



HAL
open science

Henri Labrouste, l'Étrusque. De l'antiquité rêvée à l'archéologie

Natacha Lubtchansky

► **To cite this version:**

Natacha Lubtchansky. Henri Labrouste, l'Étrusque. De l'antiquité rêvée à l'archéologie. Jean-Philippe Garric; Marc Le Coeur. Le siècle de Labrouste. Un élève, un ami, un maître, p. 31-54, 2020. halshs-03505144

HAL Id: halshs-03505144

<https://shs.hal.science/halshs-03505144>

Submitted on 30 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La « bande des quatre » que formaient, à la fin des années 1820 à la Villa Médicis, Félix Duban, Henri Labrouste, Louis Duc et Léon Vaudoyer, est bien connue. Gabriel Davioud l'évoque dans sa notice nécrologique sur Vaudoyer, en 1873, et il rapporte en même temps ces quatre surnoms dont ils étaient affublés : « on a classé ses amis et lui sous la désignation pittoresque de citoyens de diverses contrées de l'art antique. On a dit que M. Labrouste est un étrusque, M. Duc un grec, Duban un pompéien et Vaudoyer un romain »¹. En outre, citant une lettre que Vaudoyer envoya à son maître, Hippolyte Lebas, en 1831, au moment de son retour d'Italie, Davioud donne l'explication du choix de ces quatre « contrées », dont les expressions architecturales étaient à l'opposé de celles de la Rome impériale. C'est que le modèle antique a changé, avec cette nouvelle génération d'architectes des années 1820 : le romain choisi par Vaudoyer, c'est celui de la République ; le pompéien de Duban, la République encore, mais celle des arts mineurs et décoratifs, et pas encore l'architecture conquérante des empereurs romains. Quant aux Grecs et aux Etrusques, ils sont à situer aux origines des arts italiens, avant Rome. Les quatre élèves témoignent donc d'un déplacement de l'intérêt vers une « architecture première » : une architecture qui relève d'une époque plus ancienne, ou « primitive »². Cette nouvelle relation qui est instaurée avec l'antique implique certes d'abord de nouveaux sujets d'étude, c'est-à-dire de nouvelles cultures (grecque, étrusque, italiennes) et de nouveaux monuments (architecture funéraire, architecture domestique), mais aussi une nouvelle démarche pour les appréhender, avec un examen plus scientifique des monuments, alliant autopsie et documentation aussi complète et fidèle que possible.

Le parcours d'Henri Labrouste en est une claire illustration : en assistant aux nouvelles découvertes archéologiques qui ont lieu dans les années 1820, en terres étrusques, il oriente son intérêt vers une des populations les plus anciennes de l'antiquité classique, une culture qui a en outre laissé des témoignages d'une architecture funéraire et militaire (enceinte fortifiée, portes de villes) peu étudiés jusqu'ici par les académies de France. Il participe ainsi à un mouvement de redécouverte de l'archéologie étrusque qui se met en place parmi les antiquaires français, britanniques et germaniques et trouvera son expression la plus concrète dans la fondation de l'Institut de Correspondance archéologique à Rome, en 1829. Abandonnant le rêve d'une Antiquité disparue, ces nouveaux travaux s'attachent désormais à reconstruire une histoire de l'art et une archéologie fondées sur une étude et un examen méticuleux des vestiges des civilisations anciennes. Après avoir apprécié de quelle manière il faut entendre ce qualificatif « étrusque » qui a été attribué à Henri Labrouste, nous verrons qu'il convient de valoriser l'esprit spécifiquement archéologique de son intérêt pour l'architecture étrusque, démontrant que, dans sa démarche, il ne s'agit plus d'une Antiquité rêvée mais d'une science de l'antiquité, telle qu'on observe dans les travaux des antiquaires contemporains. Pour cela, établir la connaissance précise que Labrouste avait des Etrusques,

¹ Davioud 1873, p. 12.

² Lettre de L. Vaudoyer à Hippolyte Lebas, citée par Davioud 1873, p. 13-14 : « je crois donc que pour arriver à satisfaire aux besoins de notre époque, il faut, de préférence, étudier l'architecture radicale des anciens, c'est-à-dire celle qui eut à satisfaire des usages primitifs et non encore corrompus par le luxe ; c'est dans cette architecture première qu'on retrouve davantage la raison des formes, le squelette qui plus tard, se dérobe sous les habits brodés ».

en travaillant sur son portefeuille, les quelques écrits qu'il a laissés et d'autres informations transmises par son entourage -correspondances-, sera de première importance³.

1. Etrusques et « Etruscomania » au XIXe siècle

En quoi consiste cet intérêt d'Henri Labrousse pour les Etrusques ? Comment l'apprécier dans le cadre du microcosme des architectes de la Villa Médicis, dans les années centrales du XIXe siècle, et celui plus général de son époque ? Il convient en effet de noter que cet intérêt pour l'art étrusque, qu'on peut considérer comme une nouvelle *etruscomania*, ne touche pas seulement Henri Labrousse. Le courant des XVIIe et XVIIIe siècle, appelé *etruscomania* et qui désigne cette fièvre archéologique et collectionniste qui recherche vases, urnes, bronzes et bijoux en or, dans les nécropoles étrusques de Toscane et du Latium septentrional⁴, prenant à tort pour étrusques de nombreuses œuvres qui en réalité étaient grecques⁵, cède la place à une autre *etruscomania* au XIXe siècle : on y décèle toujours un goût pour l'art étrusque, mais qui s'accompagne d'une connaissance plus scientifique, posant ainsi les bases de l'étruscologie. Mais avant tout, qui sont ces Etrusques pour les artistes et antiquaires français, à partir des années 1820, et plus particulièrement pour Henri Labrousse, au moment où il réside en Italie ?

Qui sont les Etrusques pour le XIXe siècle ?

La population qui occupe l'Italie centrale, entre le Tibre et l'Arno, avant la conquête de la Péninsule par les Romains, est identifiée comme étrusque et étudiée comme telle depuis la Renaissance, vers la fin du XVe siècle. Depuis cette date, la civilisation étrusque a retenu l'attention des savants et des antiquaires à la fois pour les vestiges archéologiques que le sol livrait, mais aussi pour la question de l'origine de ce peuple, objet de nombreuses disputes depuis l'antiquité.

A travers le portefeuille et les quelques écrits laissés par Henri Labrousse, on peut se faire une idée de l'opinion qu'avait le jeune architecte sur ces deux points.

Concernant l'origine des Etrusques tout d'abord, cette question est d'importance pour nous, car elle permet de comprendre l'intérêt que l'on porte, dans le second quart du XIXe siècle, aux vestiges de ce peuple, considéré comme « primitif », comme nous l'avons vu en commençant. Elle permet aussi d'apprécier les liens établis entre Etrusques et cités grecques, les Grecs étant l'autre population antérieure à Rome, dont le modèle est valorisé par les artistes modernes et contemporains. Dans la première moitié du XIXe siècle, quatre théories sur les origines étrusques s'opposent. Trois sont héritées de l'Antiquité, des écrits d'Hérodote et de Denys d'Halicarnasse en particulier : la thèse orientale, la grecque et l'autochtoniste ; une quatrième est élaborée au XVIIIe siècle (par le Français Nicolas Fréret en 1753), faisant provenir les Etrusques des régions septentrionales de l'Italie⁶.

Quelques indices semblent montrer qu'Henri Labrousse devait adhérer à la thèse grecque. Elle fait des Etrusques d'anciens Pélasges, des quasi-Hellènes qui auraient été chassés de Grèce par les Grecs, lors de leur installation sur l'archipel⁷. Cette thèse, qui remonte au Ve siècle avant J.-C. (Hellanicos de Lesbos), est réactualisée avec l'ouvrage fondamental de Luigi Lanzi, qui, en 1789, montre que la langue et l'art étrusques dérivent de

³ Une démarche identique a été mobilisée pour reconstruire la connaissance qu'Ingres avait des Etrusques : voir Lubtchansky 2006.

⁴ Voir par exemple le catalogue de l'exposition *Les Etrusques et l'Europe* 1992, p. 273 sq.

⁵ Lubtchansky 2006.

⁶ Pour un exposé synthétique sur la question des origines étrusques, voir par exemple : Briquel 1999, p. 51 sq.

⁷ Briquel 1984.

la langue et l'art grecs⁸. Elle est acceptée en France par deux membres de l'Institut, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy et Désiré Raoul-Rochette⁹.

Le premier défend ce point de vue dans le *Dictionnaire d'Architecture de l'Encyclopédie méthodique (tome 2)*, à l'article « Etrusque (architecture) », publié en 1820¹⁰. Henri Labrousse a lu cet article, comme l'indique la chronologie de l'art étrusque qu'il utilise pour classer les peintures de Corneto, citées dans son *Mémoire* accompagnant la *Restauration de Paestum* pour son envoi de quatrième année en 1829-28. Il situe les peintures au sein de la « seconde époque », reprise au classement de Quatremère de Quincy, et attribue les tombes de Corneto précisément aux Grecs¹¹. En outre, il cite un autre article de la même encyclopédie (« dorique »), où Quatremère contredit la thèse du moine érudit, A. Paoli, qui faisait de Paestum une cité étrusque et attribuait ainsi à ce peuple l'ordre dorique (attesté dans les temples de Paestum)¹². Henri Labrousse semble donc concevoir assez clairement la géographie humaine de l'Italie des époques les plus anciennes : les Etrusques sont ici distingués des Grecs, même s'il adhère à la théorie pélasgique de l'origine des Etrusques qui fait de ces derniers de quasi Hellènes.

En ce qui concerne l'identification des ruines étrusques, la discussion sur la thèse de Paoli, mais aussi les légendes des dessins de son portefeuille, semblent indiquer qu'Henri Labrousse identifiait bien comme étrusques les sites localisés au nord de Rome – comme Tarquinia, Chiusi, Pérouse, Volterra par exemple – alors que les colonies grecques ne commencent qu'au sud de Naples. On note toutefois que, concernant les vases antiques de céramique peinte, qui étaient qualifiés traditionnellement d'étrusques, alors qu'ils étaient en grande majorité grecs, l'ambiguïté demeure chez l'architecte. Ce point de vue, hérité de la vision hégémoniste de la culture étrusque, que les Médicis et les savants toscans, jusqu'au XVIIIe siècle, considéraient comme s'étendant sur toute la péninsule, avant la civilisation romaine, perd progressivement de son influence au XIXe siècle. Henri Labrousse, cependant, désigne comme étrusques, sur deux planches de son portefeuille, quatre vases du musée archéologique de Naples (Musée des Etudes), qui en réalité sont grecs. Trois sont attiques, importés en Italie du sud, où ils ont été découverts ; le quatrième est italiote, c'est-à-dire produit en Italie du sud, dans une colonie grecque (Tarente)¹³. Il ne fait pas autrement que son aîné Ingres, qui, dans ses dessins, quelques années plus tard, appelle encore étrusques les vases grecs, faisant de l'adjectif « étrusque » comme une épithète de nature du vase figuré¹⁴. Les connaissances de l'architecte reflètent finalement bien l'état du savoir sur les civilisations

⁸ Lanzi 1789.

⁹ Gran-Aymerich et Lubchansky 2010. Pour Quatremère de Quincy, voir *infra*.

¹⁰ Quatremère de Quincy 1820, p. 368 sq.

¹¹ H. Labrousse, *Temples de Paestum*, dans *Restaurations* 1877, p. 11 (« j'ai imité dans la décoration intérieure de ce temple (Cérès ie Athénaïon) les peintures conservées dans les tombeaux de Corneto, monuments de la seconde époque de l'art en Etrurie ; tombeaux que l'on peut attribuer aux Grecs ») ; Quatremère de Quincy 1820, p. 369. Deux tombes découvertes, en 1827, à Corneto-Tarquinia, étaient en effet considérées, à l'époque, comme attribuables à des artistes grecs (Tombe des Biges ou Stackelberg et Tombe du Baron ou Kestner) : voir Heurgon 1973, p. 472.

¹² Paoli 1784. H. Labrousse dans *Restauration* 1877, p. 4 : « On ne peut pas non plus admettre l'opinion du P. Paoli, qui attribue aux Etrusques les monuments de Posidonia. On retrouve dans ces monuments la même architecture et le même art de construire que dans les monuments de la Sicile, qui sont, à n'en pas douter, élevés par les colonies grecques. Cette opinion, d'ailleurs, a été trop bien réfutée dans l'Encyclopédie méthodique (Dictionnaire d'architecture, au mot Dorique), pour m'arrêter ici à la combattre. ». Labrousse ne retient donc pas une présence étrusque à Paestum. *Contra* : Bressani 2012. Les arguments (p. 92) donnés par l'auteur d'une « présence étrusque » à Poseidonia qu'aurait soutenue Labrousse ne me semblent pas convaincants.

¹³ H. Labrousse, *Musée des Etudes. Etrusques, Naples 1826*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (3)-FOL, MFILM P-64705 et 6.

¹⁴ Voir Lubchansky 2006.

de l'Italie préromaine à son époque, avec encore quelques confusions que font la plupart de ses contemporains.

Ce savoir, il faut le préciser, a fait un saut qualitatif et quantitatif dans la première moitié du XIXe siècle. Après les publications situées au passage entre les deux siècles, publications où sont recensées les principales œuvres étrusques traditionnellement connues, à savoir urnes sculptées, miroirs gravés, ronde-bosse en bronze et architecture (tombes peintes, murailles et portes de villes), que ce soit dans l'ouvrage de Giuseppe Micali de 1810, traduit et commenté en français par D. Raoul-Rochette en 1824, ou dans ceux de Francesco Inghirami à partir de 1821, publications aussi qui établissent la grécité des vases, jusqu'ici appelés étrusques, sous la plume de Luigi Lanzi (1806) ou de Aubin-Louis Millin (1808-10) en France¹⁵, plusieurs découvertes de tombes peintes à Corneto-Tarquinia, à partir de 1825, offrent un nouveau visage à l'archéologie étrusque : ces découvertes récentes relancent la discussion sur l'art étrusque, sur les contours de son corpus qui vient d'être amputé de l'énorme ensemble des vases grecs mais d'être agrandi de nouvelles œuvres peintes, certes fragiles mais d'une grande richesse documentaire ; elles relancent aussi la discussion sur les rapports de l'art étrusque à l'art grec puisqu'on fait l'hypothèse que l'une de ces tombes au moins (Tombe des Biges et peut-être celle du Baron) a pu être exécutée par un artiste grec¹⁶, puisqu'aussi on voit dans ces tombes peintes un reflet de la grande peinture grecque, décrite dans les textes anciens mais qui a disparu, un reflet plus récent que les exemplaires des cités du Vésuve, et enfin que ces espaces architecturés peints vont pouvoir alimenter la thèse de la polychromie architecturale chez les anciens¹⁷. Les fouilles du Prince Lucien Bonaparte à Vulci-Canino, à partir de 1828, ont enfin permis de mettre au jour une quantité importante de nouveaux vases figurés (surtout grecs) et aussi de bronzes étrusques (*instrumentum*, miroirs)¹⁸.

Qu'est-ce qu'être « Etrusque » au XIXe siècle ?

Cette actualité archéologique sur l'art étrusque retient l'attention des jeunes architectes français, à tel point qu'en 1836, certains des Grands Prix de Rome à la Villa Médicis se faisaient appelés « Etrusques ». C'est ce que rapporte Viollet-le-Duc d'une discussion qu'il eut à l'Académie de France avec Prosper Morey :

–Tais-toi donc, me dit tout bas Morey, nous avons un Étrusque à côté de nous. En effet, une ramification d'un groupe assez nombreux s'étendait jusqu'à nous, ce groupe c'était des Étrusques.

–Oh ! vous avez des Étrusques, fis-je en riant malgré moi, et tu ne fais pas partie de ce groupe nombreux¹⁹ ?

Douze années plus tôt, en 1824, à la veille des découvertes de Corneto, Henri Labrouste arrive à Rome. Il semble s'être très rapidement intéressé aux ruines conservées de ce peuple, comme nous allons le voir. Pourrait-il être à l'origine de cette appellation dont la génération suivante n'hésite pas à s'affubler ? La coïncidence entre le propos de P. Morey et la citation de G. Davioud, mentionnée en commençant, est sans doute significative. Toutefois, déjà en 1786, Pierre François Léonard Fontaine et Charles Percier, alors qu'ils relevaient l'antique lors de leur séjour italien, se faisaient appelés « Etrusques ». C'était cependant dans le contexte de la traditionnelle *etruscomania*, qu'il fallait alors entendre ce terme : l'art

¹⁵ Ces différents ouvrages sont : Micali 1810 ; Micali 1824 ; Inghirami 1821-26 ; Lanzi 1806 ; Millin 1808-10.

¹⁶ Heurgon 1973, p. 472. Voir *supra*.

¹⁷ Sur ces différents points voir : Heurgon 1973 ; Weber-Lehmann 1992 ; Lubtchansky 2004 ; Lubtchansky 2011.

¹⁸ Gerhard 1831.

¹⁹ Lettres d'Italie 1971.

étrusque, à l'arrivée d'Henri Labrouste en Italie, n'est plus le même que celui de l'époque de Percier et Fontaine²⁰.

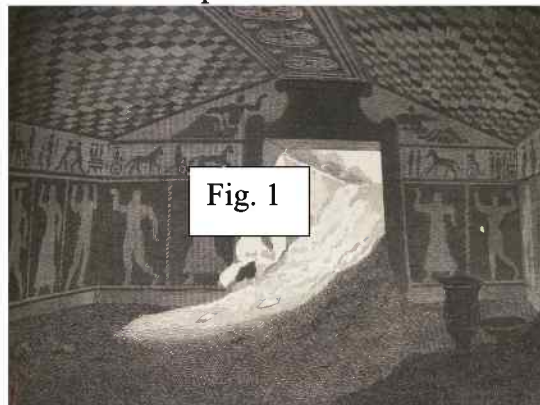
C'est à une autre *etruscomania* qu'on assiste au XIXe siècle, un goût véritable pour l'art étrusque, comme dans les siècles passés, mais qui s'accompagne d'une connaissance plus scientifique. Dans ce cadre, Henri Labrouste fait figure de référence pour la diffusion de l'architecture étrusque : on le trouve cité dans plusieurs publications de l'époque, françaises mais aussi italiennes. L'expertise du jeune architecte est ainsi reconnue sur le sol italien lui-même.

Henri Labrouste, expert sur les Etrusques. Le second ouvrage de G. Micali, publié en 1832 à Florence, *Storia degli antichi popoli italiani*, mentionne nommément Labrouste : le jeune architecte français semble avoir connu personnellement l'étruscologue italien. C'est précisément au sujet des dessins de ces tombes peintes de Tarquinia, l'ancienne Corneto, qu'on peut lire :

« I disegni che qui espongo sono stati diligentemente condotti nel 1830 dal Signore Labrouste e suoi compagni, abili alunni dell'Accademia di Francia in Roma, alla cui gentilezza io ne sono debitore »²¹

Un autre antiquisant important à cette époque, Eduard Gerhard, qui participe à la fondation de l'Institut de Correspondance archéologique en 1829, et lui aussi féru d'étruscologie, fit une recension du livre de Micali en 1834 : il évoque à nouveau le rôle de ces jeunes architectes français²².

La même année, en 1834, trois dessins de Labrouste sont publiés, en France, pour illustrer les volumes de *L'Italie pittoresque* édités par le baron de Norvins. Ce sont des vues en perspective, présentant de violents effets de lumière, qui fait irruption dans ces *grotte*, comme on les appelle en Italie : ces trois dessins contrastent ainsi avec les relevés plus scientifiques des mêmes tombes Mercareccia et Biges de Tarquinia et de la tombe rupestre de Castel d'Asso, conservés dans le portefeuille de l'architecte²³.



Le dessin de la Tombe des Biges (**fig. 1**) est ainsi particulièrement original : il offre une vue rarement choisie par les dessinateurs, la paroi d'entrée, parce que celle-ci était moins bien conservée que les trois autres, et il présente, sur la droite, deux vases antiques, un cratère et une coupe. Ceux-ci sont à considérer soit comme un ajout de l'architecte, pour enjoliver le dessin édité, soit comme une mise en scène faite par les locaux à l'attention des touristes, car

²⁰ Voir *supra* sur le contenu de l'art.

²¹ Micali 1832, vol. III, p. 118. Il est à noter que les dessins publiés par Micali ne sont pas exactement identiques à ceux conservés dans le portefeuille de Labrouste. Celui-ci les a donc modifiés pour l'édition de Micali. Il s'agit des planches LXVII et sans doute aussi LXVIII. Voir Banti 1967, ici p. 576.

²² Ce point est mentionné par Banti 1967, p. 577.

²³ de Norvins 1834, planches 3-5.

la tombe ne contenait aucun vase entier au moment de sa découverte²⁴. La première possibilité semble appuyée par l'existence, dans le portefeuille de l'architecte, d'un vase assez proche, un cratère de Volterra que Labrouste dessine en 1825²⁵. Quant aux peintures de cette paroi d'entrée, qui ne présentent guère de lacune sur le dessin publié, elles ont été fortement modifiées par rapport à l'original : l'encadrement de la porte et le registre supérieur, très endommagé au moment de la découverte, sont complétés à la guise de l'architecte, comme le montre le croquis du Cabinet des Estampes, assez schématique mais plus fidèle²⁶. Les détails de ce dessin répondent donc à la volonté d'évoquer le caractère mystérieux de ces caveaux souterrains, dont la visite aurait permis de voir encore le mobilier qu'on y avait découvert, une vision pittoresque et romantique du Grand Tour.

Toujours en 1834, puis à nouveau en 1841 (ouvrage posthume), Louis Charles François Petit-Radel mentionne les dessins de murs pélasgiques qu'il a commandé à Henri Labrouste, à son frère Théodore ainsi qu'à Vaudoyer²⁷.

Citons enfin dix ans plus tard, en 1851, une planche de comparaison de plusieurs tombes peintes de Tarquinia dans *l'Atlas* accompagnant la *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou L'architecture polychrome chez les Grecs* de Jacques Ignace Hittorff²⁸. Dans le commentaire aux planches, l'architecte évoque la concurrence à l'édition dont firent l'objet ces tombes de Corneto, au moment de leur découverte (1828), et qui paraît encore digne d'être mentionnée plus de vingt années plus tard²⁹. Il indique aussi que les dessins rassemblés sur la planche furent les premiers relevés de ces tombes découvertes :

« Je dois ces dessins, et plusieurs autres de cette planche, à M. H. Labrouste : cet architecte, son frère, M. Th. Labrouste, M.M. Léon Vaudoyer et Duc, furent les premiers à dessiner les tombeaux de Corneto, après qu'eut été levée la défense d'en copier les peintures, défense qui dura une année »³⁰.

Nous revenons ici pour finir à des dessins plus fidèles : une dizaine de tombes sont consignées sur cette planche, avec plan et une seule paroi par exemplaire. Même si la documentation est incomplète pour chaque tombe, ces dessins ne sont aucunement fantaisistes et bien à même de documenter, fidèlement, ce qu'était l'architecture polychrome antique.

Henri Labrouste et ses compagnons : copies, fantaisies et Restaurations. Les différents exemples de publications mentionnent tous le nom d'Henri Labrouste, associé à celui d'autres architectes, présents à la Villa Médicis en même temps que lui. Et en effet celui-ci ne peut être considéré comme le seul architecte français à avoir apprécié les tombeaux étrusques. C'est ce que mettent en évidence trois dossiers déjà traités par les travaux récents, que nous évoquerons brièvement : le phénomène des copies, la mode des fantaisies et l'orientation des Restaurations des Envois à partir de 1830.

L'examen des portefeuilles de différents architectes de la première moitié du XIXe siècle montre que les mêmes dessins étrusques y sont récurrents : le contenu du portefeuille d'Henri Labrouste n'est pas unique. Ces répétitions d'un portefeuille à l'autre ont été étudiées

²⁴ Kestner 1829. Sur les mises en scène opérées des sites archéologiques à l'attention des voyageurs du Grand Tour dans cette région, voir Lubchansky à paraître.

²⁵ H. Labrouste, *Sans titre, Volterra 1825*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (6)-FOL, MFILM P-65733.

²⁶ H. Labrouste, *Sans titre, Corneto 1829*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66981.

²⁷ Il s'agit de la porte et des murs de Segni, cité antique du Latium au sud de Rome. Il ne s'agit pas à proprement parler d'architecture étrusque, la construction pélasgique n'étant d'ailleurs pas considérée comme un appareil étrusque. Petit-Radel 1834, ici p. 363 (mais il mentionne un voyage à Segni en 1832, quand Henri Labrouste est déjà rentré en France) ; Petit-Radel 1841, p. 116.

²⁸ Hittorff 1851, pl. 19. Lubchansky 2011, voir fig. 4.

²⁹ Sur ce point, voir : Lubchansky 2004. Les Allemands, qui avaient participé à la découverte de certaines tombes, avaient obtenu l'exclusivité d'étude de la tombe de la part du Camerlengat du Vatican pendant toute l'année 1828, puisque les tombes se trouvaient dans les états pontificaux. Voir *infra*.

³⁰ Hittorff 1851, p. 795, note 1.

par Pierre Pinon³¹, qui souligne que les dessins sont copiés entre élèves, sans doute à la Villa Médicis, mais aussi ensuite, dans les ateliers que les architectes ont établis à leur retour. On sait que les élèves de Labrouste reproduisaient les dessins italiens de leur professeur³².

Cela nous induit à modérer l'idée d'un engouement archéologique qu'on pourrait prêter à certains architectes, qui n'ont pas toujours été motivés par une démarche autoptique et ont pu, par exemple, hésiter avant d'entreprendre le voyage vers les sites étrusques³³. Dans certains cas, la date originale d'exécution du premier dessin est même reproduite sur la copie. Les dates de ces voyages sont par conséquent à établir avec précaution.

Sur les dessins étrusques d'Henri Labrouste, trois voyages pourraient être évoqués : 1825, pour Volterra et Pérouse ; 1826, pour Véies ; 1829, pour Corneto-Tarquinia. Seul le troisième voyage est confirmé par un document manuscrit officiel, une demande de relever les monuments archéologiques de Corneto faite par le directeur de la Villa Médicis auprès du Camerlengat au Vatican, propriétaire des lieux³⁴. Il existe aussi un certain nombre de dessins avec une indication de lieu mais sans date. L'examen que j'ai pu mener sur ceux qui reproduisent des monuments étrusques semble indiquer que, lorsqu'un dessin ne porte pas de date, ce n'est pas un dessin autoptique et que Labrouste l'a copié sur celui d'un compagnon³⁵.

La correspondance de Léon Vaudoyer à son père indique d'ailleurs que nous n'avons pas conservé tous les dessins de ses voyages en Etrurie et qu'il en a remplacé certains, en recopiant ceux plus satisfaisants de ses compagnons ou en en exécutant de nouveaux lors du voyage de 1829. A propos d'un voyage en Toscane fait par Vaudoyer en 1827, sans Henri Labrouste, le fils écrit au père :

« Si vous voulez avoir une idée de l'effet que produit notre travail, je vous dirai qu'Henry qui a fait le voyage en 1825 est tout prêt à déchirer ses croquis pour recopier tous les nôtres »³⁶.

Comme l'ont montré P. Pinon et B. Bergdoll, cette nouvelle conception du relevé, indique un caractère de moins en moins personnel –et intégrant le phénomène de la copie– mais avec en revanche une valeur d'objectivité plus importante³⁷.

Un autre type de dessins témoigne, d'une autre manière, de ce goût pour l'art étrusque partagé par Labrouste et ses compagnons. Ils figurent des architectures étrusques sur un mode imaginaire. La vue de la Tombe des Biges d'Henri Labrouste, publiée dans *l'Italie pittoresque*, avec la mise en scène des deux vases formant son mobilier, peut être classée parmi ces dessins d'imagination, les « Compositions », comme elles sont appelées à l'époque³⁸. Mais les plus fantaisistes de ces *Compositions* sont de la main de ses compagnons, Félix Duban, à qui on doit cinq intérieurs de tombeau étrusque, et le frère d'Henri Labrouste, Théodore, à qui on en doit quatre, dans l'état actuel de nos connaissances. Le procédé est toujours le même : les deux architectes campent la fantaisie dans une tombe de Corneto-Tarquinia ou de Volterra. Dans le premier cas ce sont les tombes anciennement connues du Cardinal ou de la Mercareccia, ou celle relevée par les pensionnaires en 1829, la Tombe des Biges : les deux artistes reprennent l'architecture des tombes et leur décor peint en le modifiant plus ou moins, selon les *Compositions*. Une tombe de Volterra, qui est aussi utilisée pour les *Compositions*, fait l'objet de relevés archéologiques dans le portefeuille de ces

³¹ Voir par exemple : Pinon 1996 ; Pinon 2002.

³² Sur l'atelier d'Henri Labrouste et les copies étrusques : Avakian 1935.

³³ Voir les difficultés du voyage vers Corneto évoquées dans Lubtchansky 2011.

³⁴ Heurgon 1973 et Lubtchansky 2004.

³⁵ Etude à paraître.

³⁶ Haumesser 2006, ici p. 7.

³⁷ Pinon 1996 et Bergdoll 1994, p. 79.

³⁸ Voir Foucart 1996.

artistes (Henri et Théodore Labrouste, Prosper Morey)³⁹. Ces intérieurs sont ensuite meublés d'urnes historiées et de vases, provenant le plus souvent de Volterra, et qui ont été dessinés dans les portefeuilles de nos architectes (celui de Duban, d'Henri Labrouste ou de Léon Vaudoyer).



Un de ces dessins, conservé au Art Walters Museum (inv. 37.2756), a un temps été attribué à Henri Labrouste (**fig. 2**)⁴⁰. Il date de 1849, période à laquelle Duban et Théodore Labrouste composent d'autres fantaisies étrusques très semblables. La graphie en lettres capitales de la signature semble bien indiquer que l'auteur de ce dessin est Théodore et non Henri⁴¹. Il illustre parfaitement, en tout cas, l'esprit de ces *Compositions* : l'ouverture vers l'extérieur, au fond du dessin, et la lumière artificielle qui vient éclairer le caveau, de derrière le bouclier, évoquent la fréquentation de ces tombes par les visiteurs modernes, qui dans certaines fantaisies sont d'ailleurs figurés. L'abondance du mobilier et le bon état de conservation de l'ensemble permettent de recréer l'émotion de ces jeunes architectes découvrant des tombeaux du passé encore presque intacts : ils frappèrent leur imagination grâce aux couleurs vives des peintures murales, destinées malheureusement à très vite s'effacer⁴². La suggestion de cette expérience archéologique devait sans doute être suffisamment forte pour que Théodore, en 1881, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, ait encore composé un nouvel intérieur de tombeau étrusque⁴³.

Henri Labrouste, quant à lui, ne s'aventure pas aussi loin dans le jeu de ces fantaisies funéraires. Ses *Compositions* à lui sont de véritables programmes urbanistiques, reconstituant des vues de cités antiques, d'après ses différentes observations sur le terrain⁴⁴. Comme nous le verrons, ce sont les villes étrusques qui, en particulier, lui suggèrent ces reconstitutions.

Dernier dossier enfin, celui des Restaurations des architectes de l'Académie de France à Rome, pour leur Envoi de quatrième année : à partir des années 1830, les antiquités étrusques et plus particulièrement leurs architectures funéraires peintes sont une source récurrente d'inspiration. Les débats sur la polychromie de l'architecture antique retiennent alors toute l'attention des architectes et les travaux de Théodore Labrouste (*Antiquités de Cora*, 1831), Marie-Antoine Delannoy (*Ile du Tibre à Rome*, 1833) ou même plus tard de Charles Garnier (*Temple de Jupiter à Egine*, 1853) montrent que les tombes étrusques ont amplement été utilisées pour reconstruire les architectures peintes qu'ils avaient à étudier, même s'il s'agissait de monuments d'autres régions (Latium méridional, Grèce) et de

³⁹ Etude à paraître.

⁴⁰ Je remercie M. Le Coeur de m'avoir indiqué l'existence de ce dessin.

⁴¹ Jo Briggs, conservateur au Musée Walters, a revu la signature pour moi.

⁴² Voir le texte de Daly 1862. Il cite précisément les propos de Théodore Labrouste qui déplore la dégradation des peintures lors d'un second voyage à Corneto, après celui de 1829.

⁴³ *Le Cœur* 2012, p. 48.

⁴⁴ Voir *infra*.

périodes différentes (époque romaine)⁴⁵. Henri Labrouste semble avoir été le premier -dans son Envoi de quatrième année en 1828-29) à puiser dans l'art étrusque l'inspiration de cette polychromie, qui reste cependant discrète dans les Restaurations de Paestum⁴⁶. Mais son frère Théodore est le premier à en systématiser le procédé dans son Envoi sur les temples de Cora. Son nom est aussi fortement associé à la peinture funéraire étrusque : il exposa en 1830 son envoi de deuxième année sur les tombeaux de Corneto à la Villa Médicis⁴⁷. Cette exposition des pensionnaires a pu faire connaître au public romain ces dessins de Corneto, y compris aux antiquaires de passage à Rome. En 1867, c'est à nouveau à Théodore que s'adresse J. Hittorff pour lui demander un « dessin d'un tombeau de Corneto », montrant alors, que concernant la documentation sur la peinture étrusque, on pouvait confondre les deux frères⁴⁸.

Il convient donc de ne pas isoler Henri Labrouste dans le cadre de cette *nouvelle etruscomania* : certains de ses compagnons à Rome ont partagé cet engouement pour cette civilisation que les nouvelles découvertes archéologiques sur la peinture mettaient au premier plan de l'actualité artistique. Mais pour reprendre la chute de la lettre de Viollet-Le-Duc mentionnée plus haut :

« -Oh ! vous avez des Étrusques, fis-je en riant malgré moi, et tu ne fais pas partie de ce groupe nombreux ?

-Non ! Dieu m'en garde, ils sont absurdes ; ils veulent nous faire des salons ou des cabinets décorés comme des tombeaux de Corneto ; puis je ne sais pas précisément ce qu'ils entendent par architecture étrusque.

- Ni moi. »⁴⁹

Henri Labrouste a certes acquis une expertise à son époque concernant la peinture étrusque, comme l'a montré le dossier précédent, mais contrairement à ces deux architectes (Viollet-Le-Duc et Prosper Morey) dont l'opinion est évoquée dans la lettre ci-dessus, c'est bien l'architecture étrusque, funéraire et urbaine, au sens plein, et pas seulement les murs peints, qui a surtout retenu son attention. Son portefeuille de dessins en apporte amplement la preuve.

2. Le corpus étrusque des dessins d'Henri Labrouste

Les vestiges architecturaux de la civilisation étrusque au début du XIXe siècle sont en mesure de contenter ces jeunes architectes présents à Rome, attirés, comme nous l'avons vu, par une autre architecture, une architecture « première » ou « primitive ». De l'architecture civique -maisons et palais- et sacrée -temples-, ne restaient que les fondations en pierre puisque les parties élevées étaient en matériaux plus légers -bois, brique crue, pierraille- qui se sont mal conservés. Le décor architectonique en terre cuite de ces édifices, plus résistant, a laissé davantage de vestiges : H. Labrouste en a relevé plusieurs exemplaires provenant des cités de Véies et de Tarquinia (Corneto)⁵⁰. En revanche, les élévations les plus spectaculaires

⁴⁵ T. Labrouste : Lubtchansky 2002 ; Delannoy : Salamito 1992 ; Garnier : Paris-Rome-Athènes 1982, p. 214 sq.

⁴⁶ Pour la discrétion de la polychromie voir Billot 1982 et Pinon 2002. Voir aussi *infra*.

⁴⁷ Lubtchansky 2004 ; Haumesser 2006, p. 8.

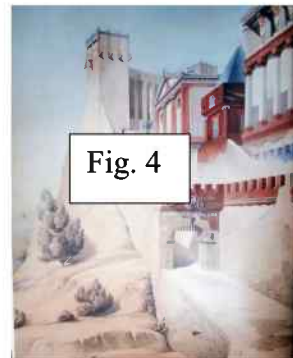
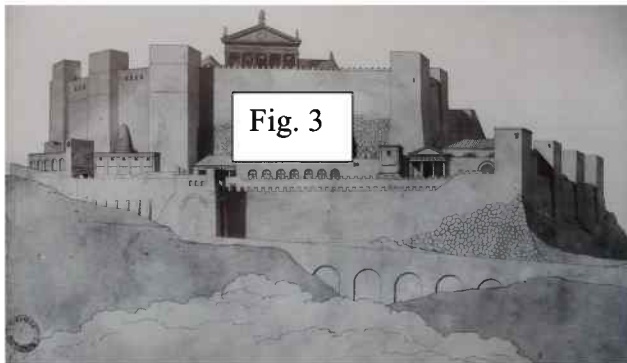
⁴⁸ Une lettre de Théodore à Henri, présente dans les Archives Labrouste des Archives nationales témoigne de cet échange : « Mon cher Henri. Je t'envoie la lettre ci-jointe que je viens de recevoir adressée à M. Th. Labrouste architecte de la bibliothèque impériale rue du Bac 39. Est-ce toi ? Est-ce moi ? Peu importe. M. Hittorff demande communication d'un dessin d'un tombeau de Corneto, dont le croquis est joint à sa lettre. Je me rappelle bien d'avoir dessiné ce tombeau ainsi que beaucoup d'autres. Mais j'ai prêté toute ma collection de tombeaux de Corneto. Je ne me rappelle pas à qui, et on ne me les a pas rendus. Depuis longtemps je les considère comme perdus. Réponds à M. Hittorff ». Voir aussi Haumesser 2006.

⁴⁹ Voir *supra*.

⁵⁰ H. Labrouste, *Terres cuites trouvées à Veii, Veii sd*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (10)-FOL, MFILM P-67107 ; H. Labrouste, *Sans titre, Corneto 1829*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66978.

sont offertes par les enceintes et portes de ville, souvent en gros appareil, et par les tombeaux, dont l'intérieur reproduit les demeures disparues des Etrusques. Toutes celles bien connues au début du XIXe siècle, et d'autres plus exceptionnelles, sont reproduites en détail dans le portefeuille de dessins d'Henri Labrouste, comme nous allons le voir. Mais ce qui montre l'importance qu'elles revêtent au regard de l'architecte, c'est leur présence dans les deux vues imaginaires de cité antique qu'a laissées Labrouste⁵¹. Ces *Compositions* sont bien connues des spécialistes de l'architecte, mais on n'a pas suffisamment dit qu'elles ont une dimension programmatique vis à vis des conceptions architecturales du jeune pensionnaire à cette époque⁵².

Les dessins d'architecture urbaine



Dans les deux dessins, le point de vue est pris depuis l'extérieur de la cité, mettant au premier plan les murailles enserrant l'habitat, auquel on accède par de puissantes portes. La première (**fig. 3**), monochrome, offre une vue complète du site urbain, avec ses différents cercles d'enceintes, protégeant chacun les édifices civiques et sacrés ; la seconde (**fig. 4**), plus colorée, est une vue de détail, centrée sur une des portes et quelques bâtiments. Ne pouvant compter sur un titre ou une didascalie qui permettrait d'identifier géographiquement les cités figurées, on doit s'en tenir à une localisation générale⁵³. Soulignons-en, toutefois, deux caractéristiques qui sont récurrentes dans les dessins d'imagination romains de Labrouste : la situation maritime et la topographie escarpée du site. Ces deux cadres semblent chers à l'architecte. L'implantation côtière, tout d'abord, qui est visible dans la seconde *Composition*, se retrouve dans le dessin de port présenté en 1828 dans l'album offert à Pierre Guerin⁵⁴, mais aussi dans le choix de Paestum, l'ancienne Poseidonia, c'est-à-dire la cité du dieu de la mer, pour l'Envoi de quatrième année : dans la seconde *composition*, une statue de Poséidon brandissant son trident est figurée à côté de son temple, dont une proue de navire sert d'acrotère faitier. L'attirance de Labrouste pour la mer, qui a été soulignée par Marc Le Coeur⁵⁵, et qui peut être rattachée à des données biographiques (par l'origine bordelaise de sa famille), revient encore dans le monument en l'honneur du navigateur La Pérouse, premier projet non retenu pour son Envoi de cinquième année (1829). Le paysage maritime escarpé est d'autre part présent dans une reconstitution imaginaire de la nécropole de Tarquinia, près

⁵¹ Elles sont conservées à l'Académie d'architecture, à Paris : AA, 255.1 et 2.

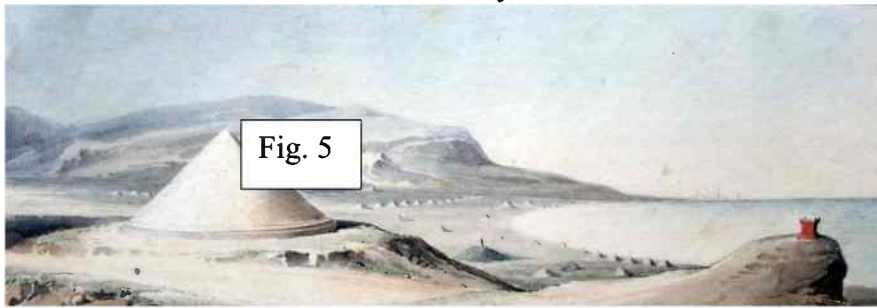
⁵² Gaiani 2002, p. 74 sq. ; Bergdoll 2012.

⁵³ Le catalogue de l'exposition édité par C. Bélier, B. Bergdoll, M. Le Coeur (éd.), *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, Paris, 2012, leur attribue le titre générique de « Reconstitution imaginaire d'une ville antique » : p. 55 et 66. Pour la plus colorée, toutefois, la tradition plus ancienne relève l'inscription « Agrigentum 1828 » qui n'était plus présente en 1991 à cause d'une restauration. Le titre donné par la catalogage de l'Académie d'Architecture « Composition antique par P.F. Henri Labrouste...fait à Paestum, 1826 » (voir Gaiani 2002, p. 80 note 101), reste lui aussi aujourd'hui sans justification.

⁵⁴ Bergdoll 2012, p. 71 et fig. 19 p. 70.

⁵⁵ Le Coeur 2012, p. 46 sq.

de Corneto (fig. 5)⁵⁶ : le rivage plat, où se dressent de nombreux tumuli coniques, cède vite la place à une zone de massifs dominant la mer tyrrhénienne.



Il s'agit donc d'évoquer les paysages caractéristiques de la péninsule et des îles tyrrhéniennes, en reconstituant une cité antique qui se présente comme un programme urbanistique des civilisations les plus anciennes de l'Italie : les systèmes de fortification, leur technique de construction et leurs usages ; les différents bâtiments et les pratiques culturelles qu'ils évoquent ; les appareils de construction et les divers types de décor (sculpté, peint) qui les rendent vivants. Ces espaces urbains sont vides et silencieux, mais tout a été planté pour accueillir les différentes expressions de la vie quotidienne des plus anciens Italiens. Le gros appareil, polygonal ou rectangulaire, l'usage de la voûte et de la coupole, antérieur à celui de l'architrave qui privilégie les lignes horizontales et rectilignes, et celui des formes coniques et pyramidales, se réfèrent bien aux périodes les plus anciennes de l'Antiquité italienne. Ces espaces restent toutefois des compositions imaginaires, mélangeant architectures grecques, étrusques et romaines et périodes chronologiques diverses, selon une perspective éclectique que le jeune architecte a découvert d'une part en étudiant les temples de Paestum⁵⁷, mais qui a aussi dû le frapper, au quotidien, dans le palimpseste de Rome.

On peut apprécier l'élaboration et l'agencement progressif de ces différentes reconstitutions imaginaires d'après les esquisses préparatoires qui couvrent ses carnets de croquis⁵⁸ ; mais on retrouve l'origine archéologique précise de chacune des composantes architecturales de ces dessins dans le portefeuille de Labrouste : le choix de ces monuments correspond certes aux intérêts des antiquaires de son époque (avec en particulier les recherches sur les murs cyclopéens ou pélasgiques⁵⁹ et sur la polychromie de l'architecture⁶⁰), mais il illustre aussi les intérêts propres de Labrouste, tels qu'on vient de les souligner dans ses *Compositions* imaginaires.

⁵⁶ H. Labrouste, *Sans titre, Corneto 1829*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66975.

⁵⁷ Voir Bressani 2012. L'éclectisme mélange culture grecque (colonie) et culture indigène locale.

⁵⁸ Le carnet 330, conservé à l'Académie d'architecture, réunit les esquisses préparatoires pour la reconstitution portuaire (avec le carnet 328) et les deux reconstitutions de cités imaginaires (avec le carnet 326). Celles de la reconstitution de la nécropole de Tarquinia se trouve dans le carnet 329.

⁵⁹ A l'époque de Labrouste, la construction en appareil de gros blocs taillés sans ciment, connaît un grand succès dans les travaux des académies de France, d'Italie ou de Grande-Bretagne. Deux Français se distinguent M. Fortia d'Urban (*Discours sur les murs saturniens ou cyclopéens*, 1813) et surtout l'abbé L.C.F. Petit-Radel, qui publie de nombreux travaux, entre 1793 et 1841, sur le sujet et commande des relevés de murs en appareil cyclopéen dans le Latium aux frères Labrouste et à Vaudoyer. Cette technique spécifique est considérée par ce dernier comme l'expression de l'origine pélasgique des populations installées en Italie. Même s'il reconnaît une évolution dans ce type de construction au sein même de son développement en Italie, elles sont la marque d'une culture primitive.

⁶⁰ Sur ce complexe dossier voir Billot 1982. On rappellera que le voyage de Jacques Ignace Hittorff en Sicile et en Italie a lieu entre 1822 et 1824.



Fig. 6

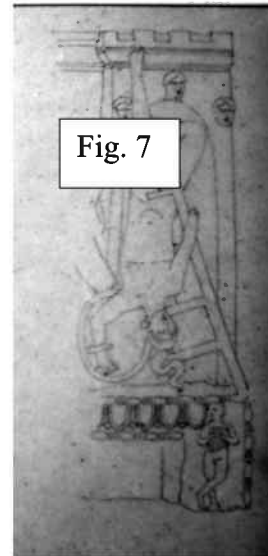


Fig. 7

Ainsi, concernant le gros appareil utilisé pour l'architecture défensive mais aussi pour l'architecture funéraire, la construction polygonale étant assez rare chez les Etrusques, on trouve une seule planche illustrant un mur en appareil polygonal à Cortone⁶¹, mais des tumuli et plusieurs portes de ville en gros appareil rectangulaire : tumulus à Tarquinia (Corneto), Porta Marzia et Arc d'Auguste (**fig. 6**) à Pérouse, Porta all'Arco à Volterra. Ces deux dernières, avec leurs arcs et leur décor, sculpté dans un style inorganique, qui donnent un aspect primitif à ces constructions, inspirent les portes des deux reconstitutions imaginaires de cité antique. Labrouste n'hésite pas à proposer, dans son portefeuille, des relevés en perspective de ces portes pour donner un meilleur rendu de l'insertion du monument étrusque dans le cadre architectural postérieur : romain, puis renaissant, comme c'est le cas pour l'Arc d'Auguste dont la porte étrusque -à un arc et frise de boucliers ronds et pilastres ioniques- est complétée par un second arc romain et insérée dans la forteresse Paolina d'Antonio da Sangallo⁶². L'effet de palimpseste est de fait très suggestif. Les deux bastions trapézoïdaux d'origine sont aussi relevés dans un plan au sol⁶³. C'est ce type de murailles, ponctuées par des tours défensives, qui est adopté dans les deux reconstitutions imaginaires ; le crénelage, qui y couronne les enceintes, n'est cependant pas visible sur les vestiges étrusques : il a été observé sur une urne étrusque, conservée à Volterra, décorée d'un bas-relief figurant la prise d'une cité. Labrouste a relevé le détail de la porte -tout à fait semblable à celle de Volterra- avec son crénelage (**fig. 7**)⁶⁴, dans un dessin qui appartient à son portefeuille : ce dernier rassemble donc toutes les études de détail de l'architecture étrusque -mais aussi grecque et romaine-, alors connues, qui, réunies dans les compositions, composent une vision urbanistique des plus anciens temps de l'Antiquité classique.

Les dessins d'architecture funéraire

Le domaine funéraire est l'autre pan de l'architecture étrusque qui offre un nombre important de monuments bien conservés. L'intérêt de Labrouste pour ce corpus dut être notable. Il a en effet réuni dans son portefeuille une documentation tout à fait complète sur les

⁶¹ H. Labrouste, *A Cortone, sl sd*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (1)-FOL, MFILM P-62609. Voir aussi dans le Latium méridional : Cori, H. Labrouste, *Murs antiques à Cori, Cori 1828*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (1)-FOL, MFILM P-66964.

⁶² H. Labrouste, *Sans titre, Perugia 1825*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (5)-FOL, MFILM P-65556.

⁶³ H. Labrouste, *Porte antique à Perugia, sl sd*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (5)-FOL, MFILM P-65558.

⁶⁴ H. Labrouste, *Sans titre, sl sd*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (6)-FOL, MFILM P-65738 : urne de Volterra.

différents types de tombe connus à l'époque : tombes rupestres (Castel d'Asso, Norchia, Véies), tombes hypogées à plan circulaire (Volterra), quadrangulaire avec une ou plusieurs chambres (Tarquinia-Corneto, Chiusi). Il relève aussi les indicateurs de tombe visibles en surface : tumuli de Tarquinia, cippes de Chiusi, façade sculptée des tombes rupestres. L. Banti avait montré en 1967, dans son étude pionnière sur les dessins étrusques de l'architecte, combien ces dessins sont précieux pour la précision des mesures, qui sont ainsi conservées pour des tombes aujourd'hui disparues⁶⁵ ; mais ils sont aussi riches en données proprement architecturales, moins intéressants pour le relevé des fresques mais novateurs par la présence des plans, des coupes et des informations sur l'implantation des tombes dans le paysage.

Plusieurs indices montrent que Labrouste a dû chercher à suivre l'actualité des découvertes archéologiques des tombes étrusques, dans la mesure où elles concernaient ses propres intérêts architecturaux. Le portefeuille présente le dessin non daté d'une tombe de Volterra⁶⁶, qui ne fut découverte qu'en 1831, après son retour d'Italie. Celle-ci adopte une typologie qui doit alors évoquer une époque très ancienne : le plan est circulaire, le plafond est en voûte, l'ensemble étant creusé dans la roche avec un large pilier central circulaire. Les traces du culte sont clairement visibles par la série d'urnes étagées sur le pourtour du monument⁶⁷. Des caractéristiques qui, on l'a vu pour l'architecture urbaine, ne pouvaient que le séduire. Labrouste continue donc à accroître son corpus de dessins étrusques, une fois en France. Autre indice de cet intérêt pour l'actualité archéologique : un détail de la Restauration du temple de Cérès (*Athénaion*) de Paestum est inspirée d'une tombe de Tarquinia-Corneto (**fig. 8**) : la paroi du fond du naos est décorée d'un fronton peint, avec au centre une console concave, encadrée d'animaux aquatiques⁶⁸. L'ensemble est très proche du fronton de la paroi du fond de la Tombe du Baron, que Labrouste ne pourra visiter qu'en mai-juin 1829, après l'année entière de fermeture qui suivit sa découverte⁶⁹. La tombe fut toutefois visitée par Désiré Raoul-Rochette dès l'été 1827, au lendemain de sa mise au jour. L'antiquaire n'obtint pas le droit de la faire relever, mais il dut certainement rendre compte de ses détails lors de son séjour à la Villa Médicis, le même été⁷⁰. Le jeune architecte suit donc les dernières actualités archéologiques sur l'art funéraire des Etrusques et les intègre dans ses travaux. Même si cet intérêt ne déboucha pas sur une édition réunissant ces différentes tombes, comme projeta de le faire quelques années plus tard Victor Baltard, avec son *Parallèle de tombeaux de diverses époques de Rome et de ses environs*⁷¹, la démarche de l'architecte est complète et archéologique : il ne s'agit plus de rêver l'Antiquité, mais d'étudier scientifiquement ce que livre l'archéologie. Son intérêt pour le sujet funéraire trouva une application concrète dès l'année de son retour à Paris, avec une première étude de tombeau (1830, tombe de Victor Lanneau) ; il demeura en outre constant tout au long de sa carrière.

⁶⁵ Banti 1967.

⁶⁶ H. Labrouste, *Tombeau Etrusque creusé dans l'albâtre, Volterra sd*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (6)-FOL, MFILM P-65740.

⁶⁷ Voir mon étude à paraître.

⁶⁸ H. Labrouste, *Paestum, projet de Restauration du temple de Cérès, détail*, Envoi de Rome de quatrième année, 1828-29, Paris, ENSBA, Env. 22-16.

⁶⁹ Il fait partie des premiers à pouvoir visiter ce groupe de tombes, que les savants allemands avaient découvert en 1827 : ceux-ci avaient obtenu du Camerlengat qu'il interdise la visite de ces tombes afin de préserver en leur faveur l'exclusivité de leur étude. Voir *supra*. Le relevé a la cote : H. Labrouste, *Sans titre, Corneto 1829*, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66979. Le dessin sur Paestum est envoyé en avril 1829, avant la visite du site de Corneto par conséquent.

⁷⁰ D. Raoul-Rochette publie la tombe, sans illustration, dans le *Journal des Savants de l'Institut* en janvier 1828. Sur ce dossier voir Heurgon 1973 et Lubchansky 2004.

⁷¹ Pinon 2005, p. 115 pl. 121. Conservé à la BNF, Estampes et photographies, Topographie de l'Italie, Vb 132s., t. XII et XIII.



Fig. 8

Dans les tombes étrusques, plusieurs autres aspects étaient en mesure de retenir le regard du jeune architecte. Nous avons évoqué le cercle, la voûte : ces formes, qui se réfèrent aux premières expressions architecturales de l'Antiquité, comprennent aussi le cône et la pyramide qu'adoptent les indicateurs en surface des tombes hypogées. Tumuli et cippes sont construits, en pierres et amas de terre, selon une ligne plus ou moins élancée ; ils sont en connexion avec une ou plusieurs tombes souterraines, mais sans continuité architecturale, comme le montrent bien les coupes de Labrouste⁷².

Les tombes hypogées sont en revanche entièrement creusées dans la roche. Ces « grotte » articulent une ou plusieurs chambres, avec, dans certains cas, plusieurs niveaux en profondeur : des entrailles de la terre, où sont déposés les défunts, jusqu'au sommet du cône, à l'extérieur, on trouve des principes que la tombe de Napoléon, par exemple, exploitera⁷³. L'opposition entre l'obscurité de l'hypogée et la lumière du soleil, se reflétant sur la pierre du tumulus, a dû aussi marquer l'esprit de Labrouste qui jouera de ce contraste dans l'organisation générale de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Même s'il ne s'agit pas ici d'analyser les projets parisiens à l'aune des dessins romains, il faut souligner l'importance des effets d'ombre et de lumière dans les relevés de tombes étrusques : dans la Tombe de la Mercareccia de Tarquinia, la chambre supérieure est éclairée zénitalement par le puits central, dont la fonction est double⁷⁴. Il servit, lors de la création de la seconde chambre⁷⁵, pour accéder plus facilement à l'extérieur, circulation que Labrouste semble avoir compris puisqu'il indique bien les coches qui ponctuent le puits (fig. 9).

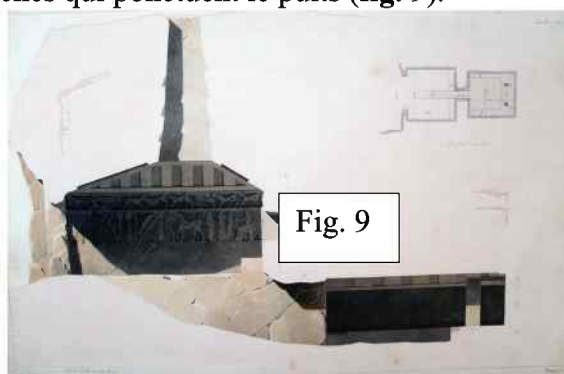


Fig. 9

Mais le puits évoque aussi l'ouverture ménagée dans le toit de la cour centrale de la maison étrusque et romaine, l'*atrium displuuiatum*, pour recueillir l'eau et éclairer cet espace.

⁷² Voir le dessin : H. Labrouste, *Sans titre*, Corneto 1829, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66975. *Contra* Bressani 1999.

⁷³ Bressani 1999.

⁷⁴ H. Labrouste, *Sans titre*, Corneto 1829, Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66972.

⁷⁵ Il servit à faire sortir les gravats lors du creusement de la seconde chambre et ensuite à introduire les sarcophages destinés à cette seconde chambre afin d'éviter de traverser la première chambre encombrée de sarcophages : voir Jolivet 2011, p. 228.

Nous touchons ici à un dernier point, auquel le jeune architecte a dû être sensible. L'effet mimétique de l'intérieur d'une maison, ressenti dans ces chambres funéraires, était particulièrement suggestif, autant sinon plus qu'à Pompéi ou Herculaneum, où les maisons n'étaient pas encore restaurées. Ces reproductions en trompe l'œil (les portes sont souvent feintes, les plinthes, les corniches, les poutres et consoles, les plafonds sont en relief ou sont peints pour donner l'illusion d'un espace intérieur) de l'architecture domestique renouvellent le corpus des bâtiments publics de Rome ; ils remontent en outre à une plus haute antiquité : autant d'atouts pour séduire aussi bien la soif de connaissances que les émotions du jeune architecte.

Les propositions que nous venons de faire concernant le rapport d'Henri Labrouste à la civilisation étrusque se sont appuyées sur des documents indirects, tels des lettres et des dessins de ses proches, des ouvrages contemporains, et les différents travaux permettant de reconstruire le contexte de la fortune des Étrusques, dans la première moitié du XIXe siècle. Nous nous sommes en outre servis des témoignages directs de l'architecte : en l'absence de dissertation sur l'architecture étrusque de sa main propre, comme nous en avons conservé pour l'architecte Albert Lenoir, ses relevés archéologiques, ainsi que ses *Compositions*, ont permis de pointer la nouvelle relation à l'antique - une « architecture première » -, qui est étudiée par Labrouste et ses compagnons lors de leur séjour romain. L'architecture étrusque a laissé suffisamment de vestiges pour pouvoir compter parmi ces nouveaux témoignages qui intéressent désormais ces jeunes architectes : cette antiquité n'est plus perdue ni rêvée, elle est alors mise au jour, sous leur yeux, et peut être étudiée, précisément, à quelques lieues de Rome. La qualité nouvelle de ces dessins, qui reproduisent cette nouvelle antiquité, accompagne le changement de sujet : dans le cas des dessins étrusques d'Henri Labrouste, on peut donc affirmer qu'il participe au passage de l'étruscomanie à l'étruscologie, en documentant de manière nouvelle, scientifique, cette architecture. C'est donc avec un regard d'étruscologue qu'il convient d'examiner les dessins de Labrouste, qui ont toujours un détail à apprendre au spécialiste.

Toutefois, ces propositions ne sauraient être complètes si elles ne prenaient pas aussi en compte la dimension émotionnelle de ce rapport à l'antique : partir à la recherche de ces vestiges étrusques, cachés dans la campagne toscane et romaine, descendre dans ces tombeaux souterrains et y découvrir des traces restant de leur occupation antique, être parmi les premiers à les relever, avant que leur décor ne s'efface irrémédiablement, a sans doute séduit ces jeunes esprits. Ce contact vivant avec l'antiquité, que permet l'expérience archéologique, a des chances d'avoir davantage marqué Henri Labrouste que les monuments de l'architecture étrusque elle-même, dont les vestiges restent, finalement, moins spectaculaires et moins bien conservés que ceux de la Rome impériale.

Légendes des illustrations :

Fig. 1 : H. Labrouste, Tombeau étrusque à Corneto (paroi d'entrée de la Tombe des Biges de Tarquinia), d'après de Norvins 1834, pl. 4

Fig. 2 : T. Labrouste, Composition funéraire étrusque, Art Walters Museum (inv. 37.2756), photo du musée

Fig. 3 : H. Labrouste, Reconstitution imaginaire d'une ville antique, Paris, Académie d'architecture 255. 2.

Fig. 4 : H. Labrouste, Reconstitution imaginaire d'une ville antique, Paris, Académie d'architecture 255.1

Fig. 5 : H. Labrouste, Reconstitution de la nécropole de Tarquinia près de Corneto (Corneto, 1829), Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66975

Fig. 6 : H. Labrouste, Arc d'Auguste à Pérouse (Pérouse, 1825), Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (5)-FOL, MFILM P-65556

Fig. 7 : H. Labrouste, Urne de Volterra (détail d'une porte de ville), Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (6)-FOL, MFILM P-65738

Fig. 8 : H. Labrouste, comparaison de la Restauration du temple de Cérès de Paestum (ENSBA, Env. 22-16) et de la Tombe du Baron de Tarquinia (BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66979), 1829

Fig. 9 : H. Labrouste, Tombe de la Mercareccia de Tarquinia (Corneto, 1829), Paris, BnF, Estampes, VZ-1030 (9)-FOL, MFILM P-66972

Abréviations bibliographiques :

Avakian G., *Rilievi inediti di monumenti etruschi e romani*, dans *Ephemeris Dacoromana*, 6, 1935, p. 129-203.

Banti L., *Disegni di tombe e monumenti etruschi fra il 1825 e il 1830 : l'architetto Henri Labrouste*, dans *Studi Etruschi*, 35, 1967, p. 575-593

Bergdoll B., *Labrouste et l'Italie*, dans C. Bélier, B. Bergdoll, M. Le Cœur (éd.), *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, Paris, 2012, p. 55-87

Bergdoll B., *Léon Vaudoyer. Historicism in the Age of Industry*, New York, 1994

Billot M.-F., *Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture grecque*, dans *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et au XXe siècles*, Paris 1982, p. 61-125

Bressani M., *Controverse autour de Paestum*, dans C. Bélier, B. Bergdoll, M. Le Cœur (éd.), *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, Paris, 2012, p. 89-93

Bressani M., *Projet de Labrouste pour le tombeau de l'empereur Napoléon. Essai d'interprétation symbolique de l'architecture romantique*, dans *Revue de l'Art*, 125, 1999-3, p. 54-63

Briquel D., *La civilisation étrusque*, Paris, 1999

Briquel D., *Les Pélasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*, Rome, 1984

Daly C., *Vue intérieure d'un tombeau étrusque (Corneto)*, dans *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 20, 1862, col. 3-7

Davioud G., *Notice sur la vie et les œuvres de Léon Vaudoyer*, Société centrale des architectes, Paris, 1873

Fortia d'Urban M., *Discours sur les murs saturniens ou ciclopéens*, 1813

Foucart B., *Duban, un peintre. Les aquarelles de fantaisie*, dans S. Bellanger et F. Hamon (éd.), *Félix Duban (1798-1870). Les couleurs de l'architecte*, Turin-Paris, 1996, p. 206-209

Gaiani M., *Il viaggio in Italia, 1824-1830*, dans R. Dubbini (éd.), *Henri Labrouste (1801-1875)*, Milano, 2002, p. 50-80

Gerhard E., *Rapporto Volcente*, dans *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 2, 1831, p. 5-270

Gran-Aymerich E. et N. Lubtchansky, s.v. *Désiré Raoul-Rochette*, *Dictionnaire des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première guerre mondiale (1789-1920)*, sous la direction de C. Barbillon et P. Sénéchal, <http://inha.fr/spip.php?article2506>, 12 janvier 2010

- Haumesser L., *Les architectes français et les relevés de tombes étrusques : Felix Duban et Albert Lenoir*, dans *Studi Etruschi*, 72, 2006, p. 3-46
- Heurgon J., *La découverte des Étrusques au début du XIXe siècle*, dans *CRAI*, 1973, p. 591-600. Repris dans *Scripta Varia*, Bruxelles 1986, p. 465-475
- Hittorff J. I., *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, 1851
- Inghirami F., *Monumenti etruschi o di etrusco nome, disegnati, incisi, illustrati e pubblicati*, Fiesole, 1821-1826
- Jolivet V., *Tristes portiques. Sur le plan canonique de la maison étrusque et romaine*, Rome, 2011
- Kestner A., *Rapporto*, dans *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, I, 1829, p. 101-120
- Lanzi L. A., *De' vasi antichi volgarmente chiamati etruschi*, Firenze, 1806
- Lanzi L., *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia, per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti*, Roma, 1789
- Le Cœur M., *Portrait d'un architecte du silence*, dans C. Béliet, B. Bergdoll, M. Le Cœur (éd.), *La structure mise en lumière. Labrouste (1801-1875) architecte*, Paris, 2012, p. 43-53
- Les Etrusques et l'Europe. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 15 septembre - 14 décembre 1992*, Paris, 1992
- Lettres d'Italie, 1836-1837 adressées à sa famille par E. Viollet-le-Duc* annotées par Geneviève Viollet-le-Duc, Paris, 1971
- Lubtchansky N., *Henri Labrouste et Giusto Cenci. Sur quelques monuments funéraires étrusques disparus*, à paraître
- Lubtchansky N., *I fratelli Labrouste e la scoperta della pittura etrusca*, dans *Bollettino d'Arte*, 130, 2004, p. 11-24
- Lubtchansky N., *Les Etrusques d'Ingres : un statut ambigu*, dans P. Picard-Cajan (éd.), *Ingres et l'Antique. L'illusion*, catalogue de l'exposition, Arles, 2006, p. 51-66
- Lubtchansky N., *Théodore Labrouste. Les Antiquités de Cora*, dans *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècles*, (École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 12 février-21 avril 2002. Villa Médicis, Roma, 5 juin – 9 septembre 2002), Paris, 2002, p. 177-192
- Lubtchansky N., *Voyageurs français à Corneto 1825-1850*, dans M. Royo, M. Denoyelle, E. Hindy-Champion et D. Louyot (éd.), *Du voyage savant aux territoires de l'Archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Paris, 2011 (De Boccard), p. 187-216
- Micali G., *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Firenze, 1810
- Micali G., *L'Italie avant la domination des Romains*, traduit de l'italien sur la 2e édition, avec des notes et des éclaircissements historiques par M. Raoul Rochette, Paris, 1824
- Micali G., *Storia degli antichi popoli italiani (III)*, Firenze, 1832
- Millin A.-L., *Peintures de vases antiques vulgairement appelés étrusques*, Paris, 1808-1810
- Norvins M. de, Ch. Nodier, A. Dumas et alii, *Italie pittoresque. Tableau historique et descriptif de l'Italie, du Piémont, de la Sardaigne, de la Sicile, de Malte et de la Corse*, Paris, 1834
- Paoli A., *Quod Posidonium etiam dixere rudera, cum dissertationibus*, Roma, 1784
- Paris-Rome-Athènes, Le voyage en Grèce des architectes français aux XIXe et au XXe siècles*, Paris 1982
- Petit-Radel L.C.F., *Première lettre de M. Petit-Radel à Monsieur le Duc de Luyne*, dans *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 6, 1834, p. 350-367

- Petit-Radel L.C.F., *Recherches sur les monuments cyclopéens*, Paris, 1841, p. 116.
- Pinon P., *Il valore della ricerca archeologica*, dans R. Dubbini (éd.), *Henri Labrouste (1801-1875)*, Milano, 2002, p. 81-99.
- Pinon P., *Le séjour en Italie : les dessins et les envois*, dans Félix Duban. *Les couleurs de l'architecte (1798-1870)*, Paris 1996, p. 31-38
- Pinon P., *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris, 2005
- Quatremère de Quincy A.C., *Dictionnaire d'architecture. Encyclopédie Méthodique (tome 2)*, 1820
- Raoul-Rochette D., *Sur les grottes sépulcrales étrusques récemment découvertes près de Corneto, l'ancienne Tarquinium*, dans *Journal des Savants*, 1828, p. 3-15 et 80-90
- Restaurations des monuments antiques : par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours*, Paris, 1877
- Salamito J.-M., *Antoine M. Delannoy, Ile tibérine, Recueil des envois de 4^e année, vol. 18, 1832*, dans *Roma Antiqua. Grands édifices publics*, Rome, 1992, p. 133-145
- Weber-Lehmann C., *Les reproductions des peintures étrusques*, dans *Les Étrusques et l'Europe*, Paris, 1992, p. 414-431