'archéologie en une science de l'interprétation. Il s'agit de se servir des vestiges observés pour accéder à la connaissance du fonctionnement des sociétés passées. Sous sa plume, les ruines se dotent d'une dimension morale, poétique et idéologique. En théorisant l'évolution de l'art antique comme le reflet direct de la société qui le produit, il pose les bases de l'histoire de l'art moderne. La puissance de cette vision théorique transcende le cercle restreint des historiens. De son vivant, Winckelmann influence déjà érudits, esthètes, collectionneurs, artisans et artistes, tant en Italie qu'au-delà de ses frontières : «Même avant sa mort à Trieste, il était déjà considéré comme «le père de l'archéologie». Et depuis lors, sa voix est demeurée celle du Néoclassicisme. Même en Angleterre, le Greek Revival fut, dans une large mesure, son œuvre⁹⁵.» Avec Winckelmann, le classicisme devient le vecteur d'une quête spirituelle et identitaire. Bien qu'écrivant depuis l'Italie, c'est dans son pays d'origine, l'Allemagne, que son message sera suivi avec le plus d'assiduité. Car c'est précisément cette subjectivité nouvelle, cette volonté de s'approprier émotionnellement

93 NIETZSCHE Friedrich, "La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie", Paris, Éditions Flammarion, 2023

94 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p89

95 Ibid, p28

un passé antique idéalisé pour pallier les désillusions du présent⁹⁶, qui va jeter les bases du Romantisme.

«Chacun devrait être grec à sa manière ! Mais il devrait être grec.» Cette injonction, ce n'est pas Winckelmann qui la prononce, mais Goethe, son contemporain et concitoyen - et figure tutélaire du Romantisme allemand. Selon le critique littéraire et historien de l'art Walter Pater (1839-1894), Goethe incarne une «union de l'esprit romantique - son goût de l'aventure, sa diversité, sa profonde subjectivité - avec l'hellénisme - sa transparence, sa rationalité, son désir de beauté : ce mariage de Faust et d'Hélène dont le dix-neuvième siècle est l'enfant⁹⁷.» Cette fulgurance de Pater est brillante, car elle résout un des grands paradoxes du Greek Revival que l'on pourrait formuler ainsi : comment un style architectural caractérisé par une esthétique aussi rigoureuse a-t-il pu fleurir dans un siècle autant marqué par les passions et les tourments ? Le Greek Revival, à l'instar de l'œuvre de Goethe, est véritablement l'enfant de ce mariage entre Faust et Hélène. Le Greek Revival, c'est l'homme romantique cherchant à posséder et ressusciter la beauté hellénique. Si l'enveloppe formelle est indiscutablement classique, l'ontologie du mouvement elle, est profondément romantique. Le Greek Revival est par définition une architecture de la tension : «L'interaction du classique et du romantique est un processus antiphonal, un dialogue esthétique perpétuel entre des principes créatifs complémentaires⁹⁸.» Dans une Europe en proie à l'instabilité politique et sociale chronique, le Greek Revival s'apparente à une conquête de l'ordre sur le chaos. Cette ferveur romantique, née en Allemagne, va trouver son incarnation la plus incandescente de l'autre côté de la Manche.

«À la fin du XVIIIe siècle, la poésie et l'architecture étaient en fait toutes deux engagées dans la même quête romantique des formes classiques⁹⁹.» Une figure incarne à merveille le Romantisme anglais et sa quête des formes classiques au tournant du XIXe siècle : le poète Lord Byron (1788-1824). À sa parution, l'ouvrage de Stuart et Revett a un succès immense. Mais la précision scientifique de ses relevés ne suffit pas à elle seule à éveiller le désir de construire «grec» dans le cœur des britanniques. C'est à des génies littéraires comme Byron ou Keats qu'il échoit d'insuffler cette passion. Byron, par ses poèmes, inspire un philhellénisme populaire et vulgarise les travaux de Stuart, Revett

et Winckelmann. «Son approche était fondamentalement romantique, non archéologique, et à peine esthétique... Il n'avait que peu ou pas de sensibilité pour l'architecture...¹⁰⁰» Bien qu'il y soit insensible, Byron sait que la culture hellénique n'est nulle part plus perceptible que dans les vestiges de ses temples. C'est pourquoi il choisit durant son voyage en Grèce de dormir et d'écrire à l'intérieur du monument choragique de Lysicrate, afin de s'imprégner du génie du lieu. Byron, à l'instar de Goethe en Allemagne, parvient à réaliser une synthèse magistrale entre «l'Augustéen et le Romantique¹⁰¹», il est un «hybride romantico-classique¹⁰²». Byron ira même jusqu'à mourir pour son philhellénisme. Il s'engage ainsi aux côtés des grecs au moment où ceux-ci se soulèvent contre l'Empire ottoman pour prendre leur indépendance. Il meurt au combat, à Missolonghi en 1824. Byron fit des émules en Angleterre, à l'instar du poète John Keats (1795-1821). John Keats n'était ni archéologue, ni grand voyageur, étant de santé fragile. Contrairement à Byron, il ne lisait même pas le grec ancien. Pourtant, lorsqu'il écrit son poème *Ode sur une urne grecque* en 1819, il parvient à retranscrire l'essence du Philhellénisme, dans sa synthèse entre Romantisme et Classicisme.

«Ô chef-d'œuvre Attique ! contours si purs qu'étroitement
Enserrent une race d'hommes et de vierges de marbre,
Des branches des forêts et des herbes foulées ;
Forme silencieuse, ta hantise dépasse notre pensée
Comme fait l'éternité : Froide Pastorale !»

John Keats prouve à sa manière aux architectes de son temps qu'il n'y a pas besoin d'être versé en philologie pour produire une œuvre dont l'esprit est résolument grec. Il paraît impensable que les architectes anglais de l'époque ne furent pas saisis par la force imaginative de ces représentations littéraires. Smirke, Wilkins, Cockerell étaient des hommes de culture, ils avaient certainement un recueil de Byron ou de Keats sur leur table de chevet, non loin des volumes de Stuart et Revett. Traduites en termes formels par les architectes qui leurs étaient contemporains, les impulsions classiques de Winckelmann, et celles romantiques de Byron nourrirent le néoclassicisme européen, qui se réalisa en partie dans le Greek Revival. L'architecte anglais James Elmes, mentor de l'architecte américain John Haviland dont nous avons déjà fait mention, écrivit «Un temple dorique...diffère d'une cathédrale gothique comme Sophocle diffère de Shakespeare¹⁰³.» James Elmes établit ainsi un lien direct entre littérature et architecture. Le Gothique, comme Shakespeare, sont l'expression absolue du Romantisme :

96 «Le XIXe siècle est partagé entre l'optimisme économique des partisans du progrès matériel et les désillusions des esprits déçus par les lendemains de la Révolution et de l'Empire. Le romantisme se tourne délibérément vers le passé. Le pré-romantisme du XVIIIe siècle s'était intéressé aux ruines et à l'Antiquité.» LE GOFF Jacques, «Histoire et Mémoire», Paris, Gallimard, 1998, p50

97 PATER Walter, «La Renaissance : Études d'art et de poésie», 1873, Pater y analyse la seconde partie du Faust de Goethe. Cité par CROOK J. Mordaunt, «The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870», Londres, J. Murray, 1992, p65

98 Ibid, p67

99 Ibid, p66

100 Ibid, p45

101 Ibid, p46

102 Ibid, p66

103 Ibid, p67

c'est le foisonnement, le désordre des passions, les gargouilles, les intrigues, la psychologie torturée qui emprunte son sens du tragique à la tradition dionysiaque de la tragédie grecque¹⁰⁴. A l'inverse, le temple dorique et Sophocle, incarnent le Classicisme, la juste mesure des ordres, l'antiquité grecque archaïque qui se réalise dans la recherche de la beauté et de la clarté. Dans cette opposition établie par Elmes, on pressent la grande théorie esthétique de Nietzsche, qui avant d'être philosophe fut philologue. Le Greek Revival est la matérialisation unifiée de l'ontologie grecque : un équilibre entre l'ordre apollinien et l'ivresse dionysiaque. Derrière le Greek Revival, on peut lire un besoin viscéral et passionné de retrouver l'ordre absolu et lumineux pour survivre au milieu du chaos du XIXe siècle. Au regard de l'analyse que nous venons d'établir, il apparaît maintenant évident pourquoi le Greek Revival européen s'est essentiellement développé dans les sphères germano-saxonnes et les sphères culturelles qui lui étaient apparentées. Dans les pays du Nord (Angleterre, Allemagne) marqués par le mysticisme gothique, l'adoption du Classicisme se fait par le prisme de l'émotion : « Dans la mesure où les vocabulaires grec et romain figurent parmi les nombreux styles plébiscités pour leur impact émotionnel, le Classicisme devient, pour un temps, une phase du Romantisme¹⁰⁵. » Romantisme et Classicisme ne s'opposent pas frontalement, ce sont là deux moments qui dialoguent. Et la puissance créative de ce dialogue s'est matérialisée avec le plus d'emphasis dans le Greek Revival. L'histoire de l'art a fort heureusement dépassé l'opposition erronée du Classicisme au Gothique : « Il est d'ailleurs tout à fait erroné d'opposer le gothique et le classique. Ils sont très différents, certes, mais pas sans relations¹⁰⁶. » Le Greek Revival est donc le produit croisé du Romantisme et du Classicisme. En ce sens, si l'on considère que l'architecture est un moyen privilégié pour connaître un peuple et sa culture, l'étude du Greek Revival permet de saisir l'identité de ceux qui en firent la promotion. Si l'on enlevait au néoclassicisme sa fièvre romantique, il ne resterait sans doute qu'un pastiche sans vie : « Le Greek Revival ne fut qu'une facette du Néoclassicisme, et le Néoclassicisme - j'en suis convaincu - ne saurait être totalement dissocié du Romantisme¹⁰⁷. »

Classicisme et Romantisme donnent leur forme au Greek Revival en Europe

Pour commencer, tournons notre regard du côté de l'Allemagne, pays à qui l'on doit en bonne partie les développements les plus féconds du

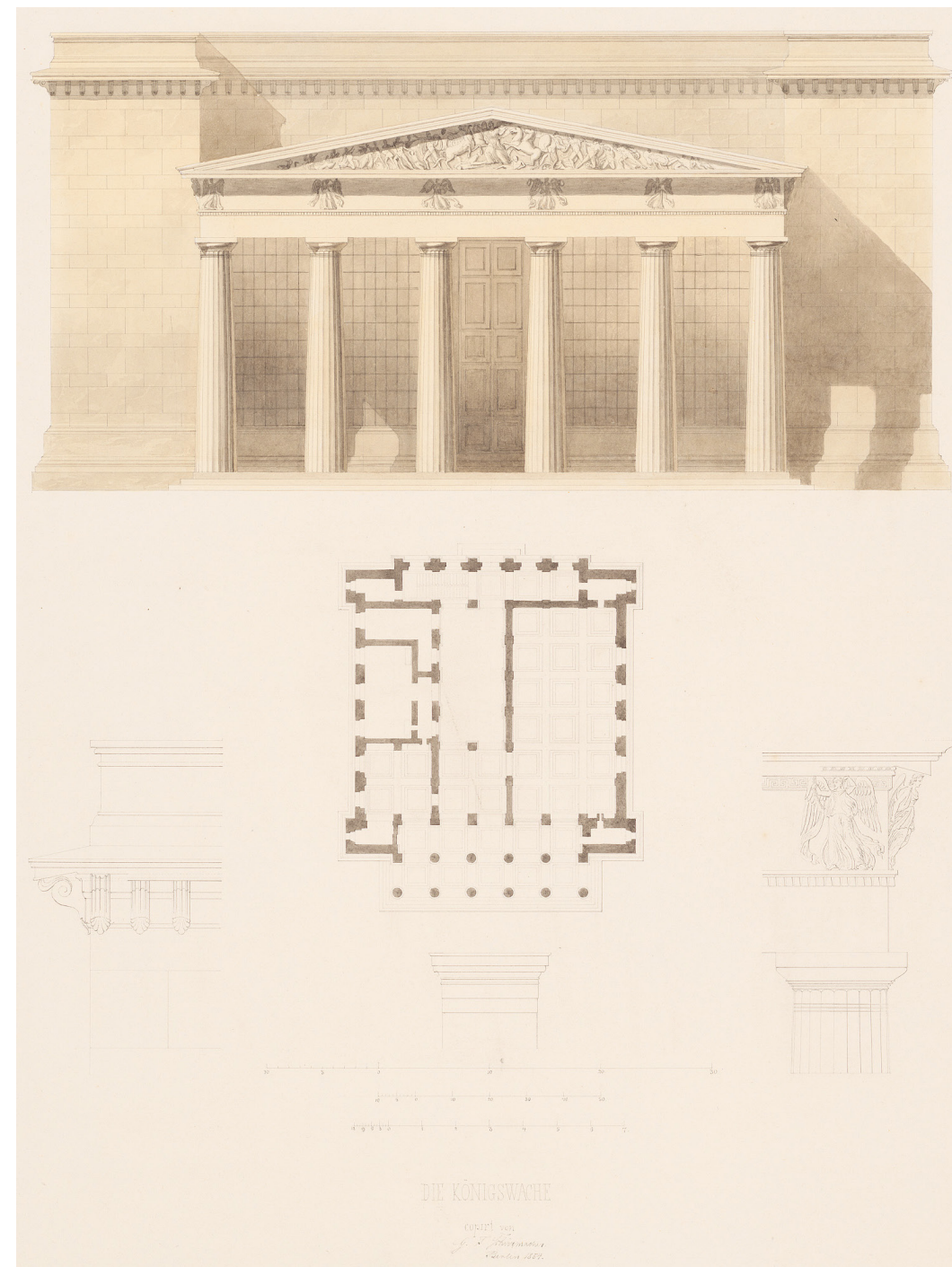


Fig. 22 - Georg Theodor Schirrmache, Elevation Principale, Plan du rez-de-chaussée et vues de détails de la Neue Wache, 1854, Encre et aquarelle sur carton, 76,8 x 59,6 cm, Musée de l'Architecture de l'Université Technique de Berlin, 15441

104 NIETZSCHE Friedrich, "La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie", Paris, Éditions Flammarion, 2023

105 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p54

106 SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p8

107 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p1

Romantisme. Pour illustrer la puissance de cette tension apollinienne/dionysiaque qui définit le Greek Revival, il est intéressant de procéder à l'analyse de la *Neue Wache* (le Nouveau Corps de Garde), édifiée à Berlin par l'architecte Karl Friedrich Schinkel. Conçu entre 1816 et 1818, au lendemain des guerres napoléoniennes qui ont mis l'Europe à feu et à sang, le bâtiment s'impose comme une des icônes allemandes de l'hybride «romantico-classique» par excellence.

Sur la façade principale de l'édifice [fig. 22], Schinkel déploie un portique hexastyle d'ordre dorique archaïque, d'une pureté archéologique implacable. Posées sans base sur un stylobate de seulement trois marches, les colonnes doriques incarnent la "noble simplicité" théorisée par Winckelmann. Ce portique donne immédiatement à l'édifice son caractère indubitablement grec. Toutefois, cette colonnade, qui s'avance en forte saillie, est enserrée entre deux immenses tours d'angle aveugles. Le traitement en bossage et les soubassements imposants de ces éléments latéraux tranchent vivement avec les vides créés par le portique. Par cette association, Schinkel choisit de plaquer l'image du temple antique grec sur la rudesse de l'architecture militaire. L'individu, confronté à l'édifice, se trouve physiquement écrasé par cette massivité minérale : c'est l'irruption directe du Sublime théorisé par Edmund Burke. L'association fonctionne cependant, car les deux volumes s'équilibrent, et les masses latérales tendent à focaliser davantage l'attention sur le portique lui-même. Pour aller plus loin dans l'analyse, on pourrait argumenter que l'édifice développe avec justesse le concept de «pittoresque grec» théorisé a posteriori par Auguste Choisy, «c'est-à-dire le résultat d'un travail de «pondération des masses¹⁰⁸».

Mais derrière cette théâtralité tragique de la façade, le plan original de Schinkel trahit une difficile accommodation avec les principes de composition du rationalisme français. Si l'enveloppe extérieure développe des principes de symétrie clairement lisibles, la composition intérieure est plus laborieuse. Les cloisonnements rompent avec l'harmonie des colonnes, des piliers et des ouvertures disposés régulièrement. Un théoricien de l'école programmatique française comme Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) aurait sans doute décrié ce désalignement flagrant entre la trame structurelle de l'enveloppe et l'organisation spatiale des pièces. Pourtant, c'est précisément dans cette dissonance assumée que réside la modernité fondamentale du projet. Schinkel accepte, au mépris des convenances de l'époque, de dissocier l'enveloppe extérieure - qui assume un rôle purement symbolique et scénographique - de son intériorité, qui doit répondre aux exigences pratiques d'un corps de garde moderne. Cette émancipation de la

façade par rapport à la distribution intérieure devient un motif courant du Greek Revival. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles le mouvement sera vivement critiqué par certains, et que des pays comme la France, fervente adepte des théories rationalistes de Durand, ne verra que peu d'exemples du genre éclore sur son territoire. Ce motif d'indépendance de la façade se retrouva particulièrement exacerbé aux États-Unis, lorsque les architectes américains se confrontèrent à la nécessité d'insérer des programmes inédits et complexes dans le carcan formel du temple antique.

Après avoir exploré la manière dont le Greek Revival s'est réalisé en Allemagne au début du XIXe siècle, traversons la Manche et analysons maintenant comment le Greek Revival s'est incarné dans la sphère domestique britannique. Plus que dans tout autre pays européen, l'architecture britannique s'est structurée autour de ses grandes maisons bourgeoises et pittoresques de campagne. Nulle part ailleurs le rapport au site et au génie du lieu n'a eu une telle importance que dans la culture anglaise des *Landlords* et de leurs demeures. Après avoir précédemment analysé plusieurs exemples d'architecture domestique mettant en œuvre des éléments architectoniques classiques aux États-Unis, intéressons-nous maintenant à un manifeste du Greek Revival anglais. *The Grange* à Northington - propriété remodelée à partir de 1809 par l'architecte William Wilkins - est à cet égard un objet d'étude de choix.

Contrairement à la *Neue Wache* insérée dans un tissu urbain dense, *The Grange* s'élève au sommet d'une colline, dominant un vaste domaine fait de prairies et de forêts [fig. 23]. Cette mise en scène paysagère relève de l'essence même du pittoresque anglais : la géométrie rationnelle du temple grec vient contraster avec l'irrégularité organique de la nature environnante, conférant à l'ensemble une impression de juste équilibre, presque théâtral. Selon les préceptes de ce mouvement pittoresque, la résidence fait partie d'un tout ; elle devient l'événement central et le point focal d'un parcours habilement orchestré. Grand adepte du Greek Revival, l'architecte William Wilkins ne se contente pas de reproduire les planches d'ouvrages qu'il a sous les yeux. C'est au contraire un archéologue et un théoricien reconnu. En 1807, après un voyage en Italie sur les traces des anciennes colonies grecques, il publie le fruit de ses propres relevés dans l'ouvrage *The Antiquities of Magna Graecia*. Sur la façade principale de *The Grange* [fig. 24], il déploie, comme élément central de sa composition de façade, un portique dorique colossal et sévère, très probablement inspiré des relevés des temples dédiés à Athéna qu'il fait à Syracuse et à Paestum [fig. 25]. Là encore, il est intéressant de noter que cette façade principale, orientée à l'est, ne fait pas face au chemin d'accès principal, mais bien à l'élément géographique d'intérêt du site, à savoir *The Grange Lake*, un petit plan d'eau situé en contrebas. C'est exactement la même logique

108 Jacques, "Composition, non-composition, Architectures et Théories, XIXe-XXe siècles", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p357



Fig. 23 - Photographie de la façade nord de The Grange dans le Hampshire, 2013, photographie, Wikimedia Commons

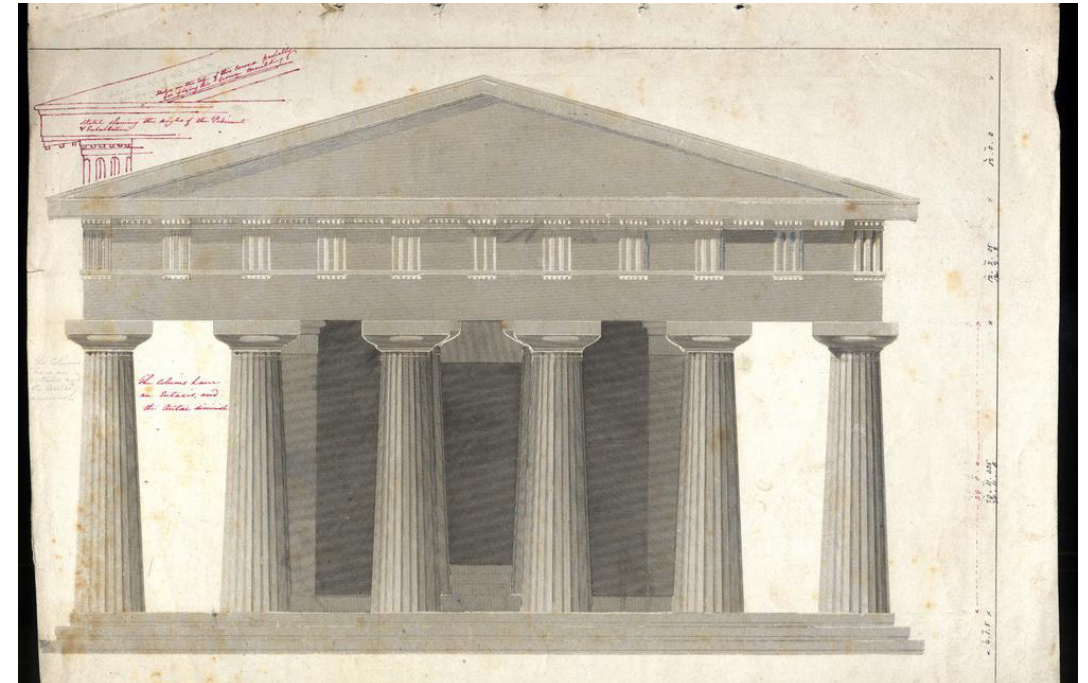


Fig. 25 - William Wilkins, Relevé de l'élévation du Temple de Poséidon, Paestum, 1807, plume, encre et lavis, publié dans William Wilkins, The antiquities of Magna Graecia, Presses Universitaires de Cambridge, 1807, p241

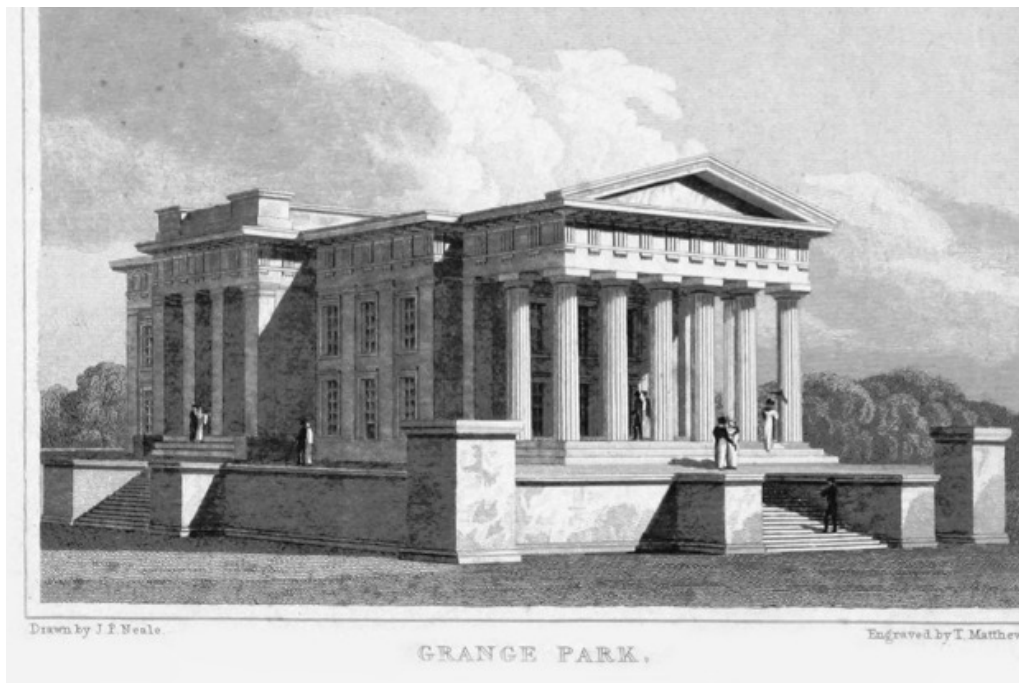


Fig. 24 - John Preston Neale, The Grange, Northington, Hampshire, gravure en taille-douce (eau-forte et burin) sur papier, 1819, publié dans Views of the seats of noblemen and gentlemen, in England, Wales, Scotland, and Ireland, Londres, 1819, vol. 2



Fig. 26 - Photographie de la façade ouest de The Grange dans le Hampshire, 2010, photographie, Wikimedia Commons

d'implantation et d'orientation qu'utilisa Nicholas Biddle aux Etats-Unis pour sa résidence d'*Andalusia*.

Avec *The Grange*, Wilkins démontre la plasticité et la capacité d'adaptation du Greek Revival. L'architecte fait preuve d'une grande liberté créative en flanquant son portique principal hexastyle par deux portiques latéraux au langage radicalement différent. Wilkins choisit en effet de substituer aux colonnes doriques archaïques une série de piliers carrés massifs. Cette composition s'inspire probablement du monument choragique de Thrasyllus à Athènes. Détail intrigant, Wilkins procède du même détournement qu'utilisa après lui John Haviland à Philadelphie pour le *Franklin Institute*. Il semble en effet que les deux architectes s'inspirèrent du même modèle, en prenant cependant la liberté d'ajouter un quatrième pilier afin de créer trois baies au lieu de deux, sans doute par souci d'obtenir un équilibre visuel plus convaincant. Wilkins prouve ainsi que l'architecture du Greek Revival compose librement avec l'archéologie, la traitant comme un répertoire d'émotions plastiques, hybridant les références pour adapter la sévérité antique au besoin de lumière et d'ouvertures d'une résidence aristocratique contemporaine.

L'audace conceptuelle majeure de *The Grange* réside cependant dans sa nature constructive. Comme ce sera souvent le cas pour l'architecture domestique du Greek Revival, un bâtiment existait déjà avant l'intervention de l'architecte, et fut donc habillé d'une nouvelle façade. Dans le cas présent, il s'agissait de transformer un manoir géorgien en brique du XVII^e siècle. Cette dichotomie matérielle est encore nettement visible aujourd'hui sur la façade ouest de l'édifice [fig. 26]. On y observe la confrontation directe entre la maçonnerie de brique rouge ancienne et le « ciment romain » - un stuc beige imitant la pierre de taille - qui vient littéralement coffrer l'ancienne structure pour créer les péristyles. Cette stratification matérielle prouve que le Greek Revival agit là encore comme une architecture de façade. Le propriétaire et l'architecte recherchent l'image de la monumentalité et la charge symbolique, au mépris de la vérité structurelle si chère par ailleurs aux théoriciens rationalistes français. En conséquence, la distribution intérieure de *The Grange* ne fait l'objet d'aucune métamorphose particulière. La distribution reste fondamentalement celle d'une demeure anglaise. Ce divorce assumé entre une enveloppe héroïque et symétrique et un intérieur domestique, souvent asymétrique, constitue l'identité même du Greek Revival telle qu'elle se réalisa bien souvent dans l'architecture privée. Comme nous l'avons vu précédemment dans l'analyse architectonique d'*Andalusia*, c'est précisément cette grammaire architecturale, fondée sur l'impact visuel et l'émotion romantique, plus que sur l'honnêteté constructive, qui traversa l'Atlantique. Elle devint rapidement la recette incontournable des architectes américains face aux exigences de transformation morphologique des résidences de leurs clients.

V. Entre Athènes et Rome

D'un monde à l'autre : les vecteurs de transmission du Greek Revival aux Etats-Unis

Après avoir décrit les origines européennes du Greek Revival - dans le souci de procéder à une restitution généalogique approfondie du phénomène - il est maintenant temps de s'intéresser à la manière dont ce mouvement architectural a été reçu aux Etats-Unis. Les vecteurs de transmission furent en effet nombreux et variés, et la façon dont un phénomène passe d'une sphère culturelle à une autre en dit long sur l'appropriation qui en est faite. Le premier vecteur fut évidemment humain. Les Etats-Unis, ancienne colonie de peuplement et terre d'immigration plébiscitée par les Européens, importent les traditions architecturales du Vieux Continent par le truchement de ceux qui en émigrent. En 1820, la population blanche américaine est majoritairement d'ascendance britannique. Or, à cette période, le Greek Revival est déjà solidement implanté sur ces territoires. Il apparaît donc logique que ce courant architectural ait bénéficié d'une grande perméabilité dans la culture américaine grâce à l'identité de ses immigrants. Comme le rappelle Caroline Winterer, «L'Antiquité classique est arrivée dans le Nouveau Monde avec les Européens¹⁰⁹.»

Au XIX^e siècle, malgré la longueur des trajets maritimes transatlantiques, les américains fortunés «faisaient d'incessants allers-retours avec l'Europe. Plusieurs mécènes américains férus d'architecture entretenaient d'ailleurs des résidences à Londres et à Paris¹¹⁰». Les Américains qui y voyagent rapportent de l'Europe les dernières modes architecturales. Dans les pays anglo-saxons, où le Greek Revival a succédé au Gothique, les américains sont particulièrement attentifs à ce nouveau langage architectural, dont la symbolique siérait bien à leur propre régime républicain et démocratique. De l'Europe, ces grands voyageurs rapportent en plus des croquis des idées - à l'instar du «néo-humanisme allemand¹¹¹» - une synthèse romantico-classique - qui pénètre en «Amérique sur plusieurs fronts¹¹¹». Ce néo-humanisme allemand, ce sont les universitaires d'Harvard qui y sont les premiers les plus sensibles. Ils lisent les écrits des philosophes, poètes et archéologues allemands comme Winckelmann et Goethe avec intérêt, et décident de promouvoir ce romantisme classique auprès de leurs contemporains.

Alors même que les Etats-Unis et la France entretenaient d'excellentes

109 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p10

110 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p79

111 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p51

relations mutuelles grâce à l'intervention de cette dernière dans la guerre d'Indépendance américaine, pourquoi l'influence française ne s'est-elle pas davantage matérialisée dans le paysage architectural américain du début du XIXe siècle? L'historien Talbot Hamlin nous apporte un élément de réponse: «Si les relations franco-américaines avaient résisté aux bouleversements de la Révolution française et à l'hostilité persistante entre la France et l'Angleterre, il est fort possible que l'influence artistique française se soit intensifiée et que l'Amérique ait emboîté le pas à la France en adoptant le style Empire. Mais il n'en fut rien, et l'influence française déclina progressivement au cours des années 1790¹¹².»

Avant de s'expliquer par des phénomènes de migration de masse, il est attesté que la transmission du Greek Revival aux Etats-Unis est à mettre sur le compte d'une poignée d'individus très influents. Parmi eux, on retrouve bien évidemment en tête de file la figure de Benjamin Henry Latrobe. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre *Gloires et déboires des premiers bâtisseurs de la République*, la pénétration du Greek Revival aux Etats-Unis s'explique en partie par l'influence qu'exercèrent les architectes émigrés français et britanniques dans sa diffusion et sa promotion. La diffusion du Classicisme et du Romantisme dans la société américaine doit beaucoup à une élite lettrée mais restreinte, dont on peut nommer les individus les plus influents. Il est par ailleurs attesté que la diffusion du Greek Revival aux Etats-Unis se réalise via un corpus restreint mais absolument fondateur d'ouvrages imprimés. Pour ceux qui fréquentent les universités américaines, on connaît d'abord l'histoire classique par l'étude d'un manuel couramment utilisé à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle : *Roman Antiquities* du maître d'école écossais Alexander Adam¹¹³. Pour ce qui est de la connaissance stricte des formes architecturales grecques, un ouvrage éclipsa tous les autres. *Antiquities of Athens* de Stuart et Revett, dont le premier volume fut publié pour rappel en 1762. On sait par exemple que «la Library Company of Philadelphia en avait acquis un dès 1770.¹¹⁴» Avec le temps, les traités importés du Vieux Continent se multiplient. A ce titre, le recensement des ouvrages de la bibliothèque du Franklin Institute à Philadelphie est particulièrement éclairant : «Un catalogue de 1847 recensait quelque soixante-dix ouvrages d'architecture, incluant des traductions anglaises de Vitruve, Alberti et Palladio ; des œuvres européennes de Wootton, Desgodetz, Kent, Gibbs, Swan, Chambers,

Stuart et Revett, Peter Nicholson, Britton, Baltard et Moller¹¹⁵» Selon l'historien de l'architecture et professeur Jeffrey Cohen, c'est d'ailleurs la richesse de sa bibliothèque qui constituait la principale attraction de l'Institut pour les aspirants architectes fréquentant ses murs.

On comprend donc que, contrairement à ce qui s'était fait en Europe, l'Amérique ne découvre pas la Grèce Antique par le relevé direct de ses vestiges. L'hellénisme arrive filtré et déjà théorisé par les grandes nations européennes (France, Angleterre, Allemagne) - par le biais de ses architectes et de ses penseurs. Thomas Jefferson, figure tutélaire du classicisme américain primitif, connaissait l'œuvre de Palladio «qu'au travers des «apocryphes» anglais du XVIIIe siècle, qui n'étaient en réalité que de libres adaptations de l'œuvre originale¹¹⁶.» Cette connaissance de l'Antiquité par procuration se vérifie pour bon nombre des architectes américains du Greek Revival : «Strickland, à l'instar de la plupart des architectes du Greek Revival, ne s'est jamais rendu en Grèce... Sa conception de l'architecture grecque, comme celle de la majorité de ses contemporains, a été entièrement façonnée par les dessins de restitution que Stuart et Revett [...]»¹¹⁷. Même pour un des maîtres du Greek Revival américain, chez qui on admire à raison la fidélité aux œuvres originales, la maîtrise du vocabulaire antique ne vient pas d'une observation directe des ruines, mais d'une étude minutieuse des livres qui en firent la restitution.

On retrouve très bien l'influence croisée de plusieurs pays européens dans les édifices construits au début du XIXe siècle aux Etats-Unis. Pour une de ses premières commandes à Philadelphie, le Washington Hall, l'architecte né aux Etats-Unis Robert Mills (1781-1855) utilise «une niche d'une taille inhabituelle - de vingt-deux pieds de diamètre -, dotée d'un écran de colonnes ioniques et couronnée d'une demi-coupole [...] Son origine probable n'est autre que l'hôtel Guimard à Paris, conçu par l'architecte français Claude-Nicolas Ledoux [...]»¹¹⁸. Des théoriciens français comme Ledoux ou Boullée eurent ainsi une influence notable, même s'il «est rare de pouvoir identifier un exemple aussi précis d'emprunt direct aux modèles français¹¹⁹». Il ne faut pas oublier qu'à cette période les artisans jouent toujours un rôle de premier plan, et qu'à ce titre les traités techniques eurent également un impact fondamental sur l'évolution des pratiques constructives. L'un

112 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p50

113 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p18

114 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p339

115 COHEN A. Jeffrey, "Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890", The Journal of the Society of Architectural Historians, 1994, vol. 53, n°2, p150

116 KENNEDY Roger G., "Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820", New York : Knopf, 1989, p431

117 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p32

118 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p65

119 Ibid, p65

des personnages les plus influents de la culture constructive américaine du début du XIXe siècle fut l'architecte, ingénieur, et mathématicien écossais Peter Nicholson (1765-1844). Nicholson était un auteur extrêmement prolifique. Parmi les œuvres qui firent date, on peut citer *The Carpenter's New Guide* (1792), *Principles of Architecture*, trois volumes parus entre 1794 et 1798, ou encore *The Carpenter and Joiner's Assistant* (1797). Ses ouvrages s'éloignent de l'archéologie pure pour se concentrer sur les pratiques constructives modernes. C'est là que sa triple formation d'architecte, d'ingénieur et de mathématicien trouve tout son intérêt. Hamlin ira jusqu'à évoquer une «dépendance totale des auteurs américains à l'égard de Nicholson pour les détails techniques¹²⁰.» On l'aura compris, la connaissance qu'ont les Américains du Greek Revival à ses débuts est donc parcellaire, indirecte, et fortement influencée par la théorie qu'en firent les européens. Cette connaissance est surtout le fruit d'influences croisées entre ouvrages d'auteurs écossais, anglais, français et allemands.

Avec une volonté croissante de s'émanciper de la tutelle culturelle et intellectuelle européenne, des citoyens américains vont choisir d'entreprendre eux-même un voyage initiatique en Grèce, devenant les prescripteurs légitimes et passionnés de ce nouveau goût esthétique sur leur propre sol. Au début du XIXe siècle, à la faveur du déclin de l'Empire ottoman, les Américains voyagent de plus en plus en Grèce. «Parmi les tout premiers Américains à s'y rendre figurait l'aristocrate philadelphien Nicholas Biddle (1786-1844), qui s'était pris de passion pour les Grecs lors de ses études à Princeton, dont il fut diplômé en 1801¹²¹.» Au sein de cette première «génération de jeunes pétris de ferveur nationale¹²²» figure également William Short (1759-1849), un avocat né en Virginie, devenu ensuite diplomate, que Jefferson désigne comme son «fils adoptif» dans une lettre de 1789. Joseph Allen Smith (1771-1830) fait également parti des pionniers. «Avant même son retour au pays, il avait envoyé à Philadelphie des gravures, des peintures, des pierres gravées et des moulages en plâtre qui, avec ceux de Biddle, formèrent le noyau de la collection de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts¹²³.» Toutefois, nous l'avons vu, la majeure partie de l'influence européenne s'opère par la diffusion d'ouvrages à grands tirages. Bien conscients de cette réalité, les américains vont alors procéder à un acte d'appropriation et de digestion de ces sources imprimées. L'un des premiers à ouvrir la voie d'une libre adaptation du Greek Revival est John Haviland (1792-1852), architecte anglais émigré aux Etats-Unis

en 1816. Dès 1818 il met à profit sa formation européenne au profit de son pays adoptif en publiant *The Builder's Assistant* (3 volumes publiés entre 1818 et 1821). Haviland incarne le trait d'union direct entre l'Europe et l'Amérique. Le premier, il publie dans ses volumes une représentation détaillée des ordres grecs, à destination des concepteurs et des constructeurs américains. Dans son ouvrage, Haviland prend soin de commencer par rappeler les principes théoriques développés par des auteurs comme Vitruve. «Il y a principalement trois principes à considérer dans l'art de bâtir, à savoir : la commodité, la solidité et la beauté¹²⁴.» - «C'est principalement par le précieux traité de Vitruve que nous parviennent les informations concernant la nature des matériaux employés par les Grecs et les Romains, ainsi que les manières spécifiques dont ils étaient mis en œuvre dans leurs édifices¹²⁵.», ou encore Battista Alberti «Leon Battista Alberti regroupe les parties principales d'un édifice sous cinq rubriques, à savoir : les fondations, les murs, les ouvertures, les distributions intérieures et la couverture ; dont les propriétés et les usages seront traités en détail ci-après¹²⁶.» Ces passages prouvent l'ambition intellectuelle de Haviland : ancrer la pratique des bâtisseurs du Nouveau Monde dans la grande théorie classique humaniste.

Deux théoriciens américains ont également ouvert la voie à l'adaptation créative des formes grecques dans l'architecture américaine : Asher Benjamin (1773-1845) et Minard Lafever (1798-1854). «Tous deux comprirent que les sources d'inspiration les plus fécondes résidaient moins dans les ordres grecs eux-mêmes que dans l'équilibre tiré de l'alphabet des formes grecques : frises, profils de moulures et ornements, frettes, palmettes, rosettes¹²⁷.» Asher Benjamin, basé en Nouvelle-Angleterre, est le pionnier absolu du manuel d'architecture américain, avec la parution en 1797 de *The Country Builder's Assistant*. En ce qui concerne le Greek Revival, son œuvre la plus influente paraîtra cependant bien plus tard, en 1830, avec *The Practical House Carpenter*. Minard Lafever officie quant à lui à New York et publie à peu près à la même période deux ouvrages qui influenceront durablement l'architecture domestique américaine : *The Modern Builder's Guide* en 1833 et surtout *The Beauties of Modern Architecture* en 1835. Dès leur parution, ces ouvrages furent célébrés pour la délicatesse et l'élégance de leurs planches, qui furent par la suite largement copiées dans tout le pays. Pour clôturer ce tableau, citons enfin Owen Biddle (1774-1806). Bien que décédé prématurément, il influença considérablement l'industrie de

120 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p340

121 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p64

122 KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p270

123 Ibid, p169

124 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p37

125 Ibid, p81

126 Ibid, p40

127 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p348

la construction nationale, notamment dans le creuset de Philadelphie. Owen Biddle «reconnaissait s'en remettre aux auteurs d'architecture britanniques, William Pain et Peter Nicholson, respectivement pour les détails des ordres et les problèmes de géométrie¹²⁸.» Son ouvrage de référence; *The Young Carpenter's Assistant*, paru en 1805, assumait la transition technique entre l'architecture géorgienne et les premiers portiques de l'architecture néo-grecque. Il adapta habilement les principes géométriques abstraits de l'écossais Nicholson à la pratique des menuisiers et des charpentiers américains.

Le terreau intellectuel américain

Nous avons eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises précédemment : au début du XIXe siècle, les Américains sont profondément épris de culture classique, aussi bien grecque que latine. Comme le rappelle à juste titre Tocqueville, l'Américain moyen est également particulièrement instruit¹²⁹. C'est un constat que partage l'historien Talbot Hamlin. Écrivant en 1944, il s'émerveille en particulier du degré d'intérêt porté aux arts, et en premier lieu à l'architecture : «c'est le degré d'intérêt pour l'art manifesté par les périodiques de l'époque qui est significatif... l'homme éduqué ordinaire, par opposition au technicien, pouvait obtenir et obtenait effectivement une vision plus claire de l'architecture de son temps dans les années 1830 et 1840 que le même profil d'homme ne peut le faire aujourd'hui¹³⁰.» De la fondation du Harvard College en 1636 jusqu'aux années 1880¹³¹, l'étude des classiques constitue, avec l'étude de la Bible, le socle inébranlable de l'enseignement universitaire en Amérique. Toujours selon Caroline Winterer, «la vénération des modèles antiques contribuait à structurer les idéaux éthiques, politiques, oratoires, artistiques et éducatifs.» On comprend dès lors que le Classicisme trouve aux Etats-Unis une résonance toute particulière, favorisée par la nature de son régime politique et par le haut degré d'instruction et de sophistication intellectuelle de ses citoyens. La porosité de la culture classique dans le paysage mental américain s'explique aussi par la nature de leur environnement et par leur psychologie politique. Le mythe de la Frontière définit ontologiquement l'identité américaine, du temps des premières

colonies jusqu'à aujourd'hui. La Frontière est un horizon qui ne demande qu'à être dépassé. La Frontière occupe une place prépondérante dans l'imaginaire collectif et le narratif de l'histoire américaine. Au XIXe siècle, ce mythe se lit dans la conquête de l'Ouest, que le peintre américain John Gast immortalisa éloquentement en 1872 dans sa célèbre toile *American Progress*. Il y représente le mythe sous les traits d'une femme drapée d'une toge romaine. La conquête territoriale qu'opèrent les Américains consiste à «tailler dans la croissance anarchique des forêts et des sous-bois, remplaçant l'aléatoire et la sauvagerie par des murs et des clôtures formant des rectangles approximatifs¹³².» Face à ce chaos organique omniprésent, les Américains sont obsédés par l'ordre : «Les Américains du XVIIIe siècle parlaient et écrivaient constamment au sujet de l'ordre. C'était très important pour eux ; ils travaillaient assidûment pour l'instaurer dans leur vie domestique¹³³.» Dans l'esprit des américains, philosophie politique et considérations spatiales vont de pair - la géométrie classique et l'ordre incarnent la panacée face au chaos environnant qu'ils cherchent à dompter.

Avec les grands bouleversements socio-économiques du XIXe siècle, les Américains changent fondamentalement leur rapport à l'Antiquité classique, «cherchant dans ce passé lointain de nouveaux repères pour la vie moderne¹³⁴.» Là où au XVIIIe siècle, certains penseurs jugeaient les classiques incompatibles avec les enseignements bibliques, au siècle suivant, ces mêmes enseignements deviennent un antidote à la modernité et ses changements. En effet, l'industrialisation, le matérialisme, la spécialisation, bouleversent profondément la société américaine. Avec l'essor de sciences comme la philologie, le rapport aux classiques change - on a assimilé les critiques d'une lecture trop littérale des sources antiques : «À l'instar de leurs homologues hellénistes romantiques en Angleterre et en Allemagne, ils concevaient ce passage des mots aux mondes comme un processus permettant de «devenir grec¹³⁵». Malgré les vives critiques de certains penseurs fonctionnalistes à l'instar «des Franklin, des Paine et des Rush», les enseignements classiques, par adaptation, survivent à «l'élan des changements révolutionnaires¹³⁶». L'*American Philosophical Society* incarne parfaitement le rapport qu'entretiennent les américains du XIXe siècle à l'enseignement classique - un rapport ambivalent, qui se matérialisa dans les édifices du Greek Revival. L'*American Philosophical Society* est une «force motrice dans le façonnement de la pensée américaine, elle encourageait les sciences tout en se montrant conservatrice quant aux modifications

128 COHEN A. Jeffrey, "Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 1994, vol. 53, n°2, p141

129 "Celui qui veut juger quel est l'état des lumières parmi les Anglo-Américains est donc exposé à voir le même objet sous deux différents aspects. s'il ne fait attention qu'aux savants, il s'étonnera de leur petit nombre ; et s'il compte les ignorants, le peuple américain lui semblera le plus éclairé de la terre." DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p446

130 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p320

131 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p1

132 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p64

133 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p64

134 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p1

135 Ibid, p77

136 REINHOLD Meyer. "Opponents of classical learning in America during the revolutionary period", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1968, vol. 112, no 4, p232

du cursus traditionnel¹³⁷.» Grâce aux bouleversements socioculturels qui transforment la société américaine, et non en dépit de ces derniers, les classiques trouvent au XIXe siècle un second souffle, «en partie par tradition, mais surtout en raison de leur vitalité et de leur flexibilité à répondre à d'importants besoins sociaux¹³⁸.» Lorsque les premiers échos du Greek Revival européen arrivent aux États-Unis, le terreau intellectuel de la jeune nation est donc déjà mûr pour en apprécier tout à la fois les effets stylistiques et la portée symbolique.

Les premières hybridations du Greek Revival : le compromis gréco-romain

Nous l'avons déjà évoqué, le corpus esthétique classique qui infuse aux États-Unis au début du XIXe siècle est un amalgame de plusieurs influences européennes. Les Américains empruntent aux Anglais leur sens du détail et leur maîtrise pragmatique des ordres, aux Français leur sens du plan et de la composition axiale, aux Allemands leur sens du dramatique et du tragique. Les Américains absorbent alors de manière indifférenciée l'architecture grecque, latine, et gréco-latine. Les zéloteurs de la culture classique du Nouveau Monde trouvent en effet autant de références et d'enseignements utiles dans la république romaine que dans la démocratie athénienne. Pour un pays républicain qui rêve déjà de grandeur, Rome, avec ses symboles impériaux, constitue un saisissant exemple de génie militaire, de pacification, d'intelligence législative. La Grèce Antique, à l'inverse, tire sa force de ses cités-États desquelles est née la démocratie. Pour un pays fédéraliste vaste et morcelé, on s'inspire de leur sens de la cité - cités certes belliqueuses mais réunies sous une même bannière civilisationnelle. Talbot Hamlin explique l'attachement des Américains aux classiques par une volonté d'y chercher «inspiration et réconfort... Le monde classique devint ainsi, premièrement, une inspiration ; deuxièmement, un refuge ; et troisièmement, une sorte de vision merveilleuse d'un Âge d'Or¹³⁹.»

Cette réception indifférenciée des classiques de la part des modèles helléniques et latins se retrouve en architecture. L'une des premières tentatives d'édifier un bâtiment d'après des modèles grecs a lieu en 1794 à Philadelphie, avec la First Presbyterian Church. Soit quatre ans avant la construction de la Bank of Pennsylvania par Benjamin Henry Latrobe. «La composition de sa façade consistait en quatre piliers lisses, surmontés de chapiteaux corinthiens, reposant sur une plate-forme et supportant un fronton¹⁴⁰.» Aucune archive ne mentionne le nom du



Fig. 27 - Historic American Buildings Survey, First Bank of the United States, 120 South Third Street, Philadelphia, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417-6.

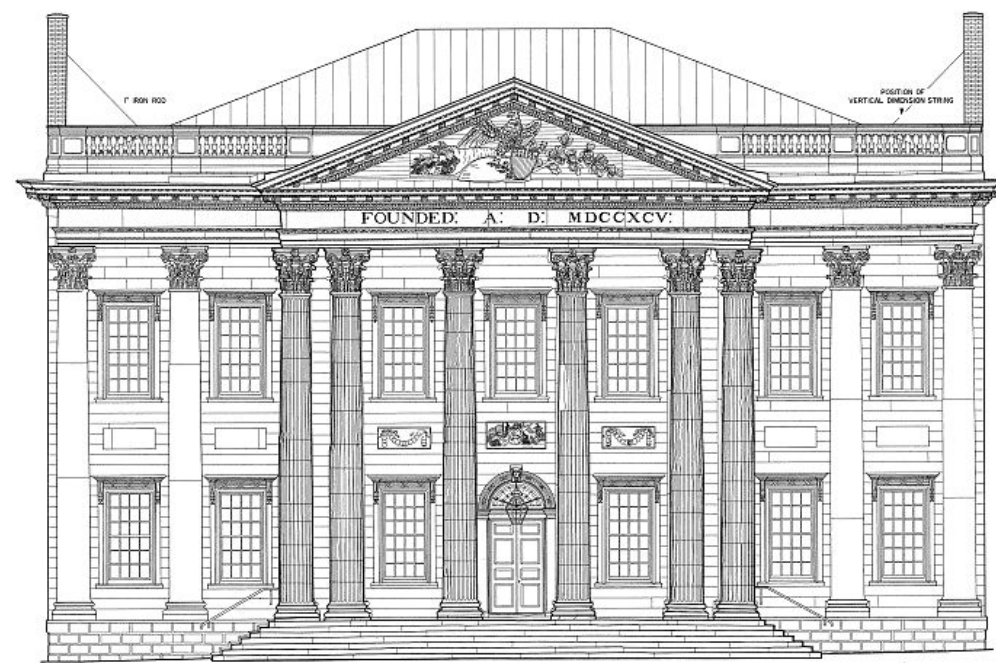


Fig. 28 - Historic American Buildings Survey (dessinateurs : Bruce A. Harms et Marie A. Neubauer), First Bank of the United States (East Elevation), 1987, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.

137 Ibid, p228

138 Ibid, p233

139 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p47

140 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p69



Fig. 29 - Ateliers de John Soane, Banque d'Angleterre, Coupe sur la «Waiting Room Court», vers 1801, plume, encre et lavis, Sir John Soane's Museum, Londres, ARC19534

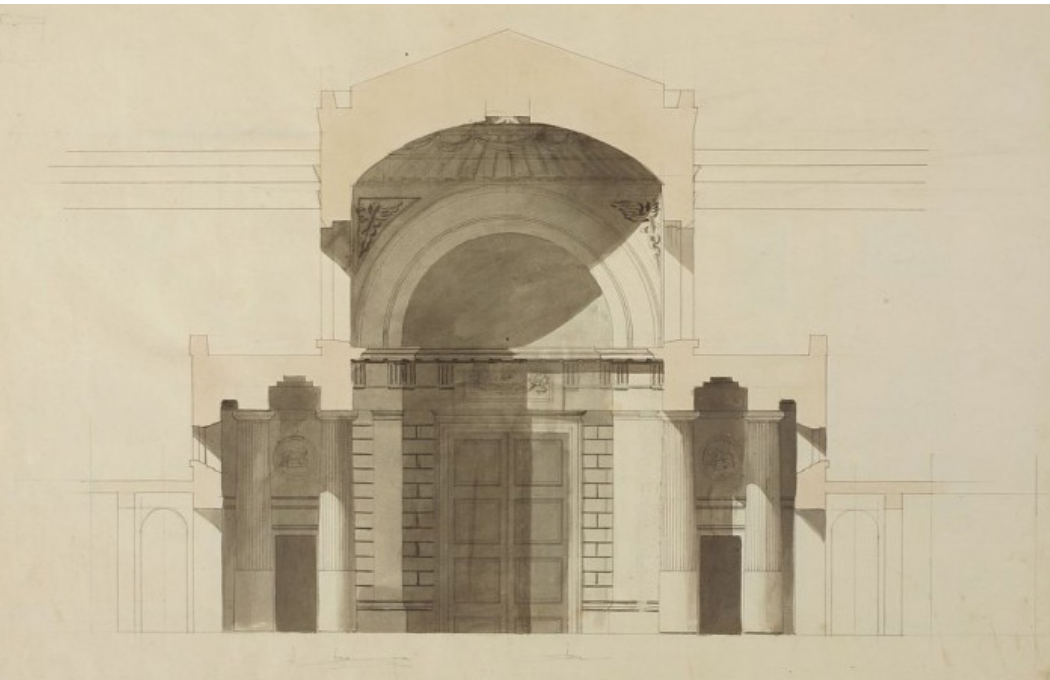


Fig. 30 - Ateliers de John Soane, Banque d'Angleterre, dessin de relevé du vestibule dorique, vers 1801, plume, encre et lavis sur papier, Sir John Soane's Museum (Londres), ARC 19590

concepteur de cette église presbytérienne, mais certains historiens y voient l'œuvre de jeunesse de Samuel Blodget, «dont la réalisation majeure et la plus aboutie fut la façade de la First Bank of the United States, devenue aujourd'hui la Girard National Bank¹⁴¹.» Ce second édifice [fig. 27] [fig. 28], toujours visible à Philadelphie contrairement au premier, traduit bien l'impression que laissa la diffusion amalgamée des classiques dans l'esprit d'un profane qui n'avait pas été formellement éduqué à la pratique de l'architecture : Samuel Blodget était avant tout un marchand. Mais cette période d'apprentissage et de tâtonnements stylistiques laissa rapidement sa place à une architecture plus affirmée et maîtrisée : celle de Benjamin Henry Latrobe. Dans sa correspondance, Latrobe s'amusa d'ailleurs de l'amateurisme de Blodget. Lui, qui qualifiait sa première grande commande en Amérique, la Banque de Pennsylvanie - de «pur spécimen de simplicité grecque dans sa conception», prit plaisir à souligner qu'elle vit le jour à peine un an après la *First Bank of the United States*.

A lui seul, Latrobe incarne l'hybridation gréco-latine des premiers spécimens qu'on estampilla souvent à tort du seul sceau réducteur de «Greek Revival», occultant dès lors leur facette éminemment latine. Contrairement à un Robert Mills né sur le sol américain, Latrobe bénéficie d'une éducation et d'une formation européennes. En Angleterre, il travaille au sein de l'atelier de l'ingénieur John Smeaton, puis dans l'atelier de l'architecte Samuel Pepys Cockerell. Grâce au milieu intellectuel dans lequel il évolue, Latrobe est imprégné par les innovations du Néoclassicisme de la fin du XVIIIe siècle. Il apprécie en particulier les œuvres des architectes français Ledoux et Boullée, et des Britanniques Langham et Soane. L'influence qu'exerça ce dernier dans les travaux ultérieurs de Latrobe est particulièrement perceptible. Soane est un architecte réputé pour son éclectisme visionnaire. Très tôt, il combine «des éléments grecs et romains tout en réduisant l'ornementation à une extrême finesse, dans une forme radicale de réductionnisme¹⁴².» Si l'on se penche sur l'héritage indirect que Soane a dû transmettre à Latrobe, il est significatif que l'œuvre magistrale de l'architecte anglais soit précisément l'édification de la *Bank of England*.

À défaut d'en faire une analyse spatiale exhaustive, il suffit d'étudier quelques aquarelles de l'édifice pour rendre compte du génie créatif qu'y déploya John Soane. Dans la *Bank of England*, Soane combine avec beaucoup de soin et de finesse différentes traditions classiques, créant un précédent pour l'hybridation stylistique que Latrobe importa par la suite aux États-Unis. Sur les élévations extérieures, comme celle de la *Waiting Room Court* [fig. 29], Soane superpose

¹⁴¹ Ibid, p70

¹⁴² SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p10

plusieurs strates d'influences avec une virtuosité déconcertante. Un soubassement à bossage rustique hérité de la Renaissance italienne soutient une composition de temple grec *in antis*, dont les chapiteaux des pilastres et des colonnes sont pourtant corinthiens. Les ouvertures latérales superposent arches et rectangles. L'ensemble est couronné par un attique qui rappelle l'architecture française d'un Ledoux. À l'intérieur de l'édifice, le *Doric Vestibule* [fig. 30] pousse ce syncrétisme à son paroxysme : l'architecte y fait reposer la complexité spatiale d'une voûte romaine sur la massivité primitive de colonnes doriques archaïques surmontées d'une frise à triglyphes. La *Bank of England* de Soane incarne magistralement le syncrétisme opéré par le Néoclassicisme entre formes classiques et inspiration romantique, «en ce sens que la rationalité et la géométrie s'y fondent avec le pittoresque et le sensuel¹⁴³.»

Bien qu'il ait déclaré à plusieurs reprises préférer l'architecture grecque à l'architecture romaine, «Latrobe puisait dans l'inspiration romaine et grecque avec une égale aisance¹⁴⁴.» Il faut dire qu'à l'époque où l'architecte exerce, l'heure n'est pas encore aux débats passionnés où l'on oppose vigoureusement Athènes à Rome. Latrobe voit même en Philadelphie une nouvelle Florence, celle des marchands et des Médicis - un modèle qu'il juge plus pertinent pour la ville que la Rome impériale : «Les Américains devaient, selon lui, s'inspirer des goûts de William Penn et de ses successeurs marchands, qui érigèrent le «premier édifice dont la façade employait le marbre comme matériau principal, la First Bank of the United States¹⁴⁵.» Sur le sol américain, l'architecte anglais peut donc composer librement, ce qu'il fait avec brio lors de la conception de la *Bank of Pennsylvania*. Dans sa première commande d'envergure aux États-Unis, la familiarité de l'œuvre de Soane chez Latrobe se manifeste par «la simplicité et la clarté de sa composition, par l'élégance du lanterneau et de la coupole surbaissée couronnant la salle de la banque, ainsi que par la séquence d'entrée, théâtrale et sophistiquée, qui menait le visiteur depuis le vestibule voûté¹⁴⁶...» Les historiens de l'architecture qui se sont intéressés à la période désignent unanimement la *Bank of Pennsylvania* comme un des exemples les plus aboutis du compromis gréco-latin en Amérique : «Selon les mots de Sir John Summerson, avec la banque de Philadelphie en 1798, il «maria

le Néoclassicisme anglais au Néoclassicisme jeffersonien¹⁴⁷» - «Son édifice unissait le Temple Revival de Thomas Jefferson, d'origine anglo-palladienne, à la pérennité structurelle du néoclassicisme avancé¹⁴⁸.»

Dans le sillage de Latrobe, l'héritage romain survit un temps. D'autres architectes américains continuent de puiser dans le répertoire impérial pour des commandes spécifiques. À Philadelphie, William Strickland érige ainsi en 1824, face à la *State House*, un Arc de Triomphe en l'honneur de la visite du général de La Fayette. Il avoue s'être directement inspiré de l'Arc de Septime Sévère à Rome¹⁴⁹. Cependant, ces réalisations font figure d'exception face à l'évolution rapide des mentalités. Même si le lexique romain devait continuer d'apparaître en filigrane dans la sphère privée ou dans certains édifices tardifs, l'heure du compromis touche à sa fin. La grammaire romaine fait de plus en plus «l'objet de dénigrement parce qu'elle manquait de la pureté chaste du style grec¹⁵⁰.» Ce rejet esthétique traduit en réalité une profonde mutation intellectuelle. L'historienne Caroline Winterer résume parfaitement ce point de bascule de la culture américaine : «Durant la période d'avant-guerre, les érudits classiques et autres Américains éduqués se sont détournés de l'amour de Rome et d'une focalisation sur la grammaire classique pour se concentrer nouvellement sur la Grèce antique et sur la totalité de sa société, de son art et de sa littérature¹⁵¹.» C'est précisément ce processus de radicalisation esthétique et idéologique que nous allons maintenant analyser.

L'éviction de Rome au profit d'Athènes

Pour qu'il y ait adoption pleine et entière de la Grèce Antique comme seul modèle valable, il fallut d'abord qu'il y ait un rejet net et franc de la Rome impériale. Ce basculement soudain trouve d'abord une explication de l'autre côté de l'Atlantique. En effet, les Américains suivirent attentivement ce qui se passait chez ceux qui étaient venus, plus de dix ans plus tôt, les aider dans leur guerre d'Indépendance face à la Couronne britannique. Aux promesses de la Révolution française succède rapidement les affres de la Terreur. Ce déferlement de violences, qui contribue d'ailleurs à jeter certains de ses exilés sur les rives de l'Amérique, ternit les bonnes relations qu'entretenaient alors les deux pays. D'autant plus que cette Révolution sanglante

143 GELERTNER Mark, *A History of American Architecture: Buildings in their Cultural and Technological Context*, Hanover, University Press of New England, 1999, p117, lu dans SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p10

144 HAMLIN, Talbot, «Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States», New York, Dover, 1964, p36

145 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p187

146 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p11

147 CROOK J. Mordaunt, «The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870», Londres, J. Murray, 1992, p77

148 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p6

149 ADDISON Gilchrist A., «William Strickland, architect and engineer, 1788-1854», Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p34

150 Ibid, p34

151 WINTERER Caroline, «The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910», Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p3

rappelle aux Américains leurs propres traumatismes. Lorsque la toute jeune République française se fait Empire en 1804, les Américains cessent de voir dans la France un modèle, alors même qu'ils en admiraient particulièrement l'architecture. L'architecture reste pourtant sensiblement la même qu'auparavant - mais non pas la structure politique qui l'étaye : «Rome avait été à la fois une république et un empire ; il n'y eut donc nul besoin de chercher de nouveaux modèles lorsque les ambitions impériales de Napoléon l'emportèrent sur ses premiers sentiments démocratiques. Ainsi, le Roman Revival et les conceptions romantiques sur les fondements moraux de l'art sous-tendent le style Empire¹⁵².» Alors même que l'imaginaire américain du XVIIIe et du début du XIXe siècle exprimait une «écrasante préférence pour Rome au détriment de la Grèce ... Le basculement de Rome dans la corruption impériale fournissait aux Américains des récits édifiants quant à la fragilité de la vertu civique¹⁵³.» La première raison derrière l'abandon de la grammaire romaine est donc avant tout politique. Mais ce qui commence comme un rejet de la pompe impériale se transforme en véritable révolte culturelle de la société américaine envers tout ce qui lui semble antinomique. L'architecture romaine et sa grammaire deviennent alors l'incarnation d'un «classicisme augustéen stérile», le symbole de «l'oppression religieuse» et des «décors baroques surchargés» des églises catholiques et romaines. L'architecture latine, pratiquée et appréciée partout en Europe, rappelle la «domination aristocratique¹⁵⁴» de pays encore sous le joug de systèmes monarchiques perçus comme rétrogrades et injustes, par une société qui s'imaginerait en digne héritière des inventeurs de la démocratie.

Cette révolte culturelle contre l'héritage romain est sans doute ce qui poussa de nombreux architectes contemporains à exprimer de violentes diatribes à l'encontre de cette grammaire jugée désormais décadente. À ce titre, rien n'est plus éloquent que le réquisitoire formulé par Thomas Ustick Walter lors des cours qu'il donna à Philadelphie. Walter commence par affirmer à raison que l'architecture romaine descend de l'architecture grecque. Mais lui y voit une «spoliation... perpétrée par une main malhabile, inexpérimentée et comparativement barbare, appartenant à un peuple barbare¹⁵⁵». Les qualificatifs employés par Walter ne laissent aucune place au doute quant aux sentiments que cette architecture lui inspire - sentiments qu'il fait partager à son auditoire. Mais la critique de Walter ne s'arrête pas là : «Rome était peuplée d'une nation belliqueuse et féroce, dont les seuls chemins vers le pouvoir et la

grandeur étaient l'art oratoire et la guerre... leur architecture visait donc principalement et directement à flatter la vanité de leurs dirigeants, à embellir leurs triomphes ou à perpétuer le succès de leurs armes.» Ce réquisitoire sans concessions lui sert également, par opposition, à vanter les mérites de l'art hellénique : «Nous constatons de ce fait que l'architecture des Romains est bien plus colossale, somptueuse et dispendieuse que les monuments plus chastes de la Grèce. Leur passion pour le faste et la splendeur les a conduits vers une redondance de l'ornement - une exubérance décorative qui les rendait totalement inaptes à jouir des charmes plus intellectuels de la grâce et de l'harmonie.»

Malgré le rejet qu'expriment des architectes comme Walter à l'égard du monde latin, l'éviction de Rome du paysage américain n'est pas totale et immédiate. Si certains hommes influents comme Nicholas Biddle et Walter rappellent sans cesse la supposée primauté de l'art grec, pour les partisans d'Andrew Jackson - héros de la guerre de 1812 et septième président des États-Unis (de 1829 à 1837) - le style néo-grec n'est convenable que pour les édifices publics. Jackson et ses partisans, «dans l'intimité, préféraient quelque chose de plus élaboré : le style romain¹⁵⁶.» Contemporain de Walter, William Strickland loua lui aussi les mérites de l'architecture grecque. Mais «son allégeance à la Grèce et sa condamnation de Rome vacillèrent presque lorsqu'il aborda la question des arcs¹⁵⁷.» En digne successeur de Latrobe auprès duquel il s'était formé, Strickland conserva un goût prononcé pour une architecture du juste compromis. Cette affinité se retrouve dans presque chacun de ses édifices dont il reste une trace, «que ce soit pour des fenêtres, des portes, des passages voûtés ou des niches. Même dans le bâtiment qu'il a conçu de la manière la plus consciemment grecque, la Second Bank of the United States, on trouve des fenêtres en lunette au centre des murs latéraux (lesquelles éclairent le hall principal, lui-même couvert d'une voûte en berceau) et le vestibule d'entrée est de forme ovale¹⁵⁸.»

L'adoption d'un contre-modèle

Si les Américains du XIXe siècle font le choix de s'identifier aux Grecs plutôt qu'aux Romains, c'est parce que leur processus d'identification politique et spatiale est facilité par une proximité réelle entre les deux mondes. Les Américains jouent de cette proximité, et avec l'ésotérisme qui les caractérise, en cherchant sans cesse les signes. C'est tout sauf un hasard si John Haviland - le premier des architectes immigrés à se faire résolument américain - débute son ouvrage *The Builder's Assistant* par

152 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p55

153 WINTERER Caroline, «The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910», Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p19

154 Ibid, p51

155 AMUNDSON Jhennifer A., «Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture», Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p105

156 KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p186

157 ADDISON Gilchrist A., «William Strickland, architect and engineer, 1788-1854», Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p39

158 Ibid, p40

le passage suivant : «Par la suite, les Athéniens, conformément aux oracles de l'Apollon de Delphes et avec le consentement commun de toute la Grèce, envoyèrent simultanément treize colonies en Asie¹⁵⁹.» Treize colonies : le parallèle est évident avec les treize colonies britanniques qui fondèrent les Etats-Unis d'Amérique. Cette mention au tout début de son traité d'architecture n'est pas anodine. Pour un architecte et un homme versé dans l'étude des classiques, les nombres recouvrent une symbolique forte. A défaut d'avoir une histoire ancienne dont ils pourraient tirer fierté et légitimité, les Américains multiplient les références à l'Antiquité, de sorte à justifier leur existence dans un geste presque messianique. Pour ces chrétiens évangélistes, francs-maçons et gentilshommes classiques, on ne saurait trop insister sur l'importance que revêtent les symboles dans leur imaginaire. Cet attachement aux symboles et à la croyance dans une forme de destinée manifeste continuent encore aujourd'hui de marquer profondément la culture américaine.

En s'opposant à l'hypercentralisation impériale romaine - fatalement associée à leur ennemi britannique - les Américains parviennent à l'inverse à établir de nombreux parallèles avec les Grecs. Le premier d'entre eux réside dans la structuration même du monde hellénique : «La Grèce antique n'était pas un État-nation ; c'était une constellation de villes¹⁶⁰.» En ce sens, les Etats-Unis du début du XIXe siècle ressemblent beaucoup à la Grèce. Dans ce pays fédéraliste, la population est répartie sur un immense territoire et dans plusieurs dizaines d'États qui n'ont que peu en commun les uns avec les autres. Le gouvernement est certes centralisé, mais le pouvoir administratif y est décentralisé. Les grandes villes, que la distance séparent géographiquement voire culturellement, sont en quelque sorte des entités politiques en partie autonomes. Or ce sont les villes grecques qui «lorsqu'elles ne pouvaient plus subvenir aux besoins de leur population, [...] envoyaient des colonies. Ces colonies, à leur tour, devenaient colonisatrices¹⁶¹.» Comment ne pas voir là un parallèle saisissant avec l'histoire de la conquête américaine de la Frontière - une conquête qui s'opère par la migration toujours plus à l'Ouest de familles pour qui les villes de la côte Est sont déjà en rupture d'opportunités. Au cours de ce processus d'identification et d'assimilation aux qualités démocratiques de la Grèce Antique, «des dizaines de villes et de villages reçurent des noms tels que Corinthe, Troie et Syracuse¹⁶².»

Le basculement définitif du monde latin vers le monde grec s'opère

lorsque les Etats-Unis se passionnent pour la Guerre d'indépendance grecque, de 1821 à 1829. Reflet de leur propre histoire récente, les Américains se projettent psychologiquement dans la lutte des Grecs modernes contre la tutelle oppressante d'un Empire ottoman vacillant : «Les Américains voyaient dans cette lutte un miroir de leur propre révolution contre la Grande-Bretagne, un demi-siècle plus tôt¹⁶³.» Bien que l'implication directe des Etats-Unis dans le conflit ait été très limitée, cette guerre contribua à rallumer la flamme du «vieil idéalisme de la Déclaration d'Indépendance¹⁶⁴.» Cet événement historique survient donc au moment précis où les Américains commençaient à renoncer à leur «attachement tenace à la Rome républicaine pour se tourner vers l'art, la littérature et les paysages de la Grèce.» Au moment où la jeune nation se cherche un nouveau modèle, la Grèce antique s'impose à leurs esprits comme un modèle alternatif de culture esthétique et littéraire. Avec l'insurrection de la Grèce moderne, l'héritage classique antique se mêle organiquement à un nationalisme romantique. C'est précisément cette synergie entre la prégnance du classicisme et une énergie révolutionnaire purement romantique qui explique cette projection mentale des Américains sur le monde hellénique. Le rejet de la Rome de Néron et l'adoption de l'Athènes de Périclès sont donc les deux faces d'une même médaille, deux mouvements opposés qui accélèrent le processus de passage d'un monde à l'autre. Un constat que Caroline Winterer résume ainsi : «L'hellénisme n'a pas tant assombri l'enthousiasme des Américains pour Rome que lui offrir une véritable alternative¹⁶⁵.»

En s'identifiant à l'Antiquité grecque, les Américains s'identifient avant tout à ses arts. Face à la corruption des mœurs et la perversion des valeurs, les américains du XIXe siècle mobilisent le classicisme «dans un but radicalement nouveau : l'antimodernisme¹⁶⁶.» Mis à mal à la fin du XVIIIe siècle par les utilitaristes comme Benjamin Franklin, l'étude des classiques se dote au XIXe siècle d'une vigueur nouvelle. Aux yeux des *classicists* américains, le théâtre dramatique grec constitue le sommet absolu des accomplissements helléniques. On y est sensible car cette dramaturgie fait admirablement écho aux deux forces motrices du XIXe siècle : le Classicisme et le Romantisme. Un phénomène dont Nietzsche donna les clés de lecture philosophiques à la fin du siècle en théorisant l'opposition entre les pôles apollinien et dionysiaque. La Grèce Antique n'influence donc pas uniquement l'architecture ; ses enseignements ruissellent sur toute la société civile.

159 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p1

160 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p163

161 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p58

162 Ibid, p58

163 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p63

164 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p180

165 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p62

166 Ibid, p4

«Les Américains identifiaient désormais la démocratie athénienne comme la condition ayant permis l'épanouissement d'une littérature noble. [...] En plus d'instruire les jeunes Américains sur les bienfaits de la démocratie, la tragédie grecque enseignait la religion et la morale¹⁶⁷.» L'acte d'identification à la Grèce antique s'inscrit par conséquent dans un processus mûri et réfléchi. C'est pourquoi les architectes du Greek Revival rechignèrent à appliquer la même rigueur archéologique qu'en Europe. Ils ne cherchaient pas la copie conforme, mais bien l'adaptation du génie grec aux réalités du monde moderne : «Si les architectes s'attachaient plus souvent à penser comme pensaient les Grecs, plutôt qu'à faire ce qu'ils faisaient, notre architecture coloniale posséderait un plus haut degré d'originalité, et son caractère ainsi que son expression se conformeraient mieux aux circonstances locales du pays et à l'esprit républicain de ses institutions¹⁶⁸.»

L'adéquation plastique avec la Grèce Antique

Si la grammaire grecque séduit le cœur des architectes pour des raisons philosophiques et politiques, l'architecture hellénique séduit aussi par sa compatibilité avec l'*ethos* républicain. La grammaire grecque est celle du dépouillement. Elle exprime l'austérité par son refus de l'ornement superflu. La société américaine, encore très influencée par les préceptes religieux de la Réforme, s'accommode parfaitement de ces conceptions esthétiques. Au-delà des raisons ontologiques et philosophiques derrière l'adoption du monde grec, il faut donc y voir également des motivations plus prosaïques et pragmatiques. Une fois de plus, il faut lire Tocqueville pour pénétrer avec une lucidité déconcertante les ressorts profonds de l'identité américaine : «S'il n'est jamais arrivé aux Américains de dépenser l'argent du peuple en fêtes publiques, ce n'est point seulement parce que, chez eux, le peuple vote l'impôt, c'est parce que le peuple n'aime pas à se réjouir. S'ils repoussent les ornements de leur architecture et ne prisent que les avantages matériels et positifs, ce n'est pas seulement parce qu'ils forment une nation démocratique, c'est aussi parce qu'ils sont un peuple commerçant. Les habitudes de la vie privée se sont continuées dans la vie publique : et il faut bien distinguer chez eux les économies qui dépendent des institutions, de celles qui découlent des habitudes et des mœurs¹⁶⁹.»

Au début du XIXe siècle, le style classique est donc intimement associé en Amérique à la simplicité républicaine et à une austérité synonyme

de vertu. Cette conception des règles classiques se lit parfaitement dans le dépouillement d'*Arlington House*, la première résidence privée construite selon les codes du Greek Revival. Cette demeure s'imposa comme le «temple de ce culte de la simplicité républicaine¹⁷⁰.» Sa construction débuta entre 1803 et 1804, selon des plans de George Hadfield (1763-1826). L'édifice présente un motif que les constructeurs déclineront par la suite à l'envie : le portique hexastyle à double rangée de colonnes [fig. 31]. Ici, le portique affiche toutefois une frugalité extrême. Les colonnes doriques sont lisses, sans cannelures. L'entablement est réduit au strict minimum : l'architrave se limite à une bande de faible hauteur, tandis que la frise, censée alterner métopes et triglyphes, se contente d'une alternance entre surfaces lisses et faces en faible saillie [fig. 32]. Il reste cependant difficile de déterminer ce qui relève de l'erreur archéologique ou du geste architectural conscient.

Au-delà de la simplicité républicaine, l'architecture grecque entend aussi évoquer des valeurs intemporelles ; à commencer par la grandeur. Les architectes américains, comme les théoriciens classiques avant eux, ont longuement discoursé sur la mission symbolique de leurs édifices. Dans leur rhétorique, la géométrie et l'architecture sont des langages dont la lecture attentive permet d'en discerner toute la portée philosophique. Le temple en particulier est une typologie «aspirant à la longévité... A la virilité et la simplicité, à la pureté et au républicanisme¹⁷¹.» Le rapport au temps est fondamental chez ces concepteurs. Face à l'hostilité de la nature sauvage et à la fragilité de leur système politique, les Américains cherchent une architecture qui exprime à l'inverse l'ancrage et l'éternité. Dans les proportions du temple grec se réalisent des lois géométriques et naturelles indépassables. Pour leur architecture comme pour leur démocratie, les Américains du XIXe étaient certainement, sans le savoir, sensibles à la thèse de l'effet Lindy : «Pour ce qui n'est pas périssable, l'espérance de vie augmente avec le temps passé¹⁷².» William Strickland, figure éminente du Greek Revival américain, illustre parfaitement dans l'un de ses discours le rapport qu'entretenaient les architectes de l'époque avec cet héritage multiséculaire dont ils opéraient la transcendance : «L'ensemble du monde civilisé reconnaît l'existence de principes permanents établis par la sagesse, la force et la beauté des proportions ainsi que par la symétrie des temples grecs ; et l'hommage rendu à ces formes n'est en rien conventionnel ou accidentel, mais naît du sens inné de la justesse de ces lois de l'ordre¹⁷³.»

La perception d'une intemporalité indépassable des lois de l'antiquité

¹⁶⁷ Ibid, p93-94

¹⁶⁸ WALTER U. Thomas, extrait publié dans le Journal du Franklin Institute, Vol XXXI (Third Series, Vol. I), No 1 (January 1841) p11-12, cité par HAMLIN, Talbot dans "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p36

¹⁶⁹ DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986, p324

¹⁷⁰ KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p86

¹⁷¹ Ibid, p191

¹⁷² TALEB N. Nicholas, Antifragile : les bienfaits du désordre, Belles Lettres, 2013, 649p

¹⁷³ ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p41



Fig. 31 - Historic American Buildings Survey, Arlington House, The Robert E. Lee Memorial Custis-Lee Mansion Robert E. Lee House, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS VA-443

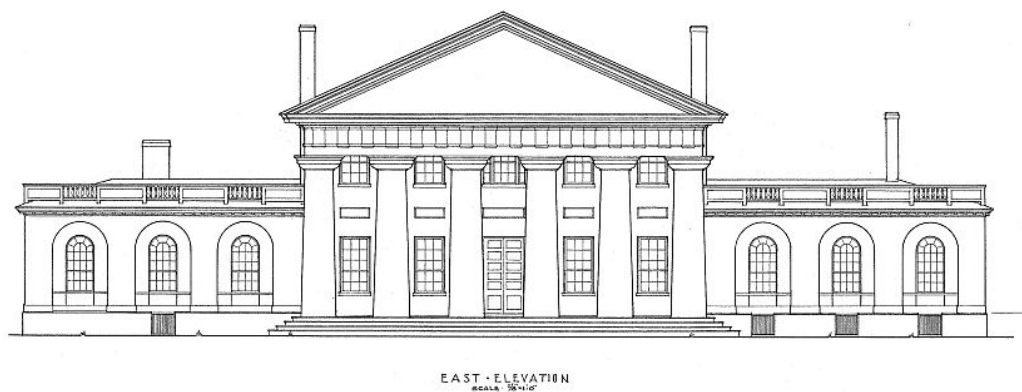


Fig. 32 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.F. Ciango), Arlington House, 1940, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS VA-443

aboutit à l'acceptation dogmatique des canons classiques. Bien que le Greek Revival se soit distingué de ses variantes européennes par une plus grande liberté de composition - que nous analyserons en détail ultérieurement - la prévalence des règles antiques proscrit dans le même temps toute velléité d'invention stylistique. Les architectes du Greek Revival ne manquèrent pas de louer avec emphase l'intemporalité et la perfection immuable de leurs modèles : «Les Grecs surpassèrent toutes les nations contemporaines dans les arts du dessin ; les vestiges de leurs anciennes structures sont des modèles à imiter et des standards d'excellence reconnus. Ils furent les inventeurs de trois ordres d'architecture... Les vestiges de leurs sculptures surpassent de loin ceux de n'importe quel autre peuple et constituent, encore à ce jour, les modèles les plus parfaits¹⁷⁴.» Dans ses écrits, William Strickland partage les vues de John Haviland. Il pensait lui aussi sincèrement que les «temples grecs offraient les meilleurs modèles de beauté architecturale¹⁷⁵.» Son amour pour la perfection de l'héritage grec le conduisit à tourner en dérision «les architectes qui expérimentaient avec les éléments de l'architecture grecque pour tenter de produire quelque chose de nouveau.» À Philadelphie, comme nous l'avons déjà esquissé auparavant, la succession des architectes classiques ne fit que renforcer la croyance en la suprématie incontestée des ordres grecs. Thomas U. Walter, témoin de l'acmé comme du déclin du Greek Revival aux Etats-Unis, tint ce discours éloquent à ce titre : «Mais si l'on considère que les trois ordres grecs englobent toutes les expressions générales qui peuvent être données à la forme simple d'une colonne et d'un entablement, l'invention d'un nouvel ordre ne sera pas moins vaine que la recherche du mouvement perpétuel ou la découverte de la pierre philosophale¹⁷⁶.» Ce passage montre à quel point, pour la dernière génération d'architectes du mouvement, l'adoption de la grammaire hellénique était devenue un absolu, une vérité immanente qu'il n'était pas question de remettre en cause.

Le piège de l'absolu grec

Si l'invention était proscrite, alors le seul chemin possible pour le Greek Revival fut celui de l'uniformisation progressive de son propos. Mais c'est justement cette sacralisation extrême du modèle antique grec et la recherche de l'exactitude archéologique qui firent perdre au Greek Revival sa vitalité des premiers jours : «l'idée même du détail «grec» devint un danger, car elle amena avec elle l'idée «d'exactitude» qui

174 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p4

175 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p38

176 AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p79

vint embrumer les lignes claires de la conception architecturale ; du moment où l'exactitude devient un critère, la vitalité est condamnée¹⁷⁷.» La vitalité première du Greek Revival américain - tirée de l'adaptation nécessaire à un paysage matériel et professionnel nouveau - était pourtant ce qui en faisait précisément la force. À force de surenchère et d'inflexibilité intellectuelle, l'obsession de la perfection devint le poison qui transforma le mouvement en un carcan stérile - ce qui provoqua *in fine* le déclin rapide du Greek Revival aux Etats-Unis. Ce n'est d'ailleurs nul autre qu'un architecte du mouvement lui-même - James Elmes, le professeur de John Haviland - qui nous livra, selon les mots de Mordaunt Crook «la nécrologie» la plus brillante et lucide du mouvement : «Nous avons transformé l'architecture grecque en la conception la plus monotone qui soit. Pis encore, elle semble avoir totalement paralysé nos facultés de conception et de composition, de sorte que la seule alternative restante fut de s'en échapper en plongeant dans les styles gothique et italien.» Au sein de l'éclectisme naissant, le style grec, auparavant hégémonique, n'était bientôt plus «qu'une alternative parmi d'autres, et à bien des égards, la moins prisée¹⁷⁸.» Le Greek Revival, dont la popularité explosive eut pour pendant un déclin tout aussi fulgurant, ne cesse d'intriguer. Après avoir dessiné l'historique du Greek Revival aux Etats-Unis, depuis les ateliers de la Renaissance italienne jusqu'à l'oraison funèbre prononcée par James Elmes, il est maintenant temps de procéder à une synthèse morphologique du Greek Revival, en s'attardant sur les spécificités de sa variante américaine.

VI. Aux Etats-Unis plus qu'ailleurs, le Greek Revival se vernacularise

Vers une synthèse du Classicisme Romantique Américain

Au fil des chapitres précédents, nous nous sommes attachés à retracer la généalogie intellectuelle, politique et formelle du Greek Revival. Nous avons d'abord vu comment un mouvement embryonnaire a su transcender ses origines européennes pour se substituer progressivement aux pratiques constructives américaines, grâce à l'implication d'une poignée d'enthousiastes influents. Nous avons compris comment cette dynamique a su s'emparer des enjeux de son époque pour en cristalliser l'expression immatérielle dans une forme architecturale tangible. En explorant les racines séculaires de ce phénomène et en analysant la transmutation d'un style importé au contact d'un sentiment national naissant, nous avons pu broser une vaste fresque historique. En rétablissant sans cesse les relations que le Greek Revival a tissées au cœur de cette fresque, les analyses architecturales réalisées ont gagné en profondeur. De cette toile de fond, que retenir ? L'historien Talbot Hamlin nous aide à en dresser le portrait magistral, synthétisant en quelques mots ce que cinq chapitres ont pris le temps de développer longuement :

«Telle était la culture, telles étaient les conditions dans lesquelles le Greek Revival s'épanouit et dont il fut la parfaite expression. Une culture érudite, fondée sur le mythe classique, la littérature classique, l'art classique. Une culture peut-être plus profondément esthétique qu'aucune autre culture américaine avant ou depuis. Une culture s'épanouissant avec vigueur dans des centaines de centres locaux et qui n'était pas encore centralisée dans les grandes métropoles. Une culture radicale, libertaire, expérimentale, en quête avide d'une expression américaine. Un pays riche, en pleine expansion, pas encore densément peuplé ; un pays dont l'agriculture et l'industrie naissante étaient encore dans un équilibre fondamental. Un pays avec des villes en pleine croissance, de nouvelles fermes florissantes, un pays poussant toujours plus vers l'Ouest et exigeant une quantité phénoménale de constructions en tout genre¹⁷⁹.»

Le cadre théorique établi, il est temps de plonger au cœur de la matérialité du mouvement. Car l'histoire des idées ne suffit pas, à elle seule, à expliquer la fulgurante prolifération des typologies antiques et en particulier helléniques, sur le continent nord-américain. Ce chapitre entend s'intéresser à l'acte de bâtir - pour lui-même et par lui-même.

177 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p331

178 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p129

179 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p329

Il ne s'agit plus de se demander pourquoi les Américains ont pris la Grèce antique comme modèles, mais comment ils ont su en adapter les codes pour forger un nouveau langage architectural qui leur est propre. Mais avant de disséquer cette ingéniosité constructive, il convient de redéfinir l'objet même de notre étude.

«L'histoire de l'art a souffert, autant que n'importe quelle autre discipline historique, des divisions tranchées et absolues¹⁸⁰.» L'essayiste, critique littéraire et historien de l'art anglais Walter Pater nous offre ici un trait d'esprit dont l'historien américain Mordaunt Crook a relevé toute la pertinence concernant notre sujet. Comme esquissé en introduction, «Greek Revival» est une étiquette apposée a posteriori, incapable de traduire la profondeur linguistique et la complexité formelle de cette architecture. Rappelons d'abord l'étymologie de ce consensus tardif : «Le «Greek Revival» est une expression qui devient courante en Angleterre dans les années 1860, et qui est ensuite popularisée en Amérique à la fin du XIXe siècle¹⁸¹. Ce terme générique ne parvient pas à retranscrire toute la diversité et la complexité du phénomène en question. Pire, par le jeu d'une double simplification sémantique, l'appellation renvoie à des images incomplètes et faussées.

Commençons par le qualificatif *Greek* (Grec). Si l'on s'en tenait aux déclarations péremptoires de ses derniers promoteurs, on pourrait croire que le néoclassicisme américain se limite effectivement à un lexique purement hellénique. Toute la généalogie développée jusqu'ici prouve pourtant le contraire. Bien qu'elle soit allée en déclinant, l'influence romaine était omniprésente à ses débuts et a continué d'infuser l'œuvre des bâtisseurs. Roger G. Kennedy dénonce cette absurdité sémantique - qu'il utilise pourtant pour titrer son propre ouvrage de référence sur le sujet : «ce que nous avons pris l'habitude d'appeler un renouveau «grec» était tout autant romain que grec, tout autant créole que romain, et tout autant palladien que créole¹⁸².» Kennedy rappelle à raison que l'architecture, en tant que phénomène culturel, est par définition poreuse. Un courant architectural n'est pas endogène mais exogène, il naît et se nourrit des liens qui sont tissés entre une grande diversité de ressources qui dialoguent entre elles. Kennedy parvient alors à la conclusion suivante : «L'Amérique comptait bien plus d'édifices de style Greek Revival que l'Angleterre ou la France, mais c'est à un nombre relativement restreint d'entre eux que le terme Greek Revival peut s'appliquer de manière stricte¹⁸³.» Le qualificatif

Greek n'est pas le seul à se révéler trompeur. Le terme *Revival* - que l'on peut traduire en français par *Renouveau* ou *Renaissance* - véhicule à priori l'idée d'une copie, ou d'une résurrection bien trop littérale. Pour Talbot Hamlin, il s'agit d'une «appellation malheureusement trompeuse, car ce style ne fut un renouveau que dans la mesure où son vocabulaire décoratif s'appuyait sur les détails classiques grecs. À tous autres égards, il était typiquement américain¹⁸⁴.» Selon des auteurs comme Hamlin, l'ingéniosité déployée par les architectes américains devrait, dans l'imaginaire collectif, surpasser de loin la simple idée d'un renouveau. Il paraît en effet incongru d'utiliser ce terme pour un phénomène présentant un tel éloignement géographique et temporel avec son modèle. Même chez Latrobe, le père présumé du mouvement outre-Atlantique, si des détails grecs sont employés, «l'imitation des formes architecturales grecques est manifestement absente¹⁸⁵» de son œuvre. Hamlin rappelle en définitive l'essence même du Greek Revival - l'innovation, l'invention, et la recherche d'une communion avec un esprit grec idéalisé : «Le terme «renouveau» utilisé en association avec «grec» est une appellation trompeuse ; nulle part les architectes de l'époque ne cherchaient à construire des copies d'édifices grecs, et ils ne le faisaient généralement, le cas échéant, que lorsqu'ils y étaient contraints par des clients dilettantes. Au contraire, pour ces hommes, les formes grecques constituaient une inspiration à étudier, leurs beautés une chose à assimiler, pour pouvoir mieux être oubliées lors de la construction de nouveaux édifices - pour lesquels on privilégiait l'invention¹⁸⁶.»

S'il apparaît maintenant évident que l'étiquette Greek Revival constitue une régression sémantique regrettable, on est en droit de se demander s'il n'existerait pas des dénominations plus idoines. Il faut d'abord se rappeler la fonction symbolique du mouvement. Bien que l'on ait souvent raillé cette esthétique comme une simple «architecture de façade», notre étude a démontré l'impertinence de ces idées reçues. L'architecture du Greek Revival, au-delà du geste architectonique, est un geste engagé : «Les Américains, plus encore que les Écossais, ne considéraient nullement comme fallacieux le fait d'envisager l'architecture comme porteuse d'une puissante signification symbolique, politique et psychologique¹⁸⁷.» Avec le Greek Revival, tout habillage qu'elle fût, la façade n'est jamais qu'un décor : c'est avant tout un discours politique. Après ce rappel nécessaire, passons en revue les propositions sémantiques des auteurs ayant écrit sur le sujet.

180 PATER Walter, *Studies in the History of the Renaissance*, 1873, cité par CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p62

181 Ibid, p63

182 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p326

183 Ibid, p321

184 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p18

185 Ibid, p35

186 HAMLIN, Talbot "Some Greek Revival Architects of Philadelphia", *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 1941, p144

187 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p199

Talbot Hamlin, soulignant les “influences diverses — de la France et de l'Angleterre, de Rome et de la Grèce”, avance le terme de *Classic Revival* (Renouveau Classique) américain pour mieux traduire ce syncrétisme. Roger G. Kennedy propose quant à lui la formule *Free Classicism* (Classicisme Libre). Celle-ci a le mérite de balayer les idées reçues : «Le Greek Revival américain n'était que rarement très grec et presque jamais scrupuleusement exact dans son recours aux modèles antiques. [...] C'est la raison pour laquelle le terme de Free Classicism [Classicisme libre] est employé ici pour décrire ce phénomène¹⁸⁸.» Mais c'est sans doute l'historien Matthew Baigell qui a forgé l'expression la plus juste et la plus élégante : le *Romantic Classicism* (Classicisme Romantique). Bien qu'il l'assortisse d'une description purement formelle : «formes simples et géométriques, surfaces lisses et unies, effets de masses ininterrompues, finitions monochromatiques, rejet des détails en relief, impersonnalité, isolement des bâtiments dans l'espace¹⁸⁹» qui peine à rendre hommage à son invention linguistique, ce terme apparaît idéal. Il embrasse la puissance narrative, la portée symbolique et la dimension historique du mouvement. Cette synthèse des styles, à mi-chemin entre Classicisme et Romantisme, Mordaunt Crook en dresse également le portrait. Il semble ainsi confirmer la justesse de la formulation de Baigell : «Car le Greek Revival possède plusieurs visages. Il ne fut jamais aussi grec qu'il prétendait l'être. Ce fut toujours un style synthétique, un composé de tradition palladienne, d'abstraction néoclassique et d'hellénisme romantique : une archéologie précise diluée par les conventions de la Renaissance, ordonnée par la théorie rationaliste, et idéalisée dans la poursuite du rêve arcadien¹⁹⁰.»

Pour parachever notre portrait de ce Classicisme Romantique Américain, il est important de relever les limites ontologiques du phénomène. Le Greek Revival trahit d'abord un rapport ambivalent au passé et à la mémoire. Comme on a pu le noter, le paysage architectural américain fut pendant plusieurs décennies, voire plusieurs siècles, tributaire d'influences venues d'ailleurs. De l'époque coloniale des temps pré-révolutionnaires jusqu'à l'acmé du Greek Revival, les courants architecturaux qui se succédèrent en Amérique ne furent que des dérivés de composantes européennes. Le constat reste le même pour la période qui suit ; que l'on parle d'Éclectisme, de Néo-Gothique, du style Beaux-Arts ou même de l'Art Déco, il faudra attendre Frank Lloyd Wright et l'exploitation qu'il fit des arts amérindiens pour voir la première forme d'innovation architecturale endogène aux Etats-Unis. Pourquoi une telle absence d'innovation formelle radicale sur un territoire aussi

vaste, pourtant animé par l'énergie créatrice d'un système politique nouveau ? Jacques Le Goff fournit à cette question une première clé de lecture : «Mais si l'attachement au passé peut admettre des nouveautés, des transformations, le plus souvent, le sens de l'évolution qu'il perçoit est celui d'une décadence, d'un déclin. L'innovation dans une société se présente sous forme d'un retour au passé : c'est l'idée-force des «renaissances»¹⁹¹.» Dans ce rapport cyclique et conflictuel qu'entretient l'homme au temps, le futur peut donc s'accorder au passé. C'est une idée à laquelle semble souscrire Kennedy quand il explique que le Greek Revival était porteur «d'une grande nouveauté précisément parce qu'il était extrêmement ancien. Mieux encore, pour des Américains infatigables, il était intemporel, aussi libre d'entraves et audacieux qu'ils se sentaient parfois eux-mêmes¹⁹².» Lorsqu'on se remémore les citations de Walter ou d'Haviland et leurs louanges du génie absolu grec, on comprend qu'une innovation de rupture était proscrite par la nature même de leur relation au passé. Au fond, si la question se pose aujourd'hui, c'est peut-être parce que notre propre rapport au passé a radicalement changé.

L'idéal démocratique grec des promoteurs du Greek Revival semble ensuite faire à dessein abstraction des deux catégories de population qui font pourtant partie intégrante du paysage démographique américain. Les Américains choisissent de répéter le paradoxe de la démocratie athénienne, celle d'une société qui se veut vertueuse, républicaine et juste, mais dont le système tout entier repose sur la pratique de l'esclavage à grande échelle. L'Ere des Bons Sentiments est certes synonyme d'une prospérité nouvelle, d'une volonté affermie, d'une fierté retrouvée - mais elle l'est seulement pour une frange réduite de la population. Sur les deux décennies où le Greek Revival foisonne aux Etats-Unis, le destin de ceux que la société américaine désigne comme marginaux sera nettement plus tragique. «L'ensemble de la population fut emportée par cette exubérance, à l'exception des occupants originels du continent et de ceux qui y furent amenés en servitude¹⁹³...» De la même manière, en se fantasmant en héritiers légitimes de Périclès, les bâtisseurs oblitèrent l'héritage vernaculaire préexistant. Pour une société à majorité protestante qui refusa aux amérindiens dès le temps des premières colonies toute forme d'intégration et de métissage, cette intolérance se retrouva logiquement projetée en architecture. Kennedy souligne ainsi cette ultime ironie : «Les Amérindiens étaient présents depuis des milliers d'années. Ils possédaient déjà des maisons et des villages, des champs et des lieux de sépulture, pour lesquels les noms de communes tirés des classiques européens et les édifices en forme de

188 Ibid, p18

189 BAIGELL Matthew, John Haviland in Philadelphia, 1818-1826. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1 October 1966; 25 (3): p. 197-208

190 CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, p152

191 LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, p43

192 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p202

193 Ibid, p103

temple n'avaient que peu de signification symbolique¹⁹⁴.»

La matrice du Classicisme Romantique : syncrétisme, façades et démocratisation

Quels sont les grands principes conceptuels du Classicisme Romantique Américain ? Aux prémices de ce mouvement, les architectes, à l'instar de Benjamin Henry Latrobe, adoptèrent une liberté formelle assumée. Puisant notamment dans l'influence de l'Anglais John Soane, Latrobe développa des réflexes de composition préfigurant l'éclectisme qui deviendrait si populaire plus tard au XIXe siècle. Les architectes américains firent preuve d'une grande ingéniosité syntaxique, qu'ils n'hésitèrent pas à placer au-dessus de la stricte vérité archéologique. Pour eux, fusionner l'Antiquité grecque et romaine pour créer un vocabulaire inédit n'était pas une hérésie. C'était au contraire une méthode, fondée sur la recherche de l'effet et de l'unité. Cette primauté de l'unité et de l'effet transcendit les générations, malgré des différences de vues sur le syncrétisme antique. On la retrouve en effet dans les écrits de Thomas U. Walter : «Le premier principe dans toutes les compositions prétendant à la beauté, est celui de produire une combinaison de formes harmonieuses de manière à présenter une unité de conception, ce que les artistes appellent généralement un «tout»¹⁹⁵.» - «[...] aucune composition architecturale ne peut être véritablement belle à moins que ses parties ne soient agencées de manière à produire un effet, ou une expression dans l'ensemble, qui puisse supporter l'analyse et offrir matière à contemplation¹⁹⁶.»

L'exemple canonique du syncrétisme néoclassique américain au service de l'effet, c'est l'association du Panthéon avec le Parthénon. L'historien Roger G. Kennedy le résume ainsi : « La période néoclassique était disposée à consolider les accomplissements des Grecs et des Romains, plaçant souvent un Panthéon remémoré - un édifice dominé par une coupole - à l'intérieur des formes en «boîte à chaussures avec colonnes» du Parthénon. C'est ce que fit Latrobe lui-même en créant, en 1798, sa Bank of Pennsylvania, une œuvre plus originale que le capitole de Virginie. » Cette imbrication anachronique étonne autant qu'elle intrigue. La métaphore de la «boîte à chaussures» utilisée par Kennedy est à ce titre révélatrice: elle évoque l'aspect contraint de cette enveloppe rigide à l'intérieur de laquelle les architectes devaient faire entrer au forceps des programmes modernes souvent inadaptés à la typologie du temple. Talbot Hamlin confirme d'ailleurs que cette association de «la coupole romaine avec les portiques à fronton grecs » s'est muée en

une véritable « formule » appliquée à une immense variété d'édifices publics, dans le sillage du précédent établi par Latrobe - «le premier édifice de style Greek Revival abouti en Amérique¹⁹⁷.» Kennedy souligne justement la plasticité et l'adaptabilité de cette formule: «Latrobe enfouissait un Panthéon à l'intérieur d'un Parthénon afin de surprendre et d'impressionner ceux qui entraient dans une banque, un hall pour un congrès, une demeure bourgeoise, ou une cathédrale¹⁹⁸.» Là encore on peut identifier la recherche de l'effet comme paradigme de la conception architecturale. Appliquer une même typologie ou un même motif de façade de manière indifférenciée, en faisant bien souvent abstraction des contraintes programmatiques, devint l'un des grands invariants fondamentaux du Greek Revival américain.

Si la composition de l'enveloppe vise la recherche d'une unité formelle, le contraste avec le traitement des intérieurs révèle toute la dimension pragmatique du mouvement. Le Greek Revival américain, plus encore que ses variantes européennes, se caractérise par une décorrélation franche entre espaces extérieurs et intérieurs. Car ces deux espaces poursuivent des objectifs distincts. Si la façade agit comme un signifiant politique et social, exprimant statut et qualités viriles¹⁹⁹, l'intérieur obéit à des règles formelles et programmatiques souvent héritées de l'architecture géorgienne. Bien qu'exacerbée aux Etats-Unis, cette décorrélation est d'abord conscientisée et théorisée en Europe : «Les érudits écossais qui ont initié la tradition panhellénique transmise à Jefferson à Williamsburg dans les années 1760 utilisaient les langues classiques «comme modèles de goût pur dans l'écriture», pour leur raffinement, et non comme chaussures²⁰⁰.» Bien conscients de ces limites, les architectes tâchèrent de trouver un compromis entre adaptation aux nouveaux programmes (banques, douanes, capitols d'Etat, églises,...) et restitution fidèle des morphologies antiques. «Dès lors, à quels égards un édifice du Greek Revival pouvait-il copier un temple grec²⁰¹?» Face à l'exigence de bâtir toute sorte d'édifice public selon une esthétique grecque, la *Second Bank of the United States* de William Strickland agit comme un manifeste. Dans ses notes sur l'édifice, l'architecte indique s'être limité à utiliser les caractéristiques principales d'un édifice antique - comme le portique - en omettant du même coup les parties entravant la bonne utilisation du bâtiment, comme

¹⁹⁴ Ibid, p14

¹⁹⁵ AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p208

¹⁹⁶ Ibid, p210

¹⁹⁷ HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p345

¹⁹⁸ KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p262

¹⁹⁹ À l'ère de Jackson, le Greek Revival, dorique ou autre, était associé, dans sa simplicité républicaine, à quelque chose que l'on appelait la «virilité», une qualité censée être partagée par Washington et Jackson... La confiance en soi américaine s'éleva de nouveau et, avec elle, une multitude de colonnes blanches", Ibid, p275

²⁰⁰ Ibid, p27

²⁰¹ ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p32

les colonnes latérales qui assombriraient les bureaux. Pour compenser, «les seules caractéristiques grecques de l'intérieur d'un édifice du Greek Revival devaient se trouver dans les détails et les décorations.» Afin de s'adapter aux contraintes des nouveaux programmes, l'architecte devient alors le juge de paix d'un équilibre permanent entre commodités programmatiques et sacralité morphologique.

L'architecture du Greek Revival, qui intronise la typologie du temple, déclinée sur tous les programmes publics possibles, s'empare aussi dès ses débuts de l'architecture privée. Parce que ce langage repose sur le principe de la «façade-masque», il s'est avéré redoutablement adaptable. Pensée et théorisée pour les grandes institutions de la République, cette grammaire déborda très vite du cadre civique pour investir, puis submerger, l'architecture domestique. C'est d'ailleurs paradoxalement par l'architecture privée - avec *Arlington House*, initiée en 1803 selon les plans de George Hadfield - que le mouvement fit l'une de ses premières apparitions notables. A ce titre, l'anecdote de Kennedy illustre bien la prolifération étourdissante du modèle du temple dans l'architecture domestique : «La liste des demeures à grande échelle construites par les dirigeants whigs ascendants de New York, de Pennsylvanie et de l'Ohio pourrait être allongée à un tel point qu'elle risquerait d'étouffer, plutôt que de raviver, le désir de voyager pour les admirer²⁰².» Pour permettre cette standardisation massive, la grammaire s'est figée en un modèle reproductible que Hamlin décrit avec précision : «une façade à pignon ou à fronton avec un porche en retrait occupant environ la moitié de la largeur totale, avec deux colonnes indépendantes ; les faces des éléments saillants du bâtiment - contenant souvent des escaliers de galerie - étaient décorées d'*antes* aux angles. Il en résultait un porche à colonnade en retrait entre des *antes* jumelées. Ce schéma a été utilisé à maintes reprises dans tout le pays²⁰³.» Si l'histoire de l'architecture retient souvent l'architecture du Greek Revival pour ses bâtiments publics les plus iconiques, c'est bien dans la résidence privée que ce mouvement eut le déploiement le plus fécond. Rien que dans les Etats du nord des Etats-Unis, Kennedy comptabilise «Vingt mille bâtiments nordistes, peut-être davantage» qui «portent l'empreinte indélébile de la forme du temple grec²⁰⁴.»

L'épreuve du continent : l'ancrage matériel et l'ingéniosité technique

L'adoption à grande échelle d'une grammaire architecturale commune repose avant tout sur sa faisabilité technique et son adaptabilité.

202 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p212

203 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p344

204 KENNEDY Roger, *Greek Revival America*, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p24

Comme l'ont illustré les déboires professionnels rencontrés par Latrobe à ses débuts, les architectes ont rapidement dû se résoudre à composer avec le savoir-faire réel des corps de métiers locaux. Lorsque le Greek Revival gagne en popularité à partir des années 1820, son langage s'adapte naturellement aux contraintes constructives du pays. C'est ce pragmatisme logistique qui forgera la spécificité du mouvement américain face à ses pendants européens. Là où le Vieux Continent s'appuie sur des filières pluriséculaires de la taille de pierre, l'industrie américaine est encore balbutiante. Le pouvoir décisionnaire sur les chantiers repose d'ailleurs souvent entre les mains des artisans plutôt que dans celles des concepteurs. Ces derniers utilisent certes la pierre «comme le marbre ou la pierre de taille²⁰⁵», mais cet usage reste circonscrit aux commandes publiques coûteuses. À défaut, ils privilégient fréquemment la «brique pour les murs» - car les filières et les infrastructures existent et sont déjà bien structurées.

La véritable révolution réside cependant dans le passage massif d'une architecture pensée pour la minéralité à une construction exécutée en bois. Aux Etats-Unis, contrairement à la pierre, le bois est presque inépuisable grâce aux immenses forêts vierges qui se perdent de vue à l'horizon. Le bois exige aussi contrairement à la pierre une main-d'œuvre moins qualifiée pour le travailler, et permet un transport plus aisé. Haviland énumère dans son ouvrage *The Builder's Assistant* les nombreuses essences avec lesquelles le bâtisseur compose : «le pin, le cyprès, le cèdre, ou encore le chêne pour les piliers et les éléments porteurs verticaux²⁰⁶.» Le défi des architectes américains fut donc d'exprimer la massivité et la solennité de la pierre à travers une matérialité radicalement différente. Carl F. Schmidt, auteur d'un ouvrage sur les détails du Greek Revival, éclaire ce processus de transmutation : «Les bâtisseurs du Greek Revival durent passer de la taille de moulures dans de grands blocs de pierre à une construction en bois... Les constructeurs n'hésitaient pas à procéder à des modifications audacieuses, à adapter et à modifier les profils afin qu'ils puissent être façonnés plus commodément à l'aide de rabots²⁰⁷.» Ces moulures et ces profils, Schmidt en fait une restitution fidèle dans son ouvrage, dont nous pouvons apprécier un extrait sur la planche numéro 4 [fig. 33], intitulée "Typical interior Greek Revival Mouldings with curved sections". Les relevés minutieux effectués par Schmidt démontrent visuellement cette mutation matérielle : les profils antiques y sont étirés, fluidifiés et simplifiés pour épouser la course du rabot sur le bois.

Ce pragmatisme ne s'arrête pas aux façades, il innervait les espaces

205 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p38

206 Ibid, p38

207 SCHMIDT Carl F., "Greek Revival Details", Scottsville, N.Y, 1968, p5

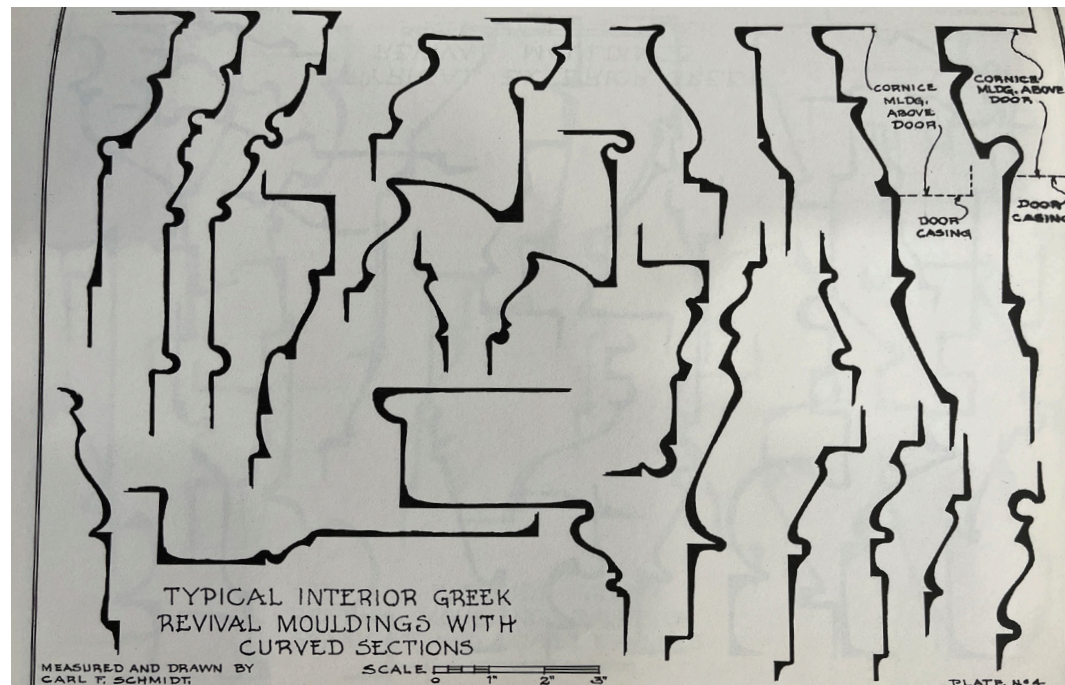


Fig. 33 - Carl F. Schmidt, Typical Interior Greek Revival Mouldings with Curved Sections (Planche n°4), 1968, reproduction d'un dessin à l'encre, publié dans Carl F. Schmidt, *Greek Revival Details*, Scottsville, N.Y., 1968

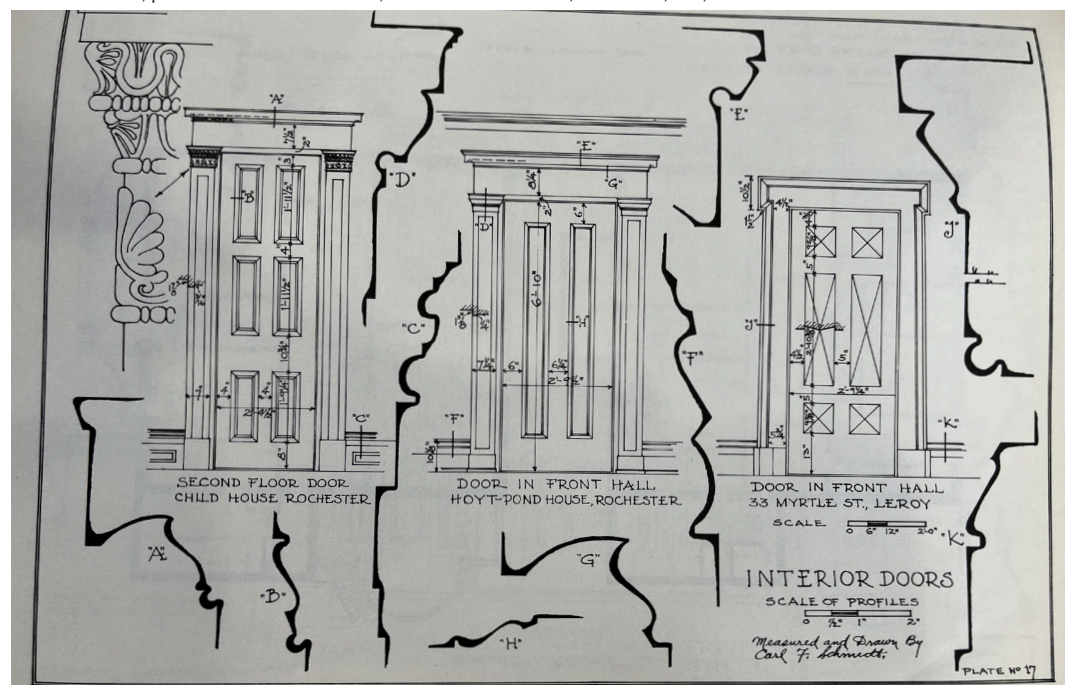


Fig. 34 - Carl F. Schmidt, Interior Doors (Planche n°17), 1968, reproduction d'un dessin à l'encre, publié dans Carl F. Schmidt, *Greek Revival Details*, Scottsville, N.Y., 1968

intérieurs dans lesquels il est le plus visible. Schmidt rappelle à juste titre que les intérieurs américains héritent fortement des typologies coloniales. Contrairement aux façades, les intérieurs ont nettement moins évolué, et le Greek Revival tient compte de cet héritage : «Les éléments architecturaux intérieurs des maisons [...] s'étaient établis durant les ères coloniale et post-coloniale. Les monuments grecs classiques étaient dépourvus de ces détails architecturaux. Les architectes et les éditeurs de manuels durent faire preuve d'imagination pour concevoir des manteaux de cheminée, des escaliers et des placards en y appliquant des détails et des moulures appropriés, dans l'esprit du Greek Revival²⁰⁸.» La planche 17 [fig. 34] consacrée aux portes d'intérieur révèle comment les artisans ont miniaturisé la grammaire du temple pour habiller le quotidien. Loin d'une simple uniformité, on y observe de fascinantes variations: certains encadrements transforment l'ouverture en une véritable façade miniature flanquée de pilastres et couronnée d'un lourd entablement (à l'instar de la maison Hoyt-Pond à Rochester), tandis que d'autres s'enrichissent de blocs d'angle finement sculptés de motifs à palmettes (maison Child). La richesse de ces encadrements et de ces boiseries intérieures vient ainsi démentir définitivement les détracteurs qui voudraient réduire ce style à une simple architecture de façade.

Confronté à l'épreuve du continent, le vocabulaire importé d'Europe se métamorphose. A la lumière de ces contraintes structurelles, on saisit mieux toute l'ingéniosité dont ont dû faire preuve les architectes pour adapter une grammaire étrangère aux réalités de leur propre espace géographique : «Les concepteurs de cette période semblaient posséder un talent inné pour adapter la nouvelle mode architecturale aux exigences de la région, en préservant les usages traditionnels, en acceptant les matériaux de construction locaux et en se conformant aux contraintes climatiques. Il en résulte par conséquent une expression homogène assortie de nombreuses variations régionales²⁰⁹.» De cette synergie nécessaire entre concepteurs et bâtisseurs, il résulte qu'à aucun moment dans l'histoire de l'architecture américaine, la structure et la conception n'ont été aussi intimement intégrées ; «jamais l'ingénierie et l'architecture n'ont fait à ce point corps, ni la construction, en elle-même magnifiquement conçue et impeccablement exécutée, n'a joué un rôle si déterminant dans l'effet produit par l'édifice²¹⁰.»

Si les bâtisseurs parviennent à assimiler les exigences de ce classicisme romantique, c'est grâce à la diffusion d'un riche corpus littéraire. Il y eut en effet pour les architectes un réel enjeu de partager un savoir-

208 Ibid, p7

209 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p18

210 Ibid, p88

faire technique auprès de ceux qui étaient amenés à exécuter leurs dessins. La démocratisation et la standardisation du savoir technique naît véritablement aux Etats-Unis avec le Greek Revival. Ce sont les architectes eux-mêmes qui opèrent ce travail de vulgarisation, traduisant l'érudition européenne en manuels pratiques. Schmidt l'explique parfaitement : «Les éditeurs des manuels de construction durent appliquer des moulures et des détails dans l'esprit grec classique aux éléments architecturaux post-coloniaux. Les dessins figurant dans ces manuels consistaient en des modifications et des conceptions simplifiées, basées sur l'ouvrage de Stuart et Revett et d'autres livres d'architecture importés illustrant les monuments grecs classiques²¹¹.» Au cours de ce processus d'adaptation des théories néoclassiques, le style se pare d'atours inédits. Ce qu'il perd en rigueur archéologique, il le gagne en expressivité vernaculaire. Le processus est même double, car les livres des théoriciens américains, adaptés des théoriciens européens, font eux-mêmes l'objet de prises de liberté de la part des bâtisseurs : «De nombreux architectes praticiens de l'époque firent preuve, dans l'utilisation des livres d'Asher Benjamin et de Minard Lafever, de la même liberté que celle dont les auteurs avaient fait montre dans la conception de leurs planches. Ainsi, à l'exception des édifices plus imposants et monumentaux de Washington, Philadelphie et New York, s'écarter de toute copie exacte des détails grecs constituait la règle plutôt que l'exception²¹².» John Haviland incarne sans doute le mieux cette ferveur créative qui cherche à se cristalliser dans l'expression théorique. Débarqué en 1816 aux Etats-Unis, il identifie sans doute rapidement les lacunes de sa nouvelle patrie, car dès 1818 il publie *The Builder's Assistant*, un manuel qui fit date dans le paysage architectural américain. S'il loue les grecs et leur génie constructif, Haviland ne s'empêche pas d'adopter une démarche novatrice, en combinant «des formes purement nouvelles et créatives avec des détails grecs²¹³.» Ce goût pour la création et l'association formelle ne le quitta pas, même lorsque «le goût populaire se fût profondément hellénisé et exigeât un respect plus rigoureux des formes grecques».

Par pragmatisme, les Américains composent donc selon les impératifs du moment. On aurait cependant tort de penser que cette liberté créative s'affranchit de toute considération théorique et esthétique. Lors de ses cours au Franklin Institute, Thomas U. Walter rappelle les principes cardinaux de la pratique : «L'uniformité et la régularité sont des qualités essentielles à la production d'un «tout» architectural lorsqu'elles sont judicieusement combinées à d'autres principes de beauté, mais lorsqu'elles sont employées isolément, elles engendrent

la monotonie.» Walter éclaire en particulier d'une lumière nouvelle un des principes phares de l'architecture américaine : la simplicité. La traduction française ne fait pas honneur à la sémantique que recouvre le terme anglais *simplicity*, qui évoque, au-delà de la frugalité, l'humilité et la justesse. «La simplicité n'a donc de valeur que lorsqu'elle favorise l'expression désirée d'un principe absolu... plus nous suivons de près les préceptes de la simplicité, plus nous aurons de chances de rendre les productions de l'art intelligibles, et ses images susceptibles d'être immédiatement saisies par l'œil et durablement gravées dans la mémoire.» Chez Walter et ses contemporains, la simplicité n'est donc pas à comprendre dans son sens moderne fonctionnaliste, mais plutôt comme un appel à la clarté du parti pris et à l'intelligibilité de la conception architecturale.

L'innovation typologique naît précisément de la rencontre entre cet idéal d'intelligibilité (la théorie) et le travail du bois (la matière). Là où les puristes verraient des hérésies, Hamlin observe de fertiles «variations». Il nous en donne d'ailleurs quelques exemples : «Une deuxième catégorie de variations importantes par rapport aux précédents grecs consiste en des altérations des ordres eux-mêmes. La plus courante est peut-être l'omission des triglyphes et des mutules dans l'entablement dorique. Cette pratique est si fréquente qu'elle en devient presque une forme typiquement américaine [...] L'omission des cannelures sur la colonne dorique grecque constitue également une variation habituelle²¹⁴.» Dans le Greek Revival américain, le respect des formes archéologiques conventionnelles s'arrêtent bien souvent là où le pragmatisme économique et la difficulté technique l'exigent. Le respect archéologique s'arrête là où bute l'outil de l'artisan : tailler des cannelures parfaites dans un fût de pin sylvestre s'avère non seulement coûteux, mais visuellement superflu face à l'exigence de simplicité. Un peu plus loin dans son ouvrage, Hamlin décrit d'autres variations, qui n'ont pas pour cause le pragmatisme, mais qui sont plutôt le fruit d'une mutation incontrôlée. Car l'architecture procède aussi de ces anomalies de copie, à l'instar de l'évolution darwinienne : «l'emploi de la forme de l'ante grecque comme simple pilastre est monnaie courante», tout comme la substitution d'un fronton classique par un «bahut rampant... fréquemment utilisé pour marquer le centre des longs débords de toit horizontaux.» Enfin, c'est par l'adoption de matérialités résolument modernes que cette variante américaine achève de s'affranchir de son modèle antique. Si le bois fut le matériau par excellence de la conquête continentale, les architectes s'emparèrent avec la même virtuosité du fer, symbole triomphant de la révolution industrielle. Hamlin conclut brillamment sur cette ultime métamorphose : «Une autre occasion fructueuse pour de nombreuses modifications des détails grecs résidait

211 SCHMIDT Carl F., "Greek Revival Details", Scottsville, N.Y., 1968, p3

212 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p343

213 Ibid, p71

214 Ibid, p345

dans la conception de grilles ajourées, tant en bois qu'en fer. [...] Beaucoup de ces grilles sont en fonte, et c'est dans ces autres éléments architecturaux en fonte que l'énorme flexibilité imaginative des concepteurs du Greek Revival américain se révèle le plus clairement... C'est ainsi que ces formes grecques trouvèrent leur expression finale dans le plus américain des matériaux : le fer²¹⁵.»

Un archipel stylistique : tour d'horizon des déclinaisons régionales du Greek Revival américain

Toute étude d'un phénomène architectural en prise avec le réel se heurte inévitablement à la géographie. A ce titre, il est bon de rappeler que la superficie des Etats-Unis équivaut à celle de l'Europe toute entière. Géographiquement parlant, l'Amérique n'est pas un pays, c'est un continent. Cette immensité territoriale, couplée à une époque où les communications étaient plus lentes et plus difficiles que de nos jours, et à une grande diversité de climats, provoqua nécessairement une fracturation du Greek Revival américain. L'étiquette nationale masque en réalité un véritable archipel de déclinaisons locales, «changeant de région en région, d'Etat en Etat, selon les diktats du climat et des matériaux, et selon les orientations de la culture locale²¹⁶.» La partition du Greek Revival est d'abord celle de l'Amérique. A la veille de la guerre de Sécession, le style se retrouva «déployé à des fins politiques divergentes au Nord et au Sud» ce qui «témoignait d'un changement progressif dans les usages de l'Antiquité durant la période d'avant-guerre²¹⁷.» La différence d'usage du Greek Revival souligne donc une fracture idéologique, qui se double d'une césure démographique. En 1850, sur une population totale d'environ 23 millions d'habitants, les Etats-Unis comptent près de 2,2 millions d'immigrés, majoritairement irlandais (960 000), allemands (580 000) et britanniques (380 000). Cette immigration, qui se concentre massivement dans les Etats du Nord et du Midwest, contribue à réinventer la pratique artisanale et architecturale de ces régions. À l'inverse, le Sud profite d'une immigration européenne beaucoup plus restreinte, s'enfonçant dans une logique d'exploitation agraire et servile. Kennedy nous aide à dresser la carte de cet archipel stylistique, qui préfigure un schisme Nord-Sud allant en s'accroissant: «Pour un Roman Revival d'un genre fanfaron, on se tourne vers le Grand Tennessee ; pour un Grec plus hellénique - et aux Etats-Unis, on ne saurait être trop strict en la matière -, le voyageur se dirige vers les Finger Lakes, les versants ouest du Vermont, les villages côtiers du Maine et de l'Ohio, les rives de l'Indiana, du Wisconsin, du Michigan,

du Minnesota, du Connecticut et du Massachusetts²¹⁸.»

Le Greek Revival, dont nous avons longuement esquissé la portée symbolique, devint ainsi le miroir des scissions sociologiques qui devaient déchirer la jeune nation. Au XIXe siècle, alors que l'esclavage se fait de plus en plus vivement critiquer et que l'abolitionnisme gagne l'Europe, les Etats du Sud trouvent dans la Grèce Antique le paradigme idéal pour légitimer leur économie agraire et leur système de castes: «Un certain nombre de facteurs faisaient de la Grèce antique un modèle attrayant pour le Sud. Son climat chaud, sa latitude, et ses petites cités-Etats indépendantes et dispersées évoquaient dans de nombreux esprits le Sud rural et peu peuplé. De plus, le travail des esclaves grecs soutenait une classe de propriétaires terriens et d'hommes d'Etat cultivés, tout comme l'avait fait l'esclavage romain²¹⁹.» À leurs yeux, ce précédent historique justifie le maintien d'un ordre où la culture s'appuie fatalement sur la servitude. Loins de Washington et des organes gouvernementaux du pouvoir, les Etats esclavagistes cultivent leur insubordination. Outre la question centrale de l'esclavage, c'est le système fédéraliste lui-même qui est remis en question par ceux qui veulent en faire sécession : «[...] de nombreux Sudistes étaient... attirés par un culte de la Grèce... séduits par l'ancienne Hellade et son système de petits Etats indépendants²²⁰.» Les Etats du Sud, méfiants vis-à-vis du gouvernement fédéral du Nord, s'identifient davantage à Sparte qu'à Athènes. Cette appropriation a d'ailleurs durablement entaché la perception collective du mouvement. L'imaginaire collectif a fini par associer la noblesse de la colonne immaculée à l'infamie du système qui s'en est fait le défenseur: «Ancrés dans l'esprit populaire [...] le mythe et l'image cinématographique des colonnes blanches ont brouillé à la fois l'histoire architecturale et politique. Indépendamment de leurs implications raciales et politiques, ils ont créé de fausses attentes quant à la chronologie, la forme et le contenu symbolique du Greek Revival²²¹.»

Aux antipodes de cette aristocratie de plantation, le Nord oppose le visage d'une société profondément protestante, marchande et industrielle, sans cesse revivifiée par l'apport européen. Là où le Sud joue d'un syncrétisme gréco-romain, héritier du palladianisme jeffersonien, le Nord se tourne vers une application beaucoup plus stricte et épurée des formes helléniques, sous l'impulsion d'acteurs influents comme Nicholas Biddle. C'est ce clivage qui fait dire à Kennedy que ce fut la «tradition nordiste de l'architecture américaine qui démontra

²¹⁵ Ibid, p344

²¹⁶ Ibid, p9

²¹⁷ WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p76

²¹⁸ KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p24

²¹⁹ WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p74

²²⁰ KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p29

²²¹ Ibid, p30

les bénéfices de l'observation directe de l'œuvre des Grecs²²².» Au sein d'États plus densément peuplés, où l'information, les capitaux et les manuels pratiques circulent plus vite qu'au Sud, la standardisation permet au Greek Revival de s'enraciner solidement, transformant le temple en un standard de l'architecture domestique.

Bien que ses racines puissent incontestablement dans le terreau européen, le Greek Revival américain s'affranchit donc de sa généalogie pour affirmer une irréductible singularité. A l'architecture néo-grecque du Vieux Continent, une approche que Kennedy juge «observatrice, méticuleuse, [...] empesée» ou encore «lourde et d'un ennui académique» – l'Amérique oppose une expérimentation vitale et décomplexée qui «se sentait libre d'expérimenter dans l'esprit classique²²³.» L'appréhension même du mouvement diverge radicalement de part et d'autre de l'Atlantique : «L'hellénisme architectural en Amérique était populaire, et non snob. Il était polémique et politique, et non théorique. Le Greek Revival écossais, en revanche, était officiel, élitiste et apolitique²²⁴.» L'architecture américaine, contrairement à ses pendants européens, ne constitue pas le pré carré de quelques érudits et académiciens. Elle est véritablement populaire. Quoi de plus parlant que le plaidoyer de Thomas U. Walter à ce propos : «Dans ce pays, [...] les progrès et l'influence de l'architecture dépendent de l'estime que lui porte le peuple... le peuple constitue la noblesse - le peuple est le souverain -, la richesse lui appartient, le pouvoir lui appartient, et c'est sur son intelligence et son goût que repose le caractère de la nation²²⁵.»

Forgé dans l'urgence de s'adapter à un environnement vierge, et porté par une ferveur créatrice libérée de ses carcans dogmatiques, le Greek Revival américain se révèle être une architecture profondément vernaculaire dans son ancrage, démocratique dans ses ambitions, et expérimentale dans ses réalisations. En ce sens, on peut estimer que les bâtisseurs du Greek Revival accomplirent leur but, celui de «créer une architecture qui dût être nouvelle et américaine — qui dût exprimer la démocratie et tous les espoirs exubérants qu'ils nourrissaient pour un pays aussi cultivé qu'il était actif et riche²²⁶.» Au fond, l'architecture du Classicisme Romantique américain est celle d'un peuple à la ferveur débordante, qui cherche à exprimer son identité nouvelle à la face du monde.

222 Ibid, p23

223 Ibid, p271

224 Ibid, p270

225 AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006, p201

226 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p89

Des hommes et des oeuvres, une vision du Greek Revival à Philadelphie

Portraits d'architectes : la naissance d'une discipline par la transmission

VII. Benjamin Henry Latrobe

Le destin américain d'un émigré européen

Au cours de notre synthèse générale du Greek Revival américain développée dans la première partie de ce mémoire, le nom de Benjamin Henry Latrobe est maintes fois revenu. Véritable père du mouvement aux Etats-Unis, il incarne la transition qui s'opère entre un langage européen importé et les premières tentatives d'en nationaliser la forme. Latrobe n'est pas seulement le père du Greek Revival américain, c'est surtout le premier véritable architecte professionnel du pays - et c'est à ce titre en particulier que la postérité le consacre. Faire sa monographie revient donc à tracer, à travers l'étude de sa vie, la généalogie même de la profession d'architecte aux États-Unis. Bien que son destin soit intimement lié à Philadelphie, creuset de l'architecture néoclassique en Amérique, Latrobe demeure au fond un européen ; un homme qui ne s'acclimata jamais complètement à sa patrie d'adoption.

S'il se résout à quitter l'Europe, c'est d'abord parce que la fortune l'y contraint. Sa trajectoire tragique est semblable à celle de nombreux émigrés venus chercher une renaissance dans les immensités d'un territoire lointain. En Angleterre, la perspective d'une nouvelle guerre longue opposant la Couronne Britannique à la France se fait ressentir par un ralentissement relatif des chantiers. Les affaires de Latrobe stagnent, ses créanciers se font de plus en plus pressants, et les dettes s'accumulent. Mais ce sont les décès successifs de ses parents, et surtout de son épouse, qui finissent par le convaincre de quitter son pays natal. Embarquant en novembre 1795 sur la goélette *Eliza* à destination du port de Norfolk, en Virginie, Latrobe a pris la résolution de quitter «un pays où tout me rappelait combien j'avais été heureux et combien j'étais misérable²²⁷.» L'Amérique, récemment indépendante, représente pour lui l'opportunité d'un nouveau départ et celle d'une

terre riche en potentiels. Son exil ne commence pourtant pas sous les meilleurs auspices. Anticipant son départ et ses besoins, Latrobe avait fait expédier au devant de lui sa précieuse bibliothèque - forte de 1500 ouvrages, un chiffre considérable pour l'époque - ainsi que ses instruments de dessin. Quelques mois après son arrivée, il apprendra la perte irrémédiable de ce trésor : le navire transportant son bagage intellectuel a été capturé par un corsaire français. Malgré ce nouveau coup du sort, la volonté de Latrobe n'est que peu entamée, comme en témoigne son ascension fulgurante au sein de l'élite virginienne. Débarqué au port de Norfolk, Latrobe s'installe rapidement à Richmond, la capitale de l'Etat. Intellectuel reconnu et apprécié, il noue de solides relations mondaines avec l'élite locale. Il se lie notamment d'amitié avec Bushrod Washington, le neveu de George Washington, alors premier président de l'Histoire des Etats-Unis. C'est ainsi que Latrobe a le privilège - seulement quatre mois après son arrivée - d'être invité à dîner et à séjourner à *Mount Vernon*, la célèbre résidence du Président. Latrobe intègre également la franc-maçonnerie, alors très active et influente en Amérique. L'appartenance à ce réseau facilite grandement son intégration et l'aide dans ses affaires. Bien qu'arrivé très récemment, «son statut de franc-maçon l'élève de facto au-dessus du rang de simple citoyen²²⁸.» Au-delà de l'opportunisme social, les loges maçonniques font écho à ses propres idéaux, lui qui encourage la vision «d'un pays voué à la vertu, à l'éducation et au soutien des arts.»

Un vecteur de transmission culturelle entre l'Amérique et le Vieux Continent

Mais très vite Latrobe déchanté et réalise le fossé culturel qui sépare l'Amérique de l'Angleterre. S'il affirme à son frère faire «beaucoup d'affaires», il est en réalité sujet à des «périodes intermittentes de mélancolie²²⁹» qu'il attribue à sa sensibilité malade. En dépit de leur hospitalité, l'architecte ne se sent pas à sa place parmi les Virginiens. Il souffre viscéralement du manque de considération pour sa profession. La plupart des Américains ne voient pas l'intérêt d'engager un architecte lorsqu'ils peuvent embaucher, à moindres frais, un simple charpentier afin de superviser la construction de leurs résidences : «Il apparut bientôt évident qu'il ne parviendrait pas à conjuguer son génie architectural et technique avec les réalités économiques nécessaires pour s'assurer une source de revenus stable²³⁰.» Lorsqu'il parvient à décrocher une commande, l'architecte anglais peine à se faire payer ses services, «dans un environnement où l'on ne comprenait pas la nature de la relation financière entre le client et l'architecte²³¹...» Latrobe

227 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p31

228 Ibid, p38

229 Ibid, p44

230 Ibid, p44

231 Ibid, p51

se retrouve ainsi très vite endetté, rattrapé par les mêmes tourments que ceux qui le tracassaient en Angleterre. Trois ans après son arrivée en Virginie, Latrobe décide d'en partir pour s'installer plus au Nord, à Philadelphie. Une nouvelle fois, Latrobe explique son départ par la volonté de «recommencer le monde à zéro».

Peuplée de 61 000 âmes, Philadelphie surpasse alors de loin toutes les autres métropoles américaines et s'impose comme la capitale politique, culturelle et économique du pays. Attiré par cette effervescence, Latrobe voit en Philadelphie la seule ville américaine capable de satisfaire ses exigences d'européen. Dans le sillage de Benjamin Franklin, la ville s'est dotée d'infrastructures civiques qui incarnent la communauté civilisée dont il rêve : «une bibliothèque, le musée d'histoire naturelle de Charles Willson Peale [...]» et des «associations de bénévoles» nombreuses, qui témoignent de l'effervescence civique qui règne dans la ville. Comme à Richmond, Latrobe s'intègre aisément aux cercles érudits de la ville et parvient à y occuper les plus hautes fonctions : «Quelques mois seulement après son arrivée dans la ville, l'*American Philosophical Society* élit Latrobe parmi ses membres, et un an plus tard, il donnait la première de plusieurs conférences devant cette auguste assemblée de 400 membres, qui comptait parmi eux le vice-président Thomas Jefferson²³².» A Philadelphie, Latrobe se plaît davantage qu'en Virginie, et trouve enfin un terrain d'expression à sa mesure. Il y trouve un foyer chaleureux, et apprécie la façon de vivre des Quakers, eux qui prônaient «la simplicité dans les principes et le bon goût dans les arts²³³...»

Au sein de cette communauté marchande et protestante, il fait notamment la rencontre déterminante de Samuel Fox, un éminent marchand Quaker à la tête d'un groupe de riches entrepreneurs. Un soir, lors d'un dîner, Fox lui fait part de son projet de doter la Pennsylvanie d'une banque d'État. Saisissant l'occasion, Latrobe se procure du papier et une plume, et esquisse à la hâte les contours de l'édifice. De mémoire, il esquisse la façade de la nouvelle banque selon le modèle du porche nord de l'Érechthéion à Athènes. Il imagine ainsi la banque flanquée de deux «superbes portiques ioniques grecs de six colonnes pour les façades avant et arrière de la banque²³⁴», soutenant des entablements imposants. A l'intérieur, la salle des guichets devant être circulaire, il installe le fameux motif du Panthéon dans le Parthénon en couvrant cette salle d'un «dôme de marbre» surmonté d'un «lanterneau en son centre²³⁵» afin d'apporter une lumière zénithale. Le projet est ambitieux, d'autant que la ville compte déjà deux institutions similaires, dont la *First Bank*

of the United States édifée par Samuel Blodget en 1797. L'œuvre s'avèrera pourtant être un triomphe absolu, Latrobe se félicitant particulièrement de «l'ingérence minimale de la part de ses clients».

La banque de Pennsylvanie, appréciée par tous ses contemporains, lance véritablement la carrière américaine de Latrobe. Toujours à Philadelphie, l'architecte construit dans la foulée la station de pompage de *Central Square* sur l'emplacement actuel du City Hall. Bien qu'il s'agisse d'une infrastructure sanitaire purement utilitaire, il décide d'adopter un style gréco-romain pour les façades de l'édifice. Latrobe combine les éléments de langage avec habileté en mariant la coupole romaine aux détails grecs des portiques - alors même que la volumétrie doit répondre aux exigences fonctionnelles d'un programme technique. Dans la *Bank of Pennsylvania* comme dans la *Pump House*, on lit toute l'ingéniosité spatiale et esthétique de Latrobe, pour qui les «formes archéologiques n'ont toujours été que des sources d'inspiration²³⁶.» Cette démarche lui vaut d'être «salué comme un génie pour cet aménagement urbain réussi, [et] sa réputation d'ingénieur définitivement assise²³⁷.» À travers ces deux réalisations d'un Greek Revival primitif, Latrobe déploie une méthode héritée de maîtres européens comme Soane et Ledoux. Toutefois, bien qu'il puise librement dans la grammaire gréco-romaine classique, les correspondances de Latrobe nous enseignent que chez lui s'exprime déjà un penchant net pour l'architecture hellénique au détriment de l'architecture romaine : «Mes principes de bon goût sont rigides en matière d'architecture grecque. Je suis un Grec sectaire dans ma condamnation de l'architecture romaine de Baalbek, Palmyre et Spalato²³⁸...»

La douloureuse fondation d'une profession nouvelle

Malgré ces succès retentissants, les commandes finissent par s'essouffler. Bon nombre de ses projets restent sur le papier et, n'étant pas construits, demeurent impayés. La clause tacite exigeant que le bâtiment soit opérationnel avant tout versement l'exaspère, tout comme les sempiternels marchandages d'honoraires : «Latrobe comparait son travail à celui d'autres professionnels, tels que les médecins et les avocats, qui étaient payés pour leur expertise, et non selon qu'un patient était guéri ou qu'un testament n'était pas contesté²³⁹» Preuve de cette précarité, il ne fut jamais rémunéré pour la rénovation du *Chestnut*

232 Ibid, p52

233 Ibid, p54

234 Ibid, p55

235 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p100

236 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p124

237 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p60

238 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p124, p124

239 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p59

Street Theater. «Même la plus grande ville d'Amérique ne parvenait pas à le faire vivre²⁴⁰.» C'est là tout le paradoxe tragique de la vie de Latrobe. Bien qu'il pose sans le savoir les jalons architecturaux de l'âge d'or du Classicisme Romantique qui lui succèdera, l'architecte vit toute sa vie dans une misère financière et psychologique dont il ne parvint jamais à se défaire, malgré plusieurs exils géographiques forcés.

Mais Latrobe a l'art de rebondir. Son aura intellectuelle a très tôt capté l'attention de Thomas Jefferson, bientôt appelé à devenir le prochain président des Etats-Unis. En 1803, le Président fraîchement élu appelle Latrobe à Washington et le nomme Inspecteur des Bâtiments Publics. Fort de ses réussites philadelphiennes, et profitant de sa nomination, Latrobe impose à l'architecture fédérale une grammaire classique qui deviendra la norme pour tout le pays. L'alliance entre la vision politique de Jefferson et la virtuosité technique de Latrobe donne naissance à l'architecture d'État américaine et consacre la légende de l'architecte. Premier véritable architecte des Etats-Unis, Latrobe ne devint pourtant jamais complètement un architecte américain. Homme torturé et nostalgique, l'architecte resta toujours au fond étranger à sa patrie d'adoption. Trop Anglais et aristocrate pour se fondre dans le populisme ambiant, il subit l'effervescence politique plus qu'il n'y participa: «il s'ennuyait des discussions partisans perpétuelles sur ce qu'il considérait comme des futilités, qui faisaient rage entre les républicains-démocrates de Jefferson et les fédéralistes d'Adams²⁴¹.» Latrobe ne s'accoutume donc pas de certaines réalités politiques de l'Amérique, à commencer par la pratique de l'esclavage qu'il juge profondément indigne et immorale : «Outre l'immoralité et l'oppression de l'esclavage, Latrobe en méprisait la violence²⁴².» Homme tourmenté dont les succès compensent difficilement les déboires, son parcours est à l'image d'une profession d'architecte qui se structure progressivement aux Etats-Unis. Si sa postérité est aujourd'hui assurée par ses œuvres - dont hélas trop peu ont survécu - elle réside tout autant dans le rôle inestimable de transmission qu'il joua auprès de la génération d'architectes qui allait lui succéder.

240 Ibid, p62

241 Ibid, p45

242 Ibid p46

VIII. William Strickland

Ses années de formation

L'histoire de William Strickland est fondamentalement indissociable de celle de son maître, Benjamin Henry Latrobe. Le processus de passation qui s'opère entre les deux hommes illustre les dynamiques de transmission qui ont forgé la profession d'architecte en Amérique. Strickland fait la connaissance de Latrobe par l'intermédiaire de son père, alors employé comme charpentier sur le chantier de la Bank of Pennsylvania²⁴³. Chantier qui, nous l'avons vu, consacra Latrobe à Philadelphie. Son père, John Strickland, était par ailleurs un des membres fondateurs de la *House Carpenter's Society*. Cette rencontre fortuite scella le destin du jeune homme, comme le souligne l'historienne Agnes Addison Gilchrist : «Si son père n'avait pas été employé comme charpentier sur le chantier de la Banque de Pennsylvanie, Strickland n'aurait probablement pas été pris comme apprenti par Latrobe et, sans la formation qu'il y a reçue, il est fort peu probable qu'il fût devenu architecte²⁴⁴.» En effet, durant ses jeunes années, Strickland est davantage intéressé par la peinture et la gravure que par l'architecture : «Ce n'est que lorsque Strickland atteignit l'âge mûr que nous commençons à le voir s'engager activement dans l'architecture et l'ingénierie²⁴⁵...»

Aux côtés de Latrobe, le jeune Strickland se passionne progressivement pour l'architecture et s'imprègne de l'esthétique classique, bien que ses premières commandes témoignent d'un éclectisme résolu, naviguant du néo-gothique au néo-grec en passant par le néo-romain. William Strickland est sans doute celui qui incarne le mieux les profonds bouleversements précoces que connaît la profession d'architecte aux Etats-Unis. Là où Latrobe peinait à voir ses talents reconnus à leur juste valeur, Strickland fait partie de la première génération de praticiens à pouvoir officiellement se prétendre architecte. A travers la figure de Strickland, on observe la consécration du rôle du concepteur sur celui de l'artisan. Au cours de sa longue carrière de quarante-six ans, de 1808 à sa mort en 1854, on vit en effet l'idée préconçue de l'édifice prendre progressivement le pas sur sa simple construction physique, permettant à l'architecte d'éclipser la figure du simple bâtisseur²⁴⁶.

243 "Strickland fit très tôt son apprentissage auprès de Benjamin H. Latrobe, que son père connaissait bien pour avoir été le charpentier de la Bank of Pennsylvania." TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p65

244 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p20

245 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p32

246 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p29

Un attrait pour l'ingénierie

Si Philadelphie «avait soif d'une architecture de bon goût au moment où Strickland entra en scène²⁴⁷», le succès de ce dernier ne repose pas uniquement sur son raffinement esthétique. Strickland fut manifestement sensible aux difficultés relationnelles que Latrobe rencontrait avec ses clients durant son apprentissage. Contrairement à l'irascibilité et à la mélancolie de son maître, Strickland faisait preuve d'une «personnalité agréable qui lui attachait ses amis²⁴⁸». Ses employeurs appréciaient particulièrement son sens de la loyauté, lequel instaurait un climat de confiance l'amenant à être régulièrement sollicité par d'anciens commanditaires. Américain de naissance, Strickland ne partageait pas les mêmes réticences politiques et morales que Latrobe. Il comprit l'importance des réseaux et s'employa à être estimé et recommandé afin de s'assurer un flux constant de contrats. Lorsqu'à Philadelphie se forme, en novembre 1824, une société de 48 gentilshommes pour inspirer et suggérer des améliorations publiques - la *Pennsylvania Society for the Promotion of Internal Improvements* - c'est naturellement vers lui que l'on se tourne. Strickland est mandaté pour réaliser un «apport sur les grands projets publics en cours de construction [...] en Angleterre, en Irlande et en Écosse [...] L'étude incluait les chemins de fer, les canaux, la fabrication du gaz et les brise-lames²⁴⁹». Alors que ses contemporains, à l'instar de son ami Nicholas Biddle, ne rêvent que de parcourir les ruines de la Grèce Antique, Strickland se porte volontaire pour cette expédition anglo-saxonne. C'est bien sa fibre d'ingénieur qui le pousse à étudier les progrès industriels des pays les plus novateurs dans le domaine. Cette attitude prouve qu'il est un homme moderne, ancré dans le réel et ses enjeux. Ce voyage que Strickland réalise à travers les îles Britanniques fait de lui «l'homme le mieux informé sur la question générale des travaux publics aux États-Unis²⁵⁰» à son retour. La restitution des études européennes de Strickland aura un impact très positif dans le développement des infrastructures publiques américaines. Cette expertise technique lui valut une renommée internationale, comme l'atteste son élection en tant que membre de la *Royal Institution of Engineers* à Londres en 1842.

De retour de son périple européen, Strickland déploie toute l'étendue de son génie créatif dans une série de projets qui figurent encore aujourd'hui parmi les bâtiments les plus iconiques de Philadelphie. À l'instar de Latrobe et sa *Bank of Pennsylvania*, c'est la *Second Bank*

of the United States (1819-1824) qui propulsa la carrière de Strickland et ce qui «ramena définitivement son esprit vers l'architecture²⁵¹». Hamlin nous rappelle que «lorsque le bâtiment fut finalement achevé, il connut une popularité immédiate et un immense succès²⁵²». Si l'on loue l'édifice pour la splendeur de ses façades, on remarque surtout la qualité de ses distributions et l'élégance de ses intérieurs. Il y réinterprète le motif phare de Latrobe - le Panthéon inséré dans le Parthénon - tout en l'adaptant aux exigences fonctionnelles de Nicholas Biddle. Ce chef-d'œuvre asseoit immédiatement sa position comme l'un des plus grands architectes du pays. Dans cette réalisation, toute la perspicacité de l'ingénieur s'associe avec la virtuosité de l'architecte. Strickland comprend que le Greek Revival est une architecture de l'adaptation, qui tend à dissocier enveloppes et usages. Ingénieux, l'architecte exploite les éléments caractéristiques des édifices antiques, en omettant les parties typologiques qui entraveraient la commodité d'usage du bâtiment.

Le legs classique de Strickland à Philadelphie

Bien que formé par Latrobe, Strickland ne limita pas sa grammaire au seul répertoire classique. Sa pratique initiale fut marquée par des expérimentations variées, comme en témoigne l'édification en 1809 du Temple Maçonnique de Philadelphie dans un style néo-gothique. Mais avec le succès de la *Second Bank of the United States*, Strickland semble réaliser que la grammaire du Greek Revival est la plus adaptée à ses talents, et plus encore, qu'elle répond le mieux aux besoins de la société dans laquelle il vit. On rapporte qu'il disait sans cesse aux élèves de son ateliers «que l'étudiant en architecture n'a pas besoin d'aller chercher plus loin que les Antiquités d'Athènes comme base de conception²⁵³». Deux ans plus tard, Strickland conçoit le *US Naval Asylum*. Il semblerait que le majestueux portique ionique de la façade principale soit directement inspiré de la gravure du temple de l'Ilissus déjà mentionné. C'est toutefois avec le *Merchant's Exchange* de Philadelphie, ouvert en 1836, qu'il signe certainement son plus beau chef-d'œuvre dans sa ville natale. Bâti dans le cœur financier et marchand de la ville, non loin des rives du Delaware, au cœur du quartier financier. Il parvint à tirer magistralement parti d'une parcelle irrégulière au croisement des rues Dock et Walnut, achevant sa composition par une colonnade semi-circulaire flanquée de deux escaliers monumentaux. L'ensemble est couronné d'une lanterne délicate, librement inspirée du monument choragique de Lysicrate. Cet édifice illustre parfaitement la synthèse

247 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p9

248 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p21

249 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p18

250 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p20

251 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p75

252 Ibid, p76

253 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p31

opérée par Strickland : l'alliance d'une rigueur archéologique classique et d'une expression romantique puisant dans le pittoresque urbain. Multipliant les édifices néoclassiques, Strickland ne tombe cependant jamais dans l'écueil de la monotonie inhérente à une architecture dont les éléments syntaxiques sont limités. Chacun de ses bâtiments est unique. Dans ses compositions, il aime ainsi varier l'ordre utilisé ou la relation du portique à la volumétrie d'ensemble. Bien qu'il choisisse en priorité et à dessein l'ordre dorique ou ionique pour ses colonnes, Strickland sait s'en affranchir pour des programmes plus mondains. Les deux théâtres qu'il conçoit à Philadelphie le prouvent : «Le Chestnut Street Theatre présentait une colonnade à l'étage supérieur composée de colonnes corinthiennes qui furent sculptées en Italie et importées spécialement pour le bâtiment. Le Arch St Theatre possédait des colonnes toscanes couplées à l'étage inférieur²⁵⁴.» William Strickland demeure l'architecte qui incarne le mieux l'esprit du Greek Revival américain. Persuadé de la supériorité morale et esthétique des modèles grecs, il en fut l'ardent défenseur tout en parvenant à en transcender la contrainte syntaxique. La réalisation du *Merchant's Exchange* de Philadelphie montre toute sa maîtrise des codes classiques qu'il a acquise après plusieurs expérimentations réussies. Chez Strickland, la rigueur classique se double d'une formidable expressivité romantique - en cela, il est véritablement un enfant du siècle. Conservateur dans son choix de matériaux traditionnels comme le marbre massif et la brique épaisse, il n'en restait pas moins un ingénieur attentif aux évolutions constructives - comme l'illustre l'usage croissant du fer entre la *Second Bank* et l'édification tardive du Capitole de Nashville (1845-1854). Dans toute son oeuvre se retrouvent trois des principes fondamentaux qui sous-tendent le classicisme architectural américain : «la justesse du plan, la solidité de la construction et la proportion du dessin²⁵⁵.»

Philadelphie doit beaucoup de son statut d'Athènes de l'Amérique aux œuvres qu'y réalisa William Strickland durant sa longue carrière. Marchant dans les pas de Latrobe, l'architecte offre à la ville dignité et renommée, et dote la ville d'une aura classique dont elle jouit pendant deux générations²⁵⁶. Son prestige national culmine avec la présidence de l'éphémère *American Institution of Architects*. Une association civique parmi tant d'autres dans laquelle Strickland s'investit durant sa vie, à l'instar de la *Pennsylvania Academy of the Fine Art* ou de la *American Philosophical Society*. Comme pour Latrobe, son héritage ne s'arrête toutefois pas aux édifices qu'il lègue à la postérité. Strickland s'emploie toute sa vie à promouvoir l'architecture et à en diffuser la pratique. Parmi les nombreux élèves que forma Strickland, deux en particulier prolongèrent son héritage. L'un, Gideon Shyrock, «emporte

vers l'Ouest toute la compétence et la technique.» Son autre héritier spirituel n'est autre que Thomas Ustick Walter, qui exerça lui aussi largement à Philadelphie - mais qui demeure surtout «célèbre pour avoir été l'architecte concepteur final du Capitole des États-Unis²⁵⁷...» Au-delà des ses œuvres magistrales, William Strickland laissa donc à Philadelphie et à l'Amérique une tradition que les membres de sa profession n'ont jamais totalement oubliée.

IX. John Haviland

L'accomplissement par la théorie

Si l'on considère Benjamin Henry Latrobe comme le précurseur du Greek Revival, et William Strickland comme son digne héritier, alors l'histoire de l'architecture philadelphienne des années 1820 ne saurait être complète sans mentionner John Haviland. Figure tutélaire du Greek Revival à Philadelphie, Haviland vient clôturer le triptyque des grands acteurs du Classicisme Romantique américain durant l'Ère des Bons Sentiments. À l'instar de Latrobe, et contrairement à Strickland, Haviland n'est pas américain de naissance. Il voit le jour en Angleterre, en 1792. À 19 ans, Haviland entame son apprentissage architectural auprès de James Elmes, qui jouit alors d'une solide réputation. James Elmes embrasse pleinement la synthèse entre Classicisme et Romantisme. Comme nombre de ses contemporains britanniques, il défend farouchement la primauté de l'esthétique grecque sur le goût romain. À ses côtés, le jeune Haviland assimile une grammaire classique libérée de contraintes archéologiques trop strictes. En 1815, Haviland quitte le patronage d'Elmes pour saisir l'opportunité d'intégrer le prestigieux Corps Impérial des Ingénieurs Russes à Saint-Petersbourg. En Russie, il fait deux rencontres déterminantes : celles de l'officier américain George von Sonntag et du diplomate (et futur président) John Quincy Adams. Décélant chez le jeune homme de grandes ambitions et des qualités indéniables, tous deux l'encouragent vivement à tenter l'aventure aux États-Unis, terre alors perçue comme un inépuisable vivier d'opportunités. Convaincu, Haviland décide d'abrégier son séjour russe pour se lancer à la conquête de l'Amérique. L'architecte arrive à Philadelphie en septembre 1816, à seulement vingt-quatre ans. Loin d'exprimer la même amertume aristocratique que Latrobe face à la rudesse du Nouveau Monde, Haviland embrasse sa patrie d'adoption avec ferveur : «Bien plus que Latrobe, il devint un parfait Américain - car Latrobe, comme certains autres architectes immigrés de l'époque, a toujours conservé une sorte de mépris hautain pour les mœurs et le

²⁵⁴ Ibid, p35

²⁵⁵ Ibid, p42

²⁵⁶ JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p15

²⁵⁷ HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p81

as per Mr. Clarke estimate ----- \$8292
de for concrete and elevation of the plan ----- 1055
Total ----- 9347

400	7037	1237	6951
1500	225	225	225
6225	2365	2365	2365
534	89	89	89
760	228	150	150
6225	312	312	300
2040	4200	4200	4200
150.000	1170	1170	1170
5000	1500	1200	1100
100	115	115	115
100	100	100	100
100	150	150	100
100	150	150	200
100	200	150	150

10218973

Fig. 35 - John Haviland, Tableau estimatif des coûts pour un projet, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Memorandums, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p68

Mr. Alexander agrees to deliver stone and contract for other work and materials on the following conditions

For every cubic yard of digging ----- 15 cents
For every vertical foot in depth of the well which is to be four feet in diameter and thirty feet deep including the lining with bricks ----- 50 cents per foot
For every foot in depth of the pressure well which is to be eight feet in diameter and fifteen feet deep including lining with bricks ----- 50 cents per foot
For three horse team load of sand including the hauling delivered on dollar and nine cents.
For every three horse team load of gravel delivered including hauling ----- 75 cents per load
For five hundred feet of stone delivered eighty two cents per square and delivered in any piece the length of the best building stone selected and approved by Haviland at the delivery who is to be at the liberty of refuse them if he thinks them in any way defective.
Also a similar quantity of the same quality and conditions at the rate one dollar per yard perched delivered as at

Fig. 37 - John Haviland, Contrat avec un certain Mr Alexander, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Memorandums, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie. Photographie de l'auteur

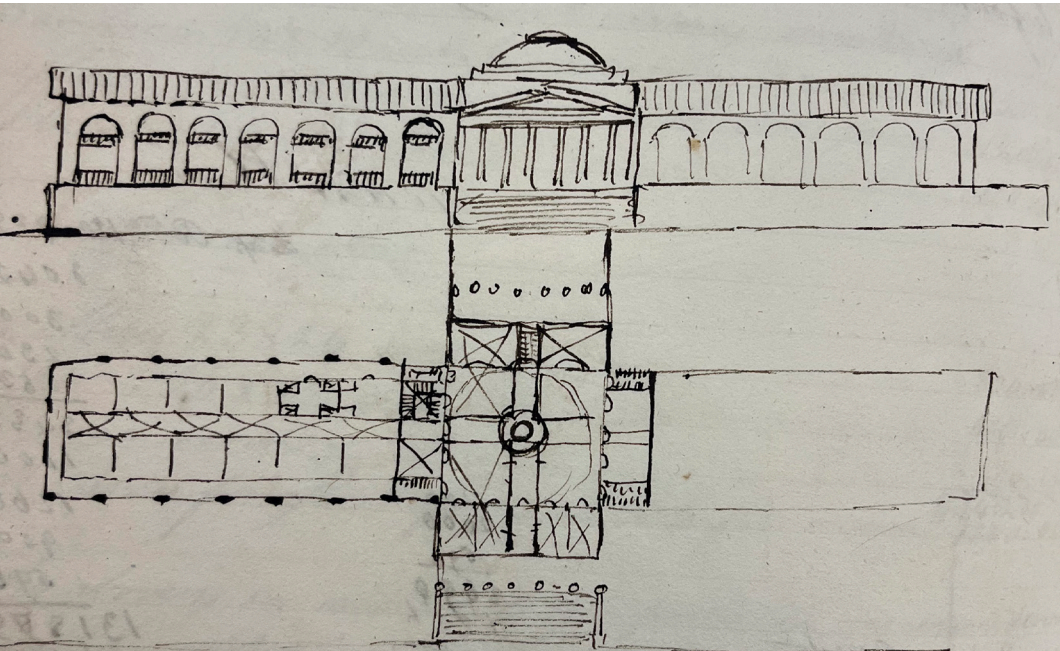


Fig. 36 - John Haviland, Croquis du plan et de l'élévation d'un bâtiment public, 1828-1835, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p230, Photographie de l'auteur

goût américains, ce qui interférait continuellement avec sa carrière. On ne trouve pas la moindre trace de cela chez Haviland²⁵⁸...» Comme le note l'auteur Joseph Jackson, John Haviland seconde Latrobe comme architecte anglais et professionnel accompli à faire ses armes à Philadelphie. Contrairement à son aîné, Haviland bénéficie de l'élan d'optimisme suscité par la fin de la Seconde Guerre d'Indépendance, achevée quatre ans plus tôt. Ayant sillonné l'Europe dans sa jeunesse et reçu une excellente éducation technique et esthétique, il possède de solides compétences à faire valoir sur le continent américain. Animé d'un «véritable esprit pionnier», Haviland «apprend les manières et les matériaux américains²⁵⁹» et s'emploie pour faire véritablement sienne cette nouvelle patrie, jetant ainsi les bases de son futur succès.

Afin de se démarquer de concurrents locaux déjà solidement installés, à l'instar de Strickland, Haviland décide de capitaliser sur son érudition en rédigeant un ouvrage théorique. Ce sera le premier manuel de ce genre dédié au Greek Revival aux Etats-Unis. Ayant été très tôt initié par James Elmes aux arguments en faveur de la supériorité du goût grec, Haviland possède la légitimité et la sensibilité nécessaires pour mener à bien un tel projet. «Stuart et les panhellénistes britanniques trouvent en Haviland un porte-parole capable de se faire entendre des deux côtés de l'Atlantique²⁶⁰.» Avec la publication en 1818 de *The Builder's Assistant*, Haviland prolonge les idées d'Elmes et inspire la production de nombreux autres guides pratiques à destination des constructeurs à sa suite. Cet ouvrage assoit immédiatement son autorité de théoricien et fait de lui le père littéraire du mouvement aux États-Unis: «*The Builder's Assistant* [...] est particulièrement significatif dans l'histoire de l'architecture américaine car c'est là que, pour la première fois dans un ouvrage publié en Amérique, furent présentées des planches des ordres grecs. Haviland a manifestement compris non seulement la beauté de ces détails [...] mais aussi le fait que l'Amérique - et particulièrement Philadelphie - était prête à les accepter et à les recevoir.²⁶¹»

Le manuel de John Haviland est fondamental à double titre. Sur le plan philosophique, il partage avec Strickland le désir de justifier cette préférence marquée pour l'héritage hellénique, une conviction qu'il exprime avec emphase dès l'introduction : «Les Grecs surpassèrent toutes les nations contemporaines dans les arts du dessin ; les vestiges de leurs anciennes structures sont des modèles à imiter et des standards d'excellence reconnus²⁶².» Sur le plan pratique, conscient des enjeux

258 Ibid, p127
259 Ibid, p68
260 KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p348
261 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p69-70
262 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p4

de professionnalisation et de standardisation de la construction en Amérique, Haviland conçoit son ouvrage comme un outil résolument pratique, s'adressant d'abord aux maîtres d'œuvre et aux ouvriers. Face à la nécessité de se forger une réputation pour soutenir sa pratique, cette stratégie éditoriale s'avère payante. Avec *The Builder's Assistant*, Haviland rend les mystères des temples grecs accessibles aux artisans locaux. Il démocratise ainsi le style, et fait figure d'autorité au moment précis où les maîtres d'ouvrage, cherchent à reproduire les fastes de l'Antiquité aux quatre coins du pays.

Haviland n'incarne pas seulement le relais intellectuel britannique du Greek Revival. A Philadelphie, il devient l'acteur principal de la professionnalisation du métier d'architecte à un moment charnière. «À un moment critique de l'histoire architecturale de la ville, il lui a fourni un sens du professionnalisme qu'elle aurait pu perdre après les départs de Latrobe et de Mills²⁶³» A ce titre, la consultation des archives personnelles de John Haviland, conservées au *Kislak Center* de l'Université de UPenn à Philadelphie, offre un éclairage inédit sur le quotidien et les impératifs de l'architecte. Plus encore que de dessins, ses carnets sont noircis d'additions, de colonnes de chiffres, de tables de conversion, témoignant d'un souci comptable presque obsessionnel. À une époque où la santé financière et la réputation d'un architecte sont des aspects fondamentaux de sa pratique, le moindre coût doit être anticipé, traqué et consigné. Pour l'un de ses projets [fig. 35], l'architecte répertorie le coût des excavations (« 1500 yds of digging at 15 cents p. yd »), ou encore celui de la taille de la pierre avec une grande précision (« 6225 ft of cut stone at 28 cts pr. ft »). Il anticipe les frais de maçonnerie pour la pose des pierres de taille (« 6225 ft of laying the cut stone at 5 ct p. ft ») et des briques. Les revêtements de façade (« plastering », « marble ») sont scrupuleusement évalués, tout comme les éléments de menuiserie (« mantles », « jambs »). Haviland va jusqu'à comptabiliser les garde-corps en fer (« iron balusters ») et les inévitables frais d'échafaudage (« scaffolding »). Cette simple page en dit long sur la précarité viscérale du métier d'architecte. Au XIXe siècle, la faillite guette à chaque instant. Chaque contrat se négocie âprement, et une erreur de calcul peut mettre en péril l'intégralité d'un projet. Haviland, formé à l'école anglaise, a compris que sa légitimité passait par la maîtrise absolue de l'économie du projet. Outre ces calculs d'apothicaire, il consigne également dans ses cahiers les détails de contrats d'importance, tel cet accord engageant un certain « Mr Alexander » [fig. 37] à livrer pierres et matériaux divers selon une tarification stricte à l'unité. Les deux hommes s'accordent sur un prix fixe, à l'unité, pour une longue énumération de travaux divers.

Au-delà de cette rigueur comptable, les carnets de John Haviland révèlent toute la richesse de ses méthodes de conception et la vitalité de son génie créatif. L'étude des *John Haviland Papers* permet en effet de pénétrer au cœur même de la mécanique intellectuelle de l'architecte. Bien qu'Haviland soit le premier à introduire les planches des ordres grecs aux États-Unis, il est loin de se cantonner aux seuls canons helléniques lorsqu'il compose. Ses croquis révèlent une syntaxe classique résolument hybride, caractéristique du Classicisme Romantique. Ses croquis sont l'occasion pour Haviland d'expérimenter des combinaisons surprenantes, invoquant au sein d'une même composition des vocabulaires architecturaux variés. Cette démarche trouve une illustration saisissante dans le croquis de la [fig. 36]. Haviland accorde un portique octastyle - d'obédience purement grecque - à un dôme surbaissé reposant sur un tambour bas, évocation éloquente du Panthéon de Rome. Cette combinaison centrale hybride est flanquée de deux ailes symétriques rythmées par des arcades continues en plein cintre qui courent sur une double hauteur. L'arcade, élément fondamental de l'ingénierie romaine, est ici convoquée pour son efficacité à percer les façades de ce que l'on devine être un bâtiment institutionnel. À la manière anglaise, Haviland choisit de masquer ses escaliers pour dégager la grande percée du portique, laquelle se prolonge sous la rotonde percée d'un oculus en son centre. On retrouve cette même logique de composition tripartite et symétrique, héritée du palladianisme, sur un autre de ses croquis [fig. 38]. Haviland y marie de nouveau un portique (hexastyle cette fois) à un dôme bas. Ce dernier vient adoucir la massivité et la verticalité du temple antique, permettant de concilier la solennité de l'Antiquité avec l'horizontalité qu'exigent les grands programmes modernes.

Sur une autre page [fig. 39], au détour de quelques additions et détails de corniches, Haviland esquisse un portique dorique central hexastyle, flanqué de part et d'autre de murs massifs creusés de niches cintrées abritant des statues. Il semblerait que ce croquis ne soit autre que la genèse de la *Pennsylvania Institution for the Deaf and Dumb*, conçue en 1824. Si l'édifice une fois achevé a perdu ses niches cintrées et ses sculptures, on en distingue toujours les aplats aveugles. Autrement, la façade demeure sensiblement identique au dessin, un portique dépouillé bordé de deux piliers carrés - dits *in antis*. Comme l'analyse avec justesse l'historien Matthew Baigell, «la combinaison de formes observée ici - un portique flanqué de pavillons creusés de niches - [...] reflète peut-être le mieux l'une des maximes que Haviland offrait aux futurs bâtisseurs : «Que le constructeur ne perde pas de vue l'uniformité alors qu'il est en quête de variété, car ces deux qualités peuvent fort bien être unies²⁶⁴.»» Talbot Hamlin abonde dans ce sens en soulignant comment

263 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965, p208

264 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965, p205



Fig. 38 - John Haviland, Recherche morphologique syncretique en elevation, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p203, Photographie de l'auteur



Fig. 39 - John Haviland, Croquis preparatoire pour le Pennsylvania Asylum for Deafs and Dumbs, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p102, Photographie de l'auteur



Fig. 40 - John Haviland, Croquis d'une facade italiannisante, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p297, Photographie de l'auteur

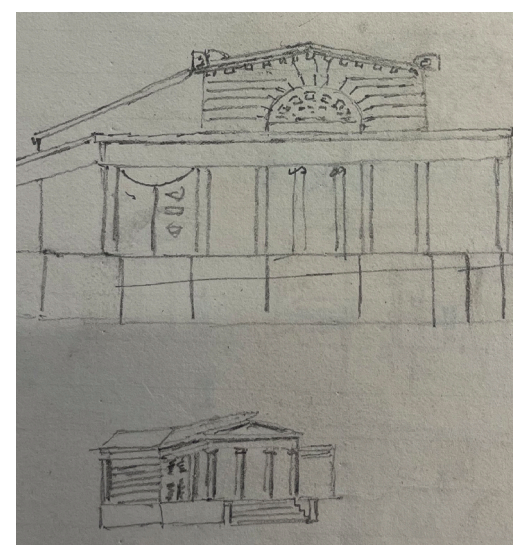


Fig. 42 - John Haviland, Inspirations francaises, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p89, Photographie de l'auteur



Fig. 41 - John Haviland, Croquis d'une facade inspiree de l'Egypte antique, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p331, Photographie de l'auteur

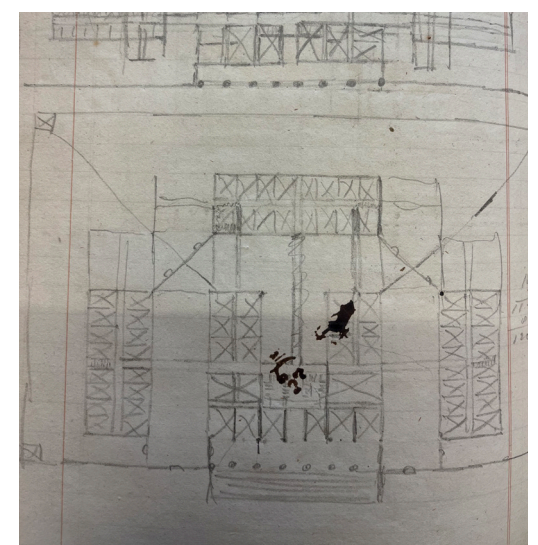


Fig. 43 - John Haviland, Recherches typologiques en plan, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p197, Photographie de l'auteur

Haviland, «avec son indépendance coutumière, combine des niches en arc dans les pavillons d'extrémité avec un portique dorique grec au centre²⁶⁵». Dans l'Asile conçu par Haviland, on lit avant tout «l'esprit du temps²⁶⁶», mais aussi l'influence de ses pérégrinations européennes. En effet, cette typologie particulière d'un «portique flanqué de pavillons creusés de niches» rappelle «divers bâtiments contemporains ou quasi contemporains érigés à des fins très variées entre Philadelphie et Saint-Petersbourg²⁶⁷». Difficile d'y voir là une simple coïncidence quand on se rappelle son séjour russe.

Mais l'élasticité du répertoire d'Haviland s'aventure parfois au-delà du seul syncrétisme gréco-romain. A la faveur de son imagination, qu'il laisse courir librement sur le papier, Haviland puise dans d'autres répertoires historiques pour composer ses élévations. En cela, Haviland réaffirme l'extension du Classicisme Romantique vers l'esthétique du Sublime et du Pittoresque. Sur le croquis de la [fig. 40], Haviland esquisse une façade urbaine à trois étages, couronnée par un attique. Cette élévation se caractérise par un soubassement à bossage et un jeu de corniches horizontales, un vocabulaire directement emprunté aux *palazzi* de la Renaissance italienne. Plus surprenant encore, la [fig. 41] dévoile une composition d'une présence monumentale, presque écrasante, dont les murs massifs rappellent les pylônes des temples de Louxor. Au XIXe siècle, ce renouveau néo-égyptien est l'une des expressions les plus absolues du Romantisme. Le Grand Tour, qui emmenait traditionnellement les architectes européens jusqu'aux ruines de la Grèce, commence en effet à s'étendre vers l'Égypte - à l'instar de l'expédition que mena l'architecte lyonnais Antoine-Marie Chenavard en 1843-1844²⁶⁸. On peut d'ailleurs déceler dans cette esquisse une ressemblance frappante avec deux édifices pénitentiaires qu'Haviland réalisa quelques années plus tard en exploitant la grammaire architecturale de l'Égypte antique : la *Trenton State Prison* (édifiée à partir de 1833) et le *Palais de Justice de l'ancien comté d'Essex* (construit vers 1837).

Au-delà de son syncrétisme gréco-romain, on peut également déceler une influence résolument française dans les travaux de l'architecte anglo-américain : l'empreinte des architectes Étienne-Louis Boullée et Claude-Nicolas Ledoux semble en effet transparaître dans l'un de

ses croquis [fig. 42]. Haviland y esquisse, au centre de la page, une structure carrée dont la façade principale est dominée par un grand arc cintré à clé rayonnante, enserré dans un fronton, le tout ceinturé par une colonnade basse et continue. Ce jeu de volumes emboîtés n'est pas sans rappeler les œuvres de Ledoux, à l'instar des monumentales *Barrières d'Octroi Parisiennes* érigées à la veille de la Révolution. Cela prouve que le Classicisme Romantique de John Haviland ne se résume pas à une simple renaissance des sagesses antiques. Il assimile également les dernières révolutions formelles des architectes français, pour qui la morphologie radicale sert avant tout l'expression de la fonction civique ou morale d'un édifice.

Les recherches typologiques qui foisonnent dans les carnets d'Haviland respirent par ailleurs une application directe de la méthode française, celle de l'École des Beaux-Arts de Paris et, plus encore, de l'École polytechnique où enseigne Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). La professionnalisation du métier d'architecte qu'opère Haviland à Philadelphie ne se limite donc pas à sa seule rigueur comptable. Dans sa méthode de conception spatiale par le croquis, Haviland projette l'édifice de manière globale, pensant simultanément le plan, l'élévation et, plus rarement, la coupe [fig. 43]. On découvre des plans strictement orthogonaux, organisés autour d'axes de symétrie principaux et secondaires qui constituent les véritables générateurs de l'espace. On y observe également des pochages marqués d'une croix, qui représentent les voûtes et donc indiquent les emplacements des éléments porteurs. Les ébauches de plans qu'il jette sur le papier rappellent immanquablement les méthodes de composition rationnelle de l'école française. *Le Précis des leçons d'architecture de Durand*, publié entre 1802 et 1805, a en effet considérablement bouleversé l'enseignement de la discipline en Europe. À travers cet ouvrage, Durand a théorisé une nouvelle méthode de conception combinatoire et modulaire. L'architecte trace d'abord une grille directrice ; le long de ces axes principaux et secondaires, il place les éléments porteurs qui modulent les espaces intérieurs, pour finalement en déduire l'enveloppe. Cette méthode de conception dite française prend à contre-pied la pratique empirique des premiers bâtisseurs américains. Ces derniers concevaient souvent les façades en premier, en copiant des modèles depuis les livres à leur disposition. La distribution intérieure était alors une conséquence des façades, et non l'inverse. Haviland, formé en Europe par un maître cultivé comme Elmes, a très certainement étudié les traités de Durand qui y circulaient alors massivement. Il importe ainsi en Amérique la rationalité distributive : le plan dicte la structure, et la structure dicte la façade.

Fort d'une maîtrise technique qui surpasse de loin celle de ses contemporains locaux, l'architecte applique cette méthode novatrice à la grande variété de programmes publics et institutionnels dont se

265 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p73

266 "La façade... déploie toujours cette entrée en forme de temple, avec son entablement, qu'affectionnaient les architectes de Philadelphie à l'époque. Mais le classicisme s'arrêtait là. Le reste de la conception est plus ou moins ordinaire." JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p158

267 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965, p205

268 DUFIEUX Philippe, «Antoine-Marie Chenavard», Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 295p

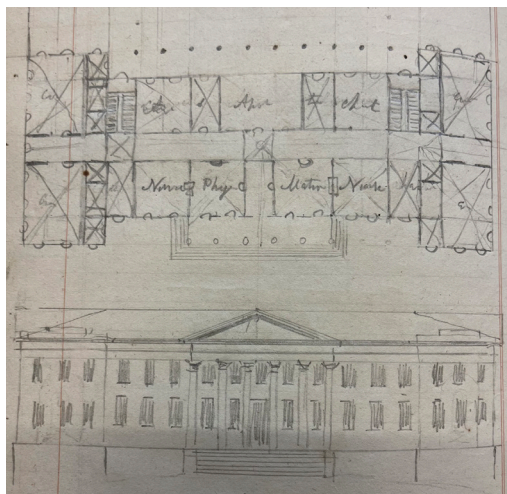


Fig. 44 - John Haviland, Croquis pour une académie, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p197, Photographie de l'auteur

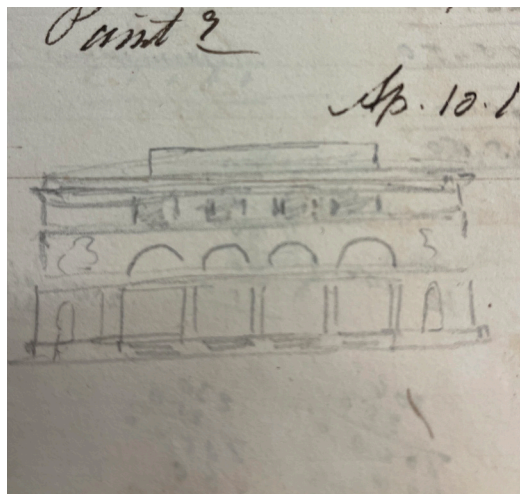


Fig. 45 - John Haviland, Croquis préparatoire pour la Philadelphia Arcade, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p275, Photographie de l'auteur

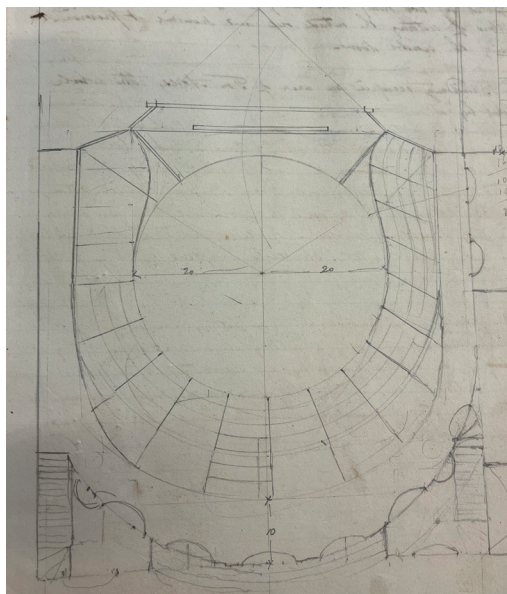


Fig. 46 - John Haviland, Plan de théâtre à l'italienne, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p117, Photographie de l'auteur

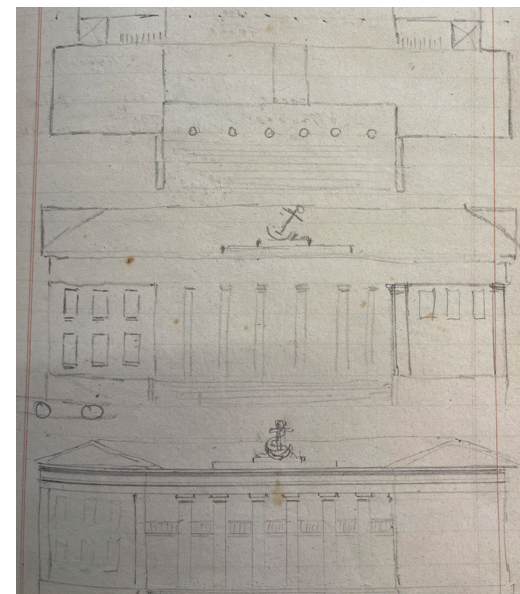


Fig. 47 - John Haviland, Croquis préparatoire pour le Pennsylvania Asylum for Deaf and Dumb, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p135, Photographie de l'auteur

couvrent alors les États-Unis. L'étude des carnets de John Haviland démontre cette habileté à s'emparer de commandes extrêmement variées. Les années 1820 à Philadelphie sont en effet marquées par une explosion de la construction publique, institutionnelle et commerciale. Comme le résume Talbot Hamlin, «il concevait des maisons, des églises, des théâtres et des bâtiments commerciaux, et bien que cette œuvre soit peut-être peu remémorée aujourd'hui, son agence devait être l'une des plus actives de la ville²⁶⁹.» Sur une des pages du carnet, on découvre par exemple la genèse d'un édifice manifestement dédié au savoir et à l'enseignement [fig. 44]. Sur le plan, on parvient en effet à déchiffrer les abréviations "Phy" (Physics) et "Math" (Mathematics). Ces annotations ne laissent guère de doute quant à la vocation académique du lieu. D'autant plus que l'élévation correspondante semble confirmer cette hypothèse. Celle-ci est marquée par une sévérité classique et un portique dorique hexastyle auquel on accède par une large volée de marches. Le plan révèle quant à lui trois pavillons joints par un large couloir intérieur central. Cette austérité institutionnelle en façade, Haviland en reprendra les codes lors de la conception du *Franklin Institute*, qu'il livre à la ville en 1826. Pour concevoir cet édifice - l'un des rares projets d'Haviland demeurés intacts à Philadelphie -, l'architecte s'inspire directement du monument choragique de Thrasyllus, qu'il connaît sans nul doute par les gravures des Antiquités d'Athènes de Stuart et Revett.

Haviland accompagne également l'essor capitaliste de la ville, qui s'exprime à travers des programmes inédits. L'un des croquis esquissés à la volée en bas d'une page évoque clairement une étude préparatoire pour la *Philadelphia Arcade*, édifice achevé en 1827 [fig. 45]. Pour ce programme purement commercial, Haviland délaisse complètement la solennité du temple grec au profit de la fluidité de l'arcade romaine. Afin d'exprimer la fonction marchande, il comprend avec lucidité que l'arcade en plein cintre - architecture de l'utilité civile par excellence - est bien plus adaptée que l'appareil du temple hellénique, jugé trop solennel et sacré. Joseph Jackson rappelle l'importance de cette réalisation sans précédents pour l'époque : «On n'avait rien vu de tel en Amérique. C'était le premier immeuble de bureaux de Philadelphie [...] et en même temps le premier des États-Unis²⁷⁰.» Matthew Baigell souligne l'ingéniosité morphologique d'Haviland, qui, pour cet usage commercial, «réduisit la masse du bâtiment précédent à une simple enveloppe. Car l'extérieur de la façade n'est en réalité guère plus qu'un écran tiré devant trois bâtiments connectés²⁷¹.» Ce succès retentissant accroît un peu plus la renommée déjà bien établie de l'architecte.

269 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p72

270 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p158

271 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965, p207

L'année suivante, de nouveaux commanditaires lui confient la refonte totale du *Walnut Street Theatre* : «Haviland fut appelé pour procéder à ces modifications, et lorsqu'il eut terminé, le théâtre avait été entièrement métamorphosé, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, au point de devenir pratiquement un nouvel édifice²⁷².» De cet édifice, qui fut entièrement remodelé entre 1920 et 1921, ne laissant rien de l'œuvre d'Haviland, on retrouve une précieuse trace dans ses carnets [fig. 46]. Haviland y dessine un plan en fer à cheval, la typologie reine des théâtres à l'italienne. Contrairement à ses habituels croquis à main levée, Haviland utilise vraisemblablement ici la règle et le compas pour fixer rigoureusement les proportions géométriques de l'édifice. Les archives mettent aussi en lumière la réalité d'une concurrence féroce au sein d'un cercle restreint d'architectes. Le croquis de la [fig. 47] est à ce titre exceptionnel. La présence d'une grande ancre marine couronnant un portique octastyle *in antis* semble indiquer qu'il s'agit d'une esquisse préparatoire pour l'*US Naval Asylum* de Philadelphie. Bien que ce prestigieux concours ait été remporté par son rival William Strickland, ce croquis prouverait qu'Haviland ait travaillé à soumettre une proposition pour le projet.

Enfin, Haviland ne limite pas ses commandes aux seuls programmes publics. Comme le souligne George B Tatum : «Parmi les commandes les plus intéressantes d'Haviland figurait une rangée de dix maisons identiques [...] Construites en 1830, ces maisons se distinguaient [...] par la présence de piazzas soutenues par des colonnes ioniques²⁷³.» Là où la rowhouse philadelphienne traditionnelle arborait des façades plates et austères de style fédéral, Haviland y appose la noblesse du temple grec grâce à des porches à colonnes ioniques. Il démocratise ainsi le Greek Revival en l'invitant littéralement sur le seuil de l'habitat urbain bourgeois. De ses recherches typologiques domestiques, Haviland nous en lègue un exemple éclairant dans un de ses carnets [fig. 48]. Si la façade illustre bien le porche ionique mentionné par Tatum, l'étude du plan révèle l'implantation d'un majestueux escalier tournant dans l'axe principal de la composition. Ce dispositif indique une influence évidente de la distribution à la française, tranchant radicalement avec la maison géorgienne d'inspiration anglaise, qui reléguait traditionnellement les escaliers dans des espaces de dégagement excentrés.

L'allégeance hellénique : le temple comme idéal absolu

Si l'étude des carnets de John Haviland témoigne d'une incontestable propension à l'hybridation des styles et à la rationalité spatiale, il ne faut pas pour autant perdre de vue son ancrage esthétique fondamental. Son allégeance première, celle qui fonde sa légitimité théorique lors de

la publication de *The Builder's Assistant*, reste indéfectiblement liée au monde hellénique. Les *John Haviland Papers* regorgent ainsi de pages où l'architecte explore, décline et sublime la pureté de la grammaire grecque. L'observation attentive de ses croquis révèle d'abord une prédilection marquée pour l'ordre ionique. La [fig. 50] dévoile ainsi une riche déclinaison de pavillons et de temples arborant ces chapiteaux à volutes. A la lecture du chapitre qu'il consacre à l'ordre ionique dans *The Builder's Assistant*, on comprend que cette préférence n'est en rien fortuite. Haviland débute le chapitre par la généalogie de cet ordre, venu succéder à l'archaïsme dorique : «ils cherchèrent un nouvel ordre à partir de principes similaires, imitant les proportions et la parure des femmes [...] la base pourvue de plis pour représenter la chaussure, et les chapiteaux dotés de volutes, reprenant la forme des boucles de cheveux portées à droite et à gauche²⁷⁴.» Lorsqu'il commente la planche dédiée au Temple Ionique de la Rivière Ilissus, l'architecte loue son élégance : «la simplicité et la grandeur des parties, leur judicieuse disposition, la belle tournure des volutes, et la courbe gracieuse de l'ourlet qui pend entre elles²⁷⁵.» Pour Haviland, l'ordre ionique offre manifestement le compromis idéal entre un ordre dorique parfois jugé trop primitif et un ordre corinthien dont on décrie la surcharge décadente associée à la pompe romaine.

Cette quête de l'élégance ionique s'illustre dans ses carnets par le dessin d'un petit temple tétrastyle ionique [fig. 49], qui fait bien évidemment penser au Temple Ionique sur l'Ilissus, figurant dans *Antiquities of Athens* de Stuart et Revett. Si l'entablement et le fronton esquissés par Haviland sont sensiblement fidèles à l'original, Haviland omet volontairement les cannelures des colonnes, bien conscient des réalités qu'impose la construction en bois en Amérique. Mais ce croquis est surtout significatif par l'intégration paysagère qu'il propose. Conscient de la dimension pittoresque inhérente au Classicisme Romantique, l'architecte pense l'édifice en relation intime avec la nature et le lieu. Le temple repose ainsi sur un vaste parvis fermé par des balustrades classiques, auquel on accède par deux escaliers latéraux symétriques. Haviland adoucit la rigueur de sa composition géométrique par l'introduction de lignes organiques : un motif en haut-relief (peut-être une fontaine ou un mascaron) au centre du soubassement, et une végétation abondante suggérée de part et d'autre.

Enfin, l'hellénisme d'Haviland va jusqu'à pénétrer le cœur de l'intimité des résidences bourgeoises. L'architecte dessine ainsi au détour d'une page [fig. 51], d'imposants manteaux de cheminée encadrés de colonnes ioniques miniatures, et surmontés d'une lourde frise à méandres.

272 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p159

273 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p58

274 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p151

275 Ibid, p159

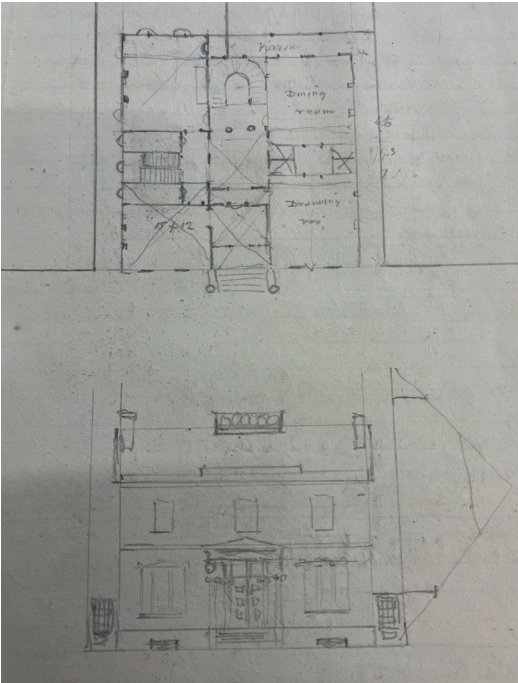


Fig. 48 - John Haviland, Croquis d'un hôtel particulier, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p131, Photographie de l'auteur

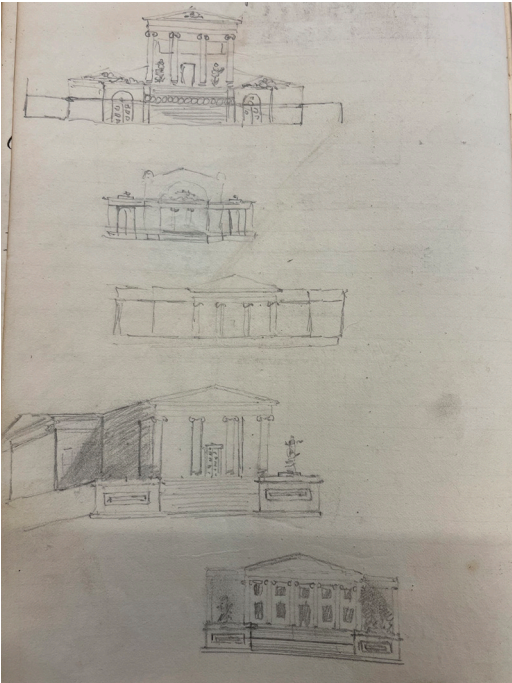


Fig. 50 - John Haviland, Variations typologiques de portiques grecs, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p88

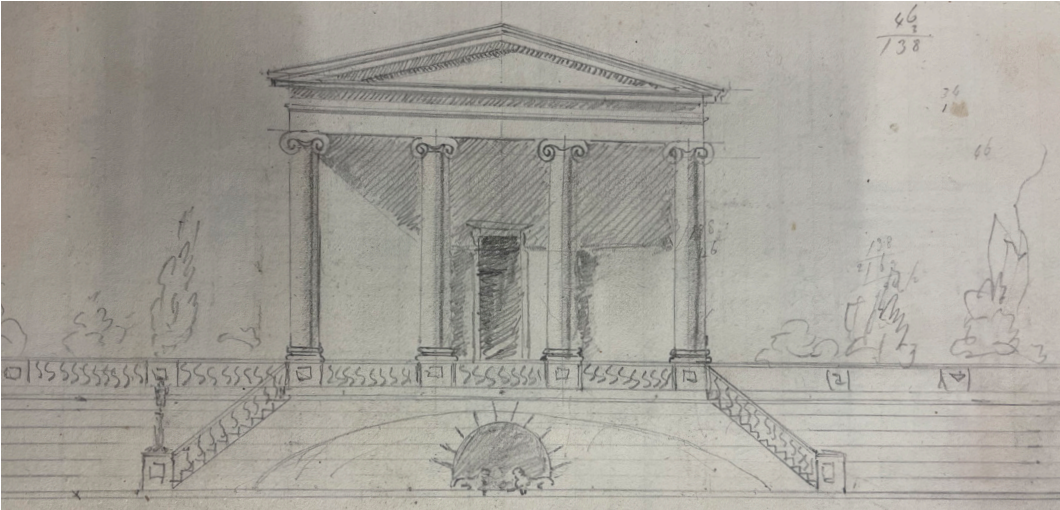


Fig. 49 - John Haviland, Croquis d'un temple tétrastyle ionique, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p187, Photographie de l'auteur

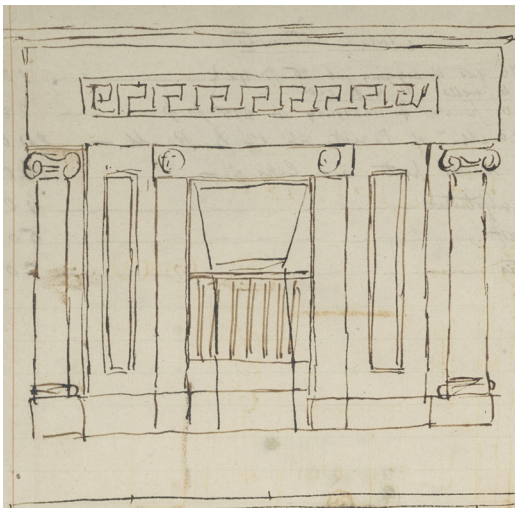


Fig. 51 - John Haviland, Recherche typologique sur des cheminées, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p191, Photographie de l'auteur

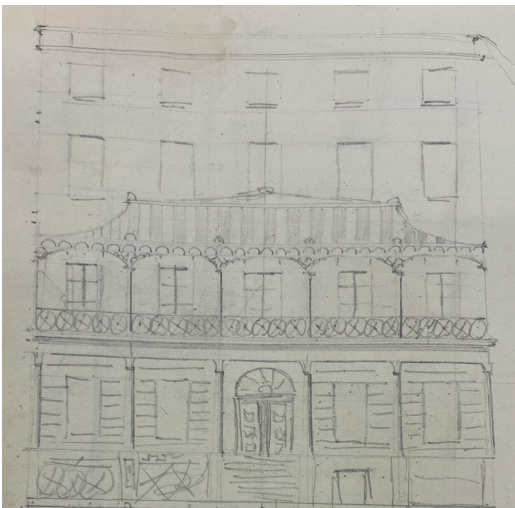


Fig. 53 - John Haviland, Elevation d'immeuble résidentiel, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p160, Photographie de l'auteur

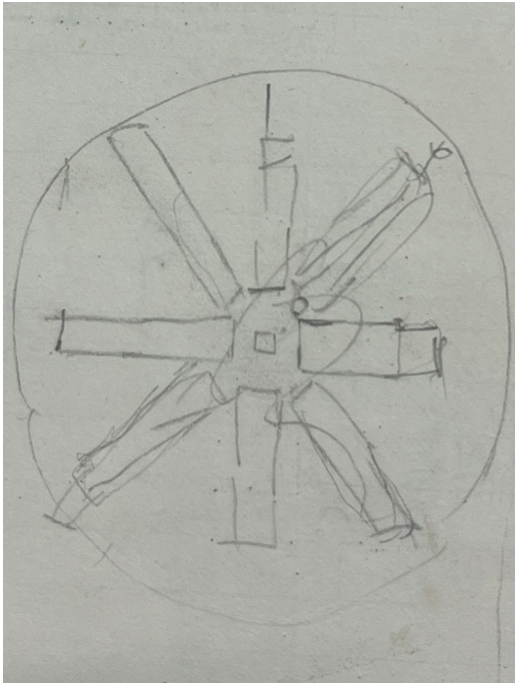


Fig. 52 - John Haviland, Ebacue plan panoptique, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p166, Photographie de l'auteur

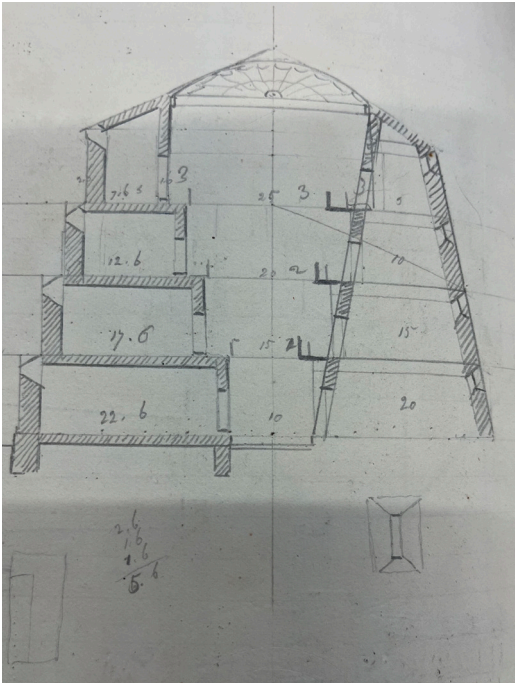


Fig. 54 - John Haviland, Coupe sur prison, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphia, p332, Photographie de l'auteur

Comme nous l'avons souligné auparavant, Haviland prouve une fois de plus que le Greek Revival est un système esthétique total, capable de dicter la forme d'un capitole d'État aussi bien que le décor d'un foyer domestique.

Un architecte résolument moderne : de l'emploi du fer à la révolution panoptique

Bien qu'Haviland exprime à travers ses croquis et ses œuvres un attachement profond pour l'art grec, il n'est nullement prisonnier du passé. Chantre du Classicisme Romantique américain, il s'intéresse activement aux avancées sociales et technologiques de son temps. L'étude de ses carnets dévoile le portrait d'un homme profondément ancré dans la modernité, cherchant sans cesse à repousser les limites techniques et typologiques de son art. Cet engouement s'exprime d'abord par son intérêt marqué pour les nouveaux matériaux de la révolution industrielle, et tout particulièrement le fer. Comme le soulignait l'historienne Agnes Addison Gilchrist, Haviland était bien plus fasciné par les possibilités structurelles et ornementales du métal que ne l'était son contemporain Strickland²⁷⁶. Son croquis de la [fig. 53] en constitue une preuve éclatante. L'architecte esquisse une élévation résidentielle de quatre étages, rehaussée d'une délicate et aérienne loggia en fer forgé. Placée en contraste avec la massivité minérale de la façade et le lourd bossage du rez-de-chaussée, cette structure métallique prouve qu'Haviland anticipe avec acuité l'avènement de l'architecture de fonte qui dominera le paysage américain au milieu du siècle.

Mais c'est véritablement dans l'innovation typologique que le génie rationnel d'Haviland va marquer l'histoire mondiale de l'architecture. Les *John Haviland Papers* conservent en effet la trace émouvante de ce qui deviendra le volet le plus important de sa carrière : l'architecture pénitentiaire. Deux pages de ses carnets témoignent de toute son ingéniosité. Haviland confronte deux modèles : le « Plan A », représente un bloc de cellules orthogonal traditionnel, tandis que le « Plan B » esquisse un plan en étoile où les ailes rayonnent depuis un noyau de surveillance. Ce « Plan B », dont on retrouve le jaillissement conceptuel plus tôt [fig. 52], n'est autre que la matrice du révolutionnaire «Système de Pennsylvanie» qu'il mettra en œuvre à l'*Eastern State Penitentiary* de Philadelphie en 1829. La coupe qu'il réalise quelques pages plus loin [fig. 54] achève de démontrer la profondeur de son analyse. Cette coupe lui permet d'étudier deux systèmes d'empilement de cellules, en interrogeant la distribution, comme l'accès indispensable à la lumière et à l'air naturel. C'est précisément cette traduction spatiale des

principes hygiénistes modernes qui fera la renommée internationale de ses prisons.

Le triomphe de cette typologie carcérale propulsa instantanément l'architecte dans une nouvelle dimension. Sa réputation de grand architecte des prisons lui offrit une envergure internationale, et fit de lui l'un des rares architectes américains de l'époque dont les modèles furent copiés en Europe, et ce jusqu'en Russie. Mais ce rayonnement mondial eut pour effet d'éclipser le reste de son œuvre. Avant de devenir le géôlier en chef de la jeune nation américaine, Haviland laisse pourtant à Philadelphie un héritage inestimable. Comme le rappelle l'historien Matthew Baigell «il y a peu de doutes sur le fait que le niveau qualitatif de l'architecture de Philadelphie dans les années 1820 doit autant, sinon plus, à Haviland qu'à n'importe quel autre architecte. En bref, entre 1818 et 1827, il fut le principal architecte de la ville²⁷⁷.» Souvent éclipsé dans la mémoire collective par ses illustres contemporains Latrobe et Strickland, Haviland fut pourtant l'un des pères fondateurs, et sans conteste le théoricien le plus influent, du Greek Revival américain.

276 ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950, p30

277 BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965, p197-199

X. Thomas U. Walter

Pour conclure notre tableau des successions architecturales qui ont marqué le Classicisme Romantique à Philadelphie, Thomas U. Walter s'impose comme l'ultime protagoniste dont il nous faut dresser le portrait. Walter ferme la marche de l'histoire courte mais dense du Greek Revival américain, témoin direct de son apogée comme de son inexorable déclin. Architecte d'origine américaine comme Strickland, il en sera l'élève et le digne héritier, comme ce dernier le fut auprès de Latrobe. Les parallèles avec son tuteur sont d'ailleurs saisissants. Tout comme lui, Walter tire sa vocation de son ascendance familiale. Dès son plus jeune âge, il débute «comme apprenti auprès de son père, qui était maître maçon²⁷⁸.» C'est grâce à l'implication de ce dernier sur le chantier de la *Second Bank of the United States*, qu'il fait très probablement la rencontre de Strickland, une entrevue déterminante qui scellera son destin²⁷⁹. Avant la prolifération des institutions académiques dédiées à l'enseignement de l'architecture, l'apprentissage s'opèrerait organiquement sur les chantiers, véritables sphères de formation des aspirants architectes. Walter incarne mieux que quiconque le succès des institutions académiques nouvelles de Philadelphie, créées par ses aînés pour susciter des vocations comme la sienne.

Il entre en apprentissage dans l'atelier de Strickland en 1830, à l'âge de seulement quinze ans. À ses côtés, Walter acquiert une connaissance approfondie de l'architecture comme de l'ingénierie, deux disciplines enseignées de manière indistincte tant la frontière entre elles était poreuse. Le jeune homme profite également des cours de dessin prodigués au Franklin Institute par nul autre que John Haviland, et ce depuis 1825, année de l'édification du bâtiment. Dans cette même institution, il assiste vraisemblablement aux conférences données par William Strickland²⁸⁰. Élève des deux praticiens les plus brillants et estimés de la ville, Walter voit la voie de la réussite s'ouvrir devant lui. À ce titre, on peut considérer qu'il est le premier architecte américain d'envergure à avoir reçu une éducation académique et pratique aussi complète.

Fort de sa formation d'ingénieur obtenue auprès de Strickland - Walter s'aventure un temps hors d'Amérique pour faire valoir ses talents. C'est

ainsi qu'au cours de sa carrière, il «passa quelque temps en Amérique du Sud à ériger des infrastructures portuaires²⁸¹.» Mais c'est bien l'architecture qui occupe le plus clair de son temps. Lorsqu'il s'établit enfin à ses compte en 1832, Walter est armé pour dominer la scène locale comme nationale. Dès février 1833, il remporte le prestigieux concours pour le *Girard College*. Ce projet est coordonné par Nicholas Biddle, le même commanditaire que pour la *Second Bank of the United States* de Strickland. Ce chantier, dont nous aurons l'occasion de reparler en détail, lance la carrière de Walter et le consacre immédiatement aux yeux de tous comme un maître de l'architecture néoclassique.

À plusieurs niveaux, Walter incarne la consécration d'une filiation réussie entre les différentes générations du Classicisme Romantique américain. Stylistiquement, il produit une synthèse dans laquelle on retrouve l'influence croisée de ses éminents professeurs. Bien qu'élevé dans l'ombre de Strickland, Talbot Hamlin remarque que «Walter semble avoir été sous l'influence de Haviland ; le caractère général de son œuvre construite possède, à de rares exceptions près, davantage de la puissance robuste de Haviland que de la grâce exquise qui caractérisait Strickland²⁸².» L'œuvre de Walter survécut par ailleurs davantage à la fièvre destructrice américaine que celles de ses prédécesseurs. On pourrait argumenter qu'il est moins aisé de détruire la production d'un homme lorsque ce dernier est encore en vie. George B. Tatum note ainsi que «le temps a été plus clément avec l'architecture de Walter qu'avec celle de la plupart de ses contemporains, nous laissant des bijoux comme la première *Philadelphia Saving Fund Society* (1839), la *Preston Retreat* (1837), ou encore la *Philadelphia Contributionship* (1836)²⁸³.» Ironie de l'histoire, ce qui était encore vrai dans les années 1960 lorsque Tatum écrit ne l'est plus tout à fait aujourd'hui : la *Preston Retreat* fut démolie en 1985, et ce, malgré une inscription au Registre des Lieux Historiques de Philadelphie en octobre 1956. Ce témoin notoire du Greek Revival à Philadelphie, céda sa place, après 10 ans de vacance de la parcelle, à un vaste complexe résidentiel de style International...

La filiation qu'incarne Walter est aussi celle de la structuration de la profession. Car c'est avec le Greek Revival que le métier d'architecte aux États-Unis atteint un degré de maturité et de reconnaissance équivalent à celui du Vieux Continent. Comme Strickland avant lui, Walter ne tarde pas à revêtir l'habit de pédagogue. Nommé « Professeur d'Architecture » au *Franklin Institute* fin 1840, il intègre également

278 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p194

279 «Comme son père avait un contrat pour les travaux de brique et de pierre de la Second Bank of the United States, édifice conçu par Strickland, il est probable qu'il ait rencontré l'architecte à cette époque, et qu'on ait glissé un mot à ce dernier sur le talent de dessinateur du jeune Walter.» Ibid, p194

280 « Thomas U. Walter, l'étudiant le plus célèbre des débuts de l'école de dessin [...] entra dans l'agence de Strickland à l'âge de quinze ans et étudia par la suite à l'institut, assistant aux cours de dessin d'Haviland et, vraisemblablement, aux conférences de Strickland.» O'GORMAN James F., COHEN Jeffrey A., THOMAS George E., PERKINS G. Holmes, «Drawing Toward Building, Philadelphia Architectural Graphics, 1732-1986», University of Pennsylvania Press, 1986, p149

281 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p. 141

282 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p82

283 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p73

le Conseil d'Administration de l'institution. Après y avoir été élève, il décide donc de transmettre ce qu'on lui a appris entre ces mêmes murs. Il entame alors une série de conférences comprenant notamment «un cours complet d'architecture, incluant des aspects tant théoriques que pratiques, anciens et modernes²⁸⁴.» Il répond à un besoin pressant, car selon les sources, il s'agissait «des premières conférences régulières sur ce thème destinées aux membres depuis le départ de Strickland plus d'une décennie auparavant²⁸⁵.»

En l'espace de deux générations, le rôle de l'architecte fut donc profondément remanié aux Etats-Unis. L'architecte professionnel était devenu la règle plutôt que l'exception. Preuve de cette reconnaissance sociale, Walter est élu membre de la prestigieuse *American Philosophical Society* en 1841. L'accomplissement local de Walter se mue en envergure nationale lorsque le destin le pousse dans les pas de son prédécesseur Latrobe, à Washington. En 1851, il remporte le concours lancé par le président Fillmore pour l'extension du Capitole des États-Unis. Il y concevra les deux monumentales ailes latérales et, surtout, le colossal dôme en fonte qui couronne encore aujourd'hui l'édifice, un chef-d'œuvre d'ingénierie qui fera sa renommée mondiale. Fort de ce prestige, Walter s'investit dans la pérennité de son métier : membre fondateur de l'*American Institute of Architects* (AIA) en 1857, il en deviendra le deuxième président en 1876.

Mais si Walter fut le témoin de l'apogée du Greek Revival, il fut aussi condamné à en contempler le déclin. Si ses œuvres perpétuent une tradition d'un néoclassicisme hétéroclite, à l'instar des chapiteaux corinthiens qu'il emploie pour couronner les imposantes colonnes du Girard College, c'est dans ses productions théoriques que l'on décèle les premiers signaux de l'épuisement stylistique du mouvement. Dans ses leçons au *Franklin Institute*, Walter exprime une admiration sans faille pour les Grecs, tout en se montrant d'une sévérité implacable envers l'architecture romaine. Bien que ses prédécesseurs aient exprimé la primauté de l'art hellénique, leurs prises de position demeuraient nuancées. Pour Latrobe comme pour Haviland et Strickland, le Classicisme Romantique restait un espace de liberté créative, une matrice dont le vocabulaire demeurerait hybride et malléable. Chez Walter, la règle se fige peu à peu; le Greek Revival adopte un rigorisme esthétique de plus en plus intransigeant. Or, dans l'histoire des arts, la radicalisation d'une doctrine est invariablement le symptôme de son obsolescence imminente. La société américaine change en parallèle trop rapidement pour que les architectes puissent s'y adapter : «il semble y avoir eu

une accalmie économique à la fin des années 1830 et un changement majeur de goût dans les années 1840, que peu de carrières parvinrent à traverser²⁸⁶.» Plus dramatique encore, le Greek Revival perd peu à peu de sa puissance politique et morale originelle. Associé aux prémices de la démocratie républicaine et à l'héroïsme des Pères fondateurs, il finit par incarner les profondes fractures d'un pays au bord de la guerre civile. L'historien Roger G. Kennedy livre un constat cinglant de ce déclin : «Après 1850, il semblait à certains être un mensonge ostentatoire, affirmé sans conviction. Il perpétuait le souvenir d'un système coupable que les pères fondateurs avaient établi, particulièrement nocif dans le Sud hellénisant, mais que même les temples du Nord semblaient dédiés à maintenir²⁸⁷.» Thomas Ustick Walter, maître d'œuvre du Capitole de l'Union, assista impuissant au naufrage de son idéal de jeunesse. Dans des révisions ultérieures de ses conférences, il sera forcé d'admettre, avec une lucidité teintée d'une profonde amertume, la fin de cette parenthèse enchantée de l'architecture américaine : «L'influence de la Grèce sur l'architecture s'est évanouie - ses formes classiques ont cédé la place à des conceptions plus ornées, et les éléments de beauté dans l'art de bâtir ne sont plus recherchés parmi les antiquités d'une époque depuis longtemps oubliée.» Cette déclaration est l'épithète d'un mouvement terrassé par des changements sociétaux profonds, appelant l'arrivée de l'éclectisme et des styles *post-bellum* qu'il qualifiait avec mépris de «bâtards». Le déclin du Greek Revival marque la fin d'une ère. Avec Thomas U. Walter se referme la fresque de ces architectes qui, l'espace d'un demi-siècle, eurent à cœur de ressusciter l'âme d'Athènes sur les rives du Delaware.

284 O'GORMAN James F., COHEN Jeffrey A., THOMAS George E., PERKINS G. Holmes, «Drawing Toward Building, Philadelphia Architectural Graphics, 1732-1986», University of Pennsylvania Press, 1986, p153

285 Ibid, p153

286 Ibid, p26

287 KENNEDY Roger G., «Greek Revival America», New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p289

Les temples de la démocratie : un nouveau langage pour de nouveaux programmes

XI. L'invention de l'architecture bancaire américaine

Au tournant du XIXe siècle, Philadelphie est la véritable capitale politique et culturelle des Etats-Unis. Dotée d'un port prospère sur les rives du fleuve Delaware, la ville se développe rapidement et constitue l'une des principales portes d'entrée du commerce maritime aux Etats-Unis. Sous l'impulsion des Quakers, communauté de riches commerçants protestants, les capitaux affluent et y circulent plus qu'ailleurs dans le pays. Palliant un État fédéral encore jeune et décentralisé, l'entreprise privée s'impose comme le véritable moteur de l'économie du pays. L'argent devient alors un vecteur d'émancipation et d'ascension sociale: «L'éthique de travail établie par les Quakers de Penn, et renforcée par les maximes de Franklin, encourageait la participation civique et le bénévolat à travers toute la ville²⁸⁸ » Grâce à cette exceptionnelle concentration d'activités marchandes, Philadelphie s'érige naturellement en capitale financière de la jeune nation. Mais qui dit prolifération des capitaux dit nécessité d'en contrôler l'émission et la circulation. Philadelphie ressent donc le besoin vital de se doter d'institutions bancaires prestigieuses pour asseoir sa crédibilité.

Si la banque n'est en rien une institution nouvelle, elle revêt aux États-Unis une dimension idéologique et urbaine inédite. Depuis le Moyen Âge, la pratique du crédit lie les débiteurs aux créanciers par un système élaboré de comptoirs de change. C'est cependant à la faveur de la Renaissance et de la Réforme, portées par l'essor des grandes cités marchandes, que les banques se muent en institutions puissantes. En traversant l'Atlantique, le modèle bancaire hérité du Vieux Continent change de dimension pour s'imprégner des idéaux de la jeune nation. La libre circulation des capitaux s'y marie naturellement avec l'esprit d'entreprise, devenant le corollaire économique de la démocratie et de la liberté individuelle. L'idée de se doter d'institutions financières aux reins solides - de la période fédérale jusqu'à l'Ère des Bons Sentiments - témoigne ainsi d'un puissant regain d'activité économique après les tumultes post-révolutionnaires. Si le programme bancaire n'est pas une nouveauté, l'approche, elle, est inédite. L'enjeu était de parvenir à véhiculer l'image d'une institution puissante, solennelle et respectable, qui soit en même temps républicaine et démocratique. Pourtant, les premières banques américaines, à l'image des institutions de l'époque, restent prisonnières des styles géorgien et fédéral anglais, et

trahissent l'inexpérience de leurs concepteurs. Manquant cruellement d'unité stylistique, elles puisent dans des répertoires divers et le tout reste dénué d'une force évocatrice. À Philadelphie, l'exemple le plus parlant de ces tentatives balbutiantes est la *First Bank of the United States*, construite entre 1795 et 1797 par le concepteur amateur Samuel Blodget. Il faut attendre 1798 pour qu'un véritable tournant s'opère. Avec sa *Bank of Pennsylvania*, Latrobe signe en effet un précédent pour toute une industrie relativement nouvelle. L'architecte anglais utilise très certainement la *Bank of England* de John Soane comme modèle principal pour sa conception architecturale²⁸⁹. Ce précédent établi par Latrobe constitue une révolution typologique et morphologique majeure pour les institutions bancaires aux États-Unis, qui se parent alors d'une aura nouvelle. Avec sa *Bank of Pennsylvania*, Latrobe impose la monumentalité néoclassique comme seul répertoire légitime pour le monde de la finance. Du jour au lendemain, les façades bancaires deviennent des «interprétations de styles qui devaient faire écho à la confiance et à l'optimisme des Américains²⁹⁰.»

Vingt ans après l'édification de la *Bank of Pennsylvania*, William Strickland remporte le concours de la *Second Bank of the United States* en 1818, supplantant au passage son ancien maître. Là où la proposition de Latrobe exprimait encore un syncrétisme néo-grec complexe, son ancien élève Strickland saisit mieux les ambitions du commanditaire et banquier Nicholas Biddle. Délaissant les nuances de l'hybridation, le projet de Strickland affiche une restitution archéologique rigoureuse du Parthénon d'Athènes. L'étude des institutions bancaires permet donc à elle seule de retracer les évolutions que connut le Greek Revival américain en l'espace de quelques décennies. Ce triomphe de l'architecture de la finance emportera dans son sillage d'autres programmes, tant publics que privés : «Du Maine à la Nouvelle-Orléans, les banquiers faisaient des affaires dans des temples. [...] Suivant leur exemple, les industriels, les marchands et les propriétaires terriens whigs embrassèrent le style grec avec ferveur²⁹¹.» Avec l'essor des institutions bancaires, qui est aussi celui du Greek Revival, c'est finalement toute la morphologie des villes américaines qui se métamorphose. Et Philadelphie en est sans surprise le premier laboratoire : «À mesure que la ville s'étendait vers l'ouest le long des rues Chestnut, Walnut, Locust et Market, et que la main-d'œuvre évoluait dans ses origines et ses méthodes, les fonctions des maisons changèrent, et les bâtiments publics devinrent les points focaux de nouvelles activités²⁹².»

289 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p10

290 GARVAN Beatrice B., «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987, p38

291 KENNEDY Roger G., «Greek Revival America», New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p206

292 GARVAN Beatrice B., «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987, p41

288 GARVAN Beatrice B., «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987, p44

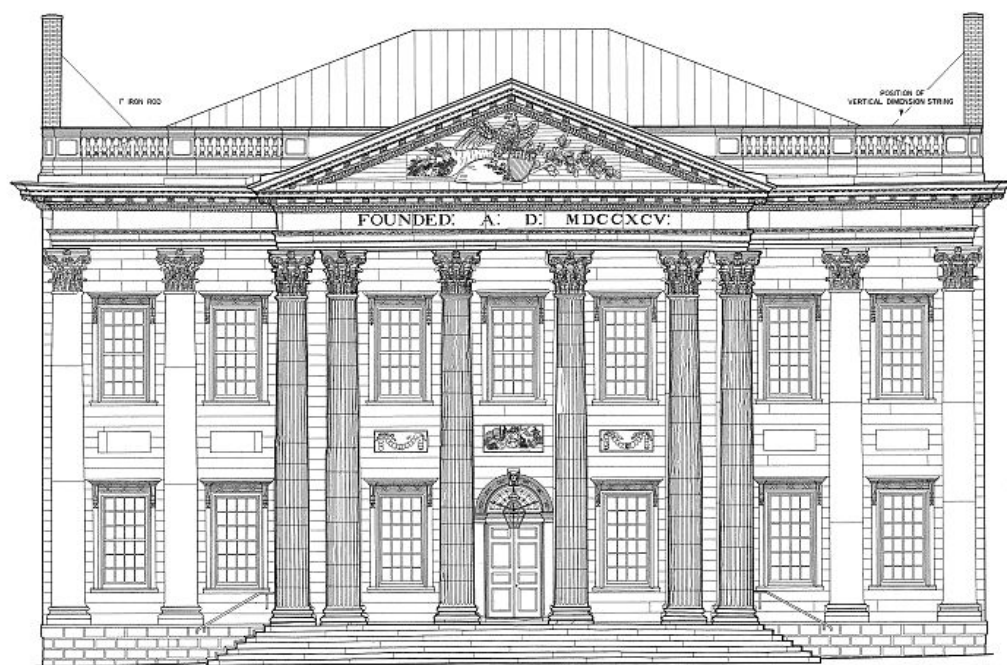


Fig. 55 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Christopher Layton), First Bank of the United States (Elevation Est), 1960, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.

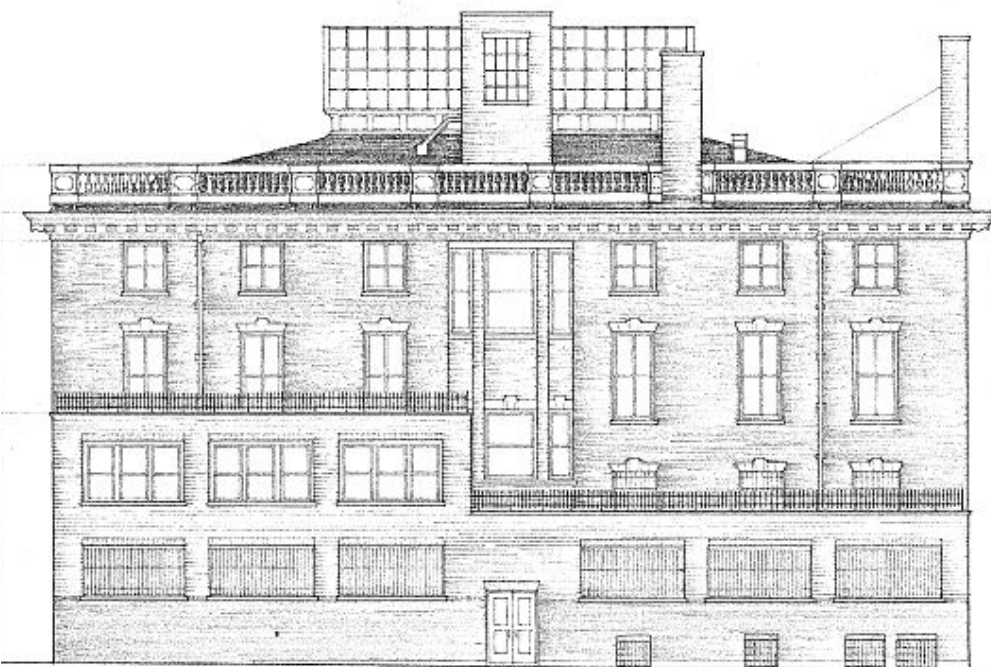


Fig. 56 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : David G. Eisenhauer), First Bank of the United States (Elevation Ouest), 1960, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.

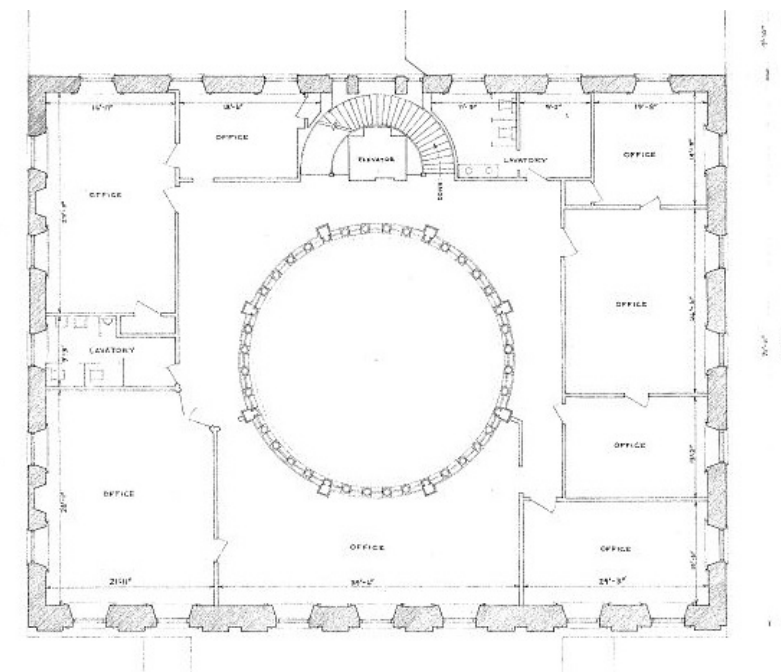


Fig. 57 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Frank A. Magione), First Bank of the United States (Plan du premier étage), 1955, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.

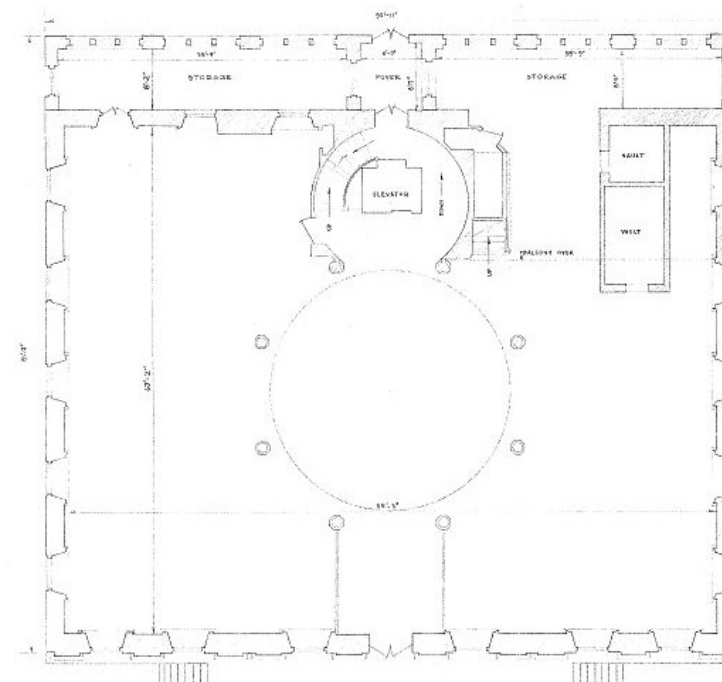


Fig. 58 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Frank A. Magione), First Bank of the United States (Plan du rez-de-chaussée), 1955, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.

Le balbutiement fédéral : la First Bank of the United States par Samuel Blodget

La première institution bancaire d'importance à voir le jour à Philadelphie est la *First Bank of the United States*. En 1791, Alexander Hamilton, premier Secrétaire au Trésor sous la présidence de George Washington, propose au Congrès américain la création d'une banque centrale nationale, inspirée du modèle des banques européennes qui assurent un rôle similaire. L'idée soumise par Hamilton est sujette à controverse, ses opposants craignent qu'une telle institution ne concentre trop de pouvoir entre les mains d'une élite financière urbaine. Malgré ces critiques, qui taxent le projet d'anticonstitutionnel, celui-ci est approuvé par le Congrès. George Washington signe la charte de la banque en 1791 pour une durée d'exploitation de vingt ans. L'institution est pensée sur un modèle hybride : publique dans ses missions, elle est financée à hauteur de quatre-vingts pour cent par des capitaux privés. Le besoin exprimé par Hamilton est pressant. Conséquences de la Guerre d'Indépendance de 1776, l'économie américaine est chaotique et atrophie. Chaque État frappe sa propre monnaie, et le pays est écrasé par les dettes de la guerre. Les missions auxquelles la Banque doit s'atteler sont donc impressionnantes. Il y a tout d'abord urgence à émettre une monnaie standardisée dont le cours puisse demeurer stable. La Banque doit également faciliter la collecte des impôts et sécuriser les fonds du gouvernement fédéral. En contrepartie, elle a pour mandat de prêter de l'argent au gouvernement ainsi qu'aux entreprises privées afin de stimuler industrie et commerce. Face à l'opposition idéologique et à la grande fragilité de l'économie américaine, la banque se doit d'inspirer une confiance inébranlable. En 1794, lorsqu'une infrastructure s'avère nécessaire pour abriter l'institution à Philadelphie, le choix se porte naturellement sur un langage architectural capable d'inspirer autorité et pérennité : le classicisme.

Si le commanditaire mesure parfaitement les enjeux symboliques du projet, à quel maître d'œuvre confier une telle entreprise à cette époque? Après quelques délibérations, la tâche échoit à Samuel Blodget Jr., un «architecte amateur et un gentleman, fortement impliqué dans la politique et les finances du gouvernement américain²⁹³.» Courant 1794 ou 1795, Blodget soumet ses plans pour le nouveau bâtiment, qui sera élevé au croisement entre Chesnut St. et de la Troisième Avenue. Si l'intuition de Blodget de recourir à la monumentalité antique pour un tel programme est la bonne, le résultat trahit l'immaturité de la profession architecturale américaine avant l'arrivée de Benjamin H. Latrobe.

293 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p11

Pour la façade principale de l'édifice [fig. 55], qui donne sur la Troisième Avenue, Blodget choisit un portique hexastyle. Un premier détail interpelle : l'entraxe entre les colonnes n'est pas régulier. Il s'agit, en réalité, d'un portique tétrastyle dont Blodget a doublé les colonnes aux extrémités. L'architecte amateur opte par ailleurs pour l'ordre corinthien, tant pour ses colonnes que pour ses pilastres. C'est un choix intrigant pour une banque : l'ornementation florale du chapiteau corinthien évoque traditionnellement le faste palatial et l'opulence de la Rome aristocratique, là où la fonction bancaire appellerait un ordre dorique ou ionique exprimant l'austérité et la stature républicaine.

L'étude de l'élévation révèle également un déséquilibre flagrant. La façade souffre d'un véritable écrasement optique : le portique central phagocyte la composition au détriment d'ailes latérales trop courtes. Sur le terrain de l'exactitude archéologique, l'architrave de l'entablement est réduite à une simple bande chétive, incapable de soutenir visuellement le lourd fronton qui la surmonte. Enfin, les immenses souches de cheminées en brique qui dépassent aux extrémités du toit viennent définitivement amoindrir la pureté sculpturale de la silhouette antique. La façade néoclassique de Blodget est, en définitive, un pur produit du façadisme de l'époque fédérale. Elle est une illusion minérale plaquée sur une ossature en bois, dont les effets s'évanouissent à mesure que l'on contourne l'édifice. Comme le rappelle la littérature : «La façade principale était construite en marbre, tandis que les côtés et l'arrière du bâtiment étaient en brique. La Banque des États-Unis représente une structure de transition de style Fédéral anticipant la mode néoclassique²⁹⁴...» Le contraste entre la façade Est et la façade Ouest [fig. 56] est à ce titre saisissant. Si la composition de la façade Est est imparfaite, la présence du marbre monumental sauve la prestance de l'institution. Mais lorsqu'on aborde l'édifice par l'arrière, on découvre une volumétrie biscornue qui ne prend même pas la peine de masquer l'emploi purement utilitaire de la brique.

Mais là où l'édifice peine le plus à remplir sa fonction première, c'est dans la distribution de ses espaces intérieurs. L'examen du plan du deuxième niveau [fig. 57] met en évidence un cloisonnement confus et désordonné. En certains points, les plans des cloisons s'alignent même maladroitement avec les ouvertures en façade. Ce chaos distributif découle en grande partie de l'insertion d'une rotonde au centre du plan, un parti pris classique dont l'architecte profane peine à maîtriser les conséquences géométriques. L'espace central s'articule mal avec la couronne des bureaux périphériques. L'exemple le plus parlant de cet amateurisme spatial reste l'intégration d'un grand escalier semi-circulaire qui vient s'aplatir contre un mur aveugle au nord, générant

294 Ibid, p12

des espaces résiduels et interstitiels incompréhensibles [fig. 58]. De l'ensemble de la composition intérieure se dégage donc une impression de complète désunion entre le dessin de la façade et la distribution des pièces. L'intérieur et l'extérieur s'ignorent totalement. Ce constat sans appel est partagé par l'historien Thomas Shelby : « Bien que la voûte en berceau utilisée par Blodget fût spectaculaire, la conception globale reflète la main d'un amateur et n'était pas bien adaptée aux besoins spatiaux d'une banque²⁹⁵. » Lorsqu'il arriva à Philadelphie peu de temps après l'achèvement des travaux, Benjamin H. Latrobe ne manqua pas d'étudier ce premier monument. Ses critiques furent acerbes, déclarant qu'il s'agissait « à tous égards possibles d'un bâtiment misérable » La providence allait justement lui offrir l'occasion de prouver sa propre maîtrise spatiale - celle d'un véritable architecte de métier.

La révolution spatiale : la Bank of Pennsylvania de Benjamin H. Latrobe

Un an seulement après l'édification de la *First Bank of the United States*, Latrobe se voit confier le projet d'une nouvelle banque pour l'État de Pennsylvanie, destinée à rivaliser avec l'institution fédérale. Le cahier des charges était clair : sécuriser la nouvelle monnaie américaine, encourager l'accumulation de richesses et inspirer un idéal de stabilité démocratique. Le commanditaire Samuel Fox, riche entrepreneur Quaker, tout comme Latrobe, a bien conscience de l'importance que revêt la morphologie pour la réussite d'un tel programme. Avec cet édifice, construit au pas de charge entre 1798 et 1801, la jeune nation tourne définitivement la page de l'amateurisme architectural. Afin de rompre avec le bâti environnant, Latrobe opte pour un « marbre blanc et chaste²⁹⁶ » qu'il fait acheminer en « blocs de pierre de taille équarris à l'aspect brut, alternant avec des panneaux aux dimensions soignées²⁹⁷. » L'extraction de cette pierre aux abords de la rivière Schuylkill en facilite grandement le transport. Financée par un budget inédit pour l'époque, la banque s'impose par sa matérialité et offre « un contraste saisissant avec ses voisins en brique rouge sur la Deuxième Rue²⁹⁸. »

Morphologiquement, Latrobe réalise une synthèse brillante. Il est tout d'abord le premier architecte américain à faire un usage savant et conscient des ordres grecs - ici, l'ordre ionique. Certains ont d'abord cru déceler dans ses portiques hexastyles une inspiration tirée du temple sur l'Illissus, relevé par Stuart et Revett. Cependant, un dessin de l'assistant de Latrobe, Frederick Graff, indique clairement « que la

source spécifique des chapiteaux était, en réalité, le très admiré porche nord de l'Érechthéion à Athènes, tel qu'illustré dans le deuxième volume de Stuart et Revett²⁹⁹. » Contrairement à l'exécution hasardeuse du portique corinthien de Blodget, Latrobe conçoit un double portique d'une grande pureté archéologique. L'intégration volumétrique est également plus aboutie : les lignes des deux entablements symétriques se poursuivent latéralement, ceignant la maçonnerie des murs percés d'ouvertures [fig. 59].

Fidèle au syncrétisme gréco-romain qui le caractérise, Latrobe associe ses portiques grecs à un dôme romain surbaissé. Ce dôme bas, qui depuis l'extérieur apparaît comme une calotte écrasée, puise très probablement son inspiration chez le maître anglais John Soane, qui en fit usage à maintes reprises. Latrobe exploite donc l'héritage de Rome, celui du Panthéon, tel que révisé par le néoclassicisme anglais du XVIII^e siècle. Croisant davantage l'analyse, la recherche historique voit dans cette association syncrétique l'union du « *Temple Revival* de Thomas Jefferson, d'origine anglo-palladienne, à la permanence structurelle du néoclassicisme avancé³⁰⁰. » Malgré son attachement aux formes antiques, l'architecte n'hésite pas non plus à incorporer des éléments tirés du style Fédéral, tels que les « surfaces lisses » ou les « fenêtres cintrées et en retrait³⁰¹. » Pour équilibrer sa composition et en élancer la silhouette, Latrobe place une lanterne de verre et de marbre au sommet du dôme pour éclairer le Banking Hall situé en contrebas. Il semblerait que pour le dessin de cette lanterne, Latrobe se soit librement inspiré du Monument Choragique de Lysicrate. Si les façades latérales sont dotées de larges ouvertures cintrées nécessaires à l'éclairage des pièces, les murs se dissimulant derrière les portiques sont, eux, totalement aveugles. Cette absence délibérée de fenêtres sur les deux faces les plus visibles de l'édifice donne immédiatement à l'ensemble un « sentiment de sécurité et d'imprenabilité³⁰². »

Du point de vue de l'insertion urbaine, même si l'édifice tranche visuellement avec les élévations voisines, Latrobe préfigure les préoccupations pittoresques du Greek Revival. Les nombreux croquis d'époque permettent d'apprécier la qualité de cette intégration sous plusieurs angles [fig. 60]. Bien qu'il fasse le choix de surélever l'édifice sur un podium imposant pour lui conférer la stature inhérente à une institution de ce rang, les proportions globales du bâtiment restent à la mesure du tissu urbain alentour. Roger Kennedy relève d'ailleurs avec

295 Ibid, p12

296 BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020, p55

297 Ibid, p55

298 Ibid, p55

299 TATUM George, B., « Penn's Great Town », University of Pennsylvania Press, 1961, p58

300 SHELBY Thomas M., « The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture », Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p6

301 TATUM George, B., « Penn's Great Town », University of Pennsylvania Press, 1961, p58

302 SHELBY Thomas M., « The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture », Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p5

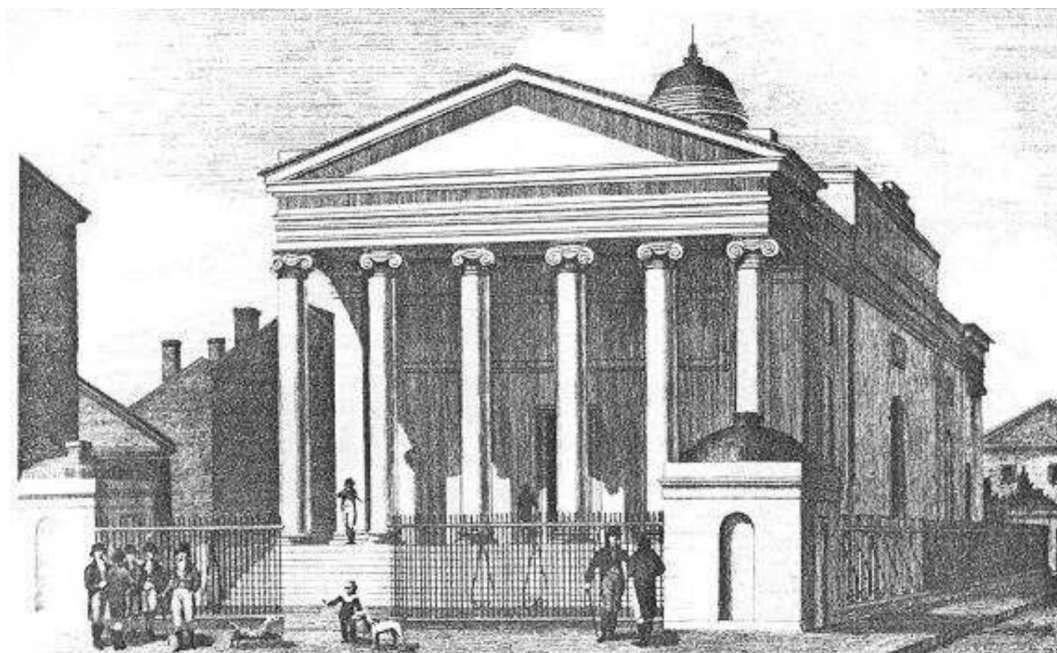


Fig. 59 - William Birch & Son, Bank of Pennsylvania, South Second Street, Philadelphia, 1804. Gravure sur cuivre rehaussée à l'aquarelle. Tiré de l'ouvrage *The City of Philadelphia... as it appeared in the Year 1800*, planche 27. Free Library of Philadelphia, Philadelphie.



Fig. 60 - George Strickland (dessin) et William E. Tucker (gravure), Bank of Pennsylvania, 1827. Gravure, publiée par C.G. Childs (Philadelphie). Library of Congress, Washington, D.C.

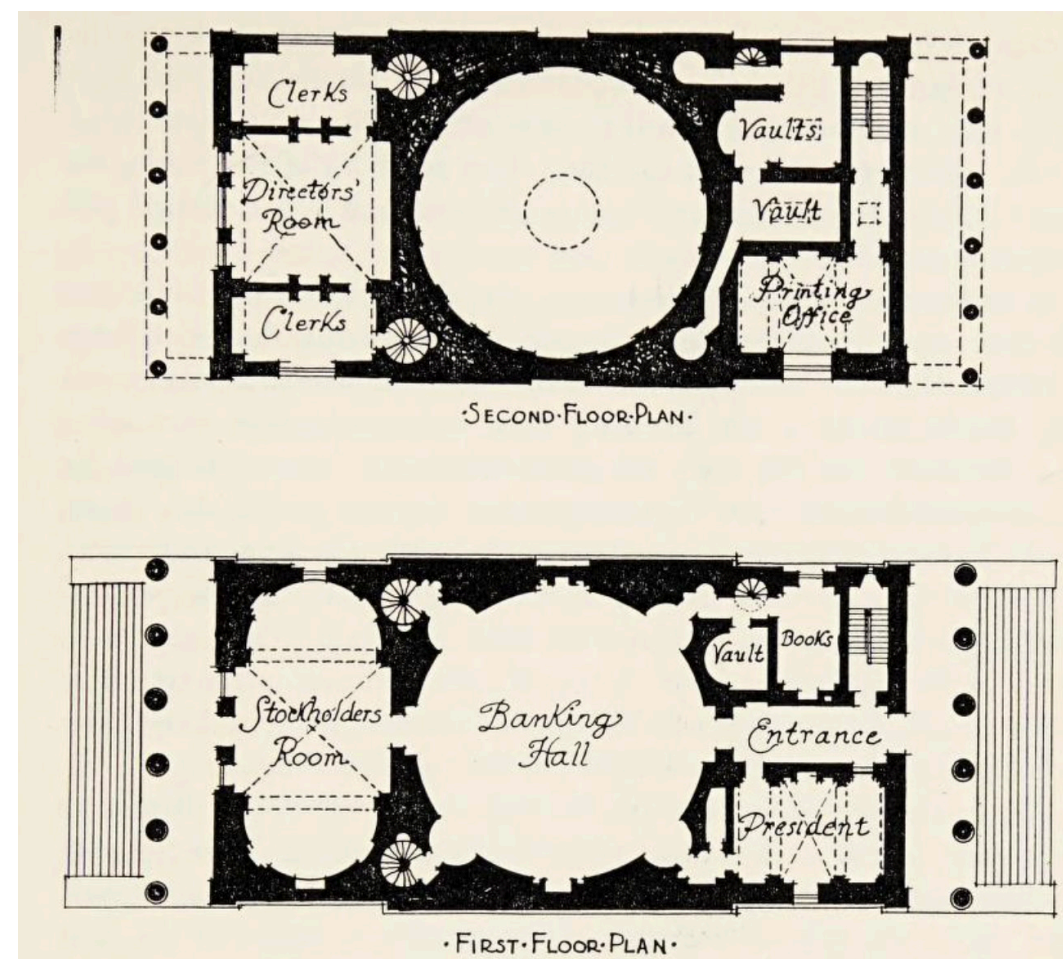


Fig. 61 - Benjamin Henry Latrobe, Plans de la Bank of Pennsylvania, Philadelphie. Redessiné d'après les dessins originaux conservés à la Historical Society of Pennsylvania. Reproduit d'après Talbot Hamlin, *Benjamin Henry Latrobe* (New York : Oxford University Press, 1955), p. 153, fig. 12.

ironie la petitesse de de ce monument au regard des standards européens de l'époque : «La banque était minuscule selon les standards parisiens. Elle aurait pu tenir dans la cour des cuisines d'un palais parisien³⁰³...» Cette assertion prête à sourire lorsque l'on connaît la tentation de la monumentalité qui gagnera plus tard l'architecture américaine. Ainsi, malgré une rupture matérielle évidente, Latrobe respecte le *genius loci* tout en ancrant majestueusement son édifice.

Si l'analyse des vues extérieures témoigne d'un sens aigu de l'intégration urbaine et dévoile un syncrétisme créatif inédit, les intérieurs révèlent eux une ingénierie spatiale tout autant héritée de la Rome antique que du néoclassicisme européen du siècle des Lumières. À l'opposé du chaos distributif de Blodget, les plans de Latrobe sont un chef-d'œuvre de rationalité [fig. 61]. La banque s'organise autour d'un grand hall circulaire en double hauteur, flanqué de bureaux et de salles voûtées. L'influence de John Soane, et particulièrement de ses travaux initiés en 1788 sur la Banque d'Angleterre, y est prégnante. Latrobe couronne sa rotonde centrale d'un «gracieux dôme bas à la manière de Soane³⁰⁴», percé d'un oculus et surmonté d'une lanterne de verre et de marbre pour baigner l'espace d'une lumière zénithale. «Dans ces deux bâtiments, les architectes ont fait une référence délibérée, voire pédante, au vocabulaire classique, obtenant des résultats harmonieux similaires à ce que certains de leurs contemporains concevaient alors en France³⁰⁵.» C'est précisément en étudiant les redessins en plan de l'édifice par Talbot Hamlin que l'on observe l'influence subtile de la distribution «à la française». Latrobe, qui possédait dans sa bibliothèque personnel un exemplaire du recueil *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*³⁰⁶ était certainement sensible aux principes de la rationalité distributive proprement française et parisienne. S'il conserve le motif de la rotonde centrale déjà utilisé par Blodget, Latrobe en maîtrise parfaitement les conséquences géométriques. La distribution intérieure devient fluide, hiérarchisée et ordonnée. Les massifs de maçonnerie sont sculptés par des niches creusées dans l'épaisseur des murs (dans le *Banking Hall* comme dans la *Stockholders Room*). Il insère intelligemment plusieurs

escaliers hélicoïdaux dans les espaces résiduels générés par les angles de la rotonde, et déporte latéralement l'escalier principal pour libérer l'axe d'entrée, préservant ainsi la symétrie absolue et la solennité de la réception. L'innovation est enfin structurelle. L'architecte introduit pour la première fois en Amérique l'utilisation systématique de voûtes en maçonnerie³⁰⁷. Cette «construction incombustible» répond aux craintes du feu, endémiques au programme bancaire, et consacre le passage à une architecture institutionnelle dont la typologie sera maintes fois copiée.

La *Bank of Pennsylvania* impressionne donc ses contemporains par «ses portiques ioniques grecs et son gracieux dôme bas à la manière de Soane» suscitant l'admiration pour «son plan ouvert et monumental et sa combinaison de dignité classique et d'originalité³⁰⁸». Talbot Hamlin résume parfaitement la portée de cet édifice : «Il ne vise pas l'exactitude archéologique, sauf peut-être dans les détails. Son plan a été élaboré simplement et fonctionnellement à partir des nécessités du bâtiment, avec un nouveau genre de simplicité et d'ouverture. C'était une création et non une copie³⁰⁹.» En instituant ce nouveau langage stylistique et spatial, Latrobe sapa les fondations de l'ancien goût conservateur et érigea le classicisme comme le modèle absolu de l'architecture civique. Car si l'esthétique fut saluée, on loua aussi la façon dont l'édifice incarnait les idéaux démocratiques et financiers : «Sa fonction en tant que banque, bâtie pour sécuriser la nouvelle monnaie américaine et encourager l'accumulation de richesses, n'a fait qu'ajouter à son importance, car à ce stade du développement de l'Amérique... il y avait un besoin impérieux d'institutions financières sûres³¹⁰.» Pourtant, cette oeuvre visionnaire subira le même sort tragique que bien d'autres chefs-d'œuvre de la jeune nation américaine. Ironie mordante du capitalisme qu'elle avait elle-même contribué à institutionnaliser, la *Bank of Pennsylvania* sera démolie en 1867 pour laisser place... à un simple parc de stationnement.

303 KENNEDY Roger G., «Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820», New York : Knopf, 1989, p438

304 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p.123

305 GARVAN Beatrice B, «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987, p39

306 Recueil architectural publié entre 1801 et 1803 par l'architecte Jean-Charles Krafft et le graveur Pierre Nicolas Ransonnette. Cette collection, divisée en 20 cahiers de 6 feuilles chacun, présente les plans, coupes et élévations des édifices privés les plus élégants de Paris et de ses environs, réalisés par les architectes les plus éminents de l'époque comme Claude-Nicolas Ledoux, Jean-François-Thérèse Chalgrin, Antoine-Charles Aubert et Antoine-Matthieu Le Carpentier. La présence de cet ouvrage dans la bibliothèque personnelle de Latrobe me fut révélée par le Pr. Jeffrey Cohen lors de mon entretien avec lui

307 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p5

308 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p.123

309 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p65

310 GARVAN Beatrice B, «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987, p40



Fig. 62 - Benjamin Henry Latrobe, Élévation de la façade nord, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

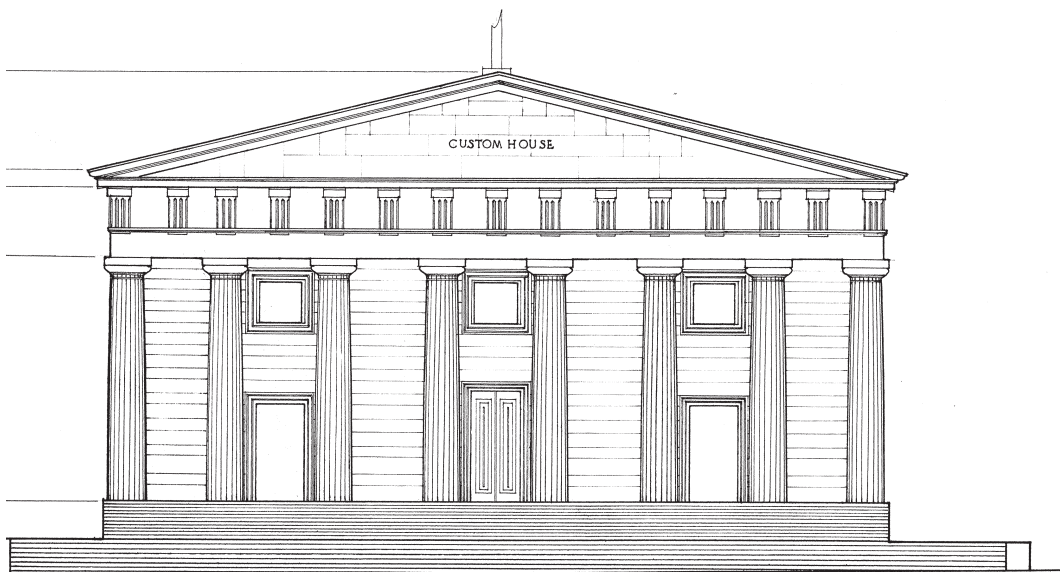


Fig. 63 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutttersen), Second Bank of the United States (Elevation Nord), 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137

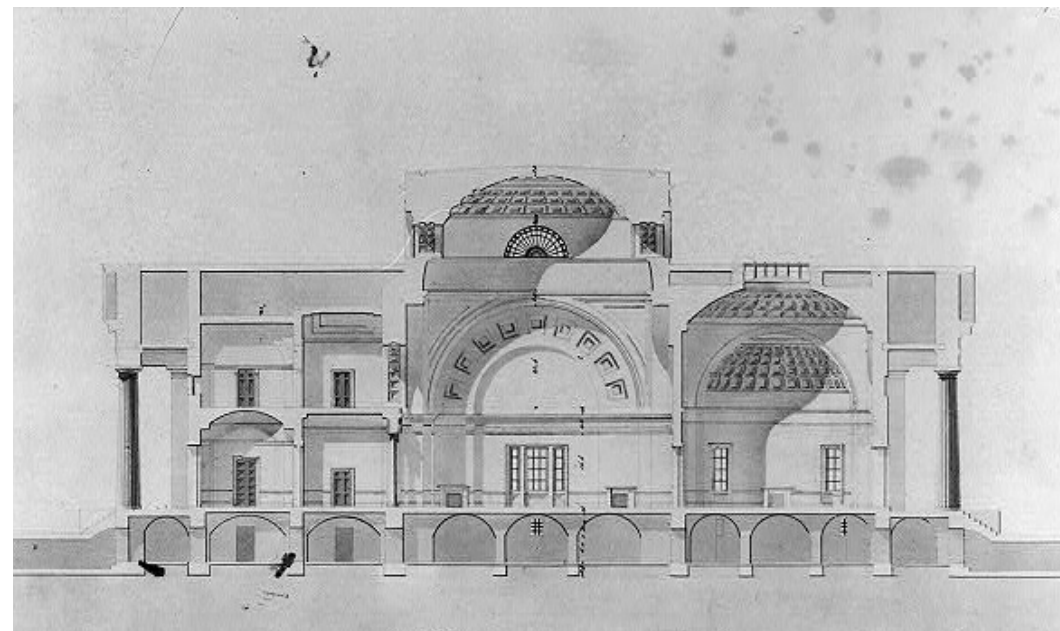


Fig. 64 - Benjamin Henry Latrobe, Coupe longitudinale, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

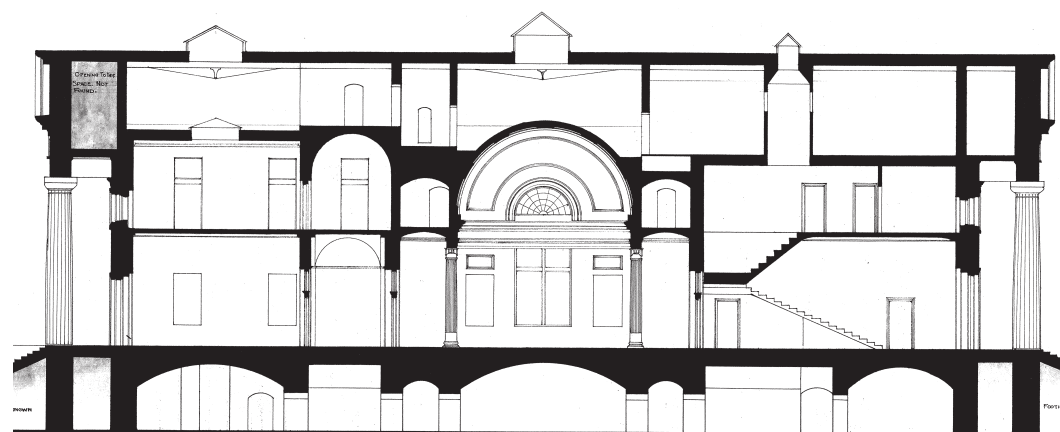


Fig. 65 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutttersen), Second Bank of the United States (Coupe longitudinale) 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137

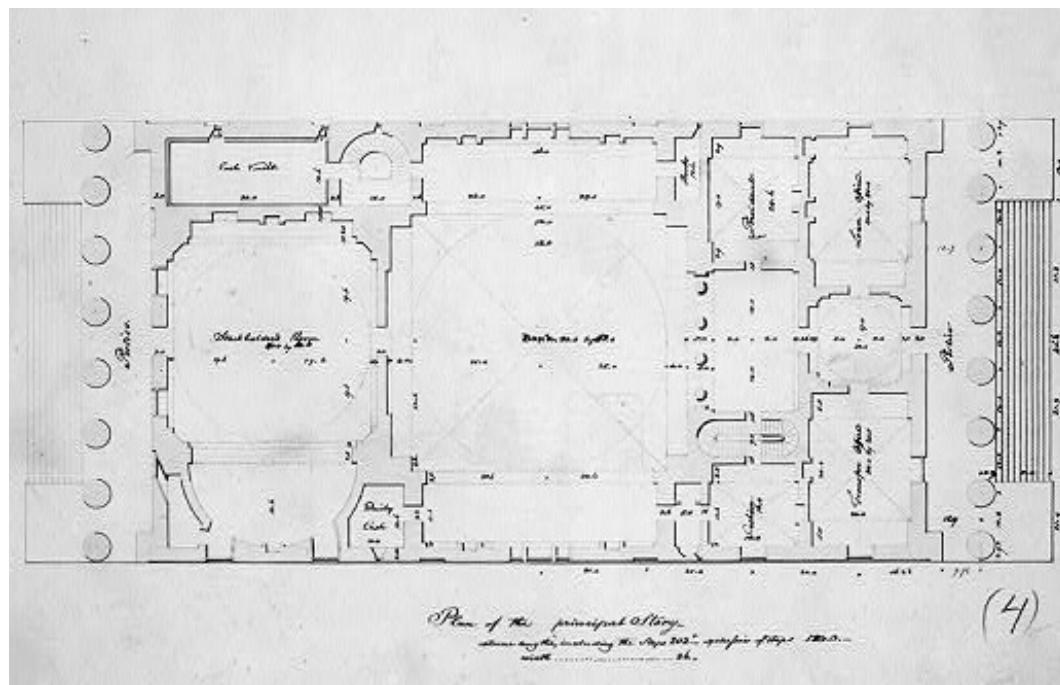


Fig. 66 - Benjamin Henry Latrobe, Plan du rez-de-chaussée, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

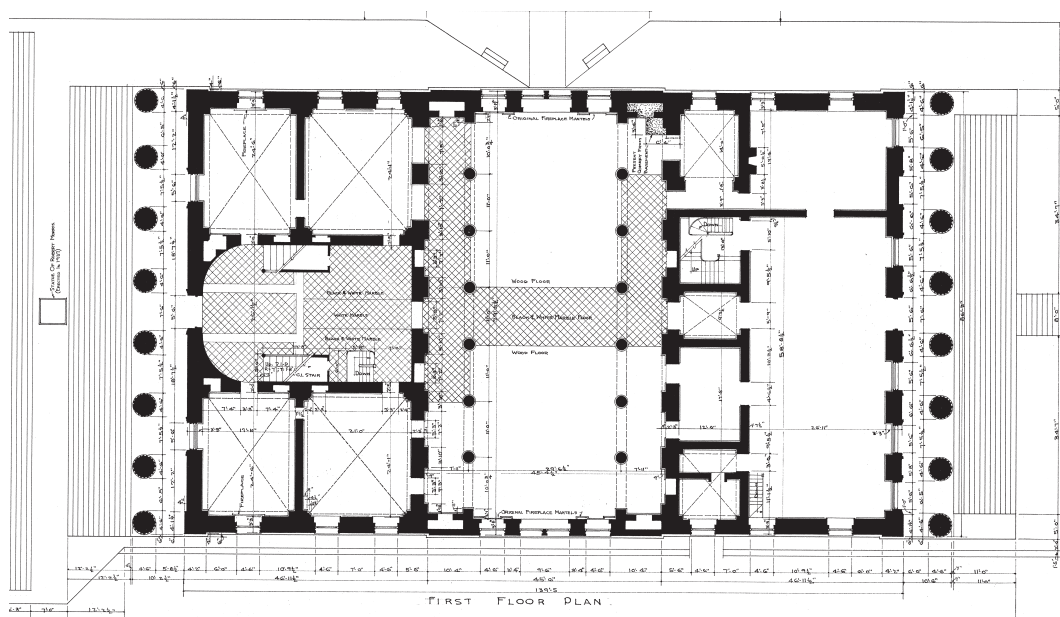


Fig. 67 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutteresen), Second Bank of the United States (Plan du rez-de-chaussée) 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137

L'Acropole de la finance : le concours de la Second Bank of the United States

Vingt ans après l'édification de la *Bank of Pennsylvania* par Latrobe, un nouveau programme bancaire d'envergure doit voir le jour à Philadelphie. En effet, la charte d'exploitation de la *First Bank of the United States* a expiré en 1811. Parallèlement, la guerre de 1812 a déclenché une inflation galopante au sein de l'économie américaine, en plus d'accroître considérablement la dette extérieure, ce qui inquiète le gouvernement fédéral. Il y a donc urgence à recréer une banque centrale. Fondée en 1816 pour une nouvelle durée de vingt ans, la Second Bank a les mêmes missions que la première : instaurer une stabilité financière propice aux affaires, gérer les fonds fédéraux et soutenir une monnaie nationale unique. C'est le diplomate et homme d'affaires Nicholas Biddle qui est à la manœuvre derrière l'organisation d'un concours architectural pour concevoir le siège de l'institution - l'un des premiers concours de cette nature aux États-Unis. Intellectuel précoce admis à Princeton à seulement quinze ans, Biddle fut l'un des premiers Américains à accomplir le Grand Tour en Grèce afin d'en arpenter les monuments antiques. Philhellène convaincu, il voit dans l'Athènes du Ve siècle un idéal moral et esthétique pour la jeune république américaine. Éditeur influent, il publie d'ailleurs ses vues dans la revue *The Port Folio*, dont certains articles sont rédigés par nul autre que William Strickland. En tant que membre éminent du directoire de la *Second Bank*, Biddle fait logiquement partie du comité chargé de désigner le lauréat. Pour s'assurer que l'édifice final sera en parfaite adéquation avec sa philosophie, il fait insérer dans l'appel d'offres une clause explicite exigeant un édifice d'un «style grec chaste et simple».

À la surprise générale, Strickland remporte le concours, surpassant ainsi son propre mentor, Latrobe. Ce dernier vivra cet échec comme une profonde humiliation, ce qui précipitera son départ définitif de Philadelphie pour Washington. Si Strickland bénéficiait indéniablement de son statut de protégé de Biddle, il est surtout parvenu à anticiper avec une lucidité redoutable les attentes de son commanditaire. Le concours de la *Second Bank*, au-delà d'une simple confrontation entre maître et élève, symbolise un basculement typologique inédit du Greek Revival américain. Bien que les propositions des deux architectes soient en de nombreux points similaires, les nuances qui les distinguent sont capitales et témoignent d'une mutation structurante du mouvement. Le style grec étant imposé comme postulat, les deux architectes proposent un double portique octastyle symétrique, dont les colonnes d'un ordre dorique primitif reposent à même le stylobate, sans base. Le choix de huit colonnes en façade n'est pas anodin : il marque une volonté de reproduire l'échelle monumentale et littérale du Parthénon. Mais Latrobe, toujours animé par le syncrétisme qui caractérise ses travaux,

choisit de placer un riche bas-relief sculpté dans le tympan du fronton [fig. 62]. Strickland, à l'inverse, opte pour la nudité d'un fronton totalement aveugle et austère, expurgé de toute ornementation superflue afin de coller à une sévérité archéologique idéalisée [fig. 63]. Contemporain du projet, John Haviland analyse les effets de l'appareil déployé par Strickland dans son manuel : «Le projet devant nous est d'ordre dorique grec [...] tiré du Parthénon, ou du temple de Minerve Hécatompédon à Athènes [...] étant dépourvu des colonnes des périptères et du pronaos, des métopes sculptées de la frise, et des figures en bas-relief dans le tympan du fronton³¹¹.»

Cependant, c'est la confrontation des coupes longitudinales qui permet de saisir la fracture morphologique fondamentale séparant les deux hommes, et qui a très certainement fait pencher la balance en faveur de Strickland. Comme pour sa *Bank of Pennsylvania*, Latrobe réutilise la rotonde centrale comme point d'orgue spatial de son projet [fig. 64]. Monumentale, elle s'élève sur trois niveaux et se couvre d'élégants caissons en nid d'abeille mettant en valeur la stéréotomie de la pierre. Mais cette rotonde est si imposante que l'extrémité haute du dôme à gradins transperce les plans de la toiture du temple antique. Cet effet est particulièrement visible sur l'élévation nord du projet. Même si Latrobe maîtrise l'intégration de cette masse sculpturale, la rupture avec la typologie pure du portique hellénique est consommée. Strickland, en revanche, a parfaitement compris que Biddle ne souhaitait rien d'autre que la silhouette immaculée du Parthénon, que le maître d'ouvrage avait pu admirer de ses propres yeux en 1806. S'il utilise bien de massives voûtes maçonnées en berceau pour le hall central - motif intrinsèquement romain - il a l'intelligence de dissimuler cet effet depuis l'extérieur, en maintenant l'extrémité de la voûte sous le plan de la toiture à double pente du temple antique [fig. 65]. L'enveloppe extérieure est indifférente à la réalité spatiale intérieure. Là où Latrobe faisait encore primer la sincérité architectonique (la forme extérieure révèle l'espace intérieur), Strickland innove par la dissimulation. Ce sont bien ces deux approches, notées par Thomas Shelby, qui distinguent les deux projets : «l'une individualiste et l'autre relevant de l'obsession archéologique³¹²» qui distingue les deux propositions par ailleurs relativement semblables des deux hommes : «Latrobe mettait l'accent sur la salle bancaire centrale comme un espace intérieur impressionnant, et Strickland mettait l'accent sur l'exactitude archéologique de l'extérieur³¹³.» La comparaison des plans intérieurs confirme cette divergence de méthode. Latrobe reste fidèle à sa virtuosité spatiale inspirée de la distribution «à la française»

[fig. 66]. Il insère une majestueuse rotonde centrale doublée d'une antichambre circulaire, elle-même flanquée d'une niche semi-circulaire excentrée. Ces jeux de courbes nécessitent des solutions techniques complexes pour s'insérer dans l'enveloppe rectangulaire. Strickland, lui, rationalise [fig. 67]. Il divise le grand rectangle du temple en une nef centrale et deux espaces latéraux, soit trois rectangles de même largeur. Sa distribution contraste avec celle de Latrobe par son orthogonalité affirmée. La majorité des salles sont strictement rectangulaires. Si les deux hommes partagent une maîtrise absolue du «poché» pour absorber les épaisseurs de maçonnerie, le plan de Strickland s'insère de manière beaucoup plus organique et modulaire dans le carcan du temple grec. Si le statut de protégé de Strickland a pu jouer en sa faveur, sa proposition offre de réelles qualités fonctionnelles que n'a pas la complexité de Latrobe. Simplicité et grandeur sont, pour rappel, les deux vertus cardinales du Greek Revival. Comme le résume Talbot Hamlin, l'importance de l'édifice de Strickland réside «dans bien plus que son habillage superficiel, car son plan était magnifiquement conçu et ses intérieurs aussi efficaces qu'ils étaient beaux³¹⁴.»

Le concours pour le siège de la *Second Bank of the United States* constitue un jalon historique décisif pour comprendre le basculement doctrinal qui s'opère à l'aube des années 1820. La victoire de Strickland symbolise le triomphe du dogme néo-grec sur le classicisme syncrétique porté par Latrobe. Strickland l'emporte car il a saisi, à travers des figures d'autorité comme Biddle, que le mouvement allait entrer dans sa phase d'absolutisme grec. «En suivant strictement un modèle antique spécifique, la Second Bank of the United States a initié le véritable Greek Revival en Amérique³¹⁵.» Mais, sans le savoir, ce rigorisme motivé par le culte de la justesse archéologique allait du même coup restreindre la force créative du Classicisme Romantique, amorçant une rigidité formelle qui lui serait fatale quelques décennies plus tard.

311 HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821, p249

312 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p13

313 Ibid, p13

314 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p.134

315 SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002, p12

XII. Les temples du savoir

Si les programmes bancaires matérialisent les ambitions économiques d'un pays dont les finances se consolident, ces institutions seules ne permettent pas à elles seules à une nation de prospérer. La véritable révolution du XIX^e siècle est celle de l'industrie et de l'invention, portée par une formidable expansion du savoir scientifique. Conscients que la prospérité et l'émancipation des États-Unis face aux puissances européennes reposent sur la maîtrise des sciences et de la connaissance, les élites américaines choisissent d'investir massivement dans l'éducation. Le pays se couvre alors à un rythme effréné d'institutions dédiées à l'enseignement et à la diffusion du savoir : «Entre 1800 et 1860, les collèges américains ont connu une période de croissance remarquable. Le nombre total d'établissements a été multiplié par dix, passant d'environ 20 en 1800 à 217 dans les années 1850³¹⁶.» Pour les architectes de l'époque, ces nouvelles institutions représentent des commandes d'un genre nouveau. Qui dit nouveaux programmes dit typologies à inventer et nouvelle symbolique à définir. Comme pour la sphère financière, se pose avec acuité la question de la représentation formelle des idéaux portés par l'académisme américain. Les Grecs, révéérés comme les pères fondateurs de la démocratie, sont également célébrés comme les précurseurs de la rationalité scientifique et de la philosophie. L'architecture des *stoa*, des académies et des lycées de l'Antiquité s'impose alors naturellement comme le modèle à suivre pour ces nouvelles institutions civiques.

La quête de cette nouvelle architecture civique coïncide avec une mutation structurelle de la société américaine, qui entame sa mue vers une économie de l'innovation et de l'industrie. L'histoire culturelle de la période souligne la nature de ce changement : «L'expansion et la transformation du cursus universitaire après le tournant du XIX^e siècle découlaient des bouleversements à grande échelle de la société, de l'économie, et de la politique américaines à cette époque³¹⁷.» C'est la genèse de l'Amérique moderne, paradigme qui fait encore la force du pays de nos jours. Plus que la multiplication des édifices, c'est la nature même du savoir dispensé qui évolue pour répondre aux impératifs d'une nation encore jeune : «La démocratisation de l'enseignement supérieur américain à l'époque antebellum s'est également traduite par des changements dans les programmes d'études. L'essor des sciences fut le plus prononcé d'entre eux³¹⁸.» La mécanique, la physique et l'ingénierie deviennent les nouveaux piliers de l'éducation républicaine, dans un pays qui souhaite rivaliser un jour avec les grandes puissances

européennes. Les architectes eux-mêmes incarnent cette porosité entre l'art de bâtir et l'essor de l'ingénierie. L'historien Talbot Hamlin note ainsi à propos de William Strickland : «Il est significatif que le plus important des ouvrages publiés portant le nom de Strickland soit *The Public Works of the United States of America* [...] Nul ne peut parcourir ces planches... sans ressentir qu'il y a un siècle, il existait la connexion la plus étroite possible entre l'ingénierie et l'architecture³¹⁹.» C'est précisément au croisement entre l'idéal démocratique grec et le pragmatisme scientifique de la révolution industrielle que vont s'élever les nouveaux temples du savoir à Philadelphie. L'étude croisée du *Franklin Institute* de John Haviland et du *Girard College* de Thomas U. Walter permet d'observer comment le Greek Revival s'est confronté au défi des commandes académiques. Plus encore, à l'instar des programmes bancaires, ces deux édifices sont de véritables miroirs des évolutions traversées par le Greek Revival américain, révélant un mécanisme de bascule entre son apogée créative et son inéluctable déclin.

Le Franklin Institute : La forme grecque au service de l'appareil scientifique

Le 5 février 1824 marque un tournant dans l'histoire intellectuelle de Philadelphie. Alors que la ville jouit de son prestige de capitale culturelle du pays, cette cité que certains rêvent déjà en Athènes du Nouveau Monde voit émerger une nouvelle institution civique pensée pour répondre aux enjeux de la Révolution industrielle : le *Franklin Institute of the State of Pennsylvania for the Promotion of the Mechanic Arts*. Il s'agit sans doute de l'édifice de la période *antebellum* qui incarne avec le plus d'acuité les idéaux démocratiques, civiques et scientifiques de la jeune nation américaine. Le projet naît de la synergie d'un groupe exceptionnel de figures intellectuelles et industrielles. Le projet réunit ainsi Samuel Vaughan Merrick, pionnier des chemins de fer, William H. Keating, professeur de minéralogie à l'Université de Pennsylvanie, le philanthrope James Ronaldson, l'influent éditeur et économiste Matthew Carey, l'avocat Peter A. Browne, mais également l'architecte et ingénieur William Strickland. Leur entreprise commune s'inscrit dans le sillage de l'*American Philosophical Society* et de son credo fondateur, la « promotion des connaissances utiles ». Mais là où les institutions précédentes s'adressaient surtout à une élite urbaine érudite, le Franklin Institute se veut un outil de démocratisation massive du savoir. Comme le souligne l'historien Jeffrey Cohen, l'objectif de l'Institut, affirmé dès 1826, était «d'améliorer la condition et d'élever le caractère de la classe laborieuse de la société, en lui offrant le seul moyen efficace à

316 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p40

317 Ibid, p45

318 Ibid, 44

319 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p80-81

cette fin : l'éducation³²⁰.» Dans la continuité de la pensée des Lumières, le XIXe siècle s'affirme comme celui de la science. A l'initiative de ses membres fondateurs, le savoir partagé au sein de l'édifice est avant tout un savoir technique et scientifique. L'Institut, en plus d'être un centre d'enseignement, encourage une recherche scientifique de pointe et s'impose comme un puissant organe de diffusion médiatique. En seulement trois ans, l'Institut déploie un programme d'une grande modernité : conférences publiques, bibliothèque dans laquelle figurent de nombreux ouvrages de référence, lycée et cours du soir, expositions d'inventions. Le tout couronné par la publication régulière de l'influent *Journal of the Franklin Institute*. Les recherches menées en son sein se concentrent sur les technologies de rupture de l'époque : la maîtrise de l'énergie hydraulique et le perfectionnement de la machine à vapeur. L'institution joue ainsi un rôle moteur dans la professionnalisation des sciences américaines tout au long du siècle, à l'échelle locale comme nationale. Le financement du projet témoigne de la vitalité de l'entreprise privée américaine. L'Institut repose sur des capitaux privés et un système de sociétariat, qui implique de manière active une importante communauté attachée au lieu.

Pour traduire cette ambition dans la pierre, les commanditaires cherchent un architecte dont la technicité égale le talent. Dans des circonstances dont l'Histoire n'a pas conservé les détails, c'est à John Haviland à qui l'on fait appel, visiblement sans concours préalable. Si Haviland profite sans doute de l'absence de Latrobe (reparti pour Washington) et de Strickland (alors en Europe), c'est avant tout la publication de son traité en 1818, *The Builder's Assistant*, qui asseoit sa légitimité auprès d'un comité versé dans les sciences et l'ingénierie. Le défi urbain est cependant inhabituel : la parcelle choisie, située au 15 South 7th Street, est extrêmement exiguë (environ 20 mètres sur 30). Malgré ces contraintes spatiales et un budget qu'il faut scrupuleusement maîtriser, le chantier est mené à un rythme fulgurant : deux années seulement séparent les premières esquisses de l'inauguration au public. Pragmatique, Haviland conçoit un plan dont les strates peuvent être exploitées de manière indépendante. L'Institut assure sa viabilité en louant ses sous-sols et son premier étage à des fonctions judiciaires et commerciales, générant ainsi la rente indispensable au financement de ses recherches. Si le Franklin Institute incarne, en théorie, l'ouverture universelle de la science - intégrant des femmes dès 1833 avec l'admission d'Elizabeth Skinner, et formant de futures pionnières comme l'architecte Minerva Parker Nichols³²¹, il n'en reste pas moins, durant de longues décennies, le reflet des fractures raciales du pays.

320 COHEN A. Jeffrey, "Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 1994, vol. 53, n°2, p142

321 Ibid, p157

Même si l'institution fait preuve d'une certaine précocité en accueillant Octavius V. Catto comme premier membre afro-américain rémunéré en 1870, elle a longtemps maintenu des barrières d'exclusion avérées. Cette tension permanente entre l'idéal universel de la connaissance et les réalités ségrégationnistes infuse l'histoire de ce monument, véritable miroir des mutations qui traversent l'histoire de la nation américaine.

Si le corpus académique dispensé entre ses murs s'affranchit des humanités classiques pour embrasser la modernité scientifique, l'esthétique du projet, elle, demeure résolument ancrée dans le Greek Revival qui domine alors le paysage architectural américain. Auteur du premier ouvrage introduisant concrètement les ordres grecs sur le sol américain, Haviland opte naturellement pour un vocabulaire antique et grec. Toutefois, il accomplit ce geste stylistique sans recourir à son motif emblématique : le portique à colonnes. En effet, la configuration de la parcelle en proscriit l'usage. Construit au croisement entre Market St. et la Septième Avenue, le *Franklin Institute* s'érige sur une parcelle étroite, engoncée au sein d'un tissu urbain et résidentiel très dense. Contrairement aux commandes bancaires évoquées précédemment qui bénéficiaient du recul nécessaire à leur monumentalité classique, Haviland doit composer avec une dent creuse dont seule une façade étroite donne sur la rue. Plutôt qu'un portique de temple nécessitant un débatement, qui assombrirait au demeurant les intérieurs, Haviland trouve avec brio une solution alliant commodité et esthétisme.

C'est dans l'encyclopédie de Stuart et Revett, *The Antiquities of Athens*, qu'Haviland voit dans le monument choragique de Thrasyllus [fig. 68] la solution à ses problèmes. Ce petit édifice athénien détonne dans le paysage grec : il ne s'agit pas d'un temple, mais d'une façade-écran plaquée directement contre la roche de l'Acropole pour clore une grotte naturelle. L'analogie avec la parcelle de Philadelphie est brillante. Il n'en reste pas moins qu'Haviland transpose ce modèle à sa propre situation urbaine. Les lourds piliers carrés de Thrasyllus, les *antes*, permettent donc à l'architecte de concevoir une façade grecque, monumentale et solennelle, tout en perçant de larges ouvertures entre les piliers afin de faire entrer une lumière naturelle vitale. Fidèle à l'esprit du Greek Revival des premiers jours, Haviland adapte donc de manière pragmatique un vocabulaire grec aux nécessités du programme. Autre signe de sa liberté créative et de son pragmatisme, Haviland décide de rompre avec le modèle archéologique en créant une façade avec quatre piliers au lieu de trois [fig. 69]. En effet, la création de quatre piliers permet de dégager trois baies en façade, dont la baie centrale constitue l'entrée naturelle. Cela crée au passage un axe principal dans la longueur de l'édifice, organisant alors espaces servis et espaces servants selon des préceptes distributifs modernes. Malgré cette transgression fonctionnelle, le lien avec l'Antiquité reste

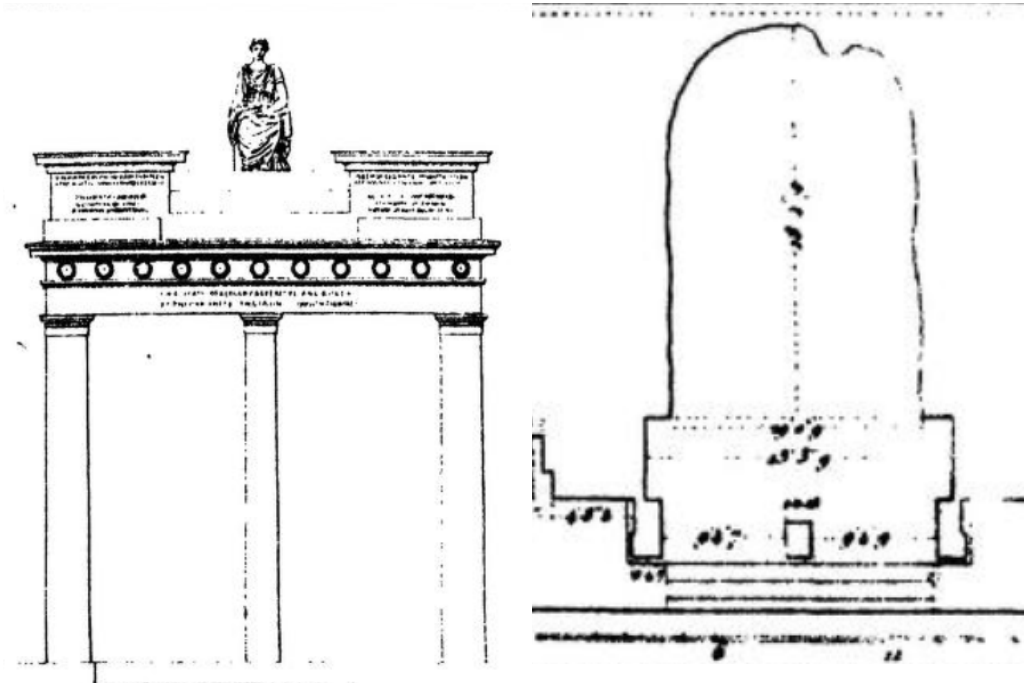


Fig. 68 - James Stuart et Nicholas Revett, Monument choragique de Thrasyllus (élévation et plan). Gravure tirée de l'ouvrage The Antiquities of Athens, Vol. II, Londres, 1787.

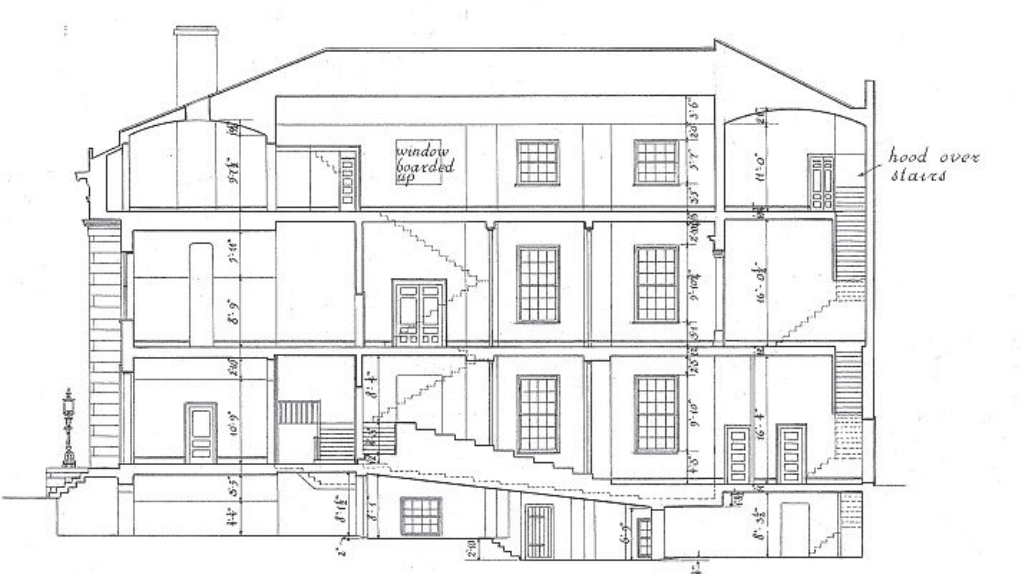


Fig. 70 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Coupe longitudinale) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121



Fig. 69 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Elevation de la façade ouest) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121

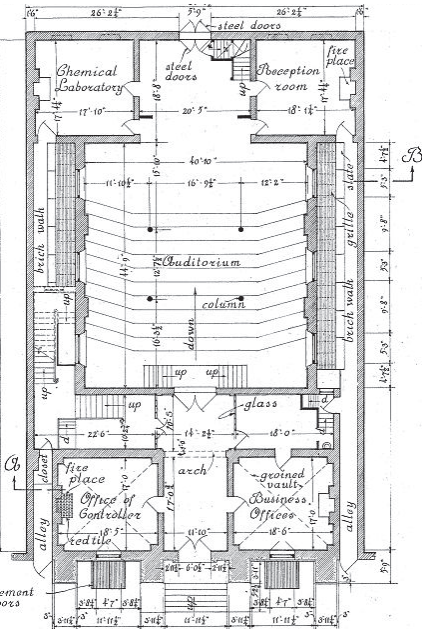


Fig. 71 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Plan du rez-de-chaussée) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121

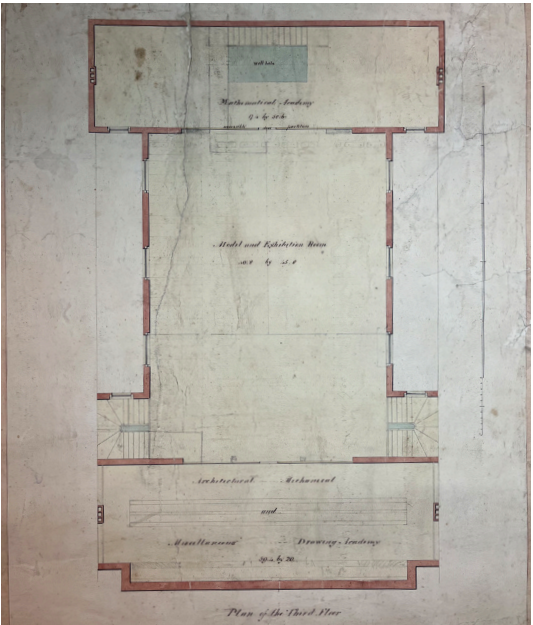


Fig. 72 - John Haviland, Plan of the Third Floor (Franklin Institute), vers 1825, encre et lavis sur papier, fonds d'archives du Franklin Institute, Philadelphie. Photographie de l'auteur.

charnel. L'entablement couronnant l'Institut reproduit fidèlement celui de Thrasyllus, jusqu'aux couronnes de laurier sculptées dans la frise. Poussant la métaphore à son paroxysme, Haviland avait même projeté de remplacer la statue d'Athéna trônant sur le monument originel par une statue monumentale de Benjamin Franklin pour couronner son attique - un projet qui ne vit cependant jamais le jour.

Derrière la façade, l'étude des coupes et des plans dévoile une conception ingénieuse destinée à rationaliser l'espace. Le bâtiment devant s'autofinancer par une exploitation lucrative du foncier, Haviland prévoit des espaces en sous-sol pouvant être loués pour des activités lucratives ou de stockage. De la même façon, les étages, desservis par deux escaliers auxquels on accède depuis le petit vestibule à l'entrée, sont conçus pour fonctionner indépendamment. Avant même la fin de la construction, le premier étage sera ainsi exploité à des fins judiciaires. Les *United States Circuit and District Courts* cherchait des locaux à louer, afin d'y installer une salle d'audience adéquate, des bureaux attenants et des salles pour les jurés. Afin d'animer la communauté intellectuelle de Philadelphie, Haviland dessine au rez-de-chaussée un vaste amphithéâtre destiné aux conférences publiques [fig. 71]. Le dernier étage, en partie dissimulé par l'attique aveugle de la façade principale, abrite trois espaces névralgiques : une académie de mathématiques, une salle d'exposition pour des maquettes, et enfin l'Académie de Dessin mécanique et architectural, où Haviland lui-même officia [fig. 72]. Pour éclairer ces salles profondes situées aux extrémités d'un plan en «H» renversé, l'architecte conçoit un ingénieux système de lanterneaux (sheds) en toiture, captant la lumière zénithale. Formé à l'ingénierie architecturale auprès de James Elmes, Haviland déploie au sein de l'Institut une combinaison de systèmes structurels ingénieux. Le bâtiment abritant à la fois des expériences scientifiques, des machines diverses et variées et une bibliothèque précieuse, la menace de l'incendie y est permanente. L'architecte recourt alors à une maçonnerie de pointe, combinant des voûtes d'arêtes (groin vaults) à des voûtes plates en brique (jack arches), afin de rendre les planchers et les salles de l'Institut complètement ignifugées [fig. 70]. Le masque classique de la façade dissimule donc une authentique ingénierie moderne.

Enfin, l'étude minutieuse des détails intérieurs prouve que le Greek Revival américain était pensé par Haviland comme une esthétique totale. Bien que soumis à des délais d'exécution drastiques, l'architecte dessine scrupuleusement le moindre élément : cheminées, encadrements de portes, menuiseries à guillotine et profils de moulures, créant une grammaire néo-grecque cohérente de l'échelle urbaine à celle de la poignée de porte. C'est l'occasion unique pour l'architecte de se bâtir une solide réputation auprès d'un public cultivé et averti. L'ingéniosité

technique d'Haviland s'exprime aussi dans l'économie de moyens : il assemble la brique structurelle, les placages de marbre, la charpente de bois et les tirants de fer avec pragmatisme et ingéniosité, prouvant que l'architecture civique de Philadelphie pouvait concilier le rêve de la démocratie athénienne avec les impératifs du capitalisme industriel.

Au-delà de ses innovations structurelles et de sa façade savamment conçue, l'importance historique du Franklin Institute réside dans l'Histoire qui se joua au sein de ses murs. En effet, l'Institut devint en l'espace de quelques décennies le temple symbolisant l'institutionnalisation de la profession d'architecte aux États-Unis. Pour les protagonistes de ce mémoire, l'Institut incarne un point de convergence unique, un nœud spatial et temporel où les trajectoires des maîtres, des élèves et des rivaux se sont entrelacées. Bien qu'il n'ait pas conçu l'édifice, William Strickland, l'un des membres fondateurs, en fut une des figures de proue. Comme le rappelle la professeure d'architecture Jhennifer Amundson, «le couronnement des titres académiques de Strickland fut son poste de premier professeur d'architecture du Franklin Institute³²²» où il délivra, dès l'hiver 1824-1825, une série de conférences. Via ses conférences, Strickland participe à forger le cadre théorique du Greek Revival américain, transformant l'intuition esthétique d'un petit nombre en une discipline rigoureuse et enseignable. Parmi les cinquante premiers étudiants à s'inscrire à l'Ecole de dessin hébergée au sein de ces mêmes murs figure un jeune maçon ambitieux nommé Thomas U. Walter. Son parcours qui l'amena jusqu'au Capitole de Washington est donc intimement lié aux leçons de dessin d'Haviland et aux conférences de Strickland - qu'il put suivre au sein de l'Institut nouvellement créé. L'école de dessin du Franklin Institute survécut près d'un siècle, fermant ses portes en 1923 après avoir formé plusieurs générations de praticiens. En réussissant le pari de loger une école de dessin, une bibliothèque et un amphithéâtre dans un édifice néo-grec d'une efficacité redoutable, Haviland a offert à Philadelphie bien plus qu'un bâtiment : il lui a offert le cadre spatial nécessaire à l'invention de l'architecte américain moderne.

322 AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006

Le Founder's Hall du Girard College

Pour conclure cette fresque du Greek Revival à Philadelphie, il n'existe sans doute pas d'œuvre plus éloquente que le *Founder's Hall* du *Girard College*. Le concours organisé en 1832 attire en effet une foule d'architectes de premier plan, dont la postérité a su sauvegarder les travaux. Ce corpus graphique inestimable nous permet de réaliser l'autopsie du mouvement durant sa période historique la plus féconde. Point d'orgue du Greek Revival américain, la victoire de Thomas U. Walter symbolise tout à la fois l'apogée morphologique du mouvement et les contre-sens typologiques qui en entraînerent l'inévitable déclin.

Aux origines de ce projet fondamental, on retrouve un Français, Stephen Girard, né Étienne Girard à Bordeaux en 1750. Devenu capitaine de navire à seulement 23 ans, Girard se voit forcé de se réfugier à Philadelphie suite au blocus britannique durant la guerre d'Indépendance. Devenu un armateur prospère, il s'improvise financier, banquier et philanthrope, s'imposant comme l'un des hommes les plus riches de son époque. À son décès en 1831, il laisse un legs pharaonique estimé à plus de six millions de dollars, afin d'améliorer les infrastructures de la ville. Au cœur de ce testament figure la création d'un orphelinat, le projet philanthropique le plus ambitieux jamais projeté dans la jeune nation. Cependant, Girard assortit ce don de contraintes spatiales et techniques : le bâtiment principal devra comporter quatre pièces carrées par étage mesurant très précisément cinquante pieds de côté, posséder une structure totalement incombustible - proscrivant de facto l'usage du bois -, et présenter une austérité de bon aloi.

C'était sans compter sur l'infatigable Nicholas Biddle, nommé président du conseil d'administration du collège et, par conséquent, figure tutélaire du jury du concours. «Le président du conseil d'administration du Girard College n'étant autre que Nicholas Biddle, [...] il était presque couru d'avance que les nouveaux bâtiments du collège refléteraient l'esprit de l'architecture classique de la Grèce antique, tout comme l'avait fait la banque³²³.» L'homme derrière la Second Bank voit dans l'exercice de sa fonction un intérêt personnel. Il détourne l'intention originelle de simplicité de Girard et souhaite mettre à profit ces fonds inédits pour ériger un monument de prestige national à la gloire de l'hellénisme. Le jour de l'inauguration du projet, Biddle justifiera d'ailleurs ses choix lors d'un discours révélateur : « Ce n'est que lorsqu'elle est soutenue par l'esprit public d'une communauté à la fois éclairée et généreuse que l'architecture atteint sa plus grande gloire : une simplicité raffinée [...] c'est de cette perfection qu'il est proposé que cette structure offre un modèle [...] qui ne soit pas indigne des plus beaux jours de l'Antiquité. »

La divergence fondamentale entre les intentions testamentaires et les ambitions monumentales du commanditaire allait trouver sa résolution dans un concours architectural resté célèbre.

Parmi les compétiteurs, on retrouve tout d'abord John Haviland, dont seule une perspective aérienne nous est parvenue [fig. 73]. Fort de ses récents travaux à l'*Eastern State Penitentiary* (1829) et imprégné des théories hygiénistes européennes, Haviland propose un campus articulé aux allures de phalanstère. Pour héberger les immenses salles carrées exigées par Girard, il place au centre de sa composition un temple amphiprostyle, terminé par deux portiques octastyles. S'il domine l'ensemble, cet édifice central est étonnamment connecté à des pavillons latéraux par un réseau de coursives couvertes. La géométrie parfaitement orthogonale du plan pousse la rationalité à un haut degré d'abstraction. L'insertion paysagère est par ailleurs complètement absente de l'étude. La proposition d'Haviland impressionne par sa modernité, plus que par la qualité de la composition. Grand adepte du fer, l'architecte propose de nombreux balcons qui courent en saillie le long des façades latérales du temple. Matériau qu'il semble également privilégier pour la couverture des coursives qui connectent entre eux les pavillons. C'est probablement ce pragmatisme assumé qui l'a disqualifié. Aux yeux d'un Biddle en quête d'un objet architectural dans la pure tradition hellénique, l'approche d'Haviland apparaissait sans doute bien trop utilitariste et moderne.

À l'opposé de ce fonctionnalisme, l'agence new-yorkaise Town & Davis, grande rivale des philadelpiens, propose un bloc astyler écrasant de massivité [fig. 74]. Les architectes flanquent ce volume simpliste d'un unique portique hexastyle ionique, marquant l'entrée. Avec ses percements réguliers aux modénatures variées, la proposition évoque moins le temple grec que la sévérité d'un palais de la Renaissance italienne. La composition donne à l'édifice des airs de forteresse ou de mausolée, une austérité qui ne pouvait séduire un président de jury désireux de faire revivre la poésie antique des colonnades athéniennes.

De toutes les propositions non retenues, la proposition de William Strickland est sans doute la plus aboutie. L'homme qui avait triomphé à la Second Bank par sa pureté archéologique signe ici un étonnant retour au syncrétisme, renouant avec les prédilections de son ancien maître Latrobe. Le choix est d'autant plus étonnant lorsqu'on sait que c'est précisément en recourant à une morphologie rigoureusement archéologique qu'il avait remporté le concours l'opposant à ce dernier, concours que Biddle présidait déjà. À l'instar d'Haviland, Strickland opte pour un bloc rectangulaire fermé par deux portiques corinthiens symétriques, mais il y greffe des portiques latéraux ioniques de proportions plus modestes [fig. 75]. L'élévation frappe par son audace :

323 JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923, p198



Fig. 73 - John Haviland, «A Birds Eye View Of A Design for Girard's College», 1832. Encre et lavis aquarellé, Dessin de concours pour le Founder's Hall. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.04.01), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.

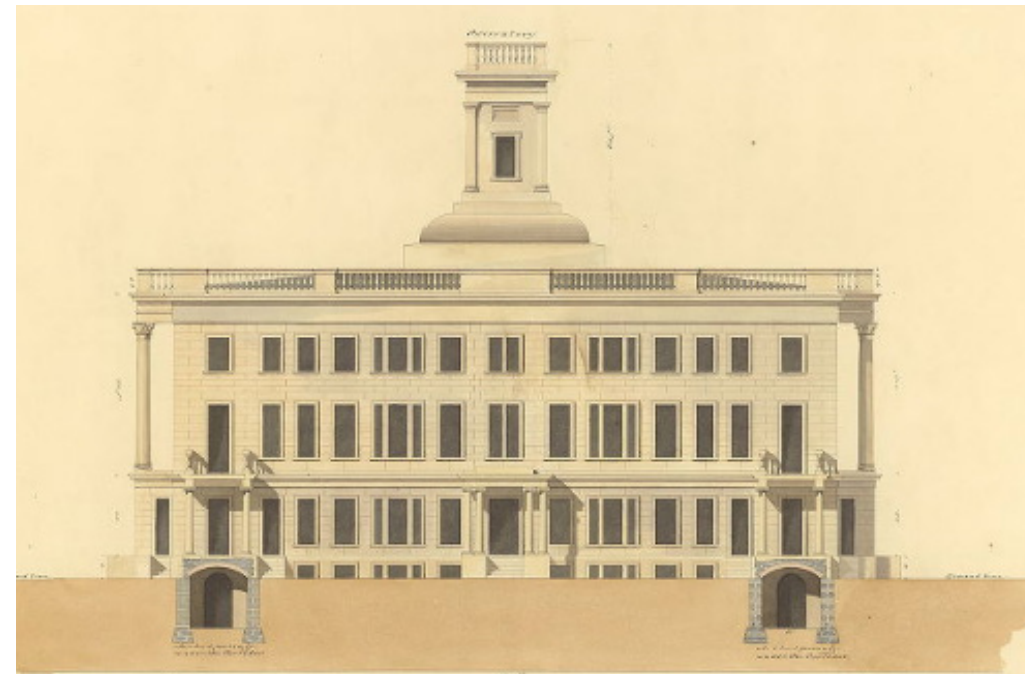


Fig. 75 - William Strickland, «Flank Elevation», 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, lavis et aquarelle sur papier Whatman. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.17.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.



Fig. 74 - Town, Davis & Dakin, Perspective View of Founder's Hall (Alternate Design-Flat Roof), 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, lavis et aquarelle sur papier. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.18.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.

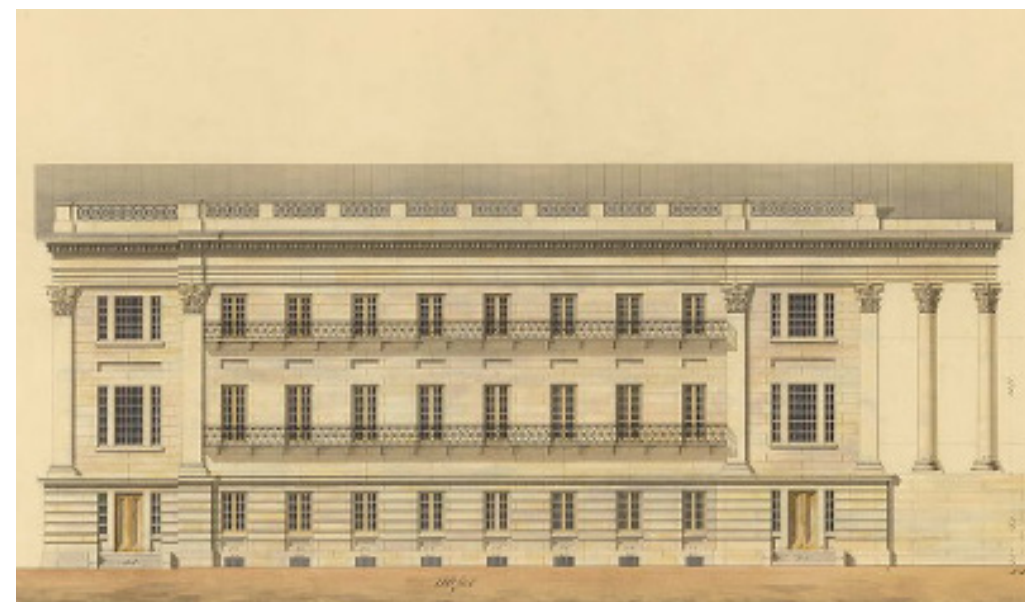


Fig. 76 - Thomas Ustick Walter, «Flank Elevation of College», 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, crayon, lavis et aquarelle sur papier Whatman. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.21.05), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.

ouvertures soulignées par de simples ressauts, toit plat dissimulé par un attique à balustrades, le tout couronné par un étonnant dôme surbaissé posé sur un tambour carré, surmonté d'un lanterneau. Ce lanterneau, l'architecte aura l'occasion d'en réutiliser le motif avec succès sur le projet du *Merchant's Exchange* de Philadelphie construit deux ans après le concours. Avec une ironie dont l'histoire a le secret, Strickland perd le concours du *Girard College* pour les mêmes raisons qui avaient fait perdre Latrobe à son profit pour le concours de la *Second Bank*. Strickland est trop inventif, trop hybride pour convaincre un Nicholas Biddle dont le goût s'est entre temps radicalisé. Le lauréat ne fut autre que Thomas U. Walter, propre élève de Strickland., car il offrit la pureté stylistique recherchée par Biddle.

Les archives du concours dévoilent au passage un détail fascinant : celle de la conversion typologique de Walter. En effet, ce dernier, comme Haviland ou Strickland, avait initialement opté pour un temple amphiprostyle, soit un rectangle terminé par deux portiques à ses extrémités. L'étude des élévations préliminaires de Walter introduit un langage qui sera bien différent de sa proposition lauréate. Sur une de ses élévations [fig. 76], Walter combine ainsi des colonnes et pilastres corinthiens avec un soubassement massif dont la stéréotomie rappelle celle des palais italiens de la Renaissance. Tout comme Haviland, Walter propose des balcons filants en fer forgé au devant de ses portes fenêtres, garde-corps en fer forgé également présents en toiture. Mais pour l'emporter définitivement, Walter procède à une mue conceptuelle radicale : il efface les balcons, étire la colonnade et transforme son bâtiment en un périptère complet [fig. 77]. Ce geste, consistant à ceinturer totalement le programme d'une colonnade ininterrompue, signe la victoire définitive de l'image sur l'usage. Pour orner ce périptère, Walter choisit l'ordre corinthien, fidèlement copié sur le monument de Lysicrate. Si ce choix peut surprendre - l'ordre dorique étant généralement de mise pour les institutions républicaines ou bancaires -, il touche à la nature intime de la commande. Le corinthien, par son faste, sa richesse ornementale et son coût d'exécution généralement rédhibitoire, matérialise dans la pierre l'immense générosité du philanthrope à l'origine du projet. C'est le triomphe du capitalisme américain, sublimé sous des atours helléniques. Cependant, cette opulence est contrebalancée par une signature typiquement locale : malgré la richesse de l'entablement et de ses modillons, le tympan du fronton reste rigoureusement nu, perpétuant la sévérité propre au Greek Revival américain [fig. 78].

Derrière cette enveloppe sculpturale, l'intérieur révèle un tour de force structurel dicté par les contraintes testamentaires de Girard. Alors que l'architecture grecque originelle repose sur un principe trilithe (poutres posées sur des colonnes), la coupe de Walter [fig. 79] dévoile une pure

ingénierie romaine : un savant empilement de massives voûtes d'arêtes et de coupes sur pendentifs. Pour garantir l'incombustibilité totale de l'édifice tout en franchissant les portées exigées, Walter fait reposer ces voûtes sur d'imposants piliers d'angle. La lourde croix maçonnerie qui partitionne le plan [fig. 80] devient la colonne vertébrale cachée du temple, absorbant les formidables poussées des voûtes. Comme le note Talbot Hamlin : «L'utilisation de voûtes d'arêtes surbaissées [...] permet de concentrer les charges sur des piliers carrés dans leurs angles - un système structurellement sain et économique en soi³²⁴.» Si ce tour de force structurel suscite l'admiration, le dispositif engendre de graves problèmes d'usages. Pour tout ce que la forme gagne, l'usage y perd. Le périptère complet, en créant une galerie périmétrale profonde, agit comme un écran qui plonge les salles de classe dans une pénombre constante. À l'intérieur, les vastes voûtes de brique et de marbre génèrent une réverbération acoustique qui rendent l'enseignement oral inconfortable. L'incompatibilité entre le contenant formel et le contenu programmatique est totale, un constat sévère dressé par George B. Tatum : «En tant que monument à la mémoire de Girard, et peut-être de Nicholas Biddle, le temple grec de Walter est magnifique ; mais en tant que solution au problème de répondre aux besoins d'une école pour garçons, il est totalement inadéquat³²⁵.»

Véritable prouesse d'ingénierie et bijou architectural, le *Founder's Hall* de Walter apporte la preuve qu'un édifice peut atteindre une perfection esthétique certaine tout en échouant dans sa mission première - accueillir le programme. Car avant d'être vu, un édifice est d'abord vécu. En sacrifiant la lumière, l'acoustique et la rationalité distributive sur l'autel de la justesse archéologique, Walter participe à la pétrification du Greek Revival. L'obsession pour l'imitation antique mène le mouvement dans une impasse conceptuelle. Comme le souligne Tatum : «Monumental par son échelle, d'une exécution impeccable et d'une intransigeance absolue dans ses détails, le Founder's Hall est à la fois le monument le plus impressionnant du Greek Revival en Amérique - si ce n'est au monde - et en même temps le véritable critique de l'approche historique de l'architecture... la poursuite d'une exactitude archéologique trop poussée ne pouvait mener qu'à la fin de la route architecturale³²⁶.» D'une manière tragique, le Girard College symbolise l'apogée comme le point de rupture du Greek Revival à Philadelphie. Apogée car l'imitation des grecs atteint un degré de perfection supplémentaire, et s'illustre dans un édifice aux qualités constructives et esthétiques indéniables. Rupture car cette détermination supplémentaire de la forme se réalise au détriment de l'usage, et ce d'une façon rarement vue. Là où

324 HAMLIN, Talbot " Some Greek Revival Architects of Philadelphia", *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 1941, p.200

325 TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961, p72

326 Ibid, p72



Fig. 77 - Thomas Ustick Walter, Girard College (Vue en perspective du Founder's Hall), 1833. Encre, lavis et aquarelle sur papier. Dessin dédié à Nicholas Biddle au verso. Fonds : Construction Drawings (Cote : II.02.01), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.



Fig. 78 - Historic American Buildings Survey, Girard College, Joseph E. B. Elliott, Jack E. Boucher, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1731

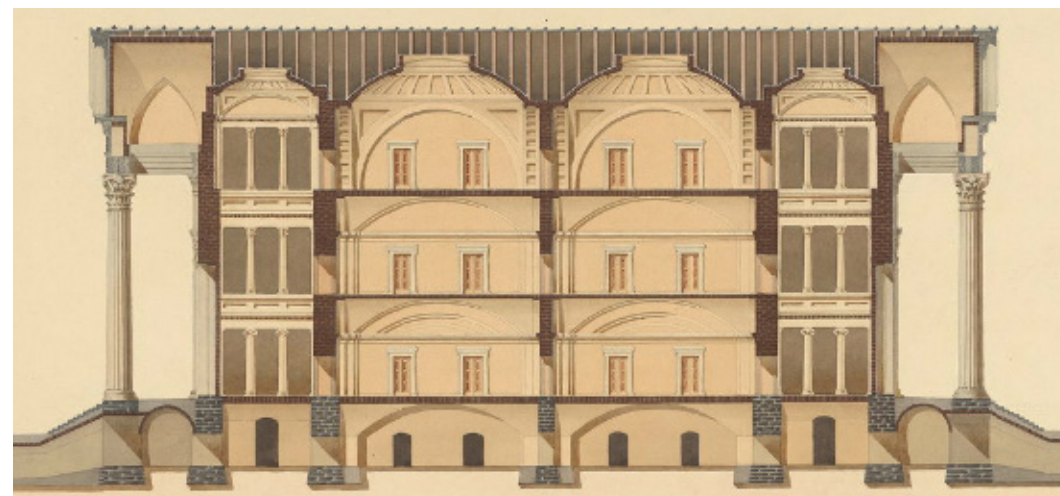


Fig. 79 - Thomas Ustick Walter, «Longitudinal Section Through the Main Building», Dessin d'exécution pour le Founder's Hall. 1833, Encre et lavis sur papier Whatman, 50 x 63,5 cm, Fonds : Construction Drawings (Cote : II.04.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.

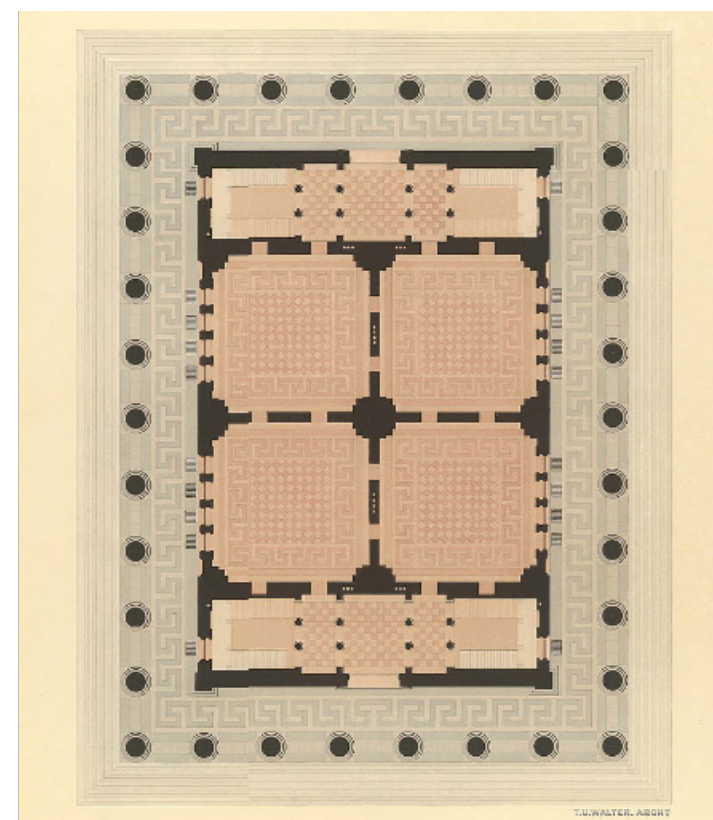


Fig. 80 - Thomas Ustick Walter, «Plan of First Story, Main Building», Dessin d'exécution pour le Founder's Hall. 1833, Encre et lavis sur papier Whatman, 63,5x50cm, Fonds : Construction Drawings (Cote : II.04.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA.

L'innovation et la dissociation entre intérieurs et extérieurs avait primé pendant plusieurs décennies, Walter introduit un précédent qui conduira le mouvement à son propre essoufflement. En voulant transformer une école en temple, Walter étouffe du même coup la force vitale et syncrétique du mouvement, signant le déclin d'une révolution spatiale initiée quasiment un demi-siècle plus tôt par les esquisses visionnaires de Latrobe.

Conclusion

La trajectoire empruntée par le Greek Revival nous révèle que le mouvement portait en lui les germes de son propre épuisement. Qu'il s'agisse de la *Second Bank of the United States* de William Strickland, ou du *Girard College* de Thomas Walter, les édifices de cette période tendent à abandonner progressivement le syncrétisme gréco-romain des premiers jours en faveur d'une esthétique plus strictement hellénique. En substituant progressivement une stricte orthodoxie archéologique à l'invention spatiale et à l'hybridation, le mouvement s'est enfermé dans un rigorisme froid, conduisant fatalement les concepteurs à s'en détourner au profit de langages plus éclectiques. Comme l'a tragiquement illustré le *Girard College*, l'obsession formelle a fini par altérer jusqu'à la commodité d'usage de l'édifice.

Cependant, des raisons exogènes, d'ordre socio-économique, accompagnent également ce déclin dans les décennies précédant la guerre de Sécession. Emportée par l'élan de 1814, l'économie des États-Unis se métamorphose, recomposant avec elle l'ensemble du corps social. Là où les Pères fondateurs et leurs descendants - bien que démocrates et républicains - demeuraient les héritiers spirituels des aristocraties et des sociétés bourgeoises européennes, la révolution industrielle propulse une nouvelle élite sur le devant de la scène. Progressivement, «l'importance politique du gentleman érudit» décline à mesure que son ancien prestige social se voit éclipsé par l'ascension de l'homme d'affaires. Désormais, «la richesse, plutôt que les origines familiales ou l'éducation, devenait le principal déterminant du statut social³²⁷.» Par ailleurs, l'afflux ininterrompu d'immigrants dilue également l'importance des figures tutélaires de la Révolution Américaine et de leurs descendants. Avec l'effacement de cette figure du *gentleman*, le cursus classique autrefois central dans l'éducation des citoyens américains s'étirole au profit des sciences et de disciplines jugées plus pragmatiques et utiles. Ce triomphe de l'ingénierie nourrit, par opposition, un désintérêt généralisé pour les humanités et le corpus classique : «La popularité de la science a également contribué au déclin de l'influence de l'éducation classique... Chaque année qui passait, la science et l'invention creusaient le fossé entre le monde antique et le monde moderne³²⁸.» Les Américains perdent alors progressivement de vue ce qui faisait l'autorité des classiques sur leurs vies. L'abandon du corpus académique classique au profit des sciences et de l'ingénierie provoque un schisme culturel et intellectuel «entre la génération de la Révolution et ses descendants, ayant vécu dans le quart de siècle

327 MILES Edwin A. "The Young American Nation and the Classical World". *Journal of the History of Ideas*, 1974, vol. 35, no 2, p267

328 Ibid, p268

précédant la guerre de Sécession³²⁹.» Le développement sans précédent du pays, porté par d'indéniables progrès technologiques, nourrit alors un sentiment nouveau de supériorité. Forts d'une confiance nationale croissante, les américains «tiraient fierté de leur système représentatif qui, à leurs yeux, surpassait de loin toute contribution antique aux sciences du gouvernement³³⁰.» La distance temporelle séparant les générations du milieu du XIXe siècle de la génération des Pères fondateurs leur fait aussi reconsidérer leurs propres accomplissements historiques d'un oeil nouveau : «lorsqu'ils découvrirent leur propre histoire, les Américains parlèrent tout simplement moins des Thermopyles et de Marathon, et davantage de Lexington et de Concord ; moins de Caton et de Cicéron, et davantage de Washington et de Jefferson³³¹.» Si le Greek Revival s'essouffle formellement, c'est bien l'éloignement psychologique de toute la société vis-à-vis du monde classique qui condamne définitivement cette architecture inspirée d'une Antiquité idéalisée. L'étude du Greek Revival nous rappelle ainsi que l'essoufflement d'un mouvement architectural s'explique comme bien souvent par des raisons endogènes comme exogènes au phénomène lui-même. Animée par l'entropie qui caractérise notre monde, la société change, et avec elle le monde qu'elle construit. L'étude architecturale est alors bel et bien un moyen privilégié de parvenir à la connaissance d'une société - car elle permet d'accéder à ses œuvres, produits d'un moment. L'étude des vestiges architecturaux laissés par une société permet donc de retracer et d'en comprendre les évolutions.

Selon cette perspective, le déclin du Greek Revival peut sembler inéluctable au regard des changements historiques survenus durant la période qui nous a intéressés. Il est cependant regrettable que la fin abrupte du mouvement se soit accompagnée d'un manque d'intérêt relatif de l'historiographie pour un phénomène qui influença pourtant profondément l'Histoire américaine. Talbot Hamlin, qui écrit en 1941, relate ce manque de considération porté au Greek Revival, qu'il a pu observer chez ses contemporains : «À Philadelphie, tout comme dans l'ensemble des autres villes et bourgades de l'Est des États-Unis, l'étude de cette période de l'architecture américaine ne fait que commencer. Le sujet a tout juste été effleuré³³².» A la lumière du travail bibliographique réalisé dans le cadre de ce mémoire, force est de constater que plusieurs décennies plus tard, le constat demeure sensiblement identique. Ce désintérêt envers le Greek Revival n'est cependant pas que le fait des historiens et des architectes. C'est toute la société qui

dédaigna les œuvres que ce mouvement légua à la postérité - entre abandon et destructions. Plusieurs destructions marquantes, évoquées précédemment, en témoignent, à l'instar de la *Bank of Pennsylvania* de Latrobe ou du *United States Mint* de Strickland à Philadelphie dont la destruction n'est «que l'une des nombreuses tragédies similaires qui ont caractérisé l'histoire du développement de Philadelphie, ainsi que celle de nombreuses autres villes américaines³³³.» Un des exemples de démolition qui illustre sans doute le mieux cette facilité américaine à l'effacement mémoriel est sans doute celle de la Pennsylvania Railroad Station. Construite entre 1906 et 1910 d'après le modèle de la salle centrale des thermes de Caracalla³³⁴, ce chef-d'œuvre du néo-classicisme américain du XXe siècle fut démoli à partir de 1963, afin de laisser place en surface à ce qui est ensuite devenu le *Madison Square Garden*. Certains des édifices du Greek Revival parvenus jusqu'à nous, lorsqu'ils ne furent pas détruits, eurent à souffrir d'un relatif abandon qui en dégrada fortement l'état. Nul exemple n'est plus parlant que celui du *Founder's Hall* du *Girard College* que nous avons étudié : «il semblait typique de la négligence inexplicablement ressentie par l'Amérique à l'égard de l'héritage architectural du début du XIXe siècle, que cette institution extraordinairement riche [le Girard College] n'ait même pas jugé utile de maintenir propre et en bon état un édifice aussi coûteux, d'une construction si magnifique et d'une conception intérieure d'une originalité si audacieuse³³⁵.»

Ce mémoire, comme les travaux à partir desquels il est construit, entend réhabiliter un mouvement dont les contributions à l'histoire de l'architecture des États-Unis sont nombreuses et souvent insoupçonnées. Le Greek Revival a d'abord légué au pays une profession institutionnalisée, qui n'existait pas avant que le Greek Revival ne se développe dans le pays. Sous l'impulsion des architectes, et grâce à la diffusion de leurs manuels pratiques, c'est l'acte de bâtir dans son ensemble qui se redessine sur le Nouveau Continent - de la conception à la construction. Le mouvement lègue ensuite à la postérité des enseignements théoriques et un corpus de pratiques constructives fondamentales. Le Greek Revival donne aussi aux édifices publics et civiques leur monumentalité et leur symbolique, en imposant l'usage de typologies et de morphologies qui perdurent encore aujourd'hui. Avec le Greek Revival, la recherche de formes bâties intemporelles s'est donc confondue avec la professionnalisation du métier d'architecte et la consolidation de son statut au sein de la société. A Philadelphie, l'étude de cette période est d'autant plus importante que l'âge d'or

329 Ibid, p259

330 Ibid, p272

331 Ibid, p270

332 HAMLIN, Talbot "Some Greek Revival Architects of Philadelphia", *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 1941, p144

333 Ibid, p78

334 SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p37

335 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p85

du Greek Revival coïncide avec l'âge d'or de la ville - cette ville que l'on a surnommée très tôt l'*Athènes de l'Amérique*. Dans cette cité qui est à la fois le berceau et l'épicentre du Greek Revival aux Etats-Unis - ne serait-ce que par les architectes qui s'y sont formés - le déclin du Greek Revival est allé de pair avec le déclin de la ville. Avec le développement industriel et économique sans précédent de la seconde moitié du XIXe siècle, Philadelphie perd sa prééminence au profit de villes plus dynamiques comme Boston et New-York. Elle avait déjà perdu plusieurs décennies auparavant sa prééminence politique au profit de Washington. Avec la fin annoncée du Greek Revival et celle du *gentleman* éduqué, la ville finit par perdre jusqu'à son influence culturelle. Lorsque pâlit l'aura des édifices qui en avaient fait rayonner les rues, c'est toute la flamme de cette ville phare qui vacilla.

Au-delà du cas philadelphien, l'étude du Greek Revival revêt aujourd'hui un intérêt certain. En effet, après la parenthèse presque incontestée du Style International et du Mouvement Moderne au XXe siècle et en ce début de XXIe siècle, ce qu'on nomme communément le Style Fédéral revient aujourd'hui sur le devant de la scène architecturale américaine. Dans la bouche de ceux qui l'emploient, le Style Fédéral semble désigner dans sa version actualisée une architecture néoclassique inspirée des grands ouvrages d'Etat - amalgame d'édifices à l'esthétique grecque, romaine, palladienne ou encore jeffersonienne. Avec l'entrée en vigueur du Executive Order on Promoting Beautiful Federal Civic Architecture, le Classicisme n'est soudain plus un objet d'étude passé, mais redevient une réalité active imprégnée d'idéologie politique. Porté essentiellement par la frange conservatrice du corps électoral américain, le Classicisme est de nouveau plébiscité par une partie de l'opinion publique américaine pour incarner la dignité des institutions civiques et publiques. De nouveaux acteurs académiques et institutionnels font par ailleurs entendre leur voix, et promeuvent une voie alternative à l'enseignement actuel de l'architecture. Des institutions bien établies dans le paysage culturel américain comme l'École de Notre-Dame en Indiana, la National Civic Art Society (NCAS) ou l'Institute of Classical Architecture & Art (ICAA), entendent former une nouvelle garde d'architectes formés selon des obédiences classiques, prêts à construire les bâtiments fédéraux de demain.

Que l'on adhère ou non à cette énième renaissance classique, l'étude de mouvements antérieurs comme le Greek Revival est indispensable pour retracer la généalogie de ses influences. Il s'agit surtout de décrypter les arguments, et de comprendre les motivations sous-jacentes, des forces culturelles en présence. D'autant plus que le legs du Greek Revival s'étend au-delà des seuls héritages purement stylistiques. Avec la professionnalisation de la pratique de l'architecture pendant l'ère du Classicisme Romantique, l'Amérique s'est dotée d'un sens nouveau de

la composition, du rythme et de la rationalité distributive, préparant secrètement le terrain aux triomphes ultérieurs du style Beaux-Arts, puis à ceux des premiers gratte-ciel. À bien des égards, la quête d'une harmonie entre « Grandeur » et « Simplicité » est demeurée la valeur cardinale de la monumentalité américaine. Si les formes du Greek Revival ont rapidement disparu des cahiers de croquis, «la capacité à résoudre les problèmes avec originalité, ingéniosité et goût perdura», et selon le souhait formulé par Talbot Hamlin, «continua d'inspirer l'architecture du monde d'après-guerre³³⁶». Miroir persistant de l'identité nationale, l'étude des persistance du Greek Revival prouve que le pays continue, entre adoption et rejet, de dialoguer avec ses racines antiques. Derrière ce mémoire se cache donc la volonté d'établir une étude actualisée d'un phénomène architectural, afin d'en comprendre les ressorts profonds, et d'en distinguer les réminiscences dans notre monde moderne. Les mêmes causes produisant souvent les mêmes effets, décrypter le passé, c'est se laisser une chance de mieux anticiper l'avenir. Si l'architecture dite classique revient inlassablement depuis plusieurs siècles sous des atours nouveaux, alors ce mémoire a tenté d'esquisser certaines des raisons qui pourraient expliquer ces résurgences classiques.

Dans ses développements, ce mémoire a donc tenté de montrer que des causes exogènes et endogènes peuvent à priori expliquer l'émergence comme le déclin du Greek Revival. Et il est entendu qu'il est possible de transposer ces analyses à l'étude d'autres mouvements architecturaux. Cependant, si l'élaboration de théories sur les origines, les développements et le déclin d'un mouvement architectural est un exercice intellectuel stimulant et instructif, il est encore plus fascinant de réfléchir à l'épiphénomène qui semble gouverner la marche de l'histoire en architecture. Selon cet épiphénomène, origine et déclin ne seraient que les deux faces d'un même corps animé d'un mouvement cyclique. Ainsi, si des raisons de plusieurs natures semblent expliquer *a posteriori* le déclin rapide que connut le Greek Revival, le déclin de ce mouvement aurait surtout pour cause les conséquences mêmes de notre conception moderne du temps. La modification "récente" de notre rapport au temps et à la généalogie pourrait à elle seule expliquer l'invariable succession de mouvements architecturaux que l'on observe depuis plusieurs siècles. Phénomènes dont les spasmes temporels tendent à se raccourcir avec le temps.

Là où l'humanité, prise dans le piège malthusien, était restée contrainte par une certaine stabilité démographique et sociale, les révolutions culturelles et technologiques qui s'opèrent à partir de la Renaissance bouleversent notre manière de percevoir le monde et de se percevoir

336 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p19

dans celui-ci. «Le principe expression et le principe expansion forment l'entente cordiale du XIXe siècle : elle se manifeste dans la pression visant à édifier de grands empires symboliques et physiques qui se complètent et se démentent mutuellement. [...] Ce que l'on appelle la modernité est, du point de vue technique, cognitif, économique, juridique, médiologique et artistique l'ère des processus autoamplificateurs³³⁷.» Qu'est ce qu'un style ou un mouvement architectural, si ce n'est un «grand empire symbolique et physique». A ce titre, l'histoire récente de l'architecture regorge d'exemples où chaque nouveau mouvement s'est construit dans la négation ou au contraire la réaffirmation d'un mouvement qui lui était antérieur - ce que trahit l'emploi courant de préfixes comme *Nouveau* ou *Post*. Le principe moteur de la modernité est le progrès, et son pendant inévitable est la rupture - rupture qui a pour conséquence ce que le philosophe allemand Peter Sloterdijk nomme le *hiatus*. Cette dynamique, qui s'incarne en premier lieu dans des innovations technologiques, sociales, économiques, finit par impacter la psychologie humaine : «C'est en effet du sentiment de rupture avec le passé que naît la conscience de modernité³³⁸...» Le progrès et la rupture devenus les moteurs de nos sociétés modernes, notre conscience du temps s'altère, rejetant loin en arrière le passé au profit de la conscience accrue du temps présent : «À mesure que grandit la perception du passé historique en tant que passé révolu, la conscience du présent en tant que présent s'accroît également ; l'élément temporel prend une importance toujours plus grande ; le «maintenant» est triomphant³³⁹.»

Cette tentation du hiatus de nos sociétés modernes ne naît pas au XIXe siècle, mais elle y gagne des degrés d'intensité inédits. La modernité fait sauter les uns après les autres les verrous culturels de sociétés dont l'*habitus* était ancré dans la tradition. Très tôt, l'humanité avait compris le danger de son penchant pour la rupture, et avait sacralisé la tradition pour assurer la stabilité de la polis. C'est ce que Nietzsche, étudiant les sociétés archaïques et en particuliers grecques, identifie comme le premier principe de la civilisation : «N'importe quelle coutume vaut mieux que l'absence de coutume³⁴⁰.» Philosophe de la quête des origines par excellence, Nietzsche comprend que pour sauvegarder leur héritage et assurer leur survie, les communautés frappèrent d'opprobre ceux qui tentèrent de remettre en cause la perpétuation des héritages : «Est d'abord et le plus souvent mauvais ce qui tourne le dos au sens commun de l'origine - ou bien par obstination personnelle, ou bien parce que l'on croit mieux savoir, ou bien parce que l'on a des mobiles plus

nobles³⁴¹.» Mais à partir de la Renaissance, et de manière fulgurante avec la révolution industrielle, ces garde-fous cèdent, sous les coups d'innovations technologiques qui bouleversent l'ordre établi. Nous avons pu l'observer en étudiant le Greek Revival, les bouleversements technologiques et scientifiques du XIXe siècle ont contribué à ouvrir un fossé entre des générations auparavant «plus proches» temporellement. Le fameux *hiatus*. L'historien Jacques Le Goff suit un développement similaire lorsqu'il explique que les progrès matériels exercent une pression sur les mentalités, et que l'accélération de l'histoire tend à accentuer les conflits entre générations³⁴². Poursuivons l'analyse.

L'innovation engendre la rupture technologique, et la rupture technologique précède la rupture psychologique, qui se fait de plus en plus marquée entre générations. Une fois la rupture consommée, le regard se tourne naturellement vers le futur et le présent «trionphant». «C'est en effet du sentiment de rupture avec le passé que naît la conscience de modernité³⁴³.» De cette exaltation du présent naît l'idée même de modernité, qui crée du même coup, «pour la dénigrer ou l'encenser - ou simplement la distinguer et l'éloigner - une antiquité. Car on repère aussi bien une antiquité pour la promouvoir que pour la vilipender³⁴⁴.» On comprend dès lors mieux avec les mots de Jacques Le Goff cette tension moderne. Ou plutôt tension *des modernes*, car vécue dans la chair et dans un esprit qui oscille tantôt entre attrait et rejet du passé. Le danger ne réside pas tant dans le hiatus que dans la multiplication des occurrences de rupture. Car la modernité s'auto-génère, entraînant le monde dans une course vertigineuse où, paradoxalement, la récusation de l'ancien s'accompagne parfois d'un refuge nostalgique dans l'histoire : «Le moderne est pris dans un processus d'accélération sans frein. Il doit être toujours plus moderne et est pris dans un tourbillon vertigineux de modernité. Autre paradoxe - ou ambiguïté - le moderne au bord du gouffre du présent se retourne vers le passé. S'il récuse l'ancien, il tend à se réfugier dans l'histoire³⁴⁵.»

Cette ontologie ambiguë est celle-là même que l'on retrouve aux origines du Greek Revival. Grâce aux développements technologiques et économiques sans précédent de la modernité, même le petit bourgeois vit matériellement mieux que le plus riche prince des siècles qui l'ont précédé. Avec ce bouleversement des conditions de vie, les rapports entretenus avec les civilisations passées se modifient. Ainsi les Américains abandonnent «la vision cyclique des Lumières au profit

337 SLOTERDIJK Peter, «Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique», Paris, Payot, 2018

338 LE GOFF Jacques, «Histoire et Mémoire», Paris, Gallimard, 1998, p62

339 HAMLIN, Talbot, «Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States», New York, Dover, 1964, p335

340 SLOTERDIJK Peter, «Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique», Paris, Payot, 2018, p227

341 Ibid, p234

342 LE GOFF Jacques, «Histoire et Mémoire», Paris, Gallimard, 1998, p99

343 Ibid, p62

344 Ibid, p62

345 Ibid, p102

d'un récit de développement progressif³⁴⁶.» Dans ce Nouveau Monde où l'héritage historique est physiquement moins prégnant qu'en Europe, le mythe du progrès supplante celui de l'Antiquité. Le futur y apparaît bien plus prometteur qu'un passé géographiquement et temporellement perçu comme lointain. Que l'esprit européen ne s'étonne donc pas de la «négligence inexplicablement ressentie par l'Amérique à l'égard de l'héritage architectural du début du XIXe siècle³⁴⁷.» Au pays où le progrès se matérialise dans la recherche permanente d'une nouvelle Frontière, la tentation de la *tabula rasa* devient presque une vertu politique et poétique, comme l'espérait l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne (1804-1864) : «Nos capitales, nos parlements d'État, nos palais de justice, nos mairies et nos églises... tombent en ruines... pour libérer chaque génération... afin qu'elle puisse examiner et réformer les institutions qu'ils symbolisent³⁴⁸.»

Cette tentation de la rupture avec le passé - les architectes y sont les premiers sensibles - eux qui bâtissent pour la postérité. Car celui qui innove a plus de chances d'être remémoré que celui qui perpétue un héritage. Poussé par les progrès matériels de la modernité, l'Homme a laissé derrière lui des milliers d'années d'évolution dominées par des processus auto-réplicateurs - cycliques, pour entrer dans une ère récente caractérisée par la multiplication des phénomènes auto-amplificateurs - non linéaires. A l'échelle individuelle et pour l'architecture, cette évolution a eu une conséquence psychologique fondamentale. La priorité n'est plus à la sauvegarde d'un héritage, à la transmission d'un legs - assurant de la sorte une continuité entre le passé et le futur par l'intermédiaire du soi présent. L'architecte moderne, assuré par sa foi dans les bienfaits du progrès, rompt volontairement avec la tradition pour faire valoir l'expression d'une différence. Car la modernité valorise cette différence, qui possède une valeur en soi. Davantage flatté par la nouveauté radicale de l'œuvre qu'il signe, que par la continuité formelle qu'il assure, l'architecte moderne préfère l'acte d'inventer à celui de transmettre, plaçant de facto son expression individuelle au-dessus du poids collectif de la tradition. Pour l'historien John Summerson, «cette révolution contemporaine est la plus radicale et la plus universelle de l'histoire de l'architecture³⁴⁹.» Toujours selon Summerson, le virage moderne a fait reculer les recherches sur la forme pure et la composition au profit de la technologie et de l'industrialisation, et en conséquence «les problèmes de construction ont prévalu sur les problèmes d'architecture.» Or, l'étude du Greek Revival démontre précisément

que l'observation de certaines règles et l'imitation d'un vocabulaire ne sont pas nécessairement des freins à l'invention spatiale ; ils constituent au contraire un cadre salubre, garantissant qu'une architecture puisse faire sens pour l'ensemble d'un corps social. Notre digression sur la modernité ne cherche pas à établir des certitudes, mais vise au contraire de manière volontairement polémique à donner matière à penser. Seules certitudes que l'on peut admettre : il est futile de vouloir figer la société, le temps, l'art, la création - tout comme il est inconsidéré et dangereux de se détourner entièrement du passé dans une folle course en avant dont personne ne connaît l'issue. La juste position à adopter réside dans l'exploration consciente de cet interstice entre passé et futur. L'art naît justement de cette tension prodigue entre passé et futur, entre héritage et innovation. C'est bien la prise de conscience de l'existence de cet intervalle, et la possibilité pour chacun de se positionner dans cet intervalle, qui est ici fondamentale. Au fond, une question simple mais essentielle demeure : «Quelle est la part d'innovation que les sociétés admettent dans leur attachement au passé³⁵⁰ ?»

«Accélération, mondialisation, démocratisation : l'histoire a changé de sens par le mouvement même qui l'anime³⁵¹.» Si cette fuite en avant aveugle menace de nous mener à l'effondrement - rappelant la prédiction de Rosa Luxemburg sur les limites de l'expansion infinie³⁵² - un retour à une conception plus cyclique de l'histoire pourrait nous aider à changer notre manière de percevoir le monde et ses évolutions. C'est tout l'objet de ce mémoire, qui entend montrer que l'étude pluridisciplinaire d'un mouvement historique n'est pas un exercice stérile, mais génère au contraire une nouvelle matrice de compréhension de notre contemporanéité. Ce mémoire s'est construit sur le parti pris de faire du Greek Revival le prisme de lecture central des mutations qui ont agité la nation américaine, des temps pré-révolutionnaires jusqu'aux années précédant la guerre civile. Bien que ce mémoire se soit intéressé à un phénomène architectural relativement ancien, la démarche est, elle, résolument contemporaine. En effet, pourquoi procéder de cette volonté de resituer sans cesse l'étude architecturale sur une toile de fond historique qu'on cherche à dépeindre dans toute sa nuance ? Car l'architecte est d'entre tous celui qui doit penser la globalité et la complexité pour parvenir à assurer la pérennité et la pertinence future de son travail présent. Comme le résume parfaitement Renzo Piano : «Un architecte est un constructeur. Bien entendu, il est plus qu'un bâtisseur. Il doit être un combattant, il doit être un poète, il doit être un

346 WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, p79

347 HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, p85

348 KENNEDY Roger, Greek Revival America, New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, p291

349 SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p108

350 LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, p43

351 NORA Pierre, "Présent, nation, mémoire", Paris, éditions Gallimard, 2011, p74

352 "Rosa Luxemburg voyait dans le capitalisme, en tant que tout, un unique ensemble d'expansion, condamné à s'effondrer dès qu'il ne dispose plus d'un espace extérieur dans lequel il pourrait continuer à croître" SLOTERDIJK Peter, "Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique", Paris, Payot, 2018, p273

voyant, il doit être un artiste.»

L'architecture est le miroir vivant d'une société, et donc par extension le miroir de ses permanences comme de ses évolutions. Face aux vertiges de notre siècle - bouleversements climatiques, effondrement démographique, révolutions des nouvelles technologies, crise des imaginaires - l'architecte est en première ligne. La réponse à ces enjeux ne se trouve pas qu'en nous. L'étude des sociétés passées et de leurs réalisations est utile, si elle ne devient pas un mimétisme qui pousse au passéisme caricatural. «Le combat d'antique et de moderne sera moins le combat du passé et du présent, de la tradition et de la nouveauté, que celui de deux formes de progrès, le progrès par ressourcement et éternel retour, le progrès circulaire qui met l'Antiquité au haut de la roue, et le progrès par évolution rectiligne, le progrès linéaire qui privilégie ce qui s'éloigne de l'Antiquité³⁵³.» Quelle que soit la forme de progrès à laquelle on adhère, les leçons offertes par l'étude du Greek Revival demeurent : pour bâtir l'avenir, aucune nation ne peut faire l'économie de ses fondations.

353 LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, p75



Bibliographie

Sources primaires et ressources archivistiques

HAVILAND John, BRIDPORT Hugh, "The builders' assistant, containing the five orders of architecture, [...]", 1821

WALTER Thomas U., "Guide for Workers in Metals and Stone[...]", Volumes I à IV, Philadelphie, Carey & Hart Anastatic Press, 1846

AMUNDSON Jhennifer A., "Thomas U. Walter, The Lectures on Architecture", Philadelphie, The Athenaeum of Philadelphia, 2006

HAVILAND John, «John Haviland Papers», Volumes 1 à 4, Kislak Center for Special Collections, University of Pennsylvania

Culture architecturale et histoire de l'architecture

COHEN A. Jeffrey, "Building a Discipline: Early Institutional Settings for Architectural Education in Philadelphia, 1804-1890", The Journal of the Society of Architectural Historians, 1994, vol. 53, n°2, p139-182

LUCAN Jacques, "Composition, non-composition, Architectures et Théories, XIXe-XXe siècles", Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

SUMMERSON John, "Le langage classique de l'architecture", Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991

EVERS Bernd, "Théorie de l'architecture / textes novateurs sur l'architecture de la Renaissance à nos jours", TASCHEN, 2015, 640p

WINTERER Caroline, "The culture of classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life; 1780-1910", Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, 264p

REINHOLD Meyer. "Opponents of classical learning in America during the revolutionary period", Proceedings of the American Philosophical Society, 1968, vol. 112, no 4, p. 221-234.

MILES Edwin A. "The Young American Nation and the Classical World". Journal of the History of Ideas, 1974, vol. 35, no 2, p. 259-274.

Greek Revival : origines, influences, développement

HAMLIN, Talbot, "Greek Revival Architecture in America: Being an Account of Important Trends in American Architecture Prior to the War Between the States", New York, Dover, 1964, 439p

KENNEDY Roger G., "Greek Revival America", New York : Stewart, Tabori & Chang, 1989, 455p

KENNEDY Roger G., "Orders from France : the Americans and the French in a revolutionary world, 1780-1820", New York : Knopf, 1989, 476p

CROOK J. Mordaunt, "The Greek Revival; neo-classical attitudes in British architecture, 1760-1870", Londres, J. Murray, 1992, 204p Paris, École du Louvre, 2003, p. 319-336.

MAJOR Howard, "The domestic architecture of the early American republic, the Greek revival", Philadelphie, Londres, J. B. Lippincott Company 1926

SCHMIDT Carl F., "Greek Revival Details", Scottsville, N.Y, 1968

SHELBY Thomas M., «The Bank Designs of Benjamin H. Latrobe and their place in American Architecture», Paper for ARH 376 American Architecture, 2002

DONNELLY Lu. Architecture Around Us: Greek Revival Style. Western Pennsylvania History: 1918-2023, 2004, p. 6-7.

Monographies d'architecte

HAMLIN, Talbot "Some Greek Revival Architects of Philadelphia", Pennsylvania Magazine of History and Biography, 1941, p. 121-144

BAKER Jean H., "Building America : the life of Benjamin Henry Latrobe", New York, NY : Oxford University Press, 2020

BAIGELL Matthew, "John Haviland", University of Pennsylvania, 1965

HAMLIN Talbot, "Benjamin Henry Latrobe: The Man and the Architect", New York, Oxford University Press, 1955

ADDISON Gilchrist A., "William Strickland, architect and engineer, 1788-1854", Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1950

JACKSON Joseph, "Early Philadelphia Architects and Engineers", Philadelphie, 1923

RUSK William S., William Thornton, Benjamin H. Latrobe, and Thomas U. Walter and the Classic Influence in Their Work, Doctoral Dissertation, Johns Hopkins University, 1933

Architecture de Philadelphie

O'GORMAN James F., COHEN Jeffrey A., THOMAS George E., PERKINS G. Holmes, «Drawing Toward Building, Philadelphia Architectural Graphics, 1732-1986», University of Pennsylvania Press, 1986

TATUM George, B., «Penn's Great Town», University of Pennsylvania Press, 1961

GARVAN Beatrice B, «Federal Philadelphia : The Athens of the Western World», University of Pennsylvania Press, 1987

Disciplines transverses

LE GOFF Jacques, "Histoire et Mémoire", Paris, Gallimard, 1998, 409p

NORA Pierre "Présent, nation, mémoire", Paris, Gallimard, 2011

DE TOCQUEVILLE Alexis, "De la démocratie en Amérique", tome I, Paris, Gallimard, Collection Folio Histoire, 1986

SLOTERDIJK Peter, "Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience anti-généalogique", Paris, Payot, 2018, 542p

NIETZSCHE Friedrich, "La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie", Paris, Éditions Flammarion, 2023, 626p

Table des Illustrations

Fig. 1 - Historic American Buildings Survey, The Woodlands (Plan du rez-de-chaussée), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125	30
Fig. 2 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : L. G. Park), The Woodlands (Elevations Nord et Ouest), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125	30
Fig. 3 - Historic American Buildings Survey (dessinateurs : L. G. Park), The Woodlands (Elevations Sud et Est), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125	31
Fig. 4 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John Keil), The Woodlands (Vue de détail des fenêtres serliennes), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125	31
Fig. 5 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John Keil), The Woodlands (Vue de détail chapiteau des colonnes ioniques du portique nord), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1125	31
Fig. 6 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), <i>Mount Pleasant (Plan du rez-de-chaussée)</i> , 1932, encre sur film polyester, <i>Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130</i>	33
Fig. 8 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), Mount Pleasant (Elevation de la façade Est), 1932, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130	33
Fig. 7 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : H.S. Stevenson), Mount Pleasant (Photographie de la façade arrière (ouest) de Mount Pleasant), après 1932, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1130	33
Fig. 9 - Historic American Buildings Survey (photographies : T. Waterman, W. Jr. Smalling, J.E. Boucher), Monticello (Photographie de la façade arrière (ouest) vue depuis l'angle sud-ouest), 1989-1992, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241	44
Fig. 10 - Historic American Buildings Survey (photographies : T. Waterman, W. Jr. Smalling, J.E. Boucher), Monticello (Photographie de la façade principale (est)), 1989-1992, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241	45
Fig. 11 - Historic American Buildings Survey, Monticello (<i>Plan du rez-de-chaussée. Une composition rayonnante avec deux axes orthogonaux forts, inspirée de Palladio</i>), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241	46
Fig. 12 - Historic American Buildings Survey, Monticello (Coupe Longitudinale sur le dôme octogonal et selon l'axe principal), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241 Monticello.	47
Fig. 13 - Historic American Buildings Survey, Monticello (Elevation de la façade est. L'ingéniosité constructive fait croire à une maison de plein-pied), 1989-1992, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS VA-241	47
Fig. 14 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Stephen A. England), Andalusia (Plan Masse, Andalusia. Une mise en scène paysagère double), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	62
Fig. 15 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Martin J. Rosenblum), Andalusia	

(Elévation sud Andalusia. Un portique hexastyle dominant), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	63
Fig. 16 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Stephen A. England), Andalusia (Elevation nord Andalusia. Une façade qui a conservé son style fédéral d'origine), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	63
Fig. 17 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Plan du rez-de-chaussée, Andalusia. Une extension Greek Revival qui phagocyte les volumes d'origine), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	64
Fig. 18 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Coupe longitudinale, Andalusia. L'aperçu de la greffe opérée par Thomas Ustick Walter), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	65
Fig. 19 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : John H. Barker), Andalusia (Elevation est, Andalusia. Une nouvelle façade qui crée un masque), 1974, encre sur film polyester, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., HABS PA-1248	65
Fig. 20 - Photographie aérienne du temple d'Héphaïstos à Athènes, 2020, photographie, Wikimedia Commons	66
Fig. 21 - James STUART, Nicholas Revett, Le temple d'Héphaïstos à Athènes, 1794, litographie, publié dans Les Antiquités d'Athènes, Paris, Audot, 1835, p210	66
Fig. 22 - Georg Theodor Schirrmache, Elevation Principale, Plan du rez-de-chaussée et vues de détails de la Neue Wache, 1854, Encre et aquarelle sur carton, 76,8 x 59,6 cm, Musée de l'Architecture de l'Université Technique de Berlin, 15441	89
Fig. 23 - Photographie de la façade nord de The Grange dans le Hampshire, 2013, photographie, Wikimedia Commons	91
Fig. 24 - John Preston Neale, The Grange, Northington, Hampshire, gravure en taille-douce (eau-forte et burin) sur papier, 1819, publié dans Views of the seats of noblemen and gentlemen, in England, Wales, Scotland, and Ireland, Londres, 1819, vol. 2	91
Fig. 25 - William Wilkins, Relevé de l'élévation du Temple de Poséïdon, Paestum, 1807, plume, encre et lavis, publié dans William Wilkins, The antiqviities of Magna Graecia, Presses Universitaires de Cambridge, 1807, p241	92
Fig. 26 - Photographie de la façade ouest de The Grange dans le Hampshire, 2010, photographie, Wikimedia Commons	92
Fig. 27 - Historic American Buildings Survey, First Bank of the United States, 120 South Third Street, Philadelphia, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417-6.	103
Fig. 28 - Historic American Buildings Survey (dessinateurs : Bruce A. Harms et Marie A. Neubauer), First Bank of the United States (East Elevation), 1987, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.	103
Fig. 29 - Ateliers de John Soane, Banque d'Angleterre, Coupe sur la «Waiting Room Court», vers 1801, plume, encre et lavis, Sir John Soane's Museum, Londres, ARC19534	104
Fig. 30 - Ateliers de John Soane, Banque d'Angleterre, dessin de relevé du vestibule dorique, vers 1801, plume, encre et lavis sur papier, Sir John Soane's Museum (Londres), ARC 19590	104
Fig. 31 - Historic American Buildings Survey, Arlington House, The Robert E. Lee Memorial Custis-Lee Mansion Robert E. Lee House, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS VA-443	113
Fig. 32 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.F. Ciango), Arlington House,	

1940, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS VA-443	113	p135, Photographie de l'auteur	152
Fig. 33 - Carl F. Schmidt, Typical Interior Greek Revival Mouldings with Curved Sections (Planche n°4), 1968, reproduction d'un dessin à l'encre, publié dans Carl F. Schmidt, Greek Revival Details, Scottsville, N.Y., 1968	125	Fig. 48 - John Haviland, Croquis d'un hôtel particulier, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p131, Photographie de l'auteur	154
Fig. 34 - Carl F. Schmidt, Interior Doors (Planche n°17), 1968, reproduction d'un dessin à l'encre, publié dans Carl F. Schmidt, Greek Revival Details, Scottsville, N.Y., 1968	125	Fig. 49 - John Haviland, Croquis d'un temple tétrastyle ionique, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p187, Photographie de l'auteur	154
Fig. 35 - John Haviland, Tableau estimatif des coûts pour un projet, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Memorandums, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p68	144	Fig. 50 - John Haviland, Variations typologiques de portiques grecs, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p88	154
Fig. 36 - John Haviland, Croquis du plan et de l'élévation d'un bâtiment public, 1828-1835, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p230, Photographie de l'auteur	144	Fig. 51 - John Haviland, Recherche typologique sur des cheminées, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p191, Photographie de l'auteur	155
Fig. 37 - John Haviland, Contrat avec un certain Mr Alexander, 1820-1825, encre sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Memorandums, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie. Photographie de l'auteur	144	Fig. 52 - John Haviland, Ebacuhe plan panoptique, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p166, Photographie de l'auteur	155
Fig. 38 - John Haviland, Recherche morphologique syncrétique en élévation, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p203, Photographie de l'auteur	147	Fig. 53 - John Haviland, Elevation d'immeuble résidentiel, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p160, Photographie de l'auteur	155
Fig. 39 - John Haviland, Croquis préparatoire pour le Pennsylvania Asylum for Deafs and Dumbs, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p102, Photographie de l'auteur	147	Fig. 54 - John Haviland, Coupe sur prison, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p332, Photographie de l'auteur	155
Fig. 40 - John Haviland, Croquis d'une façade italiannisante, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p297, Photographie de l'auteur	149	Fig. 55 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Christopher Layton), First Bank of the United States (Elevation Est), 1960, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.	166
Fig. 42 - John Haviland, Inspirations françaises, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p89, Photographie de l'auteur	149	Fig. 56 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : David G. Eisenhauer), First Bank of the United States (Elevation Ouest), 1960, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.	166
Fig. 41 - John Haviland, Croquis d'une façade inspirée de l'Egypte antique, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p331, Photographie de l'auteur	149	Fig. 57 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Frank A. Magione), First Bank of the United States (Plan du premier étage, 1955, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.	167
Fig. 43 - John Haviland, Recherches typologiques en plan, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p197, Photographie de l'auteur	149	Fig. 58 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : Frank A. Magione), First Bank of the United States (Plan du rez-de-chaussée), 1955, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1417.	167
Fig. 44 - John Haviland, Croquis pour une académie, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p197, Photographie de l'auteur	152	Fig. 59 - William Birch & Son, Bank of Pennsylvania, South Second Street, Philadelphia, 1804. Gravure sur cuivre rehaussée à l'aquarelle. Tiré de l'ouvrage The City of Philadelphia... as it appeared in the Year 1800, planche 27. Free Library of Philadelphia, Philadelphie.	170
Fig. 46 - John Haviland, Plan de théâtre à l'italienne, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p117, Photographie de l'auteur	152	Fig. 60 - George Strickland (dessin) et William E. Tucker (gravure), Bank of Pennsylvania, 1827. Gravure, publiée par C.G. Childs (Philadelphie). Library of Congress, Washington, D.C.	170
Fig. 45 - John Haviland, Croquis préparatoire pour la Philadelphia Arcade, 1828-1835, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 2, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie, p275, Photographie de l'auteur	152	Fig. 61 - Benjamin Henry Latrobe, Plans de la Bank of Pennsylvania, Philadelphie. Redessiné d'après les dessins originaux conservés à la Historical Society of Pennsylvania. Reproduit d'après Talbot Hamlin, Benjamin Henry Latrobe (New York : Oxford University Press, 1955), p. 153, fig. 12.	171
Fig. 47 - John Haviland, Croquis préparatoire pour le Pennsylvania Asylum for Deafs and Dumbs, 1820-1825, crayon sur papier. John Haviland Papers, Volume 1, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, University of Pennsylvania, Philadelphie,		Fig. 62 - Benjamin Henry Latrobe, Élévation de la façade nord, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.	176
		Fig. 63 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutterson), Second Bank	

of the United States (Elevation Nord), 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137 176

Fig. 64 - Benjamin Henry Latrobe, Coupe longitudinale, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C. 177

Fig. 65 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutteresen), Second Bank of the United States (Coupe longitudinale) 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137 177

Fig. 66 - Benjamin Henry Latrobe, Plan du rez-de-chaussée, (Projet de concours pour la Second Bank of the United States, Philadelphie), 1818. Plume, encre et lavis aquarellé. Fonds de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C. 178

Fig. 67 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : A.G. Gutteresen), Second Bank of the United States (Plan du rez-de-chaussée) 1934, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-137 178

Fig. 68 - James Stuart et Nicholas Revett, Monument choragique de Thrasylus (élévation et plan). Gravure tirée de l'ouvrage The Antiquities of Athens, Vol. II, Londres, 1787. 184

Fig. 69 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Elevation de la façade ouest) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121 184

Fig. 70 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Coupe longitudinale) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121 185

Fig. 71 - Historic American Buildings Survey (dessinateur : D.B. Littlefield), Franklin Institute (Plan du rez-de-chaussée) 1936-1937, encre sur film polyester (Mylar), Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-121 185

Fig. 72 - John Haviland, Plan of the Third Floor (Franklin Institute), vers 1825, encre et lavis sur papier, fonds d'archives du Franklin Institute, Philadelphie. Photographie de l'auteur. 185

Fig. 73 - John Haviland, «A Birds Eye View Of A Design for Girard's College», 1832. Encre et lavis aquarellé, Dessin de concours pour le Founder's Hall. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.04.01), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 190

Fig. 74 - Town, Davis & Dakin, Perspective View of Founder's Hall (Alternate Design-Flat Roof), 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, lavis et aquarelle sur papier. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.18.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 190

Fig. 75 - William Strickland, «Flank Elevation», 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, lavis et aquarelle sur papier Whatman. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.17.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 191

Fig. 76 - Thomas Ustick Walter, «Flank Elevation of College», 1832. Dessin de concours pour le Founder's Hall. Encre, crayon, lavis et aquarelle sur papier Whatman. Fonds : Competition Drawings (Cote : I.21.05), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 191

Fig. 77 - Thomas Ustick Walter, Girard College (Vue en perspective du Founder's Hall), 1833. Encre, lavis et aquarelle sur papier. Dessin dédié à Nicholas Biddle au verso. Fonds : Construction Drawings (Cote : II.02.01), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 194

Fig. 78 - Historic American Buildings Survey, Girard College, Joseph E. B. Elliott, Jack E. Boucher, après 1933, photographie noir et blanc, Library of Congress (Washington, D.C.), HABS PA-1731 194

Fig. 79 - Thomas Ustick Walter, «Longitudinal Section Through the Main Building», Dessin d'exécution pour le Founder's Hall. 1833, Encre et lavis sur papier Whatman, 50 x 63,5 cm, Fonds : Construction Drawings (Cote : II.04.02), Girard College Architectural Drawings

Collection, Philadelphie, PA.

195

Fig. 80 - Thomas Ustick Walter, «Plan of First Story, Main Building», Dessin d'exécution pour le Founder's Hall. 1833, Encre et lavis sur papier Whatman, 63,5x50cm, Fonds : Construction Drawings (Cote : II.04.02), Girard College Architectural Drawings Collection, Philadelphie, PA. 195

D'un monde à l'autre : Trajectoires et Permanences du Greek Revival à Philadelphie

Résonances des influences classiques et helléniques en architecture dans l'Athènes de l'Amérique

Comment une jeune nation, tout juste affranchie de sa tutelle coloniale, a-t-elle pu forger son identité dans les vestiges d'une civilisation antique ? C'est à Philadelphie, berceau et épice de du Greek Revival que se trouvent les réponses. Issu d'une synthèse européenne entre Classicisme et Romantisme, le mouvement gagne l'Amérique où il s'enrichit d'innovations formelles inédites. Des temples bancaires aux institutions civiques, ce langage devient le miroir des ambitions de la société américaine post-révolutionnaire. Pourtant, ce style connaît un déclin aussi fulgurant que son ascension - témoin d'un basculement civilisationnel majeur : l'entrée de l'humanité dans la modernité.

Mêlant analyse architecturale, exploitation d'archives et réflexion philosophique, ce mémoire interroge l'ontologie même de l'acte de bâtir. En étudiant un moment fondateur de l'identité américaine, on entrevoit les dynamiques profondes qui favorisent aujourd'hui la résurgence polémique des formes classiques en architecture. Ce retour du Classicisme comme réalité active pose la question des motivations politiques et symboliques sous-jacentes. En tant que miroir de la société américaine, l'étude du Greek Revival nous renseigne sur les trajectoires idéologiques et les permanences formelles qui, depuis deux siècles, façonnent l'histoire des Etats-Unis. En définitive, pour comprendre le présent, et anticiper l'avenir, nul ne peut faire l'économie d'une étude approfondie du passé.

From One World to Another: Trajectories and Continuities of the Greek Revival in Philadelphia

Resonances of Classical and Hellenic Architectural Influences in the Athens of America

How could a young nation, newly freed from colonial rule, forge its identity within the vestiges of an ancient civilization? The answers can be found in Philadelphia, the cradle and epicenter of the Greek Revival. Born from a European synthesis of Classicism and Romanticism, the movement reached America, where it was enriched by unprecedented formal innovations. From banking temples to civic institutions, this language became the mirror of the ambitions of post-revolutionary American society. Yet, this style experienced a decline as meteoric as its rise - bearing witness to a major civilizational shift: humanity's entry into modernity.

Blending architectural analysis, archival research, and philosophical reflection, this thesis questions the very ontology of the act of building. By studying a founding moment of American identity, we catch a glimpse of the profound dynamics fostering the controversial resurgence of classical forms in architecture today. This return of Classicism as an active reality raises the question of its underlying political and symbolic motivations. As a mirror of American society, the study of the Greek Revival informs us about the ideological trajectories and formal continuities that have shaped United States history for two centuries. In the end, in order to understand the present and anticipate the future, an in-depth study of the past is indispensable.