L'Europe architecturale du second XVIII^e siècle : analyse des dessins

The architectural Europe during the 18th century: analysing drawings

*Europas Architektur des späten 18. Jahrhunderts: eine Untersuchung anhand
von Zeichnungen*

Basile Baudez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/543>

DOI : 10.4000/lha.543

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2015

Pagination : 43-58

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Basile Baudez, « L'Europe architecturale du second XVIII^e siècle : analyse des dessins », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 30 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2017, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lha/543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.543>

Par Basile BAUDEZ

L'EUROPE ARCHITECTURALE DU SECOND XVIII^e SIÈCLE : ANALYSE DES DESSINS

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le débat né entre Giovanni Bottari et Francesco Milizia sur les capacités nécessaires à un bon architecte illustre la difficulté qu'avaient les hommes des Lumières à appréhender la nature de ce que l'on définissait encore en paraphrasant Vitruve comme l'art de bâtir. Comme Denis Diderot¹, Bottari considérait, dans le troisième de ses *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* publié en 1754, que pour être bon, un architecte devait avant tout être bon dessinateur². Milizia qualifia trente ans plus tard cette thèse de *falsa supposizione*, car, pour lui, le dessin ne devait être qu'un outil au service de l'architecte et non le caractère essentiel de l'architecture³. Dans les mêmes années, de l'autre côté de la Méditerranée, Diego de Villanueva, professeur d'architecture à l'Académie de San Fernando de Madrid, reprenait en 1766 dans sa *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura* les différentes matières vitruviennes, pour en faire un plan d'études⁴. Il divisait les matières d'enseignement en deux groupes : le premier comprenait les savoirs d'absolue nécessité pour l'architecte, à savoir les mathématiques, la physique des matériaux et le dessin ; dans le second, Villanueva rangeait les matières qui servaient d'ornements à un architecte civil : la grammaire, les langues étrangères, l'algèbre, la perspective, l'optique, la science des fortifications. L'aversion de Diego de Villanueva pour le baroque espagnol le rendait cependant méfiant envers l'étude du dessin en général et ornemental en particulier. Il rejoignait l'idée du professeur de mathématiques Benito Bails qui, en 1787, dans ses *Elementos de matemáticas* opposait le dessinateur à l'architecte, craignant que l'étudiant qui s'exercerait trop au dessin ne perde la seconde qualité au profit

1. Denis Diderot, *Essai sur la peinture pour faire suite au salon de 1765*, Paris, Jacques Chouillet éd., 1984, p. 71. Cité par Jörg Garms, « Le peripezie di un'armoniosa contesa », *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, A. Cipriani dir., Rome, De Luca, 2000, p. 2.
2. Giovanni Gaetano Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Luca, Filippo Maria Benedine, 1754, p. 155-156.
3. Francesco Milizia, *Opere complete di Francesco Milizia risguardanti le belle arti. Saggio di architettura civile e letterer risguardanti le belle arti*, Rome, Cardinali e Frulli, 1827, p. 328.
4. Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Valence, 1766, p. 48. Léon Tello, Francisco José León Tello, María Virginia Sanz Sanz dir., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1994, p. 608.

Livraisons d'histoire de l'architecture n° 50

de la première⁵. Ces positions illustrent les réactions face à une tendance de fond de l'histoire du dessin européen au XVIII^e siècle : le rapprochement entre la figuration architecturale et le domaine des arts picturaux.

Cette lente, mais radicale évolution de la représentation de l'architecture se fit particulièrement au sein de l'Académie royale d'architecture, fondée en 1671 et réorganisée sous la Régence⁶. Loin de se substituer à l'agence comme lieu principal de formation de l'architecte, l'Académie se posait comme une institution d'excellence dont le but était avant tout de distinguer l'élite de la profession qui devait être appelée un jour à porter le titre d'architecte du roi, réservé depuis 1676 à ses membres. Pour cela, l'institution proposait des cours magistraux publics, de théorie architecturale et de mathématiques, deux fois par semaine dans ses locaux au Louvre et organisait un concours annuel de dessin, le Grand Prix. La nomination du grand pédagogue Jacques-François Blondel à la chaire d'architecture en 1763 renforça le système des concours comme fondement de la pédagogie académique, avec l'introduction d'exercices mensuels, qu'il appela « concours d'émulation ». L'étude des dessins primés par un jury formé par l'ensemble des académiciens, réalisés en un mois ou, pour le grand prix, en trois mois, permet de tracer une histoire de la manière dont l'élite de l'architecture française concevait la manière dont devait être pensée l'architecture en deux dimensions. En comparant cette production avec celle des académies de San Luca de Rome et de San Fernando de Madrid, qui organisaient des concours similaires, l'une depuis 1702, l'autre depuis 1753, l'historien peut superposer à cette évolution chronologique une lecture géographique qui permet de dessiner une véritable carte des traditions européennes de dessin architectural dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

5. Benito Bails, *Elementos de matemáticas*, Madrid, Ibarra, 1787, t. IX, p. 4-7. Cité par Francisco José León Tello, María Virginia Sanz Sanz dir., *Estética y teoría de la arquitectura, op. cit.*, p. 607. Sur Bails, voir Claude Bédard, « Don Benito Bails, director de matemáticas de la Real Academia de San Fernando desde 1768 a 1797. Su biografía, su elogio y sus dificultades con la Inquisición », *Academia*, Madrid, n° 27, 1968, p. 5-34.
6. Sur l'histoire de l'Académie royale d'architecture, nous renvoyons notamment aux travaux suivants : Helen Rosenau, « French "Academic" Architecture, c. 1774-1790 », *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 67, n° 2, décembre 1959, p. 56-61 ; Wanda Bouleau-Rabaud, « L'Académie d'architecture à la fin du XVIII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, t. LXVIII, 2^e semestre 1966, p. 355-364 ; Monique Mosser, Daniel Rabreau, « L'Académie royale et l'enseignement de l'architecture au XVIII^e siècle », *Archives d'architecture moderne*, Bruxelles, n° 25, 1983, p. 47-67 ; Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Les Prix de Rome », *concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, ENSBA, 1984, 260 p. ; Jean-Pierre Épron, *L'École de l'Académie (1671-1793) ou l'Invention du goût en architecture*, rapport de recherche CEMPA-SRA, Villers-lès-Nancy, École d'architecture de Nancy, 1984, 167 p. ; Wolfgang Schöllner, *Die Académie royale d'architecture 1671-1793*, Cologne, Böhlau, 1993, 558 p. et Basile Baudiez, *Architecture et tradition académique au siècle des Lumières*, Rennes, PUR, 2012, 390 p.

Les attentes des jurys

Au vu de nombre de dessins de concours parisiens qui nous sont parvenus, il est possible de dégager les priorités attendues par les jurys des concours⁷. Les concurrents s'exerçaient à réaliser des dessins destinés, non pas à des professionnels – il ne s'agissait pas de dessins destinés aux entrepreneurs ou à des ouvriers –, mais des dessins lavés faits pour emporter l'adhésion d'un éventuel maître d'ouvrage, ce que l'on appellerait des dessins de présentation. Les élèves n'y figuraient donc pas les cotes. Mais au cours du siècle, on assiste à la disparition progressive de l'échelle, signe de la transformation du dessin géométral en tableau d'architecture. Son absence est rare sur les dessins de grands prix conservés jusqu'en 1767 – le grand prix de Jean-René Billaudel de 1754 (ill. 1), celui de 1758 de Chalgrin constituent des exceptions –, à partir de 1767, on assiste au phénomène inverse : rares sont les dessins figurant l'échelle – ceux du prix extraordinaire de 1772, celui de Jacques-Étienne Thierry de 1773, tous les concurrents du grand prix de 1774, portant sur des bains publics, le projet de Louis-Jean Desprez de 1776 et l'esquisse des prisons de Gisors de 1778. Il semble qu'en règle générale, après les années 1760, les concurrents indiquaient plus souvent l'échelle sur leurs esquisses que sur leurs rendus. Pierre-François-Léonard Fontaine, en 1785 (ill. 2), n'en figure aucune, pas plus que le premier prix, Jean-Charles-Alexandre Moreau. La réaction hostile de certains membres de l'Académie devant les précédés picturaux employés par Fontaine dans son rendu ne déboucha cependant pas sur un retour du dessin géométral à l'échelle, comme on peut le constater dans le prix d'émulation de juillet 1786 par Thomas Froideau sur des casernes pour des régiments de cavalerie. L'échelle disparut plus tardivement des prix d'émulation : son absence devient plus fréquente après la mort de Jacques-François Blondel en 1774, ce qui tend à confirmer le décalage existant entre les deux types de compétition, puisque les prix d'émulation continuaient à être donnés et jugés par le professeur. Ce phénomène fut propre aux dessins des grands prix parisiens. Les rendus romains indiquaient l'échelle de manière systématique, à de très rares exceptions comme sur l'élévation et la coupe de la collégiale de Ghislain-Joseph Henry en 1779. À Madrid également, les seules exceptions concernent les vues perspectives réalisées par les concurrents pour le prix de première classe de 1772, un temple de l'honneur (ill. 3).

À cette disparition progressive de l'indication de l'échelle graduée sur les dessins parisiens peut être associé un certain nombre de simplifications qui permettent de deviner les points d'intérêts des architectes du roi chargés de juger des dessins. On peut ainsi constater, grâce à l'étude de la manière dont sont figurées les charpentes sur les rendus, qu'à partir du milieu du siècle, les concurrents n'étaient pas jugés sur la vraisemblance et la précision de leur tracé. Celles qui figurent sur les coupes des grands prix jusque dans les années 1760 présentent des épaisseurs de fermes

7. L'École nationale supérieure des Beaux-Arts a hérité des collections artistiques des anciennes académies et conserve donc en ses murs à Paris l'ensemble des dessins primés lors de ces concours.

Ill. 1 : Jean-René Billaudel, *Un salon pour des académies*, deuxième Grand Prix de 1754, 1,72 × 4,40 m, plume et encre de Chine, lavis gris et brun. © Paris, ENSBA.

Ill. 2 : Pierre-François-Léonard Fontaine, *Un monument sépulchral à l'usage des souverains d'un grand empire*, deuxième Grand Prix de 1785, 76,5 × 275 cm, plume et encre de Chine, lavis gris. © Paris, ENSBA.

Ill. 3 : Antonio Lopez de Losada, *Temple de l'honneur et de l'immortalité*, Prix de 1^{re} classe 1772, 62,1 × 94,1 cm, plume et encre de Chine, lavis gris et brun, aquarelle. © Madrid, Academia Real de Bellas Artes de San Fernando.

réalistes en fonction du poids que la charpente devait supporter. Pour le grand prix de 1768, Bernard Poyet obtient le deuxième prix devant Pierre-Adrien Pâris : sur la coupe longitudinale du premier, les versants du toit reposent sur une charpente figurée de manière imprécise ; le dessin de son concurrent semble plus maîtrisé. On ne comprend pas comment la seconde calotte du salon principal du palais de Claude-Thomas de Lussault, premier grand prix de 1772, aurait pu tenir. Le lanternon et l'escalier qui permet d'y accéder, que Louis Combes, premier grand prix de 1781, figure sur la coupe de sa cathédrale ne reposent sur presque rien. L'emploi de plus en plus systématique du couvrement en coupole fit disparaître peu à peu les dessins de charpente au profit de maçonneries qui posent des problèmes structuraux dont les jurys n'ont apparemment pas tenu compte.

L'emploi des coupoles surbaissées à oculus central, sur le modèle du Panthéon, qui semble apparaître en 1770 sur le grand prix de Jean-Jacques Huvé – timidement, car il s'agit d'une coupole dissociée du dôme proprement dit – entraîne de fâcheuses dispositions. En cherchant à masquer en élévation la verrière qui couvre la baie zénithale, le dessinateur fut obligé de la transformer en réceptacle d'eau de pluie, procédé repris par Jean-Baptiste Renard trois ans plus tard sur le programme d'un pavillon sur une terrasse, mais que sut éviter le deuxième prix, Mathurin Crucy. Ce dernier avait proposé en esquisse des solutions de couvrement peu claires, non suivies dans le rendu. Cette année-là, un autre concurrent, dont le projet porte la lettre « I », péchait par excès inverse : l'épaisseur de la calotte couvrant son vestibule est tellement fine qu'elle paraît impropre à éviter toute infiltration. Les simplifications apportées par les concurrents dans la représentation des structures démontrent clairement que les académiciens ne se souciaient pas de juger les concurrents sur leur maîtrise de la construction, le premier prix accordé à Jean-Charles-Alexandre Moreau et à son improbable et imprécise calotte en est un édifiant exemple (ill. 4).

Sur ce point également, l'Académie royale d'architecture se distinguait de ses consœurs. On ne trouve pas de semblables aberrations structurelles à Rome ou à Madrid. L'attention aux détails se ressent plus fortement, comme on peut le voir sur la coupe du théâtre de Jacob Hempel de 1789, qui représente précisément la disposition des pierres surmontant les voûtes brisées, ou l'arrangement des lattis supportant les tuiles du toit (ill. 5). Les grands prix de l'Académie royale d'architecture ne sanctionnaient pas un savoir technique. La qualité du rendu permettait de mettre en lumière les qualités de composition du concurrent ; dans la composition s'affirmait la maîtrise du goût dominant.

Les outils du dessinateur

Les programmes des concours pour les prix d'émulation ou les grands prix ne fournissaient pas d'indication sur la technique à employer. Seule l'échelle était indiquée. Les concurrents rendaient leurs esquisses sur un papier de format pot, comme Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer pour le grand prix de 1783. Dans la seconde moitié du siècle les rendus dépassaient souvent les feuilles les plus grandes, grand-

Ill. 4 : Jean-Charles-Alexandre Moreau, *Un monument sépulcral à l'usage des souverains d'un grand empire*, premier Grand Prix de 1785, 64,3 × 144,3 cm, plume et encre de Chine, lavis gris et rose. © Paris, ENSBA.

Ill. 5 : Jacob Hempel, *Un théâtre magnifique sur le Corso*, concorso clementino de 1789, 1^{re} classe, 101,3 × 63,5 cm, plume et encre de Chine, lavis gris et brun, aquarelle. © Rome, Accademia nazionale di San Luca.

Livraisons d'histoire de l'architecture n° 50

aigle, ou même grand-monde, ce qui obligeait les concurrents à en coller plusieurs entre elles. Ainsi, l'élévation conservée de Jean-René Billaudel pour le grand prix de 1754 (ill. 1) mesure-t-elle 172 cm de haut sur 440 cm de large ; ses concurrents, respectant l'échelle prescrite, un pouce et demi par toise, soit 4 cm pour 180 cm, présentèrent cependant des dimensions qui les rendaient plus maniables⁸. Les formats des prix d'émulation connurent la même inflation. La coupe des casernes de Thomas Froideau de juillet 1786 mesure 49 cm de haut et 245,5 cm de large. La taille croissante des formats répondait à une esthétique prônée par la génération d'Étienne-Louis Boullée qui favorisait l'effet et le spectaculaire sur la minutie et la précision du rendu. Les rendus participaient à l'élaboration d'une esthétique du sublime telle que Edmund Burke le définissait dès 1757⁹ : la beauté résultant de la violence des émotions, elle provient le plus souvent de la contemplation du sentiment de l'infini, causé par de grandes dimensions. La taille croissante permettait également de rapprocher le dessin des dimensions du tableau, pour faire ces tableaux d'architecture prônés par le courant majoritaire à l'Académie à partir des années 1770. Cette inflation des formats reste cependant propre à Paris, les concurrents romains et madrilènes ne dépassant qu'exceptionnellement les quarante pouces, soit un peu plus d'un mètre. Le rapprochement entre dessin architectural et techniques picturales semble également être propre à la situation parisienne.

Dans l'article de l'*Encyclopédie* « Dessein, en architecture », Jacques-François Blondel, alors à la tête de son École des arts, distinguait le dessin au trait, au crayon ou à l'encre de Chine, sans ombre, puis le dessin lavé, sur lequel les ombres étaient marquées à l'encre de Chine, et enfin le dessin arrêté, côté pour l'exécution et sur lequel se faisait le marché¹⁰. Les élèves de l'Académie royale d'architecture ne travaillaient que le deuxième pour leurs prix, utilisant la plume et l'encre de Chine, le lavis, gris, bleu, ocre ou rose, même pour les esquisses. Le premier exemple de rehauts d'aquarelle verts date de 1730, sur les plans de l'arc de triomphe de Pierre Laurent¹¹ ; ils deviennent courants sous le professorat de Jean Courtonne, puis semblent plus rares sous Denis Jossenay, avant de réapparaître sous Louis-Adam Lorient. S'agit-il d'un hasard ou Jossenay déconseillait-il à ses étudiants l'utilisation de l'aquarelle dans les rendus ? Les concurrents romains utilisèrent tardivement les rehauts de couleur, préférant le lavis gris et ocre pour figurer les ombres et le rose pour les murs en coupe. La vue perspective de la villa de plaisance de Pasquale Belli, second prix de première classe du concours clémentinien de 1775 conserve des tons monochromes (ill. 6). Son auteur, tout en figurant des arbres, des jardins et des figures pittoresques au premier plan, composant sa vue comme un paysage, n'employa pas de couleurs. Il fallut attendre la toute fin du siècle, en 1786 avec la chapelle sépul-

8. La coupe de Louis-Henri Jardin mesure 110 cm sur 120,5 cm.

9. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757, 184 p.

10. Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert dir., *Encyclopédie des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1754, t. IV, p. 891.

11. Reproduit dans Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les « Prix de Rome », op. cit.*, p. 39.

Ill. 6 : Pasquale Belli, *Une villa*, concorso clementino de 1775, 1^{re} classe, 62 × 96 cm, plume et encre de Chine, lavis gris. © Rome, Accademia nazionale di San Luca.

Ill. 7 : Giovanni Campana, *Une chapelle sépulcrale*, concorso clementino de 1795, 1^{re} classe, 67 × 51 cm, plume et encre de Chine, lavis gris et brun, aquarelle. © Rome, Accademia nazionale di San Luca.

crale du pensionnaire espagnol Jorge Durán, qui revenait sans doute de Paris¹², puis avec le concours de 1795, pour voir apparaître dans les rendus romains l'utilisation de l'aquarelle et le jeu sur les oppositions de couleurs, et cela sous l'influence des concours parisiens (ill. 7). Les concurrents madrilènes utilisèrent exclusivement l'encre de Chine et le lavis gris jusqu'en 1772. Juan Pedro Arnal, grand prix de 1763, fit seule exception à la règle en lavant d'aquarelle bistre les colonnes triomphales de son palais épiscopal. Jusqu'en 1768¹³, les esquisses conservées présentaient des dessins soit à la pierre noire, soit à l'encre de Chine, mais sans lavis. En 1772, pour le thème du temple de l'Immortalité, Antonio López de Losada utilisa toutes les techniques du dessin pour ses vues perspectives, figurant de vrais tableaux, mais les élévations et les coupes postérieures conservaient une monochromie et une retenue dans l'utilisation des lavis que l'on ne retrouvait pas à Paris (ill. 3). En 1784, pour le thème de la maison de plaisance, Juan Antonio Cuervo arrosa son jardin de larges aplats d'aquarelle marron, bistre, beige, verte et grise, mais pour l'élévation et les coupes de son bâtiment, il n'employa que le lavis gris et ses successeurs préférèrent cette technique à l'aquarelle.

On constate ainsi un décalage entre l'utilisation de la couleur dans les dessins des prix entre les trois académies. Les concurrents de l'Académie royale d'architecture, bien plus que leurs camarades de Madrid ou de Rome, composaient des tableaux colorés et utilisaient les ressources picturales pour représenter l'architecture. On retrouve les mêmes contrastes dans l'utilisation des contrastes lumineux.

Effets de lumière

Leon Battista Alberti avait déconseillé l'utilisation des ombres dans le rendu architectural. Philibert Delorme abonda dans son sens, tout en les utilisant dans ses ouvrages. Il écrivait cependant : « Croyez que tous ceux qui se sont amusez à faire beaux desseings ont esté ceux qui moins ont entendu l'art¹⁴. » Les ombres cristallisèrent tôt le débat sur la nature du dessin architectural¹⁵. L'attitude de Jacques-François Blondel évolua sur la question. Dans l'*Encyclopédie*, en 1754, il commen-

12. Voir Adrian Almoguera, *Architectes espagnols à Rome. Ignacio Haan*, master en histoire de l'architecture, s. dir. Basile Baudez, Université Paris-Sorbonne, 2014, t. I, p. 81.

13. José Moreno, *Autel*, deuxième prix de première classe, 1768, esquisse.

14. Cité par Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert Delorme, architecte du roi 1514-1470*, Paris, Mengès, 2000, p. 100.

15. Sur ce débat, nous renvoyons entre autres aux études suivantes : Thomas Da Costa Kaufmann, « The Perspective of Shadow : the History of the Theory of Shadow Projection », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, p. 258-287 ; Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 1995, 192 p. ; Werner Oechslin, « Je fais la lumière : How the architect emerged from the shadows of the painter », *Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur*, Tübingen, Berlin, Deutsches Architektur Museum, 2002, p. 78-95 ; Nicholas Savage, « Shadow, Shading and Outline in Architectural Engraving from Fréart to Letarouilly », *Dealing with the Visual : Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Caroline Van Eck, Edward Winters ed., Aldershot, 2005, p. 242-283.

çait par écrire que « le dessein peut être regardé comme le talent le plus essentiel à l'architecte¹⁶ », mais dans le deuxième tome de son *Cours d'architecture* publié en 1771, il réagissait à la génération nouvelle des piranésiens :

« Nous avons désiré que les jeunes artistes qui se vouent à l'architecture apprennent le dessin, plutôt chez nos habiles statuaires que chez nos peintres célèbres ; l'expérience nous ayant fait connoître qu'ils deviendroient plus véritablement savants dans la beauté des formes, moins outrés dans leurs contours, plus circonspects dans leurs compositions¹⁷. »

Une nouvelle utilisation de la lumière dans les dessins architecturaux était apparue dans les grands prix de l'Académie royale d'architecture avant le milieu du siècle : l'ombre oblique prenant l'angle à quarante-cinq degrés pour obtenir un effet de relief le plus important sur l'édifice. Gilbert Érouart a montré que l'attribution à Jean-Laurent Legeay de l'invention de ce rendu architectural dramatique était infondée et que son dessin se situait plus dans la tradition de Giovanni Paolo Pannini ou d'Israël Sylvestre que dans celui de la génération qui le suivit¹⁸. Ce furent les élèves de Legeay, notamment les pensionnaires romains¹⁹, comme Louis-Joseph Le Lorrain, puis Nicolas-Henri Jardin, Barthélémy-Michel Hazon et Jérôme-Charles Bellicard, qui introduisirent ce procédé pictural dans leurs dessins des années 1740. Auparavant, les ombres étaient soit droites comme pour le projet de Pierre-Noël Rousset pour le grand prix de 1731, soit obliques selon un angle à quatre-vingt-dix degrés comme l'élévation du projet d'écuries de Jean-Pierre d'Orbay de 1739, même si l'angle à quarante-cinq degrés était utilisé régulièrement par les architectes. En 1746, Gabriel Turgis utilise cette dernière méthode pour son élévation sur cour, mais des ombres droites pour celle sur jardin. Au grand prix de 1747, Giroux est le seul à utiliser systématiquement des ombres portées à quarante-cinq degrés, de manière très discrète²⁰. Pour son temple de la Paix en 1749, Julien-David Leroy adopta cette technique de manière plus accentuée pour l'élévation, ainsi que pour la coupe²¹. À partir de cette date, on ne rencontre plus de rendu disposant les ombres selon un mode différent. Alors que Julien-David Leroy avait choisi d'éclairer son édifice de la droite, ses successeurs adoptèrent tous le parti de faire venir la lumière de la gauche, ce qui présentait des avantages évidents pour les dessinateurs droitiers.

16. Jacques-François Blondel, « Dessein, en architecture », *Encyclopédie des arts et des métiers*, op. cit., t. IV, p. 891.

17. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration distribution et construction des bâtimens*, Paris, Desaint, 1771, t. II, p. X-XI.

18. Gilbert Érouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay, un piranésien français dans l'Europe des Lumières*, Paris, Electa Moniteur, 1982, p. 31.

19. Sur cette question, voir la synthèse récente de Janine Barrier, *Les Architectes européens à Rome. 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris, Monum, 2005, p. 80-99.

20. Pour un arc de triomphe. Reproduit dans Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les « Prix de Rome »*, op. cit., p. 49.

21. Reproduit dans Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les « Prix de Rome »*, op. cit., p. 51.

L'importance de la lumière dans le rendu architectural dérivait directement de la proximité des architectes avec les modes de figuration picturale. Nicolas Le Camus de Mézières écrivait dans *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* en 1780 :

« L'architecte le plus intelligent ne peut espérer de réussir qu'autant qu'il aura fait son dessin en conséquence de l'exposition du soleil qui éclaire les parties latérales de l'édifice à construire. Il faut que, comme un habile peintre, il sache profiter des ombres, des lumières, qu'il ménage ses teintes, ses dégradations, ses nuances, qu'il mette dans le tout un véritable accord et que le ton général soit propre et convenable ; il doit en avoir prévu les effets et être aussi circonspect sur toutes les parties que s'il en avait un tableau à produire²². »

À Rome, le premier exemple de l'utilisation de ces ombres date de 1750, on l'aperçoit sur l'élévation principale du collège des sciences et des arts de Gaetano Sintès et de manière plus marquée quatre ans plus tard sur la cathédrale du Parisien Bernard Liégeon. Il fallut cependant attendre le concours de 1779 pour voir la pratique se généraliser et être adoptée par tous les concurrents. À Madrid, Juan de Villanueva utilisa ce procédé pour la première fois, de manière assez maladroite, dans la coupe de son palais, sujet du concours de seconde classe de 1756. En 1760, Francisco Solinís utilisait des ombres droites, mais, à partir de 1763, le procédé fut couramment employé.

La réflexion sur la meilleure manière de concevoir les ombres s'appliqua dans le cercle fermé des concours parisiens. Les concurrents dessinaient de manière à plaire à la majorité des membres du jury, en l'occurrence aux architectes du roi, dominés dans le domaine de l'enseignement par Étienne-Louis Boullée à partir de la fin des années 1760. À Rome, les consignes ne pouvaient être strictes, les tendances restaient moins affirmées, car aucun courant particulier ne domina l'Académie et que surtout le recrutement des concurrents ne se limitait pas aux élèves patronnés par les membres du jury comme à Paris. En effet, les annonces des concours de l'Académie de San Luca se faisaient par voie de presse, tout un chacun pouvait y participer, les concurrents ne pouvaient spéculer avec autant de précision sur les attentes du jury. Ainsi, des techniques picturales comme l'introduction des ombres à quarante-cinq degrés résultèrent plus d'une mode tardivement venue de France, que d'une soudaine volonté de se conformer aux prescriptions tacites des académiciens. L'introduction d'éléments non architecturaux dans les rendus résultait également de la différence de nature des compétitions.

22. Cité par Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle, le modèle français*, Paris, Sers, 1990, p. 585.

Le dessin d'architecture comme paysage

À Rome, on assista à la volonté de se libérer du dessin purement géométral dès les premiers concours architecturaux du XVIII^e siècle. La coupe du salon ovale du troisième prix remporté par Tommaso Morelli en 1709 figurait un ciel²³. L'habitude de créer un premier plan végétal et de placer des figures devant la composition architecturale apparut dès 1706²⁴. L'introduction d'un dessin en perspective parmi la série des rendus devint pratiquement la norme à Rome et les étudiants madrilènes imitèrent aussitôt cette tendance²⁵. Ce n'était pas le cas à Paris où la perspective dépendait du cours de mathématiques et fit l'objet de programmes spécifiques de prix d'émulation, comme le dessin en perspective de la porte de l'hôtel d'Uzès de Claude-Nicolas Ledoux demandé en 1784. Ledoux vantait d'ailleurs cette technique de représentation graphique quelques années plus tard dans son *Architecture*, regrettant que l'art de la perspective ne fût pas enseigné aux étudiants, ce qui était pourtant le cas à l'Académie royale d'architecture sous le professorat d'Antoine-Rémy Mauduit²⁶. L'attachement au géométral à Paris s'expliquait sans doute par la peur de tomber tout à fait dans le genre du paysage tel qu'il était pratiqué de plus en plus couramment par les peintres d'architecture comme Jean-Baptiste Nicolas Raguenet, Pierre-Adrien Demachy ou même Hubert Robert²⁷. Le dessin d'architecture, du moment qu'il restait fidèle au géométral, pouvait largement emprunter aux autres genres sans perdre sa spécificité et l'illusion de la vérité constructive.

Pour orner leur rendu, les concurrents romains rajoutaient des cartouches ornés²⁸, les symboles des arts²⁹, des guirlandes et des médailles³⁰ et même des *putti* ou des

23. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Rome, De Luca, t. I, fig. 217.

24. Élévation d'une fontaine publique, premier prix du concours clémentinien de 1706 par Filippo Vasconi. Publié dans Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura*, op. cit., t. I, fig. 156.

25. Voir, par exemple, la vue perspective de Pasquale Belli pour sa villa de 1775 (fig. 173).

26. « Je suis étonné qu'on ne l'ait pas soumise à l'instruction ; cette connoissance est très-nécessaire aux peintres et aux Architectes. C'est un moyen, pour les derniers, de développer des masses et de se rendre compte d'avance des effets qu'elles doivent produire quand elles sont exécutées. » Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Perronneau, 1804, p. 99, note 1.

27. Pour une synthèse récente, nous renvoyons à Guillaume Glorieux, « La peinture de vues urbaines au XVIII^e siècle », *Le témoin méconnu. Pierre Adrien Demachy*, Françoise Roussel-Leriche, Marie Pętkowska Le Roux dir., Musée Lambinet, Versailles, Magellan et Cie, 2014, p. 12-27 et plus largement à Stuart M. Blumin, *The Encompassing City. Streetscapes in early modern art and culture*, Manchester, Manchester University Press, 2008, 233 p.

28. Plan d'un palais royal, second prix du concours clémentinien de 1705 par Carlo Fontana. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura*, op. cit., t. I, fig. 143.

29. Francesco Prevual, par exemple, sur son relevé du portail du couvent San Carlino, second prix de la troisième classe du concours clémentinien de 1710. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 241.

30. Comme Giuseppe Doria pour le plan de la place principale de la cité maritime du concours de 1732. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 400.

figures de Renommée³¹. Un rouleau en trompe-l'œil servait de cadre au dessin³². Le texte des légendes figurait en bonne place sur la feuille, ce qui ne fut jamais le cas à Paris. Certaines fioritures subsistaient jusque dans les années 1780 : les titres et les légendes s'étaient étalés sur des rouleaux en trompe-l'œil jusqu'au concours de 1783, où Vincenzo Martinucci, vainqueur sur un projet de palais de justice, encadrait encore ses légendes de rubans et de guirlandes³³. Le caractère orné, fouillé, des dessins romains aurait pu s'expliquer par la différence de temps imparti aux concurrents. Quand les logistes parisiens ne disposaient que de trois mois, leurs camarades pouvaient peaufiner leurs dessins chez eux durant une période de six mois, tout en se faisant aider par des architectes ou des dessinateurs plus expérimentés. Pourtant, les concurrents madrilènes disposaient des mêmes conditions et les caractéristiques du rendu romain ne se retrouvaient pas dans leurs dessins. Il s'agissait donc d'une spécificité romaine, sans doute liée au caractère public de l'exposition des dessins de concours. En effet, alors qu'à Paris et à Madrid, les dessins étaient jugés en interne, sans que le public ne participe à aucun moment au processus de sélection ou n'en puisse commenter le résultat, l'Académie romaine organisait une exposition des dessins primés ainsi qu'une fastueuse cérémonie de remise des récompenses, dans les salons du Capitole, faisant ensuite imprimer et distribuer la relation du concours. Le paratexte si présent dans les dessins romains devait permettre au public non professionnel de pouvoir juger de la réponse au programme.

Ces légendes et *apparati* n'allaient pas forcément avec l'insertion de l'architecture dans un paysage et sous un ciel puisque ces modes de représentation furent abandonnées dans les années 1730 pour ne réapparaître qu'en 1795. Giovanni Campana s'inspira des rendus parisiens publiés peu auparavant³⁴ en choisissant une vue nocturne, en contre-plongée, dans un paysage, sous un ciel nuageux (ill. 7)³⁵. Entre-temps, les concurrents français avaient suivis les recommandations d'Étienne-Louis Boullée, de Charles De Wailly ou de Pierre-Louis Moreau, visant à transformer le rendu architectural en exercice de peintre.

Pour le château du grand prix de 1776, Louis-Jean Desprez figurait quelques arbres et Charles Joachim Bénard faisait de même sur son élévation. Pour les alen-

31. Comme Ermenegildo Sintes sur ses rendus de villa pour la seconde classe du concours clémentinien de 1754. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 510-513.

32. Comme Filippo Juvara pour son plan du palais royal, premier prix de la première classe du concours clémentinien de 1705. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 141.

33. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 816 et 817.

34. Jörg Martin Merz, « Piramidi i papi. Funzioni e significati della piramide nell'architettura tra Settecento e Ottocento », *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Rome, Campisanto Editore, 2007, p. 320. Voir Helen Rosenau, « The Engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture », *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, vol. 3, 1960, p. 17-180.

35. Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura...*, op. cit., t. I, fig. 907.

Ill. 8 : Charles Percier, *Une ménagerie*, deuxième Grand Prix de 1783, 58 × 80 cm, plume et encre de Chine, lavis gris et rose, aquarelle. © Paris, ENSBA.

tours de leur édifice, les concurrents commençaient à abandonner le strict dessin géométral dans leurs esquisses, comme François Patu dans l'élévation du pavillon des bains de septembre 1777. C'est tout un paysage en arrière-plan qui se déploie derrière le cénotaphe de Henri IV de Léon Dufourny d'août 1778, mais il s'agit encore de cas isolés. Aucun des projets conservés de 1781 ne présentait d'élément végétal ou pittoresque. En juin 1782, on trouvait un jardin au naturel par Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer, mais le programme exigeait « une laiterie dans un magnifique parc³⁶. » (ill. 8) Cependant, l'élève avait introduit dans son esquisse un ciel nuageux. Charles Percier fit de même en août de la même année pour « une maison d'un prince dans un jardin pittoresque³⁷. » À partir de cette date, les concurrents figureront systématiquement un arrière-plan paysager et un ciel, ceci jusqu'au coup de tonnerre qui valut à Pierre-François-Léonard Fontaine de n'obtenir que le deuxième grand prix en 1785 (ill. 2). Le procès-verbal de la séance du 8 mai 1786 émit en effet les interdictions suivantes : « L'Académie défend aux élèves tant dans les esquisses que dans les desseins au net, les ciels, païsages, les perspectives et, en général, tout ce qui n'est pas du ressort d'un dessein purement géométral³⁸. » L'interdiction ne fut pas entièrement respectée puisque, dès juillet 1786, Thomas Froideau remportait le prix d'émulation sur des casernes de cavalerie sous un ciel nuageux et qu'en septembre de la même année, Armand Corcelles présentait son école de navigation sous la pluie, sous un paysage montagneux parsemé de villages pittoresques et devant lequel croisaient des navires. Les jurys des années 1780 valorisent donc un style de dessin largement pictural, loin de la simplicité et de la sobriété des lignes à la plume et encre de Chine que l'on trouve dans le reste de l'Europe académique continentale.

36. Séance du 3 juin 1782. Henry Lemonnier éd., *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Picard, t. IX, p. 76.

37. Prix d'émulation d'août 1782. Séance du 2 septembre 1782. Henry Lemonnier éd., *Procès-verbaux, op. cit.*, t. IX, p. 85.

38. Séance du 8 mai 1786. Henry Lemonnier éd., *Procès-verbaux, op. cit.*, t. IX, p. 182.

Résistances

À Madrid, la primauté du dessin fut contestée dès les premières années de l'enseignement académique. Lors de l'assemblée générale du 12 août 1760, on s'accorda pour affirmer que « dans cet art [l'architecture], l'habileté n'est précisément pas prouvée par la beauté du dessin, mais par la connaissance de la raison qui produit et les théories qui règlent et dirigent le travail³⁹ ». De fait, aucun des rendus que nous avons consultés ne présente de ciel ou de paysage. Seule l'élévation étendue du projet de temple de l'honneur d'Antonio López de Losada de 1772 présentait un rocher en premier plan (ill. 3). Les dessins primés à Madrid conservèrent un caractère scolaire, analytique. La plupart des membres de l'Académie de San Fernando restaient hostiles à la contamination du dessin architectural par la peinture. Juan de Villanueva craignait que le bon dessinateur ne supplantât l'architecte. Dans les années 1780, José Ortiz y Sanz s'opposait pour des raisons esthétiques à cette tendance qui triomphait à Paris : « Trop [d'importance accordée] au dessin peut être préjudiciable aux architectes avides d'idées nouvelles et de caprices ; c'est dans cette manie que tomba Francesco Borromini⁴⁰. » L'Académie de San Fernando s'était construite dans la lutte contre le baroque national, contre la prédominance des sculpteurs ornementaux sur les architectes ; l'idée que la peinture puisse désormais prendre le pas sur la rigueur scientifique du dessin architectural était insupportable à ceux qui avaient mené cette lutte.

À l'Académie royale d'architecture, les effets qui triomphaient dans les années 1780 s'atténuèrent à la fin du siècle. Les dessins des années 1790 ne présentaient presque plus de ciels, limitaient les scènes anecdotiques et les dessins du grand prix de 1792 que nous conservons, ceux de Charles Normand et d'Antoine Bergognon, annoncent le retour d'un mode de figuration tel qu'il apparaît dans les gravures des grands prix par Armand-Parfait Prieur. La diffusion des prix sous cette forme, à partir des premiers cahiers de 1787, réduisait le dessin lavé à un dessin au trait⁴¹. Dans l'introduction à leur *Recueil d'architecture*, paru entre 1801 et 1812, Jean-Charles Krafft et Pierre-Nicolas Ransonnette justifiaient l'utilisation d'un fond paysager dans la représentation de cette architecture issue de « la révolution qui s'est opérée dans les arts et particulièrement dans l'architecture en France, depuis environ

39. « En esta Arte no se aprueba la pericia precisamente por el primor del dibujo, sino es por saber la razón que se executa, y las doctrinas que reglan y dirijen las operaciones. » Cité dans *Hacia una nueva idea de la arquitectura : premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1753-1831*, Madrid, la Real Academia, 1992, p. 36.

40. « El demasiado dibujo puede ser perjudicial a los arquitectos ansiosos de ideas nuevas y caprichosas ; en esta manía dio Francesco Borromini. » Cité par Francisco José León Tello, María Virginia Sanz dir., *Estética y teoría de la arquitectura*, op. cit., p. 615.

41. Helen Rosenau, « The Engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture », op. cit., p. 19-21. Le 8 juillet 1787, Prieur présentait en séance le premier cahier des grands prix gravés. Henri Lemonnier éd., *Procès-verbaux*, op. cit., t. IX, p. 208-209.

25 ans⁴² ». La grandeur de la nature, son caractère sublime, ne venaient pas magnifier l'architecture et ne faire qu'un avec elle, comme dans la théorie boulléenne ou ledolcienne, ici au contraire, ses « formes libres contrastent d'une manière frappante avec les masses sévères des édifices⁴³ ». L'enseignement de Jean-Louis-Nicolas Durand à l'École polytechnique s'inscrit ensuite contre le rendu académique des années 1780. Dans son *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, paru en 1802, il écrivait :

« Le dessin, nous l'avons presque réduit à un simple trait destiné à indiquer la forme et la disposition des objets : et si nous avons eu recours au lavis, ce n'a été que pour distinguer les pleins avec les vides dans les plans et dans les coupes [...]. Nous invitons donc les élèves à se préparer à l'étude de l'architecture par l'exercice du dessin, mais nous leur recommandons en même temps d'abandonner celui-ci lorsqu'ils étudieront celle-là⁴⁴. »

L'École polytechnique formait des ingénieurs mais, alors que les élèves de l'École des Ponts et Chaussées au XVIII^e siècle étaient formés au dessin d'architecture à l'École des arts fondée par Jacques-François Blondel et produisaient des dessins au rendu proche de leurs camarades du Louvre⁴⁵, la rupture révolutionnaire acheva de séparer architectes formés à l'École des Beaux-Arts dans la tradition picturale de l'Académie royale et ingénieurs qui adoptèrent le dessin analytique à l'École polytechnique et dans ses écoles d'application. Deux modes divergents de représentation de l'architecture coexistèrent alors selon des usages et des traditions qui constituent encore aujourd'hui la spécificité de la France sur la carte européenne de l'enseignement de l'architecture.

Basile BAUDEZ
Université Paris-Sorbonne

42. Jean-Charles Krafft, Nicolas Ransonnette, *Recueil d'architecture civile contenant les plans, coupes, élévations des châteaux, maisons de campagne, et habitations rurales, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc., situés aux environs de Paris et dans les départemens voisins*, Paris, De Clousier, 1801-1812, 2 vol. Voir Katia Frey, « La figuration graphique de l'architecture néo-classique et le rôle de la gravure au trait dans les recueils de Jean-Charles Krafft », *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Pascal Griener, Kornelia Imesch dir., Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, p. 221-232.

43. Jean-Charles Krafft, Nicolas Ransonnette, *Recueil d'architecture civile*, op. cit., s. p.

44. Cité sans référence par Laurent Pelpel, *La Formation architecturale au XVIII^e siècle en France*, op. cit., p. 145.

45. Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988, 317 p. ; Antoine Picon, Yvon Michel, *L'Ingénieur artiste. Dessins anciens de l'École des Ponts et Chaussées*, Paris, Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1989, 206 p. ; Antoine Picon, *L'Invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées 1747-1851*, Paris, Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1992, 768 p.