

O Louvre de Luís XIV na Historiografia da Arte Francesa, 1924–1964

O Classicismo Seiscentista Visto sob o Prisma do Neoclassicismo e do Modernismo

PEDRO PAULO PALAZZO DE ALMEIDA¹

1. Introdução

No sempre crescente acervo bibliográfico concernente ao processo de projeto e construção do Louvre de Luís XIV, tem destaque especial um ciclo fértil de produção historiográfica que vai de 1924 até 1964. Nesse período, a caracterização do classicismo francês tende a perder o caráter operativo determinado pela estética normativa do século XIX para converter-se em procedimento propriamente historiográfico. Busca-se então uma definição trans-histórica da cultura francesa por meio de suas manifestações arquitetônicas, vistas como sintomáticas de características culturais e raciais mais amplas, ao mesmo tempo em que se produzem estudos mais precisos sobre questões de atribuição.

O fulcro da discussão sobre o Louvre de Luís XIV tem sido, desde o século XIX, a oposição entre os projetos realizados por Bernini (Figura 1) e a fachada definitiva projetada por uma comissão de profissionais franceses, incluindo Claude Perrault o arquiteto real Louis Le Vau (Figura 2). A transição da estética normativa do século XIX para o nacionalismo cultural do século XX sinaliza o desvio das atenções dos projetos específicos para os contextos culturais mais amplos que eles supostamente representam. Nessa nova arena, evidenciada no caso do Louvre a partir da década de 1920, os embates se travam entre idéias, preconceitos e generalizações teóricas, até serem ofuscados na década de 1960 por preocupações arqueológicas.

Exploramos aqui as interações entre a pesquisa historiográfica e os interesses estéticos e culturais em jogo em meados do século XX, os quais se rebatem na leitura dos monumentos arquitetônicos do passado. Um dos principais aspectos desse contexto é a percepção dos períodos históricos, em particular das fases clássica e neoclássica da

¹ Professor Adjunto, Departamento de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Esta pesquisa foi financiada com uma bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (sanduíche) da CAPES.

arte francesa entre os séculos XVII e XVIII. O modo como os historiadores da arte franceses, entre 1924 e 1964, interpretam a arquitetura do Louvre de Luís XIV reflete as preocupações modernistas então em vigor e a exaltação de modelos teóricos fundados no neoclassicismo do século XVIII, anacronicamente projetados sobre a arquitetura monumental do século XVII.

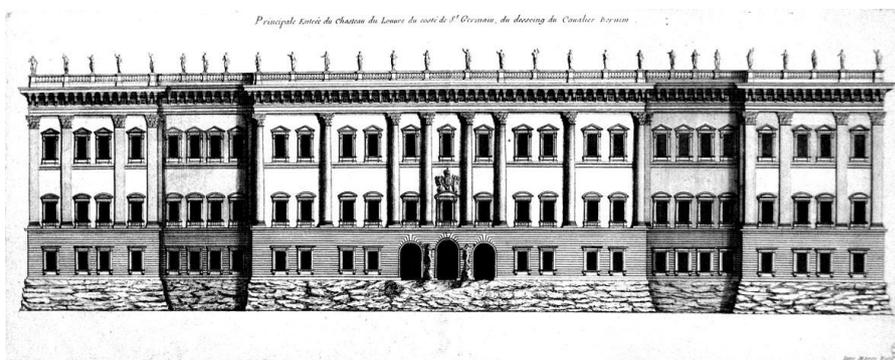


Figura 1: Gianlorenzo Bernini. Projeto final de fachada oriental para o Louvre, 1666. Gravura de Jean Marot (sem data)
Fonte: Musée Carnavalet



Figura 2: Fachada oriental do Louvre, 1667–1668. Atribuída a Claude Perrault, Louis Le Vau, François Le Vau e François d'Orbay
Fotografia nossa, julho de 2009

2. Gênese mítica do classicismo francês

Dois eixos teóricos norteiam a construção do conceito de classicismo francês no século XX: de um lado, a noção de um ciclo fechado que se encerra com o desenvolvimento do ecletismo, e de outro a oposição do gosto “clássico” francês à sensibilidade “barroca” italiana. Este último conceito é em grande parte desacreditado nas últimas décadas do século, mas não sem antes influenciar diversos pensadores mais

ou menos envolvidos na história da arte ao longo do século.² O primeiro eixo teórico, vendo um ciclo com características globais, relaciona-se ao papel que têm os textos acadêmicos normativos do século XVIII na interpretação posterior acerca das características da arquitetura clássica francesa.

É bastante comum encontrar, na historiografia do século XX, uma confusão entre a crítica estética do século XVIII, especialmente a de Jacques-François Blondel, contra os projetos de Bernini, e os comentários depreciativos mas de natureza completamente diversa proferidos por Charles Perrault e Colbert em 1665–1666, no auge dos debates sobre o projeto do Louvre de Luís XIV.

Assim, o historiador da arte Louis Hauteœur, o mais ilustre dentre os historiógrafos do Louvre, defende, aparentemente baseado no testemunho de J.-F. Blondel, que o projeto de Bernini para o palácio de Luís XIV não se adequa ao “gosto francês” (Hauteœur, 1927:164), apesar de quem em textos do século XVII, tais como as memórias de Charles Perrault, as objeções de ordem estética são muito mais raras e ambíguas do que as de ordem prática. Reciprocamente, o que se nota nos escritos franceses do século XIX e início do século XX é uma postura indecisa com relação à fachada leste tal como foi construída. Apenas a partir da década de 1920 e dos estudos aprofundados de Hauteœur e Ragnar Josephson é que existe uma reabilitação da colunata do Louvre. Ela vem então associada a uma busca de afirmação de uma especificidade cultural francesa no contexto europeu.

2.1. Conformidade teleológica

Por isso, no conceito de “abandono do ideal estético” geralmente proposto como característica do século XX, cabe entender o abandono de uma *estética normativa* pautada pela imitação de certos modelos clássicos concretos, em favor de uma *conformidade teleológica* a um “espírito” clássico. Nesse processo, a colunata do Louvre pode assumir papéis contraditórios: criticada por seus “vícios”, depois pela sua falta de utilidade funcional, ela é reabilitada com a inversão da regra estética. O argumento concreto acerca do gosto dá lugar a uma afirmação do caráter nacional,

2 Por exemplo, ver o uso do conceito de barroco em Buker, 1964; Deleuze, além do clássico de Bazin, 1964, de cujo título as reedições mais recentes suprimiram incompreensivelmente o primeiro termo. V.-L. Tapié exprime suas reservas com essa terminologia (Tapié, 1980), enquanto que mais recentemente Claude Mignot rejeita em grande parte a divisão (Mignot, 2004).

passando por uma narrativa de grande peso para a prática arquitetônica e a preservação patrimonial: a do conceito de autenticidade histórica. O ponto alto aparente desse conceito é a redação da Carta de Veneza em 1964, mas esse ano marca também ponto de inflexão no qual a teleologia histórica começa a ser, por um lado, questionada — já em 1968 David Watkin prepara a sua crítica *Morality and Architecture* —, e por outro, abandonada em favor de novas preocupações arqueológicas.

Nesse meio tempo, a teleologia histórica que domina a primeira metade do século XX pressupõe um acordo total entre a arquitetura de um período e os dados não arquitetônicos do mesmo, de tal maneira que “se se conhece suficientemente as condições de uma época dada, pode-se predizer o que será a sua arquitetura e afirmar o que ela deveria ser.” (Watkin, 1979:9) Essa perspectiva leva à conclusão um tanto quanto preocupante de que os espíritos dos tempos seria determinante sobre a vontade individual, que no entanto, como ironiza David Watkin, “podem por vezes ser tolos o suficiente para tentar resistir-lhe, sem sucesso por sinal.” (Watkin, 1979:57) Sendo o século XIX, na historiografia teleológica, essa idade das trevas onde os *revivals* tentaram tolamente resistir ao espírito da modernidade, não pode existir então uma “verdadeira” arquitetura, clássica ou não. Donde o inevitável “final da arquitetura clássica”, esgotada, “viciada” corrupção da “sadia arquitetura” moderna.

2.2. Reconstrução do classicismo

Louis Hauteccœur intitula o último volume da sua *Histoire de l'architecture classique en France*, publicado em 1957, ainda que concluído desde 1949, de “O final da arquitetura clássica”. Essa denominação ele tira diretamente de Ward, já em 1911 proclamando que esse final ocorrera no início do século XIX, quando “o Renascimento [...] soçobrou ao nível de um *revival*.” (Ward, 1911:468) Para Hauteccœur:

O classicismo [...] Esse humanismo, idealista, aristocrático, universalista morreu quando reinou uma cultura científica, técnica, materialista, quando se nivelaram as classes sociais outrora diferenciadas, quando exacerbaram-se os nacionalismos, ou seja quando triunfaram todas as idéias nascidas no século XVIII e difundidas pela Revolução [francesa]. (Hauteccœur, 1957:473)

Em substituição ao embate estético do século XIX, o que se tem aí é uma tomada de posição historiográfica. Num certo sentido, o “fim da arquitetura clássica” é um marco conceitual necessário à compreensão dos períodos anteriores enquanto um grande ciclo histórico fechado.

Alternativamente, considerando as datas de 1848 e 1900, marcos do ciclo terminal da arquitetura clássica para Hauteceœur, no âmbito da pesquisa histórica mais ampla, percebe-se uma relação entre as transformações na prática arquitetônica descritas e julgadas por Hauteceœur e as posturas críticas da mesma época. Assim a arquitetura do século XVII, que para Vitet em 1852 é “viciada” pelo mau exemplo da Itália barroca, é reabilitada a partir de 1888 a partir das obras de Wölfflin (e mais tarde Eugenio d’Ors) sobre o barroco (Brown, 1982:396–397). E, reciprocamente, é a “sadia arquitetura” do século XIX que a partir de então sofre as críticas do novo gosto dos modernistas.

3. Construindo a oposição entre clássico e barroco

3.1. Anacronismo teórico

Um dos principais pontos de apoio da afirmação do classicismo francês, no século XX, é a crítica neoclássica do século XVIII. Jacques-François Blondel publica em 1756 a primeira análise comparativa dos projetos de Bernini e da colunata do Louvre. No quarto volume do seu *Architecture françoise*, Blondel opõe uma descrição exhaustiva das qualidades — mas também dos defeitos — da colunata aos correspondentes defeitos — mas também qualidades — do projeto de Bernini.

Ainda que o texto seja mais equilibrado do que os comentários e citações subsequentes dão a entender, ele estabelece, na percepção das gerações seguintes senão nas intenções do autor, um ponto de vista francófilo que permanece incontornável nos estudos sobre o Louvre. R. Berger parece assumir uma validade das opiniões de J.-F. Blondel para todo o Antigo Regime (Berger, 1993:75). Ao mesmo tempo, C. Tadgell aceita explicitamente a pertinência de Blondel para avaliar uma criação arquitetônica quase um século mais antiga (Tadgell, 1994:491).

A situação do Louvre de Luís XIV enquanto exemplar da arquitetura clássica em oposição ao barroco, privilegiada no século XX, é, portanto, um construto bastante frágil. Ela se apóia acima de tudo no anacronismo de se aplicar à arquitetura do século XVII os critérios de gosto do século XVIII. Nesse sentido, mais do que um — sempre controverso — exemplar da arquitetura no reinado de Luís XIV, ela é tratada como um acervo de características comuns a toda a arquitetura clássica francesa. Não é um acaso se esse aspecto emerge na década de 1920, a partir da pesquisa de Louis Hauteceœur.

É evidente que essa desconformidade ao *Zeitgeist* não pode ser nada além de um acidente de percurso rapidamente corrigido pelo surgimento de uma nova e “verdadeira” arquitetura. Assim, toda a história da arquitetura, século XVII incluído, deveria demonstrar uma regra à qual apenas o século XIX ousa fugir. Por isso, é indispensável dar também à colunata do Louvre um lugar “natural” nessa narrativa histórica de uma arte legitimamente “do seu tempo”. É intolerável a essa narrativa tudo o que possa colocar em xeque o princípio de que os períodos artísticos se desenvolvem em resposta ao estado da sociedade — que seja um *revival* estilístico ou uma influência estética estrangeira. Tal argumento ganha força com a colusão que se estabelece, no século XX, entre os ditames do Movimento Moderno e a teoria arquitetônica neoclássica do século XVIII, com sua ênfase na simplicidade e na honestidade construtiva.

O produto desse contorsionismo teórico é, sobretudo na historiografia francesa do século XX, um conjunto heterogêneo de argumentos circunstanciais tratados como se fossem preceitos gerais: vagas menções ao “clima”, aos “costumes”, sem esquecer, naturalmente, a “grandeza” jamais claramente definida. Logo no início da sua pesquisa sobre o Louvre de Luís XIV, Hauteœur pontifica sobre a inevitável rejeição ao projeto de Bernini:

Acreditava-se que Bernini havia introduzido na França certas formas arquitetônicas; na verdade elas eram conhecidas entre nós antes da sua viagem e é precisamente no dia em que o italianismo parecia triunfar que ele estava mais ameaçado pelo racionalismo clássico. (Hauteœur, 1927:4-5)

Se a arte do século XVII e especialmente a colunata do Louvre devem ser reintegradas enquanto constitutivos do caráter nacional na idade moderna, então a primeira tarefa a ser abordada é absolvê-la de qualquer possível influência externa. Hauteœur introduz então o primeiro termo da sua definição de “racionalismo clássico”: a especialização técnica dos franceses em oposição ao ímpeto decorativo dos italianos. (Hauteœur, 1927:164)

Na perspectiva do século XX, Bernini não pode mais ser imputado pelo fracasso do seu projeto para o Louvre; esse evento diz mais sobre o caráter francês do que sobre a habilidade do artista, donde o seu interesse na narrativa, pois “o conjunto desse monumento devia chocar o gosto francês. Bernini havia concebido e desenhado o seu projeto enquanto romano.” (Miro, 1904:79) Antes considerado “decadente”,

“charlatão” (Bonneton, 1901:212) pela estética normativa do século XIX, Bernini torna-se no século XX o gênio indispensável na sua ausência, o fundo italiano necessário para destacar a figura francesa da “bela simetria, a amplidão decorativa do monumento que se eleva atualmente” (Bonneton, 1901:213).

3.2. Autonomia projetual francesa

No livro de Hautesœur sobre o Louvre de Luís XIV, cada um dos aspectos do projeto de Bernini é apresentado de modo a deixar implícito o seu contrário caracterizando o espírito francês. Assim, o escultor-arquiteto é “fiel aos hábitos dos arquitetos italianos que subjugavam a distribuição interior à beleza das fachadas” (Hautesœur, 1927:158) — tenha-se em mente que no início do século XX a preocupação de conciliar *les dedans* com *les dehors*, expressa justamente por J.-F. Blondel, é há muito tempo um lugar-comum da teoria arquitetônica francesa, antes mesmo de se tornar um ditame do modernismo na metáfora corbusiana da bolha de sabão.

A caracterização final da colunata em Hautesœur é curiosamente indefinida. As semelhanças não resolvidas pela reivindicação de um repertório formal nacional são simplesmente subtraídas à discussão, resumindo-se a fachada do Louvre a:

Admiração sem servilidade para com os templos romanos, desprezo italiano pelas disposições interiores, observância clássica da simetria e da regularidade aparentes, gosto pelas linhas horizontais que se substituem às linhas verticais da Idade Média e do Renascimento, busca da simplicidade que se opõe às complicações, aos ressaltos ultramontanos, preocupação com as novidades técnicas. (Hautesœur, 1927:178)

Uma das conseqüências da supressão do ideal estético no discurso histórico é portanto um certo impulso no sentido de julgar as obras globalmente — isto é, ao mesmo tempo cada obra em sua totalidade, e essas obras no âmbito de um *Kunstwollen* unívoco. René Huyghe, discípulo de Hautesœur, justifica essa abordagem global:

[...] o modo de vida de uma civilização dada determina as formas que ela inventa, tanto do ponto de vista material, por meio de combinações acidentais sugeridas por técnicas específicas, quanto intelectualmente, por meio das estruturas específicas que ele impõe nas concepções mentais. (Huyghe, 1962:69)

Nesse mesmo espírito, o professor de teoria da arquitetura da Escola de Belas-Artes de Paris, Georges Gromort, proclama em 1946 que “se é questão aqui do caráter comum às obras de uma época, trata-se acima de tudo do seu caráter *moral*

[grifo no original]” (Gromort, 1946:150). Uma vez que o caráter da obra arquitetônica deixa de ser determinado pela sua aparência visível para ser perceptível somente à reconstrução intelectual do que constitui a sua essência, o olhar global, que categoriza intelectualmente, seria o único à altura de perceber esse caráter: “o que conta acima de tudo, é o pensamento...” (Gromort, 1946:150)

Por isso Albert Laprade, arquiteto formado na mesma escola, afirma em 1960 de modo bastante superficial que o projeto de Bernini “teria parecido estrangeiro em Paris” (Laprade, 1960:140): desvendar o caráter nacional não é mais, na segunda metade do século XX, uma tarefa para a estética ou a análise estilística, e sim para um simulacro de história cultural contextualizando qualidades abstratas, geográfica e cronologicamente determinadas. Isso faz com que V.-L. Tapié, no imediato pós-guerra, sinta necessidade de distinguir na arte francesa do século XVII um período eclético comprometendo o caráter *français* (Tapié, 1980:194).

Tapié não diz quase nada sobre a colunata construída no Louvre, apesar de se deter longamente nos projetos de Bernini. Praticamente tudo o que ele tem de relevante a dizer acerca da fachada oriental do Louvre é que *ela não é a fachada de Bernini* — fixação negativista que se repete em diversos outros textos da primeira metade do século XX. Por isso, Brucculeri enxerga na reconstituição de projetos elaborados para a fachada oriental, na pesquisa de Louis Hauteccœur, uma:

[...] definição de critérios de leitura destinados a reforçar os caracteres distintivos do contexto francês. Por esse viés, ela permite a Hauteccœur oscilar entre passado e presente e situar o assunto histórico no debate historiográfico e arquitetônico do qual ele participa ao mesmo tempo. (Brucculeri, 2007:162)

Essa interação entre historiografia e valores contemporâneos é bem visível na historiografia da primeira metade do século XX. Segundo o próprio Brucculeri, Hauteccœur “busca mostrar a originalidade e o caráter ‘autóctone’ dos elementos da linguagem arquitetônica” (Brucculeri, 2007:164). Ora, esse caráter autóctone que se busca a partir do início do século é bem diverso daquele, operativo, do século XIX. Eliminado o ideal estético no sentido de um aspecto prescritivo dessa categorização (Therrien, 1998:414), o que resta como ferramenta para estabelecer um caráter nacional?

3.3. Ambigüidades estéticas

A busca por um caráter autóctone não é exclusividade de Hauteœur, mas aparece, com argumentos por vezes curiosos, em outros autores. Tony Sauvel defende em 1964 que o fato da colunata do Louvre não ter recebido toda a ornamentação originalmente prevista, “e a transformação das formas que daí resultou encontraram-se de pleno acordo com o que era então a evolução da arte francesa” (Sauvel, 1964:341), reforçando o determinismo ideológico que ele compartilha com Laprade. Assim, um acidente de percurso — o redirecionamento de verbas do Louvre em favor de Versalhes — acaba sendo considerado como necessária antecipação do neoclassicismo de formas simples do século XVIII, apesar de não haver de fato qualquer relação causal entre ambos.

Assim, cabe constatar que a relação construída pelos historiadores da arte entre a colunata e a tradição clássica francesa é das mais abstratas e tênues. A associação livre entre um caráter arquitetônico francês e a colunata pouco à vontade nessa caracterização torna-se ainda mais clara quando se observa a historiografia na segunda metade do século XX.

Essa construção do projeto enquanto reflexo de um embate ideológico pressupõe naturalmente uma identidade entre a morfologia arquitetônica e o discurso ao qual ela se vincula, ou ao qual ela é vinculada *a posteriori*. Esse discurso passa então a ser visto como sinônimo dos conceitos que deram origem ao projeto — ou, numa perspectiva mais marcadamente modernista, o projeto é que teria sido concebido a fim de dar uma expressão física aos conceitos elaborados no discurso artístico. Gerações de críticos e historiadores formados e atuando sob a aura mítica dos grandes manifestos vanguardistas — dos textos de Bruno Taut a Le Corbusier e Rem Koolhaas, para ficar só em alguns nomes ilustres — têm uma compreensível tendência a ver associações diretas entre teorização e projeto.

Chega-se por volta de 1964 a um momento de transição nos estudos sobre o Louvre. Ao mesmo tempo que a exaltação do caráter nacional perde toda e qualquer relevância na pesquisa, está no auge a teleologia historicista do modernismo. Nesse momento, a escavação no fosso do Louvre traz à tona dados novos que impulsionam uma visão arqueológica e monográfica de resto já presente, e atualmente dominante em toda a história da arte.

Que o problema do caráter nacional deixe de ser colocado nos termos de conformidade a um ideal estético não implica, porém, a dissolução do ideal de unidade estilística. Este se torna na verdade tanto mais forte quanto ele permita estabelecer um paralelo entre o objeto histórico e a teoria arquitetônica do presente, ambos em aparência livres, agora, do “pecado original” esteticista criticado pela teoria funcionalista das primeiras décadas do século XX.

4. Conclusão

O inventário de características clássicas — ou “antibarrocas”, já que o cerne da crítica tende a ser a oposição entre a colunata e o projeto de Bernini —, fundamentado na historiografia nacionalista, constrói uma certa imagem do Louvre de Luís XIV fortemente influenciada pelo interesse que o movimento moderno tem pelo purismo geométrico da arquitetura neoclássica do século XVIII. Assim, confundem-se os interesses dos criadores da fachada do Louvre com as interpretações subseqüentes, no intuito de se fabricar um conceito unitário de arquitetura clássica francesa. Tal conceito se baseia primordialmente na oposição entre qualidades tidas como “francesas” e as características “italianas” rejeitadas no processo de elaboração do projeto.

O anacronismo dessa leitura, fazendo passar o monumento do século XVII pelo crivo de teorias do século XVIII por sua vez reinterpretadas pelo movimento moderno, ilustra um enfoque da história da arte em meados do século XX. Entretanto, o estudo desse processo também levanta algumas contradições. Em primeiro lugar, apresenta-se o contraste entre o foco neoclássico na leitura do objeto arquitetônico individual e a preocupação modernista com a caracterização historicista de um contexto cultural no qual se insere, por bem ou por mal, o objeto. Mas o caráter clássico é, por definição, suprapessoal, e uma individualização excessiva do projeto ou mesmo do seu contexto histórico seria até prejudicial para a narrativa de universalidade da linguagem clássica.

De fato, eis aí uma diferença crucial da narrativa clássica com respeito à narrativa historicista do modernismo: enquanto este enfatiza a especificidade das linguagens arquitetônicas para com o seu período de ocorrência, o discurso classicista sublinha ao contrário o caráter *exemplar* dos seus preceitos: um escândalo na visão de mundo modernista, para a qual apenas o “classicismo do espírito” pode transcender a camisa de força dos estilos históricos que encerram seus “classicismos das formas”,

inelutavelmente obsoletos. Uma vez que essa exemplaridade da arquitetura clássica perde a sua importância operativa sob o domínio da arquitetura modernista no século XX, a preocupação em definir o que torna, ou tornou, a composição clássica exemplar também tende a desaparecer dos escritos recentes, à medida que ascende uma geração de historiadores da arte imbuídos do historicismo modernista.

5. Bibliografia

BAZIN, G. **Classique, baroque et rococo**. Paris: Larousse, 1964.

BERGER, R. W. **The Palace of the Sun: The Louvre of Louis XIV**. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1993.

BONNEFON, P. Claude Perrault architecte et voyageur. **Gazette des Beaux-Arts** v. XXVI, n. 531, troisième série, 1901, p. 209–222.

BROWN, M. The Classic Is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History. **Critical Inquiry** v. 9, n. 2, Dec., 1982, p. 379-404.

BRUCCULERI, A. **Louis Hauteœur et l'architecture classique en France : du dessin historique à l'action publique**. Paris: Picard, 2007.

BUKER, A. The Baroque STORM: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** v. 22, n. 3, Spring, 1964, p. 303–313.

DELEUZE, G. Un critère pour le baroque. In: **Le Pli**. Paris: Minuit.

GROMORT, G. **Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts**. Paris: Ch. Massin, [1946].

HAUTECEUR, L. **Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV**. Paris / Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire / G. Van Oest, 1927.

———. **Histoire de l'architecture classique en France**, v. 7: La fin de l'architecture classique. Paris: Picard, 1957.

HUYGHE, R. **Art and the Spirit of Man**. Trad. GUTERMAN, N. London: Thames & Hudson, 1962.

LAPRADE, A. **François d'Orbay: Architecte de Louis XIV**. Paris: Vincent, Fréal & Cie., 1960.

MIGNOT, C. « Baroque » et « Classique ». In: CASSIN, B. (org.) **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris: Seuil/Le Robert, 2004, p. 155–157; 221–223.

MIROT, L. **Le Bernin en France, les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV**. Paris: Picard, 1904.

SAUVEL, T. Les auteurs de la colonnade du Louvre. **Bulletin Monumental** v. CXXII, n. 4, 1964, p. 323–347.

TADGELL, C. Review: The Palace of the Sun King: The Louvre of Louis XIV by Robert W. Berger; Rowland J. Mainstone. **Journal of the Society of Architectural Historians** v. 53, n. 4, Dec., 1994, p. 489–491.

TAPIÉ, V. L. **Baroque et classicisme**. Paris: Hachette, 1980.

TERRIEN, L. **L’histoire de l’art en France : genèse d’une discipline universitaire**. Paris: Éditions du CTHS, 1998.

WARD, W. H. **The Architecture of the Renaissance in France**, v. 2. London: Batsford, 1911.

WATKIN, D. **Morale et architecture aux 19^e et 20^e siècles**. Bruxelles: Mardaga, 1979.