Des frontispices aux « éléments analytiques », les compositions graphiques d'architecture à l'École des beaux-arts

From frontispieces to "analytic elements", graphic architecture compositions at the École des beaux-arts in Paris

Vom Frontispiz zum 'Analyseelement'. Die graphischen Architekturkompositionen an der École des Beaux-Arts

Jean-Philippe Garric

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/547>

DOI : 10.4000/lha.547

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2015

Pagination : 59-68

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Jean-Philippe Garric, « Des frontispices aux « éléments analytiques », les compositions graphiques d'architecture à l'École des beaux-arts », *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/547> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.547>

Par Jean-Philippe GARRIC

DES FRONTISPICES AUX « ÉLÉMENTS ANALYTIQUES », LES COMPOSITIONS GRAPHIQUES D'ARCHITECTURE À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Suivant les catégories d'*ichnographia*, *orthographia* et *scenographia* données par Vitruve¹, les principaux types de dessin d'architecture utilisés en Occident depuis la Renaissance sont bien connus et peu nombreux : plan, coupe et façade, pour les vues en géométral, perspective et axonométrie pour les vues en trois dimensions. On peut bien les décliner selon le niveau de définition ou l'usage qui sont les leurs : esquisse, avant-projet, document d'exécution, document de concours ou de présentation, d'ensemble ou de détail ; ou considérer leurs hybridations : coupe-perspective, plan ombré permettant d'appréhender la troisième dimension, cela n'en détermine pas moins une gamme limitée de modes d'expression assez étroitement codifiés. Que ceux-ci s'appliquent à une construction bien réelle ou qu'on entend réaliser, à un exercice d'école ou à un projet utopique n'a d'incidence que sur leur degré de précision ou sur la façon avec laquelle ils s'attachent à certains aspects matériels ou pratiques. Les vues en trois dimensions ont pour leur part un statut plus ambigu, la perspective notamment constituant un terrain partagé entre peintres, scénographes et architectes, tandis que l'on connaît l'importance qu'eut l'axonométrie pour plusieurs artistes majeurs du XX^e siècle.

Pourtant, à partir de la fin du XVIII^e siècle, dans la lignée notamment de Piranèse et des piranésiens, les architectes français développèrent un autre type de dessin, plus libre parce que moins directement finalisé – ne se proposant pas la description d'un édifice suivant un principe de réduction explicite – mais qui s'est pourtant imposé parmi les élèves et les anciens élèves de l'École des Beaux-Arts, jusqu'au cœur du système pédagogique. Permettant de présenter des ornements dans des compositions d'invention et de démontrer ainsi conjointement un goût du détail, un sens de l'arrangement des masses, une habileté graphique et une aisance dans le maniement du pinceau, cette forme répondait aux ambitions artistiques des architectes. Elle soutenait l'hypothèse fondatrice de l'architecture Beaux-Arts, selon laquelle il existe un lien direct entre maîtrise du dessin et compétence à édifier. Elle s'est même imposée comme l'une des pratiques et l'un des modes d'évaluation principaux de cet enseignement, à travers notamment l'exercice des « éléments analytiques », vulgairement surnommés, par les élèves, les « analos ».

1. Voir Vitruve, Livre II, chap. 2. On peut se reporter à l'édition bilingue de Charles Louis Maufras, Paris, Panckoucke, 1847, vol. 1, p. 42-43.

Souvent qualifiée de « composition de fragments », cette forme entretient aussi une relation particulière avec le livre, à la fois par ses origines et son lien durable avec l'imprimé qui justifie l'appellation de « frontispice », en référence à ses origines livresques et en raison de son statut « théorique ». Destinée, non à résumer l'édifice à l'une de ses dimensions ou de ses aspects (plan, coupe, façade, ou perspective) mais à produire une synthèse graphique qui en expliciterait les aspects principaux tout en visant, dans son ensemble à lui être analogue, elle se donne en un sens comme une méta-architecture, une production architecturale créatrice comme un concept dessiné amalgamant en une image l'essence du monument représenté.

Charles Percier et les origines du « frontispice » à l'École des Beaux-Arts

Rappelons que pour leur premier livre, au lendemain de la Révolution, Charles Percier et Pierre Fontaine avaient choisi une forme étroitement déterminée par un modèle de vente². Les cent planches de leur recueil gravé étaient divisées en quinze parties de six planches et une de dix correspondant à autant de fascicules de livraison. Comme nous l'avons montré ailleurs, ce mode de production, dicté par le souci de financer la publication au fur et à mesure de son avancement, eut des conséquences directes sur l'organisation du contenu du volume³. En particulier parce que chacune de ces parties commençait par une page de titre décorative, conformément au détail donné dans l'annonce imprimée sur les couvertures des livraisons : « Il en paraîtra un cahier tous les mois. Chaque cahier contiendra une feuille de fragmens anciens ou modernes ; quatre feuilles de plans coupes et élévations ; une feuille de vues prise dans les intérieurs ».

La vente d'une publication par livraisons et l'usage du frontispice décoratif n'étaient pas des innovations mais, dans le domaine du livre d'architecture, la conjugaison des deux suivant une séquence si rapide était sans précédent. Les compositions ornementales se répétaient, en effet, avec une telle fréquence, qu'elles finissaient par former une part significative du contenu, alors même que leur propos pouvait sembler en décalage avec le thème annoncé par le titre, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, puisqu'il s'agissait, dans la plupart des cas, de compositions d'invention rassemblant des fragments antiques.

On sait que c'est Charles Percier qui s'investit personnellement, dans ce qui apparaît comme la dimension la plus artistique du livre, celle qui fait appel à une liberté créatrice et à une adresse graphique particulière. À cette occasion, il signait un travail qui, sans échapper tout à fait au domaine de l'architecture dans lequel

2. Charles Percier, Pierre Fontaine [Claude Bernier et Léon Dufourny], *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, les auteurs, 1798. Voir la réédition de cet ouvrage : Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais de Rome* [réédition de l'exemplaire aquarellé de la collection Jacques Doucet] présentation par Jean-Philippe Garric, Wavre, Mardaga / Institut national d'histoire de l'art, 2008.
3. Voir Jean-Philippe Garric, *Recueil d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Liège, Mardaga, 2004, p. 110-112 ; p. 128-133.

il avait obtenu le Prix de Rome, relevait tout autant, sinon davantage, de l'ornement, de l'ameublement et du graphisme. Ce positionnement à cheval sur plusieurs disciplines artistiques, qui annonçait la suite de sa carrière, s'il faisait écho à un tempérament ou un penchant particulier, s'enracinait aussi dans son parcours. Ses premières années de formation, au sortir de l'enfance, à l'École gratuite de dessin, s'étaient en effet déroulées loin des réalités du bâtiment, dans un contexte étroitement lié aux arts décoratifs. Il s'y était appliqué à un apprentissage du trait, à travers une pédagogie fondée sur la copie. Il s'y était exercé à reproduire les gravures que l'on y donnait aux élèves comme feuilles de modèles, côtoyant des jeunes gens appelés pour certains à devenir architectes, mais qui, pour la plupart, étaient destinés à former l'élite des artistes et des artisans d'art du début du XIX^e siècle. Plusieurs devinrent ses amis ou ses collaborateurs⁴.

De nombreuses autres productions gravées d'après ses dessins, dans les années où paraissait l'ouvrage sur les palais de Rome, témoignent de la reconnaissance qu'il acquit alors dans le domaine des arts graphiques. Pour certaines il s'agissait de commandes ponctuelles, comme l'éventail que la ville de Paris fit réaliser en 1797 pour l'offrir à Joséphine de Beauharnais⁵, ou les nouveaux billets de banque de la Caisse des comptes courants⁶, ou encore le frontispice du premier volume des *Annales du musée* de Charles Landon⁷. Mais les deux ensembles les plus consistants, liés à ses travaux d'architecte et de décorateur mais susceptibles aussi de l'imposer dans d'autres cercles artistiques, sont l'illustration, en 1799, des œuvres d'Horace publiées par Pierre Didot l'aîné⁸ et sa contribution, à partir de 1800, au catalogue du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir⁹. Dans le premier cas, il obtint cette commande parce qu'il était recommandé par David, au même titre que plusieurs élèves du peintre chargés des autres volumes de la collection. Dans le second, il manifestait bénévolement un engagement rarement souligné dans la découverte des monuments de sculpture français du Moyen Âge et de la Renaissance, gravant lui-même de nombreuses planches et concevant même une composition d'invention intitulée « serrures et détails d'architecture du beau palais d'Écouen¹⁰. » (ill. 1) Cette

4. Voir Jean-Philippe Garric, *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*, Paris, Belin, 2012, p. 17-19.

5. Avec Godefroy, Chaudet et Fontaine. Il existe plusieurs épreuves de la gravure ayant servi à réaliser l'éventail, en particulier un tirage en bleu sur satin (New York, Smithsonian Cooper-Hewitt 1962-58-4) et un exemplaire de l'éventail monté (New York, Metropolitan Museum, Accession Number 33.82.1).

6. Il s'agit des billets dits « 500 fr Germinal » et « 1000 fr Germinal » imprimés en 1800. De nouveaux dessins furent demandés à Percier pour des coupures du même montant en 1807.

7. Charles Landon (dir.), *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, Paris, Landon, t. 1, 1800.

8. Horace, *Œuvres*, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1799.

9. Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze...*, Paris, [l'auteur], 1800 et suiv., 6 vol. Il existe une édition séparée des planches illustrant ces 6 volumes : Alexandre Lenoir, *Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France*, Paris, l'auteur, 1812.

10. Alexandre Lenoir, *Musée*, *op. cit.*, t. 5, pl. 209.

Ill. 1 : Charles Percier, *Composition de serrures et de détails d'architecture du palais d'Écouen*, d'après Alexandre Lenoir, *Musée des monuments français*, 1800, t. 5, pl. 209. © Cliché Jean-Philippe Garric.

gravure au simple trait et sans profondeur, assemblant des motifs représentés à des échelles différentes plutôt que de véritables objets est modeste par ses dimensions, déterminées par celles du livre où elle se trouve, et d'un rendu austère, mais elle est particulièrement graphique. Rapprochant des éléments classiques directement imités de l'Antiquité, de formes qui témoignent au contraire d'une tradition française et d'un héritage médiéval, elle se donne comme une synthèse de la Renaissance française.

On sait, enfin, que Percier utilisa par la suite ses talents d'artiste du livre et son penchant pour la création graphique de bandeaux décoratifs et de frontispices pour illustrer plusieurs de ses propres ouvrages, en particulier le recueil consacré aux villas de Rome et le livre destiné à commémorer le sacre de Napoléon et Joséphine¹¹, on connaît moins le frontispice qu'il réalisa pour le *Voyage en Espagne* d'Alexandre de Laborde, ou bien sa contribution aux voyages pittoresques de Taylor et Nodier, pour lesquels il dessina la vignette de titre pyramidante, couronnée d'un épicea, du

11. Voir Charles Percier et Pierre Fontaine, *Villas de Rome, dans le Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs de Percier et Fontaine, réédition intégrale de l'édition de 1809, présentée par Jean-Philippe Garric*, Wavre, Mardaga, 2007 (éd. originale, Paris, Pierre Didot l'aîné, 1809) ; Charles Percier et Pierre Fontaine, *Description des cérémonies et des fêtes qui ont eu lieu pour le couronnement de LL MM Napoléon, empereur des français et roi d'Italie, et Joséphine son auguste épouse*, Paris, Leblanc, 1807.

volume dédié à la Franche-Comté¹² – région dont sa famille était originaire – ou encore le cadre décoratif encore plus exubérant qu'il conçut pour accompagner le portrait d'Henri IV par Gérard imprimé en frontispice de l'édition de la *Henriade* publiée par Firmin Didot en 1819¹³.

Les frontispices à l'école de Percier

De même que la forme du recueil imprimé par livraisons retenue Percier et Fontaine pour *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* servit de référence aux élèves de Percier lauréats du Prix de Rome, qui publièrent à leur retour des ouvrages issus de leurs propres études en Italie, les frontispices de Percier furent abondamment imités, au point de s'imposer au sein de l'École des Beaux-Arts. Les premiers à suivre assidûment cette voie furent Auguste Famin et Auguste Grandjean de Montigny, pour leur recueil sur l'*Architecture toscane*, le second remportant également une médaille d'or au salon de 1808 pour une composition de fragments à la manière de Percier et faisant graver, dans les mêmes années, une planche semblait-il isolée, intitulée « *Raccoltà di diversi frammenti antichi disegnati in Roma da Augusto Grandjean* »¹⁴. On pourrait ainsi multiplier les exemples choisis dans les livres des premières décennies du XIX^e siècle, depuis le *Recueil d'architecture d'Italie* de François Léonard Séheult¹⁵, jusqu'à l'*Architecture italienne* de Callet et Lesueur¹⁶, en passant par les papiers des élèves les plus fidèles, comme Hippolyte Lebas, dont l'École des Beaux-Arts conserve une belle « réunion de divers fragments antiques » choisis dans les jardins romains de la villa Albani¹⁷.

Mais il est plus frappant de constater encore que cette pratique perdura très au-delà des continuateurs les plus directs de Percier. Comme nous l'avons déjà souligné, c'est par un frontispice du même type, dessiné par Jean Hulot, que s'ouvrit

12. Charles Nodier, James Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Jules Didot l'aîné, 1825.
13. François Gérard, Charles Percier, et Henri Charles Muller (graveur), Portrait d'Henri IV en buste et de profil, inscrit dans un ovale orné d'armoiries et de figures allégoriques, d'après l'œuvre du baron Gérard : L'Entrée d'Henri IV dans Paris en 1594. Frontispice pour *La Henriade*, s. l., édition de Firmin-Didot, 1819.
14. Auguste Grandjean de Montigny et Auguste Famin, *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, Paris, les auteurs, [1806]-1815. Le dessin qui valut une médaille d'or à Grandjean est aujourd'hui conservé au Musée national des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Voir Donato Melo Junior, Annie Jacques et alli, *Grandjean de Montigny (1776-1850), un architecte français à Rio*, Paris, Institut de France, 1988, notice n° 7. Nous avons publié la gravure volante de Grandjean dans Jean-Philippe Garric, « Présentation » dans *Charles Percier et Pierre Fontaine, Palais de Rome*, op. cit., p. 26, fig. 17.
15. François Léonard Séheult, *Recueil d'architecture dessiné et mesuré en Italie*, Paris, l'auteur, 1821.
16. Félix Emmanuel Callet et Jean-Baptiste Lesueur, *Architecture italienne septentrionale ou édifices publics et particuliers de Turin et Milan*, Paris, Bance, 1855.
17. Hippolyte Lebas, « Réunion de divers fragments antiques », Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, cote 3510.

en 1906 la première année de *L'Architecte*, la revue de la Société des architectes diplômés par le gouvernement, preuve de la continuité de cette forme de dessin durant plus d'un siècle¹⁸. Parmi les exemples les plus emblématiques et bien connus de compositions de ce type produites au fil du XIX^e siècle, on peut citer une rapide esquisse au crayon sur papier bleuté assemblant des détails choisis au Forum de Trajan par Charles Garnier ou encore, dans les mêmes années, la « composition de fragments antiques » dessinée et rendue à la perfection en 1851 par Gabriel Ancelet et publiée par Hector d'Espouy dans *Fragments d'édifices*¹⁹. Le genre du frontispice réunissant des morceaux choisis d'architecture ou de décor se répandit au-delà des frontières, comme dans le recueil de Julius Eugen Ruhl²⁰, et dépassa le milieu des architectes formés à l'École des Beaux-Arts, comme le recueil de Ferdinand de Darstein consacré à l'architecture lombarde en fournit une illustration²¹.

La publication par Jules Boussard, en 1867, d'un projet de Pierre Félix Julien – qui avait été l'élève d'Hippolyte Lebas – pour un « frontispice pour un ouvrage d'architecture » témoigne à la fois de l'importance de ce type d'exercice et de son statut un peu marginal²² (ill. 2). Bien que l'objet de l'ouvrage de Boussard ait été, suivant son titre, de publier des « concours de l'École des Beaux-Arts (médaillages et mentions) », la première planche de son premier volume échappe à cette catégorie. « Ce frontispice », note-t-il, « appartient à la catégorie des travaux extra-réglementaires destinés aux expositions de fin d'année ». Et il ajoute : « le programme que s'est donné M. Julien avait pour but de rassembler des morceaux d'architecture et de sculpture de la Renaissance française pour servir de frontispice à un ouvrage sur cette période de l'art »²³. À défaut de publication sur la Renaissance française, Julien fournit ainsi son frontispice à Boussard, avec une composition jouant de la profondeur des plans successifs et du contraste, entre le gisant lumineux de l'amiral Chabot et l'écran sombre de l'arc de Gaillon sur fond duquel il se découpe.

Enfin, l'application du principe de tels assemblages pittoresques d'éléments de décor ou d'architecture ne se limita pas toujours à des productions dessinées. Sur le chantier de Saint-Pierre de Montrouge, c'est une composition grandeur nature qu'Émile Vaudremer imagina et s'attacha à mettre en œuvre (ill. 3). Utilisant cette fois, non des fragments anciens, mais des chapiteaux, des acrotères, des corniches, des frises ou des figures en ronde-bosse réalisés dans le cadre de la construction de son église, il confia à Charles Marville le soin de pérenniser par la photographie cette

18. Jean-Philippe Garric, « Présentation » dans Charles Percier et Pierre Fontaine, *Palais de Rome*, op. cit., p. 27, fig. 20. La même planche a été également publiée dans Hector d'Espouy, *Fragments d'édifices*, Paris, 1905, t. 2, pl. 33.

19. Voir Bruno Girveau (dir.), *Charles Garnier, un architecte pour un empire*, Paris, 2010, fig. 81, p. 192 ; Hector d'Espouy, *Fragments d'édifices*, Paris, 1905, t. 2, pl. 62.

20. Julius Eugen Ruhl, *Dankmaeler der Baukunst in Italien. Nach den Monumenten*, Darmstadt, 1821.

21. Ferdinand de Darstein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, Dunod, 1865-1882.

22. Jean-Marie Boussard, *Concours de l'École des Beaux-Arts (médaillages et mentions) dessinés d'après les originaux par J. Boussard, Première série*, Paris, Morel, 1874, pl. 1.

23. *Idem*, p. [5].

Ill. 2 : Jean-Marie Boussard (graveur), d'après Pierre Félix Julien, dans Boussard, *Concours de l'École des Beaux-Arts (médaillles et mentions) dessinés d'après les originaux, Première série*, 1874, pl. 1. © Cliché Jean-Philippe Garric.

Ill. 3 : Charles Marville (photographe), d'après une composition d'Émile Vaudremer, vers 1870. © Cliché Jean-Philippe Garric.

mise en scène éphémère²⁴, qui évoquait le fatras des ateliers contemporains de moulage ou de sculpture. Ce fut donc seulement *a posteriori* que cette fantaisie en

24. Photographie disponible sur le site internet Wikimedia Commons d'après un tirage original conservé par la State Library of Victoria, sous la cote H88.19/2/77.

trois dimensions, inspirée de la tradition des frontispices ornementaux, se transforma elle-même en un véritable frontispice, lorsque les étudiants de l'atelier Questel, qui éditaient la revue de « l'Intime-Club », *Croquis d'architecture*, décidèrent, en 1880, de se servir de ce cliché pour exécuter un dessin qui devint la page de titre de la 14^e année de leur publication.

Un principe de composition libre et convenu, marqueur du style Beaux-Arts

Parmi les livres d'architecture les plus importants de l'histoire des Beaux-Arts, c'est peut-être le recueil héliogravé d'Hector d'Espouy intitulé *Fragments d'architecture*²⁵ qui contribua le plus directement à cette tradition. Selon une préférence pour l'implicite caractéristique de cet enseignement, l'auteur ne s'y explique pas sur le choix d'un titre utilisant la notion mal définie de « fragment » : parti pris d'autant moins évident à saisir que le premier volume commence par un dossier complet dédié à l'Acropole d'Athènes, qui comprend des détails, mais aussi des vues d'ensemble des différents temples et même une élévation générale du site.

On retrouve pourtant dans cette publication plusieurs planches de synthèse présentant des compositions d'éléments ou de « fragments » d'architecture, notamment celles de Guillaume Ancelet et de Jean Hulot, déjà évoquées²⁶, ou encore celle qu'Edmond Paulin a consacrée à Pompéi et qui réunit chapiteau, masque de théâtre, acrotère, autel et pavement de mosaïque, offrant ainsi en un dessin unique une série d'éléments caractéristiques de la cité antique. Mais c'est peut-être la composition consacrée par Victor Blavette au temple d'Hercule à Cori²⁷, qui incarne le mieux cette forme particulière de représentation architecturale, qui joua un rôle si important dans la formation des élèves architectes, les « éléments analytiques » (ill. 4). Elle rassemble en effet des informations dessinées à différentes échelles : détails de l'ordre dorique, élévation générale du temple avec son soubassement et un aperçu du paysage à l'arrière, partie du plan, détails de la porte principale, le tout étroitement imbriqué selon un emboîtement savant.

Ce type d'exercice, que les étudiants des années 1960 surnommaient « l'analogo », était à la fin du XIX^e siècle l'un des passages obligés pour les élèves de seconde classe, qui avaient la possibilité de s'y confronter six fois par an. Il était ainsi défini par un contemporain :

« Ce projet consiste en une composition à grande échelle sur des sujets fragmentaires, chapiteau, portique ou façade, dont on demande habituellement un plan, une coupe, et un détail au quart de l'exécution [...] Pour le rendu, tous les dessins doivent être lavés, le jury tenant compte de l'exactitude du

25. D'Espouy, *op. cit.*

26. Voir supra notes 18 et 19.

27. D'Espouy, *op. cit.*, vol. 1, pl. 35.

Ill. 4 : Victor Blavette, Composition de fragments antiques d'après le temple « dit d'Hercule » à Cori, dans Hector d'Espouy, *Fragments d'architecture*, 1905, t. 1, pl. 35. © Cliché Jean-Philippe Garric.

tracé des ombres, le rendu de ce concours se fait au lavis, à l'encre de Chine, souvent rehaussé de couleurs...²⁸ »

En d'autres termes il permettait de juger en bloc de la maîtrise du dessin et du détail d'architecture, de la correction du tracé des profils et de celui des ombres, du rendu au pinceau. Cette forme à la fois codifiée et propice à l'invention, laissait aux élèves une grande liberté d'interprétation tout en amalgamant des savoir-faire de nature différente. Fortement déterminante de l'identité Beaux-Arts, reprenant implicitement l'hypothèse d'une étroite coïncidence entre conception d'ensemble et forme du détail, elle s'inscrivait dans la continuité directe des approches « au pinceau » de la fin du XVIII^e siècle.

Jean-Philippe GARRIC
professeur d'Histoire de l'architecture à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

28. Henry Guédy, *L'Enseignement à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts. Section architecture*, Paris, Aulanier, 1899, p. 151.