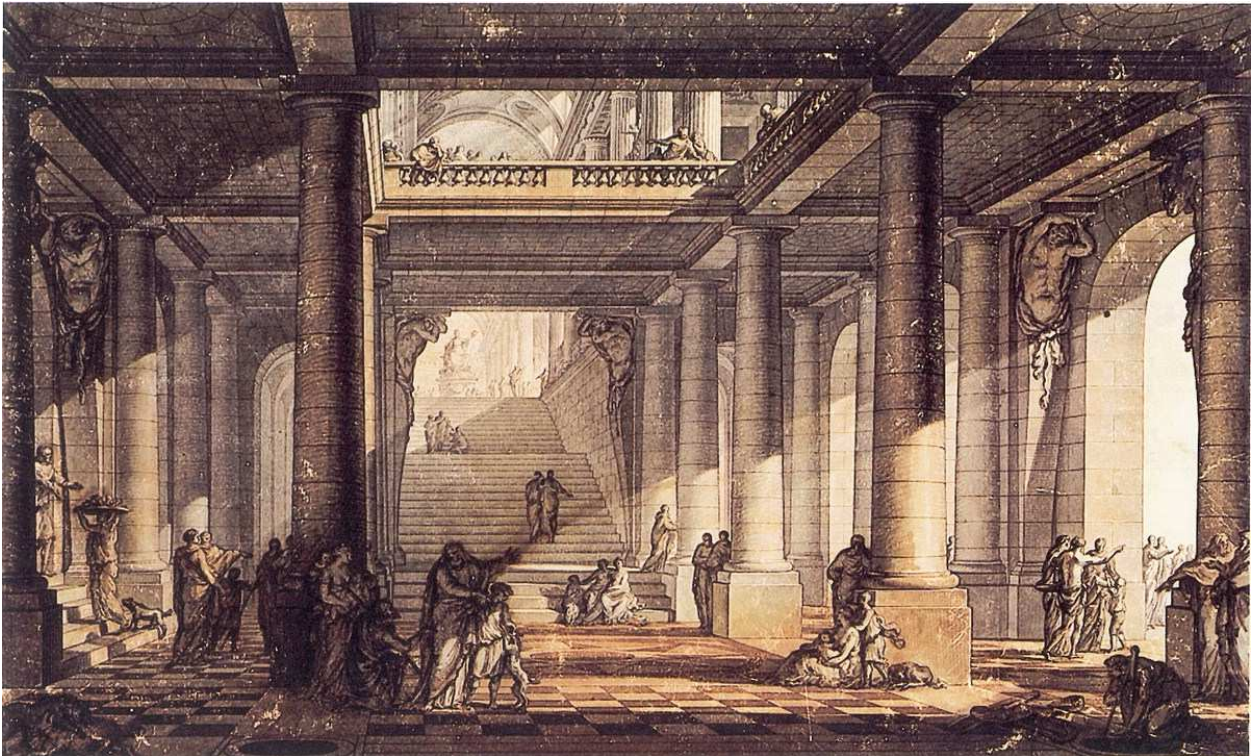


Daniel Rabreau

L'IMAGE DU MONUMENT ET L'EDUCATION DU REGARD AU XVIII^e SIECLE.***De la figuration du projet à la mise en scène de sa réception***

Cet article provient d'une communication de l'auteur au colloque *La représentation du monument*, Université d'Aix-en-Provence, 9-10 mai 2003.

Du poncif admis dans la figuration du projet (architectural et/ou sculpté) jusqu'à l'image scénique qui découle d'une dramaturgie élaborée, en passant par la mise en évidence d'un motif qui interpelle, il s'agit ici de s'interroger sur certains codes figuratifs qui cherchent intentionnellement à encadrer la réception de l'œuvre, selon des visées émotionnelles opératoires. Figuration ou image, à travers le dessin, la gravure et le tableau d'un monument, l'acception doit être recherchée dans la manière figurative qui illustre les intentions symboliques du programme. Les exemples analysés sont relatifs à quelques archétypes du « goût à la grecque » dans la culture classique et antiquisante du XVIII^e siècle, à des retombées du dessin scénographique italien et du *Piranésisme*, dans quelques monuments parisiens du règne de Louis XV, notamment de Charles De Wailly.

From the admitted commonplace in the representation of the projects (architectural and/or sculpted), until the scenic image which results of an elaborate dramatic act, through the display of a pattern which takes in for questioning, the point here is to interrogate some figurative codes, which intentionally seek to frame the reception of a piece, according to operative emotional aims. Figuration or image – through the drawing, the engraving and the painting of a monument – the acception ought to be sought in the figurative manner which illustrates the symbolic intentions of the program. The analyzed examples are related the some archetypes of the “goût à la grecque” in the classic 18th Century culture of the antique, from the aftermath of the italian scenic design and the *Piranesism*, in some Parisian monuments of the reign of Louis XV, in particular of Charles De Wailly.

J'entends ici le mot *image* dans son acception

la plus large, de la figuration matérielle à l'expression symbolique du monument représenté¹. Il s'agit de dessins, estampes et peintures, dont les auteurs sont, indistinctement, des architectes transmettant la teneur de leur projet avant construction, des peintres-architectes (spécialité bien reconnue de la seconde moitié du XVIII^e siècle²) ou des peintres d'architecture, particulièrement les védutistes.

Tous, qu'ils créent un monument public ou qu'ils se limitent à en propager l'image, parfois circonstancielle, liée à un événement, tous ont le souhait d'exposer au public le *caractère* de la construction qu'ils mettent en œuvre, *a priori*, ou qu'ils représentent *a posteriori* : il n'est pas question d'objectivité évidemment, mais de cette volonté persuasive que montre l'artiste qui transcrit l'effet de ses sentiments ou sa conception didactique pour toucher le public, éveiller sa sensibilité et l'instruire. De Laugier à Ledoux³, en passant par Diderot, Watelet ou Quatremère de Quincy⁴, les théoriciens comme les critiques du Salon du Louvre s'accordent sur cette conception de l'art animé d'intentions éducatives et moralisantes. Cette conception s'appuie sur le rôle du sensualisme ambiant. La statue de Condillac qui s'éveille à la nature, dans le *Traité des sensations* – je cite le philosophe – : elle « n'a pas besoin d'apprendre à regarder » ; mais « il faut que [ses] yeux analysent »⁵. Je reviendrai, en conclusion, sur cette influence de l'explication de l'entendement par l'éducation des sens, dans la relation entre l'artiste et son public. Dans son *Essai sur la peinture*, Diderot affirme : « Si c'est l'architecture qui a donné

naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection, et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil ? Où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux ? »⁶

Le beau dessin trompeur ? Les « effets »

D'emblée je voudrais inscrire mes réflexions à la suite de celles du regretté Jacques Guillaume dont certaines analyses – diffusées lors du séminaire *L'ingénieur et le dessin*, Sofia Antipolis, 1982⁷ – ont marqué l'approfondissement du rôle du dessin dans le projet de l'ingénieur et/ou de l'architecte. Nous sommes dans le domaine du « beau dessin »⁸, c'est-à-dire de l'intention artistique que déploie le concepteur-projeteur pour exprimer, justement, une conception, une intention autre que, ou complémentaire à, celle qui se traduit techniquement par le plan, la coupe et l'élévation au trait. Guillaume écrit : « Il me souvient d'avoir lu [...] que certaines virtuosités dans le dessin d'architecte eurent pour cause lointaine l'incompétence des commanditaires aussi bien que le désir d'emporter des commandes. L'incompétence du commanditaire est dans l'inaptitude à lire correctement un plan de coupe : elle se résout par le besoin de beaux aspects, d'une objectivation mimétique de l'espace. »⁹ Puisque nous sommes dans le domaine de l'art, nous n'analyserons pas différemment l'œuvre du védutiste, peintre ou graveur donnant une image animée d'un monument, ou son *portrait* comme on disait dans l'ancien temps, avant même que la notion de *caractère* en architecture ait été clairement formulée au XVIII^e siècle. Évoquant, je le cite, « malentendus, parodie, mensonges » que véhicule cette soi-disant « objectivation mimétique de l'espace » – un peu comme dans un paysage ou dans la *fabrique* d'une peinture d'histoire – Guillaume constate enfin que la « belle image » d'architecture résulte : de « la production d'effets, production qui est le fait même de l'art » et qui s'ajoute aux règles et savoir-faire techniques. C'est la mise en œuvre de ces effets qui est « susceptible d'une puissance visuelle [propre] à exciter le consensus d'émotion »¹⁰ dont profite le rituel artistique inhérent à l'enchaînement de la commande, de la création et de la réception.

¹ Cf. l'article « Image » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, t. VIII (1765), p. 559 et Supplément, t. III (1777), p. 562.

² Cf. D. Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 2001 ; M. Roland Michel, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg-Paris, 1987 ; D. Rabreau, « El dibujo. Utopia arquitectonica o imagen mediatica ? A proposito de una polémica mantenida hacia 1800 en Francia », *Arquitecturas dibujadas*, actes du colloque du Centre basque d'architecture (Vitoria, mai 1994), sous la dir. de M.-J. Ruiz de Ael, Vitoria-Gasteiz, 1996.

³ M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, 2^e éd. augmentée, Paris, 1755 et *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765 ; C.-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.

⁴ P.-H. Watelet et Lésvesque, A.-C. Quatremère de Quincy, textes respectivement publiés dans les volumes *Beaux-arts et Architecture* de l'*Encyclopédie méthodique*, Paris-Liège, éd. Panckoucke, 1788-1791 et 1788-1825.

⁵ Abbé de Condillac, *Traité des sensations*, Paris, 1754, p. 371.

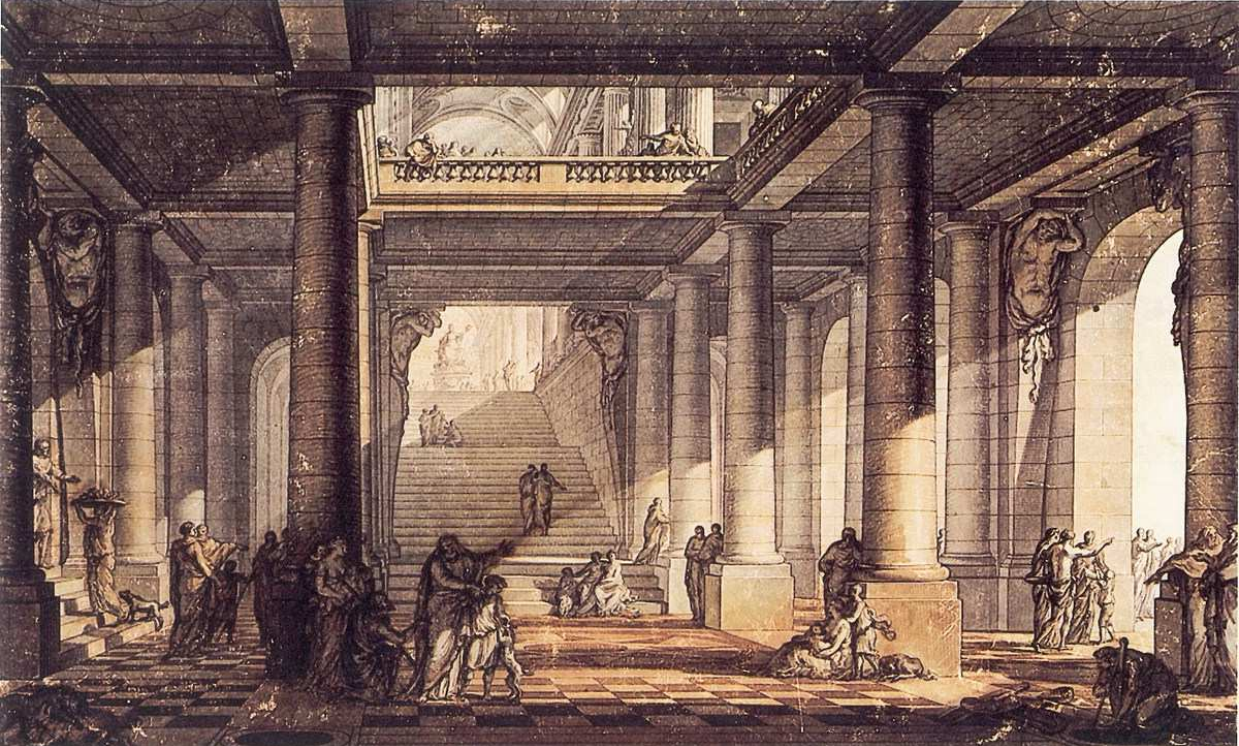
⁶ D. Diderot, *Essai sur la peinture* (1765), éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 71.

⁷ J. Guillaume, « Archivage des projets graphiques, problèmes de méthode et définition des utilités », *L'Ingénieur et le Dessin*, textes des conférences, Séminaire de Sophia Antipolis, École nationale des Ponts et chaussées, 26 février 1982 (fascicule polycopié), p. 9-27.

⁸ Cf. A. Picon et M. Yvon, *L'ingénieur artiste. Dessins anciens de l'École des Ponts et chaussées*, Paris, 1989.

⁹ J. Guillaume, *op. cit. supra* note 7, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.



1 – C. De Wailly, Vue perspective du projet de vestibule de la nouvelle Comédie française, 1771, plume, lavis et gouache, Louvre, département des arts graphiques – cl. Centre Ledoux).



2 – Raphaël, L'École d'Athènes (Rome, Vatican – cl. Centre Ledoux).

Identifié dans une aire culturelle bien circonscrite, ici les années 1750-1790, ce flux de belles images accompagne la production architecturale d'une époque, mais elle s'appuie formellement sur les théories générales de la peinture. Dans ce cadre, où il faut évoquer par exemple Roger de Piles¹¹, « le caractère de ressemblance n'est aucunement essentiel à la transmission et au modelage de l'information » que l'image est sensée produire, écrit Jacques Guillaume¹². Le caractère de *vraisemblance*, c'est-à-dire la valeur, ou plutôt le sentiment de vérité qui unit le spectateur au sujet qu'il contemple, est beaucoup plus important : il se substitue à la valeur documentaire qui émanerait de l'objet construit, jusqu'à la *fiction* si nécessaire.

C'est bien le monument contemplé, avec conscience, qui devient le *sujet* du *tableau*, indistinctement, dessin, gravure ou peinture... La vision du monument ne diffère pas, alors, du plaisir qu'offre l'approche d'une peinture d'histoire ou d'un paysage, animé dans l'élément de nature, d'une action pastorale ou mythologique, par exemple. Ajoutés à la norme graphique, ou s'y substituant, il appartient aux *effets* figuratifs d'engendrer cette sorte de vraisemblance sentimentale (psychologique) et très souvent symbolique et morale. Selon Watelet, « L'effet en Peinture, est pour le spectateur cette volupté, ce plaisir qu'il cherche et qu'il s'attend à ressentir. Pour l'artiste, l'effet est le concours des différentes parties de l'art, qui excite dans l'esprit de celui qui voit un ouvrage, le sentiment dont le peintre était rempli en le composant. »¹³ En architecture figurée l'illusion d'espace et de mouvement, dans un traitement virtuose du clair-obscur, est le but premier assigné au rôle des *effets*. Piranèse sera le maître incontesté de la *fiction* architecturale la plus poussée, sans nécessairement avoir recours à des effets de dramaturgie autres que plastiques ; mais sans ignorer non plus l'usage de la figure humaine à des fins emblématiques (morales) ; Hubert Robert, lui, sera plus prolixe dans le recours à la nature humaine, jusqu'à agacer Diderot, amateur de ruines métaphysiques plus que pittoresques. On se souviendra qu'autour de 1700, Roger de Piles avait déjà abordé certaines de ces questions relatives aux *effets*, pivot de sa théorie du beau/vrai choix dans l'imitation ; il n'est donc pas démenti par les générations qui suivent, au moins jusqu'à Valenciennes – je cite de Piles : « La véritable peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant : et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire. » (...) « Le spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du vrai dans un ouvrage de peinture : mais le vrai dans la peinture

doit par son effet appeler les spectateurs. »¹⁴ Favorable au coloris, de Piles poursuit par l'analyse des effets qui sont sensés expliquer l'immense renommée de Raphaël, dont en fait il relativise la portée, tout en l'admirant. On va le voir, même en architecture, les tenants du renouveau classique resteront eux des inconditionnels du maître de *L'École d'Athènes*.

Faisons attention : le mot *effet* s'utilise en peinture à la fois au singulier et au pluriel. J'entends donc ici la *représentation* du *monument* (ancien, présent ou futur) comme un thème iconographique en soi qui suscite de la part de l'artiste le recours à des effets sciemment élaborés. S'il s'agit de la représentation d'un projet, exécuté par l'architecte lui-même sous forme de vision prospective (celle-ci sera l'*effet*, résultat synthétique de la sensation visuelle, au *singulier*), on peut être assuré que le sentiment qu'il sollicite dans la réception de son *idée*, doit être analogue au sentiment du « tout-ensemble »¹⁵ qui l'a guidé dans la nécessité de « fixer l'œil du spectateur » (deux expressions que j'emprunte également à de Piles). Si, en principe, l'effet n'est pas initial dans la conception figurative d'un sujet¹⁶, tous les auteurs s'accordent pour le désigner comme le résultat (ou la transcription) de l'*invention*. Cette nature *picturale* de l'effet, qui donne du caractère au *tableau*, suscite-t-elle une dialectique avec les effets proprement architecturaux qui caractérisent le monument ?

Je voudrais montrer ici moins la multiplicité ou la variété des effets que la nécessité d'en distinguer de plusieurs sortes. Je ne retiendrai les effets plastiques que pour mémoire : ce sont les mieux connus. Mais il m'apparaît que l'*iconographie* anecdotique ou emblématique qui accompagne la figuration d'un monument, trop rarement prise en compte en histoire de l'architecture, doit se décliner elle-même parmi les effets qui contribuent à exposer, artistiquement et symboliquement, le caractère d'un édifice livré à l'admiration du public – dans le substitut imagé comme dans la réalité *prévisible* de l'espace vécu, accessible.

L'architecte-peintre : Charles De Wailly

Ces remarques liminaires doivent nous permettre d'analyser avec une acuité affinée quelques exemples de cette production d'*architecture au pinceau*, parfaitement révélée il y a – déjà ! – un peu plus de vingt-cinq ans, à l'occasion des travaux sur Piranèse et les Piranésiens français¹⁷. Je commence avec

¹¹ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, rééd., Paris, Gallimard, 1989.

¹² *Op. cit. supra* note 7, p. 25.

¹³ Article « Effet » [terme de peinture], *Encyclopédie, op. cit.*, t. V (1755), p. 406.

¹⁴ R. de Piles, *op. cit. supra* note 11, p. 8-10.

¹⁵ Expression courante chez de Piles, Watelet et leurs émules.

¹⁶ Par exemple, c'est bien parce que l'effet de « ténébrisme » semble imposé d'emblée dans ses toiles, quel que soit le sujet, que Le Caravage est le plus souvent critiqué au XVIII^e siècle.

¹⁷ Cf. *Piranèse et les Français 1740-1790*, cat. expo (Rome, Dijon, Paris), Rome, 1976 ; *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, actes du colloque de la Villa Médicis (Rome, mai 1976), Rome, 1978.

Charles De Wailly¹⁸, l'un des plus célèbres de son temps et grand constructeur, comme son compère Ledoux. Tous les biographes de De Wailly, contemporains de l'artiste, ont insisté sur sa formation de dessinateur auprès de Jean-Laurent Legeay, et de scénographe dans l'agence de Servandoni. L'expression même, « architecture au pinceau », présentée comme une révolution dans l'approche de cet art au XVIII^e siècle, provient d'une des nécrologies de l'artiste¹⁹ ; Gilbert Erouart s'en est judicieusement servi à l'occasion de la belle monographie qu'il a consacrée à Legeay²⁰. L'architecture, art du dessin comme ses sœurs, la peinture et la sculpture, implique la condition de maître d'œuvre qui consacre vraiment l'architecte-constructeur : pour cette raison et, parce qu'il est d'abord un des grands praticiens de son temps, on préférera nommer De Wailly architecte-peintre – hiérarchie des disciplines oblige, selon Diderot !

Déjà membre de l'Académie d'Architecture, De Wailly se fait élire en 1771, membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Architecte constructeur, il pourra ainsi, durant toute sa carrière, exposer au Salon du Louvre, comme les peintres d'architecture Clérisseau, De Machy ou Robert, ses « beaux dessins » de projets. Le fait est unique, et le grand architecte, virtuose reconnu du lavis, de l'aquarelle et de la gouache, voit son succès confirmé par la publication de certaines de ses œuvres dans le supplément de l'*Encyclopédie* en 1777, à la rubrique « architecture moderne » – j'y reviendrai plus loin à propos des textes qui explicitent ses gravures didactiques.

Animés de nombreux groupes de personnages situés dans des perspectives dilatées, avec un clair-obscur vibrant, les tableaux d'architecture de Charles De Wailly sollicitent le regard en mouvement et l'attrait pittoresque du détail. À l'évidence, dans son *Vestibule de la nouvelle Comédie française* (il n'est alors, et pour longtemps, qu'un projet certes, mais officiel²¹), conservé au Louvre [Fig. 1], il s'agit d'une œuvre parfaitement emblématique de sa manière : c'est son morceau de réception à l'Académie de Peinture et Sculpture. Le double souci de faire vivre cet espace intermédiaire entre l'intérieur de la salle (à gauche) et l'extérieur du monument (visible, au fond et surtout à droite, par des entrées dépourvues d'huissieries), d'une part, et d'autre part de rattacher la beauté de la structure architectonique qui conduit le regard, non seulement vers la montée de l'escalier,

mais encore à la percée qui dévoile le foyer à l'étage, cette *pédagogie* de l'architecture savante est en quelque sorte exaltée par l'évocation de ses origines antiques. Serait-ce une *peinture d'histoire* d'architecture ? Diderot, peu soucieux de fiction en architecture, s'écrie devant cette image qu'il a vue au Salon : « Pauvre chose. Figures athéniennes à un escalier de la Comédie française »²². Plus tard le philosophe reconnaîtra parfois les mérites de l'architecte, mais ce sont ses confrères en critique qui relèveront l'attrait *classicisant* de ses tableaux d'architecture à l'antique. L'un d'entre eux, ressuscitant dans les Champs Élysées le peintre Eustache Le Sueur – le Raphaël français – faisait dire au grand peintre devant des figures « à l'athénienne » de Charles De Wailly : « Ah ! Ah ! Voilà des figures copiées d'après moi ! »²³ Bien sûr, l'académicien architecte-peintre, futur maître d'œuvre de la Comédie française (le Théâtre de l'Odéon actuel), avait lu son Roger de Piles et fait ses choix pour disposer ses personnages, exprimer un détail et fondre le tout dans la perspective : *L'École d'Athènes* l'a inspiré, comme le montrent les deux personnages qui descendent l'escalier, l'architecte au compas (à droite) ou certains groupes, mais *L'Incendie du Bourg* également, comme le prouve la femme à la corbeille à gauche du vestibule [Fig. 2 à 8]. Pouvaient-on mieux évoquer – montrer – l'essence même du programme et du projet ? C'est-à-dire construire le réceptacle de la langue française (selon les lettres patentes de création) où triomphaient alors les tragédies à l'antique de Corneille, Racine et Voltaire ; évoquer le Parnasse français dans un temple apollinien, nécessairement dorique (De Wailly explicite ce choix dans l'*Encyclopédie*), où les Muses, près des rives de la Seine, exerçaient toujours leurs pouvoirs ? La *poétisation* culturelle, si l'on peut dire, parfaitement urbaine, de l'activité théâtrale hausse au rang de monument la salle de spectacle : ce n'était pas le cas avant 1750, dans aucun pays d'Europe, pas même en Italie où la salle instrumentale, incomparable, ne s'extériorisait pas, bien qu'elle servît de modèle universel. La France, inspirée par les Lumières, réinventait le théâtre monumental²⁴, adapté aux mœurs civiques souhaitées : l'*image* de l'antique était le garant de cette *mutation* d'une vraie activité sacrée, en Grèce, en un trait de mœurs civiques identitaires à l'époque moderne.

¹⁸ Cf. M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre-architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. expo. (C.N.M.H.S., Paris), Paris, 1979.

¹⁹ Il s'agit de l'architecte F.-J. Bélanger, « Notice nécrologique sur Charles De Wailly », *Journal de Paris*, 1^{er} frimaire de l'an VII (1798), p. 260-262.

²⁰ G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982.

²¹ Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre. 1767-1782 », *Revue de l'art*, n° 19, 1973.

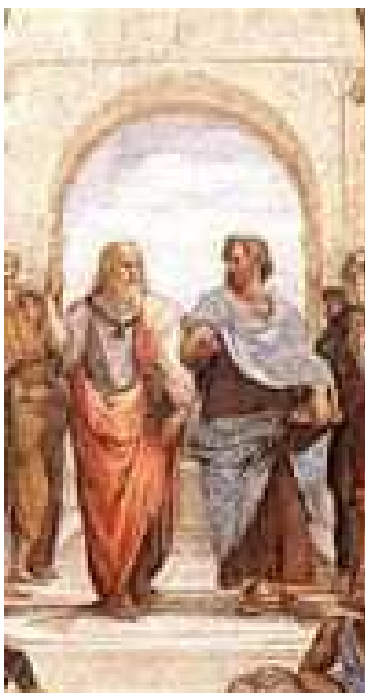
²² Cité dans D. Rabreau, « Charles De Wailly dessinateur », *Information d'histoire de l'art*, 1972, n° 5, p. 226.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. D. Rabreau, *Le théâtre et l'embellissement des villes de France au 18^e siècle*, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris-IV Sorbonne, 1979 (exemplaire polycopié) et *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, éd. du Patrimoine, 2008.



3 – Détail de la fig. 1 (au centre).



4 – Détail de la fig. 2 (au centre).



5 – Détail de la fig. 1 (à droite).



6 – Détail de la fig. 2 (à droite).



7 – Détail de la fig. 1 (à gauche).



8 – Détail de *L'incendie du bourg* de Raphaël (Rome, Vatican).

Il fallait alors accorder l'extérieur et l'intérieur du projet et introduire l'architecture savante dans la salle de spectacle du *Théâtre-temple*. D'autres dessins de Charles De Wailly, exposés au Salon ou diffusés par la gravure, montrent plusieurs aspects de la nouvelle Comédie française (toujours en projet avant 1778²⁵) où figurent : la façade dont les arcades (descentes à couvert) laissent passer un carrosse aux chevaux blancs fougueux, la coupe en perspective de tout l'intérieur de l'édifice, sorte d'écorché architectural où des spectateurs, en costumes du temps, évoluent depuis la place publique jusqu'à leur position assise au parterre (c'était une innovation) devant un cadre de scène tripartite où s'achève, avec somptuosité, la dernière scène d'*Athalie* [Fig. 9-10]... Dominant le toit qui surmonte le plafond de la salle en rotonde, où figure un zodiaque peint en arabesque, une girouette en forme de lyre²⁶ d'Apollon *fleurdelysée* renchérit dans les nuées sur l'ensemble des effets iconographiques destinés à embellir, *poétiquement*, le monument dévolu au public. À la suite de Roger de Piles qui commentait ainsi le sujet de *L'École d'Athènes* de Raphaël : le peintre « a mis devant nos yeux le sujet allégorique de la Philosophie »²⁷, on est tenté d'observer les tableaux d'*architecture projetée* de Charles De Wailly comme une suite d'allégories de l'architecture savante, en quelque sorte vulgarisée par le recours au pittoresque. Acteurs et commentateurs des Lumières n'étaient-ils pas tous attentifs aux relais *médiatiques* de leurs idées, comme le prouvent à eux seuls *l'Encyclopédie*, les dictionnaires pratiques ou les gazettes innombrables ? Ce thème, Diderot l'apprécie justement dans l'éloge qu'il rend à Voltaire, le dramaturge (prophète adulé du Dieu des oracles à la Comédie française !) : « Tu as fait entendre la voix de la philosophie sur la scène, tu l'as rendue populaire. »²⁸ On sait que De Wailly avait soumis ses projets à Voltaire, lors d'un passage à Ferney !

De « l'effet technique » à la mise en scène de la vision

La théâtromanie du XVIII^e siècle imprègne bien des expressions de la culture, de l'art et de la sociabilité. L'expression du « beau dessin » d'architecture n'y échappe pas ; mais il est rare que les historiens de l'art fassent l'effort d'en jauger et les moyens et la vraisemblance par rapport aux données modélisantes, d'une part, dans la dramaturgie poétique inhérente au répertoire et, d'autre part, à l'imitation des techniques figuratives à la mode dans la scénographie. La représentation du monument n'échappe pas à cette

dialectique de l'effet plastique décontextualisé ou de l'effet iconographique incorporé.

J'entends, par effet plastique décontextualisé, une manière de figuration propre à un genre très spécifique adapté à un autre genre. Au milieu du XVIII^e siècle, le meilleur exemple me paraît être la fameuse vue *per angolo* des décors de scène, diffusée dans toute l'Europe par les Bibiena²⁹, certes dans l'esprit de la *quadratura* des fresquistes, mais avec l'introduction obligée des perspectives biaisées. Assez peu pratiqué concrètement en France dans l'iconographie scénique (sauf sans doute par Servandoni³⁰), ce procédé de construction de l'espace a connu un immense succès dans la *veduta* ou paysage d'architecture. La structure spatiale mettant au centre de la composition (ou selon une position légèrement décalée) une masse convexe joue de contraste avec les perspectives concaves et divergentes³¹. Alliés aux effets de lointain, les effets de clair-obscur donnent une puissance inégalée à la volumétrie de l'objet architectural, tout en suggérant une mobilité du regard que s'efforce de capter la lumière. Piranèse a été le grand illustrateur et médiateur dès la publication de la *Prima Parte* (1743)³², de ce procédé et le jeu qui s'observe dans ce recueil entre les perspectives axiales solennelles et ces perspectives biaisées animées, suscite une réflexion sur le rôle de la quatrième dimension (déplacement) dans l'expérience monumentale – si l'on peut dire. Et la fameuse *vue sous le pont* piranéensienne³³ [Fig. 11] n'est que la surenchère d'un effet similaire, destiné à concentrer le regard vers le centre, avant de le libérer à l'arrière de l'arche...

Disciple de Piranèse, Jacques Gondoin a réalisé sa célèbre École de Chirurgie de Paris (actuelle École de Médecine) [Fig. 12] selon ces préceptes de transparence et de structure dynamique de l'ordre ; celui-ci, ionique et corinthien, se déployant dans l'espace quasi télescopique des deux portiques (façade transparente sur la rue, façade de temple annonçant l'amphithéâtre sur la cour). Dans la belle monographie qu'il consacre à son chef-d'œuvre en 1780, Gondoin explicite ses intentions tant dans son texte que dans les planches gravées étonnamment variées.

²⁹ Cf. I Bibiena. *Una familia in scena : da Bologna all'Europa*, actes du colloque de Bologne (sept. 2000), sous la dir. de D. Galligani, Florence, Alinea, 2002.

³⁰ Cf. R. Middleton, « J.-N. Servandoni : du théâtre à la ville », actes du colloque de Lille, *Théâtre et architecture. L.-M. Cordonnier* (14-16 nov. 1985), publication photocopiée, École d'Architecture de Lille, Villeneuve-d'Ascq, 1989.

³¹ Sur le concept de paysage à apparence convexe ou concave, cf. D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* (1776), éd. G. May, Paris, Hermann, 1995, p. 412.

³² G.-B. Piranèse, *Prima Parte di Architettura, e Prospettive*, Rome, 1743. Cf. J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, New York, 1993.

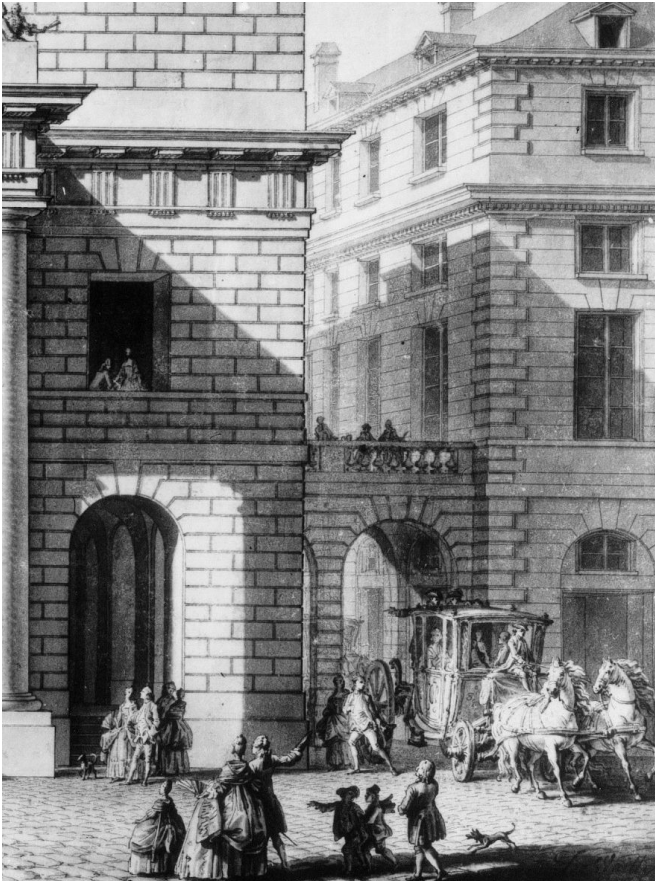
³³ Cf. J. Langner, « La vue par dessous le pont. Fonctions d'un motif piranéensien dans l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle », actes du colloque de Rome (Villa Médicis, mai 1976) *Piranèse et les Français*, sous la dir. de G. Brunel, Rome, 1978.

²⁵ La construction sera effective entre 1778 et 1782.

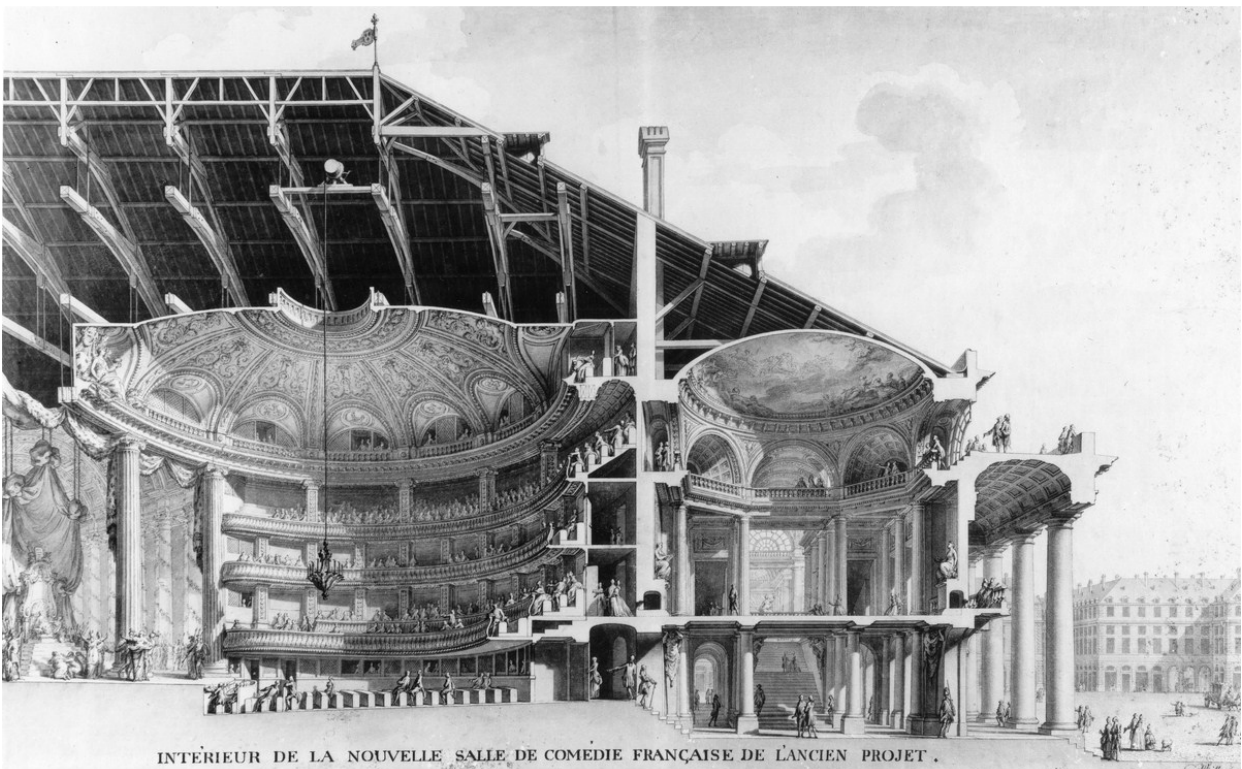
²⁶ Cf. les reproductions de ces dessins dans D. Rabreau, *op. cit.* supra note 2.

²⁷ R. de Piles, *op. cit.* supra note 11, p. 49.

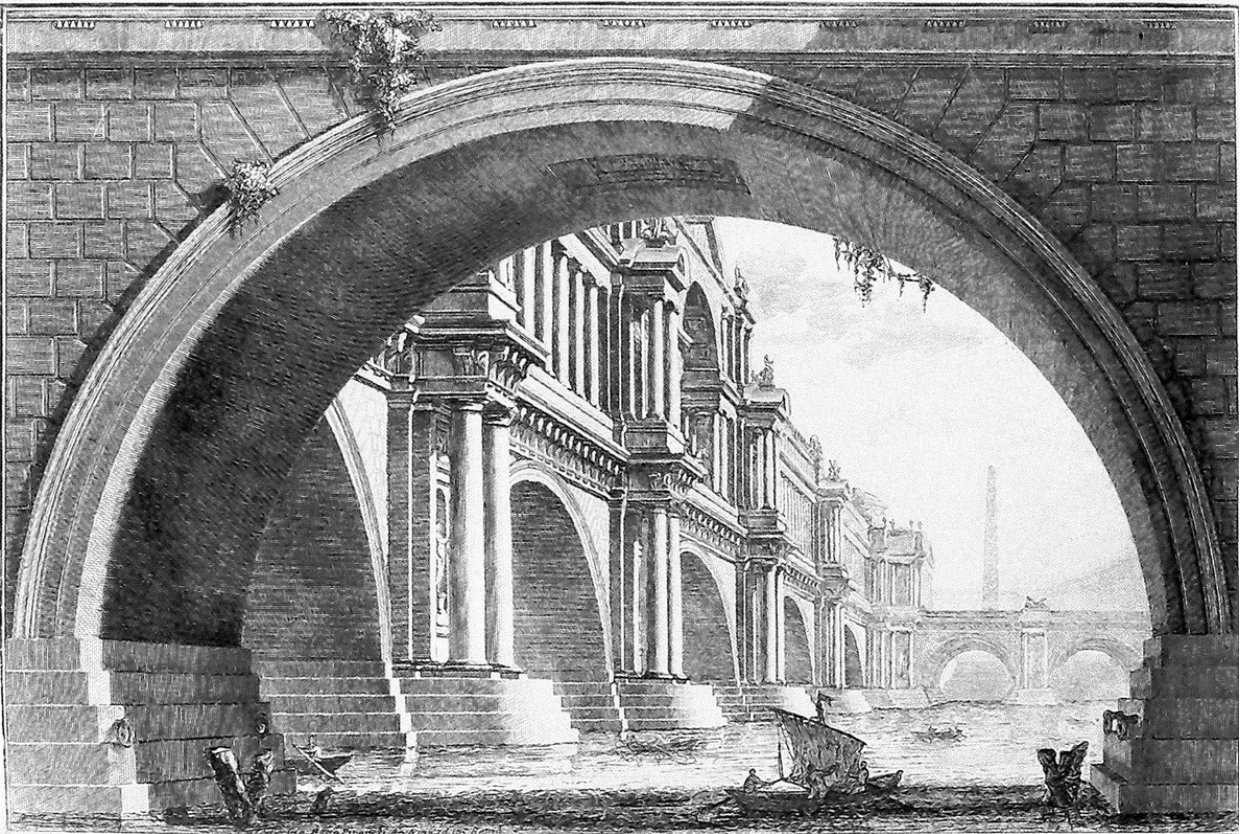
²⁸ D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, Londres, 1782 (éd. Club français du Livre, Paris, 1970, t. XIII, p. 574-575, « éloge de Voltaire »).



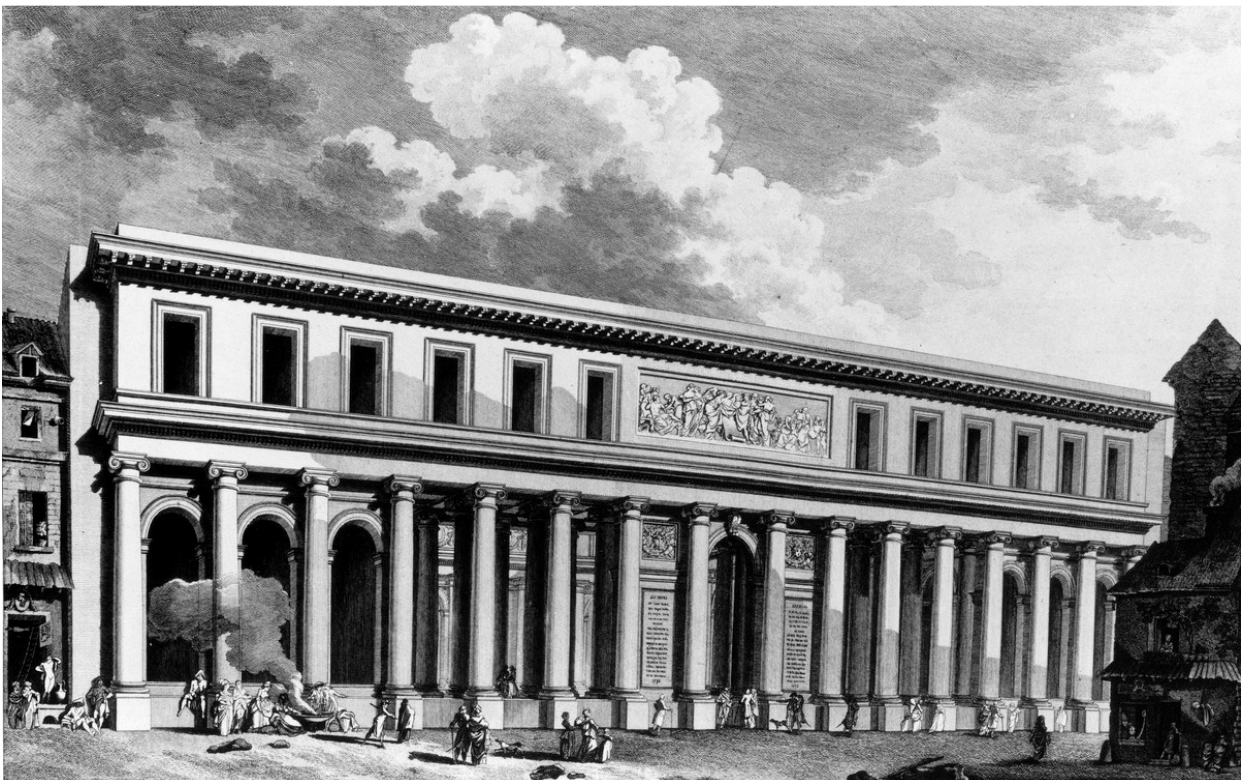
9 – C. De Wailly, détail de l'élévation perspective du projet pour la nouvelle Comédie française, 1771, plume, lavis et aquarelle (Musée Carnavalet – cl. Centre Ledoux).



10 – C. De Wailly, coupe perspective du projet pour la nouvelle Comédie française, 1771, plume, lavis et aquarelle (Musée Carnavalet – cl. Centre Ledoux).



11 – J.-B. Piranèse, vue sous le pont, eau-forte extraite de la *Prima Parte* (cl. Centre Ledoux).



12 – J. Gondoin, vue perspective de la façade de l'École de médecine, eau-forte extraite de la *Description des Écoles de Chirurgie* (cl. Centre Ledoux).

Parmi celles-ci, les plus connues sont les vues en perspective biaise de la façade sur rue et de l'église Saint-Côme qui devait compléter le projet : les traits lumineux, projetés à travers les entrecolonnements, avec les ombres portées, y contrastent avec les nuées et les fumées vaporeuses qui animent le ciel et créent des *accidents* sur le paysage urbain³⁴. Mais une autre gravure de la façade sur rue précise l'attraction de la trouée du portique : derrière l'élévation *géométrale* ombrée de la colonnade rectiligne apparaît, *en perspective* axiale, l'élévation de la cour. Le texte qui introduit ces images ne laisse aucun doute sur le rôle de l'artiste-écrivain, éducateur du regard. Justifiant ses ordonnances de colonnades ouvertes sur la rue par l'autorité des Grecs, Gondoin insiste sur l'effet dynamique du dispositif spatio-temporel qu'il a créé, puis donné à voir dans ses gravures pittoresques (elles sont aussi animées de personnages). « L'architecture ne paraît pas, au premier aspect, ressembler aux autres arts, son imitation moins apparente que celle de la peinture et de la poésie n'est sensible qu'à l'œil de l'observateur exercé, qui fait découvrir les causes des grands effets dans les contrastes, dans la symétrie et dans la simplicité. » (...) « C'est d'après ces considérations, que disposant une colonnade à travers laquelle la vue pût se porter jusqu'au lieu principal, l'amphithéâtre, j'ai voulu produire un effet dont l'aspect, non seulement arrêta, mais appela les spectateurs [...]. » *Appela les spectateurs !* L'idée est reprise de R. de Piles (cf. *supra*) pour qui l'effet du tableau doit « appeler le spectateur ». La mobilité du public et l'exercice du « coup d'œil » de l'amateur d'architecture, dès l'origine de la conception de l'œuvre, sont donc attendus dans la réception de celle-ci. La vogue des instruments d'optique, dans les salons ou les foires, ne fait que confirmer l'intérêt porté à la sensation dans l'éducation du goût artistique.

Bien des adaptations populaires de gravures de Piranèse ont connu un réel succès dans ce loisir *voyeur* qu'était le recours à la lanterne magique et à la boîte d'optique. Entre l'estampe de boîte d'optique, le plus souvent statique mais colorisée pour donner l'illusion du volume, et le transparent en rouleau, à la Carmontelle, au déroulement panoramique, la vue biaise a certainement contribué à sensibiliser le public averti au pouvoir de la vision architecturale élargie à son environnement. Une gravure, connue sinon célèbre, de Cochin fils, d'après un dessin du peintre François Boucher, version vulgarisée en 1740 d'une grande composition exécutée en tapisserie pour les Gobelins, s'intitule *Foire de campagne*³⁵ ; mais en tapisserie le titre est

explicite par rapport à la scène centrale du tableau : *L'Opérateur* ou *La Curiosité*, faisant partie de la tenture des *Fêtes italiennes*. Dans un cadre de campagne italienne [Fig. 13], la scène illustre plusieurs divertissements de la foire : au centre, devant un monticule formé par des ruines envahies de végétation et sommé d'un *tempietto*, un montreur d'image *opère* sur une lanterne magique. Le sujet de cette gravure d'après Boucher est bien emblématique du phénomène qui vient d'être évoqué – à ceci près qu'il émane cette fois d'un peintre dont Marianne Roland Michel a montré combien le rôle de décorateur, à l'Opéra, s'était trouvé contesté de son temps par le parallèle avec son grand rival, architecte puissant et décorateur adulé, Servandoni³⁶. Ici, le sujet de *genre* est structuré comme un vrai paysage, mais *per angolo* ; il montre ou évoque : une activité de loisir liée à l'image (ici, l'action de regarder dans la boîte d'optique), une foire, un cadre champêtre idéal, rêve de tout citoyen, l'Italie, matériellement évoquée par des ruines antiques, un thème de l'imaginaire et de l'inspiration idéale et concrète de l'artiste initié au voyage (Boucher avait rapporté des sanguines de Tivoli)... Lorsqu'on sait l'importance des thèmes paysagers de ce genre, traités en vue d'optique, on se prend à rêver qu'il pourrait s'agir d'un équivalent de ce que l'opérateur montre à la jeune femme dans sa boîte dominée par la vraie ruine ! Le clin d'œil au public serait alors à interpréter, avec connivence, comme une défense et illustration du décorateur à l'antique qu'était Boucher. La date de 1740, antérieure aux expériences piranéennes, chez un artiste qui n'est pas réputé antiquisant, laisse à penser que le phénomène culturel qui nous occupe est en France à la fois plus complexe et plus précoce qu'on ne le croit généralement.

Dans les paysages naturels ou urbains, les védutistes et peintres d'architecture de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les Hubert Robert, De Machy, De Wailly, Lallemand, Gaitte, Ledoux, parmi d'innombrables noms plus ou moins célèbres, illustrent tous la composition *per angolo* de leur sujet architectural, mais d'une manière très mesurée et en parité avec d'autres effets expressifs. Un dessin au lavis de De Wailly datant de l'époque de sa formation chez Blondel³⁷, montre le château de Vaux-le-Vicomte [Fig. 14] dans une puissante harmonie de lignes de fuite, pour l'assiette et les masses du corps de logis, tandis que les jardins aérés et lumineux empruntent plutôt à Joseph Vernet le jeu des accidents qui animent le tout ensemble. À l'évidence, personne ne percevra ici l'image d'architecture comme une simple fabrique dans un paysage !

³⁴ J. Gondoin, *Description des Écoles de Chirurgie*, Paris, 1780. Cf. P.-L. Laget, « Du collège Saint-Côme au temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de chirurgie », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, *Annales du Centre Ledoux*, t. 1, Paris-Bordeaux, 1997.

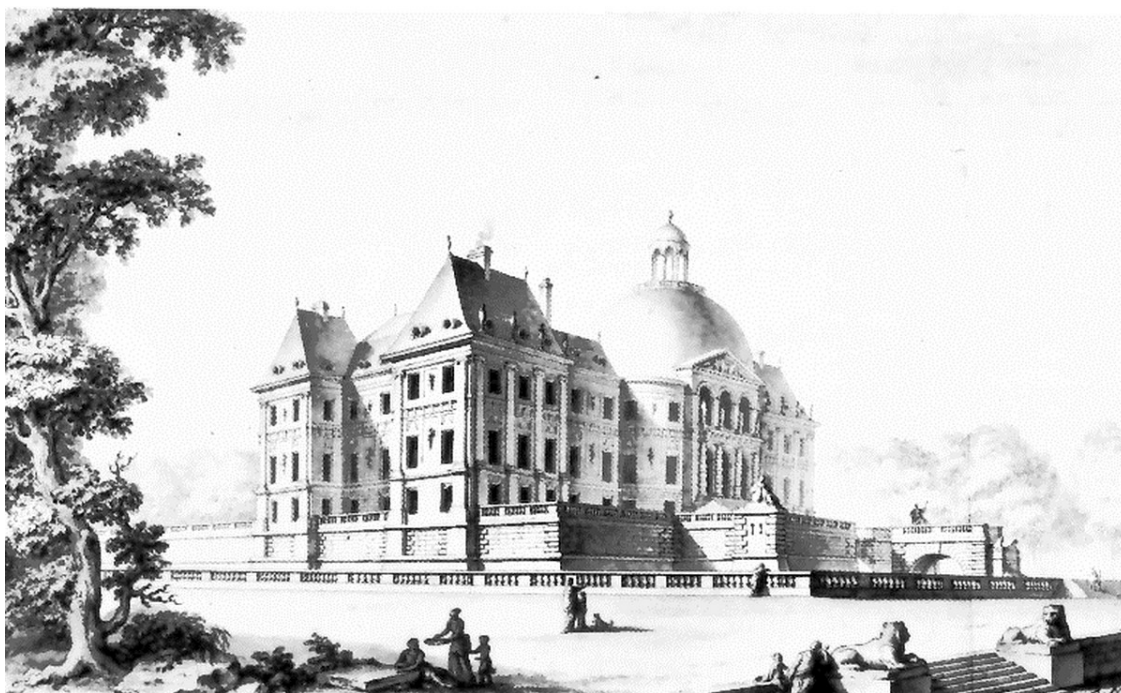
³⁵ P.-J.-Richard, *L'œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild* (Louvre, cabinet des arts graphiques), Paris, 1978, p. 155-156.

³⁶ *Les arts du théâtre, de Watteau à Fragonard*, cat. expo. musée des Beaux-Arts de Bordeaux (mai-sept. 1980), Bordeaux, 1980.

³⁷ Cf. M. Mosser et D. Rabreau, *op. cit. supra* note 18.



13 – C.-N. Cochin fils, *Foire de campagne*, eau-forte d'après un dessin de F. Boucher (Paris, coll. part. – cl. Centre Ledoux).



14 – C. De Wailly, vue du château de Vaux-le-Vicomte, plume et lavis (BnF, cabinet des arts graphiques – cl. Centre Ledoux).

Jean-Baptiste Lallemand, dans un style comparable mais avec tout l'éclat de la couleur à l'huile d'une toile, a donné une vue exquise du fameux *Château de Montmusard* (musée des Beaux-Arts de Dijon [Fig. 15]) construit par De Wailly au début de sa carrière d'artiste militant pour l'architecture symbolique régénérée. Péremptoirs, les effets lumineux raffinés, qu'engendre la transparence du parti d'articulation du plan de l'édifice, ont été parfaitement transmis de l'architecte au peintre (relevons en passant que l'art de J.-B. Lallemand et de quelques-uns de ses collègues mériterait bien des investigations, notamment dans certaines séries, comme les vues de monuments de Paris). Enfin, tout système a ses extrêmes ou ses faiblesses. Une gravure de Legeay, montrant la *Vue de la place de l'Opéra de Berlin*, avec l'église catholique, le château royal et l'arsenal³⁸, est unique en son genre [Fig. 16]. Elle me paraît être à la limite de la figure de style pure (et non sans humour peut-être, comme le pratique volontiers le maître), par l'usage qu'il y fait du raccourci aigu de l'architecture figurée au centre et d'un premier plan de structure bibienesque inversée où se dressent des arbres sombres et des barrières blanches. L'effet est saisissant, digne du génie si singulier de l'artiste, mais on imagine mal un procédé si abrupt se répéter dans l'ensemble d'un recueil où il provoquerait une sorte de lassitude de la vue...

Avec les imitateurs ou utilisateurs de poncifs, l'effet peut venir à manquer de pertinence ou tomber dans la caricature. L'estampe populaire en offre maints exemples, mais des dessins d'architecture savante dus à des interprètes peu talentueux peuvent également accuser les limites du genre – genre virtuose par principe. J'en veux pour preuve une curieuse vue du château de Ligonnes construit par Antoine Le Carpentier en Auvergne³⁹, perspective *per angulo* disgracieuse présentée dans un cadre de scène typiquement bibienesque [Fig. 17]. Certes, l'intention est touchante et symptomatique de cet effet décontextualisé, ici, remis en scène : mais pour servir quelle dramaturgie ? Voilà bien le problème que soulève la vacuité du symbole associé à la maladresse de l'exécution ! L'image *capricieuse*, en l'occurrence d'une main anonyme, n'apporte rien à la connaissance du caractère et des qualités d'insertion dans un site de l'œuvre de Le Carpentier, au demeurant excellent architecte.

Les limites imparties à cette communication ne me permettent pas de développer le second point d'observation du dessin, laconiquement dit *théâtral* ou *théâtralisé* par bien des historiens de l'art. Il s'agit de l'effet iconographique incorporé, suscitant une mise en scène de la vision de l'*objet* architectural,

ainsi métamorphosé en *sujet* de l'image destinée au spectateur.

L'iconographie athénienne, analysée plus haut dans la vue du *Vestibule de la nouvelle Comédie française* de Charles De Wailly [Fig. 1], entre parfaitement dans cette catégorie. Mais il serait utile d'élargir l'enquête à plusieurs types de *dramaturgie* incorporée à l'expression du caractère de l'architecture figurée et d'interroger, notamment, la manière dont s'opère le passage de la *fabrique*, dans un tableau ou une gravure du *genre historique* académique, à la qualification du même genre attribué au dessin d'architecture (théorie et pratique défendues par Boullée et Ledoux dans l'optique de l'intégration de l'architecture parmi les beaux-arts). Deux exemples, choisis à l'époque du militantisme pour le « goût à la grecque » (autour de 1760) me paraissent symptomatiques de ces glissements sensibles, subtils, de signification. Et la qualité de leurs auteurs (ainsi que le sujet traité) leur donne un rôle quasi emblématique dans l'évolution parallèle de l'obsession philhellène et des innovations figuratives de l'architecture. Le premier est emprunté à G.-P.-M. Dumont⁴⁰ qui publie, en 1764, les dessins que son ami Soufflot a exécutés des temples de Paestum, *in situ* – lors du fameux voyage de 1750 durant lequel, en plus des deux architectes, Cochin fils et l'abbé Le Blanc accompagnaient Vandières, le futur marquis de Marigny, frère de Madame de Pompadour, bientôt directeur des Bâtiments du roi. Le second est une gravure de Gilles Demarteau (1769) d'après un dessin à la sanguine de Cochin fils⁴¹, présenté au Salon en 1761 et offert comme morceau de réception à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : *Lycurgue blessé dans une sédition* (un long commentaire explicite l'image qui illustre le récit de Plutarque). Ces deux exemples ont en commun de *montrer* des monuments d'ordre dorique grec, massif et sans base, méconnu de la tradition classique.

L'œuvre de Cochin [Fig. 18] est un manifeste pour le renouveau de la peinture d'histoire, dont le sujet symbolique⁴² et le traitement formel inspirent à l'artiste un nouveau réalisme, dans ce qu'on appelait alors la vraisemblance du *costume*⁴³ – ici, l'évocation du cadre de la ville de Sparte, où se situe l'action, par des fabriques restituant l'architecture grecque des origines.

⁴⁰ Les eaux-fortes ont été exécutées par Le Grand ; G.-P.-M. Dumont, *Vues, plans, coupes, élévations des trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764.

⁴¹ Cf. C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Paris, 1993.

⁴² Le thème du vertueux et courageux législateur, à travers Lycurgue mis en difficulté, pouvait y laisser songer, à l'époque où les ministres de Louis XV tentaient des réformes, dans un climat de fronde parlementaire constante et quasi généralisée. Cf. Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989.

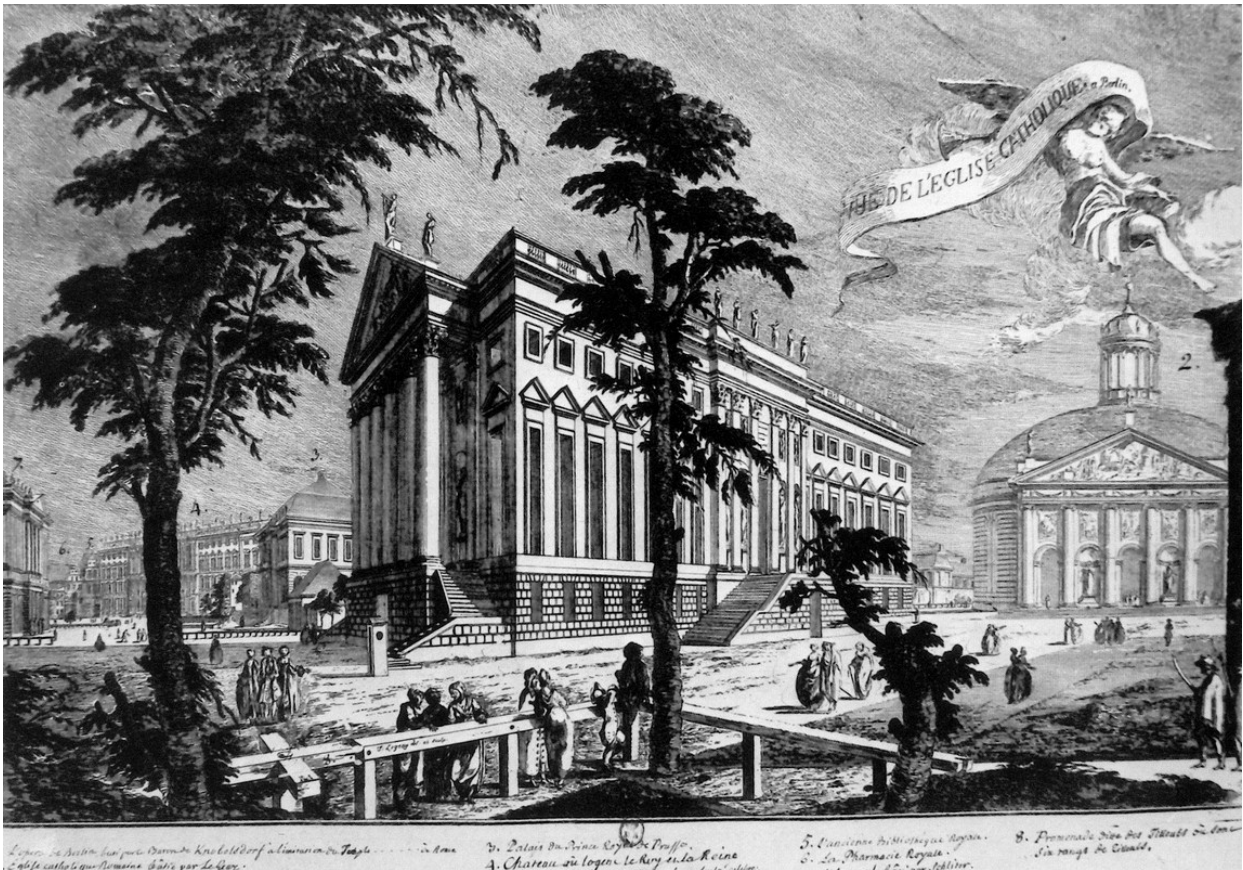
⁴³ « *Costume*. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant les temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau », J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-arts*, Paris, 1752, p. 185.

³⁸ Cf. G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Milan-Paris, 1982.

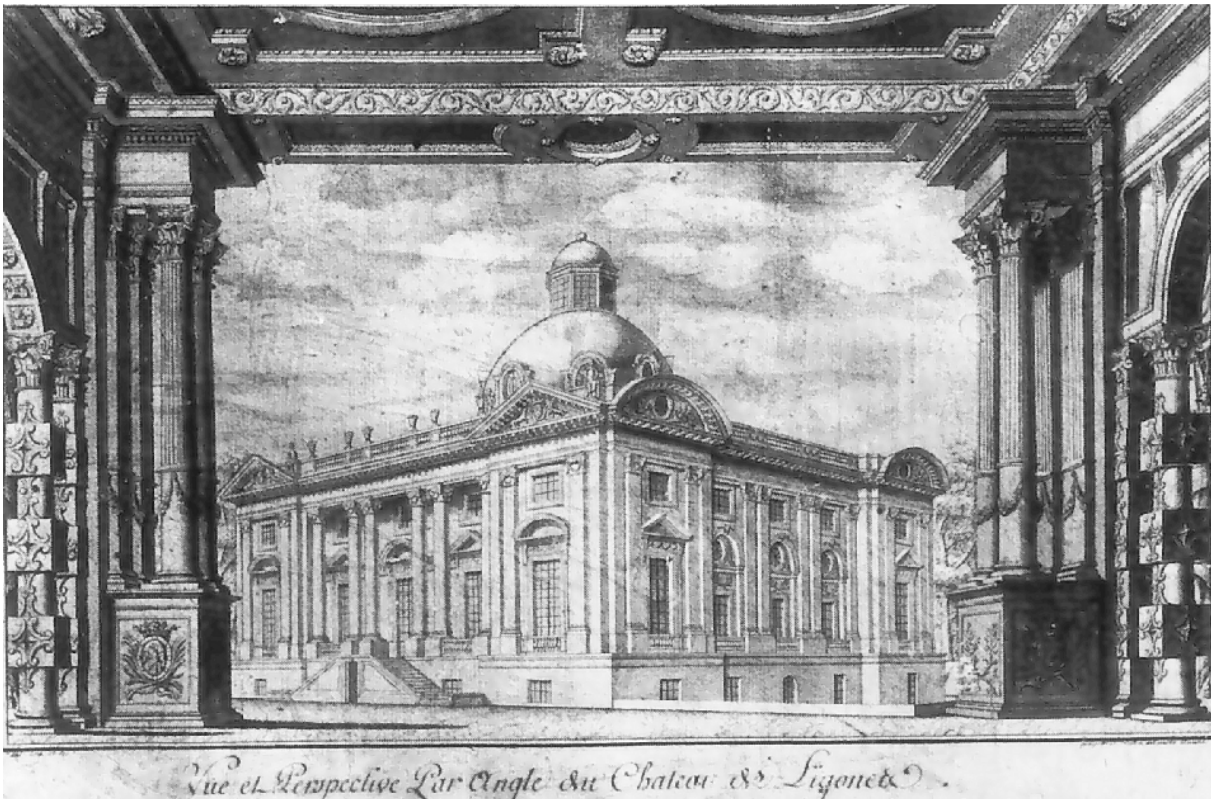
³⁹ Je remercie vivement M. Pascal Piéra de m'avoir communiqué ce document. Cf. P. Piéra, « Le néo-classicisme en Basse-Auvergne », *L'histoire en Auvergne, revue archéologique et historique*, n° 3, 1997.



15 – J.-B. Lallemand, vue du château de Montmusard, construit par C. De Wailly, huile sur toile (Dijon, musée des Beaux-arts – cl. du musée).



16 – J.-L. Legeay, vue de l'Opéra de Berlin, eau-forte (Paris, coll. part – cl. Centre Ledoux).



Vue et Perspective Par Angle du Château de Ligonnes.

17 – Anonyme, vue théâtrale du château de Ligonnes construit par M. Le Carpentier, plume et lavis (Auvergne, coll. part. – cl. P. Piéra).



LICURGUE BLESSÉ DANS UNE SEDITION.

Il fit une Ordonnance... par laquelle il voulut... que les Spartiates... mangeaient ensemble des mêmes viandes... ce fut l'Ordonnance qui plus fâcha les Lices... et pour laquelle... ils se souleverent plus... jusqu'à ce que voyant qu'ils se ruoient tous ensemble contre luy, il fut contraint de l'enlair de la Place. Si gagna le devant et se... jeta en franchise dedans un Temple avant que les autres le peussent atteindre, excepté un jeune homme nommé Alexander, le quel... pourfuivit Licurgus de plus près que les autres... luy donna un coup de balon sur le visage, dont il luy creva un oeil. Mais pour cela Licurgus ne fléchit point, ains se presenta la teste levée à ceux qui le pourfuivoient, leur montra son visage tout enflanté... dont ils eurent tous li grande honte, qu'il n'y eut celuy d'eux qui osast ouvrir la bouche pour parler contre luy, ains au contraire luy livr'erôt entre les mains Alexander qui l'avoit frappé... Licurgus... fit entrer Alexander en sa maison... Là ou il ne luy mesfit ne mesdit jamais d'une parole. *Plutarque vie de Licurgus. Traduit d'Anquet.*

18 – C.-N. Cochin fils, *Licurgue blessé dans une sédition*, sanguine, 1760 (Louvre, cabinet des arts graphiques – cl. Centre Ledoux).

L'équilibre entre le rôle de l'architecture, péremptoire, et la présence de la foule qui entoure Lycurgue établit la réussite expressive de la composition de Cochin dont on connaît le succès. Et la gravure pouvait faire rêver des architectes, certes ! Mais elle concrétise un paradoxe très significatif des limites des genres revendiqués par la tendance académique que représente Cochin, comme théoricien. En effet, l'artiste, dès les années 1760, combattra vigoureusement les débordements du « goût à la grecque » dans les arts décoratifs et l'architecture, fustigeant par exemple Ledoux et ses émules d'utiliser le dorique grec *sans base* dans leurs architectures édifiées. Le motif, destiné à la mise en scène de l'histoire, n'était pas transposable, selon Cochin, dans l'architecture moderne. On mesure donc la difficulté que les architectes purent rencontrer pour faire admettre certaines innovations et combien le dessin (la gravure) fut l'instrument d'une nécessaire sensibilisation du public.

Telles sont les gravures de Paestum de Dumont, qui milite avec Soufflot – et leurs collègues et rivaux britanniques à la même époque⁴⁴ – pour une régénération de l'architecture stimulée par ces nouveaux *modèles* de Grande Grèce. Or il existe deux états des gravures de Dumont, dont la caractéristique est de présenter les ruines majestueuses des temples dans une simple perspective, pittoresquement suggestive grâce à la présence de la végétation envahissante et d'un clair-obscur bien nuancé. Le premier état, comme le précise la lettre gravée, se limite au genre de la *veduta* qui diffuse exactement les dessins de Soufflot : l'archéologue-architecte témoigne. Le second état [Fig. 19] montre un personnage au centre de l'image, dont le costume de héros grec s'harmonise avec le *décor* dorique ; l'objet architectural se métamorphoserait-il en fabrique ? La lettre explicite le sujet : *Pirrhus seul dans la scène de l'acte V de la tragédie de Philotecte* [sic] – tragédie de Sophocle dont plusieurs auteurs dramatiques s'inspirèrent au XVIII^e siècle... À l'évidence, la catharsis est sollicitée : le spectateur, qui se projette dans l'image fictive d'une scène tragique, incorpore la vision de l'architecture ancestrale dans le sentiment qu'expose la référence dramaturgique. S'il en était besoin, une telle figuration prouve que le passage du dessin *témoin* du monument historique à sa représentation symbolique, qui rivalise avec la peinture, transite par la sensibilité théâtrale de l'époque. Et tandis que Cochin ou Diderot se méfient du mélange des genres – tout comme Blondel ou, plus tard, Quatremère de Quincy –, Boullée et Ledoux, parmi d'autres, exploiteront jusqu'aux confins du sublime cette nouvelle orientation d'une *architecture sentimentale*⁴⁵, poétiquement inspirée et

pittoresquement défendue. N'est-ce pas encore l'*École d'Athènes* de Raphaël qui stimule Boullée dans l'immense vision qu'il propose de son projet de *Bibliothèque royale*⁴⁶ ? L'étude globale de la réception des *effets* dans le dessin ou le tableau d'architecture reste à entreprendre en prospectant d'autres sujets de fiction ou même de scènes de genre dans l'œuvre de Hubert Robert notamment, ou, par exemple, avec l'influence de la *Sémiramis* de Voltaire qui inspire explicitement des architectes comme Potain, De Wailly, Desprez, Ledoux ou Thomas de Thomon⁴⁷, alors même que les musiciens s'en emparent, de Glück à Rossini, pour le ballet pantomime ou l'opéra...

J'évoquerai, en conclusion, un autre type d'effet iconographique qui contribue à la mise en scène de l'image *théorique* du monument. Il ne s'agit plus de pittoresque, mais de l'incorporation dans le dessin technique (plan, coupe, élévation) de figures géométriques, qui ne sont pas seulement des tracés régulateurs symboliques ou harmoniques, comme ils existent depuis la Renaissance, mais la justification d'un parti expressif que l'artiste a puisé dans la nature (géométrie naturelle, élémentaire). C'est dans le sentiment de l'analyse de la perception, ici destinée à un public sans doute plus averti, que De Wailly, par exemple, transcrit des cercles en pointillé sur différents dessins de son premier projet de Comédie française (1768), dont il développe le principe dans les gravures du projet de 1771 [Fig. 20], publié dans le supplément de l'*Encyclopédie*⁴⁸. Comme je l'ai montré ailleurs⁴⁹, le commentaire qui accompagne cette publication d'images, fortement didactiques, ressortit à l'application du comportement analysé du public face au spectacle : l'auditoire fait cercle, en assemblée. Définissant une « échelle des théâtres », De Wailly extrapole la figure géométrique jusqu'au sentiment volumétrique de la sphère – ou des sphères qui articulent l'agencement des espaces : vestibule, salle, scène. On sait comment Ledoux développera magistralement cette idée de l'analyse de la vue, du regard et de la vision – jusqu'à en faire un emblème du sensualisme appliqué au sentiment de l'art – dans sa fameuse gravure du *Coup d'œil du théâtre de Besançon*⁵⁰.

⁴⁶ Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée, 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

⁴⁷ Cf. D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain (...) », *Piranèse et les Français*, op. cit. supra note 33.

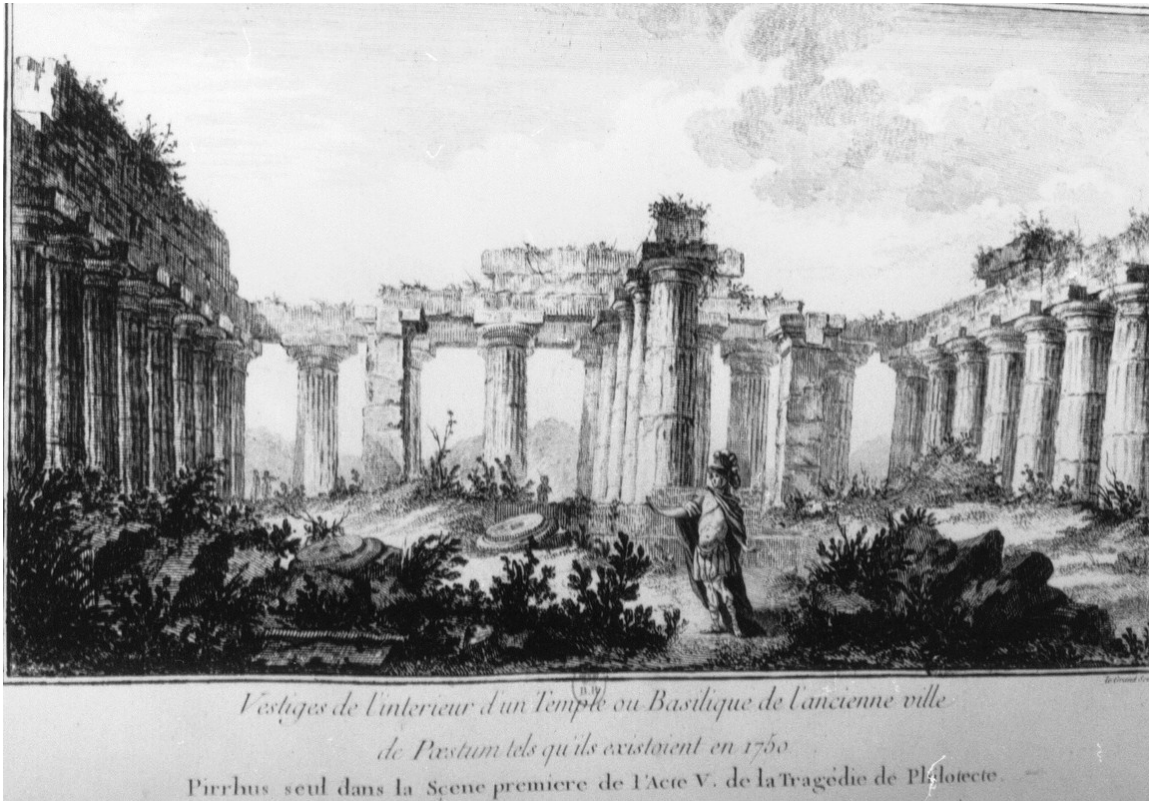
⁴⁸ Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, op. cit. supra note 21.

⁴⁹ Cf. M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières », actes du colloque de Lyon (juin 1980), *Soufflot et l'architecture des Lumières. Les Cahiers de la recherche architecturale*, supplément au n° 6-7, 1980, p. 222-239.

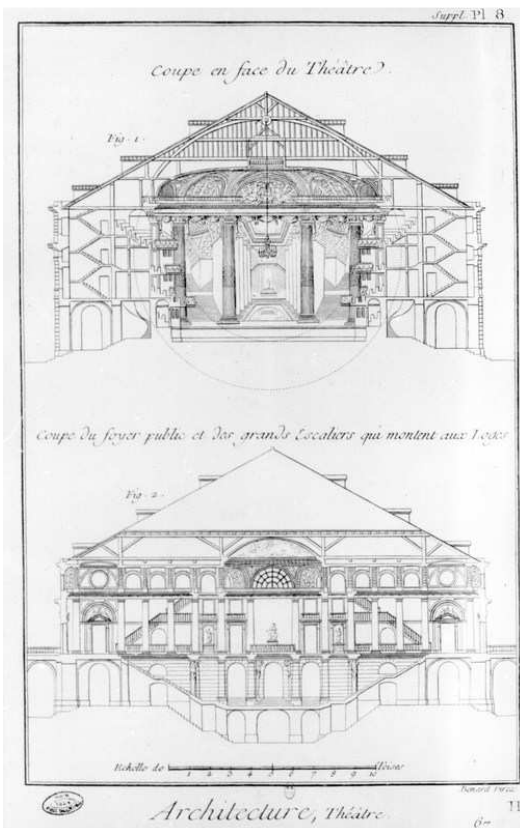
⁵⁰ Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (...)*, op. cit. supra note 45.

⁴⁴ Cf. J. Stuart et N. Revett, *The Antiquities of Athens (...)*, Londres, vol. 1, 1762 ; J.-D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758.

⁴⁵ L'expression est de Ledoux ; cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, *Annales du Centre Ledoux*, t. 3, Paris-Bordeaux, 2000, p. 320.



19 – J.-G. Le Grand, d'après G.-P.-M. Dumont, sur un dessin réalisé à Paestum par J.-G. Soufflot, Pirrhus dans la tragédie *Philoctète* (sic), eau-forte, 2e état (coll. part. – cl. Centre Ledoux).



20 – C. De Wailly, coupes transversales du projet de nouvelle Comédie française (1771), eau-forte extraite du supplément de l'*Encyclopédie*, 1777 (coll. part. – cl. Centre Ledoux).

J'espère avoir montré que toute une partie de notre culture de l'architecture des Lumières est à revisiter en fonction de l'approche de la représentation du monument. L'attachement à convaincre le public, dont le rôle est jugé déterminant dans la justification de l'acte de régénérer l'architecture et la vie civique, ressortit à la triple influence de la peinture, du théâtre et de l'image dessinée, considérés comme médias des plus hautes convictions des artistes engagés dans l'idée de « progrès des arts réunis »⁵¹. Considérer, enfin, l'architecture comme un art d'*imitation*, au même titre que les autres « arts du dessin », consistait à exprimer sa dépendance d'une stricte observation de la nature : nature physique et environnementale (géométrie lisible, structures spatiales perceptibles, mobilité paysagère, etc.), mais aussi nature humaine idéalisée. L'expression « architecture parlante »⁵² n'a pas d'autre origine, mais elle devrait désigner une suite d'expériences qui, on l'a vu, se concrétisent bien avant le dernier tiers du siècle. Parallèlement à l'œuvre visionnaire de Piranèse, qui se suffit à elle-même, l'activité de ses disciples français montre une étonnante propension à l'expérimentation figurative qui s'attache à l'éducation du regard du public, comme elle cherche à revivifier l'usage de l'architecture historique universelle en relativisant l'usage des ordres dans une perception sentimentale de leur origine et fonction naturelle. L'écriture imagée et didactique du Père Laugier, dès 1753⁵³, suscite à elle seule une variété d'images virtuelles dont se sont nourris la plupart des grands architectes français du milieu du règne de Louis XV jusqu'au Directoire. Autour de 1800, l'usage dominant du dessin et de la gravure au trait pur (seul le cerne des contours transcrit le volume) marquera clairement le préjugé réactionnaire d'une décadence de l'architecture au XVIII^e siècle⁵⁴, et les débats qui s'en suivirent vers le fonctionnalisme, l'historicisme et l'éclectisme généralisés.

Daniel Rabreau

Professeur émérite à la Sorbonne (Paris 1)

© Daniel Rabreau

Vous pouvez lire tous les textes publiés sur ce site, les stocker sur votre disque dur et les imprimer, sous réserve d'en faire un usage exclusivement personnel ou selon le droit habituel de citation.

⁵¹ Cf. *Le progrès des arts réunis*, actes du colloque de Bordeaux-Toulouse (mai 1989), sous la dir. de D. Rabreau et B. Tollon, Bordeaux, 1992.

⁵² L'expression est employée par l'architecte L. Vaudoyer en 1848 ; Cf. D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (...), op. cit. supra* note 45, p. 218.

⁵³ Cf. D. Rabreau, « Laugier, le pittoresque et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, GTA Verlag, 2004, pp. 40-56.

⁵⁴ Cf. C.-F. Viel, *Décadence de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, an VII (1800) ; cf. D. Rabreau, « El Dibujo. Utopia arquitectonica o imagen mediatica ? (...) », *op. cit. supra* note 2.