Le musée d'architecture (1776-1836), un projet inachevé

Werner Szambien

▶ **To cite this version:**

Werner Szambien. Le musée d'architecture (1776-1836), un projet inachevé. [Rapport de recherche] 229/84, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Institut d'études et de recherches architecturales et urbaines (IERAU). 1984. hal-01888508

HAL Id: hal-01888508
https://hal.science/hal-01888508

Submitted on 5 Oct 2018

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

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

229

Werner SZAMBIEN

LE MUSEE D'ARCHITECTURE (1776 - 1836) UN PROJET INACHEVE

I.E.R.A.U. - S.R.A.
Paris 1984

Werner Szambien

LE MUSEE D'ARCHITECTURE

(1776-1836)

UN PROJET INACHEVE

I.E.R.A.U - S.R.A.

Paris 1984

Remerciements. Je tiens à exprimer ma gratitude envers ceux qui m'ont aidé dans ce travail : P. Borzotta, J.-L. Cohen, Ph. Duboy, Mme Felkay, J.-L. Gaillemin, A. Jacques, J. Lucan, M. Mosser, A. Picon, C. Pinatel, F. Vallet, C. Vaulchier et E. Vitou.

"Le présent rapport constitue le rapport de fin d'études d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par la Direction de l'Architecture avec la DGRST depuis 1972. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs."

Contrat n° 830 13 12
"Le musée d'architecture".

SOMMAIRE

Remerciements.....2
Orientation chronologique.....5
Introduction.....8

I. LES ORIGINES,OU,LA PASSION DES RUINES ET DES DECOUVERTES(1776-1790)....13
1. Une nouvelle industrie de luxe (années 1770).....14
2. Le voyage pittoresque : une entreprise de grande envergure(1776 sq.)...17
3. La découverte d'un nouveau moyen de reproduction : le moulage(1782 sq.)21
Notes du chapitre I.....26

II. LES PROGRES,OU,COMMENT REMPLIR LE MUSEE D'ARCHITECTURE(1790-1799).....33
4. Le Louvre et son département d'architecture(1790-1794).....34
5. La saisie des objets du musée architectural(1792 et années suiv.).....39
6. De l'Académie d'architecture à l'Ecole Centrale des Travaux Publics (1794).....43
7. La question des plâtres (1794-1796).....45
Notes du chapitre II.....47

III. LA PERFECTION, OU, LE REGNE DE LEON DUFOURNY(1800-1819).....54
8. Le musée de l'ordre dorique selon Legrand et Molinos(1800-1802).....55
9. Un musée imprimé de l'architecture contemporaine(1800 sq.)?.....59
10. Dufourny en Italie et à l'Ecole d'architecture(1801 sq.).....62
11. La collection des édifices de tous les peuples (vers 1806).....65
12. Vers une production de masse d'objets architecturaux(1806-1809).....69
13. Un musée pictural des grands travaux architecturaux (1811).....71
14. L'enrichissement ou l'éclatement du musée d'architecture(1808-1826)?..73
Notes du chapitre III.....77

IV. LA DECADENCE,OU,LE MUSEE D'ARCHITECTURE AU MUSEE DES ETUDES(1820-36)..89
15. La galerie d'architecture au Palais des Etudes (1820 sq.)?.....90
16. Accroissement et disparition des collections(1837-1847).....93
Notes du chap. IV.....96

V. L'ESPACE DU MUSEE D'ARCHITECTURE - TYPE, ECLAIRAGE ET DIMENSIONS.....99
17. Des musées aux écoles des Beaux-Arts :l'apogée de la galerie.....100
18. L'éclairage du musée d'architecture.....104
19. Dimensions des objets - dimensions de l'espace.....109
Notes du chapitre V.....113

VI. L'HISTOIRE ET SA REPRODUCTION.....117
20. Quelques réflexions sur les inventaires.....118
21. La conception cyclo-progressiste de l'histoire et l'authenticité des sources.....120
22. L'oeuvre d'architecture à l'époque de sa reproduction technique...125
Notes du chapitre VI.....128

CONCLUSION.....132

DOCUMENTS ET ANNEXES.....133
I. Liste des maquettes de la collection standard de Chichi.....134
II. Modèles pris à l'Académie d'architecture, an III.....135
III. Etat des plâtres de Couture, an VI.....137
IV. Taille des chapiteaux de la collection de Couture.....140
V. Inventaire des objets antiques de Choiseul-Gouffier, an X.....141
VI. Inventaire des maquettes de Choiseul-Gouffier, an III.....144
VII. Inventaire des maquettes de d'Orsay, an II.....147
VIII. Liste des maquettes à l'Académie d'architecture, an IV.....148
IX. Le musée de l'ordre dorique de Legrand et Molinos, an VIII.....151
X. Lettre de Choiseul-Gouffier,adressée à Dufourny, 1804.....153
XI. Note fournie par Cassas, 1808.....154
XII. Rapport fait par Dufourny sur la collection de Cassas, 1808.....155
XIII. Inventaire de la collection de Cassas.....165
XIV. Melling, Description pittoresque..., 1811.....169
XV. Nouvelles Observations sur un projet de galerie française,1811....176
XVI. Etat des maquettes de Bruyère, 1817.....179
XVII. Rapport fait par Peisse sur le Musée des Etudes, 1836.....181
XVIII. Texier, offre d'achat de sa collection, 1837.....185
XIX. Maquettes de Liège à l'Ecole des Beaux-Arts 187

BIBLIOGRAPHIE.....190
SOURCES.....198

ILLUSTRATIONS.....199

Les chiffres arabes placés en marge du texte renvoient aux illustrations, les chiffres latins, aux documents et annexes.

ORIENTATION CHRONOLOGIQUE

Année	Voyages	Publications	Bâtiments et projets d'architecture	représentation et formation des collections
1753	Peyre, Lhuillier à Rome		Grand prix : Galerie	
1754	Robert à Rome (jusqu'en 1765)			
1756	Leroy à Athènes Clérisseau à Spalato			tableaux de Panini pour Choiseul
1758		Leroy, Ruines		
1763		Winckelmann	Eclairage zénithal des Ecoles de chirurgie	
1764		Leroy, Histoire		
1765		Peyre, Oeuvres		
1770		Leroy, Ruines, 2e édition		(vers) Lhuillier commence sa collection
1771			Museo Pio Clemen- à Rome	
1772				Chichi travaille à Rome (lièges)
1776	Choiseul-Gouffier en Grèce et Asie Mineure			
1779			Grand prix : Musée	
1780				(vers) musée de Piranèse
1782	Cassas, Dufourny, Melling à Rome	Choiseul-Gouffier, Voyage en Grèce		(après) premiers moulages de Dufourny
1783			Boullée, musée	
1784	Cassas, Dufourny en Dalmatie; Choiseul-Gouffier à Constantinople			
1785	Legrand et Molinos à Rome; Cassas en Syrie; Melling à Constantinople	Rapport de l'Académie sur l'éclairage	Raymond, galerie avec éclairage zénithal pour Lebrun	(vers) premiers travaux de Fouquet; moulages de Legrand et Molinos
1786	Percier et Fontaine à Rome	Voyage de Saint-Non	Concours à l'Ecole des Ponts: Musée	premiers moulages de Choiseul-Gouffier
1789	Durand et Thibault à Rome(?); Dufourny à Palerme		Verniquet, amphithéâtre du jardin des plantes; jardin botanique de Palerme; projets de Robert pour le Louvre; Maison de Legrand et Molinos	projets d'architecture au salon

Année	Voyages	Publications	Bâtiments et projets d'architecture	représentation et formation des collections
1790	Couture à Rome		Legrand et Molinos, Louvre	Plâtres Couture
1791	Choiseul-Gouffier à St-Pétersbourg		Grand prix :Galerie	
1792	Cassas retourne à Paris	Kersaint		(vers) Boullée réclame un musée d'architecture; débuts du Musée des monuments français
1793		Voyage en Syrie de Cassas(jusqu'en l'an IX)		organisation du musée d'histoire naturelle
1794	Dufourny retourne à Paris	Lebrun, Observations Rapport Varon	projet de Hubert pour le Louvre Legrand et Molinos, galerie aux thermes de Julien	Conservatoire prévoit une section d'architecture au Muséum; saisies de la Commission temporaire(jusqu'en 1796)
1795	Mission de Cassas à Marseille envisagée			Jury des arts veut créer une galerie; galerie des modèles de l'Ecole Centrale des Travaux Publics
1796		Stieglitz	projets de Robert pour le Louvre	
1797		Guillaumot, éclairage du Louvre		(vers) phase très productive de Fouquet
1798				Entrée triomphale des objets d'art d'Italie
1799	Expédition en Egypte	Durand, Recueil; Legrand,Histoire		
1800	F. Piranesi est à Paris	Landon,Annales du Musée	Grand prix : Ecole des Beaux-Arts; Colonnes dans la Grande Galerie	Musée dorique de Legrand et Molinos
1801	Mission Dufourny en Italie		Lanterne de Saint-Cloud	exposition des produits de l'industrie
1802	Choiseul-Gouffier de retour	Cassas, Istrie; Denon, Egypte	Durand, galeries	
1803	Melling à Paris			
1804			Travaux de Percier et Fontaine au Louvre;projet pour la maison de Choiseul-Gouffier; Ecole d'architecture au 4 Nations	Dufourny prof. et conservateur de la galerie d'architecture
1805		Détournelle, Recueil	Durand, Musée	(vers) constitution de la collection de Petit-Radel
1806		Legrand,Cassas; Grand prix	Vaudoyer, travaux à l'Institut	Collection de Cassas exposée publiquement

Année	Publications	Bâtiments et projets d'architecture	représentation et formation des collections
1807	Melling, Voyage à Constantinople	(vers) Peyre neveu, projet pour une galerie des produits industriels	Piranèse, débuts de sa manufacture
1808	Legrand, Mon. de Grèce	Vaudoyer, projet d'une Ecole des Beaux-Arts	Rapport Dufourny sur la collection de Cassas; Galerie des loix; débuts collection Rondelet (jusqu'en 1821)
1809	Choiseul-Gouffier, 2e vol. Hirt		Réception du modèle du Colisée faillite de Piranèse
1810			(après) Collection de Bruyère
1811		Projet de galerie des travaux publics par Melling	
1812	Percier et Fontaine, Décorations	Ecole des Beaux-Arts au quartier universitaire projeté	
1813	Cassas, Naples		Acquisition de la collection de Cassas; constitution de la collection des tuiles Billing
1815		Glyptothek à Munich, Klenze	
1819	Imbard, Ornemens		nomination de Baltard à la place de Dufourny
1820		Pose de la 1ère pierre, Ecole des Beaux-Arts, projet Debret prévoit galerie d'architecture	(vers) constitution collection Pelet; (vers) collection de plâtres au Louvre; (avant) coll. de Soane, Londres
1822	Choiseul-Gouffier, 3e vol. posthume		Acquisition de la collection Billing
1823	d'Agincourt	Schinkel, Altes Museum, Berlin	
1826	Melling, Voyage dans les Pyrénées		Polytechnique rend maquettes à E.B.A.
1829		Galerie d'architec- achevée	
1833		Projet Duban approuvé; galerie devient Musée des études; Dépôt de l'Ile des Cygnes	(vers) perte des collections Billing, Bruyère et Rondelet
1836			Rapport Peisse,
1837			offre d'achat Texier
1839			achat Pelet
1872		Projet Coquart	
1903	Dispersion des maquettes de Cassas et de Pelet.		
1968	Dispersion de la collection de Dufourny		

INTRODUCTION

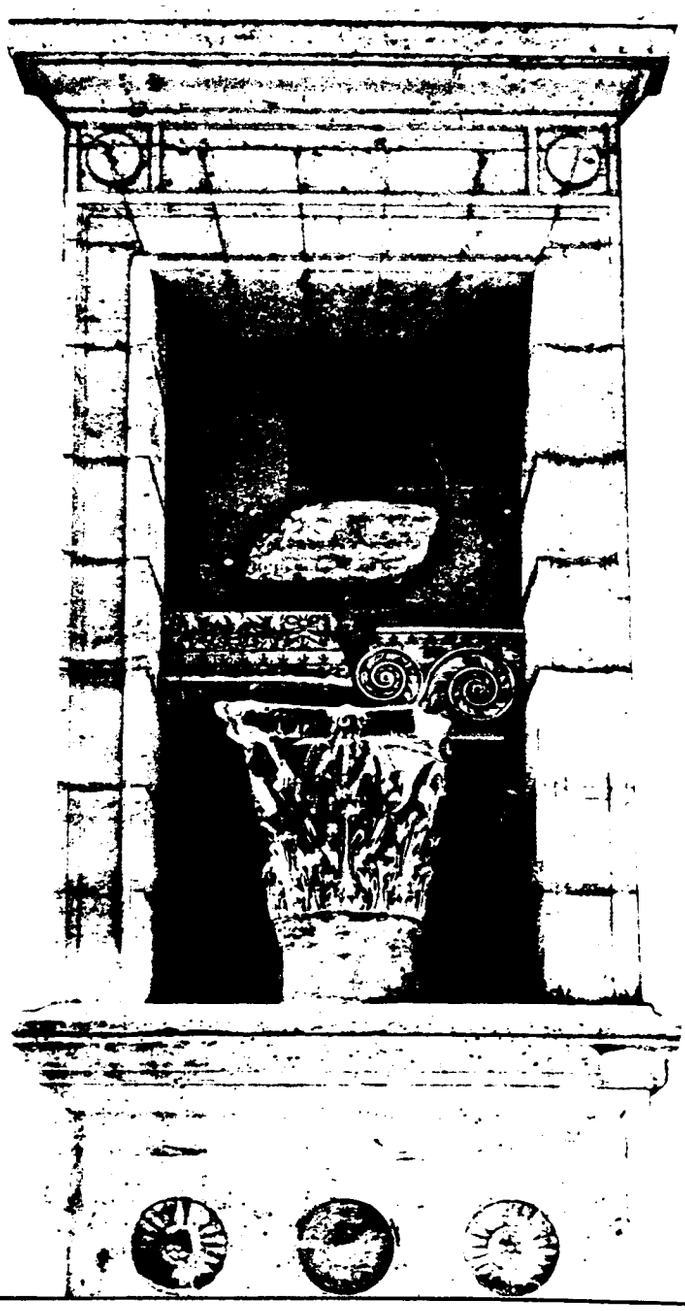


fig. 0

"Musée, du Grec Mouse, les Muses. C'estoit autrefois dans Alexandrie, un Hôtel où l'on entretenoit aux dépens du Public, les Gens des Lettres d'un mérite extraordinaire."
Daviler, Explication des termes d'architecture..., 1691, p. 698.

Rien dans cette définition de la fin du XVIIe siècle ne laisse prévoir l'histoire d'une évolution et d'un projet, qui, en France, attend toujours sa réalisation, alors que l'idée y est née il y a deux siècles : le musée spécial d'architecture.

Lorsque le 7 février 1984, le Ministre de l'Urbanisme et du Logement annonçait le lancement d'une mission préparatoire pour la création d'un musée d'architecture (1), nombreux furent ceux qui éprouvaient un sentiment de soulagement. Depuis une bonne décennie en effet, les voix réclamant une telle institution se sont multipliées considérablement (2), parallèlement à l'augmentation des pertes certaines causées par l'absence d'un lieu susceptible d'accueillir les fonds anciens et modernes qui sont souvent dispersés actuellement de manière irresponsable(3).

L'hypothèse d'un musée d'architecture avait conduit, en 1981, à la publication du rapport Massenet (4) dont la conclusion était positive. A l'époque, on souhaitait en confier l'étude au Ministère de la Culture. En même temps, le retard de la France sur ses voisins et partenaires devenait de plus en plus évident. Rappelons seulement ici la création toute récente de musées d'architecture en R.F.A., en Belgique, en Suisse et aux Etats-Unis.

Il ne s'agit pas tant de fournir ici des justifications établissant la tradition d'une idée : car celle-ci semble aujourd'hui évidente en elle-même, mais de comprendre le point essentiel, et c'est là que le savoir historique peut devenir utile: Chaque création de musée pose des problèmes spécifiques liés à sa vocation et aux objets qui y sont exposés. Compte tenu que les moyens de production, de représentation et de reproduction ont changé depuis 1800, l'espace qui accueillera un musée d'architecture contemporain ne pourra plus être exclusivement celui de la galerie. La didactique réclamée par tout musée prendra une autre position par rapport à l'imitation qui formait l'axe central des premiers musées d'architecture...

En 1800, le musée ne s'adressait pas seulement au "grand public" - tel qu'il existait à l'époque -, ainsi qu'aux"amateurs", mais également aux

artistes qui y trouvèrent le moyen de se perfectionner par la copie ou par la simple réflexion, sans que les collections aient toujours été soumises à une classification rigoureuse, par ailleurs déjà réclamée (5).

De nos jours, un musée d'architecture s'adresse bien sûr aux deux premières catégories de visiteurs. Si la fréquentation scolaire et l'emploi de panneaux didactiques servent certes des ambitions pédagogiques, ils ne favorisent pas forcément un contact réel, "créatif" avec les oeuvres exposées. Celui-ci ne peut être basé que sur un rapport imitatif, et par conséquent, un musée reste un lieu "mort", aussi longtemps

1° que l'on n'évacue pas les objets qui ne se prêtent pas à l'imitation (parti pris par M. Klotz en Allemagne);

2° que l'on n'encourage pas l'imitation de ceux qui s'y trouvent.

Adopter le deuxième point de vue est lourd de conséquence à partir du moment où l'on introduit des objets historiques dans le musée d'architecture.

Il peut paraître curieux de vouloir prêcher, comme le faisait Quatremère de Quincy (6), une réflexion sur la valeur de l'imitation, mais elle reste indispensable ici pour mettre en évidence la liaison intime que l'histoire du musée en général et l'histoire du musée d'architecture en particulier, entretient avec la conception de l'histoire et avec le rôle attribué à la connaissance de l'histoire. Dès que l'histoire se veut pure, dégagée de l'actualité, dès qu'elle se fige dans une raideur gérée et institutionnalisée, le musée succombe à l'univers de l'ennui.

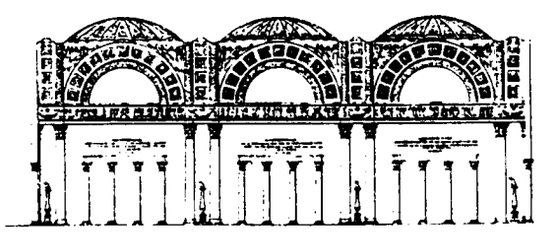
L'histoire du musée d'architecture existe-t-elle vraiment ? Nous avions évoqué le projet (de création d'un musée d'architecture) d'une manière métaphorique dans un autre contexte (7), sans songer à la réalité de la métaphore. Non seulement il existait des collections importantes d'objets architecturaux, fragments originaux, moulages, maquettes et dessins; mais celles-ci portaient le nom de musée. Au-delà de l'intention, de la volonté de créer un musée d'architecture, le dessein était devenu réalité.

Reste à savoir s'il s'agissait bien d'un musée au sens où on l'entend aujourd'hui. Bien sûr, le musée se confond avec les cabinets, les collections, les galeries. Il semble cependant que le mot est, en français et contrairement à l'italien, employé de préférence pour désigner un ensemble d'objets rassemblés par l'Etat. Le mot renvoie ainsi à la notion du patrimoine. Les divergences entre le musée de 1800 et le musée de nos jours sont essentiellement celles que l'on trouve dans l'approche du patrimoine.

Pour justifier méthodologiquement le fait de parler d'une véritable

histoire du musée d'architecture, il ne nous reste qu'à vérifier son existence selon les critères de l'époque et selon les nôtres. Si pour nous, la véritable histoire d'un projet n'existe que lorsque celle-ci est constituée d'évènements qui s'enchaînent, sinon logiquement, du moins selon un objectif temporaire et autour d'un ensemble de questions définies, la conception des Winckelmann, Leroy, Quatremère de Quincy, Lebrun, Stieglitz et Dufourny était sans doute de caractère plus déterministe. Lebrun nous a résumé les quatre phases dans lesquelles se développe une histoire (en l'occurence celle de l'art d'un peuple) : l'enfance, le progrès, la perfection, la décadence(8).

Par la diversité des lieux et des acteurs, l'histoire du musée d'architecture peut paraître pittoresque et anecdotique. En rétablissant d'abord la chronologie en essayant de suivre les quatre phases de Lebrun, nous suggérerons que l'histoire du musée d'architecture existait pour nos ancêtres (chapitre I-IV). En exposant dans une seconde partie systématique (chap. V et VI) les solutions apportées aux problèmes de l'éclairage, de l'élaboration d'un espace spécifique, de la classification et de la production d'objets à exposer, nous essayerons de démontrer l'homogénéité des préoccupations de l'âge du néoclassicisme selon nos critères actuels. Nous terminerons enfin par quelques réflexions sur les moyens de la représentation et de la reproduction.



(1) "Dans l'immédiat, j'ai souhaité confier à l'I.F.A. une mission qui me semble passionnante : celle d'esquisser ce que pourrait être, en France, un Musée d'Architecture. Sa vocation l'incite naturellement à explorer ce ce projet, qui a des précédents dans d'autres pays que le nôtre." (Discours de M. Paul Quilès, Ministre de l'Urbanisme et du Logement, à l'Institut Français d'Architecture, le mardi 7 février 1984, p. 1.)

(2) B. Huet, "Plaidoyer pour un Musée d'Architecture Moderne", dans Architecture d'Aujourd'hui, n° 187, déc. 1976; "Les musées d'architecture", éditorial de la Revue de l'Art, N° 52, 1981; A. Chastel et F. Edelmann, "Pour un musée de l'architecture", dans Le Monde, 19 janvier 1984, p. 15; A.H.C. Nils , "Les artistes d'archi aux musées", dans Libération, 25 juin 1984.

(3) Sans parler d'une dispersion du patrimoine français qui reste regrettable. Mentionnons à cet égard les fonds Rohault de Fleury, Baltard, Molinos et Vaudoyer qui viennent d'être achetés par le Centre canadien d'architecture.

(4) M. Massenet, Rapport au Premier Ministre sur les Archives de l'Architecture, 1981.

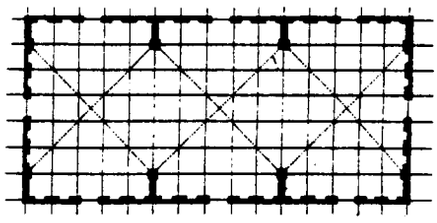
(5) Voir surtout chap. 20 et 21.

(6) A. C. Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts, Paris, 1823 (reprint, Bruxelles, 1980).

(7) Voir Szambien, Durand, pp. 106-107.

(8) "Comment le Muséum doit être composé." dans J.B.P. Lebrun, Observations sur le Muséum national..., Paris, 1793, pp. 5-6 : "Tous les tableaux doivent être rangés par ordre d'école, et indiquer, par la manière dont ils sont placés, les différentes époques de l'enfance, des progrès, de la perfection, et enfin de la décadence de l'art."

Fig. 2.



I. LES ORIGINES, OU, LA PASSION DES RUINES ET DES DECOUVERTES (1776-1790)

RÉCEPTION DE L'AUTEUR CHEZ HASSAN TCHAOUSCH-OGLOU.

A.P.D.R.

fig. 1. Réception de Choiseul-Gouffier chez Hassan Tchaousch-Oglou, Voyage pittoresque de la Grèce, t. I, pl. 75.

1. Une nouvelle industrie de luxe : la maquette en liège

"...qui sont toutes exécutées en liège avec une vérité inexprimable..."
Saint-Non, 1781(1)

Rome représente , dans les années 1770 et 1780, sinon le berceau de l'architecture néoclassique du moins un foyer brillant où une société cosmopolite composée d'artistes, d'amateurs et de savants cherchent, comme dans les décennies précédentes, à s'instruire, à remplir des portefeuilles (de dessin), à découvrir des monuments et des inscriptions toujours inconnus (chose désormais difficile) et souvent, plus prosaïquement, à tirer un bénéfice monnayable de circonstances favorables.

Piranèse, personnage central pour les jeunes Français, continue à augmenter le nombre de ses adeptes parmi les pensionnaires de l'Académie de France à Rome(2), mais ceux qui fourmillent dans ce milieu ne sont pas tous étudiants. Le chevalier William Hamilton, l'ambassadeur anglais à Naples (et qu'il ne faut pas confondre avec Gavin Hamilton dont les vases étrusques repartent en Angleterre en 1772), se montre moins désintéressé que Winckelmann, du moins si l'on en croit Mme Vigée-Lebrun(3). Par contre, les circonstances scabreuses de la mort de ce dernier valent largement celles d'un cinéaste italien il y a peu d'années. La politique du Pape, qui rassemble en ces années ses collections d'antiquités dans les nouvelles parties du Museo Pio-Clementino construit par Simonetti et Camporesi entre 1773 et 1780 (4) n'a pas encore restreint l'exportation des objets d'art. Il semble cependant s'y dessiner déjà un épuisement du marché; l'augmentation des prix qui s'ensuivra, contraindra les amateurs à s'orienter vers d'autres horizons.

Or, ces horizons peuvent être divers, selon les ambitions des individus et, si une source s'épuise, d'autres motivations apparaissent et se développent.

Il semble que le phénomène le plus ancien à l'intérieur de cette transformation du paysage romain consiste en l'invention d'une nouvelle
7-9 industrie de luxe : celle de la maquette en liège (5). Le matériau

existait en abondance dans la région romaine - ce n'est pas un hasard si la maquette connaît une faveur nouvelle dans le midi de la France vers 1820 (6). Il existait également une main d'oeuvre qualifiée, napolitaine et romaine qui, depuis le XVIIe siècle, fabriquait les accessoires architecturaux ou paysagés des crèches de Noël. Saint-Non nous l'a rapporté (7).

Augusto Rosa (1738-1784) est en général considéré comme l'inventeur du genre. Cependant les renseignements sur le personnage restent minces. Architecte, descendant peut-être du peintre Salvatore Rosa, il produit en 1772 un temple de Jupiter tonnans, ainsi qu'un Colisée. Le fait est confirmé par un professeur de théologie allemand, Franz Oberthür(8). Rosa accompagne Giovanni Battista et Francesco Piranesi en 1777 à Paestum pour prendre les mesures des temples, confirmant ainsi le sérieux et la qualité archéologique des enquêtes préalables à la fabrication d'une maquette (9). A la même époque, Rosa rencontre John Soane et Thomas Hardwick, et une maquette du John Soane's Museum vient d'être récemment attribuée à l'artiste(10). L'Ecole des Beaux-Arts de Paris semble avoir été elle-aussi en possession d'une maquette par Rosa, qui représenterait le seul ouvrage connu (et signé ?) de l'architecte en France (11).

L'épuisement du stock d'antiquités originales disponibles à Rome n'est certainement pas la seule explication à la naissance de la phelloplastique, d'autant plus qu'il existaient des gravures aptes à satisfaire les besoins des touristes. Les originaux se remplacent d'ailleurs facilement par des faux, dès qu'il existe un artisanat de haute qualité . En plus, les maquettes en liège restaient fort chères(12). Mais malgré leur taille souvent importante, les modèles offraient un transport facile, grâce à un poids raisonnable. Et il se manifeste aussi sans doute, de la part de la clientèle, un goût de la réduction qui cherche à embrasser par le "seul coup d'oeil", si souvent cité, un ensemble, et qui préfère parfois une reconstitution habile à la réalité de la ruine ou, à défaut, la possibilité de la confrontation.

Il se montre là aussi, une certaine prise de distance par rapport au romantisme. Un but didactique semble se superposer à une perception exclusivement intéressée par l'effet pittoresque. Et, bien entendu, la production de maquettes constitue une critique implicite des moyens

de représentation habituels. Plans, coupes et élévations restent d'une lecture difficile pour les amateurs, alors que la vue en perspective réservait des surprises certaines quant aux proportions et à la perspective. La maquette ne pouvait tromper que par la mignardise...

L'idée de Rosa connut un succès considérable jusqu'au début du XIXe siècle, d'abord à Rome, puis en France,dans le même genre antique, puis appliquée à d'autres sujets, allant jusqu'à la pâtisserie (13). La maquette ne devient-elle pas un objet esthétique autonome ?

Parmi les successeurs romains de Rosa, les plus connus sont Giovanni Altieri, exportateur vers l'Angleterre et la France (14), Carlo Lochangeli (15) , puis Antonio Chichi (1743-1816) qui réunit sans doute la plus vaste clientèle parmi les phelloplasticiens. Chichi fut surtout actif dans les années 1780 et devint non seulement le fournisseur attitré des principautés allemandes, mais encore celui de Choiseul-Gouffier, de Cassas, et peut être, de d'Orsay. Les Dufourny, Durand et Vaudoyer étaient très au courant de sa production qui se réduisait en fin de compte à un programme standardisé de 36 maquettes des monuments antiques de Rome (16). Le temps escompté pour l'exécution du programme complet, depuis le Colisée jusqu'à l'Emissaire du Lac, est cependant de quinze années; le prix s'avère d'un montant correspondant: 2865 Zechini romains...

A ses débuts, la production de modèles d'architecture en série se présente donc sous les traits d'une véritable industrie de luxe très savante. Lochangeli passera treize années sur son modèle du Colisée dont l'authenticité sera appuyée par des rapports sur les fouilles entreprises (17). Chichi n'était pas trop éloigné de ce standard. Cependant, ces produits étaient, dans les années 1770, plus facilement accessibles aux amateurs que les originaux.

A cette époque, les pierres romaines sont largement exploitées, publiées et connues, sous une forme qui paraît, pour l'instant, satisfaisante... En attendant, l'idée d'aller chercher ailleurs d'autres ressources de connaissances archéologiques et historiques se répand définitivement.

2. Le voyage pittoresque : une entreprise de grande envergure

> "Ce fut le premier exemple de ces voyages pittoresques, où le luxe des arts vient se joindre à l'intérêt des récits et des descriptions, les décore et les embellit, leur donne de la vie, les rend plus sensibles, et les imprime mieux dans l'intelligence et la mémoire."
> Michaud à propos de Choiseul-Gouffier

A qui faut-il attribuer l'invention du voyage pittoresque ? C'est sans le moindre doute une idée plus répandue dans les milieux anglais si l'on pense à Stuart et Revett, Wood et Dawkins, Dalton, Mayor et Adams qui accompagne Clérisseau à Spalato. L'Egypte était connue grâce à un voyageur danois, Norden (18). Du côté français, le voyage de David Leroy en Grèce dans les années 1750 et la découverte de Paestum par Dumont, Soufflot et Cochin restent uniques à leur époque(19). Mais s'agit-il vraiment de voyages pittoresques ?Il faudra attendre l'année 1776 pour voir s'engager une série d'investigations du côté français qui augmentera à partir de 1782.

Il fallait un homme doué non seulement de l'intelligence et de l'enthousiasme nécessaires, mais encore de moyens suffisants pour s'éloigner des horizons romains. Le terrain de la Grèce n'était pas resté entièrement vierge, mais le séjour de Leroy avait été trop court pour conduire à des résultats précis.

Choiseul-Gouffier (1752-1817) bénéficiait, dans le sein de sa famille, de l'enseignement de l'abbé Barthélémy, l'auteur du Voyage du jeune Anarchasis (20), ouvrage à l'origine d'une "graecophilie" sans bornes. A l'âge de 24 ans, Choiseul-Gouffier s'embarque donc sur l'Atalante pour refaire le voyage de Leroy, et au-delà, puisqu'il séjournera également en Asie Mineure. Sa culture classique très étendue lui permet de se référer en permanence aux sources antiques.

1, 11-13 Son travail, le Voyage pittoresque de la Grèce (1er volume), était achevé dès 1779, ce qui lui valut une place à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres. Parmi ses collaborateurs figuraient Hilaire (pour les vues pittoresques), Foucherot (pour les relevés d'architecture) et Legrand (qui n'était pas parti en Grèce avec lui).

La publication du voyage en 1782 fait l'effet d'une bombe. Michaud décrira cet évènement en nous fournissant la belle définition du voyage pittoresque citée ci-dessus en exergue. Il ne manque pas de nous le préciser : le volume paraît avant le voyage de Saint-Non (21). Ceci n'est pas tout-à-fait exact, puisque Saint-Non avait commencé l'édition du Voyage pittoresque et description du Royaume de Naples et de Sicile en 1781. Mais le livre de Choiseul-Gouffier fournissait sans doute une vision plus complète de tous les aspects d'un voyage pittoresque et acquit ainsi la réputation d'un ouvrage novateur.

Qu'implique donc un voyage pittoresque ? Le mot possède en fait un double sens : au premier degré, il désigne le voyage même qui sera d'autant mieux reçu que les peines du voyageur furent lourdes, et ses aventures hors du commun. Représenter la "Réception de l'auteur chez Hassan
1 Tchaousch-Oglu" fut indispensable pour Choiseul-Gouffier(22); Cassas
14 dessina une rencontre avec des brigands sur la route de Hems à Balbek (23). Au deuxième degré, un voyage pittoresque est une publication, ouvrage de grand format in-folio qui constitue le couronnement et la somme d'une entreprise bientôt reconnue d'utilité publique, moyennant les nombreuses souscriptions du gouvernement à de tels livres.

On a du mal à concevoir l'importance accordée à ces entreprises et le suspens que provoquait l'annonce d'un "coup" réussi. Si l'on regarde d'un peu de près les résultats, on se rend compte tout d'abord qu'un seul homme n'est jamais à l'origine de la publication (il peut être à l'origine du projet), ce qui distingue de prime abord les voyages pittoresques des traités d'architecture d'une part et des publications géographiques d'autre part. Ces grands volumes de production collective fonctionnent comme le cinéma d'aujourd'hui : il s'agit de trouver un producteur, un financement, puis un scénariste capable de rédiger l'indispensable texte d'accompagnement, un dessinateur doué et de préférence rapide, puis une équipe dont la composition peut varier en fonction des ambitions. Un encadrement scientifique reste toujours souhaitable (dans le cas du premier voyage de Choiseul-Gouffier, c'est le capitaine du bateau, le marquis de Chabert); un poète peut être utile, lorsque l'analyse archéologique fait défaut : pour son deuxième voyage, Choiseul-Gouffier fera appel à Delille(24). Il s'impose de considérer le voyage pittoresque comme une production multi-média et à la fois comme du théâtre vécu. La publication implique donc l'écriture

prosaïque et poétique, le dessin, la gravure et l'imprimerie. Un voyage pittoresque fait appel à des moyens considérables; les frais de publication le confirment (25).

Si les moyens mis en oeuvre dans ces voyages étaient impressionnants, le but ne l'était pas moins. Bien entendu le folklore avait sa part dans ces récits, mais procurer l'accès à de nouvelles connaissances archéologiques et historiques en restait l'ambition la plus noble. Surtout dès que le voyage s'orientait vers ces régions où les anciens avaient laissé des traces construites et sculptées, en pays non-chrétien. L'orientalisme avant l'heure des voyages pittoresques n'est cependant qu'une teinte superficielle; inspirer les artistes en augmentant les savoirs, voilà le but.

Le message est perçu par trois jeunes hommes qui, en 1782, séjournent à Rome : Cassas, Melling et Dufourny.

Louis-François Cassas(1756-1827)(26), élève de Vien à Paris, s'installe à Rome en 1779. Il y passe, selon les paroles de Michaud, sa "première jeunesse"(27). Il deviendra par la suite le type même du dessinateur-voyageur qui, malgré quelques périodes de repos à Paris n'aura de cesse de repartir. En 1782, il travaille pour l'Empereur d'Autriche dans le
15 nord de l'Italie. A la fin de la même année, il se fait recruter par Saint-Non pour compléter les vues de la Sicile. En 1784, nous le trouvons en Istrie et Dalmatie, accompagné par Dufourny(28). Il y acquiert une réputation qui lui vaudra d'être appelé par Choiseul-Gouffier, lorsque celui-ci est nommé ambassadeur à la Haute Porte de Constantinople en 1784 et envisage de poursuivre ses enquêtes en Grèce. Arrivé à Constantinople, Cassas change aussitôt de projet pour entreprendre son voyage le plus important qui le conduira en Syrie, en Palestine et en Egypte. En se joignant à une caravane, il parvient jusqu'à Palmyre et Balbek où il entreprend une série de dessins qui formera le noyau
16-17 de son Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Egypte et,bien entendu, les monuments de Palmyre figureront parmi les pièces de résistance de sa collection de maquettes.

En 1803, Legrand nous renseigne sur la réputation de Cassas en mentionnant le "reproche qui lui a été fait souvent d'embellir tous les sites rendus par son pinceau"(29). Legrand poursuit, en défendant cet homme qu'il a connu à Paris soit vers 1784, soit à l'époque révolutionnaire : "Ce reproche, que l'on a également fait à Piranèse..."(30). Le fait est

que les dessins de Cassas disposent d'une force expressive extraordinaire dûe à leur précision, à l'usage du clair-obscur et au goût de la mise en scène dont disposait leur auteur. Ce ne sont pas de pures illustrations comme les travaux de Melling par exemple, mais souvent des reconstitutions architecturales imprègnées d'un sens du volume qui aurait fait honneur à un Boullée.

Legrand , qui mérite lui-aussi une place dans la galerie des fondateurs de l'histoire de l'architecture, n'est cependant pas dupe. Il constate un certain manque d'authenticité dans ces relevés. Mais conscient de l'amibiton des voyages pittoresques, il ne tient pas grief à Cassas de satisfaire au mieux aux exigences du genre (31). Le voyage pittoresque est autant enquête, recherche d'information que mise en scène grandiose d'un fait à la fois unique et d'intérêt général...

Le sort réservé à Antoine-Ignace Melling (1763-1831)(32) est peut-être encore plus extraordinaire. Peintre paysagiste et architecte natif de Carlsruhe, il réside en Italie dès l'âge de 19 ans, pour ensuite repartir en Egypte, à Smyrne et à Constantinople. On ne sait pas très bien s'il connaissait déjà Cassas à Rome ou s'il le retrouve à Constantinople après la nomination de Choiseul-Gouffier. Mais, dès 1795, en tant qu'architecte de la sultane Hadigé, "...il s'efforce de régénérer l'architecture sur les rives du Bosphore..."(33), avant de tenter celle des berges de la Seine...
18 Son Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore ne paraîtra qu'à partir de 1807.

Ces entreprises comportaient des risques certains et nécessitaient un tempérament d'aventurier. Rappelons que pour un architecte français au XVIIIe siècle, même les effets d'un déplacement à Rome n'étaient pas toujours bénéfiques. Dépendant essentiellement avant la fin de l'Ancien Régime d'une clientèle privée, un séjour prolongé pouvait nuire sérieusement à sa carrière, comme l'a souligné avec justesse A.Chastel (34).

Rome pouvait donc tout à fait se transformer en une source d'ennuis, et c'est une angoisse qui se ressent déjà au niveau des pensionnaires de l'Académie (35). On compte ainsi dans la génération des années 1730 et 1740 de nombreux architectes, tels que Boullée, Ledoux, Bélanger, qui n'ont jamais entrepris le voyage au détriment peut-être d'une carrière à l'Académie d'architecture, où leurs collègues Peyre et Leroy tiraient incontestablement les fils de la doctrine.

Mais dans la mesure où l'enseignement de ces hommes s'affirme par rapport à celui d'un Blondel par exemple, la nécessité d'accéder à des informations précises sur l'architecture antique devient de plus en plus sensible. Les voyages pittoresques élargissent l'horizon, mais n'obscurcissent-ils pas en même temps la question la plus essentielle : quelles sont les formes et les proportions exactes de ces grands modèles ? En ce qui concerne les profils et les entablements romains, les moulures et les détails des ordres, on reste dans une large mesure réduit à se servir du Desgodetz (36). Et si l'on songe qu'en 1782/83 encore Vaudoyer désignera sans broncher les colonnes du lycée Condorcet d'imitations de Paestum (37), on est du moins étonné. Quels sont donc les moyens pour disposer de sources plus fiables et authentiques ?

On est déjà confronté au problème qui culmine sous la Révolution et l'Empire : omment et sous quelle forme parviendra-t-on à transporter Rome à Paris ? Les originaux restant encore inaccessibles, il s'agit de recourir à la reproduction la plus fidèle, c'est-à-dire non seulement à des dessins plus précis, mais encore, au moulage.

19 3. La découverte d'un nouveau moyen de reproduction : le moulage

---

Léon Dufourny (1754-1818) (38) est la seule personne qui saura surmonter l'ensemble des obstacles que posaient les problèmes doctrinaires et théoriques, son éloignement trop prolongé de la France (1782-1794), puis les bouleversements politiques. Homme d'une culture extraordinaire, franc-maçon, mauvais dessinateur - il est obligé de faire appel à l'allemand Hackert (39) -, mais doué d'un esprit de synthèse et méthodique, c'est lui qui saura tirer les conclusions des voyages pittoresques, de l'accumulation des savoirs et de l'invention de nouvelles procédures de reproduction aboutissant à la création du musée d'architecture à Paris.

Elève de Leroy et de Peyre, il conçoit lors de ses études au Cabinet des estampes du roi en 1782 (40) le projet de partir à Rome dans le but de se constituer une bibliothèque et une collection : "...l'amour de son art lui inspira le projet d'enrichir son pays d'un recueil tout-à-fait

nouveau de modèles, qui, pour ceux que diverses causes retiennent à Paris, pussent suppléer à la vue des ouvrages originaux de l'architecture antique...", écrit Quatremère de Quincy (41)en défendant Dufourny contre le reproche d'être maniaque. Quatremère sous-entend également que c'est Dufourny qui introduit la technique du moulage en architecture, car il "...voulut procurer aux architectes de son pays l'avantage dont l'art du moulage, qui reproduit identiquement l'oeuvre du ciseau, fait jouir les autres artistes. Il rassembla une immense collection d'ornemens..."(42).

Ainsi, la technique du moulage, familière aux sculpteurs et aux sculpteurs d'ornementation pénètre chez les architectes. Le modèle le plus plausible de cette démarche reste la collection de Lhuillier moulée à Rome vers 1770, et qui représentait l'unique source d'inspiration pour les artistes parisiens en manque de modèles véridiques à l'époque(43).

D'autre part, Dufourny a pu prendre exemple sur un autre ensemble de pièces authentiques, le musée "spécial" de Piranèse acheté par le roi de Suède en 1785 (44). La composition de cette collection de 96 pièces honore sensiblement l'architecture décorative, puisqu'elle contient en dehors de bustes et de statues, de nombreux vases, candelabres, bas-reliefs et colonnes.

Disposant d'une fortune personnelle considérable, Dufourny composera sa collection à la fois de pièces originales et de moulages. Lorsque Legrand et Molinos, moins fortunés, viennent à Rome en 1785, ils emploient tout naturellement la technique du moulage.

Avec l'arrivée des deux architectes, on accède à un nouveau stade dans les rapports à l'antiquité et au pittoresque. Legrand racontera ce voyage - qui visait à vérifier Desgodetz - dans les termes suivants : "J'ai fait un examen attentif et scrupuleux de cet Auteur, en comparant chaque planche de son ouvrage au pied des monumens antiques, lors de mon voyage à Rome en 1785, avec le citoyen Molinos, mon collègue et mon ami. Cette curieuse étude nous a mis à même de reconnaître une multitude de fautes dans la seule configuration des monumens. Nous avons en conséquence rectifié ces erreurs par des notes et des figures tracées sur les lieux même, en marge du livre; et nous avons en outre fait mouler plusieurs détails des ornemens, pour démontrer les différences qui existent dans la forme et dans le caractère de ceux qu'il a représentés, et pour prouver aux plus incrédules l'absolue nécessité de ces vérifications."(45)

L'idée n'était pas nouvelle : Pâris avait déjà produit un manuscrit visant le même but (46), et si Landon se plaint plus tard qu'un autre, Delagardette ou Moreau, se soit emparé des recherches de Legrand(47), il oublie qu'il s'agissait d'une préoccupation qui était loin d'être celle d'un individu. Quoiqu'il en soit, il faut noter que c'est la première fois avec ce récit que l'on mentionne la confection de moulages au lieu de l'habituelle production de relevés(48).

Apparemment, le dessin est considéré ici avec toute la méfiance qui lui est due, et les deux architectes sont à la recherche de nouveaux moyens pour parvenir à une nouvelle objectivité dans leur vérification. L'origine du moulage n'est donc pas seulement - l'histoire de Dufourny le confirmera - liée au désir de ramener l'Italie en France, mais de fournir une documentation incontestable à une nouvelle théorie des ordres qui s'élabore en mettant à l'épreuve un classique vieux d'un siècle. Il ne s'agit plus d'être sensible à l'antiquité, mais d'aspirer quasiment à une vérité scientifique.

Est-ce que Choiseul-Gouffier était au courant des entreprises de Dufourny, Legrand et Molinos ? Lors de son deuxième voyage en Grèce, en 1786, il fit exécuter des moulages par l'un de ses compagnons, Fauvel. Parmi ces morceaux se trouvaient peut-être ceux qui serviront de modèles dans la construction de l'hôtel de Choiseul-Gouffier en 1806(49).

Après avoir parcouru l'Italie dans tous les sens, Dufourny se fixe en 1788 en Sicile, à Palerme, décidant que le meilleur voyage reste le séjour perpétuel. Segeste, Agrigente, Selinonte deviendront ses objets d'enquête préférés. Bon élève de Leroy, il rédigera un "parallèle" des
20 temples antiques de la Sicile (50).

Il évolue dans un milieu extrêmement stimulant où l'on retrouve D'Agincourt, Hirt, l'architecte suédois Gustave de Sillin, et, à Palerme, le peintre Velasquez et l'architecte Marvuglia.

Et, toujours à Palerme, l'occasion s'offre à lui de construire l'édifice devenu depuis la clef méthodologique de la muséologie néoclassique :
21-22 la Flore palermitaine, l'école de botanique située à côté de la villa Giulia(51). L'architecte était sans le moindre doute au courant de la construction de l'amphithéâtre du jardin des plantes commencée en 1788 par Verniquet et poursuivie par Legrand et Molinos (52). S'agissait-il pour lui d'infliger une leçon aux confrères parisiens ? L'édifice de Verniquet

apparaît conventionnel et peu sophistiqué à côté de celui de Dufourny.

Ce n'est pas tant l'intérêt pour la destination du bâtiment qui pousse l'architecte à étudier les plantes (moyennant les oeuvres de
23 Tournefort et un courrier suivi avec les spécialistes parisiens du jardin des plantes(53)), mais davantage le désir de vérifier le rapport imitatif entre l'architecture et la nature ou, plus concrètement la vérité des détails ornementaux(54). Ceux-ci sont étudiés très soigneusement dans l'édifice. Il est par ailleurs évident que le modèle de classification rigoureux établi en histoire naturelle devient celui des historiens ou plutôt, des "antiquaires".On nous l'explicitera peu de temps après(55).

Contrairement à ce que l'on peut lire sur l'édifice, depuis Quatremère jusqu'à Blunt(56), l'ambition de l'architecte n'était pas d'imiter les temples grecs de la Sicile, mais d'établir une nouvelle justesse des proportions jamais atteinte, et à ce titre, le bâtiment représente une véritable construction didactique qu'ont précédé de longues réflexions sur les traités, le module et les détails. L'édifice est la matérialisation de la doctrine de Dufourny, qui se montre par ailleurs d'une indépendance assez étonnante par rapport au modèle antique.

21-22 Dufourny décrit l'ordonnance de son oeuvre ainsi : "...sur ce soubassement s'élève immédiatement l'ordre qui décore l'édifice : il est dorique, comme étant celui qui convient le mieux à la destination de l'édifice. On a cherché à le traiter dans le goût de ceux des Grecs et entre les diverses variétés que leurs monumens nous en présentent on a préféré de se modeler sur celui du Temple de Minerve à Athènes comme celui dont la proportion élégante convenoit mieux à la circonstance; un ordre de 4 diamètres comme la plupart de ceux de Selinonte et de Pestum, ou même de 5 diamètres comme ceux des temples de la Concorde et de Junon à Grigenti auroit produit des pilastres extrêmement lourd(e)s, et ne m'auroit pas procuré la hauteur nécessaire pour les deux étages dont j'avois besoin, et pour donner à l'ensemble une hauteur proportionnée à sa largeur..."(57).

Dufourny donne ici une réponse architecturale définitive aux questions de l'imitation de la nature et de l'imitation des anciens. L'édifice renferme tout ce qu'il avait à dire en architecture : par la suite il se consacre exclusivement aux collections et à l'enseignement.

A la même époque, l'utilité du moulage est reconnue à Paris. En
III,IV 1790, Couture(58) entreprend de constituer la plus grande collection
54 formée jusqu'alors. C'est en 1778 que l'architecte avait repris la place de Contant d'Ivry au chantier de la Madeleine, le plus grand chantier "expérimental" de ces années aux côtés de Sainte-Geneviève et des ponts de Perronet. En 1790, Couture part en Italie pour faire mouler des chapiteaux et des ornements destinés à servir sur ce chantier qui est arrêté dans la même année. En 1791, on envisage la possibilité de transformer les 12 colonnes du péristyle, le seul morceau de l'église élevé jusqu'alors, en partie intégrante de l'Assemblée Nationale. L'affaire se complique lorsqu'on songe au fait que les auteurs de ce projet étaient Legrand et Molinos(59), et qu'il existe dans les papiers de Dufourny un projet pour un temple à la liberté daté de 1790 et qui semble appartenir au même contexte (60).

Quels ont bien pu être les motifs de Couture dans cette aventure ? En tant que voyage, il s'agit visiblement d'une entreprise concurrentielle à celle de Legrand et Molinos. Couture finance lui-même les 144 pièces de cette collection, ce qui, vue la taille de certains morceaux, - le chapiteau du temple de Mars le Vengeur était 2,41 m de haut sur une
IV largeur probable de 3,21 m(61) et les frais de transport qui en résultaient, représentait une charge extrêmement lourde.

S'agissait-il de ranimer un chantier dont Legrand et Molinos risquaient de s'emparer ? Ou encore, de ramener des ornements républicains (puisque provenant de la république romaine) aptes à orner convenablement un temple de la nouvelle république française ? Aucun doute ne subsiste quant à l'utilisation des morceaux, "...à l'Effet de servir lors de l'Exécution de ceux de l'Edifice de la magdelaine aux Sculpteurs comme Objet d'Etude"(62). C'est la première fois que la fabrication de moulages doit directement et explicitement conduire à la pratique architecturale.

ooo

A la veille de la Terreur, l'idée du musée d'architecture sera formulée. Elle pourra s'appuyer sur trois produits caractéristiques de la deuxième moitié du XVIIIe siècle : la maquette en liège, le voyage pittoresque et le moulage architectural.

(1) J.-C.-R. de Saint-Non, Voyage pittoresque de Naples et de Sicile, Paris, 1781, I, 1, p. 241, note 1. Cité dans A. Büttner, Korkmodelle von Antonio Chichi, Darmstadt, 1975 (1969), p. 6.

(2) Voir Piranèse et le Français, 1740-1790, cat. d'exp., Rome, 1976.

(3) E. Vigée-Lebrun, Souvenirs, 2 vol., Paris, éd. des femmes, 1984, pp. 198 sq. : "...mais il faut savoir qu'il revendait très-souvent ses tableaux lorsqu'il y trouvait un bénéfice."(p.199) On avait avancé à son sujet : "Dites plutôt que les arts le protègent."(ibid.)

(4) Cf. N. Pevsner, A History of Building Types, Princeton, 1976, pp. 116-117.

(5) Pour la maquette en liège, voir surtout Büttner, op. cit. L'auteur renvoie à Th. F. Arnold, Felloplastik oder die Kunst, Modelle von von antiken Gebäuden in Kork darzustellen, Gotha, 1804; E. Stenger, Phelloplastik, die Kleinkunst der Korkbildnerei, Charlottenbourg, 1927. Pour les maquettes d'architecture du XVIIIe siècle en général, voir J. Wilton-Ely, "The Architectural Models of Sir John Soane", dans Architectural History, vol. 12, 1969, pp. 5-38 et M. Mosser, "Französische Architekturmodelle im Zeitalter der Aufklärung", dans Daidalos, 2, 1981, pp. 84-97. Voir également M. S. Briggs, "Architectural Models", dans Burlington Magazine, janv.-juin 1929, pp. 174-183,245-252.

(6) Auguste Pelet faisait exécuter sa collection à cette époque. Voir son ouvrage Description des monumens romains de la France, exécutés en modèles à l'échelle d'un centimètre par mètre, Paris, 1839. Voir également l'édition nîmoise de son ouvrage parue en 1876 qui comporte plusieurs gravures.

(7) Cf. note (1).

(8) Cf. Büttner, op. cit, p. 4.

(9) Ceci concerne plutôt les milieux romains. Un sculpteur parisien comme Fouquet travaillera d'après des gravures.

(10) M. McCarthy, "Documents on the Greek Revival in Architecture", dans The Burlington Magazine, vol. CXIV,n ° 836, nov.-déc. 1972, pp. 760-769, p. 766, note 42 et fig. 39 et 40. Il s'agit du temple de Neptune à Paestum, un morceau daté de 1777.

(11) Cf. "Répertoire des maquettes d'architecture, modèles et plans-reliefs", dans Revue de l'art, n° 58-59, 1982-1983, pp. 128-141. La maquette porte la même date que celle mentionnée ci-dessus,note (10). Elle est signée et représente également le temple de Neptune à Paestum. Il reste cependant à vérifier soigneusement si elle provient effectivement de la collection d'Orsay(Musée des Antiquités nationales, inv. 49.795).

(12) Les plus chères étant celles du Colisée et du Panthéon (respectivement 400 Zechini), suivis du théâtre de Marcellus à 130 Zechini. Cf. A.N., AJ 52 446, dossier collection de Cassas, "Nota de Modelli delle Antichità Romane, che se fanno da Antonio Chichi Architetto Romano valutate a Zechini Romani". Cette note doit dater des années 1780.

(13) La ruine pittoresque est l'un des thème priviligiés d'Antonin Carême (1783-1833). Voir L'Art culinaire au XIXe siècle, Antonin Carême , cat. d'exp., Paris, 1984, notamment l'article de D. Rabreau, "Carême, le citoyen-architecte", ibid, pp. 40-44.

(14) Sa maquette du temple de Vesta à Tivoli conservée à Londres au Soane's Museum est datée vers 1770. Le Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye possède un temple de la Concorde par le sculpteur napolitain (inv. 49.804). L'oeuvre est datée de 1772. Il faudrait la mesurer pour vérifier si elle provient effectivement de la collection de Cassas.

(15) Nous connaissons Lochangeli (ou Lucangeli) grâce au dossier d'envoi qui accompagnait sa maquette du Colisée acquis par l'Ecole d'architecture de Paris en 1809 (A.N., AJ 52 446).

(16) Cf. "Nota...", cité note (12). Voir annexes.

(17) Le dossier mentionné ci-dessus (note (15)) contient en effet une "Nota de pezzi che contengono il Colosseo..." (car : "...ne detto modelle vederà contrasegnato con boletini li pezzi caduti dal 1792 a tutto il 1806"), et une "Dimostrazione di quello che si è rintracciato delle Escavazioni fatte in Roma nel anfiteatro Flavio". La taille exceptionnelle de la maquette justifiait de tels efforts documentaires. Dufourny certifie (ibid.) le 12 avril 1809 ses dimensions : 3,10 m de longueur et 2,60 m de largeur.

(18) Pour les voyages pittoresques,voir L. Hautecoeur, Histoire de l'architecture classique en France, t. IV, Paris, 1952, pp. 1-26; D. Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture, Londres, 1969; F.-M. Tsigakou, The Rediscovery of Greece, Londres, 1981; P. A. Clayton, The Rediscovery of Ancient Egypt, Londres, 1982. Malheureusement, aucune réflexion de fond n'a été mené sur ces voyages jusqu'à présent, alors que leur intérêt pour l'histoire de l'architecture en général semble évident.

(19) Pour le voyage de Leroy, voir Szambien, Durand , pp. 23-30; pour la découverte de Paestum, Soufflot et son temps, 1780-1980, cat. d'exp., Paris, 1980, "Le second voyage en Italie", pp. 44 sq.

(20) La suite selon Michaud, Biographie universelle... L'ouvrage de l'Abbé Barthélémy parut pour la première fois en 1758 et vécut de très nombreuses éditions ultérieures.

(21) "L'ouvrage de l'abbé de St-Non ne fut terminé qu'en 1786..."(Michaud, p. 183 du vol. correspondant, biographie de Choiseul-Gouffier).Les travaux du Voyage pittoresque de Saint-Non semblent avoir été commencés avant 1774 (voir l'article"Pierre-Adrien Pâris", dans Piranèse et les Français, op. cit., pp. 244-245), mais n'ont abouti à une publication partielle qu'en 1781. Ayant présenté ses travaux dès 1779, Choiseul-Gouffier avait doublé Saint-Non comme Leroy les deux Anglais Stuart et Revett dans les années 1750. La paternité du voyage pittoresque en tant qu' entreprise et en tant qu'ouvrage reste ainsi difficile à attribuer définitivement.

(22) Choiseul-Gouffier, op. cit., pl. 75, "Dessiné par J. M. Moreau le Jeune d'après les croquis de l'auteur", gravé par A. J. Duclos; fig. 1. La mise en scène de la gravure est assez théâtrale : les orientaux se pressent pour voir Choiseul-Gouffier et son compagnon qui n'ont peut-être pas enlevé leurs chaussures.

(23) Gravure non numéroté en fin du premier volume de gravures du Voyage pittoresque de la Syrie...; voir aussi H. Boucher,"Louis-François Cassas", dans G.B.A., 1926, II, pp. 27-53, ill. p. 46.

(24) Voir Michaud, p. 189 : "On ne pouvait avoir, en effet, un plus aimable compagnon de voyage, et rien n'était plus agréable que d'entendre ces deux hommes si spirituels, tant d'années après ce voyage, parler de leur séjour à Constantinople..."

(25) Aux graveurs employés pour publier le Voyage de la Syrie... de Cassas, furent versés 92,205 F en l'an IV seulement (cf. A.N. , F 17 1084, dossier 6 et 7). Pour les frais causés par cet ouvrage voir aussi A.N., F 17 1207, dossier 8. Cassas, pour sa part, avait signé des lettres d'engagement avec 63 graveurs et dessinateurs.

(26) L'étude la plus approfondie sur l'homme et son oeuvre reste celle de H. Boucher. L'article cité dans la note (23) a été suivi par un deuxième, dans G.B.A., II, 1926, pp. 209-230. On peut également lire Michaud, vol. corr., p. 128. A propos de sa collection, voir chap.11.

(27) Michaud, loc. cit.

(28) Cf. une lettre adressée à Dufourny le 15 février 1784, in A.N., 138 AP 212 (papiers Daru).

(29) Legrand, Notice sur le voyage pittoresque..., Paris, 1803, p. 22.

(30) Ibid.

(31) Ibid., p. 22 : "Il y a quelques suppositions sans doute; mais il suffit qu'elles soient probables pour qu'on ne puisse faire un crime à l'artiste d'avoir essayé de réparer par quelques hypotheses, puisées dans la connoissance de l'art, les ravages de la guerre et des siècles." Legrand rajoute que Cassas s'appuie également sur quelques dessins qui lui avaient été communiqués par Clérisseau, raison de plus pour tolérer le manque d'authenticité. A comparer avec le jugement de Legrand sur les restaurations de Durand (Szambien, op. cit., p. 103) et avec l'opinion de Clary sur la collection de Cassas (chap. III).

(32) Peu a été écrit sur Melling. Pour sa biographie, on peut se référer à Michaud, vol. corr., pp. 583-584. Voir aussi chap. III.

(33) Michaud, loc. cit.; la citation est curieuse, puisque la "régénération" semble avoir été l'obsession de Melling.

(34) Préface à Piranèse et les Français, op. cit., pp. 11-16, p. 14.

(35) Poyet écrit à Huvé le 12 mars 1774 : "Tu n'ignores pas combien sont grandes les difficultés de faire le chemin à Paris..."(Bibliothèque Doucet; cité d'après C. Emmel, Poyet, à paraître).

(36) A. B. Desgodetz, Les édifices de Rome dessinés et mesurés très exactement, Paris, 1682; 2e éd., 1697.

(37) Dans une lettre adressée à Dufourny le 10 février 1783, Vaudoyer mentionne, en parlant des plus récentes constructions parisiennes, "La capucinière de M^r^ Brogniard, et le portail de la charité de M^r^ Antoine, monuments tout nouvellement construits avec l'ordre de Paestum."(A.N., 138 AP 232).

(38) Aucune monographie n'existe sur ce personnage central du néo-classicime français d'une intelligence supérieure aux Boullée, Ledoux et Durand, malgré le fait que ses papiers sont entièrement conservés. En attendant une étude approfondie de la part de M. Borzotta, on peut consulter A. C. Quatremère de Quincy, "Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Dufourny, Architecte, Lue à la séance de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 3 octobre 1822", dans, Recueil des notices..., Paris, 1834, pp. 234-248. La seule personne qui ait attiré l'attention sur Dufourny récemment est H. Ottomeyer, Das frühe Oeuvre Charles Perciers (1782-1800), Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich, thèse, Munich, 1976, imprimée, Altendorf, 1981.

Ce silence ne s'explique que dans l'histoire. Dufourny ayant été le seul homme capable d'affronter Quatremère de Quincy en France jusqu'en 1818, ce dernier a en effet hésité à rédiger une notice nécrologique plutôt cynique - qui fut lue quatre ans après la mort de Dufourny

(39) Le 9 décembre 1791, Hackert dessinait des plantes du jardin botanique de Palerme pour Dufourny; le 27 novembre 1792, l'allemand adresse un courrier à Dufourny, où il est question de dessiner le fond des représentations de l'édifice que vient d'achever l'architecte français. 138 AP 232.

(40) Quatremère de Quincy rapporte, op. cit., p. 236 : "Occupé, au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi, à compulser ce qu'il pouvoit renfermer d'anciennes notes sur les monumens, il rencontra un carton de dessins que le temps avoit laissé dans l'oubli, sous d'autres collections peu demandées. Ce recueil contenoit les dessins originaux que l'ambassadeur de France à la Porte, M. le marquis Olier de Nointel, avoit fait exécuter , des sculptures du temple de Minerve en 1674, avant le siège qui acheva de le détruire en 1687..." La Grèce forme, encore une fois, le prétexte pour partir à Rome.

(41) Ibid., p. 239.

(42) Ibid., p. 240.

(43) Voir ci-dessous, pp. 45-46.

(44) Cf. A. Geoffroy, "Essai sur la formation des collections d'antiques de la Suède", dans Revue archéologique, IIIe série, t. XXIX, 1896, pp. 1-35;l'inventaire de la collection de Piranèse y est réimprimé en italien, pp. 26-29. Voir aussi G. Erouart et M. Mosser, "A propos de la 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi' : Origine et fortune d'une biographie", dans Actes du colloque Piranèse..., Rome, 1978, pp. 213-256, p. 241; Szambien, Durand, p. 106.

(45) Legrand, Histoire générale de l'architecture..., Venise, 1833 (Paris, 1809), p. 20. Legrand a rédigé ce texte en 1799.

(46) Hautecoeur, t. IV, p. 309 signale un manuscrit de Pâris conservé à l'Institut (Mss. 1905) et qui apporte de nombreuses corrections à l'ouvrage de Desgodetz.

(47) Landon, Annales du musée, t. XVIII, pp. 18-21, notice sur Legrand : "Un abus de confiance fit perdre à Legrand le prix de son travail, qu'un autre s'est approprié depuis, en transcrivant sur son propre exemplaire ces notes précieuses dont il se fait passer pour être l'auteur."(p. 19)

(48) Nous n'avons pas pu dépouiller le compte rendu que Dufourny donne de son premier voyage en Italie et qui est conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Un tel travail aiderait à établir une date certaine pour les premiers moulages effectués par Dufourny.

(49) Voir ci-dessous, p. 65.

(50) Dufourny, Notes, t. 7, B.N., Est., Ub. 236 (B.N.,cliché 76 B 71612).

(51) Les documents concernant l'édifice sont rassemblés dans le troisième volume des Notes de Dufourny conservées au Cabinet des estampes.

(52) Voir Hautecoeur, t. IV, p. 422.

(53) Dans les papiers de Dufourny conservés aux Archives Nationales.

(54) B.N., Est., Ub 236, t. III, f^{os} 353, 355, 357, 363, 365, etc.

(55) Rapport des sections d'Antiquité,de sculpture et d'architecture sur le lieu où doit être établi le nouveau Muséum proposé par le représentant Fourcroy, 25 ventôse an III (15 mars 1795), A.N.,

F 17 1064/1065 A, dossier 8 ; p. 2 : "Depuis que les véritables philosophes ont abandonnés l'esprit de système qui Egara tant d'hommes de génie, dans le dernier siècle, le naturaliste, le physicien, le chimiste, étudient la nature sur les faits, au lieu de chercher à la deviner sans la voir. C'est aussi la Méthode qui aujourd'hui l'antiquaire habile."

(56) Quatremère, Notice historique..., loc. cit., pp. 242-243 : "Cependant le long séjour qu'il fit en Sicile, ne fut pas exclusivement employé aux recherches d'antiquités. Une occasion s'offrit à lui d'en tirer parti, ainsi que des études qu'il avoit faites sur l'ordonnance dorique des Grecs, affectée à tous les anciens temples de la Sicile..."; A. Blunt, Sizilischer Barock, Francfort-sur-le-Main, 1972, pp. 48 et 157.

(57) Dufourny, Description du bâtiment de l'école Botanique à Palerme, p. 4, dans Notes, t. III, dossier 1.

(58) Pour Guillaume Couture(1732-1799), voir Michaud; Hautecoeur, t. IV; M. Gallet, Paris Domestic Architecture of the 18th Century, Londres, 1972, p. 153. Au sujet de son voyage en Italie, Michaud rapporte:"sentant qu'il lui manquait quelque chose pour donner à ses ouvrages la noblesse et la dignité des belles constructions d'Italie, qu'il ne connaissait que par les plans, souvent inexacts des voyageurs, il partit pour aller visiter cette terre classique des arts, et revient à Paris, le portefeuille et la tête remplis des chefs-d'oeuvre qu'il avait tant de fois dessinés." A propos de ce voyage en Italie, on peut également consulter la Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, Paris, 1887 et années suivantes, t. XIII, pp. 323, 348; t. XIV, pp. 343, 344, 356, 457; t. XV, p. 402 (cf. Hautecoeur, IV,p.44).

(59) Dans A.-G. Kersaint, Discours sur les Monuments publics..., Paris,1792. Le discours avait été prononcé le 15 décembre 1791. Nous remercions Mme C. Vaulchier de nous avoir signalé que les projets de Legrand et Molinos existaient déjà en 1790.

(60) E.N.S.B.A., carton non côté provenant du legs Vaudoyer de 1941 (voir A.N., AJ 52 443), notes attribuées à Dufourny.

(61) Voir la comparaison des dimensions des maquettes de Cassas avec celles des chapiteaux de Couture, fig. 54.

(62) Etat des Plâtres d'Ornements d'Architecture..., an VII,dans A.N., AJ 52 453 , voir annexes.

II. LES PROGRES, OU, COMMENT REMPLIR LE MUSEE D'ARCHITECTURE (1790-1799)

"M'objecterait-on que le gouvernement ne peut pas donner des monuments à construire comme il donne des tableaux ou des statues ? Non, sans doute. Mais on peut demander aux architectes des modèles... Avec le temps, on aurait un muséum d'architecture qui comporterait tout ce qu'on peut attendre de l'art par l'effort de ceux qui les cultivent."

-Boullée, Essai sur l'art, p. 40.

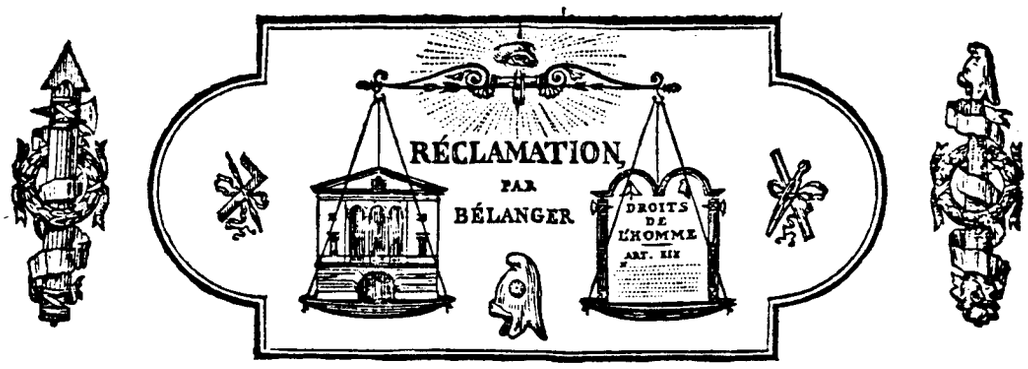


fig. 2. Vignette en tête d'une réclamation adressée par Bélanger à la Convention nationale, an III (dans A.N. F 17 1264/1265, dossier 4)

4. Le Louvre et son département d'architecture (1790-1794)

> "On entend par ce mot la réunion de tout ce que la nature et l'art ont produit de plus rare et de plus parfait. Un museum est le temple de la nature et du génie : cette définition simple indique à la fois l'idée et les proportions du monument digne de porter le titre de museum françois."
> Kersaint, 1791 (1)

A l'époque de la création du Louvre, il n'est pas question de séparer d'une façon quelconque les arts du dessin : en effet, la théorie affirme depuis Alberti et en France depuis Félibien, que la peinture, la sculpture et l'architecture sont étroitement liées. Plus encore, l'architecture, ou plutôt les objets qui s'y réfèrent, font partie d'un vaste ensemble composé de toutes les traces matérielles de la recherche du savoir : le Muséum tel qu'il est projeté par Legrand et Molinos en 1790 (2) est encyclopédique. En dehors de celle des Beaux-Arts, il comporte les sections suivantes : Sciences du Gouvernement, Morale, Histoire, Belles-Lettres, Astronomie, Médailles, Musique, Physique, Costumes, Architecture navale, Mathématique et Mécanique (au premier étage); Botanique, Chimie, Minéralogie, Métallurgie, Médecine, Chirurgie, Pharmacie, Zoologie, Anatomie, Agriculture, instruments divers (au rez-de-chaussée). Le Muséum est le dépôt de toutes les connaissances humaines.

L'architecture est présentée au rez-de-chaussée, du côté de la Seine, autour de ce qui est aujourd'hui la cour du sphinx, et ne comporte pas moins de douze salles totalisant une surface comparable à celle du musée des études de l'Ecole des Beaux-Arts en 1833.

Pour des raisons purement matérielles, on sera obligé de revenir sur ce projet quelque peu mégalomane. Le jardin des plantes deviendra le muséum d'histoire naturelle (3), et en attendant que le Louvre soit transformé en musée des arts et des antiquités, le dépôt des Petits-Augustins d'Alexandre Lenoir reçoit dès 1792 les pièces architecturales récupérées dans les églises et chez les émigrés (en dehors des morceaux censés pouvoir servir dans divers travaux d'embellissement au Louvre et ailleurs (4)).

Le dépôt existait depuis le 18 octobre 1792. En 1793, il comporte de nombreux fragments et morceaux d'architecture, essentiellement des colonnes de toutes les tailles et exécutées dans des matériaux divers. La Notice succinte des objets de sculpture et d'architecture... que rédige Lenoir en cette année, mentionne sur un total de 256 numéros (qui regroupent souvent plusieurs morceaux d'architecture enlevés dans une même église) 69 articles architecturaux. A titre d'exemple, citons le n° 159 : "Carmelites de la rue St. Jacques. Quatre superbes et magnifiques colonnes de vert-de-mer, ornées de chapiteaux et bases de bronze doré, surmontées de flammes aussi en bronze doré. Hauteur, huit pieds onze pouces; diamètre, onze pouces huit lignes."(5)

Mais bien que curieusement liée à l'histoire du musée d'architecture - notamment par son implantation à l'endroit choisi plus tard pour l'Ecole des Beaux-Arts et par le fait que certains morceaux du Musée des monuments français furent intégrés dans les murs du bâtiment conçu à partir de 1820 -, l'institution de Lenoir n'est qu'un dépôt, comme il en existait alors, comme ceux de Nesle et de la rue de Beaune. Il s'agit simplement d'un lieu de stockage qui, dans le cas du futur Musée des monuments français, prendra une envergure particulière grâce aux ambitions de son conservateur.

Les idées sur la composition du Muséum restent floues, mais s'orientent néanmoins vers un musée des arts intégrant l'architecture. Le marchand de tableaux Lebrun, mari de Mme Vigée-Lebrun, qui avait fui la France révolutionnaire, n'est capable que de peu de précisions en 1792. Il écrit dans ses Réflexions... en se basant sur une théorie de l'imitation tout à fait courante : "Que doit être le Muséum ? Il doit être un assemblage parfait de ce que l'art et la nature ont produit de plus précieux, en tableaux, dessins, statues, bustes, vases et colonnes de toutes sortes de matières, la plupart antiques; de pierres gravées, médailles, émaux, vases et coupes d'agathe, jade, etc., etc."(6). On retient dans cette définition l'importance accordée aux matériaux chers et de première qualité.

Les conceptions sont encore moins précises en ce qui concerne les musées de province, mais il est admis qu'une petite place y sera accordée à l'architecture. Lorsque la Société libre des dits Arts réunis adresse, le 13 janvier 1793, son Projet des bases de l'instruction nationale des

arts de peinture, sculpture et gravure... à la Convention nationale, elle réclame pour chaque école des Beaux-arts, en dehors de divers cabinets : "...un cabinet où seront rassemblés tous les instruments de géométrie et de mathématique, d'agriculture, de navigation et les plus beaux modèles d'architecture en tous genres."(7). La beauté reste le critère principal du choix des maquettes architecturales...

Dans le Louvre de 1794, l'architecture se trouve encore tout naturellement aux côtés de ses arts-soeurs. Ce qui n'a rien d'étonnant, puisque, parmi les membres du premier Conservatoire du musée, entrés en fonction en janvier 1794 (8), nous rencontrons David Leroy, professeur à l'Ecole d'architecture et auteur du voyage en Grèce, et Delannoy, auteur du premier grand prix de 1779 qui avait le musée pour sujet(9). La fraction des architectes y présentait nettement plus de poids que dans le second Conservatoire (qui se réunit depuis le mois d'avril 1795) auquel appartenait De Wailly, brillant artiste, sans être spécialiste ni de l'histoire de l'architecture, ni de l'architecture des musées(10). Et ce n'est pas de la part de Hubert Robert, également membre du deuxième Conservatoire, que l'on peut attendre une prise de position énergique en faveur de l'architecture...

Dans l'un des premiers rapports présentés par le premier Conservatoire, en date du 7 prairial an II (26 mai 1794), Varon réclame non seulement expressis verbis un département d'architecture au Louvre : "L'architecture vous montre ses chapiteaux, ses entablemens, ses frises, les restes glorieux de tous les monumens qu'elle a construit..."(11), mais prévoit l'emplacement des modèles (il ne s'agit pas de maquettes) d'architecture dans les premiers vestibules du nouveau Muséum (12), sans doute à cause du poids et de la taille des objets à exposer.

Cependant, tout cela reste bel et bien de la théorie, car le Conservatoire doit s'occuper de problèmes autrement plus urgents, parmi lesquels figurent non seulement les questions de restauration des tableaux et l'aménagement de la Grande Galerie, mais encore la sécurité, l'enlèvement des poules à l'entrée (sic) et le recrutement de gardiens fiables...

En plus, les peintures et les sculptures se trouvent déjà au Louvre; par contre, il faut aller "récupérer" les objets d'architecture, les choisir parmi les biens nationalisés ou susceptible de l'être, les inventorier et les faire transporter.

A ce moment-là, surgit un autre problème qui constitue un obstacle essentiel à la constitution du musée d'architecture au Louvre : celui de la compétence des divers comités. Même si la Révolution disposait de la possibilité fabuleuse de nationaliser,c'est-à-dire d'acquérir gratuitement des objets d'art, ce phénomène s'accompagne d'une bureaucratisation générale et mal vécue qui entraîne non seulement un allongement considérable des démarches, mais encore des conflits entre les divers organismes. La commission en charge de l'inventaire et de la récupération des biens des émigrés, potentiellement la source la plus importante pour le musée d'architecture, n'est pas le Conservatoire du musée, mais la Commission des monuments. Jugée incompétente , celle-ci est transformée le 28 frimaire an II (18 décembre 1793) en Commission temporaire des arts à laquelle seront rattachés Leroy et Delannoy. En fait, l'inventaire des biens de la nation se prépare seulement à partir de l'an II...

Pendant ce temps, les idées partent dans les directions les plus diverses. Un certain Desforges, peut-être lié à la famille de Boullée et de Durand(13), réclame par exemple le 16 vendémiaire an II (7 octobre 1793), que tous les artistes soient quasiment employés par l'Etat, censé ouvrir des concours : "La Convention désignera une Gallerie ou tous ces ouvrages seront exposés; Elle sera ouverte tous les jours, afin que chaque Citoyen puisse aller les voir, s'en pénétrer, & Electriser son Coeur par ses yeux."(14) L'emplacement de cette galerie est prévu : Desforges propose les édifices de Gabriel à la place de la Concorde.

La proposition n'est pas seulement intéressante à cause de l'emploi du mot "électriser" qui mériterait toute une dissertation, mais surtout à cause de la proposition de concours qui préfigure les fameux concours d'architecture publique de l'an II.

Peu à peu, le lieu où l'on discute du musée d'architecture se déplace, et d'ailleurs, la fin du premier Conservatoire du musée coïncide avec la tenue des concours de l'an II et avec l'arrivée de Dufourny à Paris.

Dès 1792 (15), Boullée réclamait déjà l'exécution d'un musée d'architecture. Mais ne faut-il pas plutôt en attribuer la paternité à cet homme dont nous avons déjà fait connaissance et qui revient à Paris quasiment en pleine Terreur, fait assez inhabituel : Dufourny ? Celui-ci avait bien préparé son départ comme son arrivée à Paris. Dans son courrier adressé à Wicar depuis Florence, peu avant son arrivée en France, il change non seulement de calendrier (le 17 juin s'appelle 29 prairial, mais seulement dans la minute du courrier adressé aux révolutionnaires...), mais

encore de discours, en précisant, au sujet de ses collections : "...enfin j'ai réussi à tirer des griffes des prêtres la partie de mes effets qui m'intéressait le plus..."(16) et en se faisant recommander à David.

Nous le retrouvons donc membre et secrétaire du Jury des arts(17) aux côtés de Quatremère de Quincy. Parmi les récompenses prévues lors des concours de l'an II , les premiers concours généraux pour une nouvelle architecture publique, l'on remarque l'exécution de modèles en relief. En ce qui concerne les programmes formulés pour les concours, on note qu'on ne demande pas de projet de musée aux architectes, fait étonnant puisque le musée est le bâtiment public par excellence. Il n'en était pas besoin : la tenue des concours même fut un projet de musée. On nous précise notamment au sujet des premiers prix qui devaient être exécutés en maquette : "Ces modèles seront conservés soigneusement pour former, avec d'autres qui pourront y être annuellement ajoutés une collection de modèles d'architecture..."(18). Il ne s'agit pas d'une déclaration à la légère; le projet est concret, car on réclame que la réalisation de ces maquettes s'effectue en matériaux solides (bois, talc, plâtre), puis encore : "Les modèles susceptibles de se diviser pour faciliter le transport ou dans lesquels il seroit avantageux de supprimer quelques parties de murs pour faire voir les parties intéressantes de la décoration intérieure, seront construits en conséquence."(19) On connaît le petit nombre de maquettes ayant été réalisé à la suite de cette proposition , lesquelles semble-t-il, se trouvaient en 1806 déposées au Collège des Quatre Nations avec bien d'autres...(20)

Ce sont peut-être effectivement les concours de l'an II qui ont ébranlé le projet d'intégration de l'architecture au Louvre, à moins que ce ne soit un projet extrêmement ambitieux de Dufourny, qui revient visiblement avec l'espoir de prendre la place de Leroy à l'Ecole d'architecture. Un troisième motif pourrait être l'hypothèse de faire la nouvelle école d'architecture à l'Ecole Centrale des Travaux publics (qui deviendra l'Ecole polytechnique), hypothèse envisagée en 1795 (21). Nous reviendrons sur cette question.

Quoiqu'il en soit, dès l'an III, pour l'un des protagonistes du Muséum, Lebrun, l'architecture est largement évacuée du Louvre. Dans ses Quelques idées..., seule l'architecture égyptienne n'est pas supprimée dans les sections du musée. Par ailleurs, elle est présentée par des maquettes, des "petits modèles tracés sur des échelles exactes de leurs immenses pyramides,

leurs sarcophages, leurs momies..."(22). L'Egypte jouit apparemment d'un statut privilégié, car non seulement sa connaissance reste incomplète et mythique, mais elle dispose en même temps d'une qualité exceptionnelle : du "goût le plus sévère"(23), assertion qu'il faut sans doute mettre en rapport avec la théorie des caractères(24).

5. La saisie des objets du musée architectural (1792 et années suivantes)

> "Les émigrés nous ont laissé dans ce genre une succession opulente...".
> Mathieu, an II

Si, entre 1792 et 1795, l'idée d'agrémenter le Louvre d'un département d'architecture reste incontestée dans l'ensemble, les travaux des commissaires chargés de l'inventaire et de la saisie des biens des émigrés rencontrent un certain nombre de difficultés.

La collection qui excitait sans doute le plus de convoitises restait celle de Choiseul-Gouffier, porté sur la liste des émigrés établie à la suite de la loi du 8 avril 1792 (25). L'"opulente succession" est la bienvenue. "Il reste donc entre nos mains, pour l'utilité publique, ce qui entre leurs mains (celles des émigrés) ne servait qu'à leur vanité ou à l'ornement de leurs salons"(26), écrit Mathieu dans son rapport du 28 frimaire an II (18 décembre 1793), non sans regretter un manque apparent d'efficacité de la part de la Commission des monuments, jusqu'alors en charge des saisies.Celle-ci se serait occupée des biens de l'ancien ambassadeur "emballés à Marseille" et qui "semblent n'attendre qu'un vent favorable pour aller retrouver leur ancien propriétaire" dès le 23 octobre 1792 (27). Le rapport Mathieu aboutit à la fondation de la Commission temporaire des arts qui remplace celle des monuments.

Les biens de Choiseul se composent en fait, en dehors d'une partie apparemment restée à Rome, des marbres et plâtres stockés à Marseille d'une part et des cuivres, maquettes et livres gardés par Foucherot dans la maison de Choiseul-Gouffier située rue Pagevin d'autre part.

La démarche envisagée face aux objets marseillais reste incompréhensible. C'est seulement le 5 germinal an II (25 mars 1794) que l'on projette de

charger un certain Cazas -il s'agit sans doute de Cassas- de l'inventaire(28), chose étonnante si l'on sait que celui-ci s'était occupé activement de la constitution de la collection de Choiseul-Gouffier à Rome vers 1788 . Cassas, retourné à Paris en 1791, et qui réussissait peu à peu à faire financer la publication de son voyage en Syrie par le gouvernement, s'était selon les apparences entièrement retourné contre son ancien patron, fournissant ainsi l'une des causes du procès qui aura lieu dix ans plus tard (29).

Les plâtres parviennent à Paris en 54 caisses après le 25 nivôse an IV (14 janvier 1796). Une bonne partie des marbres est restée à Marseille et n'est inventorée qu'en l'an X, peu avant le retour en de Choiseul-Gouffier (30).

La récupération des maquettes et des autres objets de collection de Choiseul-Gouffier - baumes de la Mecque et livres turcs(31) - restés sur place à Paris se prolongeait également. La première démarche est celle d'adresser une demande de renseignements à Foucherot. Son argumentation ne laissera pas deviner s'il agit en complicité avec Choiseul-Gouffier, entretemps arrivé à Saint-Pétersbourg, ou bien s'il vise à s'enrichir en profitant de la situation.

Une première demande de renseignements concerne les gravures du premier volume du voyage pittoresque . Le 9 octobre 1793, Foucherot, ingénieur des Ponts et chaussées chargé des travaux du canal de Bourgogne à Tonnerre, confirme qu'il a effectivement voyagé en Grèce dans les années 1776, 1777, 1780, 1781 et 1782 (32). De retour à Paris, il aurait reçu de la part de Choiseul-Choiseul une partie des exemplaires de l'ouvrage en échange des services rendus; il aurait investi de son propre argent dans l'impression du deuxième volume. La Commission des monuments n'est pas satisfaite...

La Commission temporaire des arts envoie une deuxième demande concernant les maquettes. Dans sa réponse du 8 ventôse an II (26 février 1794), Foucherot trouve le ton adapté aux circonstances : "Choiseul-Gouffier, généreux en promesses en partant pour Constantinople me pria de diriger les gravures de son ouvrage et les modèles en plâtre des monuments antiques dont je lui avois donné l'idée de l'Exécution."(33) Foucherot situe cette commande en 1790. En ce qui concerne collections d'antiquités, l'ingénieur dénie toute connaissance utile en renvoyant la balle à Cassas : "Vous me demandez des Eclaircissements sur ce que je sçais relativement à la Collection d'antiquités que cet Exambassadeur a envoyé en France;

je n'ai aucune connoissance de ce en quoi elle a pu consister ni à qui elle a pu être adressée; je sçais seulement que Cassas avait été envoyé de Constantinople à Rome pour acheter et faire réparer différents objets qu'il devoit envoyer à Marseille où l'Ambassadeur devoit également faire passer les plâtres moulés sur les antiquités d'Athènes et que le même Cassas, après avoir voyagé en Syrie et en Egypte; d'où il rapportait à Paris des dessins que dans le tems il fit voir à tous les artistes, nous dit qu'ils lui appartenoient et qu'il en avoit laissé des Doubles à Rome pour être remis à Choiseul."(34) Le seul renseignement concret fourni par Foucherot, en dehors de quelques détails éclaircissant encore le conflit à venir entre Choiseul-Gouffier et Cassas, est celui confirmant que les maquettes se trouvent effectivement dans la maison de la rue Pagevin.

En 1795, les évènement s'accélèrent. Les 24 maquettes en talc de Choiseul-Gouffier seront inventoriées. le 10 pluviôse an III (29 janvier 1795) par Delannoy et Leroy (35) agissent pour le Conservatoire du muséum et pour la Commission temporaire des arts. Les objets saisis seront transportés au Louvre, fait plutôt rare. Le 11 floréal (30 avril), trois modèles aboutissent au dépôt de la rue de Beaune (36). Néanmoins, il s'agit du plus grand ensemble intact récupéré auprès d'un particulier.

Après la saisie, le 14 pluviôse an III (2 février 1795), on avait décidé de nouveau d'adresser des demandes de renseignement aux anciens collaborateurs de Choiseul : Foucherot, Truguet, Cazal, Abancourt et Jumelin(37). Nous ne connaissons pas les réponses à ce courrier.

VII La collection d'Orsay, par son thème - l'architecture des temples antiques - très proche de celle de Choiseul, ne comporte que 14 numéros, tous de maquettes en liège en partie sûrement en provenance des ateliers de Chichi à Rome. L'inventaire en est dressé le 25 prairial an II (13 juin 1794) (38). L'ensemble des pièces entre au dépôt de la rue de Beaune, après avoir été entreposé au Muséum avec quelques morceaux de Mezières et de Chalais, ainsi qu'avec les maquettes de Choiseul (39).

Aucun autre ensemble constitué sur l'architecture antique (en maquettes) n'existait à cette époque à Paris. Par contre, la Commission temporaire des arts met la main sur deux importants cabinets de modèles de construction et de stéréotomie, concernant notamment les voûtes et les machines : les maquettes de Parceval, et de Boutillier, saisies respectivement le 15 et le 25 vendémiaire an III (6 et 16 octobre 1794), et qui aboutissent directement rue de Beaune (40).

Les autres saisies concernent des pièces isolées : une maquette de Saint-Philippe-du-Roule trouvée chez le Duc de Luxembourg, du château de Croucy(?) dépendant de la succession de Charles Philippe Capet (41).
Une attention particulière est accordée à une maquette en liège d'un temple trouvé chez Chabert le 10 prairial an II (29 mai 1794). Delannoy -qui s'appelle alors Lannoy - la décrit ainsi :
"Ce temple est une imitation des beaux temples des anciens; il est exécuté en liège et décoré de 36 colonnes canellées d'ordre corinthien avec Entablement très riche de Sculpture; dans le tympan du fronton est l'inscription suivante
DIVO.M.AURELIO.
D.ANTONINI.F
Ce modele a deux pieds 5 pouces de longueur, quinze pouces de largeur et dix sept pouces de hauteur. il est en très bon état, et posté sur un plateau élevé sur quatre pieds en gaine, tout en bois d'acajou et avec Roulettes."(42) La précision de cette description est exceptionnelle. Ce n'est pas par hasard si Delannoy la consacre à un édifice antique.

On constate que les seuls objets effectivement déposés au Muséum consistent en maquettes de temples **et de** ruines antiques, alors que le destin des modèles plus didactiques s'oriente d'abord vers le dépôt de la rue de Beaune, puis du côté d'institutions plus pédagogiques, comme par exemple les Arts et Métiers... La vocation du Muséum ne correspond pas à celle d'une école. Au Muséum, on n'enseigne pas; le rôle de l'établissement se borne à fournir de la matière à l'inspiration. Lorsque Lenglaise, Le Blon, Naigeon et Lebrun essayent d'établir quelles antiquités doivent être rattachées au Louvre, ils parviennent à un résultat bien parlant. Premièrement,"...il faut diviser les antiquités en deux classes savoir celle qui a pour base le dessin et celle qui n'a que l'Erudition"(43). Deuxièmement, les objets réunis au Muséum "...doivent enflâmer Les artistes et leur mériter des progrès sensibles"(44). Quant à l'architecture, le même point de vue reste valable; d'où cette prédilection pour les modèles d'après l'antique.

6. De l'Académie d'architecture à l'Ecole Centrale des Travaux publics(1794)

Toutes ces saisies chez les particuliers ne doivent pas faire oublier que deux grandes collections publiques, ou plutôt semi-publiques, existaient à la veille de la Révolution : celle de l'Académie d'architecture et celle de l'Ecole des Ponts et Chaussées.

En l'an II, les locaux sous scellées de l'Académie devaient contenir une soixantaine de pièces,fournies pour la plupart par les membres ou des conférenciers et destinées à servir de démonstration comme par exemple cette machine pour "s'assurer de la résistance des pierres"(45). Grâce
VIII à un inventaire dressé lors d'une visite des locaux le 21 ventôse an IV(11 mars 1796)(46), nous connaissons très bien la collection de l'Académie d'architecture. Elle parait à cette date d'autant plus incohérente que tout ce qui pouvait contribuer à la formation d'un ensemble à vocation
II didactique, avait déjà été enlevé en l'anIII pour aboutir à l'Ecole polytechnique nouvellement fondée(47).

D'évidence, une demande de renseignements avait été adressée à la Section des Ponts et Chaussées. Le corps des ingénieurs, resté peu touché par la Révolution(48), du moins comparativement à d'autres professions, a très bien senti qu'il valait mieux déclarer que l'inventaire n'avait
25 pas encore pu être fait : "La galerie de l'école renferme une collection précieuse de modèles en relief de ponts, d'écluses et d'autres ouvrages de l'art; de machines relatives à tous les genres de construction et dont plusieurs ne se trouvent pas ailleurs, des pièces de trait et de charpente; ouvrages finis tous avec le plus grand soin. tous ces objets sont déjà désignés par des lettres et par des numéros qui serviront à les classer dans le mémoire général qui sera réuni à la commission mais que la multitude des objets n'a pas permis encore de terminer. Le même travail a été fait sur toutes les bosses, bas reliefs ou ornemens, servant à l'instruction des élèves. ces objets regardoient naturellement la section de peinture mais à cause de leur peu d'importance comme ouvrages de l'art la section des p.^{ts} et ch.^{ées} a cru devoir s'en charger. la section s'occupe maintenant des desseins de figure ornement paysage carte &c. il lui restera ensuite à inventorier les prix des élèves, en architecture civile, hydraulique, levée des places, nivellemens &c;

Lorsque tous les objets de l'école auront été soumis à l'inventaire la section fera des recherches sur les objets extérieurs qui pouroient être de son ressort et elle présentera ses vues à la commission sur les complémens à ajouter pour l'instruction des élèves-ingénieurs."(49)

C'est ainsi que l'Ecole des Ponts et Chaussées restera, au XIXe siècle, la seule institution à disposer d'un ensemble intact constitué sous l'Ancien Régime(50).

Ces démarches concernant les deux institutions pré-révolutionnaires, l'école et l'académie, posent un fait un problème non-négligeable. On se demande pourquoi, lors de la fondation de l'Ecole polytechnique, on ne s'est pas adressé à l'Ecole des Ponts et Chaussées, son modèle historique, pour fonder la collection didactique. L'hypothèse la plus probable reste que l'on songeait, en 1795, à rétablir en quelque sorte l'école d'architecture à Polytechnique, fait d'autant plus plausible que les projets de grand prix y étaient entreposés(51). Il s'agit là d'une démarche qui nous paraît aujourd'hui contradictoire : le projet consiste à rattacher l'architecture aux sciences sans que la construction soit considérée comme la partie scientifique essentielle de la discipline. Récupérer les maquettes d'édifices historiques et de certaines oeuvres contemporaines paraît au contraire essentiel ., car on cherche à refonder l'enseignement de l'architecture sur une théorie de la représentation et de la composition établissant le lien entre l'histoire et la pratique...

A cet égard, on peut tout à fait soutenir que la collection de l'Ecole polytechnique présente le premier type de collection auquel appartiendra la galerie d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts. On rendra d'ailleurs tout naturellement les maquettes dont certaines prises à l'Académie d'architecture, à l'Ecole des Beaux-Arts en 1826, lorsque la galerie d'architecture est en construction(52).

D'autre part, les évènements à l'époque de la fondation de l'Ecole polytechnique expliquent également pourquoi on abandonne le projet d'intégration de l'architecture au Louvre, car le musée d'architecture se trouve, en 1795, au Palais Bourbon, à l'Ecole Centrale des Travaux publics, pour peu de temps d'ailleurs.

7. La question des plâtres (1794-1796)

Parmi les deux collections "publiques", seule celle des Ponts semble avoir contenu des moulages, pour une raison simple : on sait que l'éducation des ingénieurs comportait une sorte d'initiation à la culture générale, dont faisaient notamment partie les concours "de style", mais aussi le dessin (53). Or, les plâtres servaient couramment et depuis longtemps dans les académies de sculpture, alors que l'Académie d'architecture ne possédait pas le moindre moulage...

L'homme qui soulève la question en 1794 est sans doute Dufourny. A son départ d'Italie, il rapporte une partie de sa collection; l'autre suivra en 1803 (54). Il ne s'embarasse pas de ces objets qu'il monnayera doublement : le 28 nivôse an V (17 janvier 1797), il écrit à François Cacault, le représentant de la France à Rome, non sans quelque satisfaction : "Quant à moi, mon cher, qui couvre une plus humble carrière, je la poursuivis aussi avec assez de succès; il y a six mois environ j'ai été nommé l'un des six de la section d'Architecture de l'institut. Au moyen de ce que je donne à la nation ma collection de plâtres (qui depuis les brèches faites à ma fortune m'embarassait beaucoup)..."(55). Ce n'est pas tout. On apprend également dans les dossiers de l'Ecole des Beaux-Arts concernant les salaires de professeurs que la cessation des plâtres lui rapporte en plus une rente versée sous forme d'un salaire très élevé. Dufourny se trouve donc payé le triple du salaire habituel(56).

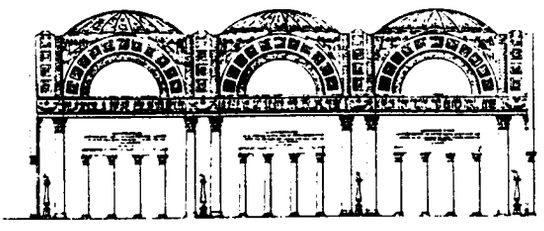
Toutes les tractations concernant les plâtres se nouent autour de lui. Notamment, certaines pièces de Choiseul-Gouffier aboutissent dans sa collection. C'est lui qui soutient en l'an VI la récupération des plâtres de Couture inventoriés dès l'an II(57). Enfin, peu après l'arrivée de Dufourny à Paris, un autre architecte, assez maltraité par ailleurs par la Révolution, se manifeste pour défendre la collection de Lhuillier, la seule grande collection parisienne de plâtres architecturaux de l'Ancien Régime : Bélanger.

Une demande de renseignements sur la collection de Lhuillier est adressée à ce dernier le 24 frimaire an III (14 décembre 1794). Il répond le lendemain : "Le Mémoire sur les Atteliers de Lhuillier, que je joins ici, demande tous vos soins et une prompte réponse, car

indépendamment de ce que tous les creux et les Modèles périssent et se dégradent les héritiers veulent faire vendre ne pouvant plus supporter plus long-tems la dépense du Loyer de ces atteliers ou sont déposés les creux et les modèles."(58) Le 7 et le 8 pluviôse (26 et 27 janvier 1795), Bélanger d'adresse à la Commission temporaire des arts et au Comité d'instruction publique pour empêcher la dispersion des modèles de Lhuillier. Les indications sur le temps de travail passé par celui-ci sur sa collection varient, comme celles du prix . Entre 20 et 30 ans, et de 300 mille à 700 mille livres. Bélanger propose à l'Etat de l'acheter pour une somme allant de 24 à 30 mille francs(59). Nous ignorons la suite de cette offre d'achat.

ooo

Néanmoins, en quelques années, l'Etat met la main sur la quasi-totalité des collections de maquettes, d'objets antiques et de plâtres, disponibles, sans pour autant en garantir l'exploitation ou une présentation convenable. Une seule collection parisienne échappe en fait aux "griffes" de la Commission temporaire des arts, puis de Dufourny, et pour cause, car ses deux auteurs étaient trop bien placés pour être inquiétés. Est-ce vraiment un hasard en effet, si Legrand et Molinos réussissent à ouvrir le premier musée d'architecture privée à l'issue de la Révolution, alors que la collection de Cassas ne se constitue que lentement, à partir de 1794 ? Déjà en l'an II, les deux architectes avaient formulé l'une des propositions les plus étonnantes jamais avancées pour l'implantation du musée d'architecture : dans les thermes de Julien (60).



(1) Discours... , Paris, 1792, p. 39, "Du Museum".
(2) Ibid., pl. X et XI. Dans l'Essai sur l'histoire générale de l'architecture, Paris, 1809 (1799), Legrand rapporte qu'il avait présenté de nombreux projets au gouvernement en 1791, en collaboration avec Molinos : "Celui entre autres de l'achèvement du Louvre et de la construction de cette galerie (où l'on aurait placée le muséum, en lui donnant une largeur convenable, et l'éclairant du haut, tandis que la galerie actuelle eût reçu la bibliothèque impériale (sic)) faisait partie des dessins..."(cité d'après l'édition Bruxelles, 1842, pp. 187-188(note)). Il semble cependant que ces projets de Legrand et Molinos existaient déjà en 1790, puisqu'ils ont été présentés à un homme politique de première importance en cette année. Nous remercions Mme Vaulchier de nous avoir signalé ce fait important pour la chronologie.

(3) Verniquet écrira en l'an XI, dans l' Exposition d'un projet sur le Museum d'histoire naturelle et sur une ménagerie, p. 5 : "...l'établissement s'est tellement accru pendant les quatorze années de la direction de Buffon, que l'on fût obligé de substituer à la dénomination de Jardin des plantes, celle de Museum d'histoire naturelle." Ce qui est une manière de passer sous silence les évènements de l'époque révolutionnaire, pendant lesquels le jardin des plantes était obligé d'accueillir ce qui restait des animaux de la ménagerie de Versailles.

(4) Voir par exemple A. N., F 17 1060, travaux au Museum, an IV-an VII. Le 5 prairial an VI (24 mai 1798),on transportait ainsi 30 colonnes, 18 chapiteaux et 12 bases. Les pièces architecturales furent montées tantôt dans le jardin, tantôt dans la Grande Galerie. D'autres objets arrivaient des "pays conquis". Voir Y. Cantarel-Besson, La naissance du musée du Louvre, 2 vol., Paris, 1981, t. I, p. 170 (18 colonnes, 22 chapiteaux, 6 mai 1795), p. 272 (colonnes d'Aix-la-Chapelle utilisées dans un projet de Hubert, 10 novembre 1795), p. 280 (Jussieu réclame une colonne pour le musée d'histoire naturelle, 24 novembre 1795); t. II, p. 16 (2 colonnes et 7 chapiteaux de Charleville, 25 janvier 1796).

(5) A. Lenoir, Notice..., 1793, p. 18.

(6) Réflexions sur le Muséum national, s.d.(1792), p. 5.

(7) A.N., F 17 1059, p. 6.

(8) Voir Cantarel-Besson, t. I, "Introduction", pp. XIII-XLI.

(9) Voir Szambien, Durand, pp. 31-32, fig. 32. Voir ci-dessous, p. 100.

(10) Consulter Charles De Wailly, Peintre architecte dans l'Europe des Lumières, cat. d'exp., Paris, 1979.

(11) Convention Nationale, Rapport du Conservatoire du Museum National des Arts..., Paris, an II, p. 8. On trouve le rapport de Varon dans A.N., F 17, 1057. Voir aussi Cantarel-Besson, t. I, p. XXV.

(12) Varon, p. 13: "2.° Que ses premiers vestibules reçoivent les objets dont il est parlé plus haut." A savoir, "les statues trop pesantes, les modèles d'architecture tant ancienne que moderne".

(13) Voir Szambien, Durand, p. 16 et note 11,p. 17.

(14) "Projet d'emploi des tous les artistes", A.N., F 17 1240 A, 836.

(15) Cf. le texte mis en exergue et tiré de Boullée, Architecture, Essai sur l'art, présentation par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, p. 40. Au sujet de la date de l'Essai..., voir "Introduction", p. 14. Au plus tôt, le texte concernant le muséum d'architecture a pu être écrit en 1790.

(16) Correpondance de Dufourny dans A.N., 138 AP 212.

(17) Pour les concours de l'an II et le jury des arts, voir Szambien, op. cit., pp. 38-55.

(18) "Extraits du procès-verbal...", jury des arts, 21 prairial an III(9 juin 1795), p. 32, dans A.N., F 17 1057, dossier 3.

(19) Ibid.

(20) Parmi les prix attribués on trouve 8 modèles en relief (cf. Portiez, Rapport...sur les concours de Sculpture, Peinture et Architecture, s.d. (an II)) qu'il faut augmenter de la maquette du temple à l'égalité de Durand et Thibault qui devaient ainsi produire 7 modèles sur 9. Les deux autres maquettes furent commandées à Vignon (justice de paix) et Moitte (arc de triomphe). Durand et Thibault n'ayant produit que deux modèles (cf. Szambien, loc. cit.), on arrive à un total de quatre pièces. La gravure du plan du temple à l'égalité de Durand et Thibault (G.-E. Allais, A. Détournelle et A.-T.-L. Vaudoyer, Projets d'architecture..., Paris, 1806) porte la légende suivante : "...le Modèle exécuté en plâtre fait partie de la Galerie des Modèles d'Architecture à l'Ecole Impériale des beaux Arts." Le palais de l'Institut semble ainsi avoir accueilli au moins une des maquettes produites à la suite des concours de l'an II.

(21) Pour la fondation de l'Ecole polytechnique, voir Szambien, op. cit., pp. 62 et suiv. Pour les collections d'architecture de l'Ecole polytechnique, voir ibid., pp. 62 et 63, notes 8 et 9.

(22) J. B. P. Lebrun, Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national, Paris, an III, p. 13.

(23) Ibid., p. 14.

(24) Voir Szambien, Reflet de la connaissance, Etudes sur la théorie et la terminologie de l'architecture à l'âge classique, S.R.A.-I.E.R.A.U., Paris, 1983, article "caractère", pp. 96-140.

(25) En octobre 1792, le nom de Choiseul-Gouffier (ni d'ailleurs celui de D'Orsay) n'était pas encore porté sur la liste des émigrés. Voir "Noms, qualités & derniers domiciles des personnes dont les biens ont été portés sur la Liste d'Emigrés...", 23 octobre 1792, dans A.N., F 17 1264, dossier 2. Est-ce que la Commission des monuments agissait dans l'illégalité en essayant de récupérer les biens de Choiseul-Gouffier à partir du 23 octobre ?

(26) Mathieu, Rapport fait à la Convention Nationale au nom du Comité d'Instruction publique..., 28 frimaire an III, dans M.-J. Guillaume (éd.), Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention Nationale, 6 vol., Paris, 1891-1907, t. III, pp. 171-182, cit. p. 171.

(27) Ibid., p. 174. La note 2 du rapport de Mathieu indique un courrier dans lequel la Commission des monuments signale avoir agi contre l'émigré dès le 23 octobre 1792, ce qui est donc peut-être une preuve d'incompétence.

(28) Guillaume, t. IV, p. 95. Une initiative de Cassas est apparemment à l'origine de ce projet. On lit dans les procès-verbaux du Conservatoire, le 12 février 1794 (Cantarel-Besson, I, p. 12) : "Le Conservatoire fait lecture d'une lettre écrite à un de ses membres par le Citoyen Cazas, à laquelle est jointe une notte par laquelle il donne les détails des objets d'antiquités venant de Grèce appartenant ci devant à Choiseul Gouffier et actuellement à la nation...le Ministre de l'intérieur sera prévenu de la nécessité qu'il y aurait que ce fut le Citoyen Cazas qui a une connaissance parfaite en tous lesdits objets qui fut chargé de les faire transporter à Paris...". Le 4 avril 1794, on prévoit d'ajoindre un expert à Cassas (Cantarel-Besson, II, p. 178, note 36).

(29) Voir le texte de Clary-et-Aldringen, p. 68.

(30) Cf. A.N., F 17 1058, et notamment la lettre de Mongendre en date du 3 pluviôse an X (22 janvier 1802). Nous attendons avec intérêt la publication des inventaires des moulages de Choiseul-Gouffier par Mme Pinatel.

(31) Guillaume, t. V, pp. 585 et 600.

(32) A.N., F 17 1240 A, dossier 3 bis, 14.

(33) A.N., F 17, 1047, dossier 7.

(34) Ibid. A la fin de la lettre, Foucherot tient à affirmer son patriotisme : "...je scais aussi m'intéresser au bonheur de la république; je lui rappelerai à cet égard mon empressement à exposer au salon de 1791 le modèle d'un monument que j'avois imaginé pour perpétuer l'époque de notre liberte."

(35) A.N. F 17 1265, dossier 3, contient deux inventaires aux numéros 9 et 65. Un autre inventaire des maquettes de Choiseul-Gouffier,dressé par Fouquet dans A.N. AJ 52 446. Voir annexes. Au sein du Conservatoire, les évènements se déroulent de la manière suivante : Le 12 janvier 1795, on lit : "Le Conservatoire s'occupant très particulièrement des recherches sur tout ce qui peut donner une idée des diverses manières de bâtir des peuples anciens, charge sa section d'architecture de se transporter le plus promptement possible rue Pagevin, pour s'y faire ouvrir les chambres qui contiennent les modèles des plus beaux édifices grecs appartenant cidvt à Choiseul Gouffier afin de les transporter au Museum."(Cantarel-Besson, I, p. 130) Le 2 février, la Commission temporaire des arts est autorisée à cette démarche(Guillaume, t. V, p. 460). La concurrence entre les deux commissions a joué en faveur de la Commission temporaire, chargée de l'inventaire. Néanmoins, on trouvera une affirmation tout à fait étonnante dans les procès-verbaux du 11 février : "Le Conservatoire arrête que la section d'architecture est autorisée à se transporter dans tous les dépôts pour y recueillir généralement tous les modèles d'architecture qu'ils y trouveront et qui peuvent servir à l'histoire de cet art ou à ses progrès."(Cantarel-Besson, I, p. 137). Il y a deux possibilités : soit le Conservatoire autorise ses membres à travailler pour la Commission temporaire, soit il prend une décision indépendamment du Comité d'Instruction publique. L'inventaire de la collection de Choiseul-Gouffier se trouve par ailleurs au Louvre(Cantarel-Besson, II, p. 190, note 339, Arch. Louvre, Z 4, 1795,

5 février; suite de l'inventaire (également dans F 17 1265) qui mentionne quelques ornements et une maquette de temple grec, I DD7, f° 18. Quoiqu'il en soit, le muséum prépare l'installation effective de maquettes dès le 15 février en soulevant la question des socles et des cages en verre (Cantarel-Besson, I, p. 139).

(36) Cantarel-Besson, I, p. 158.

(37) Guillaume, t. V, p. 460.

(38) A.N., F 17 1265, dossier 3, n° 4. Voir aussi A.N., F 17 1238, 17, rapport de David Leroy sur les travaux de la Commission temporaire des arts entre le 11 ventôse et le 15 prairial an II. Voir annexes.

(39) On trouve dans la chemise de l'inventaire de la collection d'Orsay un précieux document (s.d.) qui nous informe de l'origine des modèles d'architecture au Louvre (!). Proviennent de chez Choiseul, Legrand et Foucherot : (monuments grecs) temple d'Erectée,temple ionique sur l'illissus, temple de Minerve en ruines, porte d'Adrien, monument de Philopappus, Propylées, Tour des Vents, portique d'Auguste, le même en liège, temple de Thésée, entablement de la lanterne de Démosthènes, chapiteau du même édifice; tombeau à Mylassa, un entablement du temple d'Ephèse, tombeau taillé dans le roc à Thelyssus, petit tombeau d'Asie Mineure, temple corinthien (à) Palmyre, temple rond à Balbek. - De chez Orsay : temple de la Concorde à Agrigente, le même en liège, tombeau de Thérou à Agrigente en liège, temple de Céres à Segeste(Sicile). - De chez Orsay : grand temple de Paestum, le même en liège. - De chez Choiseul : le théâtre d'herculanum. - (monuments romains) Choiseul : Panthéon, portique de Septimus Sévère, temple de la fortune virile, temple de la Sybille à Tivoli, le même en liège. - Temple de Jupiter Stator en liège, son entablement en petit (Mezières), son modèle en grand, la base de son chapiteau (?). - Choiseul et Mezières : l'entablement du frontispice de Néron. - Orsay : temple de Mars Vengeur, temple de Vesta, temple de Vesta à Tivoli, Arc de Constantin, temple d'Antonin et de Faustine, temple de Jupiter Tonant, Minerva Medica, temple de la Concorde, grotte de la nymphe Egérie (maquettes en liège).- Chalais : le tombeau de Seipnou(?) en marbre, ... d'Agrippa en marbre, grand chapiteau composite. - Choiseul : temple de Nîmes, maison de ville d'Amsterdam, portail de St-Sulpice. Le document est difficile à dater , puisque nous ignorons la date des saisies chez Mèzières et Chalais, mais ne peut pas dater d'avant 1795.On aurait donc fait revenir au Louvre une partie des maquettes mises en dépôt. Ou est-ce que la mention du nom de Legrand nous indique que cette liste date d'après

1800, puisque les pièces provenant de chez Legrand sont probablement les morceaux concernant la lanterne de Démosthènes (voir chap. 8) ?

(40) A.N. F 17 1264/1265.

(41) Ibid., inventaire de la saisie chez Luxembourg par Delannoy, 25 vendémiaire an III (16 octobre 1794); inventaire des biens de Capet par Delannoy, contresigné le 15 vend. (6 octobre).

(42) Ibid., 10 prairial an II (29 mai 1794).

(43) "Rapport sur un arrêté de la Commission qui avoit nommé les C.^{ens} lenglaise, le Blon, naigeon et Le Brun, qui les chargeoit de visiter les Dépots d'antiquité déposés à la Biblioteque Nationale", 10 ventôse an II (28 mars 1794), A.N., F 17 1265, dossier 3.

(44) Ibid.

(45) "Etat et inventaire des Objets de sciences et d'art qui Existoient dans le local de la cidevant Academie d'Architecture Le 21 Ventose de L'an 4^{e} de la République lors de la levée des Scellées, en vertu de la demande du Ministre de L'intérieur", A.N. F 17 1264/1265, dossier 4, p. 12.

(46) Loc. cit.

(47) "Inventaire des différents dessins,modèles et machines...", par Baltard, Lesage et Lomet, an III, A.N., F 17 1265, dossier 8. Voir aussi Szambien, Durand , p. 63.

(48)Voir Y. Chicoteau, A. Picon, C. Rochant, Les concours techniques du XVIIIe siècle à l'Ecole des Ponts et Chaussées, rapport de recherche, C.N.R.S., programme "Science-Technique-Société", Paris, avril 1984, pp. 111-112.

(49) Rapport sur les collections de l'Ecole des Ponts et Chaussées, s. d. (an II), A.N., F 17 1238, 1, pièce 46.

(50) Il en existe des représentations graphiques, voir "Ecole Nationale des Ponts et Chaussées", n° spécial de Regards sur la France, 5e année, n° 14, octobre 1961, pp. 7 et 16. Nous remercions M. A. Picon de nous avoir communiqué ces documents.

(51) Cf. note (21).

(52) Voir ci-dessous, p. 90.

(53) Voir A. Picon, "Les écritures de la Technique : étude des concours de style", dans J. Michel, C. Vié et autres Raison, Projet, Représentation, La formation architecturale des ingénieurs à l'Ecole des Ponts et Chaussées au XVIII^{e} siècle, S.R.A.-G.R.E.A.T., Paris, 1984, pp. 244-275.

Les moulages furent d'ailleurs couramment utilisés dans l'enseignement scolaire. Voir p.e. A.N. F 17 1055, dossier 4, moulage par les soins de Getty de figures antiques à l'usage des écoles centrales, 19 pluviôse an VI (7 février 1798).

(54) Voir ci-dessous, p. 63.

(55) Correspondance de Dufourny, dans A.N., 138 AP 232.

(56) Voir A.N., AJ 52 441, courrier à propos de la nomination de Baltard au poste de Dufourny, 9 novembre 1818. Baltard reçoit un traitement de 2400 F, alors que celui de Dufourny s'élevait à 7200 F : "Mais partie de cette somme lui était payée à cause de la cession faite par lui au gouver^{t} de la galerie d'architecture dont il était resté conservateur." Voir aussi A.N., AJ 52 456, III, "Note sur M^{r} Dufourny" qui mentionne un traitement de 6000 F.

(57) Voir A.N.,AJ 52 453, III qui contient sept pièces relatives à la collection de Couture. Le premier inventaire date du 19 pluviôse an II (8 février 1794). A cette époque, la collection était gardée par Jean Meraud, ancien modeleur en architecture, peut-être lié à la constitution de cet ensemble. Le 12 germinal an V (1er avril 1797), on vérifiait l'inventaire précédent. Les plâtres furent transportés "dans le musée d'Architecture" les 27, 28 et 29 fructidor an VI (13-15 septembre 1798). Voir également Cantarel-Besson, t. I, p. 55.

(58) A.N.,F 17 1040 A, dossier 1.

(59) A.N.,F 17 1264/1265, dossier 4.

(60) Cf. J.-G. Legrand, Essai sur l'histoire générale de l'architecture, loc. cit., p. 126, note 1 : "En 1794, j'avais proposé de les isoler, d'en rendre les abords plus commodes et plus décents, et de consacrer cette grande salle, ainsi dégagée, à la formation d'un muséum de fragments d'architecture et d'ornements, à l'usage des jeunes dessinateurs, particulièrement pour ceux qui se destineraient à la gravure dans le genre sévère ou pittoresque." Durand n'aurait pu qu'approuver une architecture thermale comme cadre d'un musée consacré à l'architecture...

III. LA PERFECTION, OU, LE REGNE DE LEON DUFOURNY (1800-1819)

"C'est alors que la France pourra se glorifier de posséder un Musée complet d'Architecture, établissement qui manque encore à l'enseignement de cette partie des beaux-arts ... & qui sera unique dans son espèce..."

Rapport Dufourny, 1808

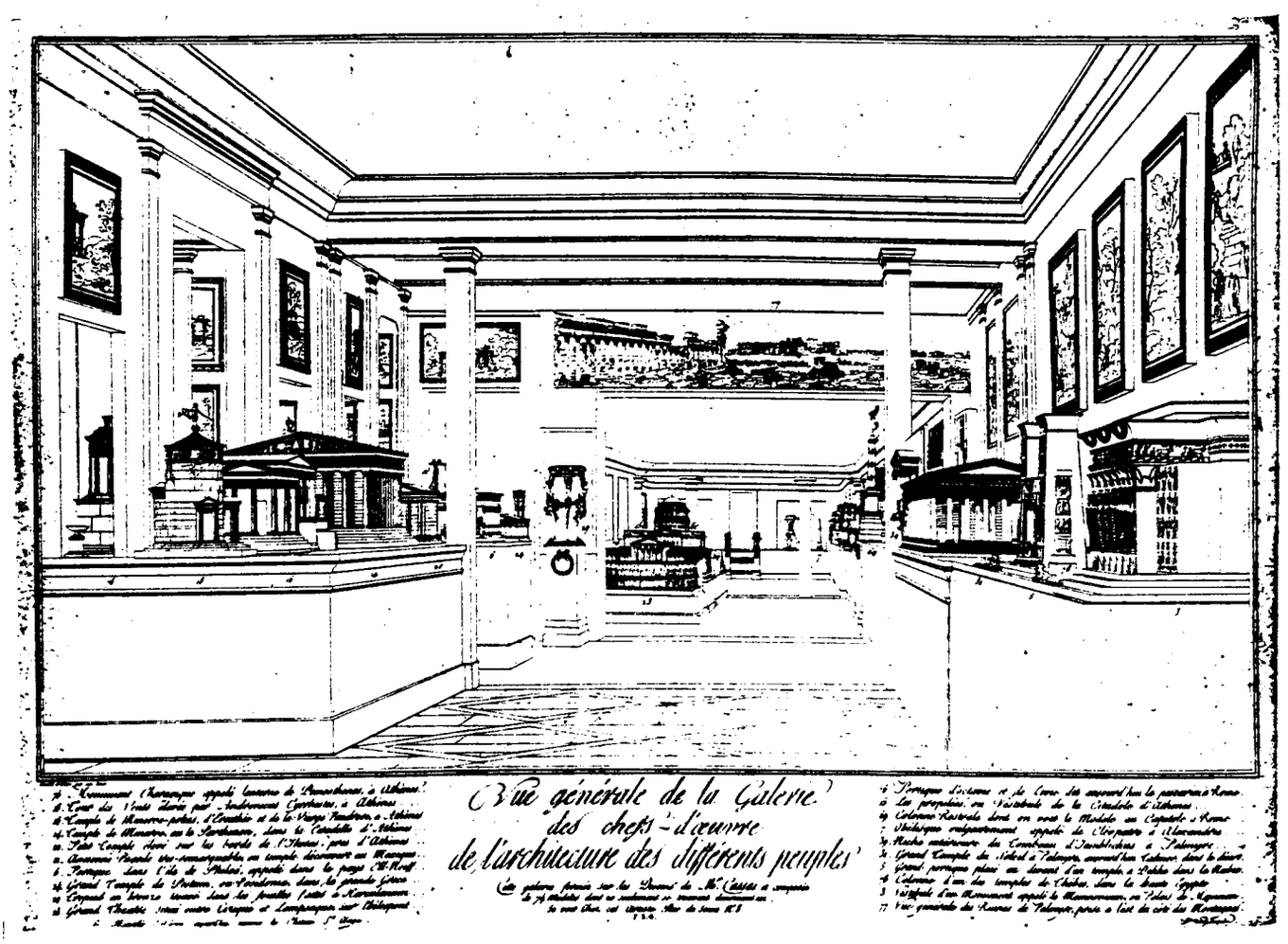


fig. 3. Bance, Vue générale de la Galerie des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différents peuples, représentant une partie de la collection de Cassas, 1806 (Académie d'Architecture).

8. Le musée de l'ordre dorique selon Legrand et Molinos (1800-1802)

> "Ce n'est pas une petite recommandation pour l'Ordre Dorique, de monstrer qu'il a esté la premiere idée reguliere de l'Architecture, et que comme fils aisné de cette reyne des arts, il a eu l'honneur aussi d'estre le premier à bastir des temples et des palais."
> Fréart de Chambray, 1650 (1)

Les musées sont en général des créations collectives; Legrand et Molinos n'étaient que deux, mais avaient développé une division de travail bien poussée, Legrand étant"l'homme de cabinet", tandis que Molinos était préposé à la "poursuite des affaires"(2). Leur intérêt pour la reproduction des objets ne concernait pas seulement les moulages (3), mais également divers procédés techniques susceptibles d'être pratiqués en manufacture.

De retour à Paris en 1785, ils avaient ainsi ramené des modèles d'arabesques empruntés aux Thermes de Titus à Rome pour en propager le goût à Paris. Quatremère de Quincy commente : "On sait que l'exécution de ce genre de peintures, qui veut être pratiqué sur des enduits de stuc, préparé à la chaux, ne saurait s'appliquer à la maçonnerie en plâtre, telle qu'on l'emploie à Paris. Le genre de décor devoit exiger d'ailleurs d'assez grandes dépenses. MM. Molinos et Le Grand imaginèrent, d'y appliquer l'emploi économique de papiers de tenture, procédure depuis quelque temps pratiqué dans une célèbre manufacture."(4) Or, contrairement à leurs confrères, Legrand et Molinos visaient non seulement à reproduire à l'identique, mais encore à situer la reproduction dans une perspective industrielle, élément tout à fait progressiste et peu commun dans les cercles architecturaux de l'époque.

Le jugement positif prononcé sur leurs travaux dans la Notice sur plusieurs artistes célèbres en l'an VIII, est fondé sur ce fait même. Nous y apprenons : "On pense que l'ornement, cette partie de l'architecture qui en fait souvent le charme, leur devra sa restauration. Ils ont imaginé de faire mouler plusieurs plantes employées en sculpture par les anciens; ils en ont joint de nouvelles. Rien n'est plus ingénieux et en même temps plus naturel que cette idée. Elle donne toutes faites, sans y presque rien changer, des rosaces, des frises, des volutes &c &c On peut donc croire aujourd'hui que les Elèves ne s'égareront plus en copiant, d'après des pierres, des sujets

qui ne sont point inventés, mais pris dans la nature, dont on s'écarte toujours, en imitant ce qui a été imité d'après elle."(5) Ces lignes qui évoquent tant les études de Dufourny d'après Tournefort (6), et qui ajoutent à la perspective de l'industrie, celle de la pédagogie, trahissent le désir de l'authenticité des modèles et qui vaudra à ses écrits historiques l'appréciation du XIXe siècle entier...(6)

L'occasion d'appliquer ces conceptions s'offre en l'an XI. Les deux architectes font une nouvelle tentative expérimentale visant à reproduire en terre cuite l'une des "fabriques" les plus chéries d'Athènes, le Monument choragique
26 ou la "Lanterne de Démosthènes", monument auquel Leroy avait déjà consacré de longues dissertations. Ils ne s'appuyeront cependant pas sur les publications de Leroy, mais sur les travaux de ses grands concurrents, Stuart et Revett (7), et surtout Choiseul-Gouffier. La réputation de ce dernier est à nouveau sans tache, et il fait figure de spécialiste en la matière. De son côté, il sera bientôt engagé dans une entreprise similaire à celle des deux architectes en décidant d'utiliser des moulages dans la construction de sa propre maison(8).

La Décade philosophique nous rapporte au sujet de la lanterne de Démosthènes : "Un amateur célèbre par ses connaissances, son goût et ses voyages, le cit. Choiseul-Gouffier, avait fait exécuter, à son retour de Grèce, et pour sa galerie de modèles d'architecture, plusieurs détails précieux de cette sculpture, tels que les chapiteaux et l'entablement entier, par le C. Mezieres, habile sculpteur, sur l'ouvrage de Stuart, où ils sont soigneusement rendus en gravure; cet amateur profita, depuis, de son séjour à Constantinople, en qualité d'ambassadeur de France, pour envoyer de nouveau des artistes dans la Grèce; il invita le C. Fauvel(9) à mouler les belles sculptures d'Athènes, et lui en procura les moyens. Cet artiste, aujourd'hui correspondant de l'Institut national, et qui vient d'être nommé agent commercial dans cette même capitale des arts, parvint à se procurer des plâtres précieux des parties les plus délicates de cette sculpture, et ce sont ces plâtres qui ont fourni aux architectes Legrand et Molinos, l'idée de reproduire ce monument, et le moyen de le faire exécuter en terre cuite avec la plus parfaite exactitude, et de la même grandeur que l'original, dans la manufacture des CC. Trabuchi frères..."(10).

Le succès de cette imitation à l'échelle originale fut considérable. Le préfet de la Seine prévoyait de la placer dans le contexte d'une fontaine publique sur le marche Saint-Honoré. Le monument aboutit en fait dans le parc de Saint-Cloud(11).

De là à la conception d'un musée complet, il restait encore du chemin à parcourir. Legrand était cependant préoccupé par le problème du rôle de l'architecture dans les musées d'art. Nous l'avons déjà vu à l'époque de
24 Kersaint, en 1790-1791, lorsqu'il s'agit de doter le Louvre d'une section d'architecture (12), puis en 1794, lorsque Legrand propose d'implanter le musée d'architecture dans les Thermes de Paris (13).

Une nouvelle occasion de développer ces idées s'offre en l'an VII, au moment même où Dufourny envoie Legrand à Turin pour y étudier l'installation d'un Palais national des Sciences et des Arts pour le département du Piémont. Legrand précise dans son rapport : "On réunira dans son enceinte toutes les collections qui peuvent contribuer au perfectionnement de l'instruction publique, telles que Musée de peinture, sculpture, dessins et modèles d'architecture, ecole de dessin, bibliothèque, cabinet d'antiques, de Machines, d'histoire naturelle, de phisique, &c."(14). Legrand propose donc lors de sa mission de nouveau un projet "encyclopédique", comme au début de la Révolution, où l'architecture occupe une place certaine.

A défaut de voir réaliser un musée d'architecture à Paris, Legrand et Molinos prennent l'initiative, en l'an VIII, de transformer leur maison d'habitation en un lieu qui, s'il n'embrasse pas toute l'architecture, est du moins consacré à ce qui en constitue la partie la plus essentielle, l'ordre dorique.

27,28 La maison construite en 1789 (15) rendait déjà hommage à l'ordre dorique, et par conséquent au "domaine de la nécessité"(16). Une brève description montre que l'architecture même de la maison est "parlante" et suit un programme précis.

Le rez-de-chaussée et son entresol se veulent massifs. Cette volonté est confirmée par le contraste avec les premier et deuxième étages, reliés par un ordre colossal curieux, exclusivement marqué par deux pilastres de part et d'autre. L'appareillage simple de ces deux étages les distingue des bossages du rez-de-chaussée. Entre les pilastres, l'horizontale est soulignée à deux reprises : par le balcon sur consoles du premier étage et par une bande de corniche qui indique la hauteur du plafond entre le premier et le deuxième. Ces deux niveaux forment ainsi un panneau presque "vide" qui ne peut que mieux faire ressortir la diminution régulière des fûts des pilastres, sans entasis et comme tracés à la règle. Le chapitau des pilastres, composite, qui représente un compas sur un fond corinthien est un ordre "architectural" inventé par Legrand et Molinos. Il annonce la profession des occupants de la

maison. Les initiales M et L scellent leur association. Au troisième étage, dix colonnes doriques sans base créent une symétrie avec le rez-de-chaussée. Trois doubles mansardes du dernier étage figurent déjà sur l'une des gravures de Krafft (17).

L'ordonnance de cette façade est remarquable, mais non sans licences (invention d'un ordre, proportions trop élancées, caractère fragmentaire de l'ordre colossal à proximité de la place de la Concorde...) qui ne peuvent que souligner la différence existant pour les deux architectes entre reproduction et création architecturale.

La façade prend en même temps une dimension métaphorique : les deux soutiens de l'édifice (L. et M.) supportent l'ordre dorique (du troisième étage) tout en prenant appui sur une base très solide (représentée par le rez-de-chaussée à bossages et d'inspiration italienne).

Si l'extérieur sacrifie à l'ivention, l'intérieur chérit la reproduction. Les références à l'antiquité se multiplient lorsqu'on pénètre dans la cour. Côté gauche se trouve une composition symétrique représentant deux griffons, à droite une réplique des Danseuses de la villa Borghèse(18). Bien visible à partir des fenêtres de l'escalier circulaire, la cour réserve une surprise. Sur deux étages, les fenêtres sont encadrées d'arcades feintes sur pilastres doriques. Au-dessus, les pleins entre les fenêtres portent des moulages des reliefs de Jean Goujon pour la fontaine des Innocents. S'agit-il d'un simple souvenir des travaux exécutés par Legrand et Molinos en 1786 lors de la destruction de l'église des Saints-Innocents à laquelle la fontaine était intégrée ? Ou faut-il interpréter cette référence à la Renaissance française comme le signe d'une nouvelle conscience historique ? (19)

Quoiqu'il en soit, lorsqu'il s'agit de transformer la maison au n° 6 de la rue Saint-Florentin, le recours à l'architecture grecque s'avère primordial.
IX Cette fois-ci, les architectes exécutent un entrecolonnement du Parthénon grandeur nature. Les mesures sont vérifiées par l'un des lieutenants de Choiseul-Gouffier, Foucherot, tandis que Fauvel fournit des moulages pour les 2 1/2 métopes. La pièce comportait un arrachement du fronton comme celui exposée dans la cour vitrée de l'Ecole des Beaux-Arts plus tard, mais n'intégrait logiquement-nous ne connaissons aucune représentation des aménagements - que deux colonnes.

L'entreprise, vue la taille de la cour, est déjà en soi étonnante. Mais Legrand et Molinos ne s'arrêtent pas là : "Pour compléter aussi la collection de l'Ordre Dorique des Grecs, on trouvera sous le vestibule quatre colonnes qui donneront le portrait fidèle de l'ordre des Propylées d'Athènes, de celui du

temple de Thésée, du portique d'Auguste dans la même ville, et de celui du grand temple de Poestum ... Nous terminerons aussi les jolis plafonds du temple dit de Diane, à Nismes..."(20). Décidément le musée de l'ordre dorique approche la perfection.

29 9. Un musée imprimé de l'architecture contemporaine ? (1800 et années suiv.)

"Jamais le commerce de la librairie n'a été dans une plus déplorable situation."
Rapport au Ministre de l'intérieur, 24 mai 1808 (A.N.,F 21 707)

Toutes les collections que nous avons vu se constituer dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle représentent des compilations plus ou moins méthodiques d'objets et de reproductions d'objets antiques. Le dessin et le projet, pourtant à l'une des époques de leur apogée, ne semblent jouer aucun rôle dans la constitution du musée d'architecture. Il faut peut-être faire une exception : repensons au projet du Jury des Arts de former une collection de modèles à partir de dessins rendus aux concours de l'an II et aux concours à venir ultérieurement.

Les projets de grand prix et de prix d'émulation appartiennent à un autre contexte : selon les termes de Vaudoyer, celui des archives de l'architecture (21). En 1795, on ne s'attendra pas à les voir encadrés au mur pour être imités.

L'architecture contemporaine est dans une large mesure exclue du musée d'architecture. En 1795, la seule collection qui contienne quelques édifices récents, est celle de l'Ecole polytechnique. Et même si l'on considère le Recueil et Parallèle en quelque sorte comme un musée d'architecture imprimé, on ne pourra dire que son auteur, Durand, accorde une place privilégié à l'architecture contemporaine dans son ouvrage paru à partir de 1799(22).

C'est la Révolution seule qui semble avoir eu la volonté d'accorder une place importante à l'architecture de son époque, car celle-ci se voulait nouvelle en dépassant le modèle des anciens par l'invention de nouveaux types d'édifices et d'une iconographie nouvelle. On remarque par ailleurs à l'époque révolutionnaire le pourcentage élevé de projets et dessins d'architecture exposés lors des salons (23).

Finalement, de cet intérêt, seules en sont issues deux publications qui remédient quelque peu à l'absence de création d'un dépôt central de l'architecture contemporaine : le Recueil d'architecture nouvelle publié par Détournelle en 1805, ouvrage qui s'intéresse essentiellement aux grands concours et à l'architecture monumentale jusqu'à l'époque du Consulat, puis une entreprise plus ambitieuse,mais dont les racines révolutionnaires restent évidentes par le choix des projets publiés, les Annales du Musée de Landon.

En quoi consistait donc cet ouvrage ? Dans une demande de subvention, Landon l'appelle : "Recueil de gravures au trait, contenant la collection complette des Tableaux et Statues du Musée Napoléon, les principaux ouvrages de peinture, de sculpture ou projets d'architecture des artistes vivans et un Choix dans les Cabinets particuliers, édifices anciens ou modernes &c."(24) Quatre planches au trait hebdomadaires (plus les textes, souvent rédigés par Quatremère de Quincy ou Legrand) sont prévues de façon à former plusieurs volumes in 8° de 72 planches par année. La publication a en effet démarrée en 1800 et a été poursuivie dans l'esprit indiqué ci-dessus jusqu'en 1809 à un rythme plus lent que prévu. L'architecture était entièrement éliminée dans la seconde collection des Annales annoncée dès 1809.

Le but de la collection est similaire à celui du grand Durand. Landon précise : "Il n'existe dans ce genre aucun autre recueil des productions des artistes anciens et modernes. Celui-ci par sa prompte exécution, par la variété des objets et par la modicité du prix est précieux non seulement pour les artistes et pour leurs élèves, mais encore pour toutes les classes d'hommes industrieux et pour les manufactures en épurant leur gout et en leur donnant la connaissance des belles formes; il est d'une grande utilité pour les écoles publiques de dessin et dans les bibliothèques où il serait considéré comme une sorte de répertoire."(25)L'intérêt pour l'instruction publique et l'importance pour les manufactures sont cités pour justifier l'utilité de la demande.

La présentation de l'architecture s'arrête avec le 17e volume de la première collection(26). Le tome XVI est en fait déjà exclusivement et délibérément consacré à la peinture et à la sculpture, alors que, si l'architecture ne figure pas dans l'ensemble des seize autres volumes, ceci tient plutôt au hasard ou à des problèmes de distribution à l'intérieur de l'ouvrage. Mais il est clair que Landon intègre davantage de projets d'architecture dans la première partie de sa première collection, c'est-à-dire jusqu'au 10e volume.

Certains volumes sont même particulièrement bien fournis. Le premier tome montre assez clairement l'intention de traiter de l'architecture ancienne,
30 le Parthénon., trois maisons vénitiennes, une porte triomphale à Rimini, puis la mosquée d'Achmet à Constantinople (27) figurant en tête des édifices. Landon abandonne cependant rapidement l'architecture ancienne, alors que l'architecture moderne disparaît plus lentement de sa collection.

On constate en effet une très nette prédilection pour l'architecture contemporaine. Le total des édifices intégrés dans la collection est de 77, dont 40 exécutés dont 26 sous l'Ancien Régime. Un seul projet non-exécuté d'avant 1789 fait partie du choix de Landon : l'Hôtel-Dieu de Poyet (28). Les deux tiers des bâtiments des Annales sont très récents, et pour la plupart, il s'agit de projets, notamment de projets de temples (concours de la Madeleine) et de monuments commémoratifs(concours des colonnes, 1800).

Le pourcentage de l'architecture par rapport à la peinture et à la sculpture reste infime : à partir d'une base de 118 planches - leur nombre est, pour des raisons évidentes, supérieur à celui des projets - on arrive à 10,24 % sur 16 volumes. Si l'on compte le nombre de projets, le pourcentage baisse à 6,93 % (29).

Ce faible pourcentage n'est guère étonnant, car vers 1800 existe déjà un phénomène toujours sensible de nos jours : le public des véritables amateurs de l'architecture reste une petite minorité. Dufourny constate : "...l'architecture n'est pas appréciée en France à sa juste valeur : Il n'est pas rare de rencontrer des hommes distingués par leur rang, par beaucoup d'esprit & par des connaissances variées qui, n'ayant presqu'aucune idée de la nature de cet art, le confondent sans cesse avec la bâtisse vulgaire..."(30). Il ne faut par ailleurs pas non plus s'attendre à ce que la presse non-spécialisée accorde à la critique des monuments une part plus importante que celle qu'on lui accorde dans la presse actuelle(31).

C'est le développement de la collection dans le temps qui devrait attirer l'attention. Si contrairement à ses concurrents, comme Filhol, l'auteur de la Galerie complète du Muséum,ou Robillard de Bénouville qui publie le Musée Napoléon(32), Landon tient à établir un lien entre toutes les formes de création émanant des arts du dessin, ce n'est pas seulement dû à l'influence de son collaborateur Legrand (33), mais encore à la conviction de la nécessité de parler de l'architecture, ainsi qu'à un intérêt réel escompté de la part du public.

Pouvait-il encore exister des incertitudes quant à la vocation du Louvre en 1800 ? Ou quant à la nécessité de publier l'architecture historique et les grands prix ? L'architecture ancienne perd toute sa place dans les Annales, sans doute à cause de la parution du grand Durand. Et si l'architecture fléchit substantiellement après 1805 chez Landon, ceci n'est probablement pas sans rapport avec la mise à jour du deuxième des grands prix par Allais, Détournelle et Vaudoyer, et avec l'institutionnalisation du musée d'architecture appuyée par Dufourny.

L'arrêt de la publication des productions contemporaines les plus remarquables dans le même contexte que les grands classiques, signifie enfin un regain du dogmatisme antiquisant, d'ailleurs assez éphémère. La Révolution étant terminée, la recherche de nouveaux types architecturaux et iconographiques ralentit; le modèle antique reprend toute sa valeur sous l'Empire, ainsi que le principe de l'imitation. L'idée d'un musée d'architecture contemporaine, telle qu'elle fut stimulée par le Jury des Arts , et telle qu'elle se manifestait encore aux débuts des Annales du Musée de Landon, est donc provisoirement révolue, et ne se ranimera que brièvement après 1810 dans un domaine où l'héritage révolutionnaire s'était effectivement accompli : la construction utilitaire(34).

10. Dufourny en Italie et à l'Ecole d'architecture (1801 et années suivantes)

> "La Grèce les céda; Rome les a perdus:
> Leur sort changea deux fois; il ne changera plus."
> Inscription sur une bannière portée à la suite des pièces antiques arrivées à Paris en l'an VI. Programme des Fêtes de la liberté, et entrée triomphale des objets de sciences et d'art recueillis en Italie, thermidor an VI, p. 7.

En 1799 et 1800, l'expédition d'Egypte (35) constitue un évènement capital qui marque à la fois l'aboutissement et la fin des voyages pittoresques. Le nombre de participants et les moyens déployés dépassent largement les entreprises des Saint-Non, Choiseul-Gouffier et Cassas(36). Si ceux-ci font figure d'amateurs, ce n'est pas tant une question de moyens, mais de méthode : en Egypte, l'inspiration scientifique l'emporte sur le pittoresque. Les voyages pittoresques prendront désormais une allure différente en évacuant largement l'archéologie...

Pour Dufourny, tout ceci n'aurait eu guère d'importance, si parmi les membres de l'expédition ne s'était trouvé un homme qui va prendre en charge le destin du Louvre : Vivant Denon, plus proche de l'Empereur que de ses anciens camarades des années 1780 (37). Le seul moyen d'éviter de blesser Dufourny était de l'envoyer en mission en Italie : entre le mois de mai de 1801 et janvier 1803, il expédie en France quelques 500 caisses d'objets saisis à Rome et surtout à la villa Albani, au Musée du Capitole, au Musée du Vatican et dans sa bibliothèque, auprès du Pape et des Beschi(38). Les pouvoirs de Dufourny s'avèrent considérables. Même le directeur de l'Académie de France, Suvée, y voit sa chance pour améliorer la réputation de son institution. Il écrit à Dufourny le 18 frimaire an X (8 décembre 1801): "Je vous prie, mon cher Collègue; puisque votre mission pour le Muséum de Paris est terminée, de faire en sorte que notre école des arts vous ait l'obligation d'avoir spécialement contribué à retrouver des objets si nécessaires pour le succès des arts."(39)

Dufourny profite de ce séjour pour rapatrier la partie de sa collection restée en Italie à Paris via Marseille. Les inventaires dressés à cette occasion nous permettent de connaître un peu mieux ses centres d'intérêt, les renseignements contenus dans les ouvrages d'Imbard et de Durand restant peu complets(40). Dans le cas des pièces rapatriées,il s'agit de 34 caisses contenant des plâtres et des moules d'ornement, de bas-reliefs, de fragments et des chapiteaux du Panthéon, des morceaux en marbre, des vases "étrusques" et des livres(41). Ce transfert s'opère en fait déjà dès l'an X, alors que l'architecte séjourne en Italie jusqu'en nivôse an XI (janvier 1803). La cause de son retour est sans doute due simplement au décès de David Leroy, dans la nuit du 27 au 28 janvier 1803...

Dans le courant de l'année 1803 fleurissent les projets pour multiplier le nombre des professeurs à l'Ecole d'architecture(42); à la fin de l'année, Dufourny est nommé successeur de Leroy (43). Son titre officiel est celui de conservateur de la collection d'architecture.

La même année 1803 voit non seulement l'achèvement de la Passerelle des Arts, pont plus que symbolique entre le Louvre et l'Institut, mais aussi le déménagement de l'Ecole d'architecture pour le bâtiment du Collège des Quatre Nations. L'Institut suit en 1805, les Ecoles de peinture et de sculpture en 1807. Vaudoyer est nommé architecte du Palais des Beaux-Arts. Il prend désormais en charge le cadre architectural de la collection

d'architecture, d'ailleurs essentiellement sous la forme de projets non-réalisés(44). Il semble qu'une partie des collections d'architecture soit restée dans les locaux du Louvre jusqu'à une date assez avancée, l'autre étant entreposée à l'emplacement de la Bibliothèque Mazarine entre 1804 et 1807 (45). A la suite d'un courrier de Vaudoyer en date du 8 juillet 1806, Quatremère de Quincy ordonne deux jours plus tard à Dufourny de "s'occuper sur le champ de ce déménagement."(du Louvre; 46) La besogne l'occupe en fait jusqu'au 6 avril 1807(47).

On voit mal dans quelle mesure Dufourny s'est occupé de la mise en valeur de cette galerie. Aucun inventaire n'a été dressé et il est peu question de locaux convenables, si ce n'est de la part de Vaudoyer... Bien entendu, Dufourny continuait à assurer pendant ce temps-là son cours d'histoire. Mais la constitution de la galerie de Cassas jusqu'en 1806 laisse cependant supposer que Dufourny était plus soucieux de faire revenir certains morceaux vers le secteur privé (pour d'ailleurs les faire racheter par l'Etat par la suite) que d'entreprendre une classification quelconque de l'ensemble des objets. Mais nous restons mal informée du devenir des maquettes et objets saisis à l'époque révolutionnaire.

L'absence d'inventaire ne semble avoir dérangé personne. Comme le révèle le témoignage d'Achille Leclère le 24 mars 1809 : "Je vois maintenant avec quel soin vous avez formé votre galerie et quel heureux choix vous l'a fait composer des plus beaux fragments de l'antiquité. c'est pour notre pays de la plus grande utilité et il en doit résulter un avantage considérable." écrit-il de Rome à Dufourny (48).

L'Etat, totalement satisfait semble-t-il d'avoir acquis la collection de Dufourny et de l'avoir augmenté de celle de Cassas, provisoirement rattachée aux moulages en 1808 (49) ne se soucie pas d'une exposition convenable et permanente de sa propriété, se servant au contraire de l'argument de l'existence de ces collections pour refuser de l'aide à F. Piranesi en 1809 : "D'ailleurs on ne peut dissimuler que le beau travail de Dufourny, sa collection de modèles en plâtre, enrichie par ceux de Cassas, non seulement refroidira beaucoup l'intérêt pour la calcographie des monumens, mais offre même une instruction bien plus complète, en n'offrant plus seulement le trait, mais tous les détails, tous les contours, en même temps que l'ensemble."(50).

En fin de compte, une seule personne s'avère mécontente de tout ce développement : Choiseul-Gouffier. Rentré en France en 1802, il trouve une

partie de ses objets au Louvre, une autre à Marseille, une autre encore à l'Ecole d'architecture, ainsi qu'une partie des voyages entrepris à ses dépens déjà publiée. En 1804, il réclamait déjà quelques moulages à Dufourny
X (51); une autre demande date de 1809 : "M. de Choiseul-Gouffier prie le Ministre de lui faire remettre plusieurs Bas-reliefs et autres objets qui doivent faire partie de la Galerie d'architecture." L'objet de la demande est entre autre des maquettes, car une liste établie par Fouquet et datant d'après l'an II est jointe au courrier.(52) L'inventeur du voyage pittoresque, si changé depuis les années 1770, n'obtient rien.

Ceci ne le décourage pas : il construit une maison aux Champs-Elysées, garnie de reproductions de l'Erechthéion (53). Il poursuit par ailleurs la rédaction du deuxième volume de son Voyage pittoresque... dont la première partie ne paraît qu'en 1809. Il reconstitue enfin une nouvelle collection d'architecture dans sa maison.

31-33 11. La collection des édifices de tous les peuples (vers 1806)
XI-XIII
54

"Telles sont les matinées qui font le bonheur de Paris."
Prince Charles de Clary-et-Aldringen, 1810.

Henri Boucher, le biographe de Cassas, nous rapporte que la décision de constituer une galerie de maquettes remonte au mois de juin 1794, époque où Cassas annonce à Desfriches que l'affaire avait été agréée par le Comité de Salut Public (54). David y aurait même pris un intérêt particulier. La stratégie de Cassas reste donc la même que pour ses voyages pittoresques : avec la Révolution il échange le patronage d'un noble contre celui de l'Etat. Cependant, il ne semble pas qu'il ait bénéficié d'une quelconque subvention pour la formation de sa galerie.

Quelques maquettes sont peut-être déjà en chantier en 1794. Mais il est assez plausible qu'à l'origine de ce projet, se trouve l'intention de mettre en maquette certains des édifices dessinés par Cassas lors de ses voyages. S'il réclame en 1808 avoir passé 25 années de sa vie à constituer cet ensemble
XI (55), ceci n'est vrai qu'à un seul égard : sa collection de maquettes résulte en partie de ses autres activités.

Il n'en est d'ailleurs pas l'artisan, se contentant de dessins et - peut-être - les payant. Les maquettes en talc furent réalisées par Fouquet, dont une ancienne note de frais a été conservée (56). Celle-ci mentionne trente pièces pour un prix de 13.088 F, somme dérisoire par rapport au coût de la publication d'un voyage pittoresque (57).

Le manque de pièces justificatives concernant la valeur de la collection en 1808 mérite peut-être de retenir notre attention. Si l'on voit la méthode utilisée par Cassas pour la publication de son voyage pittoresque : évaluation des frais, lettres d'engagement, etc. (58), on s'étonne de ne pas trouver la même documentation autour des maquettes. Ceci jette une lumière nouvelle sur la collection. Cassas avait-il vraiment intérêt d'éclaircir l'origine de chaque pièce ? Et ses bons rapports avec le Comité de Salut public, ne lui ont-ils pas servi au contraire à récupérer certains modèles saisis par l'Etat, et ceci avec la complicité de Dufourny ?

D'évidence, certaines maquettes,comme les tombeaux d'Asie Mineure, reposent sur les gravures publiées dans le premier volume du Voyage pittoresque... de
11-13 Choiseul-Gouffier, et on peut se demander s'il ne s'agit pas d'objets com-
VI mandés par cet auteur (59).

Toutefois, la collection - comportant 76 pièces - est constituée en 1806, et Cassas l'expose publiquement (et contre un droit d'entrée) au n° 8 de la rue de Seine, dans un immeuble qui n'existe plus aujourd'hui, mais dont le
33 plan est conservé aux Archives Nationales (60). Cette exposition s'accompagne d'un effort publicitaire considérable. Cassas publie non seulement la liste complète des petits monuments (61), mais s'associe avec Legrand pour faire rédiger par ce dernier une notice historique plus ample, susceptible de servir de guide aux visiteurs(62). Baltard, de son côté, n'hésite pas à faire
32 insérer une gravure dans l'Athénaeum (63), qui répète en fait une autre représentation plus grande dessinée par Bance, l'un des collaborateurs de
31 Cassas pour son voyage. Celle-ci, gravée au trait, mesurant 58,5 x 41,5 cm, donne l'intitulé de vingt modèles, parmi lesquelles se trouvent les plus spectaculaires(64). Cette gravure, devenue rare de nos jours et que John Harris a qualifié à tort de projet pour un musée d'architecture (65), servait de publicité (affichée ?) à l'exposition de la rue de Seine que Legrand fête comme un évènement de premier rang : "....c'est un spectacle digne de tous les esprits cultivés."

Bien entendu, l'intérêt primordial de la collection est pour Legrand l'illustration visuelle et positive des caractères de l'architecture :

"...il fallait son goût exercé (celui de Cassas), son génie pittoresque, pour assembler et opposer ainsi avec succès les formes simples, graves, sévères, imposantes, avec la légèreté, la grâce, l'élégance et tous les degrés de richesses."(66)

Etait-ce vraiment, comme le prétend Cassas, dans sa "Note" de 1808, un moyen pour nourrir la famille nombreuse qu'il fonde avec la romaine Serafina Corfetti en 1791 ? En lisant attentivement le texte de Legrand,on a plutôt l'impression que dès 1806, l'avenir de la collection est évident pour tout le monde : elle doit enrichir celle de Dufourny. Du moins Legrand invite-t-il à accomplir mentalement cette opération(67). Encore faut-il faire connaître la marchandise avant de la rendre publique.

Aucun doute ne peut subsister quant à l'intention de vendre, car l'Empereur d'Autriche s'y était déjà intéressé, puis plus tard le prince héréditaire de Bavière(68).

XIII En 1806, la composition de la collection est essentiellement celle que l'on verra plus tard à l'Ecole des Beaux-Arts. Quatre périodes, voire catégories, y sont particulièrement bien présentées : l'architecture égyptienne, grecque, romaine et les monuments de Palmyre, ces derniers pour des raisons évidentes(69). A peine dix pièces au total sont-elles consacrées aux architectures indienne, persane, étrusque et à celle du Bas-Empire. L'architecture chinoise n'apparaît que dans le texte de Legrand (70). La construction cyclopéenne, celtique et druidique (trois pièces) ne se trouve plus dans la collection acquise par l'Etat en 1813, soit parce que ces modèles étaient empruntés à l'homme qui avait lancé cette mode, Petit-Radel (71), soit encore que le bienfondé historique de cette périodisation ait paru douteux (72).

On ne peut donc parler d'un panorama historique complet au sens où on l'entend aujourd'hui, ou même à l'époque. On ne peut pas non plus parler de travail méthodique de la part de Cassas - exception faite de son inventaire (73) -, comparable à celui de Durand par exemple : les maquettes n'étaient pas exécutées à la même échelle. Et bien sûr, il importait plus à notre voyageur de fournir des restaurations complètes que de présenter l'état réel archéologique du site.

Le musée des maquettes ne cherche donc pas à représenter l'histoire "historique", bien qu'une telle ambition ait été clairement énoncée alors(74). Cassas cherchait à mettre en scène un histoire pittoresque en trois dimensions destinée , comme on le disait très souvent au début du XIXe siècle, à "enflammer l'imagination". Tout dans la présentation devait y contribuer,

le meilleur exemple de l'effet de surprise recherché étant la peinture de Palmyre doublée par une glace(75). Mais on envisageait aussi des illuminations nocturnes...(76) Le musée des maquettes était donc d'abord orienté dans le sens de l'inspiration. Les connaissances exactes restent au second plan.

Lors de l'acquisition de la collection par l'Etat en 1808, l'aspect pittoresque est moins souligné par les rapporteurs qu'il n'aurait pu l'être objectivement. Dufourny, Durand et Vaudoyer mettent en effet l'accent sur les vertus pédagogiques de cet ensemble, vertus qui s'exercent en faveur de trois publics différents : les élèves-architectes, les "maîtres" et le
XII grand public (77). Le rapport Dufourny, achevé le 19 décembre 1808, contient par ailleurs une estimation extrêmement flatteuse des travaux de Cassas sur la collection. L'ensemble y est chiffré à 125.910 F. Et pour mieux convaincre encore le Ministre de l'Intérieur, alors responsable des Beaux-Arts, les trois commissaires n'indiquent, dans l'inventaire dressé à cette occasion, que les plus grandes dimensions des maquettes, c'est-à-dire la hauteur et la plus grande largeur(78). Personne ne s'étant donné par la suite la peine de compléter ces indications, nous ne connaissons malheureusement pas les dimensions complètes des maquettes de Cassas.

Du côté de l'Ecole d'architecture, l'affaire était en fait décidée avant la sanction du ministre. Toutefois, avec une autorisation (79) la collection est aussitôt transportée dans un mauvais local à l'Institut,se contentant de traverser la rue de Seine. Ecoutons le témoignage d'un voyageur autrichien qui séjourne à Paris en mai 1810, le prince de Clary : "En quittant mon cicerone, j'en ai rencontré un autre, M. Pilat, qui m'a mené voir, avec Pépé Metternich, la collection des modèles de Cassas, au sujet desquels celui-ci, auteur du Voyage en Syrie, eut un procès fameux avec M. de Choiseul-Gouffier, auteur du Voyage en Grèce. Ce sont des temples et des monuments de l'antiquité, tels que le tombeau de l'empereur Adrien (château Saint-Ange), les temples de Palmyre et de Paestum, le Colisée, les Propylées, le Parthénon, des temples indiens. Les uns, restaurés, sont en plâtre; les autres, à l'état de ruine, en liège : tous ont été exécutés avec la plus grande perfection et paraissent très intéressants, quoique mal soignés et très mal placés depuis que cette collection appartient à l'Etat. Il doit y avoir bien des parties d'imagination dans les restaurations. Je parie qu'Adrien ne reconnaîtrait pas son tombeau et que Platon ne s'orienterait pas dans les Propylées. En outre, on a eu la malheureuse idée de réunir ces monuments de sorte qu'un temple d'Athènes se trouve au bout du pont Saint-Ange, et ainsi de suite. Telles sont les matinées qui font le bonheur de Paris."(80)

Montalivet signe l'acte d'achat en 1813 (et non en 1814(81)). En échange, Cassas touche une rente viagère, bien inférieure à l'estimation chiffrée de Dufourny, Durand et Vaudoyer. Celle-ci continua cependant à servir de référence pour indiquer la valeur des modèles dans les inventaires dressés ultérieurement.

12. Vers une production de masse d'objets architecturaux (1806-1809)

> "Labor omnia vincit."
> Devise sur la gravure de F. Piranesi représentant les produit de sa manufacture à Plailly, 1806.

La reproduction artisanale joue donc un rôle important dans la constitution du musée d'architecture, car elle permet de figurer de manière plus vivante que la gravure, des objets peu accessibles et d'en diffuser l'image et la connaissance. L'idée de passer d'une reproduction artisanale à une reproduction technique à plus grande échelle surgit très tôt - nous l'avons vu dans le cas de Legrand et Molinos (82). Il semblerait effectivement que le domaine de la décoration murale, notamment des papiers peints, soit l'un des premiers où se manifeste cette nouvelle tendance(83).

Il existe cependant une forte réaction "anti-industrielle", qui craint la vulgarisation du goût. Citons ici l'avertissement de Percier et Fontaine : "L'industrie s'en empare, les reproduit de mille façons économiques, les met à la portée des moindres fortunes. Toutes sortes de fabrications dénaturent leur valeur. Le plâtre tient lieu de marbre, le papier joue la peinture, le carton imite les travaux du ciseau, le verre se substitue aux pierres précieuses, la tôle remplace les métaux, les vernis contrefont les porphyres."(84) L'imitation "économique" et industrielle est contestée au nom de la vérité...

Un homme d'affaires comme Francesco Piranesi ne pouvait que s'intéresser à cet aspect économique. Sa carrière obéit en fait à une logique parallèle à celle qui régit sur la constitution du musée d'architecture. Il transporte à Paris les plaques de son père pour les exploiter systématiquement, avec le soutien de l'Etat.

Les limites de la technique de la gravure ont dû être évidentes pour Piranèse, et toute l'histoire ultérieure de son entreprise se résume dans

un effort pour animer et vivifier le plus possible cette technique jusqu'au moment où il l'abandonne. Tous les moyens sont bons : le choix des sujets les plus spectaculaires et surtout l'emploi de couleurs vives (85). Parmi les artistes qui produisaient des planches pour l'Académie des Beaux-Arts des Piranèse on trouve Mallet, Vallin, Fidanza, Moreau et enfin Cassas qui leur avait fourni notamment des vues de la Sicile, de la Grèce, puis de Morfontaine (86).

En 1802, le domaine de Morfontaine appartenait à Joseph Bonaparte, par ailleurs étroitement lié aux Piranèse (87). Le site, pittoresque grâce à ses lacs et au grand rocher, a inspiré Cassas. Mais c'est là aussi que Francesco Piranesi découvre une "terre rouge déliée, formant une pâte compacte propre à recevoir tous les contours et à contracter une grande solidité."(88) Il décide alors de se lancer dans une nouvelle affaire tout en poursuivant la publication des gravures produites dans sa calcographie. Il s'endette considérablement (l'investissement pour Morfontaine monte à 130.000 F) pour fonder une manufacture de vases et d'ornements d'architecture
34 située à Plailly et qui devait produire trois catégories d'objets :
- de la sculpture plastique décorative,
- des imitations de vases étrusques,
- des vases simples.

Le projet se précise dès 1806, bien que l'usine ne semble avoir été en pleine activité qu'en 1808. Une gravure parue dans l'Athénaeum (89) montre en fait un très large éventail d'objets : un obélisque, une ruine de temple (dont on ne sait pas très bien s'il fait partie des reproduction fabriquées en série), une colonne rostrale, une trophée, un sarcophage égyptien, des trépieds, des masques, lions et vases...sous la devise labor omnia vincit. La manufacture de Plailly s'avère un établissement exceptionnel : c'est la première usine de multiples d'architecture à bas prix (90).

Pourquoi Piranèse s'oriente-t-il dans cette voie qui l'amènera directement XI
à la faillite ? Les deux rapporteurs chargés d'examiner la situation de Piranèse en 1809, Del Pozzo et Degerando, expliquent de façon très plausible l'échec de la calcographie : l'existence de la galerie d'architecture de Dufourny aurait refroidi l'intérêt pour les gravures de monuments anciens(91). La remarque de Dufourny à propos de l'impact de son travail sur l'industrie
XII est, semble-t-il, un voeu pieux : "Ces...collections...contribueront efficacement non seulement au progrès de l'architecture, mais encore au perfectionnement de tous les genres d'industrie."(92) L'existence du musée d'architecture porte sérieusement atteinte à la gravure.

L'intérêt économique du nouveau projet de Piranèse par contre échappe entièrement aux commissaires nommés en 1809. On lui reproche de pêcher contre le goût, contre la durée - à savoir la solidité -, de se lancer dans une entreprise "presque étrangère aux Beaux-Arts"(93). Il se dévoile là un comportement anti-industriel qui admet la reproduction artisanale à la façon d'un Dufourny, mais qui craint le pire de la part d'une production en série concernant en partie les mêmes objets. L'argument n'est donc pas dirigé contre le produit final, mais contre le mode de production.

Piranèse avait par ailleurs trouvé une solution pour sortir son entreprise de la faillite en proposant d'ériger des pierres milléaires sur toutes les routes de l'Empire, sous forme de colonnes surmontées d'aigles impériaux, réalisées en terre cuite. Ce qui lui aurait évidemment assuré un revenu aussi constant que consistant. La réaction des rapporteurs à ce projet ne pouvait être que négative : "...la première condition qui se présente pour un semblable genre d'ouvrage est la durée. Quelle que soit celle que les Piranèse attribuent à leur terre cuite, égalera-t-elle jamais celle de nos beaux granits de France, trop négligés dans l'usage ? Si elles résistent aux injures du temps, seront-elles à l'abri des mutilations ? Enfin la dignité même du Gouvernement ne paraît-elle pas repousser le projet d'élever ainsi l'aigle impérial en terre cuite sur toutes les routes de l'Empire ? Il nous paraît qu'il faut laisser l'emploi de cette matière dans les limites de son usage naturel, la poterie."(94)

Chaque chose se retrouve ainsi remise à sa place, et l'idée de Piranèse s'avère trop progressiste pour son époque. La dignité de l'Etat permit cependant de récupérer les cuivres de l'Italien en échange d'une rente viagère (ce qui porte donc à trois le nombre de nos rentiers : Dufourny, Cassas et Piranèse). Labor omnia vincit.

XIV, XV

13. Un musée pictural des grands travaux architecturaux (1811)

> "Le 1.^{er} tableau sera destiné, comme je l'ai dit, à montrer la part que chaque département a eu à ce système généreux de la régénération générale de l'Empire."
> Melling

Melling arrive en France en 1803, sans doute à la recherche d'un éditeur (et d'une subvention) pour la publication de son voyage pittoresque(95) et,

plus simplement, d'un emploi. Il devient le peintre paysagiste attitré de Josephine. Apparemment peu satisfait de ses attributions, il présente en 1811 deux projets très ambitieux qui auraient pu lui assurer du travail pendant des années s'ils avaient été acceptés. Le premier prévoit l'exécution de 390 peintures, le deuxième renonce à indiquer un chiffre précis, mais envisage la réalisation de huit à dix tableaux par an(96). L'intérêt de ces propositions ne réside pas dans ces chiffres, mais dans le but des projets : la constitution d'une "galerie française".

Le premier, censé favoriser l'éducation des princes de l'Empire, s'avère quelque peu schématique. Melling propose de consacrer trois tableaux à chacun des 130 départements français, le premier figurant un grand travail entrepris par l'Empereur, le second la ville principale, le troisième, le lieu qui a motivé la dénomination du département.

Un tel projet évoque à l'évidence la collection de Louis XIV , ainsi que la collection des ports de France peinte par Vernet sous Louis XV . Un modèle certain pour la "galerie française" est fourni depuis un demi-
35,36 siécle par Panini : il suffit de rappeler ses vues de galeries imaginaires remplies de peintures qui retracent les monuments les plus spectaculaires de Rome (97).

Ce qui frappe déjà dans le premier projet de Melling, c'est sa volonté de peindre de préférence des routes, des canaux et des monuments, bref, les grands travaux publics. Cette intention devient encore plus sensible dans le second projet, élaboré peu de temps après l'autre. Six catégories de tableaux sont prévues :

1 - les travaux d'utilité publique, routes, digues, ports, canaux et fortifications;
2 - les villes fondées par Napoléon;
3 - les palais et résidences impériaux;
4 - les bâtiments des institutions politiques et publics;
5 - les grands monuments;
6 - les villes mémorables par les évènements qui y ont eu lieu.

Or, sur les six nouveaux thèmes formulés, un seul reste dans le cadre quelques peu restreint de la mythologie napoléonienne; les cinq autres, au centre des intérêts de Melling, concernent des thèmes purement architecturaux.

Dans ce projet se réflète en quelque sorte un renversement total du rôle du peintre paysagiste par rapport au XVIIIe siècle. Si, auparavant, celui-ci représentait la nature et les monuments des anciens pour stimuler les artistes,

il recueille maintenant les fruits de ce travail antérieur. Les sites pittoresques et les monuments ont, pour ainsi dire, été rapatriés, et il n'est plus besoin d'aller en Orient pour découvrir des sujets convenables à la peinture. L'archéologie est laissée aux archéologues...

Le projet de Melling n'est autre que la variante peinte d'un musée d'architecture et des travaux publics, caractérisé par son exhaustivité et la volonté de faire figurer l'architecture contemporaine (98). La proposition n'a pas de suite, sans doute à cause des moyens considérables demandés par son auteur et du manque de précision dans les termes choisis. Si une remarque comme : "Il ne faut pas croire qu'un pays qui ne représente rien d'agréable à l'oeil, ne vaille pas la peine d'être peint ..."(99) est vraie du point de vue pictural, elle est erronée du point de vue de l'Instruction publique.

Par la suite, Melling découvre néanmoins une des régions de la France, bien entendu montagneuse et ainsi plus riche en points de vue pittoresques, et publie son Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises entre 1826 et 1830.

14. L'enrichissement ou l'éclatement du musée d'architecture (1808-1826) ?

Tous les cas de figure ont donc été mis à l'épreuve : le musée spécialisé, la réunion des maquettes aux plâtres, le musée peint... Seul le dessin ne rentre pas dans le registre des objets dignes de constituer le musée.

Il existe matériellement sous la Restauration : c'est un objet défini, composé d'un nombre de pièces considérable qui va en augmentant. Il lui manque encore un local approprié. Les mille francs que Vaudoyer, architecte du palais des Beaux-Arts peut mensuellement dépenser à partir de 1809 (100), ne suffisent pas pour aménager une galerie convenant aux collections. Nous avons vu Clary se plaindre en 1810 du pêle-mêle de la présentation(101).

Si l'on n'insiste guère pour résoudre ce problème, c'est qu'on cultive, peu après le déménagement de l'Ecole d'architecture aux Collège des Quatre Nations, l'espoir de pouvoir construire une nouvelle Ecole des Beaux-Arts. Vaudoyer présente des projets successifs en 1808, en 1811 (102). En 1812, on planifie l'implantation de l'Ecole au Champ de Mars, dans le nouveau quartier universitaire.

Mais ce n'est qu'après la réorganisation de l'Ecole sous la Restauration que ces projets deviendront réalité. A partir de 1820, Debret, puis Duban sont en charge des nouveaux bâtiments. Entre temps, Louis XVIII liquide en 1816 le Musée des monuments français,et rend à leurs propriétaires les objets saisis sous la Révolution. Le terrain des Petits-Augustins est alors assigné à l'Ecole des Beaux-Arts (103).

Les collections évoluent rapidement pendant toute cette période. Les années entre 1808 et 1820 marquent l'apogée de la maquette en même temps que l'éclatement du programme jusqu'alors essentiellement antiquisant et son orientation vers des modèles de construction et des ouvrages contemporains.

C'est comme si les négociations autour de l'achat de la collection de Cassas engendraient la production et l'acquisition de maquettes nouvelles. L'entreprise la plus importante est sans doute celle de Jean-Baptiste Rondelet qui, dès 1808, conçoit le projet de mettre toutes les illustrations de son Traité de l'Art de bâtir (104) en maquette. Entre 1808 et 1813, il dépose une partie de ces travaux (des échantillons de matériaux, des maquettes de construction et de voûtes pour une bonne partie) dans la galerie d'architecture (105). Le reste est achevé par le frère de l'architecte entre 1812 et 1821. L'ensemble comporte 410 numéros ! (106) Il semble s'agir d'une commande de la part de l'Ecole d'architecture où Rondelet est professeur de stéréotomie depuis 1806. Il est toujours en charge du Panthéon (107), et considère en effet qu'en se concentrant trop sur la composition, les élèves "...négligent l'étude des mathématiques et celle de la construction, qui ont moins d'agrément; mais qui cependant sont absolument indispensables."(108)

Depuis 1813, des maquettes soutiennent donc son enseignement. Son frère, Etienne, postule à deux reprises pour le poste de conservateur des modèles, en 1820 et 1824 (109). On ne donne pas suite à ses demandes et d'ailleurs, la collection a disparu à la construction du Palais des Etudes...

En l'année 1808 démarre donc la constitution pour l'Ecole du plus grand ensemble de maquettes jamais réalisé et, en 1809, elle achète la pièce la plus importante jamais entrée dans ses collections : le Colisée de Carlo Lochangeli (110). Cette nouvelle acquisition reste néanmoins dans le registre des maquettes de Chichi et de Cassas, comme la collection de Rondelet peut évoquer les modèles de construction des Parceval et Boutillier (111).

Un changement qualitatif à l'intérieur de la collection se dessine définitivement lorsque Bruyère, directeur des travaux publics à Paris entre

1811 et 1820 (112), dépose en 1817 peu avant la mort de Dufourny un ensemble de 21 modèles contemporains à la galerie d'architecture (113). On trouve parmi eux des pièces représentatives des deux grands genres d'architecture sous l'Empire : l'architecture monumentale et l'architecture utilitaire. L'Arc de triomphe de l'Etoile, le Corps législatif, la Fontaine de l'Eléphant, le Théâtre des Variétés d'une part, le marché Saint-Germain, l'abattoir de Montmartre, la Halle aux vins d'autre part. Viennent s'y ajouter quelques morceaux d'après l'antique provenant de la collection de Bélanger, des colonnes en plâtre...

Avec ce dépôt, la galerie d'architecture est enfin complète : elle embrasse la construction et la décoration, l'architecture antique et moderne. Le dessein de Dufourny semblait avoir abouti .

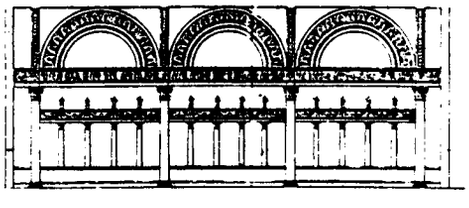
Les acquisitions ultérieures - la galerie d'architecture se compose alors de plusieurs centaines de pièces et est sans le moindre doute plus riche que le John Soane's Museum ou, pour prendre un exemple contemporain, le musée allemand de l'architecture - combleront quelques lacunes. La première industrialisation de la construction se fait sentir. L'Ecole accueille en 1822 les modèles de tuiles de la manufacture Billing, échantillons d'un travail mené depuis 1813, et qui est d'une variété exceptionnelle. L'inventaire constitue comme un véritable alphabet, un vocabulaire possible des formes de la tuile.

En 1826 enfin, le dernier ensemble qui ne se trouvait pas encore à l'Ecole des Beaux-Arts, une partie des maquettes de l'Académie d'architecture, déposées à l'Ecole polytechnique, entre dans la galerie d'architecture. Il s'agit de 24 modèles de stéréotomie comportant des voûtes d'arrête, des voussures, des trompes et des berceaux, et de neuf modèles d'architecture : une église en croix grecque (plâtre), deux modèles de deux arceaux (plâtre), l'Odéon brûlé (bois), Saint-Sauveur (plâtre), une maison en pan de bois, le portique de Saint-Nizier(bois), la coupe d'une partie de Saint-Nizier(bois), le "Modèle d'une maison à cinq étages soutenue par une trompe dans l'angle avec corne de vache attenant à une pile du Pont sur la Saone à Lyon."(114)

ooo

Sous la Restauration, véritable ironie de l'histoire, puisque la galerie d'architecture se constitue de prime abord sous la Révolution, celle-ci forme un ensemble où se retrouve la quasi-totalité des moulages et des maquettes

exécutés avec système depuis les années 1780. On y trouve des morceaux de Choiseul-Gouffier, de Couture, du Comte d'Orsay, de Dufourny et de Cassas, peut-être les maquettes de l'an II, puis ceux de Bruyère, de Rondelet, etc. Mais, la collection ne devient-elle pas trop importante pour que les nouveaux bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts puissent l'accueillir ? Ne dépasse-t-elle pas déjà par sa richesse et par son ampleur les bornes raisonnables d'une collection consacrée à l'instruction des élèves ? N'est-ce pas déjà une sorte de Louvre de l'architecture qui s'est ainsi créé et risque d'étouffer la création ? Nous n'avons pas trouvé de témoignage écrit à cet égard. Néanmoins cette collection n'aura pas d'autre avenir que sa dispersion.



(1) R. Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, Paris, 1650, p. 8. Pour la signification de l'ordre dorique, voir E. Forssmann, Dorisch, Jonisch, Korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts, 2e éd., Brunswick, Wiesbaden, 1984 (Stockholm, Göteborg, Uppsala, 1961).

(2) A.C. Quatremère de Quincy, Recueil des notices historiques...,Paris, 1834, notice sur Legrand et Molinos, pp. 75-91, cit. p. 79.

(3) Voir ci-dessus, chap. 3.

(4) Quatremère de Quincy, op. cit., pp. 81-82.

(5) Cette note a été dressée par le Bureau des Beaux-Arts et mentionne Leroy, Antoine, Clérisseau, Gondoin, Chalgrin et Legrand et Molinos. Elle date probablement de l'an VIII. Dans A.N., F 17 1232-1235, dossier 18.

(6) Ce que prouvent les nombreuses rééditions de son Essai sur l'histoire générale de l'architecture, aux côtés de sa description de la collection de Cassas, pendant longtemps le seul ouvrage traitant de toute l'histoire de l'architecture. Dans l'édition nîmoise de l'ouvrage de Pelet (1876) par exemple, Legrand apparaît comme un des rares auteurs faisant autorité (Description..., pp. VII, 1-2).

(7) Voir D. Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture, Londres,1969.

(8) Cf. ci-dessous, p. 65.

(9) Louis-François-Sébastien Fauvel, 1753-1838, peintre et dessinateur. De nombreux croquis d'antiquités grecques par Fauvel sont conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, Gb 15-15c.

(10) Legrand, "Notice sur le modèle du Monument choragique de Lysicrates, vulgairement connu sous le nom de Lanterne de Démostènes à Athènes", dans Décade philosophique, n° 1, 10 vendémiaire an XI (1er octobre 1802), pp.51-54, p. 52. L'article comporte une gravure du monument en terre cuite. Une des notes de Dufourny (carton non coté à l'E.N.S.B.A.), lecteur fidèle de la Décade, a attiré notre attention sur cet article.

(11) Voir Szambien, "Le néo-grec dans l'architecture parisienne", dans Archéologia, n° 172, novembre 1982, pp. 44-52, surtout p. 49.

(12) Cf. chap. 4.

(13) Chap. 7, note (60).

(14) A.N., 138 AP 232, courrier adressé à Dufourny le 18 ventôse an VII (8 mars 1799).

(15) Pour cette maison voir H. Martin (éd.), Le Style Empire, Paris, 1933, p. 38 et pl. VI; M. Gallet, Paris Domestic Architecture of the 18th Century , Londres, 1972, p. 21. Dans J.-Ch. Krafft et N. Ransonnette, Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris..., Paris, s.d. (1803), pl. 54 on voit une gravure figurant l'angle sud de cette maison.

(16) L'ordre dorique étant considéré comme le plus solide. Voir Szambien, Reflet de la connaissance..., loc. cit., article "Solidité", pp. 272-289.

(17) Cf. note (15).

(18) Les archives du Louvre conservent peut-être encore les autorisations pour ces moulages.

(19) Le texte descriptif ci-dessus est un extrait de notre Guide architectural du Paris néoclassique, à paraître aux éditions Macula.

(20) Legrand et Molinos, "Lettre aux rédacteurs", dans Journal des Arts, des sciences et de la litterature, n° 46, 20 ventôse an VIII (10 mars 1800), pp. 1-2.

(21) Cf. une lettre de Vaudoyer à propos des grands prix et qui date du 16 messidor an XI (4 juillet 1803), dans A.N., F 21 707, dossier grands prix. Vaudoyer y utilise le terme "Collection des Archives d'Architecture". Il ne fut nommé Archiviste-Secrétaire de l'Ecole d'architecture qu'en 1807. Voir R. Chafee, "The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts", dans A. Drexler, The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, New York, 1977, pp. 61-109, p. 77.

(22) Voir Szambien, Durand , loc. cit, pp. 99 et suivantes.

(23) Voir J.A. Leith, The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799, Toronto, 1965, p. 178 où l'auteur présente une analyse du nombre de projets d'architecture exposés aux salons entre 1789 et 1799. Il s'agit au total de 150 projets (1789 : 0; 1791 : 9; 1793 : 24; 1795 : 63; 1796 : 20; 1798 : 11; 1799 : 23). Leith conclut : "Architectural models et plans formed only a small part of the salons, but more than 28 per cent of these were devoted to revolutionnary projects, a higher proportion than in the case of any other of the visual arts."

(24) A.N., F 21 707.

(25) Ibid.

(26) A moins que l'on ne compte le projet de Bourse de Brongniart exposé au salon de 1808 et contenu dans le t. XIX, entièrement consacré au salon.

(27) T. I, pl. 3, 10, 26, 52.

(28) T. XI, pl. 27 et 28.

(29) Cette recherche ne pouvant pas donner lieu à une analyse très détaillée, ces chiffres restent approximatifs.

(30) Rapport Dufourny, 1808, voir annexes.

(31) Il suffit de lire la Décade philosophique et de consulter l'index du Moniteur. L'architecture est bien représentée dans le Journal des Arts. Des enquêtes précises sur ces périodiques seraient souhaitables.

(32) Voir les dossiers concernant les subventions dans A.N., F 21 707.

(33) Legrand et Landon publieront également une Description de Paris et de ses édifices..., 2 vol., Paris, 1808.

(34) Lorsque Bruyère dépose ses maquettes à l'Ecole d'architecture.Cf. p. 74.

(35) Voir A.N., F 17 1217 et A.N., AF IV 421, plaqu. 3143.

(36) Dix dessinateurs et ingénieurs-auteurs participaient à la rédaction de l'ouvrage (cf. AF IV 421).

(37) Vivant Denon avait fait le portrait de Cassas en 1786. Voir Boucher, loc. cit., p. 29.

(38) Les inventaires des caisses dans A.N., 138 AP 232.

(39) Dans la correspondance de Dufourny, ibid.

(40) E.F. Imbard, Ornemens et fragmens d'architecture antique et de la Renaissance, Paris, 1818 représente surtout des pièces de la collection de Dufourny. Legrand, dans son Essai..., loc. cit., p. 170 sous-entend peut-être que les planches d'ornement du Recueil et Parallèle de Durand (pl. 71 et suivantes) contiennent des gravures d'après les morceaux de Dufourny.

(41) L'Etat Général des Statues, Bustes & Basreliefs antiques, Ornemens d'Architecture & autres objets d'art Expédiés de Naples a Marseille en l'an 10 par le C.^{n} Dufourny Commissaire pour les arts, en Italie (cf. note (38))

mentionne dans la rubrique "Collection d'Architecture formée par le C.^{n} Dufourny" les caisses suivantes : 446, Plâtres d'Ornemens d'architecture; 447, idem; 448, Plâtres & fragmens antiques d'ornemens d'Architecture; 449, Plâtres d'Ornemens d'Architecture; 450-455, idem; 456, Moules d'ornemens & de Basreliefs; 457, Moules du chapiteau de la rotonde, & autres; 458, Moules d'ornemens d'architecture; 459, Fragmens antiques d'ornemens, en marbre; 460-466, idem; 467, Plâtres & fragmens antiques d'ornemens d'Architecture; 468, Plâtres d'Ornemens d'Architecture; 469, Plâtres et fragmens antiques d'Architecture; 470, fragmens antiques d'Ornemens en marbre; 471, idem; 472, fragmens antiques et Petite Pallas ayant servi a la restauration de la Pallas dite de Velletri; 473, Vases étrusques & autres antiquités; 474, Livres dessins et Estampes. Il s'y ajoutent les caisses expédiées en l'an XI, numérotées 477-489 et contenant des fragments et plâtres d'ornement. Il existe un inventaire à part pour les caisses 490-492 qui contenaient des tableaux des Carracci, Poussin et Cortona (490), des Titien, Rosa et Poussin (491), puis des livres, dessins et estampes(492). Un catalogue détaillé de ces objets a été publié en 1819 : M. Delaruche, Catalogue des tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de ... Léon Dufourny, Paris, 1819 (B.N., Cab. Est.).

(42) A.N., F 17 1288. Voir Szambien, Durand, pp. 18-19, note 24.

(43) Lire Dufourny, Compte rendu de la première leçon..., Paris,s.d.(1803).

(44) Voir ci-dessous, chap. 17.

(45) M. Bonnaire (éd.), Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, 3 vol., Paris, 1937-1943, t. III, pp. x-xi. La galerie d'architecture est installée à cet emplacement le 3 août 1804. Voir A.N., N III Seine 1078, 16.

(46) A.N., F 13 203, dossier 6.

(47) A.N., F 17 1067/1068, dossier 9.

(48) Correspondance de Dufourny, dans A.N., 138 AP 232.

(49) Cf. une lettre du Ministre de l'Intérieur à la direction de l'Ecole des Beaux-Arts en date du 28 juin 1808 qui confirme que la galerie de Cassas est provisoirement réunie à la galerie d'architecture.

(50) Del Pozzo et Degerando, Rapport à sa Majesté sur la Situation du S^{r} Piranesi, propriétaire d'un établissement de calcographie à Paris..., 30 mars 1809 , A.N., F 17 1058, dossier 19. Voir chap. 12.

(63) P.-L. Baltard, Athénaeum, Paris, 1806. Voir Szambien, Durand, fig. 166.

(64) "Vue générale de la Galerie des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différens peuples", Académie d'architecture, Paris. On ne sait pas très bien pourquoi la gravure est également signée par Vallet qui a peut-être rédigé la légende...Sont représentés de gauche à droite : "75. Monument Choragique appelé lanterne de Démosthènes, à Athènes.- 18. Tour des Vents élevée par Andronicus Cyrrhestes, à Athènes.- 16. Temple de Minerve-polias, d'Erecthée et de la Vierge Pandrose, à Athènes.-14. Temple de Minerve, ou le Parthenon, dans la Citadelle d'Athènes.- 20. Petit Temple élevé sur les bords de l'Ilissus, près d'Athènes.- Ancienne Pagode très-remarquable, ou temple découvert au Mexique.- 6. Portique dans l'île de Philoé, appelé dans le pays Ell-Neiff.- 24. Grand Temple de Pestum, ou Posidonia, dans la grande Grèce.- 29. Trepied en bronze trouvé dans les fouilles faites à Herculanum.- 23. Grand Théatre situé entre Cizique et Lampsaque, sur l'hélespont.- 76. Portique d'octavie et de Livie dit aujourd'hui la pescaria, à Rome.-15.Les propylées, ou Vestibule de la Citadele d'Athènes.-69. Colonne rostrale dont on voit le Modele au Capitole à Rome.- 7. Obélisque vulgairement appelé de Cléopatre à Alexandrie.-39. Niche extérieure du Tembeau d'Iamblichus à Palmyre. -31. Grand Temple du Soleil à Palmyre, aujourd'hui Tadmer, dans le désert.- 5. Grand portique placé au devant d'un temple, à Dekke dans la Nubie.- 78. Colonne d'un des temples de Thébes, dans la haute Egypte. - 3. Vestibule d'un Monument appelé le Memnonium, ou Palais de Memnon.- 77. Vue générale des Ruines de Palmyre, prise à l'est du côté des Montagnes."

Les numéros correspondent à ceux du catalogue de 1806, mais il est curieux de constater qu'on voit sur la gravure 4 objets numérotés de 75 à 78 qui ne sont pas mentionnés dans le catalogue. Le n° 77 correspond peut être au n° 35. Le n° 76 se retrouvera comme n° 31 C dans l'inventaire de Dufourny. Le n° 75 ne se trouvera plus dans la collection acquise par l'Ecole des Beaux-Arts en 1813, où le n° 75 devient le n° 22 bis.

D'autre part, on reconnaît plusieurs objets dont l'intitulé n'est pas précisé, notamment des trépieds au-dessus du n° 24 et à côté du n° 7 dont l'un correspond peut-être au n° 30 C de l'inventaire Dufourny. L'intitulé des six maquettes placées entre le n° 7 et le 69 manque également.

On remarque, quant au local d'exposition, les nombreux paysages accrochés aux murs, ainsi que les colonnes doriques sans base du fond de la salle représentée.

(51) A.N., 138 AP 232, correspondance de Dufourny, lettre de Choiseul-Gouffier en date du 22 juillet 1804, voir annexes, n° X.

(52) A.N., AJ 52 446, IV, Restitutions, lettre du Ministère de l'Intérieur à Dufourny, 21 février 1809. Une nouvelle réclamation à propos de la collection de Choiseul-Gouffier date du 22 mai 1809. Pour la liste établie par Fouquet, voir annexes, n° V.

(53) Legrand écrit en 1806 dans la Collection des chefs-d'oeuvre de l'architecture..., p. 96, note, à propos de l'Erechthéion : "On a l'espoir de le voir bientôt reproduit dans toute sa pureté à la villa de Choiseul... M. de Choiseul-Gouffier...ayant fait mouler ces belles statues à Athènes, les fait exécuter de la même grandeur, pour former l'entrée de ce pavillon, où il réunira tous les modèles et les fragmens précieux recueillis par ses soins et par ceux de beaucoup d'artistes, particulièrement MM. Cassas, Fauvel, Foucherot, etc." L'hôtel de Choiseul-Gouffier ne fut achevé qu'en 1812. On le démolit en 1861. Il se situait là où la rue Lincoln débouche sur les Champs-Elysées (cf. J. Hillairet, Dictionnaire historiques des rues de Paris, 2 vol., 6e éd., Paris, 1963, t. I, p. 301).

(54) H. Boucher, loc. cit, p. 213.

(55) "Note fournie par M. Cassas", dans A.N., AJ 52 446. Annexes, n° XI.

(56) Ibid., "Ancienne note fournie par Fouquet, Modelles qui sont Executé chez M^{r} Casas", s. d.

(57) Voir chap. 2, note (25).

(58) Surtout A.N., F 17 1084, dossier 6.

(59) Voir annexes, n° V. Tous les morceaux mentionnés dans le document cité ci-dessus, note (56), semblent se retrouver dans la collection de Cassas, exception faite d'un tombeau de"Perzépoly".

(60) A.N., F 31 34, 329 (315), s.d.

(61) Cassas, Notice des chefs d'oeuvre de l'architecture des différens peuples..., 1806 ne contient pas les dimensions des maquettes.

(62) Le titre complet de l'ouvrage est : Collection des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différens peuples, exécutés en modèles, sous la direction de L.-F. Cassas, auteur des voyages d'Istrie, Dalmatie, Syrie, Phoenicie, Palestine, Basse-Egypte, etc.; décrite et analysée par J.-G. Legrand , Paris, 1806.

(65) Si John Harris nous explique que tous les musées d'architecture sont nés sur le modèle et après le Sir John Soane's Museum à Londres ("Le dessin d'architecture : une nouvelle marchandise culturelle", dans Images et imaginaires d'architecture, cat. d'exp., Paris, 1984, pp. 74-78, p. 76), institutionnalisé en 1833, il est évidemment obligé de qualifier un musée existant en 1806 comme projet (ibid., p. 78, légende de la gravure de Bance). Cependant la prémisse fondamentale qui induit à l'erreur est celle qui considère les collections de dessins comme le point de départ essentiel pour la constitution des musées d'architecture, car cette prémisse est un point de vue de la deuxième moitié du XXe siècle.

(66) Citations Legrand, op. cit., pp. x et xij.

(67) Ibid., p. xv : "...je me fais un plaisir et un devoir de concourir, par la rédaction de cette notice explicative, au perfectionnement de l'art et du goût qui doivent résulter de cette exposition d'un genre tout-à-fait neuf, et qui pourrait devenir un muséum complet d'architecture, si l'on y réunissait l'intéressante collection d'ornemens moulés sur l'antique, et de fragmens originaux, formée en Italie avec le plus grand soin et le meilleur choix par M. Léon Dufourny, collection devenue nationale, et confiée aujourd'hui à la garde de ce savant professeur de l'école spéciale d'architecture, au palais des Arts (anciennement des Quatre-Nations). Les connaisseurs qui réuniront par la pensée cette collection à celle aujourd'hui présentée par M. Cassas, auront l'idée de la perfection dans ce genre..." Legrand exprime ici une vérité fondamentale : la création d'un musée d'architecture, comme celle de tout musée, résulte d'une opération mentale et est avant tout un concept. On peut lire à ce sujet l'excellent article de C. Millet, "L'art moderne est un musée", dans Art press, n° 82, juin 1984, pp. 32-37.

(68) Cf. la "Note fournie par M. Cassas", 1808, annexes, n° X. Legrand, op. cit., écrit en poursuivant ses réflexions cité di-dessus : "...le Souverain éclairé qui pourrait les rassembler dans un même local disposé convenablement pour les recevoir, assurerait aux jeunes artistes et à tous les amateurs des beaux arts, le plus grand et le plus sûr moyen d'instruction qui ait jamais existé pour l'architecture chez aucun peuple."(pp. xv-xvj)

(69) L'exposition étant d'un effet promotionnel certain quant au Voyage pittoresque.

(70) Legrand, op. cit., pp. 74-88.

(71) "M. Louis Petit-Radel est le premier qui ait exposé les caractères distinctifs de ces constructions; qui en ait assigné l'origine, et qui en poursuive l'histoire dans les recherches qu'il publiera bientôt, avec la série nombreuse des dessins qui appuient ses vues critiques."(Legrand, p. 152) Il ne faut pas confondre L. Petit-Radel avec son père L.-F. Petit-Radel (cf. Piranèse et les Français..., op. cit., p. 261). Le spécialiste de l'architecture cyclopéenne fut, à partir de 1819, administrateur de la Bibliothèque Mazarine où il constitua un cabinet de 84 maquettes, offertes à l'Ecole des Beaux-Arts en 1837 (cf. chap. 16). Petit-Radel publia "Sur quelques monuments de théorie pélasgique. Deux lettres adressées à M. le Duc de Luynes...", extrait du sixième vol. des Annales de l'institut archéologique , Paris, 1835, pp. 350-367 et des Recherches sur les monuments cyclopéens en 1841.

(72) Pour la disparition de ces maquettes de la collection de 1806, voir annexes, n° XIII, n°s 46-48 (Legrand et Cassas).

(73) Voir chap. 20.

(74) L'histoire authentique. Pour les points de vue respectifs de Durand et de Legrand, voir Szambien, op. cit., p. 103.

(75) Peinture "dont la ligne est prolongée au moyen d'une glace"(Cassas, Notice..., n° 37). Rappelons que la collection de Choiseul-Gouffier comportait une moitié du théâtre d'Herculanum avec une glace de répétition (annexes, V, n° (19)).

(76) "L'Extrême variété des formes que présentent ces modèles susceptibles d'être éclairés à tous les effets du jour, ou de recevoir, de nuit, au moyen de lumières adroitement ménagées un clair obscur pittoresque & souvent magique, offre encore aux peintres d'histoire & de décoration le moyen de mettre dans le fonds de leurs tableaux & dans les scènes théâtrales, non seulement le stile convenable mais encore cette vérité d'effet qui en fait le principal mérite."(rapport Dufourny, annexes, XII) L'époque des feux d'artifices n'exclut pas la recherche de l'effet, car c'est un moyen de forme le style, entendu ici comme mode rhétorique.

(77) Annexes, XII.

(78) Pour le Parthénon, l'inventaire Dufourny indique par exemple : hauteur, 60 cm; largeur,214 cm. Largeur et longueur sont confondues au profit de Cassas.

(79) Lettre du Ministre de l'Intérieur à l'Ecole des Beaux-Arts, 18 juin 1808, A.N. AJ 52 441.

(80) Ch. de Clary-et-Aldringen, Souvenirs..., Trois mois à Paris lors du mariage de l'empereur Napoléon I^er^ et de l'archiduchesse Marie-Louise..., Paris, Plon-Nourril, 1914, p. 228. Ce texte a été écrit le 7 mai 1810.

(81) Comme l'indique Boucher, loc. cit., p. 214. Le 13 février 1813, le gouvernement vient d'acquérir la collection de Cassas (cf. courrier du Ministre de l'Intérieur à Dufourny, A.N., AJ 52 446).

(82) Voir chap. 8.

(83) L'inventaire des inventions jugées utiles par le gouvernement, dressé par Molard, l'administrateur des Arts et Métiers, mentionne une machine pour l'impression des toiles et papiers peints, par Robillard, mise au point entre 1783 et 1791 (Cf. A.N., F 17 1136, 1). Pour les papiers peints, voir Hautecoeur, t. V, pp. 386-389, "Les produits industriels". Les papiers peints de l'usine Zuber donnent encore de nos jours une idée des rapports étroits qui existaient au début du XIXe siècle entre la fabrication industrielle, la notion du pittoresque et la représentation de l'architecture monumentale. Voir par exemple"l'Hindustān" édité de cette usine.

(84) Ch. Percier et P.F.L. Fontaine, Recueil de décorations intérieures..., Paris, 1812, p. 12.

(85) Les frères Piranèse faisaient colorier leurs gravures à la gouache. Voir U. Van de Sandt, "La Chalcographie des frères Piranèse : quelques avatars de la gravure au trait", dans B.S.H.A.F., 1978, pp. 207-220. Trois gravures représentant des feux d'artifice et exécutées de cette manière ont été exposées récemment. Voir De la place Louis XV à la place de la Concorde, cat. d'exp. , Paris, 1982, pp. 95,96 et 99, n^os^ 142, 149 et 150.

(86) Voir F. Piranesi, Académie des Beaux-Arts des Piranesi, 1^re^ et 4^e^ classe. Notice indicative des Monumens et des Sites les plus remarquables du globe, exécutés avec tous leurs accessoires, à l'huile, à l'Aquarelle et à la Gouache..., Paris, s.d. (vers l'an X). Il est intéressant de noter que ce catalogue mentionne p. 16 des "Décorations" les objets suivants : "Réunions de Décorations de Galeries et Salons intérieurs, où sont classés tous les objets d'Arts publiés en l'an 10 dans l'Académie Piranesi, quatre pièces ... 16 pouces sur 9. - Une grande base et Pilastre de la magnificence de l'architecture Romaine richement ornés... 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds 9 pouces. - Douze Pilastres du Vatican destinés à la décoration des Galeries et Pièces intérieures, et utiles au développement des Arts dans les manufactures, sous

les N°S 124 à 135... 10 pieds sur 3." L'ameublement intérieur en deux dimensions de la galerie à la Piranèse était prévu. Voir également Recueil de prospectus des oeuvres exécutés par les Piranesi à la Calcographie, Paris, s.d., ainsi que les catalogues des Piranèse conservés au Cabinet des Estampes de la B.N., Yd 221 a . L'architecture fut enseignée dans la troisième classe de l'Académie des Piranèse : "...on exécute tous les genres d'architecture, constructions, décorations intérieures, modèles des plus beaux monumens anciens et modernes."(Annonce dans la Décade philosophique, vol. 34, n° 28, 10 messidor an X (28 juin 1802), p. 60)

(87) Cf. P. Fleuriot de Langle, Bibliothèque Paul Marmottan, Guide analytique, Paris, 1938, pp. 78-79, n° 115.

(88) Del Pozzo et Degerando, op. cit. (voir note (50)). A propos de ce rapport, voir également G. Erouart et M. Mosser, "A propos de la 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi' : Origine et fortune d'une biographie", dans Actes du colloque Piranèse et les Français, Rome, 1978, pp. 213-256, p. 219.

(89) Op. cit., pl. non numérotée."Monuments antiques fabriqués en terre étrusque (sic!) de Mortfontaine, découverte l'an 1801 par F. Piranesi, et exécutés à Plailly propriété de S. M. le Roy des deux Siciles, exposés dans les Bosquets plantés d'après les Dessins de Le Nautre."

(90) L'idée d'utiliser la terre pour fabriquer des objets pas seulement utilitaires était dans l'air. En l'an X, Dufourny avait pris note d'un article paru dans la Décade philosophique qui présentait un compte-rendu de Fourmy, Mémoire sur les ouvrages de terre suites, et particulièrement sur les Poteries (la note de Dufourny, carton non coté du legs Vaudoyer, E.N.S.B.A.). Fourmy était l'inventeur et fabricant d'hygiocérames, des poteries salubres, mais s'inéressait également au genre étrusque : "Le chapitre des poteries, dites étrusques, est traité d'une manière également intéressante et philosophique. L'auteur explique assez bien la cause du plaisir que procure aux artistes la vue de ces vases que nous a transmis l'antiquité. c'est qu'ils les ont admirés sur une terre et à un âge où tout est illusion, où l'on se repaît d'idées de bonheur et de gloire. Revenus dans leur pays, ils retrouvent partout, ou des formes gothiques, ou des dessins dans lesquels tout est forcé et grimaçant; leur admiration continue pour les dessins de ces vases, qui leur présentent une grande pureté et une simplicité noble, souvent de l'élégance."("Arts industriels", dans Décade..., t. 34, 35,

20 thermidor an 10 (7 août 1802), pp. 266 et suiv., cit. p. 268.)

(91) Cf. chap. 10 , cit. justifiée note (50).

(92) Rapport Dufourny, voir annexes, XII.

(93) Del Pozzo et Degerando, loc. cit.

(94) Ibid. Toutes les indications et citations ci-dessus sont tirées du paragraphe 4 du Rapport : "Du degré et du genre d'intérêt que peuvent mériter les établissemens des Piranesi".

(95) Les éditeurs de Melling étaient Treuttel et Wurtz. Pour les subventions et les envois d'ouvrages, consulter A.N., F 21 707; F 17 1027, 6; F 17 1031, 7.

(96) Le projet de "Description pittoresque de la France régénérée sous le règne de l'Empereur Napoléon" date du 4 mars 1811 (dans A.N., F 17 1030, dossier 16), les "Nouvelles Observations sur un projet de galerie française...", du 17 mars 1811 (dans A.N., F 17 1058, dossier 21). Annexes XIV et XV .

(97) Au sujet des collections de Louis XIV, on précise dans la "Decription" : "Cette collection (celle de Melling) pourra former 4. Volumes in folio; celle du cabinet de Louis XIV se composa de 21. volumes; mais les gravures de cette dernière collection ont été faites sur des sujets qui n'étaient pas tous relatifs au règne..." La proposition de Melling sous-entend également un projet de publication. - Quant aux ports de la France peints par Joseph Vernet dès 1754, consulter Piranèse et les Français, loc. cit., p. 343. -
35, 36 Quant aux tableaux de Gian Paolo Panini, les vues de Rome exécutées entre 1756 et 1758, Vue de Rome antique, Vue de Rome moderne, voir Le Louvre d'Hubert Robert, cat. d'exp., Paris, Louvre, 1979, p. 43. A propos du tnème du tableau dans le tableau, on peut aussi consulter P. Georgel et A.-M. Lecoq, La peinture dans la peinture , cat. d'exp., Dijon, 1983.

(98) Cette idée aurait été étrangère à la deuxième moitié du XIXe siècle. Lorsqu'en 1883, on demande lors de l'un des concours mensuels à l'Ecole des Beaux-Arts une salle de cours pour une école des Beaux-Arts, les élèves dessinent une décoration murale composée d'édifices antiques qui sont intégrés dans un décor pompéïen. Voir le projet de F. Michelin dans Architecture, ornements, jardins, cat. de vente, Paris, 1984, n° 39.

(99) Cit. dans les"Observations" sur le premier projet.

(100) "Note sur M^{r} Dufourny", dans A.N., AJ 52 456, III : "Le 7 novembre

1809, M^r^ Vaudoyer, arch^te^ du Palais des Arts, est autorisé à dépenser 1000 F mois, pour l'établissement de la Galerie de M^r^ Dufourny, par le Ministre Chaptal."

(101) Ci-dessous, note (80).

(102) Voir chap. 17.

(103) R. Chafee, loc. cit., pp. 77-79. Les bâtiments des Petits-Augustins avaient été attribués à l'Ecole des Beaux-Arts par l'ordonnance du 18 décembre 1816. La pose de la première pierre du Palais des Beaux-Arts eut lieu le 3 mai 1820 (A.N., AJ 52 443).

(104) J.-B. Rondelet, Traité théorique et pratique de l'Art de bâtir, 7 vol., 1802-1817 (éd. ultérieures). Pour l'architecte, voir M.-N. Mathusek-Baudouin, "Biographie de Jean Rondelet", dans Soufflot et son temps, 1780- 1980, cat. d'exp., Paris, 1980, pp. 155-157.

(105) Inventaire dans A.N., AJ 52 446, I. Les pièces déposés entre 1808 et 1813 ont été vérifié par Vaudoyer le 13 novembre 1813 (ibid.).

(106) Cf. le texte de l'inventaire.

(107) Mathusek-Baudouin, loc. cit.

(108) Courrier de Rondelet en date du 18 janvier 1820, dans A.N., F 17 1067/ 1068, dossier 10.

(109) A.N., AJ 52 445, I, lettres du 5 mai 1820 et du 20 novembre 1824.

(110) Cf. chap. 1, notes (15) et (17).

(111) Cf. chap. 5, note (40).

(112) Pour Bruyère, voir A. Lorion, "Louis Bruyère et les grands travaux de Paris, de 1811 à 1820", dans Annales des Ponts et Chaussées, 135^e^ année, n° 6, nov., déc. 1965, pp. 363 et suiv.

(113) Inventaire dans A.N., AJ 52 446, I . Annexes, XVI.

(114) "Etat des objets donnés à l'Ecole d'Architecture de Paris par l'Ecole Royale Polytechnique d'après l'autorisation de S.E. le Ministre de l'Intérieur...", 13 juin 1826, dans A. N., AJ 52, 453, III. Il existe des divergences importantes entre cet inventaire et les états des collections dressés auparavant à l'Ecole polytechnique. Comparer avec l'inventaire de 1816 dans Szambien, op. cit., p. 160.

IV. LA DECADENCE, OU, DU MUSEE D'ARCHITECTURE AU MUSEE DES ETUDES (1820-1836)

"Toutefois, le temps qui perfectionne, détériore aussi. Il est un point pour la maturité, et après avoir su l'attendre, il faut encore savoir le saisir. Cet instant passé, l'esprit perd sa sève, c'est-à-dire, sa vertu productive, inconvénient qui s'attache à plus de genres qu'on ne sauroit le dire, dans toutes les choses humaines."

Quatremère de Quincy, Notice sur Dufourny, p. 242.

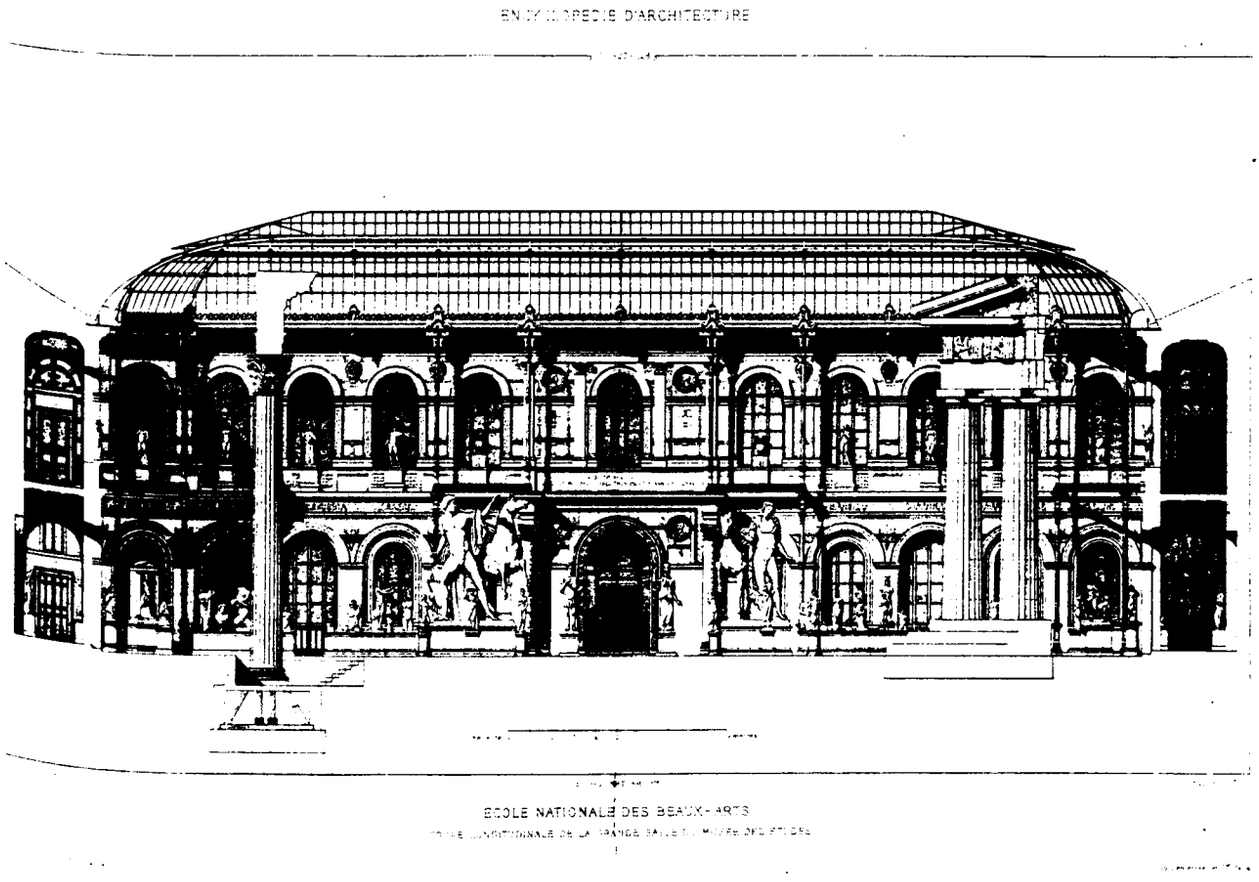


fig. 4. E. Coquart, coupe longitudinale de la grande salle de l'Ecole des Beaux-Arts, 1852 (gravure d'après son dessin, Académie d'Architecture).

15. La galerie d'architecture au Palais des Etudes (1820 et années suiv.) ?

39,40 Lorsque Debret projette à partir de 1820 le Palais des Etudes de l'Ecole des Beaux-Arts, il prévoit des locaux convenants à la collection d'architecture(1). Cependant on ne peut pas dire que Baltard, nommé conservateur et successeur de Dufourny le 9 novembre 1818(2) se soit engagé à remettre en état la totalité des pièces ou à en dresser l'inventaire. On semble se désintéresser des collections, qui restent au Collège des Quatre Nations. Les demandes réitérées du Ministère de l'Intérieur pour démarrer enfin les inventaires (3) n'aboutissent à rien.

On se contente de prévoir dans le Palais des Etudes, dessiné sur un plan en forme de E,et qui occupe déjà le même emplacement que celui de Duban, une
39 galerie consacrée à l'architecture(4). Elle est située au rez-de-chaussée de l'aile sud, en face du batiment des loges également projeté par Debret (5), et ce sera pratiquement la seule partie que l'architecte achèvera. Faut-il y trouver une preuve de l'urgence que présentait le déménagement de la galerie d'architecture ? Ou faut-il voir en Debret le dernier défenseur de celle-ci ? En tout cas, les fondations sont posées et on construit certains murs jusqu'au niveau du deuxième étage (6), mais le seul volume achevé par l'architecte avant 1833 est la galerie d'architecture.

Le 18 février 1829, le local est prêt, et dès le 25 février de la même année, on réclame le déménagement de la collection aux Petits-Augustins (7). Le 4 mars 1829, l'autorisation est obtenue (8). Le 12 mars, Debret est invité à s'occuper du transport de la "précieuse collection de fragmens d'architecture en marbre et en plâtre"(9). Le directeur , Mérimée, et l'architecte des bâtiments ont cependant quelque difficulté à s'accorder sur l'emplacement des différents objets : "On conçoit en effet que sans ce travail utile la galerie d'architecture ne serait qu'un magasin de mouleur dans lequel ne trouvant que des parties isolées plus ou moins chargées de sculpture, on ne pourrait jamais juger des dispositions relatives."(10) Le jugement prononcé est plutôt critique à l'égard de Dufourny qui n'aurait pas beaucoup apprécié de voir confondre un travail de 24 années (1782-1806) avec la marchandise d'un magasin de mouleur...

Les dispositions du nouveau local ne sont pas tout à fait idéales, mais correspondent néanmoins, pour la plupart des données, au type de galerie d'architecture que l'on souhaitait depuis si longtemps (11). Située dans un

rez-de-chaussée, la galerie d'architecture ne dispose pas d'un éclairage exceptionnel. C'est l'avis de l'inspecteur des bâtiments, Hubert Rohault, un ancien élève de Durand, qui reconnaît cependant : "...qu'on y voyait assez clair pour dessiner et pour examiner même les objets de sculpture dans leurs plus petits détails.Certainement il eut été à désirer que la Galerie d'architecture et le bâtiment des loges qui est en face fussent séparées par une rue de plus de 30 pieds (sic) de large, ou que ce bâtiment ne fut composé que d'un rez-de-chaussée."(12) La galerie d'architecture n'est qu'un compromis, mais enfin, elle existe.

Pas pour longtemps. L'année 1831 marque sa fin. Le directeur d'alors, Ingres, malgré son goût pour l'architecture - il s'était lié d'amitié avec Hittorf - ne voit pas du tout l'intérêt de garder la totalité de ces morceaux. Le Conseil des Bâtiments civils lui adresse une lettre proposant de transporter une bonne partie des fragments dans le dépôt de l'Ile des Cygnes(13). L'idée d'intégrer certains des fragments dans les murs de l'Ecole se fait jour : "Une partie de ces objets, presque tous d'un grand intérêt, soit sous le rapport de l'art, soit sous le rapport historique, doit, il est vrai, rester à l'école et être employée à la décoration du nouvel édifice..."(14).

Cette question devient d'actualité lorsque Duban est chargé en 1833 de
40 poursuivre les travaux de Debret. Si l'on sait que c'est Duban qui liquide définitivement le musée d'architecture, sa proposition de réaliser un parallèle construit, tout en sauvant les fragments du transport dans l'Ile des Cygnes, devient absurde. Le président administrateur de l'Ecole écrit, le 1er juin 1833 : "Je dois vous représenter que le transport à l'île des Cygnes de la totalité des fragments de diverses Epoques devra contrarier et peut-être rendre inexécutable l'excellente idée de M. Duban d'employer tous ces précieux fragments pour établir les moyens de faire un cours d'architecture comparée, aux Epoques les plus remarquables de l'Etat de l'art en France."(15)

Pendant ce temps, les quelques efforts entrepris pour dresser des inventaires des collections d'architecture n'aboutissent pas (16).

Les plans de Duban approuvés en 1833 (17) et exécutés entre 1834 et 1840 reviennent en fait considérablement sur les dispositions prévues par Debret.
41, A l'emplacement de la galerie d'architecture se trouve désormais la galerie
42, romaine; à l'opposé, côté nord, son pendant, la galerie grecque. L'hémicycle
43 est flanqué de la salle d'Olympie et de la salle des fragments de décoration

romaine (18). Les moulages du Parthénon - qui ne proviennent plus de la Grèce,mais de l'Angleterre(19) - sont montés dans le vestibule. Les plus grands morceaux sont présentés dans la cour vitrée...

41-43 La galerie grecque et la galerie romaine, du plus bel effet pittoresque, mais au fond peu méthodique, remplacent finalement la galerie d'architecture. On y trouve pêle-mêle des fragments d'architecture et des moulages de sculptures. Les salles ne sont plus consacrées à des disciplines, mais à des époques. L'unité des arts du dessin est retrouvée, mais au détriment du musée spécial de l'architecture. Le Musée des Etudes est consacré à l'antiquité, sans respect de la spécificité de la discipline architecturale.

Là n'est peut-être pas l'attaque la plus grave portée à l'idée du musée d'architecture. Dufourny savait, nous l'avons vu, que le musée résultait de la réunion des moulages aux maquettes, d'un rapport intime entre les deux, où le détail grandeur nature expliquait l'ensemble et vice-versa. Duban sépare définitivement les deux. La collection de maquettes, cet ensemble unique en Europe constitué à partir de si nombreuses initiatives de collectionneurs

44 passionnés, est reléguée à la bibliothèque, au premier étage au-dessus du vestibule du nouveau Palais des Beaux-Arts. Le fait que l'on dépense 25.790,33 F pour l'ameublement de la bibliothèque et de la galerie des modèles (20), ne doit pas nous leurrer. A cette époque, les éléments du musée d'architecture existaient encore à l'Ecole des Beaux-Arts, mais le local réalisé pour l'exposition des collections est bel et bien un Musée des Etudes, un lieu qui offre des sujets pour des travaux dessinés, susceptible d'améliorer la culture générale, mais sans aucune spécificité architecturale...

Le Musée des Etudes obéit à une logique pédagogique qui cherche essentiellement à former l'oeil et la capacité de dessiner, en négligeant, quant à l'architecture, la construction. On n'est donc pas étonné de ne plus y retrouver les maquettes de Rondelet et de Bruyère (21).

Il importe cependant de souligner que la place accordée en fin de compte à l'architecture au sein de ce musée, est nettement plus importante que celle qu'on lui accorde de nos jours. Sans être un musée de l'architecture, le Musée des Etudes de l'Ecole des Beaux-Arts comporte un nombre important d'éléments architecturaux et s'apparente à ce que pourrait être un musée d'architecture à l'heure actuelle.

XVII Dans le premier rapport de Peisse, conservateur des collections de l'Ecole des Beaux-Arts à partir de 1835 (22), se trouve une remarque très curieuse

sur l'emploi des différents fragments des collections et des morceaux du Musée des monuments français restés sur place, comme le portique d'Anet et l'arc de Gaillon. Il précise : "Les cours et les murs de l'école offriront déjà une sorte de musée d'architecture."(23) En effet, ces morceaux sont utilisés comme des spolia dans une église romane, sans véritable système et à deux fins : l'une décorative, la seconde commémorative de l'histoire du lieu et de l'institution. Là non plus, ce n'est certainement pas le musée d'architecture qui est réalisé. Par contre, les bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts se dressent comme un monument à une idée abandonnée...

Toutes ces dispositions ont peu bougé jusqu'à la fin du XIXe siècle, exception faite des travaux de Coquart qui introduit en 1852 la polychromie dans les bâtiments(24).

Le devenir des maquettes et des moulages montre clairement que leur unité, leur alliance avait été rompue par Duban. Dès 1903, les maquettes sont envoyées et dispersées en province(25). Pour les objets de la collection de Dufourny et les autres moulages il faut attendre les évènements de 1968 : Les marbres iront au Louvre, les moulages au Musée des monuments antiques (collections de moulages antiques grecs et romains) aux écuries du château de Versailles(26). Un prochain inventaire montrera peut-être ce qui en reste.

16. Accroissement et disparition des collections (1837-1847)

> "On pourrait demander si l'introduction des productions modernes dans un musée destiné surtout aux jeunes artistes ne mettre pas en péril la pureté du goût et les principes fondamentaux de l'art..." Peisse, 1836.

Dès 1836, Peisse, conservateur nommé l'année précédente, est invité à dresser l'inventaire des collections. Lorsqu'il énumère en 1836, dans son rapport sur les collections de l'Ecole des Beaux-Arts (27), les éléments composant la galerie d'architecture, on constate qu'il ne reste rien de tout ce qui fut entreposé par Bruyère, par Billing, par l'Ecole polytechnique et par Rondelet.

En fait, pour Peisse, la galerie se compose toujours des moulages de Dufourny (et de ses marbres) combinés aux maquettes de Cassas. Est-ce à cause de l'incompétence de ce conservateur peut-être trop peu au fait pour

faire la différence entre les maquettes de Polytechnique et celles de Cassas ? Il est cependant difficile d'ignorer une ensemble composé de plus de 400 pièces comme celui de Rondelet. Il paraît probable que la collection ait été amputée de ces parties(28).

Quel est alors le programme de Peisse ? A quelques détails près, il suit les données fournies par Duban, mais propose d'introduire de la méthode, dans la future politique d'acquisition, comme dans le classement des pièces existantes. Le musée des modèles, comme il l'intitule, doit être épuré et unifié : on n'y trouve que des plâtres, les marbres et autres fragments étant destinés à orner l'extérieur du bâtiment. Il faut établir une représentation "réelle, positive et complète"(29), un plâtre ne se distinguant de l'original que par son matériau (!). L'aura que peuvent avoir certaines pièces dans le contexte d'une Ecole des Beaux-Arts n'existe pas pour Peisse. Enfin, on conçoit mal ce qu'il comprend par la priorité de la pensée historique dans son musée, les critères de la présentation méthodique n'étant pas détaillés. Exprime-t-il par là la volonté d'intégrer d'autres époques à son musée ? Un long paragraphe de son rapport est consacré à l'importance de l'exposition des modernes, comme Michelange par exemple, qui, au pire, pourront toujours servir à démontrer la supériorité des anciens...

Les temps ont changé; Peisse se montre d'une incompréhension totale face aux intentions et aux possibilités de l'ensemble constitué par Dufourny et par Cassas, ce formidable compromis entre le désir d'une authenticité archéologique et la nécessité de stimuler l'imagination des élèves qui n'est pas vraiment le "fruit du hasard"(30), comme on nous l'affirme en 1836.

XVIII En 1837, Charles Texier, membre de l'Institut, chargé de l'exploration de l'Asie Mineure, offre à l'Ecole d'acheter cinq maquettes de monuments de cette région d'une part et la production d'un ensemble plus important de 44 pièces d'autre part. On sent par ailleurs très bien dans son offre (31) qu'il appartient à la génération qui cherchait à fonder une histoire comparative des monuments anciens, et qu'il partage les vues de ses prédécesseurs sur l'utilité d'une telle collection.

Texier s'était trompé . L'Ecole n'avait pas la volonté de faire produire des maquettes en grand nombre. L'offre de compléter les collections existantes en date du 7 octobre n'a pas de suite. L'Etat finira par acquérir 5 pièces produites pour Texier par -toujours le même(?) - Fouquet, à la suite d'un courrier du 30 octobre 1837. Le "Mémoire des copies de monumens antiques exécutés dans le courant de mil huit cent trente huit pour la galerie d'archi-

tecture de l'école des Beaux-arts par Fouquet sculpteur rue de Sèvres 149 d'après les dessins de M.r Texier" mentionne cinq pièces à un prix total de 1050 F : le tombeau d'Amithas, un tombeau taillé dans le roc, un autre tombeau taillé dans le roc, une forteresse en ruines et la porte d'Assos(32). La somme payée contraste vivement avec celle demandée pour les 44 pièces : 41.510 F.

L'Ecole est cependant dédommagée de cette affaire sans suite : un courrier du Ministre de l'Intérieur avertit le 22 avril 1837 la direction de l'Ecole du décès de Petit-Radel, administrateur de la Bibliothèque Mazarine, car celle-ci veut se défaire de 84 maquettes de monuments pélasgiques. Le Ministre propose donc de les donner à l'Ecole(33). Nous ne savons pas ce qu'est devenue cette curieuse collection.

L'offre d'achat des maquettes d'Auguste Pelet date du 16 juillet 1839(34). Cet archéologue-antiquaire de Nîmes avait constitué un ensemble de 24 modèles représentant les monuments romains du midi de la France à la même échelle: Nîmes, Orange, Saint-Rémy, Vienne, Arles. Cette collection avait été complétée par celle d'édifices antiques italiens(35).

Stendhal, de passage à Nîmes, en fait l'éloge : "...il était presque nuit lorsque nous sommes arrivés au cabinet de M. Pelet : c'est la plus jolie chose au monde. M. Pelet, savant infatigable, a fait des modèles en liège des monuments romains du midi de la France. Il est impossible de voir une imitation plus habile et en même temps plus exacte. Comme ces modèles sont exécutés sur la même échelle, pour la première fois j'ai eu l'idée de la grandeur comparative de ces monuments; les jolis édifices de M. Pelet ont un centimètre pour mètre. J'ai vu avec étonnement que l'arc de triomphe d'Orange, cet ouvrage gigantesque, passerait facilement sous un des arcs inférieurs du pont du Gard."(36)

L'échelle comparative séduit Stendhal qui ignore apparemment l'existence du grand Durand. Peisse cependant ne se montre guère sensible au caractère méthodique de la collection, mais la désigne simplement comme l'"une des plus riches et des plus curieuses qui existent."(37).

Tout cela, en vérité, a peu d'importance sur l'esprit dans lequel se développe le Musée des Etudes. Peisse écrit en 1847 : "La collection fit de rapides progrès; et il n'y a presque pas d'année où le musée des études n'ait, depuis sa fondation, reçu de nombreux moulages."(38) Rien que pour l'architecture, il peut mentionner 200 pièces. L'augmentation quantitative provoque un changement qualitatif.Peisse constate que l'objectif est à peu près atteint : "L'ancien fonds a à-peu-près disparu sous les nouvelles acquisitions."(39)

(1) Le discours de Mérimée prononcé à l'occasion de la pose de la première pierre dans A.N., AJ 52 443. Vaudoyer semble avoir présenté un dernier projet en 1817 (cf. ibid., sa lettre du 25 janvier 1817). Debret a peut-être commencé ses projets en 1819. Les projets de Debret sont intégralement conservés dans le Versement d'Architecture aux Archives Nationales, boite VIII, albums XLVIII et XLIX. Sous ces mêmes cotes, on trouve les plans de Duban. Pour Debret, surtout boîte VIII, 2,3; Album XLVIII, 1; Album XLIX, 1, 3. Voir aussi A.N., N III Seine, 1128/1-103.

(2) A.N., AJ 52 441. La nomination eut lieu le 9 novembre 1818.

(3) A.N., AJ 52 445, lettre du Ministre de l'Intérieur du 29 mars 1826 relative à l'inventaire demandé le 26 novembre 1825.

(4) Cf. les documents du V^t A.

(5) V^t A., Album XLVIII, voir notamment l'élévation, n° 6. Debret avait
18 projeté des loges en bois qui n'étaient pas sans évoquer quelques-uns des édifices turcs dessinés par Melling.

(6) V^t A., boîte VIII, 2 représente les parties construites entre 1820 et 1833 par Debret. Le dessin est contresigné par Morey en 1842.

(7) A.N., F 21 615, lettre du 18 février 1829 par Mérimée et Coutot(Toutot?); "Transport et arrangement de la Galerie d'architecture", 25 février 1829 : il s'agit d' "obtenir que les objets d'art qui composent la Galerie d'architecture soient transportés du Palais de l'Institut où ils se trouvent aujourd'hui, dans le nouveau local qui a été préparé."

(8) A.N., AJ 52 445, lettre du directeur de l'Ecole des Beaux-Arts en date du 4 mars 1829.

(9) Ibid., note du 12 mars 1829.

(10) A.N., F 21 615, lettre du 18 février 1829.

(11) Voir ci-dessous, chap. 17.

(12) A.N., F 21 615, courrier provenant de la Direction des Travaux de Paris, 19 mai 1829.

(13) A.N., AJ 52 445, lettre émanant de la Direction des Bâtiments Civils et adressée à Ingres. L'architecte du dépôt est Moreau. Un projet d'une "Galerie d'exposition pour échantillons de marbres à l'île des Cygnes"

(2 calques) en date du mois d'avril 1833 est conservé dans A.N., F 21 1092, n° 102. Le projet prévoit l'aménagement d'une galerie d'une longueur approximative de 30 mètres au premier étage d'un édifice très simple.

(14) A.N.,AJ 52 445, courrier du 30 mai 1831, cf. note (13).

(15) Ibid., courrier du 1er juin 1833.

(16) Vinit est chargé de faire l'inventaire en 1833 (Ibid.). voir aussi note(3).

(17) V^{t} A., Album XLVIII, plan général approuvé le 1er octobre 1833 (pl. 1).

(18) Ibid., voir également V^{t} A., album XVIX, pl. 10 et 11. Chafee, loc. cit., p. 79.

(19) Cf. Rapport de Peisse, mars 1836, dans A.N., AJ 52 445 : "Pour...(la sculpture) antique nous sommes plus heureux encore, le gouvernement Brittannique nous enverra la Collection entière des Sculptures du Parthénon."

(20) En 1838, cf. A.N., AJ 52 443.

(21)Auraient-elles été données au professeur du cour de construction ?

(22) Peisse est nommé le 31 janvier 1835 et notifié le 2 février. Il écrit le 29 novembre 1836 : "...je suis invité à dresser,dans le plus bref délai, l'état des objets d'art arrivés récemment au musée des Modèles..."

(23) Rapport de Peisse, 1836, voir note (19) et annexes, XVII.

(24) Dessins de Coquart à l'Académie d'architecture(voir Images et imaginaires d'architecture, loc. cit., p. 214); A.N., V^{t} A., album XLVIII, 16, dessin daté du 20 juillet 1878, coupe du Palais des Etudes.

(25) Boucher, loc. cit, p. 214 et E. Müntz,"Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts", dans G.B.A., 3e pér., t. III, p. 279. L'enquête menée par A. Jacques pour retrouver ces maquettes n'a donnée aucun résultat, exception faite des maquettes en liège retrouvées au Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye. Voir annexes, XIX.

(26) Ces collections formeront le noyau d'un Musée des monuments antiques.

(27) Cf. note (19) et (23).

(28) Voir note (21).

(29) Rapport Peisse, 1836.

(30) Ibid.

(31) A.N., AJ 52 446, voir annexes, XVII.

(32) Le courrier, ibid. Un intitulé plus précis des cinq morceaux est donné dans A.N., AJ 52 454 : tombeau d'ordre ionique à Antéphellus (en Caramanie); petit tombeau lycéen à Macri (Lycie); tombeau d'Amynthas à Macri (Lycie); porte principale de la ville d'Assos (Troade), état actuel; porte de constrcution grecque près de la porte principale d'Assos.

(33) A.N., AJ 52 450.

(34) A.N., AJ 52 446.

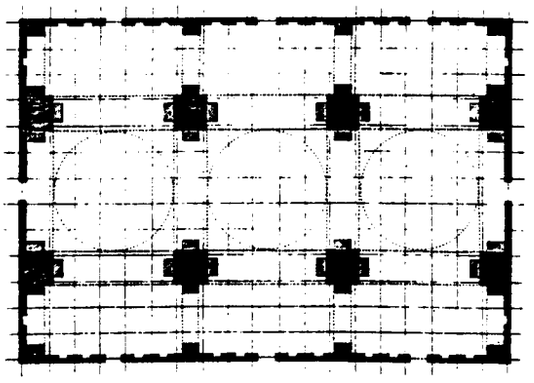
(35) Voir annexes, XVIII. A. Pelet, Description des monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre , Nîmes, 1876.

(36) Stendhal, Mémoires d'un touriste, II, éd. F. Maspéro, Paris, 1981,p.104. Nous remercions A. Jacques de nous avoir signalé ce texte.

(37) Deuxième rapport de Peisse, "Rapport sur le Musée des études de l'école Royale des Beaux-Arts", 29 août 1847, dans A.N., AJ 52 445.

(38) Ibid.

(39) Ibid. Notons enfin que l'Ecole se retourne vers la construction en 1862, lorsqu'elle fait acquisition de 60 modèles en charpente qui représentent entre autre des oeuvres de Ballu, Viollet-le-Duc, Duban, Dedreux, Davioud, Baltard, Labrouste... Cf. "Notice des modèles en Charpente composés et exécutés par Monsieur Auguste Bellu maître Charpentier à Paris Offerte à l'Ecole Impériale des Beaux arts le ... novembre 1862", dans A.N.,AJ 52 446.



V. L'ESPACE DU MUSEE D'ARCHITECTURE - TYPE, ECLAIRAGE ET DIMENSIONS

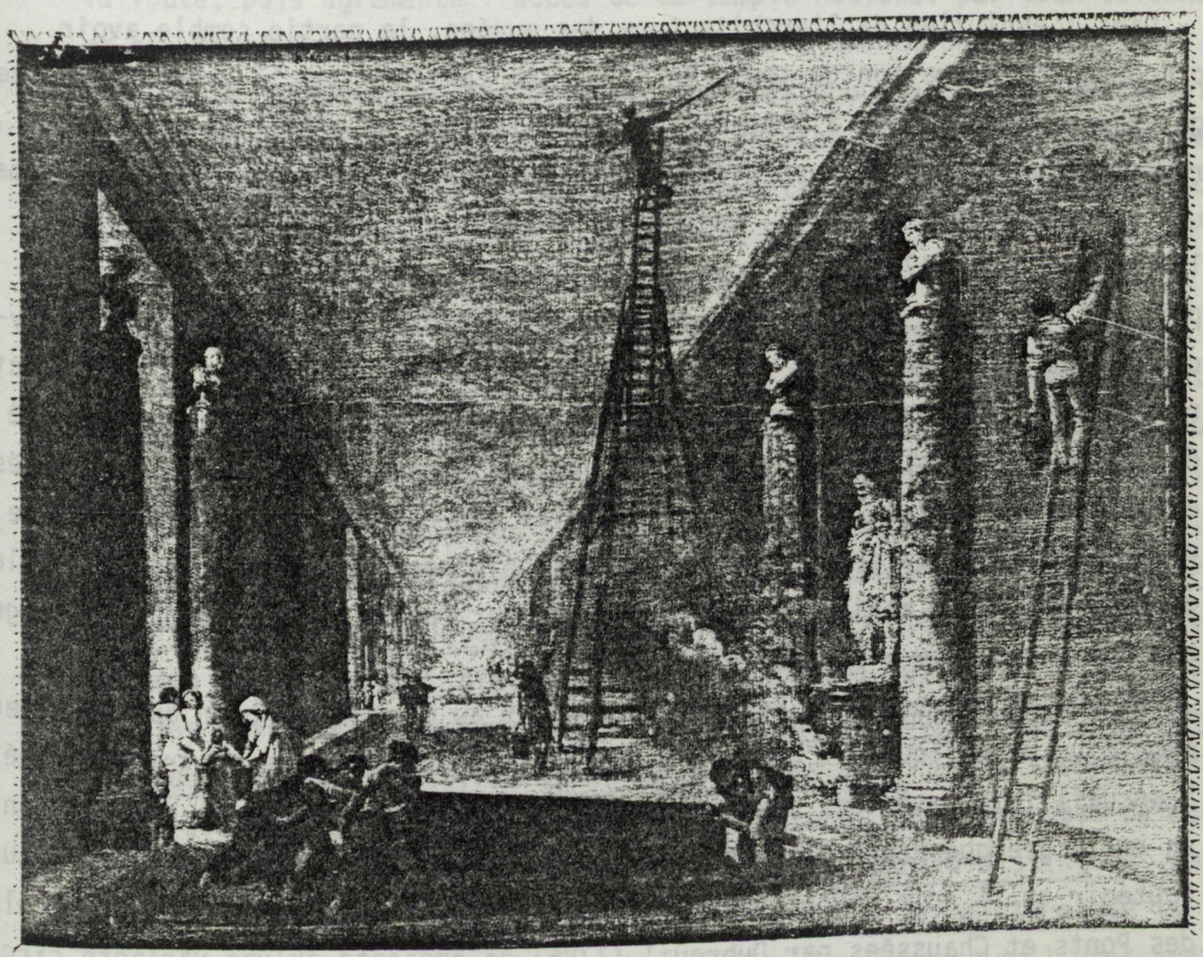


fig. 5. Hubert Robert, la Grande Galerie du Louvre en cours de restauration (Louvre, R.F. 1946-29). Sauf pour les dimensions, la Grande Galerie montrait, entre 1796 et 1799, toutes les caractéristiques qui deviendront celles de la galerie d'architecture.

17. Des musées aux écoles des Beaux-arts : l'apogée de la galerie

L'architecture des musées a suscité suffisamment d'intérêt ces derniers temps pour qu'on puisse envisager de la retracer ici (1). Cependant, il est important d'attirer l'attention sur tout ce qui peut distinguer un musée proprement dit d'une école des Beaux-arts, programme nouveau, qui surgit vers 1800, et que préfigurent les projets visant à créer des édifices rassemblant toutes les académies, comme ceux de Peyre et de Percier (2).

Dans l'évolution de l'architecture des musées, la partie semble avoir précédée l'élaboration du tout. En effet, on constate que le programme d'une galerie est déjà donné à l'Académie d'architecture en 1754; les prix sont remportés par Trouard, Jardin et Victor Louis (3). L'année suivante, on demande un salon des trois arts (4). Le premier musée, par contre, n'est conçu à l'Académie qu'en 1779. Delannoy, Gisors, Durand et Barbier remportent les prix. L'intérêt de ce concours est de nous présenter un type de musée "encyclopédique" qui réunit les arts et les sciences dans un bâtiment bien caractérisé comme temple par des accès dotés de colonnes et intérieurement composé de quatre galeries se réunissant dans dans un espace voûté central et reliés entre eux par des salles. Une des galeries est consacrée à l'architecture. Pour diviser les galeries, on emploie des colonnes, et la question de l'éclairage est résolue de manière variable : Gisors et Durand utilisent un éclairage zénithal; Delannoy y renonce(5).

Le projet de muséum de Boullée appartient au même type, bien que de dimension plus magnifique, et précise la disposition de l'espace central destiné à accueillir les statues des grands hommes (6). Le schéma de la composition en croix grecque étant d'ailleurs employé dans d'autres édifices, on ne peut soutenir qu'il soit spécifiquement attribué aux musées. Le projet de l'Ecole des Ponts et Chaussées par Dubreuil (1786) ne présente qu'une variante circulaire de ces dispositions(7).

Tous ces projets très théoriques élaborés depuis 1779 étaient sans doute stimulés par la décision d'Angivilliers d'ouvrir de Louvre (8), décision qui remontait à 1776. Dans la pratique, il s'agira d'envisager l'aménagement du Louvre sous deux points de vue principaux, celui d'un accès digne, doté d'une ordonnance d'architecture, et celui d'un espace intérieur, également digne : la Grande Galerie.

Ce n'est pas un hasard, si le sujet de Grand prix de 1791 est une galerie, car cette année là culminent les discussions autour de la forme définitive à adopter pour le Louvre. Rappelons que les projets de prix de Normand et de Delagardette sont contemporains à la proposition de Legrand et Molinos pour construire une nouvelle galerie (9).

En ce qui concerne l'accès, la morne pratique l'emporte sur la dignité.
45,46 Il suffit de comparer les projets respectifs de De Wailly et de Hubert (10) pour s'en convaincre. L'un prévoit une décoration sculpturale raffinée sous la voûte, puis agrémente l'accès de ce temple national par deux colonnes et six magnifiques statues; le second récupère des colonnes récupérées. En l'an II, la deuxième proposition avait beaucoup de chances de devenir réalité... L'idée d'ennoblir l'accès à l'édifice par un escalier monumental à l'italienne ne peut qu'être étrangère à cette période des caisses vides. Mais Percier et Fontaine s'en souviendront en 1805.

Qu'est-ce qui a fait naître l'idée de concevoir un nouveau bâtiment pour l'Ecole des Beaux-Arts ? Est-ce l'essor pris par son enseignement après l'époque révolutionnaire ? Est-ce la volonté de libérer les locaux occupés au Louvre ? Ou bien l'expédition d'Egypte a-t-elle fait surgir l'espoir
47 d'une nouvelle floraison des arts ? Le programme du Grand prix de 1800, bien que mégalomane, s'avère explicite : "Cet édifice contiendra une grande Salle d'assemblée publique, capable de recevoir 9 - 10 000 personnes, et destinée à proclamer et distribuer les récompenses qui auraient été décernées dans les différents concours. Il y aura des Salles pour l'exposition des ouvrages des Artistes qui auraient remporté des prix. Elles seront éclairées pour l'avantage de la peinture et de la sculpture, et distribuées de manière que le public puisse les parcourir librement. Une partie distinguée de cet édifice, renfermera les pièces propres à l'étude de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, et une bibliothèque pour les livres indispensablement nécessaires à l'établissement, laquelle serait ornée de tableaux, de morceaux de sculpture, et de modèles précieux relatifs aux diverses instructions que recevraient les élèves. Les élèves sont libres de donner à l'ensemble telles formes qu'ils voudront, pourvu qu'il n'excède pas 20,000 mètres de superficie."(11)

Un tel programme illustre de manière exemplaire la focalisation de l'enseignement des Beaux-arts sur la distribution des prix. Mais il s'en dégage

une spécificité certaine, étonnante par rapport à d'autres programmes. Une école des Beaux-arts n'est pas de prime abord un musée. Et malgré la présence de Dufourny dans la classe d'architecture de l'Institut, les collections sont renvoyées à la bibliothèque, dans la catégorie des morceaux de sculpture et dans celle des "modèles précieux relatifs aux diverses instructions"...

47 Ménager rend le meilleur projet, son concurrent Vallot restant enraciné dans un schématisme proche des projets des années 1780 (12). Bien que symétrique, la proposition de Ménager évite d'organiser l'ensemble de manière identique autour d'un centre, mais essaye de doter les parties d'une taille proportionnelle à leur fonction. Bibliothèque et salles d'exposition forment un corps de bâtiment un peu à part. Même si le projet approche les 20 000 mètres carrés, la solution est réaliste. Qui connaissait donc mieux l'Ecole qu'un élève ?

Pour mettre en évidence le pragmatisme du bâtiment de Ménager, on peut
48 le comparer au "Prytanée projet donné en concours à l'Ecole Spéciale d'architecture en mémoire de l'anniversaire de David Leroy professeur de cette école proposé par Courtépée An XII."(13) Courtépée nous présente un exercice de composition abstrait où trois ailes occupées par des galeries conduisent à une salle d'assemblée semi-circulaire.

Nous retrouvons un esprit encore plus pragmatique dans les projets de Vaudoyer. Ses propositions d'aménagement pour le palais de l'Institut (14) l'amènent à élaborer dès 1808 un projet de Palais des Beaux-Arts dont nous ne connaissons que la coupe et la façade. Il semble s'agir d'un édifice carré à deux étages, d'un décor assez simple (15). Ignorant le programme, nous ne savons pas comment et où Vaudoyer prévoyait de loger les maquettes et les moulages.

En 1810, Vaudoyer visite 50 localités pour implanter l'Ecole(16). Son projet de 1811 présente un édifice carré comportant une cour et situé entre la rue de Lille et les quais (à l'emplacement de la gare d'Orsay ?). L'archi-
37 tecte précise au sujet du premier étage des ailes : "Deux grandes galeries
38 (de 130 p. sur 27 p.) l'une pour les statues antiques, qui communique directement à l'école de L'antique pour faciliter les changement et le Transport des Modèles; l'autre pour les Modeles et fragments d'architecture antique, qui communique directement aux Salles d'Etude de L'architecture."(17) On remarque que les galeries se trouvent au premier étage (et non au rez-de-chaussée). La bibliothèque d'architecture en est séparée.

Il est alors partisan d'un type d'école inspiré du modèle conventuel,comme on le voit au lycée Condorcet par exemple (18). A la demande de Peyre, il élabore parallèlement un "Projet des mêmes Ecoles dans une masse de Bâtiment isolé"(19), d'autant plus instructif qu'il préfigure l'édifice de Duban dont il dénonce d'avance les désavantages. Où mettre les collections ? "Ce corps de Bâtiment contiendra au centre une très grande salle de représentation destinée à servir de galerie des Statues antiques, de galerie d'architecture, de salle d'exposition publique et de salle pour la distribution des prix."(20) Le premier défaut d'un tel aménagement est de diminuer la superficie de l'ensemble par rapport au projet de type conventuel : "...dans le projet isolé la grande salle du milieu monte de fond et n'a qu'une fois sa superficie à cause de sa dimension et des jours qu'elle est obligée de tirer du haut : elle a 9 Toises sur 25 Toises ou 225 Toises Superficielles de sorte que les trois étages de ce plan n'ont plus que 1950 Toises de distribution..."(21) Vaudoyer pose enfin le problème de l'éclairage : "Désavantage des jours du haut qui traversent un comble très élevé pour éclairer les Salles du Milieu. Désavantage des Lanternes qui sont exposées à la grêle ce qui casse les verres, à la neige qui ote la Lumière un certain tems de l'année, à la filtration intérieure des eaux, qu'on est sans cesse obligé de combattre de réparer et qu'on ne corrige jamais parfaitement..."(22). Résolument opposé au parti d'une cour vitrée, Vaudoyer reste attaché au type de galerie pour abriter les collections d'architecture.

Dans un premier temps, on lui donne raison. En 1812, l'Ecole des Beaux-Arts
40 doit être intégrée dans le Palais de l'Université Impériale, près du Champ de Mars, projet à la charge de Poyet et de Damesme. Elle occupe les bâtiments situés autour de la première cour Est, à côté de la cour d'honneur. La galerie d'exposition fait le tour de la cour d'honneur et sert à présenter la sculpture et les produits de l'industrie (23).

Jusqu'alors, l'espace du musée d'architecture adopte clairement une forme
39 unique, celle de la galerie. Celle-ci est cependant d'un usage à peu près universel. Rappelons que les galeries du musée-type de Durand, probablement consacrées à la peinture, la sculpture et l'architecture (la quatrième étant réservée aux expositions) sont rigoureusement identiques (24). La galerie s'avère par ailleurs un espace apte à contenir les objets les plus divers. Peyre, partisan de la cour vitrée pour l'Ecole des Beaux-Arts, projette par exemple une galerie "pour l'exposition des produits de l'industrie française"

pour les Arts et Métiers(25) dans un style italianisant très simple (la façade présente une double rangée d'arcades). Mentionnons également un exemple très curieux, la galerie des lois et décrets de Rondonneau située rue Saint-Honoré et qui présentait un espace intermédiaire entre une galerie d'affiches et une bibliothèque (26). Et la galerie est le lieu par excellence de toute glyptothèque, telle que celle réalisée par Klenze à Munich à partir de 1815 (27).

Galerie ne signifie donc pas nécessairement galerie d'architecture. La spécificité de cette forme empruntée à l'architecture des musées repose essentiellement sur trois éléments qui définissent sa forme précise : son éclairage, ses divisions possibles, questions de fait étroitement liées, et ses dimensions.

18. L'éclairage du musée d'architecture

Dans la tradition vitruvienne, l'éclairage d'une salle destinée à mettre en valeur des objets d'art, fonctionne sur le modèle de la "salle égyptienne".
49 Voici comment Perrault nous explique le principe : "Cette planche represente la salle Egyptienne qui ressemble fort à ce que nous appellons une Chambre à l'Italienne. L'essentiel de ce genre d'Edifice consiste à ne prendre du jour que par en haut, & à avoir l'exhaussement de deux étages; ce qui apporte trois commoditez considérables. La première est que cette sorte d'appartement peut estre dégagé des quatre costez, & répondre à quatre appartemens; La seconde qu'il est frais en Esté; La troisième que le jour qui vient des quatre costez & par enhaut n'éblouït point, & laisse tout a l'entour aux Tableaux & aux autres ornemens, dont on se veut parer, la place qui est ordinairement employée à des croisées."(28)

Ce genre d'espace a connu un succès considérable en Angleterre; il suffit ici de citer les salles d'assemblée réalisées par Burlington à York en 1730 (29). Il faisait également l'objet de projets plus théoriques en Grande-Bretagne, comme celui que nous donnons en illustration et qui montre une
50 salle égyptienne nettement moins élancée que celle figurant dans le Vitruve de Perrault (30).

En France, l'éclairage latéral par le haut est contesté depuis 1750 environ. Le grand modèle romain de l'éclairage zénithal, le Panthéon, éveillait un

intérêt certain. La doctrine de l'imitation des anciens, mais aussi des considérations d'ordre pratique, mèneront à de nombreuses expériences sur les jours possibles.

Dans un ouvrage récent (31), l'historique de l'éclairage zénithal est en partie résumé à propos du développement de la Grande Galerie du Louvre. Ici, nous examinons la question dans un contexte différent, mais de nombreux faits exposés dans cet ouvrage intéressent la question.

L'éclairage zénithal existait déjà dans l'église parisienne de Saint-Merri, non dans la voûte principale, mais dans un espace plus resserré, celui de la chapelle de la Communion éclairée par des lanternes de forme ovale (32). L'origine de l'idée d'employer de tels jours dans les musées semble cependant se situer dans un contexte pré-industriel vers 1750. La première verrière dans un plafond se trouvait, semble-t-il, au troisième étage du magasin-entrepôt de M. Barbier, marchand d'étoffes de la rue des Bourdonnais (33). Au Sentier, le néon a depuis longtemps remplacé de tels arfices, mais n'en existait-il pas plusieurs dans le Paris du XVIIIe siècle ?

Le premier oculus véritablement inspiré du Panthéon est réalisé à la fin des années 1760 par Gondoin dans les Ecoles de chirurgie, édifice dont on ne saurait sous-estimer l'influence (34). Il paraît probable que cet audace ait encouragé les amateurs d'art à s'emparer de cette nouveauté. Vers 1770, on mentionne une pièce octogonale éclairée par un lanternon dans l'hôtel Crozat du Chatel (35). Et la lanterne du cabinet de Beaujon ne se situait-elle pas dans la grande galerie et la bibliothèque "éclairées par le haut" et exécutées par Boullée après 1773 (36)?

Est-ce donc à Boullée qu'il faut attribuer l'ennoblissement de l'usage des jours zénithaux, voire son introduction dans les galeries ? Si l'on en croit les phrases suivantes et citées dans le rapport de l'Académie sur l'éclairage, en date de 1785, ne sent-on pas derrière ces assertions les préoccupations de Boullée ? La première phrase est tirée de l'Encyclopédie : "...la plus sage réponse à la question de la matière, et de la propagation de la lumière, seroit peut-être de dire que nous n'en savons rien."(37) Puis on lit également : "...nous savons tous combien est encore imparfaite la théorie de la lumière, et sur-tout celle de sa propagation, malgré les grandes découvertes de l'immortel Newton..."(38). Boullée était en effet membre de la commission de 1786 (avec Brebion, Jardin, Heurtier, Antoine, Raymond, Mique, Hazon et Guillaumot). Ses projets d'architecture publique excellent dans le genre.

Pendant les années 1770, les verrières sont couramment utilisées : pour l'éclairage d'escaliers, et surtout là où l'espace s'avère trop serré pour pratiquer des fenêtres...(39).

Dès 1778, Hazon émet l'idée d'éclairer la Grande Galerie du Louvre par le haut. En 1780, la salle à manger de l'hôtel Botterel-Quintin est couverte par une verrière; de la même époque date probablement la salle des ventes de l'hôtel de Bullion, rue Plâtrière (40).

La première réalisation d'une galerie à éclairage zénithal sur laquelle nous sommes bien informés, est celle de la maison de Lebrun au n° 8 de la rue du Sentier, un ouvrage dû à Raymond et exécuté entre 1785 et 1786 (41). On trouve désormais des lanternons et des verrières dans tous les endroits à la mode. Mentionnons comme autres exemples l'hôtel de Salm qui comporte toute une série de lanternons, puis le projet de Poyet pour Saint-Sauveur, où non seulement l'abside est percée pour former un demi-Panthéon, mais où l'architecte ouvre la voûte de la nef principale (42). Enfin ce n'est certainement pas par hasard si Guillaumot, lors de l'aménagement des Catacombes, trouve l'idée ingénieuse de percer des puits de lumière. Là aussi, il s'agit de galeries...

L'Académie s'est penchée sur la question avec un peu de retard, mais avec beaucoup de zèle. Une série de visites est effectuée, dont une chez Lebrun. Elle déclare au sujet de ce nouveau genre : "...il est impossible d'y entrer, sur-tout dans celle de M. le Brun, sans être frappé par la beauté de la lumière qui y règne, et de l'avantage de voir du même coup, également bien tous les tableaux, en quelque lieu de ces salles qu'on se place..."(43). L'unité spatiale due à la lumière - il est étonnant d'ailleurs que Raymond fasse figurer sur son dessin de la galerie une grande zone d'ombre - rend le "seul coup d'oeil" possible. Et la grêle et les vents ne font pas de sérieux dommages en 1785, même sur les verres blancs de Bohème et d'Alsace(44).

Six données essentielles sont définies pour l'aménagement de la Grande Galerie du Louvre. Deux nous intéressent ici :

"1°. Que la galerie ne doit être divisée, même par aucune décoration, soit de colonnes, soit de pilastres; que son immensité est un genre de beauté unique, et auquel il seroit fâcheux de porter atteinte, sous le prétexte d'une décoration, dont ce monument n'aura pas besoin.

2.° Que la galerie sera éclairée plus convenablement par des jours du haut, relativement aux objets qu'elle doit renfermer, que par les croisées actuelles."(45)

Il nous semble que les deux principes sont complémentaires : unité de lumière et unité de l'espace vont de pair. En même temps, un tel aménagement exclut largement les sections, et donc d'une certaine manière une présentation qui comporte des divisions historiques ou autres. Est-ce la raison pour laquelle les deux propositions ne sont pas retenues jusqu'aux travaux de Percier et Fontaine, vers 1805 ?

On connaît la suite de ce rapport de l'Académie. Guillaumot va jusqu'à exposer au salon de 1789 une lanterne expérimentale dans et pour le Louvre(46). La nouvelle forme architecturale provoque une prise de position positive et enthousiaste qui s'exprime peut-être avec le plus de bonheur dans les projets
51 de Hubert Robert, mais aussi dans le projet de Legrand et Molinos pour la création d'une nouvelle galerie (47).

En l'an II, on est déjà devenu sensiblement plus prudent. Varon trouve dans son rapport une formule bien diplomatique : "3.° Que la galerie soit éclairée par la voûte, de la manière la plus favorable à l'éclat et à la conservation des objets qu'elle renferme."(48) Une hésitation entre l'éclairage zénithal et celui à 45 degrés, si réfuté dans le rapport de l'Académie, s'installe.

Lebrun, lui-même initiateur de l'éclairage par le sommet, tranche en l'an III : "En éclairant en toit et d'aplomb, on éprouvera la chaleur ardente du midi, qui fera du museum une étuve, déssèchera les tableaux et les écaillera... Une forte grêle peut briser les glaces; en outre, à la longue, le côté dépoli s'encrassera, il obscurira la lumière..."(49). On se demande quelles ont pu être les expériences douloureuses qui ont conduit Lebrun à cette conclusion. Il se sent tenu d'illustrer le seul mode d'éclairage admissible
52,53 selon lui par deux gravures qui nous prouvent le retour en force de la salle égyptienne à la Vitruve.

Dès les premières réflexions sur le musée d'architecture, on souhaite le "seul coup d'oeil" permettant d'embrasser l'ensemble, pour passer ensuite à l'examen du détail. Le poids des pièces, et notamment des moulages, exclue toutefois de les placer dans un étage élevé : un éclairage zénithal pour l'architecture n'est possible que dans un espace qui ne s'élève pas au-delà d'un étage.

L'architecture est un art qui appelle des divisions ou des regroupements, même lorsqu'une approche pittoresque l'emporte sur l'analyse rationnelle.

Que ce soit selon les caractères, les périodes ou les civilisations, l'art de bâtir demande une classification. Ainsi, avant le Palais des Etudes de l'Ecole des Beaux-Arts, le problème de l'éclairage zénithal ne se pose pas dans le contexte de l'architecture(50).

La section d'architecture de Legrand et Molinos pour le Louvre est située au rez-de-chaussée et comporte de nombreuses salles. C'est une proposition plutôt pragmatique. En 1790/1791, les objets restent éclairés conventionnellement par des fenêtres.

En 1794, ne connaissant pas le projet précis pour les Thermes de Julien, nous sommes obligés de faire appel à notre imagination pour reconstituer les jours. L'hypothèse la plus probable reste que Legrand et Molinos songeaient à l'utilisation de fenêtres thermales, solution proche des 45 degrés de Lebrun.

Dans le palais de l'Institut, les objets se trouvaient d'abord à l'emplacement de la Bibliothèque Mazarine (51), donc éclairés par des fenêtres situées d'un seul côté. Mieux vaut ne pas parler de l'éclairage lorsque les objets furent transportés dans les combles de l'ancien Collège des Quatre Nations.

La gravure de l'ensemble de la galerie de Cassas, ainsi que le cadastre
31-33 de la maison qui abritait la collection (52), permettent de déceler que cette exposition réunissait certaines caractéristiques lumineuses et spatiales du musée d'architecture. Eclairage non-zénithal - en l'occurence par des croisées sur un côté - puis divisions claires dans l'espace par quelques soutiens.

L'espace idéal pour le musée d'architecture aurait pu être la galerie
39 d'architecture de Debret, telle qu'elle fut exécutée jusqu'en 1829, car elle comportait non seulement des sections d'espace, mais aussi un éclairage par des fenêtres hautes. Son seul défaut - ne recevoir qu'une quantité moyenne de lumière - était dû à la proximité du bâtiment des loges (53).

On comprend désormais pourquoi la verrière de la cour du Palais des Etudes signifie l'annulation des principes spatiaux valables pour le musée d'architecture. Un espace uni ne convient pas à l'art de bâtir. En ce qui concerne la verrière, on avancera en sa faveur les progrès de la construction depuis l'époque de Lebrun. Les dégâts dûs à l'encrassement prouvent que son revirement contre l'éclairage zénithal n'était pas erroné.

19. Dimensions des objets - dimensions de l'espace

"Cette Ecole au Louvre avait 24 pd^{s} sur 10 pd^{s} et était beaucoup trop petite."
Programme et Notes sur les locaux nécessaires aux Ecoles spéciales de Peinture, Sculpture et Architecture..., 1er pluviôse an X (20 février 1802), note à propos de la salle de coupe du trait et des modèles au Louvre. Dans A.N., F 13 1174, dossier 5.

54 Comme le montre notre comparaison des dimensions des maquettes composant la collection de Cassas, les mesures - décidées par qui ? - sont variables. Mentionnons les extrêmes : la maquette la plus longue était le château de Saint-Ange (255 cm), suivi du Parthénon, avec 214 cm, puis l'état actuel d'une partie de la galerie de Palmyre. Le Colisée, qui ne faisait pas partie de la galerie de Cassas proprement dite, mais fut acquis par Dufourny ultérieurement (54) avait une largeur de 310 cm environ. La surface occupée par cette maquette exceptionnelle de Carlo Lochangeli, a dû être la plus
10 considérable de toutes. En hauteur, on distingue la tour de Pise, avec 180 cm, puis deux tombeau, celui de Makschi (145 cm), et un tombeau de Palmyre faisant partie de cette belle série qui exprime peut-être le mieux l'esthétique de Cassas...(55)

Le plus petit objet de sa collection ne mesure que 20 cm de haut. C'est le numéro 50, un tombeau sur la voie appienne aux environs d'Albano. Un autre ne fait que 24 cm de large. La largeur de l'obélisque de Cléopatre (qui n'a aucun rapport avec celui élevé à Londres ultérieurement) n'est pas indiquée.

Vu les modalités de la constitution de la collection de Cassas, ou celles que l'on peut lui supposer, il est exclu de s'attendre à une échelle homogène d'exécution(56). Cassas fit exécuter les maquettes par les artisans-modeleurs disponibles et parfois dans leurs dimensions. Cependant, les monuments de Palmyre, chers à notre voyageur, s'avèrent d'une taille remarquable, et on peut par conséquent en conclure que les dimensions des maquettes, aussi authentiques qu'elles soient par rapport aux recherches les plus sérieuses de l'époque, n'obéissent pas tant aux lois du hasard qu'elles ne représentent l'importance accordée à tel et tel monument. Or, à l'intérieur de ces

priorités, se superposent au moins deux ambitions : l'une qui reste tout à fait individuelle et qui met en avant les monuments que Cassas estimait le plus; l'autre, plus objective et rapportée à l'historiographie ou à sa vulgarisation, privilégiant les valeurs reconnues. Rappelons que le Parthénon est le seul édifice grec à figurer dans les Annales du Musée de Landon...

La taille des grands monuments à petite échelle correspond donc à une manière d'envisager l'histoire que seul Durand essayera d'abolir moyennant son Recueil et Parallèle(57). L'unité d'échelle à l'intérieur d'une collection de maquettes ne sera réalisée que par Pelet vers 1820. Celle-ci produira cependant, de même que dans l'ouvrage de Durand, quelques objets si petits que l'on peut mettre en cause leur valeur pédagogique, l'application trop conséquente d'un système produisant la mignardise.

A l'époque de Pelet, naît le désir d'une unité dans la présentation, non seulement de l'échelle, mais encore du matériau et du lieu : les antiquités de France sont reproduites en liège à une même échelle. Tout ceci ne pouvait former qu'un espace théâtral, et Stendhal le remarquera(58).

Malheureusement, Durand et Vaudoyer, les commissaires de l'enquête menée par Dufourny sur la collection de Cassas, n'estimaient pas nécessaire de mentionner la largeur des maquettes, omission sans doute destinée à convaincre le Ministre de l'Intérieur de l'importance de la collection, d'autant plus que les mesures ont dû être prises aux socles. Ceci nous empêche donc de calculer le volume qu'aurait occupé la collection de Cassas.

Par contre, si l'on additionne toutes les longueurs données, on arrive à 70 mètres environ. Ce chiffre paraît relativement important, si l'on considère et la représentation graphique de l'exposition de la collection de Cassas, et les modes de présentation - montage sur une table avec un dégagement suffisant - et le local dont a pu disposer notre voyageur.

On peut en tenter une reconstruction à partir du cadastre conservé aux
33,31 Archives Nationales (59) et à partir de la gravure. Les dimensions figurées sur celle-ci même souffrent trop des effets de la perspective pour que l'on puisse, à partir de là; arriver à un calcul cohérent de la largeur et de la hauteur sous plafond (60). Mais voyant que l'éclairage arrive de la gauche, en additionnant les dimensions des maquettes posées dans une travée, et en considérant en plus que les côtés sont inversés sur la gravure, on arrive à un seul résultat possible, qui situe l'espace représenté sur la gravure sur le côté nord du corps principal de l'édifice. En ce cas là, l'espace figuré par Bance revêt les dimensions suivantes : 8,40 m de profondeur,

5,40 m de largeur et environ 2,50 m de hauteur sous plafond. Par contre, il reste impossible de dire à quel étage se situait la galerie. La pièce voisine côté ouest en faisait sans doute partie, ce qui porte la profondeur disponible à 16,80 m. Il aurait été difficile de placer 70 m linéaires de maquettes en deux rangées, accessibles par un couloir médian, ce qui fait supposer que la galerie de Cassas comportait également soit les pièces de l'aile nord au même étage, soit les autres pièces du même étage dans le bâtiment principal.

Le moins que l'on puisse dire est que les conditions de présentation, précaires, se limitaient essentiellement à aligner les objets sur des soubassements à la hauteur de la taille. Les maquettes de Cassas n'étaient, en 1806, accessibles que d'un seul côté. Il nous faut supposer que la collection ne tirait pas sa valeur d'une présentation rigoureuse, mais du caractère novateur de son assemblage qui formait une sorte de panorama (61).

Legrand écrit : "Sans doute il (Cassas) eût souhaité qu'un local plus vaste encore, éclairé d'en haut seulement(62), lui eût permis de ranger cette collection dans un ordre chronologique..., mais cette magnificence et cet ordre dans l'arrangement de ces modèles, sont réservés au Souverain qui voudrait en devenir possesseur, et qui, en leur destinant une immense galerie, les consacrerait ainsi à l'instruction publique et à la curiosité des étrangers, avec cet apparail imposant, auquel il est difficile qu'un particulier puisse atteindre."(63)

L'achat par l'Etat des productions de Fouquet et de Chichi, ne conduira pas à la création de la"grande galerie" d'architecture. Les normes prévues dès 1811 dans le Programme abrégé des Besoins des Ecoles des Beaux-Arts d'après le programme détaillé dressé par M^rs^ les professeurs sur la demande de son Excellence le Ministre de l'Intérieur (64) prévoit pour les écoles d'architecture :

	largeur	longueur	hauteur en pieds
une salle des Modèles et Machines	30	30	20
une galerie des fragments d'architecture antique et moderne	100	30	20
plus un atelier de moulage et de restauration en deux pièces	-	-	-
une salle des archives(dessins et livres d'architecture)	30	30	20

La galerie d'architecture ne dépasse donc pas une longueur de 32,50 m sur une largeur de 9,75 m environ et devait servir d'ailleurs à abriter les moulages, souvent de dimensions supérieures aux maquettes...

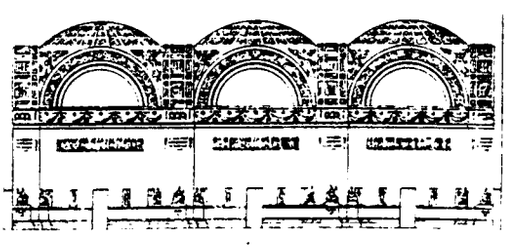
37,38 En 1811, ces dimensions paraissent insuffisantes à Vaudoyer, lorsqu'il prévoit dans son projet pour la rue de Lille, une galerie de 130 pieds sur 27, donc d'une longueur de 42,25 m, et située ainsi au-dessus de la norme. La variante de ce projet - un corps de bâtiment isolé - proposait sans grand enthousiasme une cour vitrée de neuf toises sur 25, destinée à abriter l'ensemble des collections (65).

39 La galerie d'architecture exécutée dans les nouveaux bâtiments de l'Ecole des Beaux-Arts par Debret sera également au-delà des prescriptions de 1811. Elle se composait d'une galerie médiane et de deux salles aux extrémités(66). Les salles furent exécutées dans les dimensions suivantes : longueur, 12,43 m; largeur, 8,25 m; hauteur, 6,60 m. La galerie même, tout en gardant des dimensions identiques pour la hauteur, était de 20 m de long, ce qui donne une longueur totale de 44,86 m.

C'est la plus grande galerie d'architecture projetée jusqu'alors. Ses dimensions, en fin de compte limitées, ne démontrent qu'une chose : le musée d'architecture ne se présente pas comme le Louvre, en tant que collection destinée à s'accroître perpétuellement,mais comme un espace aux bornes définies, spatialement et temporellement, mais surtout par sa vocation pédagogique au sein de l'Ecole des Beaux-Arts.

ooo

L'espace du musée d'architecture s'avère donc étonnament bien défini. C'est une galerie, située au rez-de-chaussée, éclairée latéralement et rythmée de divisions intérieures. Les dimensions varient entre 30 et 40 m pour la longueur, huit et neuf mètres pour la largeur et six et sept mètres pour la hauteur.



(1) Voir surtout H. Seling, Die Entstehung des Kunstmuseums , thèse, Fribourg, 1953 (extraits dans Architectural Review, CXLI, 1967, pp. 103 et suiv.); V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum, 1790-1870, Munich, 1967; N. Pevsner, A History of Building Types, Pinceton, 1976, chap. 8, pp. 111-138, "Museums". Pp. 111-126 présentent la traduction anglaise du texte de Seling.

(2) Peyre, Bâtiment qui contiendroit les académies, 1753, publié en 1765; Percier, un édifice à rassembler les académies, premier prix de 1786. Pour la succession de ces deux projets, voir Szambien, "Durand and the continuity of tradition", dans R. Middleton (éd.); The Beaux Arts and Nineteenth Century French Architecture, Londres, 1982, pp. 18-33.

(3) Voir D.D. Egbert, The Beaux-Arts Tradition in French Architecture , Princeton, 1980, p. 172. L'ouvrage comporte une liste de tous les Grand Prix, ainsi qu'une bibliographie.

(4) Ibid.; prix remportés par Hélin, Billaudel et Jardin.

(5) Pour le concours de 1779, voir Szambien, Durand, pp. 31-32.

(6) Pour le projet de Boullée, J.-M. Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée, 1728-1799, De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire , Paris, 1969, p. 163; pour une appréciation générale du projet, C. Millet, loc. cit., p. 33.

(7) Voir Michel et Vié, op. cit. t. 2, pp. 124-126, "projet de muséum et quatre académies". On ignorait jusqu'alors ce beau projet qui complète la série des édifices circulaires à colonnade, l'un des thèmes préférés de la fin du XVIIIe siècle.

(8) M.-C. Sahut et N. Garnier, Le Louvre d'Hubert Robert, loc. cit., p. 6.

(9) Voir chap. 4, note (2).

(10) Pour le dessin de De Wailly, voir G. Monnier, Dessins d'architecture du XVe au XIXe siècle dans le collections du Musée du Louvre, cat. d'exp., Paris, 1972, p. 30, n° 58 et fig. XIII. Le projet de Hubert (il ne faut pas confondre l'architecte Auguste Cheval dit Hubert avec Hubert Robert) se trouve dans A.N., F 14 187 B, 15. Le dossier contient une lettre de Hubert à Rondelet et datée du 2e jour complémentaire, an III (18 septembre 1795) préciant : "...qu'il est convenable de décorer l'entrée du Muséum d'une manière analogue au but et aux richesses de cet établissement et de la débarasser de tout ce qui en rendrait l'abord incommode."

(11) Programme cité d'après Landon, Annales du Musée, t. I, p. 35. L'article est illustré d'une gravure reprise du Journal des Arts.

(12) Pour le projet de Vallot, voir Szambien, Durand, p. 121 et fig. 189.

(13) Dans Détournelle , Recueil d'architecture nouvelle, Paris, 1805, pl. 76.

(14) A.N., F 13, 203, dossier 6. N III Seine 1078.

(15) Ibid., la façade date du 8 août 1808, la coupe du 20 novembre de la même année.

(16) A.N., F 13 1174, dossier 5, rapport du 13 juillet 1810.

(17) Ibid., Vaudoyer, "Rapport à Monsieur Bruyere chevalier de L'Empire, Maitre des requetes directeur des Travaux publics...", 8 septembre 1811.

(18) Pour le lycée Condorcet (par Brongniart, 1779) voir A. Braham, The Architecture of the French Enlightenment, Londres, 1980, pp. 216-219.

(19) Cf. note (17).

(20) Ibid. Les projets dans N III Seine 1128/ 1-103.

(21) Ibid.

(22) Ibid.Vaudoyer poursuit : "Désagrement de la Mauvaise odeur qui regne resque toujours dans ces Salles, par la difficulté de renouveller l'air et d'établir des courants. Difficulté d'établir des Stores contre le Soleil. les verres dépolis se cassent et diminuent la Lumière. la difficulté de nétoyer ces Lanternes fait qu'on les netoye jamais. Impossibilité de réunir dans une même pièce, galerie des statües antiques, galerie d'architecture antique, Salle d'exposition, et Salle de distribution des prix."

(23) Voir F. Bercé, "Napoléon architecte ou le goût de l'histoire", dans Les Monuments Historiques de la France, n° 4, 1969, pp. 25-57, fig.46-53; les projets se trouvent dans A.N., N III Seine 1090/1-10; C. Emmel, Poyet, à paraître,donne la liste des documents qui se réfèrent à cette construction.

(24) J.-N.-L. Durand, Précis des leçons d'architecture..., t. II, Paris, 1805, pl. 11.

(25) A.N., F 13 203, dossier 14.

(26) A.N., F 21 707.

(27) Voir O. Hederer, Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk, Munich, 1961, 2e éd., Munich, 1981, pp. 184-208.

(28) C. Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve, Paris, 1684, p. 216, pl. LIV.

(29) Voir R. Middleton et D. Watkin, Architettura dell'ottocento, t.I,L'illuminismo in Francia e in Inghilterra, Milan 1980 (1977), p. 81.

(30) Dessin anonyme, s. d., de provenance anglaise. Exposé en 1982 dans "La Laurentine et l'invention de la villa romaine" à l'Institut Français d'Architecture.

(31) Sahut et Garnier, op. cit., "Comment éclairer la Galerie ?", pp.17-19.

(32) Voir C.A. Guillaumot, Mémoire sur la manière d'éclairer la galerie du Louvre, pour y placer le plus favorablement possible les peintures et sculptures, destinées à former le musée national des arts, Paris, an V, pp. 18-19. Le tableau placé au fond de la chapelle se verrait mal à cause de l'éclairage"gazé". Voir à propos du Mémoire également le courrier adressé par son auteur au Journal des Arts (ibid., n° 44, 10 ventôse an VIII (28 févirer 1800), pp. 3-4).

(33) Guillaumot, p. 24.

(34) A propos de l'édifice, voir Braham, op. cit. , pp. 139-143.

(35) Qui appartient au Duc de Choiseul, cf. Sahut et Garnier, op. cit.,p.17.

(36) Guillaumot, p. 35. Pérouse de Montclos, op. cit., p. 102.

(37) Le texte du rapport du l'Académie est intégré dans le Mémoire de Guillaumot. Citation, p. 20, note 1 (date indiquée pour le rapport:4 avril 1787).

(38) Ibid., p. 20. A propos du rôle de la lumière dans la théorie de Boullée voir Szambien, Reflet de la connaissance, pp. 124-125.

(39) La cage d'escalier de l'hôtel Mercy-Argenteau (16 Bd. Montmartre) construit par Perlin en 1778 comporte par exemple une verrière qui reste cependant difficile à dater. Aucun doute n'est possible quant à l'authencité de la verrière du n° 33 de la rue Radziwill.

(40) Mentionnée par Guillaumot, p. 23.

(41) Voir M. Gallet, "La maison de Mme Vigée-Lebrun", dans G.B.A., nov. 1960; même auteur, Paris Domestic Architecture..., surtout pp. 105-107.

(42) Cf. C. Emmel, op. cit.. Le projet date de 1784.

(43) Guillaumot, p. 24.

(44) Ibid., p. 35. On souligne qu'il n'y a pas de dégâts chez Barbier depuis 35 ans et chez Beaujon, depuis 20 ans.

(45) Ibid., pp. 14-15.

(46) Sahut et Garnier, op. cit., p. 19 et note 110.

(47) Voir chap. 4, note (2).

(48) Varon, op. cit., p. 13.

(49) Lebrun, Quelques idées..., p. 9.

(50) Exception faite du projet imposé à Vaudoyer en 1811.

(51) Cf. chap. 10, note (45).

(52) Voir chap. 19.

(53) Cf. chap. 15, note (12).

(54) Cf. chap. 1, notes (15) et (17).

(55) Voir chap. 21.

(56) Legrand, 1806, appelle ceci pudiquement: "rapproché(e) sur des échelles convenables"(p. x).

(57) Qui intéresse la composition plus que l'histoire.

(58) Cf. chap. 16, note (36).

(59) Cf. chap. 11, note (60).

(60) Si on calcule la hauteur sous plafond à partir du n° 7 de la gravure, on arrive à 2,42 m. Si on la calcule à partir du n° 39, elle est de 5,36 m.

(61) Nous n'avons pas trouvé la mention d'un panorama dont le programme correspondait à celui de la collection de Cassas. Pour les panoramas voir S. Oettermann, Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums, Francfort, 1980 et F. Robichon, Les panoramas en France au XIXe siècle, thèse, Paris X - Nanterre, 1982, 2 vol.

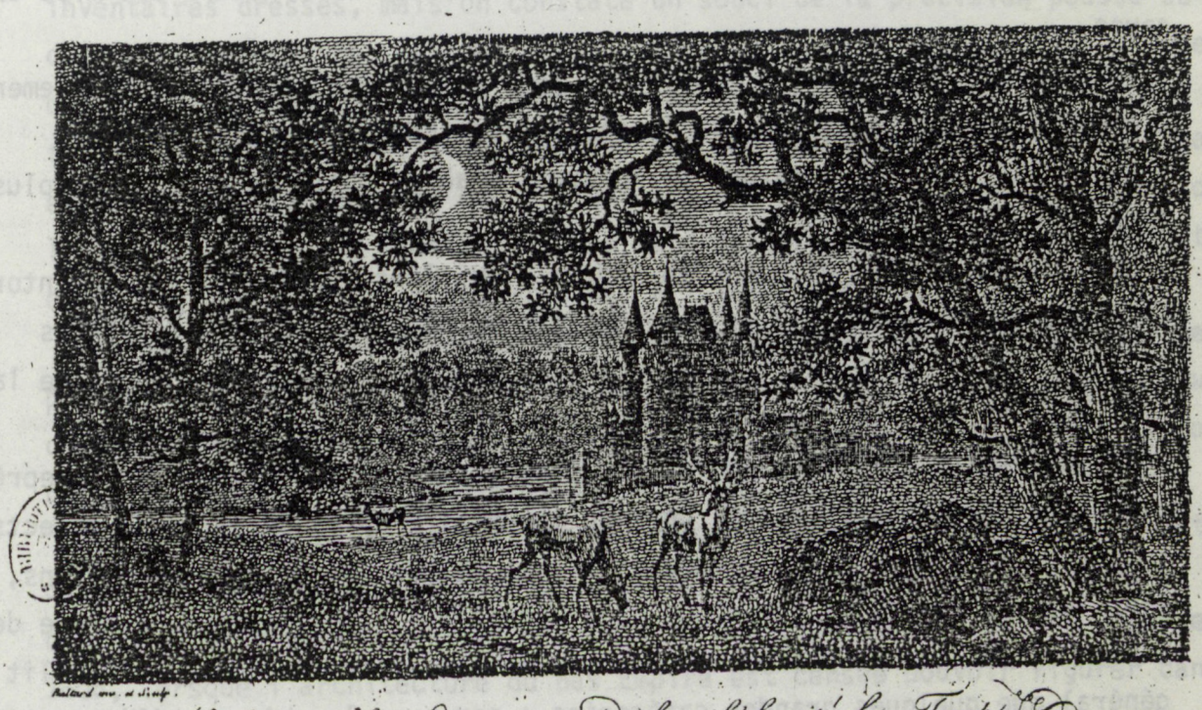
(62) Legrand continue à défendre les idées de l'époque révolutionnaire.

(63) Legrand, op. cit., pp. xiij-xiv.
(64) A.N. , F 13, 203, dossier 6 et F 13 1174, dossier 5 (1er septembre 1811).
(65) Cf. chap. 17.
(66) A.N., F 21 615.

VI. L'HISTOIRE ET SA REPRODUCTION

"A la vue de ce riche dépôt qu'accroissoient chaque jour de nouvelles acquisitions, et par conséquent de nouveaux matériaux de l'histoire de l'art, M. Visconti n'avoit pas tardé à comprendre, que Winckelmann s'étoit trop pressé de construire, que le mot d'histoire supposant un tout complet ou un tout bien connu, l'une et l'autre de ces conditions avoient manqué à son ouvrage. Cependant, il faut le dire, ce fut précisément cette prétention de l'ouvrage à paroître ce qu'il lui étoit refusé d'être, et précisément encore son titre, qui en firent le succès et même le mérite. Oui, ce nom d'histoire fut une grande pensée...".

Quatremère de Quincy, "Eloge de M. Visconti", dans Recueil des Notices..., Paris, 1834, pp. 146-176, p. 154; à propos du Musée du Vatican.



L'Origine du Louvre se perd dans l'obscurité des Temps

fig. 6. Baltard, "L'Origine du Louvre se perd dans l'obscurité des Temps". Décade philosophique, t. 36, n° 15, 30 pluviôse an XI (18 février 1803), en face de la page 370. Un exposé de Baltard sur l'état des connaissances en histoire de l'architecture. Et l'on peut se demander si le cerf ne représente pas l'architecture qui ne pénètre jamais dans ce vieux château...

20. Quelques réflexions sur les inventaires

> "Depuis que les véritables philosophes ont abandonné l'esprit de système qui Egara tant d'hommes de génie, dans le siècle dernier, le naturaliste, le physicien, le chimiste, étudient la nature sur les faits, au lieu de chercher à la deviner sans la voir. C'est aussi la Méthode qui fait aujourd'hui l'antiquaire habile."
> Rapport de la Commission Temporaire des Arts sur une proposition de Fourcroy, 25 ventôse an III (15 mars 1795),A.N.,F 17 1064/1065 A,8.

Il n'y a donc pas que le regard sur la nature qui se renouvelle à la fin du XVIIIe siècle, mais également celui sur les arts. Repensons aux études de Dufourny à Palerme, à la manière dont Legrand et Molinos envisagent le problème de l'ornementation, ou à la transformation de la finalité du voyage pittoresque en tant que genre. L'imitation de la nature est mise en cause.

L'approche des objets d'art (et de leur production) évolue parallèlement. L'opération essentielle qu'est la classification des objets, subit des transformations profondes qui se mesurent d'abord dans son produit le plus immédiat, l'inventaire.

Or, depuis la fin de l'Ancien Régime - qui lance déjà l'idée d'inventorier les trésors du Louvre (1) -, l'inventaire connaît une période de fastes qui ne peut pas être seulement due à la bureaucratisation et au goût de la saisie, mais dont la cause profonde est peut-être à chercher ailleurs.

L'inventaire classique correspond sans doute au type d'inventaire représenté par celui établi après décès. Dans un inventaire après décès, deux aspects intéressent au moment de la rédaction : la valeur -pécuniaire- des biens, ainsi que la situation juridique dans laquelle ils se trouvent. L'ordre des choses rencontré sur place s'avère tout à fait aléatoire, et on n'établit en général que quelques grandes catégories : par exemple, bien mobiliers et immobiliers. Le descriptif peut varier infiniment, depuis la simple mention jusqu'à l'analyse détaillée. L'inventaire après décès est rédigé pour évaluer le produit de l'héritage et ne se distingue ainsi peut-être pas fondamentalement d'un catalogue de vente.

Si nous repensons aux nombreux inventaires rencontrés lors de notre enquête, il nous semble qu'il s'y dessine depuis le début de la Révolution un boulever-

sement fondamental : les inventaires tendent à numéroter, à mentionner les mesures et à détailler le descriptif en omettant le prix. Ceci n'est rien d'autre qu'une tendance à la scientificité.

La liste de maquettes fournie par Chichi dans les années 1780 par exemple, se limite à mentionner le nom de l'objet représenté et le prix. Il s'agit, dans le cas de la maquette en liège, d'un produit de qualité reconnue; il n'est pas besoin d'évoquer dimensions ou couleurs, ou matériaux secondaires utilisés.

L'exemple diamétralement opposé est représenté par l'inventaire dressé par Alexandre Lenoir pour le Musée des monuments français en 1792(2). Il semble que l'arrivage des objets ait constitué le critère de la numérotation, mais dans le descriptif, Lenoir prouve une sensibilité pour le détail et les matériaux qui ne peut que nous étonner sachant qu'il s'agit d'objets à préserver et non d'objets destinés à la vente. Les dimensions sont bien évidemment données. Lenoir avance même parfois un jugement esthétique... Chichi et Lenoir représentent deux extrêmes.

Fondamentalement, le comportement de la Commission temporaire des arts est le même que celui de Lenoir. On ne trouve que rarement des mesures sur les inventaires dressés, mais on constate un souci de la précision poussé au-delà du strict nécessaire, de même qu'un soin apporté à la dénomination exacte d'une pièce s'exprime jusque dans les râtures. Cependant, on ne numérote pas toujours, et on n'établit que de très grandes catégories. Ceci se voit par exemple dans l'inventaire des collections de l'Académie d'Architecture, où l'on distingue entre modèles, livres et dessins/gravures, mais où aucun tri chronologique ou autre n'est effectué à l'intérieur du produit final.

L'inventaire non daté des modèles qui se trouvent au Louvre (3) est le premier que nous ayons rencontré à les ranger selon l'origine géographique du monument représenté, tout en mêlant maquettes et moulages, et en confondant délibérément l'origine réelle (juridique) des pièces !

On s'approche d'une conception moderne de l'objet muséographique - introduite par Visconti au Louvre(4) - à partir du moment où une véritable chronologie se superpose à la distinction géographique. Ce qui se passe en 1806, lorsque l'architecture du Bas Empire est censée pouvoir figurer dans la collection de Cassas...

Puisqu'il s'agit d'objets didactiques, donc d'une valeur au-delà du pécuniaire, la mention du prix est devenue quasiment superflue : avec la notion de musée naît celle du patrimoine et de la valeur culturelle d'un objet qui le dote d'une valeur autre. Cette valeur deviendra l'une des composantes essentielles de l'aura de l'objet qui n'existe pas encore en 1800... Ces changements s'avèrent d'autant plus essentiels que l'histoire de l'architecture va se construire à partir des inventaires.

21. La conception cyclo-progressiste de l'histoire et l'authenticité des sources

> "Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Überfluss und vielmals durch die Eitelkeit genährt und unterhalten wird."
> Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums (5).

Pour introduire à l'histoire du musée d'architecture, nous avons consciemment choisi une présentation calquée sur une vision cyclique de l'histoire, chère aux hommes de la fin du XVIIIe siècle. A partir du moment où l'on adopte ce point de vue, se pose évidemment en fin de parcours la question des causes de la rupture du cycle. Dans notre cas, celui du musée d'architecture, une évolution fondamentale surgit, au-delà de la petite histoire, au-delà des projets d'architecture, et au-delà du contenu concret (des objets) du musée d'architecture: la transformation des rapports entre l'histoire et la pédagogie de l'architecture. Analyser ces rapports ferait l'objet d'une autre recherche, mais il nous paraît indispensable d'avancer à ce sujet quelques hypothèses appuyées sur des documents qui ont suscité jusqu'alors peu d'intérêt (6).

Si l'on pense à des collectionneurs de la première moitié du XVIIIe siècle, comme Bonnier de la Mosson(7), on est étonné du peu de méthode employée dans la formation de leur cabinet; lorsqu'on s'intéresse à un pédagogue comme J.-F. Blondel (8), on est étonné de la prolixité de son discours (qui contraste vivement avec le peu d'intérêt pour la chronologie dans l'histoire de l'architecture). Les deux phénomènes sont parallèles; il n'y a pas de cartésianisme dans la manière de regarder l'histoire et la pédagogie(9), puisque l'histoire n'existe que par la référence aux anciens, rassurante et discursive, familiale et inébranlable, et où la méthode ne donne pas plus de résultats que son absence.

Cet état des choses change avec Winckelmann, dont l'influence sur l'évolution de l'histoire de l'architecture reste cependant limité. Son mérite essentiel résulte du fait d'avoir introduit des arguments "stylistiques" concrets dans l'élaboration d'une classification historique, celle de l'art des Grecs, mais

en recourant à un modèle classique, celui de Scaliger(10). Si le modèle à quatre phases n'a en soi rien de révolutionnaire, c'est l'introduction de la comparaison détaillée qui est chez Winckelmann l'élément progressiste.

La première application méthodique de cette nouvelle position en architecture remonte à David Leroy, lui assurant ainsi davantage un rôle historique éminent qu'avec son voyage en Grèce. L'introduction du "parallèle"(11) dans l'analyse de l'architecture historique constitue un évènement fondamental. Cependant, la vision comparatiste de Leroy semble d'autant plus influencée par une esthétique de la perception(12) que l'idée d'une classification historique des diverses périodes s'affirme. Elle demande bien entendu des informations précises.

Il est difficile de dire si la conception de l'histoire prônée par Leroy reste cyclique, ou si elle ne reprend pas l'ancien cycle amputé de la décadence, approche fondamentalement optimiste - comme la conception marxiste de l'histoire - et où le progrès et le perfectionnement sont infinis... La prudence imposerait de l'appeler "cyclo-progressiste".

Mais à partir du moment où naît cette ambiguïté au sujet de la décadence - ambiguïté que révèlent particulièrement bien les diverses appréciations de l'architecture gothique (13) -, l'horizon s'ouvre à de nouvelles enquêtes qui ne peuvent constituer qu'un enrichissement, et ne présentent plus aucun danger intrinsèque, l'esthétique de la perception permettant par ailleurs de figurer des sujets et des architectures autrefois décriés. Le voyage pittoresque devient possible, comme l'historiographie des monuments de la "décadence"(14).

De l'approche de Leroy naissent trois conceptions possibles de l'histoire :

- une approche directe qui pose la vision comparatiste en principe absolu et qui est en fait an-historique, comme chez Durand;
- une seconde qui, peut-être par l'intermédiaire de Boullée, poursuit la filière de l'esthétique de la perception pour apprécier toutes les périodes et tous les édifices, représentée par Legrand;
- une troisième, qui profite de la seconde et qui intègre des éléments de la première, mais qui revient à la comparaison et à la vérification plus précise d'un Winckelmann, illustrée par Dufourny.

Dufourny enseignait l'architecture en trois parties, dont les subdivisions obéissent toujours à la conception cyclique de l'histoire. Dans la deuxième partie, il s'agissait de parcourir "le cercle (15) de l'architecture antique", dans la troisième, "celui de l'architecture moderne dont le règne

s'étend depuis le commencement de la décadence chez les Romains jusqu'à nous." Cette deuxième partie traitait d'abord de la période allant

- d'abord de la période allant du IVe siècle au"système" gothique;
- puis du "système"gothique des Xe et XIe siècles jusqu'au milieu du XVe;
- ensuite de la renaissance de l'architecture au XVe siècle, et de son rétablissement au XVIe;
- enfin, du renouvellement apporté au XVIe siècle sous Léon X.

La distinction la plus frappante dans son cours est celle adoptée dans la première partie qui traite des principales architectures "mères". Dufourny en énumère cinq : l'asiatique, l'égyptienne, la grecque, l'étrusque et la romaine. Le résultat le plus sensible des voyages pittoresques reste l'importance accordée à l'architecture asiatique. Rappelons que quelques années après le départ de Dufourny de Palerme, où il avait laissé son ami Marvuglia, celui-ci construit l'un des plus remarquables ensembles pittoresques
55 de l'Europe 1800, la Favorita(16). Les belvédères et points d'observations y prennent la forme de colonnes doriques; mais l'ensemble central, composé de trois pavillons, est exclusivement consacré à l'architecture turco-chinoise. Il s'agit peut-être de l'une des sources les plus importantes - qui plus est, construite - pour comprendre l'approche de l'architecture asiatique prônée par Dufourny.

Mais il semble exister une différence entre le contenu du cours et la composition du musée des moulages, quant aux périodes représentées. Soulignons que le musée ne sert qu'à illustrer le cercle de l'architecture antique, alors que Dufourny était parfaitement conscient de l'importance de l'architecture extra-européenne. Et, par ailleurs, Stieglitz n'obtient pas toute l'approbation que l'on attendrait...(17)

Legrand rejoint Dufourny dans son jugement positif sur l'architecture chinoise et turque. "Les pagodes des Chinois et les mosquées des Turcs et des Arabes ont, quant à la simplicité du plan, à la régularité des formes, et même à l'ensemble de la disposition, assez de rapport avec l'ordonnance grande, simple et majestueuse des monuments de l'Egypte, de la Grèce et de Rome."(18), écrit-il dans son analyse du "Caractère distinctif des différentes espèces d'architecture"(19).

Legrand ne parvient pas à une distinction entre architectures "mères" aussi claire que celle de Dufourny. Chez lui, les genres se multiplient, et l'on ne rencontre pas seulement ceux représentés dans la collection de Cassas, mais aussi les divers genres de l'architecture moderne. Ceux-ci ne sont pas

strictement liés à la théorie des caractères dont Legrand dispense l'enseignement, mais on sent que la diversification des caractères expressifs va de pair avec la multitude des régions et des civilisations qu'il cherche à décrire.

Son approche de l'histoire reste complexe. Néanmoins,et comme Dufourny, il réussit peu à peu à établir une différence entre la vérité historique et l'enseignement des arts à promouvoir. Il reste cependant équivoque sur les moyens didactiques à employer et qu'il définit dans son "Plan d'enseignement ou Cours complet d'architecture"(20). Le texte débute par un hommage à David Leroy : "Le C^{en} David le Roy, professeur actuel (21) a ouvert cette marche en faisant connoître et enseignant publiquement l'architecture grecque (22). je proposerois donc de suivre son sistème et de l'agrandir encore dans la Composition d'un Cours d'architecture ou je ne voudrois marcher qu'appuyé sur les Exemples précisés,

1.° dans l'histoire, par les auteurs anciens traduits et éclairés(22)
2.° dans les Médailles, peintures basreliefs et autres productions de l'art.
3.° dans les restes de l'architecture antique, par les voyages et les recueils, épurés, vérifiés, et reconnus pour bien authentiques."(23)

Cette partie du "Cours" prend l'allure d'un véritable manifeste fondant l'archéologie de l'époque moderne : celle-ci doit utiliser toutes les sources disponibles, écrites et artistiques, depuis les monnaies jusqu'aux ruines. Et il est indispensable de les authentifier...

Ce texte revendique un enseignement de l'architecture antique d'après des exemples vérifiés. Il est malheureusement obscurci par les considérations suivantes : Legrand ne parvient pas à faire coïncider son ambition "encyclopédique" avec son exigence d'authenticité, puisqu'on doit "...murir son expérience par le tableau comparatif de toutes les belles productions qui ont existé."(24)

Puis, pédagogiquement malhabile par rapport à Dufourny, il songe à faire de ce savoir encyclopédique la clef de son enseignement : l'important, c'est de ne pas "...donner (à l'élève) une manière dont il est obligé de se défaire ensuite."(25) Que devient alors le modèle antique ?

Surestimant sans doute l'esprit d'indépendance d'un élève moyen de l'Ecole des Beaux-Arts, Legrand se laisse emporter par son désir de savoir. Ce qui l'amène à critiquer Cassas, en regrettant l'absence de monuments modernes dans la collection (26). Seule, une connaissance totale conduit à la vérité.

Mais Legrand n'a-t-il pas finalement confondu connaissance parfaite d'un domaine spécifique - l'architecture - et connaissance encyclopédique, échouant de ce fait avant d'aboutir ? La connaissance de la nature, de la science du

calcul, des proportions, de la géométrie, de la statique, de la mécanique, de la chimie, de l'hydraulique...(27) entrent dans le registre des savoirs de l'architecte. A l'intérieur du domaine, esthétique de la perception et connaissances vérifiées, théorie des caractères et rejet de la fausse information coexistent, sans conduire Legrand à éliminer l'une ou l'autre. Sa recherche de l'authenticité tourne peu à peu à l'obsession. Desgodetz se voit reprocher les défauts de ses relevés (28), puis Durand et Cassas (29).

L'entreprise de Legrand s'avère trop importante pour un seul homme; on le verra se tourner vers les valeurs plus sûres en 1808, lorsqu'il s'engage dans la publication de la galerie antique (30) qui débute par un premier volume sur la Grèce. Il meurt en 1809.

Les contradictions que révèlent ces réflexions sur la position de Legrand, sont parallèles à celles existant au sein du musée d'architecture. La quête de l'authenticité est poursuivie par Dufourny, avec les moulages et les originaux antiques. Les caractères de l'architecture des différents peuples et les caractères de l'architecture en général relèvent de la collection de Cassas. Et l'on peut se demander si la présentation de ce dernier ensemble n'obéissait pas à un regroupement selon les valeurs expressives...(31)

On constate, du moins quant à la collection de Cassas, une caractéristique essentielle, celle d'une esthétique propre à sa production qui se manifeste et dans ses gravures et dans ses maquettes et qui résulte moins du fait qu'il s'agit de restaurations que de la manière dont celles-ci ont été effectuées.
56-66 Depuis les restaurations des tombeaux de Palmyre (32) jusqu'à la reconstitution de l'enceinte d'une pyramide (33), on trouve un même goût pour les formes carrées et simples, les présentations solennelles et volumétriques, typique des architectures à caractère de Boullée, Gilly, Sobre et bien d'autres. Sans négliger la représentation de la nature que Cassas essaye de figurer dans toute son étendue majestueuse et sa variété saisonnière. Les émotions que provoquent l'architecture et la nature sont façonnées identiquement, comme en témoigne l'unité des travaux de Cassas, malgré l'absence d'une échelle commune pour les maquettes. C'est alors que la présence de paysages sur les murs de l'exposition de ses maquettes devient évidente.

La contradiction inhérente au musée d'architecture et qui correspond à un stade de la pensée - théorique et historique - précis, n'est pas résolue jusque dans les années 1820. On ne parvient pas à trancher ni en faveur du développement d'une architecture à caractère entièrement théâtrale, ni en faveur d'un néoclassicisme entièrement archéologique. Et lorsque Duban, en

1833, crée le musée des études agrémenté de ses deux "mamelles", les galeries romaine et grecque, il fait plus que de répéter l'acte de Legrand en 1808 : la galerie-antique se substitue au musée d'architecture..

22. L'oeuvre d'architecture à l'époque de sa reproduction technique

> "Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus : das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist."
> Benjamin (34).

La gravure, la maquette, le moulage, et la terre cuite représentent vers 1800 autant de moyens de reproduction d'objets d'architecture qui tendent déjà vers la reproduction industrielle. Ils rendent possible la constitution d'un musée d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts, institution qui exclut dans une large mesure l'original, et surtout le dessin. Le seul de tous ces supports dont le caractère "mécanique" peut éventuellement être mis en cause, reste la maquette. Fabriquée artisanalement, elle peut être d'un degré de finition tel ou d'une indépendance telle par rapport à l'objet représenté (par le biais d'une reconstitution) qu'elle se transforme en objet d'art. Mais ce degré de finition ou d'indépendance est extrêmement difficile à définir le cas échéant. Il s'agit probablement des critères qui permettent de mieux circonscrire l'être d'une maquette qu'en prenant exclusivement en compte son pouvoir de fascination(35) ou sa fonction (maquette d'exécution, maquette à caractère publicitaire, maquette d'un monument déjà existant, maquette pédagogique, etc. (36)).

On peut, en partie, citer des raisons économiques à l'essor pris par tous ces moyens de représentation. L'incision de la gravure au trait demeure plus rapide que toute autre technique (37) - la théorie du contour restant une production de l'Überbau (superstructure). L'épuisement du stock des antiquités originales donne lieu à une production de maquettes d'après les monuments anciens, comme à celle des vases "étrusques"(38). Dans le cas du moulage, la question s'avère plus compliquée, car le désir de la représentation authentique préexiste à l'emploi de la technique en architecture, et par

ailleurs, aucune nécessité économique directe ne justifie la volonté d'en savoir plus sur l'antiquité.

Il est donc tout à fait possible que, dans le cas du moulage, l'idée précède la matérialisation, fait d'un haut intérêt méthodologique, mais qui demandrait une analyse plus approfondie que celle que nous pouvons présenter ici.

Les moyens de reproduction en architecture constituent apparemment un domaine à part, sans doute à cause du difficile problème de la représentation à la même échelle; à cause du fait que l'on considère trop souvent que l'architecture ne représente qu'elle-même; et surtout, parce qu'elle est tri-dimensionnelle.

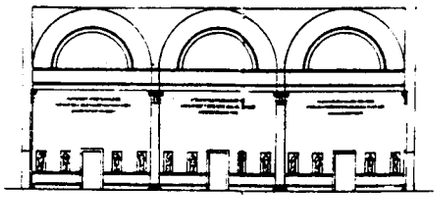
L'analyse de l'objet d'art à l'âge de sa reproduction technique que propose Benjamin (39) ne nous aide guère en fin de compte à saisir le phénomène. D'abord parce qu'elle est essentiellement fondée sur des réflexions entamées à partir de la théorie de l'art de la deuxième moitié du XIXe siècle, qu'il connaissait bien. Ensuite parce qu'elle attache un intérêt primordial à la représentation bi-dimensionnelle. Enfin parce que Benjamin sous-estime presque naïvement le degré de rationalité de la pédagogie émanant de l'âge des Lumières. L'aspect pédagogique - au sens très direct de pédagogie scolaire et non de pédagogie de masse - ne l'intéresse d'ailleurs pas fondamentalement.

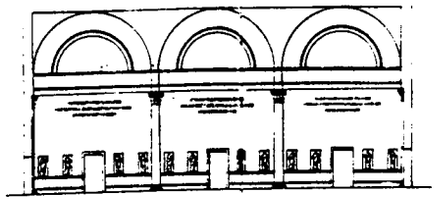
On ne pourra donc saisir le problème de la reproduction dans l'architecture à partir de considérations sur l'art pour l'art, car l'architecture en 1800 est un art d'imitation où l'Ausstellungswert l'emporte sur la Kultwert(40), parce qu'elle reste entre autre un art utilitaire.

Peut-on vraiment soutenir qu'une révolution des moyens de représentation ait eu lieu quant à l'architecture ? Le calque forme toujours le moyen privilégié de la reproduction graphique depuis 1800, même si, de nos jours, les photocopieuses aident à accélérer la consommation de l'objet. Les moulages se transportent plus facilement depuis l'invention vers 1850 du moulage léger. Les maquettes de bonne qualité restent un moyen de représentation de luxe, et le plastique s'est substitué à la terre cuite. Les maisons Phénix, seule reproduction architecturale réelle et positive, remontent également à des modèles du XVIIIe siècle. La photographie n'offre pas de nouvelles possibilités hormis son tirage potentiellement illimité; le seul bouleversement réel de la représentation architecturale pourrait venir du cinéma et grâce à la simulation de l'espace (41).

Quoiqu'il en soit, dans un contexte pédagogique tel que celui du musée d'architecture, le problème de l'aura(42) ne se pose pas. La question fondamentale concerne le jugement historique à porter sur les évènements qui se déroulent entre 1776 et 1836: l'idée de reproduire les monuments en trois dimensions a-t-elle bouleversé le système pédagogique et la théorie de l'architecture, ou bien est-ce la théorie de l'architecture qui a procréé une nouvelle pédagogie ?

En considérant la nature binaire du musée d'architecture - présenter l'ensemble en même temps que le détail authentique - on peut soutenir la thèse que l'idée du musée émane de la théorie. Celle-ci soutient en effet que l'architecture est à la fois art et science, et essaye de constituer l'architecture comme un domaine spécifique aux côtés des autres arts. Sous des formes différentes, on retrouve cette ambition chez Boullée, Dufourny, Legrand et Durand. Autrement dit, le musée d'architecture n'était possible que parce que l'architecture était considérée comme un art. La reproduction a servi la propagation d'une idée,et non l'inverse.





(1) Voir Sahut et Garnier, op. cit., pp. 7-8 ("Inventaire des tableaux du roi au Louvre").

(2) Voir p. 35.

(3) Cf. chap. 5, p. 41 et note (39), p. 51.

(4) Lire Quatremère de Quincy, "Eloge de M. Visconti", dans Recueil des notices historiques..., Paris, 1834, pp. 146-176.

(5) J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Deutsche Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982, p. 295: "Car les sciences comme la sagesse même dépendent du temps et de ses changements. L'art en dépend encore plus puisqu'il est nourri par l'opulence et souvent par la vanité."

(6) On a l'habitude de considérer que l'historiographie de l'architecture fait peu de progrès entre Durand et Viollet-le-Duc, alors que la différence entre ces deux auteurs en est la preuve même.

(7) Voir M. Roland Michel, "Le cabinet de Bonnier de la Mosson, et la participation de Lajoue à son décor", dans B.S.H.A.F., 1975, pp. 211-221.

(8) A propos de J.-F. Blondel, voir Szambien, Reflet de la connaissance, "Des plus beaux bâtiments de la France à l'histoire générale de l'architecture", pp. 54-61.

(9) Peut-on parler de cartésianisme quant à Claude Perrault et sa traduction de Vitruve ?

(10) Winckelmann, op. cit., p. 207 : "Die Kunst unter den Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angeben, vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Teile und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortschritt, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben : da aber das Ende derselben ausser die Grenzen der Kunst geht, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten." L'histoire de l'art fonctionne donc sur un modèle poétique."L'art sous les Grecs, tout comme leur poésie selon les indications de Scaliger, dispose de quatre temps principaux, et nous pourrions en établir cinq. Car, comme chaque action ou évènement a cinq parties ou, pour ainsi dire, degrés : le début, de progrès, la position principale, la diminution et la fin (voilà la raison pour les cinq actes ou actions dans les pièces de théâtre), de même l'art respecte

cette succession de temps. Mais la fin dépassant les bornes de l'art, nous n'avons au fond qu'à respecter quatre temps ici."

(11) Pour les "parallèles", voir Szambien, Durand, "Leroy et la notion d'histoire comparative de l'architecture", pp. 27-30.

(12) Voir Szambien, Reflet de la connaissance, pp. 205-207.

(13) Ibid., article "Légèreté", pp. 221-235.

(14) J.-B.-L.-G. Séroux D'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, 6 vol., 1823. Dans ce développement, Alexandre Lenoir et Chateaubriand occupent bien sûr une position clef.

(15) Cf. les notes de Dufourny sur son cours de l'année 1810, dans un des cartons non cotés de l'E.N.S.B.A.

(16) Pour la Favorita, voir G. Bellafiore, Palermo, Guida della città et dei dintorni, Palerme, 1980, p. 130

(17) Dufourny écrit dans ses notes à l'E.N.S.B.A. : "Architecture de Stieglitz, Recueil de maisons, hôtels...en tête il y a une dissertation sur le beau en architecture dans laquelle on trouve quelques bonnes idées. Le style des compositions est d'ailleurs médiocre." Dufourny n'ignorait sans doute pas l'Architecture des anciens, manuel destiné aux amis des arts, ouvrage de Stieglitz paru en 1796 à Leipsick. Legrand cite cet auteur en 1806, p. 71.

(18) Legrand, Essai..., p. 29.

(19) A propos de la notion de "caractère distinctif", voir Szambien, Reflet..., article "caractère", loc. cit.

(20) Carton non coté, E.N.S.B.A.

(21) David Leroy étant mort en 1803, cette remarque permet de dater le texte qui est à mettre en rapport avec les évènements décrits en bas de la page 63, ci-dessus.

(22) Souligné par l'auteur.

(23) Il serait intéressant d'établir un rapport entre ce texte et la naissance de la gravure au trait.

(24) Dans l'Essai, Legrand écrit dans le chapitre "De la nature de la composition et du bon style des ornements d'architecture" : "Pour imiter ces ornements avec succès, il faut d'abord les connaître tous, les

comparer, en classer les genres, afin de pouvoir faire de chacun d'eux une application judicieuse, et recourir surtout dans la nature aux types originaux, pour ne jamais s'écarter de ce grand modèle devant lequel toute la science artificielle des hommes s'éteint et disparaît comme la flamme est éclipsée devant les rayons du soleil."(pp. 170-171)

(25) Loc. cit. (note (20)).

(26) Cette critique prend la forme d'une excuse :"M. Cassas a dû se borner encore à l'architecture antique; car s'il eût une fois dépassé le siècle de la renaissance, et qu'il lui eût fallu choisir, parmi les mosquées, les églises ou les palais superbes, des villes d'Orient, d'Italie, d'Espagne, de France, d'Allemagne ou du nord de l'Europe, il aurait facilement, même en y mettant la plus grande réserve, trouvé les matériaux d'une galerie moderne, dix fois plus nombreuse que celle qu'il a formée des principaux chefs-d'oeuvre de l'antiquité. Il a donc fallu se borner, et laisser à quelque autre voyageur passionné,ou à quelque riche amateur, le mérite et la gloire de surpasser le travail d'un artiste."(1806, p. 195)

(27) Cf. Essai..., p. 20.

(28) Cf. page 22, note (45).

(29) Pour Durand, voir Szambien, loc. cit., pp. 103-104; pour Cassas cf. ci-dessus, p. 19, notes (29) et (30).

(30) Legrand, Monuments de la Grèce, ou Collection des chefs-d'oeuvre d'architecture, de sculpture et de peinture antique..., Paris, 1808. Legrand précise dans la préface, p. 4 : "Les auteurs et éditeurs de la GALERIE ANTIQUE se sont sur-tout attachés dans leurs réductions à conserver ce caractère de dessin et cette fidélité des détails, et ils croient bien mériter des artistes studieux en multipliant et mettant à la portée de tous, des ouvrages volumineux que leur prix très-élevé e tenu jusqu'à présent renfermés dans un petit nombre de riches bibliothèques..."

(31) Un peu à la manière des Rudiments de Durand. Voir Szambien, "Aux Origines de l'enseignement de Durand : les cent soixante-huit croquis des Rudimenta Operis Magni et Disciplinae", dans Etudes de la Revue du Louvre , 1, 1980, pp. 122-130.

(32) P. e. Cassas, Voyage en Syrie..., t. III, n° 106 et n° 131.

(33) Ibid., t. II, n°s 96-98.

(34) W. Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", dans Gesammelte Schriften , éd. Suhrkamp, Werkausagabe, Francfort, 1980, t. 2, pp. 431-469 (première version), et 471-508 (deuxième version), citation p. 475. P. Klossowski donne la traduction suivante (ibid., pp. 709-739, cit. p. 710) : "A la reproduction même la plus perfectionnée d'une oeuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique..."

(35) Voir à ce propos P.-A. Croset, "Maquettes d'architectes", dans Maquettes d'architectes, cat. d'exp., Genève, Lyon, 1982, pp. 6-17.

(36) Il serait cependant utile d'établir de telles distinctions afin de pouvoir mettre en évidence leurs limites.

(37) Pour la gravure au trait (moyen de représentation pratiqué notamment par Normand, Vaudoyer, Détournelle, Durand et Landon), voir J. Rykwert, "In the Nature of Materials : A Rational Theory of Architecture", dans Solitary Travellors, Cooper Union, New York, 1980, pp. 97-116. Pour le développement de la gravure d'architecture, l'excellent article de Ben Weinreb, "Imagerie architecturale dans l'édition", dans Images et imaginaires d'architecture, cat. d'exp., Paris, 1984, pp. 119-122.

(38) Si sévèrement critiquée par Del Pozzo et Degerando, voir chap. 12.

(39) Loc. cit., note (34). Klossowski avait traduit "mécanisée" au lieu "technique".

(40) Cf. Klossowski, la valeur, le caractère d'exposabilité (p. 716) et la valeur rituelle (p. 714).

(41) On peut consulter au sujet de la simulation de l'espace Techniques et Architecture, n° 349, septembre 1983.

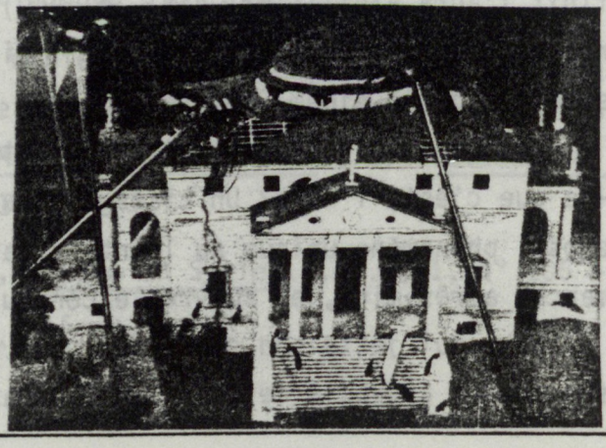
(42) Benjamin définit l'aura ainsi (loc. cit., p. 440): "Was ist eigentlich Aura ? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit : einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft..."(Qu'est-ce que c'est, l'aura? Un tissage étrange fait à partir de l'espace et du temps : phénomène unique au lointain, aussi proche qu'il soit. Se reposer un dimanche après-midi, et suivre le contour de la montagne à l'horizon, ou la branche qui jette son ombre sur nous... L'aura, c'est l'unicité... Cassas aurait apprécié cette définition assez pittoresque.

CONCLUSION

"Quand je songe, que ce que je vois, sera l'histoire, je suis dégoûtée de lire les anciennes histoires."
Paroles d'une dame relevées par Lichtenberg dans G. S. de Meilhan, Oeuvres philosophiques et littéraires, t. II (Lichtenberg, Sudelbücher, L 283, après 1796).

La reconstitution de l'histoire et de l'espace du musée d'architecture au début du XIXe siècle s'avère non seulement faisable, mais permet de conclure avec beaucoup de précision sur l'ensemble du contenu et du contenant. En dehors de toute considération sur la forme que devrait adopter un musée d'architecture d'aujourd'hui, depuis les possibilités d'éclairage jusqu'aux modes de représentation, l'histoire de ce musée français, sans doute effectivement le premier dans son genre, devrait nous enseigner plusieurs leçons.

Il nous paraît que la plus importante est celle-ci : que l'architecture soit de nouveau considérée comme un art est un fait que l'on ne peut que saluer. Cependant, il ne s'agit pas de calquer la forme du musée d'architecture sur celle des musées d'art qui, depuis le XIXe siècle fonctionnent comme des objets autonomes, à l'instar de l'objet d'art. On doit réfléchir avec le plus grand sérieux à la vocation pédagogique (et sociale) d'un tel lieu, comme le faisaient nos ancêtres. C'est seulement à ce moment là, en paraphrasant Dufourny, que la France pourra se glorifier de renouer avec sa tradition et d'achever un projet qui, en fin de compte, est né de la Grande Révolution. Dans le cas contraire, nous nous retrouverons à observer l'architecture comme les poissons de l'aquarium des Haus-Rucker & Co. placé à l'entrée du Musée d'architecture de Francfort et qui constitue un avertissement redoutable, regardent la Rotonda de Palladio. Et nous ne saurons jamais ce qu'ils en pensent...



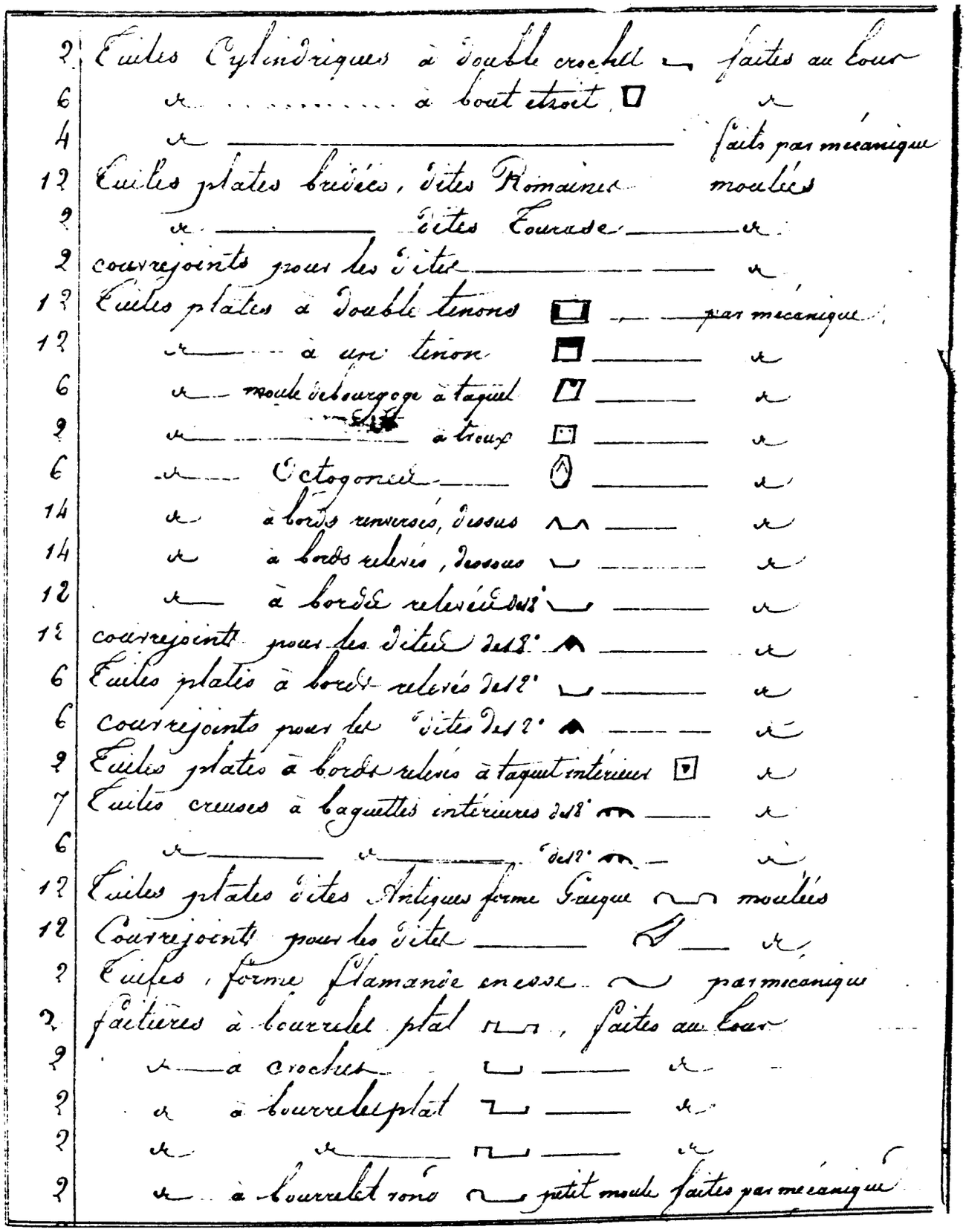


fig. 7. Bordereau des tuiles de Billing, 1822, A.N., AJ 52 446.

ANNEXE I

Liste des maquettes de la collection standard de Chichi (vers 1782), "Nota de Modelli delle Antichità Romane, che si fanno da Antonio Chichi Architetto Romano valutate in Zechini Romani", A.N., AJ 52 446. Indication des dimensions d'après Büttner.

N°	N°(Bü)	Sujet	H	socle	prix
1	18	Anfiteatro Flavio o sia il Colosseo	46	166x134	400
2	12	Panteon o sia la Rotonda (1)	64	78x112	400
3	26	Archo di Costantino	50	65x30	60
4	29	Archo di Tito	61	53x29	55
5	27	Archo di Settimio Severo sotto il Campidoglio	56	69x33	80
6	31	Archo di Settimio Severo Al Velabro	40	46x21	40
7	30	Archo di Giano	47	52,5x52,5	55
8	28	Archo di Druso	50	47x33	25
9	10	Tempio della Pace	48	102,5x44	60
10	2	Tempio d'Antonino e Faustina	40	59x60	55
11	6	Tempio di Giove Statore	49	33x18	30
12	7	Tempio di Giove Tonante	40,5	30x26	30
13	11	Tempio della Luna e del Sole	40	52x102,5	60
14	8	Tempio della Concordia	47	55x24	45
15	9	Foro di Nerva Trajano	40,5	42,5x50	60
16	5	Foro di Pallade	55	44x22	50
17	15	Tempio di Minerva Medica	37	46x46	35
18	17	Grotta della Ninfa Egeria	34	69x80	50
19	23	Tempio della Fortuna Muliebre	43	43x55	65
20	22	Tempio della Salute	44	38x38	40
21	34	Ponte Salaro	42	135x32	60
22	4	Basilica d'Antonino	53	108x28,5	60
23	13	Tempio di Vesta	33	45x45	60
24	1	Tempio della Fortuna Virile	46	35x64	80
25	19	Teatro di Marcello	41	102x58	130
26	33	Castello dell'acqua Maria(2)	45	72x46	50
27	32	Castello dell'acqua Claudia	46	70x35	90
28	3	Portico d'Ottavio	44	52x41	50
29	25	Piramide di Cajo Cestio	67	76,5x76,5	50
30	21	Sepolcro di Cecilia Metella	48	61x61	50
31	20	Sepolcro di Plauzio (3)	60	57x63	80
32	16	Tempio della Tosse	43	47x53	40
33	14	Tempio della Sibilla a Tivoli	40	47,5x47,5	35
34	36	Palazzo di Mecenate	45	144x62	120
35	24	Sepolcro degl'Orazij	45	58x58	50
36	35	Emissario del lago di Castel Gandolfo	35	51,5x102,5	85
			cm	cm	
				total.....2865	

(1) La maquette publiée par Büttner est datée 1782.
(2) Trophée de Marius.
(3) Une maquette du Ponte Lugano remplace ce n° dans une des quatre collections allemandes.

DOCUMENT II

Modèles pris à l'Académie d'Architecture pour figurer dans les collections de l'Ecole polytechnique, an III. A.N., F 17 1265, dossier 10.

Section des Travaux publics. Du treize nivôse de l'an trois de la Republique française une et indivisible.

Etat des différents dessins, modèles et Machines que les citoyens Baltard Lesage et Lomet ont reconnus dans le depot de la cidevant Academie d'architecture, cour du Louvre, comme devant servir a linstruction des Elèves de l'Ecole centrale des travaux publics, et suivant l'arrêté des trois comités réunis de salut public, d'Instruction publique et des travaux publics en datte du trois frimaire dernier.

Dessins encadrés.

Par Després — Une vue de la croix lumineuse de S^{t} Pierre à Rome, cadre doré, sous verre 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds

Par Cochin fils — Quatre vues de Rome en hauteur cadre de bois noir la plus grande dimension, un pied. ces Monuments sont 1° L'arc de Titus. 2.° L'arc dit vulgairement de Pontano, 3.° le temple de la Concorde. 4.° Larc de septime sevère

Deux vues de Rome en Longueur de 14.° prises de la loge du Palais de france

Quatre id de 13.° plus grande dimension

Modèles

1 Un modèle en bois peint en blanc d'une Eglise gothique présumée la Cathedrale de Dijon, hauteur 4 pieds largeur 17 d° 1/2. Longueur 5 pieds.

2° Modèle en plâtre d'un Escalier dans le genre anglois de l'invention de Wailly. 2.° 9 d.° sur trois pieds 19 pouces 1/2. de hauteur

3.° Autre modèle d'Escalier en plâtre renfermé sous une cage de verre 2 pieds de largeur 2° d.° de longeur hauteur 14 1/2. il est aussi de Wailly

4° Un modèle en plâtre de l'Eglise projettée pour S^{t} Sauveur par Challgrin; Ce modèle est en quatre parties, faisant ensemble neuf pieds de longueur sur 3 pieds 6 pouces de largeur.

5.° Cinq petits modèles de poeles russe et suédois, exécutés en bois, deux de 6.° un de 8 1/2. un de 11. et un autre de 8 1/2.

6.° Un modèle de grue en bois et cuivre portée sur son plateau d'un pied sur 10 pouces et 22 de hauteur

7° Une autre grue de six pouces quarrés sur 16 de haut ave roue à tambour

8°. Sonnette a mouvement continue avec sa tanaille (?) 13.° de haut

9 Autre Sonnette a tirande(?) de 8° de haut sur 6° de large

10 Charpente de la croupe du comble du Pavillon de l'Egalité du Palais national longueur 16 largeur 8 haut 10

11. Modèle de la charpente d'une tour avec un nole(?) hyperbolique 9.sur 8.

12. Modèle d'un grand comble sans entrail 4.° 2.° 1/2 sur 15.

13 Autre comble en grand surhaussé 4.° 19° sur 2 pieds

14 Autre id. surhaussé 3 pieds de long 18° sur 18.

15. Maison à Pan de bois 22 sur 22. et 2 pieds de hauteur

16 Modèle du Pont S^{t} Maxence avec sa table et son chassis en verre 3 pieds 6.° sur 3.° 4°

17 petit modèle de maison en bois a 5 étages 2 p.^{ds} sur 16 pouces

18. Modèle d'une portion de la Comedie française en bois 2 po^{s} 2 pieds

19 Modèle d'une corne de vache et d'une trompe dans langle

20 52 Modèles en bois de differents solides portant diverses penetrations

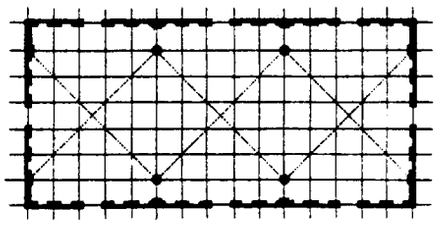
21 Un modèle en bois relatif a un mur de quay sur la poussée des terres, forte de caisse de deux pieds

22 Quatre colonnes corinthiennes dont les chapiteaux sont en massen de trois pieds de hauteur avec tous les détails et armatures en fer sur les assemblages des plattes bandes qu'elles supportent

23 deux grandes colonnes corinthiennes en plâtre de 4 pieds six pouces de hauteur

24 Un bas relief arabesque sous verre, 2 pieds 8 pouces sur un pied 8 pouces.

....



DOCUMENT III

Etat des Plâtres d'Ornements d'Architecture modelés à Rome, existants dans les Atteliers de la ci-devant Eglise de la Magdelaine qui ont été transportés dans le musée d'Architecture le 27, 28-29 fructidor l'an 6.e (A. N., AJ 52 453)

L'Attelier des Chapiteaux, et ornements, Estampés, et moulés à Rome Renferme

Sçavoir.

N.° 1 Un quart, de Chapiteau, Corinthien estampé sur celui du temple de Jupiter tonnant à Rome, et moulé en Plâtre
hauteur de 5. P. 10.°

N.° 1 bis Deux morceaux, du même Chapiteau

N.° 2 Un quart, complet de Chapiteau, Corinthien estempé sur un de ceux de l'Intérieur de la rotonde, au Panthéon à Rome, et moulé en Plâtre
hauteur 4. P. 9.°

N.° 3 Une moitié de Chapiteau, Corinthien estempé sur un de ceux du Porche, au Portique du Panthéon à Rome, et moulé en Plâtre,
hauteur 5 P. - 8.°

N.° 4 Un quart, de Chapiteau, corinthien estemplé sur un de ceux du Temple d'Antonin et Faustine à Rome, et moulé en plâtre,
hauteur 5. P.- 6.°

N.° 5 une face, de Chapiteau, Corinthien estampé sur un de ceux des colonnes du temple de Mars, le Vengeur à Rome et moulé en platre,
hauteur 7 p.ds 5°

N.° 6 Une moitié, d'un chapiteau, moyen, et Corinthien estampé à Rome et moulé en Platre,
hauteur 3 P.ds

N.° 7 Une moitié, de chapiteau, Corinthien, petite proportion, estempé à Rome, et moulé en platre,
hauteur de 1 pied 10°

N.° 8 Un quart, et demi quart de chapiteau, Corinthien estempé sur celui d'une Colonne, dans un des angles, de la cour du Louvre à Paris et moulé en platre
hauteur 2 pieds 10°

N.° 8 bis — Une feuille séparée, du même Chapiteau

N.° 9 — un demi, quart de chapiteau Corinthien estempé sur un de ceux de la cour du Louvre voisin de celui d'Angle N° 8. et moulé en Platre (pour Exemple) ce chapiteau présentant une différence frapante et monstrueuse d'Exécution
hauteur 2.^{pied} 10.°

N.° 10 — Les 2 tiers, d'une face de chapiteau, pilastre, Corinthien estempé sur un des Chapiteaux, de l'Intérieur du val de Grace à Paris et moulé en platre
hauteur 4^{pied} 10.°

N.° 11 jusqu'à 17 — Petites, et grandes , Volutes, ou Collicornes, des mêmes chapiteaux de Rome estampées, et moulées, separemment, à l'Effet de servir lors de l'Exécution de ceux de l'Edifice de la magdelaine aux Sculpteurs comme Objet d'Etude, et de comparaison sur les échafauds à fin de conserver, dans leur entier les chapiteaux moulés.

N.° 18 jusqu'à 33 — feuilles, et fleurons des mêmes chapiteaux de Rome moulés séparemment pour servir comme dessus.

N.° 34 et 35 — Une grande, console et tête de Lion estempée à Rome, et moulé en platre

N° 36 jusqu'à 39 — Modillons estempés à Rome aux Entablemens des temples Antiques.

N.° 40 jusqu'à 118 — Moulures, Oves, Denticules, stempés à Rome, et moulés (en) Platre.
Les N.°^{s} apostillés dont 45, 54, 87, 89,100, 110 sont réclamés par le Citoyen Thierry.

N.° 119. — Un chapiteau, Ionique en pierre tiré de la démolition d'une Gallerie, au Chateau d'Ecouen près Paris.

N.°120 jusqu'à 141 — Plusieurs morceaux, de pierre avec ornement tiré(e)s du même Lieu

N.° 142 et 143 — deux morceaux, de feuilles de Chapiteaux en pierre de lisse ... sculptées par essai de la d.^{te} pierre.

N.° 144 — Une grande, Rozasse, estempée, et moulée en platre à Rome sur celle du Sophiste du temple de mars le Vengeur.
Quatre des d.^{ts} chapiteaux sont montés sur des selles ou pieds en bois, et quatre autres, et autres morceaux sont sur
*<u>deux Corps d'Armoires</u> en Equerre (en bois), avec tablettes et

* ces deux corps d'armoires vu leur mauvais état ont été laissé à la Madeleine L.D.

Chassis, ouvrant, grillé en fil de fer, et fermant avec cadenat.

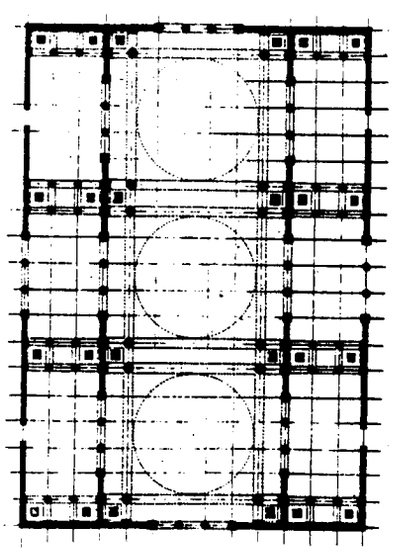
N.° 145 Une figure de magdelaine peint sur planche.

Plus treize morceaux de Corniches, rosaces, Architraves, et autres ornemens estampés à Rome sur les originaux antiques, lesquels étoient déposés, sans N.°s dans un autre attelier voisin de celui ou étoient les 145 articles precedens.

Je soussigné, Administrateur du Musée central des Arts, reconnois avoir reçu du Citoyen Raimond Architecte du Palais national des sciences et des arts, les modèles en platre et autres fragmens d'ornement provenant des atteliers de la cidevant Eglise de la Madeleine, tels qu'ils sont Enoncés au présent état, à lexcéption cependant des Numéros 48, 49, et 105 qui se sont trouvés manquer. J'observe en outre que les Articles compris sous les N.°s 63. 92. et 97 ont été sciés d'autres morceaux auxquels il sera nécessaire de les réunir. a Paris ce 28 brumaire an 7.

L. Dufourny adm.r du musée central des arts

vû et approuvé les observations ci dessus Raymond



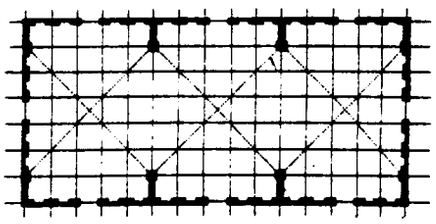
ANNEXE IV

Taille des chapiteaux de la collection de plâtres moulés par Couture. Coutre n'indique que la hauteur. Le calcul est basé sur les valeurs moyennes établies par Durand (Précis des leçons..., t. I, 1802) pour le chapiteau corinthien : hauteur, 2 1/4 modules; largeur en haut , 3 modules; largeur en bas, 1 3/4 modules. 1 toise=6pieds=72 pouces= 1,949 m.

N°	hauteur(cm)	module	largeur en haut	largeur en bas
1	189,5	84,2	126,3	73,7
2	154,3	64,4	96,6	56,3
3	184,1	81,8	254,4	143,1
4	178,7	79,4	119,1	69,5
5	241	107	321	187,2
6	97,5	43,3	129,9	75,8
7	49,5	22	66	38,5
8	92	40,9	92	53,5

cm

Attention. Il s'agit tantôt de moitiés, tantôt de quarts de chapiteau. Le calcul n'est valable que si les moulages ne reproduisient que le chapiteau, au lieu de le poser sur des morceaux de fûts et une base. Voir fig. 54.



DOCUMENT V

Inventaire des objets antiques ou d'après l'antique qui ont été réunis au Musée de Marseille Provenans de ceux saisis sur le C^en Choiseul Gouffier (accompagné d'une lettre du 3 pluviôse an X), A.N., F 17 1058

N° 1... une Pierre sepulcrale de marbre blanc sur laquelle il y a deux figures couchées et une assise. Cette pierre est brisée dans sa partie supérieure.

N° 2... Deux Cuvettes de marbre vert antique avec leurs Supports de Jaune antique sur un socle de marbre africain et de jeaune antique.

N° 3... un Tombeau de marbre blanc avec son couvercle et un socle adhérent de marbre africain violet.

N° 4... un Tombeau de L. Cornelius Scipio en Marbre blanc au Couvercle duquel il y a des figures sculptées aux angles.

N° 5... Le Modèle de la fontaine de Villalbana Composé de 4 socles, De 4. figures en bronze, d'un balustre et d'un Bassin de Marbre Blanc en 3 pièces, le socle inférieur est Carié de Marbre brèche antique en placage; le 2^e est de marbre Brocalette également en placage; le 3^e est de marbre blanc; Le 4^e est de Jeaune antique à 3 Gradins. le balustre est Pareillement de Jeaune antique.

N° 6... un Cippe de Porphire rond; d'un Pied un Pouce de diamettre.

N° 7... un Cippe de porphire de 4 Pouces de hauteur.

N° 8... Deux Canopes noir antique (Basalte.)

N° 9... une Petite urne antique de marbre blanc avec son couvercle.

N° 10.. Copies de la Cérés et de la Minerve du Vatican en Marbre Blanc Statuaire.

N° 11.. un Char votif de marbre blanc, trainé par deux Chevaux de bronze, Porté sur 3 socles dont le plus Bas est de Bardille; Celui du milieu de Jeaune de Sienne et le Plus haut de marbre blanc.

N° 12.. un Buste antique de Marbre blanc, la tete semble Ceinte d'un serpent (Jupiter ammon.)

N° 13.. un sarcophage de terre cuite brisé sur lequel est une figure couchée.

N° 14.. Deux Piedestaux de Porphire vert sur un socle de marbre blanc Les corniches de Meme.

N° 15.. autel antique de Marbre blanc socle blanc et jaune et base de Breche antique.

N° 16.. Deux Tables de Marbre Vert antique Dont une brisée.

N° 17.. Deux Tables vert antique rondes.

N° 18.. Deux Tables vert antique rondes.

N° 19.. Deux Tables rondes de porphire.

N° 20.. Le tombeau d'Agrippa, Copie en Jaune antique; Porté sur un Bloc carré de porphire massif.

N° 21.. une Cuvette albatre fleury sur un socle de Bardille et de Marbre blanc.

N° 22.. un socle de granit portant un siege de même (Pour y Placer une isis en Bronze Portée à Paris)

N° 23.. un Bloc de Porphire Porté sur un Socle à gradins de breche d'egipte Plaqué sur lave.

N° 24.. une cuvette d'albatre de Volterre sur son pied.

N° 25.. une Cuvette vert antique Portée sur 3 griffons de bronze reposans sur un socle triangulaire évasé de jaune antique.

N° 26.. une Colonne rostrale jaune antique garnie en bronze sur son piedestal surmontée d'une minerve de bronze.

N° 27.. un buste de Platre moderne que l'on croit etre le portrait d'un Savant Polonais.

N° 28.. un obelisque sur sa baze et Piedestal à gradins de granit.(il a été brisé)

N° 29.. un obelisque de granit Porté sur des Gradins de porphire

N° 30.. une Colonne jaune antique avec son Piedestal et son Chapiteau de Meme.

N° 31.. une Tasse ou bassin de granit.

N° 32.. Copie du Mercure en Bronze de Jean de Bologne sur un Piedestal.

N° 33.. Trois mêtres de 18 Pouces de hauteur, Copies des mettes du Cirque.

N° 34.. Deux Piedestaux marbre blanc veiné, sur lesquels sont sculptés des lyons.

N° 35.. Deux Colonnes militaires de Chipolin surmontées de deux boules De bronze et Portées sur deux Piedestaux de même marbre en forme de Candelabres.

N° 36.. 4. vases vert antique de forme étrusque.

N° 37.. Deux vases blanc statuaire sur leurs Pieds.

N° 38.. une Cuvette marbre africain sur un socle de meme marbre.

N° 39.. Deux lionnes de bronze, Copies de celles de termini.

N° 40.. Copies en Jaune antique du lyon et du taureau du vatican sur leurs socles de Marbre blanc.

N° 41.. 4 Trophées d'armes de bronze .
N° 42.. 4 Têtes D'isis et un cube de Jeaune antique.
N° 43.. un autel antique de 8 Pouces de hauteur.
N° 44.. 2 Lions de Noir antique sur un socle de porphire.
N° 45.. 3 figures terre cuite.
N° 46.. 3 Canopes à Tête d'épervies(?) albatre.
N° 47.. 3 Trois(sic) supports en Marbre Jaune de Sienne Portant sur un socle Triangulaire et soutenant un plateau rond de porphire.
N° 48.. Deux ... de colonne Chipolin.
N° 49.. Deux gradins à 3 rangs; en granit oriental et vert antique
N° 50.. Plusieurs socles plaqués sur lave.
Certifié véritable, signé Achard Conservateur du Musée

Lettre d'accompagnement de cet inventaire :

Marseille, le 3 pluviôse an 10

Citoyen Ministre,
Il résulte des renseignemens que J'ai Pris sur les statues Et objets d'art, qui avoient été mis sous le séquestre au moment de l'inscription du C.^{en} Choiseuil Gouffier sur la liste des émigrés; que ces divers objets furent inventoriés dans les magasins du C.^{en} Suriau ou ils se trouvoient déposés; que l'inventaire vous en fut adressé et que vous le renvoyâtes avec désignation en marge des objets que vous destiniez Pour le Museum de Paris et de ceux qui devoient orner celui de Marseille; que d'après vos ordres du 25 nivôse an 4, Ceux destinés Pour Paris y furent envoyés en 54 caisses sous la conduite des Citoyens Thouin et Moitte et qu'il N'y reste ici que ceux dont je vous adresse l'inventaire, dressé dans le Tems sur l'inventaire Général Par vous émargé. enfin que deux Basreliefs et une Cariatide en Platre ont encore été envoyés à Paris d'après votre lettre du 7 brumaire an 9 avec les objets d'art venant d'italie sous la conduite du C.^{en} Gregoire.

Les objets qui sont restés ici ont été déposés au Musée et y sont Conservés avec le plus grand soin.

Tels sont C.^{en} M.^{stre}, les renseignemens que Je me suis Procurés sur ces divers objets et que Je m'empresse de vous Transmettre Pour avoir sur leur destination vos ordres ultérieurs.

Salut Et Respect. En absence du Prefet le conseiller de Prefecture signé Mongendre.

DOCUMENT VI

Inventaire des modèles de Choiseul-Gouffier, par Fouquet, dressé après le 17 pluviôse an III (5 février 1795, cf. l'inventaire de Delannoy et de Leroy, A.N., F 17 1265, dossier 3), A.N., AJ 52 446.

Commission Temporaire des Arts.

Inventaire des modelles de Monuments antiques tant de la Grèce que d'Italie qui étoient dans une Maison de Choiseul Gouffier, émigré, sise rue Pagevin N°.6 lesquels ont été transportés au Museum National des Arts ils sont exécutés en Talc dans la plus grande perfection ils sont

Estimation des prix avec leurs cages

(1) La maison Quarre de Nimes departement du Gard sous Cage de verre. 36 po de long 19 po de large 20 po de haut ...1600 L

(2) x Le Temple de la fortune virile a Rome sous cage de verre. longeur 26po largeur 15 po hauteur 18 po ... 300 L

(3) Un autre semblable sous cage et sans ornement ... 200 L

(4) Le portique de Septimus Sévere a Rome sous cage longeur 30 po largeur 19 po hauteur 18 po ... 420 L

(5) Le panthéon a Rome sous cage longeur 42 po largeur 30 po hauteur 26 po ... 1800 L

(6) Le Temple de Vesta a Tivoli sous cage de verre 18 po carre ... 360 L

(7) x le Temple de Pestum pres de Naples sous cage de verre de 33 po longeur sur 10 de hauteur et 12 de largeur ... 350 L

(8) x la Tour des vent a athênes de 16 po carre sur 18 de haut ... 260 L

(9) x les profilee d'Athêne sous cage de verre longeur 30 po largeur 24 po hauteur 12 p° ... 600 L

(10) portique d'Auguste a Athêne ruinée a quatre lignes pour pied ... 30 L

(11) Monument de philopapus sur le bord de la mer pres Athêne ... 80 L

(12) le Temple de Corinte ruiné sous cage ... 60 L

(13) x le Temple d'Erecté a Athêne sous cage de verre longeur 30 po largeur 24 po hauteur 15 pouces ... 600 L

(14) x le Temple de la Concorde a Agrigente sous cage de verre longeur 24 po largeur 12 po hauteur (...) ... 330 L

(15) x le Temple de Ceres a Segeste longueur 32 po largeur 16 po hauteur 10 po sous- cage ... 200 L

(16) le Temple de Thésée a Athènes sous cage idem longueur 26 po largeur 19 po hauteur 12 po ... 480 L

(17) x le Temple de Neptune a palmyre sous cage de verre longueur 23 po largeur 19 po hauteur 16 po ... 600

(18) le Temple de balbec en forme d'Etoile sous cage idem longueur 28 po largeur 22 po hauteur 20 po ... 900

(19) le Téatre d'Erculanum, a moitié sous idem avec glace de répétition longueur 46 po largeur 26 po hauteur 15 po ... 860 sans la glace

(20) le Temple de Minerve a Athène sous (sans) cage longueur 38 po largeur 18 po hauteur 15 po (prix illisible)

(21) Tombeau dans le roc pres de Telmise longueur 12 po largeur 8 po hauteur 12 po ... 48 L

(22) porte d'Adrien a Athène sous cage de verre longueur 18 po largeur 6 po hauteur 20 po ... 330 L

(23) (biffé) Tombeau de Milassa 7 po caré sur 10 de haut^{r} ... 70 L

(24) (biffé) Temple d'Amphiprostile sous cage de verre longueur 18 po largeur 10 po hauteur 8 po ... 70

(25) Tombeau de Milassa avec sa cage ... 400

(26) x Temple lillissus (?) pres d'Athène... 350

(27) x Temple de pola en Istrie ... 400 L

(28) x lanterne de Démosthène ... 500

(29) x arc de Constantin ... 1200

(30) Temple de minerve Tel quil est chez M^{r} Casas ... 1200

(31) x Temple de vesta a Tivoli plus grand ... 600

(32) les propilee dun tiers plus grand ... 700

(33) x piedestaux a quatre colonnes corinthiennes de Palmyre ... 300

(34) fragmens de Cariatide derecté en grand tel quil existe chez M^{r} Casas ...600

(35) Porte D'Adrien a Athene ... 400

(36) Musée de Palmyre tel quil existe chez M^{r} Casas ... 900

Les modelle marque dune x sont chez moi fouquet.

ooo

Collection de Choiseul-Gouffier. Correspondance entre les inventaires Fouquet (F) et de Leroy (L). Dimensions des maquettes en cm.

N°F	N°L	H	La	Lo
1	1	54,14	51,43	97,45
2	2	48,72	40,6	70,38
3	3	-	-	-
4	4	48,72	51,43	81,21
5	5	70,38	81,21	113,69
6	6	48,72	48,72	48,72
7	11	32,48	27,07	89,33
8	12	48,72	43,31	43,31
9	13	32,48	64,96	81,21
10	14	-	-	-
11	15	-	-	-
12	16	-	-	-
13	17	40,6	64,96	81,21
14	18	-	32,48	64,96
15	19	27,07	43,31	86,62
16	20	32,48	51,43	70,38
17	21	43,31	51,43	62,26
18	22	54,14	59,55	75,79
19	23	40,6	70,38	124,52
20	24	40,6	48,72	102,86
21	-	32,48	21,65	32,48
22	-	54,14	16,24	48,72
23	-	27,07	18,95	18,95
24	-	21,65	27,07	48,72

Les numéros 25 à 36 de l'inventaire de Fouquet ne se trouvent pas dans celui dressé par Delannoy et Leroy, comme les numéros 7 à 10 de l'inventaire de l'an III ne sont plus mentionnés par Fouquet. Il s'agit en fait des moulages, à savoir, des pièces suivantes :"N° 7 Un chapiteau corinthien avec sa basse,exécutés en bois, exécutés en bois; sous(sans) cage de verre. N° 8 Un encoignure d'entablement du Temple de Néron avec naissance du fronton, à Rome; sous cage de verre, avec un modèle d'un petit tombeau antique. N° 9 Un encoignure d'entablement du temple de Jupiter tonnant, à Rome, sous cage idem; avec un modèle du petit tombeau antique. N° 10 Un encoignure d'entablement du temple d'Ephèse sous cage idem, avec un modèle du petit tombeau antique." L'inventaire mentionne également quatre tables spécialement conçues pour des maquettes.

Si,parmi les maquettes pour lesquelles Fouquet ne donne pas les dimensions, il y en a certaines qui auraient pu faire partie de la collection de Cassas, les dimensions données confirment ceci concrètement pour le n° 8(inv. F), n° 13 (F) et n° 21 (F) correspondant aux n^{os} 17, 15 et 21 de la collection de Cassas (inv. E.B.A.).

Le document de Fouquet reste difficile à dater : on est en l'an III, puisque les maquettes de Choiseul-Gouffier ont déjà été transportées au Muséum. Mais Fouquet donne les prix en livres (ce qui ferait penser à une datation vers 1796), alors qu'il parle dans l'inventaire de M.^{r} Cassas, et non du citoyen... La désignation de sa liste comme "ancienne note " paraît ainsi curieuse : elle est jointe à une demande de Choiseul-Gouffier.

(Les mesures sont calculées sur la base de 1 pouce = 2,707 cm.)

DOCUMENT VII

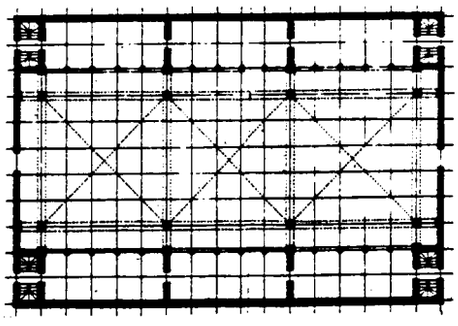
Commission temporaire des arts. Section d'architecture. Inventaire des modèles d'architecture de temples et autres monumens Antiques à enlever dans la maison de L'Emigré d'Orsay Rue de Varenne faub. Germain; pour être portés au dépôt de la Rue de Beaune. A.N. F 17 1265.

Savoir

1.° Le temple de la Concorde à Rome
2.° Le temple du Dieu Ridicule près de Rome
3. Le troisième temple de Paestum près Naples
4 Un mac le de tombe d'une forme antique
5 Un des petits temples de Paestum près Naples
6. Le temple D'Antonin et Faustine à Rome
7. l'arc de triomphe de Constantin à Rome
8 Le temple de Vesta à Rome
9 La fontaine de la nymphe Egerie près Rome
10 Le temple de Minerva Médica à Rome
11. Le temple de Tivoli à 10 lieux(sic) de Rome
12 les 3 colonnes près du Capitole à Rome
13 les 3 colonnes de jupiter Stator au Campo Vaccino à Rome.
14 le Portique d'Octavie près du Marché au Poisson à Rome.

Tous ces temples sont très Précieusement exécutés en liege par des artistes Romains qui ont un talent Particulier pour l'exécution de ces modeles.

Ce 25 prairial l'an 2.^{e} de la République une et indivisible



DOCUMENT VIII

Maquettes à l'Académie d'architecture (visite des locaux, le 21 ventôse an IV, A.N., F 17 1264/65)

- Un model en bois et carton d'une partie de la Grande Gallerie, du museum, avec l'indication des Lucarnes pour l'éclairer par les flancs de la voûte,longueur 30° largeur 36 p° hauteur 40 p°
- un model en bois de Poirier, d'une Grande porte croisée, avec l'indication des moyens de fermeture des Volets par le moyen d'une Espagnolette, longueur 24° largeur 11° hauteur 41°
- un model de même dimension, d'une Porte à pluore(?) a deux vanteaux et garnie de toutes ses serrures.

...

- un model en Bois de l'intérieur de la salle du Théâtre françois, qui fait voir la division des loges les distributions des corridors &c. ce model a 4 pi 3° de large sur 4 pi6° de long et 3p6° de haut
- un autre model en Bois, aussi très bien exécuté, qui fait voir l'intérieur et l'extérieur de la salle, du vestibule, du foyer, du Grand Escalier, et du théâtre de la nouvelle Comédie francois, il est sur un plateau de 4 pi sur 7 pi 6°
- Les fragments d'un model en Bois présumé, de L'Eglise S^{te} Genevieve, ces fragments sont composés de 2 plateaux, dont un indique le plan du portail, l'autre le quart de la partie du Dôme, plus deux coupoles et 3 faces latterales de Cette Eglise &c.
- Un autre model en Bois d'un monument Sepulchrale, il est décoré de 4 portiques, ornés de deux colonnes engagées qui supportent un fronton circulaire, et au dessus du tout s'éleve une piramide en Gradins, ce model a 4 pi quarrés sur 4 pi de haut.
- un model de fortifications de la ville d'halsbourg, exécuté sur un plateau de 4 pi 2° sur 3 pi 2°.
- un model de gru à Repos, c'est à dire le cilindre formé de deux diamètres différents une des extrémités de la corde est enveloppée par le Grand diamètre tandis que l'autre extrémité se développe du même tems de dessus le Petit, ce model a de haut 22 po sur 14 ° et 8° .(ingénieux)
- Model de charpente destiné à placer sur un piédestal une statue par le moyen de cordes chargés de poids et renvois des Poulies, longueur 13° largeur 7 ° hauteur 10 po

- Débris d'un model d'une forme de Comble hauteur 12° longueur 12°
- un model d'une visse d'Archimède montée sur un plan qu'on incline à volonté, longueur 16° largeur 4° la visse en terre cuite est cassée par la moitié.
- un model en bois de la Construction d'un magazin à Poudre imaginé par M. Peyre l'ainé largeur 13 po longueur 10 po hauteur 5 po
- un model de ferme (?), qui a pour objet de soulager un Grand entrait par le moyen de 6. moitiés (?). longueur 2 pi 4° , hauteur 11°
- un débris de model de machine, en forme de plateau, avec deux visses de pressions pour dresser des règles, Grandeur 10 po quarrés exécutés en bois de noyer
- Model d'un support à Roulettes de fixion, portant un Cercle de fer maintenu par son centre, par un pivot de fer surmonté d'une poignée de Cuivre, le tout de 10° de Diamêtre

...

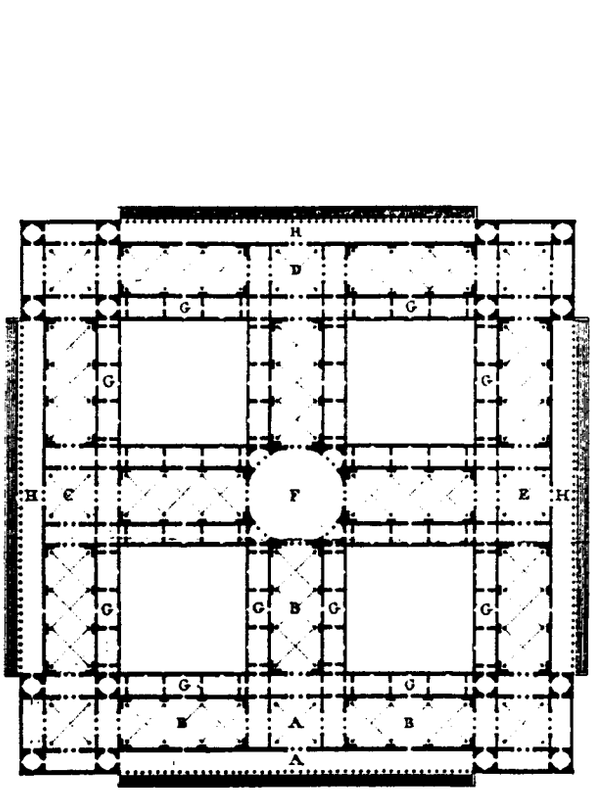
- un model de comble en trois parties exécuté(e)s en bois de Chêne.
- un petit model de Charriot exécuté en Bois de palissandre longueur 10 po largeur 3 po.

...

- un model en platre d'une tour circulaire au centre de laquelle est un Grand Escalier, dont le noyeau est évuidé et renferme un autre Escalier très petit, ce model a 3 pi de haut et 10 po de Diamêtre
- un model en platre d'une porte en plein cintre aux voussures; de 12 po de haut, sur un plateau en Bois de 5° sur 10°.
- Six modèles en platre de diversses pièces de trait tels que trompes, portes bombées &c.
- Les fragments d'un model en plâtre d'un Escalier à plusieurs rampes sur un plan octogone
- quatre Colonnes exécutées en pierre de Conflans d'ordre Corinthien, et une grande quantité de plattebandes et Corniches, avec l'indication des fers qu'on peut employer pour consolider ces constructions ces plattebandes, corniches, et colonnes, sont présumés être les models des Constructions employés à S^{te} geneviève, ces colonnes ont 3 pi 2 po de haut.
- Les fragmens d'un model en platre d'une porte triomphale d'ordre corinthien dont deux colonnes engagées portées sur des Piédestaux.

- Plusieurs fragments de Pièces de trait qui sont éparses et qu'il est fort difficile à reconnoître
- huit morceauà de pierres dures très fines en forme de Solives de Chausse (?) 4 pi 5 po sur 2 po quarrés et 23 Echantillons de pierres toutes numérotées et ayant la forme de Claveaux
- Une machine en fer et son plateau en Bois, laquelle servoit à s'assurer de la Resistance des pierres, elle est composée d'un double Chassis en fer quarré d'un 1° de 24 po de haut et de 4 po de largeur, d'un fléau en fer de 4 pi 4 po de long, de deux montants liés par deux Prisonnières(?) en fer le tout de 5 pi 4 po de long, un plateau en Bois de 22° quarré avec 4 anneaux en fer et la corde nécessaire, et un Billot en Bois de 10° de haut sur 6 po quarré garni de deux frêtes en fer.

A. *Perche ce Vestibule.*
B. *Salles d'exposition annuelles.*
C. *Salles de Peinture.*
D. *Salles de Sculpture.*



E. *Salles d'Architecture.*
F. *Salle de Reunion.*
G. *Cabinets des Artistes.*
H. *Entrées particulières.*

DOCUMENT IX

Le"Musée de l'ordre dorique" de Legrand et Molinos, an VIII

ARCHITECTURE (dans Journal des arts, des sciences et de la littérature , n° 44, 10 ventôse an 8, pp. 1-2).

Les citoyens Legrand et Molincs, Architectes, viennent de faire exécuter, dans une maison qui leur est commune, rue Saint-Florentin, N.° 670, un entre-colonnement du Temple de Minerve, appelé le Parthenon d'Athènes, de la grandeur de l'exécution, avec l'entablement, et un arrachement du fronton. Ce modèle est exécuté avec la plus grande précision, d'après la comparaison des différens ouvrages qui donnent les mesures de ce monument, et leur vérification par le citoyen Faucherot(sic). Il comprend deux métopes et demi, lesquels dans l'original sont enrichies de sculpture(s) représentant des combats de Centaures.

Pour que leur modèle fût parfaitement conforme, les citoyens Molinos et Legrand ont obtenu l'autorisation de faire estamper avec soin deux de ces métopes, que Choiseul Gouffier a fait mouler à Athènes sur ceux du Pathenon, par le citoyen Fauvel Peintre, et qui se trouvent actuellement à la salle des Plâtres antiques, au Louvre; en sorte que les Architectes qui n'ont point voyagé en Grèce, peuvent, en examinant ce modèle, se former une idée de la perfection et de la grandeur de ce beau monument de l'Antiquité.

Tous les amis des Arts en général, et de l'Architecture en particulier, doivent savoir gré aux citoyens Legrand et Molinos, de leur zèle et de leur désir d'être utile à l'Art, en offrant à l'étude des jeunes Artistes un modèle aussi précieux; mais on désirerait qu'il fût isolé, que les colonnes ne fussent point coupées par les rampes de l'escalier de la maison contre laquelle il est adossé; qu'il ne fût point renfermé dans une cour trop étroite pour pouvoir l'examiner à une distance convenable; qu'enfin, il ne fût surmonté par aucun autre corps d'architecture, qui n'ayant aucun rapport avec lui, paraissent maigres, et détruisent en partie l'effet qu'il produirait si le projet n'avait été que d'en faire une épure de relief, (si l'on peut s'exprimer ainsi)

Ces légères observations ne nous empêchent pas de payer aux citoyens Molinos et Legrand, le tribut de reconnaissance qu'on leur doit, et de les inviter à donner souvent des témoignages aussi précieux de leurs talens et de leur bon goût.

ARCHITECTURE. Lettre aux Rédacteurs. (Journal des arts..., N° 46, 20 ventôse an 8, pp. 1-2)

Citoyens,

Le rédacteur de l'article qui nous concerne, dans votre avant-dernier Numéro, a bien su apprécier nos intentions sur le désir que nous avons eu de tendre au perfectionnement de l'Architecture, en exécutant des modèles exacts de ce que la Grèce et l'Italie présentent de plus parfait dans cet art; mais nous ne pouvons nous empêcher de lui observer que l'empressement qu'il a mis d'annoncer au public ces modèles avant qu'ils fussent terminés, et par conséquent en état d'être vus, nous a fait une véritable peine.

Nous lui observerons d'abord, que voulant avoir continuellement sous les yeux ces modèles précieux, pour nous et pour quelques élèves qui reçoivent nos conseils, il n'était pas en notre pouvoir d'agrandir le local où nous les avons situés, et qu'on en jouira beaucoup mieux de l'intérieur de notre habitation que de l'entrée de la cour, que nous voudrions aussi qui fût plus grande.

Quant aux corps qui surmontent cet entre-colonnement, ils trouveront grâce devant les amateurs des Arts, lorsqu'on saura qu'ils sont destinés à porter un autre modèle non moins précieux par ses détails qui seront rendus avec la plus grande fidélité. C'est l'ensemble du monument qu'on nomme vulgairement à Athènes : la lanterne de Démosthène; ce modèle formera un belvedère de la grandeur de l'original. On l'exécute actuellement en terre cuite; il ne pourra être en place que l'été prochain.

Les rampes d'escalier, qui ont choqué l'observateur, disparaîtront aussi lorsque les chassis vitrés qui doivent remplir toute la hauteur de l'entre-colonnement seront en place, dans quelques mois.

Pour compléter aussi la collection de l'Ordre Dorique des Grecs, on trouvera sous le vestibule quatre colonnes qui donneront le portrait fidelle de l'ordre des Propylées d'Athènes, de celui du temple de Thésée, du portique d'Auguste dans la même ville, et de celui du grand temple de Paestum dans la grande Grèce, ordre que les Artistes ont la douleur de voir si souvent estropier par les maçons qui croyent faire de l'Architecture.

Nous terminerons aussi les jolis plafonds du temple dit de Diane, à Nismes, en y plaçant la sculpture qui doit les décorer, sous le même vestibule. On voit par les développemens donnés à cet article, que ces objets sont encore loin de mériter les regards des amateurs, et que nous nous empresserons de les informer, dans votre Journal, du moment où ils seront terminés.

Salut et fraternité.

LEGRAND et MOLINOS.

DOCUMENT X

Lettre de Choiseul-Gouffier adressée à Dufourny le 22 juillet 1804 (138 AP 232)

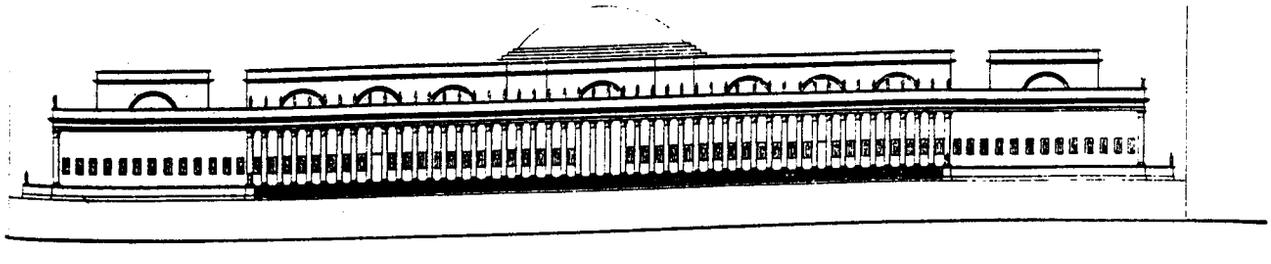
Monsieur et cher confrère, J'ai fait exécuter à ma maison des Champs-Elysées deux façades du temple d'Erectée, et voudrois apporter la plus grande exactitude dans l'exécution des Ornemens. Toutes les parties que j'avois fait mouler à Athènes, ont été, lors de ... , placées dans votre collection, et si je n'ai pas encore demandé au Ministre l'ordre de les retirer, c'est que je les crois chez vous, plus que partout ailleurs à l'abry des accidents.

Pour le moment, J'ose vous prier de vouloir bien faire rechercher, si avec le beau chapiteau que vous avez, il ne se trouve pas aussi des fragmens d'ornemens pris sur les entablemens. Je suis bien sur que je les avois fait mouler, et j'ai même quelqu'idée de les avoir vu chez vous, mais peut-être me suis je trompé, et ces morceaux ont-ils péri, comme tant d'autres, dans le tems où pour régénérer la nation et assurer son bonheur, on brizoit tous les monumens des arts.

Permettez, Monsieur, que le S. Fouquet, dont l'adresse seconde depuis 30 ans mon gout pour l'architecture, cherche ces fragmens, et recevez d'avance tous mes remerciemens de votre complaisance.

J'ai l'honneur de vous renouveller l'assurance de ma parfaite considération.

Choiseul-Gouffier



DOCUMENT XI

"Note fournie par M. Cassas", pour engager la vente de sa collection, s. d. (1808), A.N., AJ 52, 446 .

La fonction de Monsieur Amaury Duval, d'accord avec ses inclinations, le mettant en mesure d'être utile aux arts et aux artistes, je confie à sa bienveillance dont j'ai déjà éprouvé tant de témoignages la note relative à la galerie d'Architecture, que S. E. le ministre de l'Intérieur vient de faire transporter à ses frais dans un local appartenant au gouvernement. Cette collection destinée à servir à l'histoire de l'Architecture des différents âges et composée de plus de quatre vingt modèles des monumens de tous les peuples de l'antiquité savante, m'a coûté les vingt cinq plus belles années de ma vie, employées en recherches, en voyages, et en dépenses de toute espèce, sans compter celle d'une bibliothèque nombreuse, qu'il a fallu acquérir, pour aider à la restauration d'une multitude d'édifices déjà connus, tandis que le reste est inédit. la suspension les livraisons de mon ouvrage de Syrie, ayant entiérement dérangé mes affaires et aggravé mes charges, je suis forcé de rendre publique cette galerie, dont le produit alimentoit en partie ma nombreuse famille. Aujourd'hui que je suis privé de cette ressource, et que je sens plus vivement que jamais le besoin de reprendre mon entreprise de voyage de Syrie qui se trouve arreté par le manque de fonds, mes vues se portent naturellement du côté où les besoins me poussent, et me font désirer que le gouvernement qui m'a tiré de la position malheureuse où je me trouvois faute de savoir où loger ma collection mette le comble à cette mesure protectrice en effectuant les espérances qu'il m'a données de faire cette acquisition reconnue par tous les architectes, comme indispensable à l'étude de leur art, et en la réunissant à celle de Monsieur Dufourny, qui a le même objet. les commes employées à cette acquisition ne seroient pas infructeuses au lustre que le gouvernement a intérêt de jetter sur les productions des arts puisqu'elles seroient dans leur plus grande partie, consacrées à continuer une grande entreprise de dessins et gravures qui, j'ose le dire, au faste de l'état, que le gouvernement a longtems protégée en cette qualité, et qu'il est de sa gloire de voir terminer. Quoique me désir eût toujours été que ma Collection demeurât en France, cependant entraîné par le besoin, j'ai preté l'oreille aux propositions de Monsieur De Cobeuzeel chargé de l'acquérir pour S.M. l'Empereur D'Autriche. le prix convenu avoit été fixé à 150,000 francs, la dernière guerre ayant empêché la conclusion du marché, S.A.R. le prince héréditaire de Bavière fut à la veille d'en faire l'acquisition à ce même prix; dans des circonstances également fâcheuses, je ne puis donc sans déprécier moi-même mon ouvrage en demander un prix inférieur. Cependant la nécessité où je me trouve d'user de toutes mes ressources, me faisant la loi, il est clair que j'entendrai à toutes les propositions,que me feroit le gouvernement, et que je me rendrai à tous les conseils que je recevrai à cet égard, de l'amitié éclairée des personnes qui veullent du bien à ma malheureuse famille, ayant contracté des dettes et engagemens qui pèsent sur moi et troublent mon repos; je me bornerai d'abord à demander une somme de 50,000 francs, tant pour y faire face, que pour reprendre efficacement et utilement mon grand travail; et en assurer l'entreprise à mes enfans. le reste de la somme pourroit être divisé en autant de tems qui plairoit au gouvernement; et enfin s'il jugeoit convenable et utile à ses intérêts de convertir le surplus, en une rente viagère, sur ma tête et celle de ma femme, ainsi qu'il en use avec plusieurs artistes, je souscris sans répugnance à toutes ses volontés, et je le laisserai avec une respectueuse confiance parfaitement libre d'arbitrer le montant de cette rente.

DOCUMENT XII

Rapport fait à son Exellence le Ministre de l'Intérieur sur la collection de modèles d'Architecture de M. Cassas. Par M. Dufourny Directeur de la galerie d'architecture

---

Monseigneur,

D'après votre invitation les commissaires soussignés que vous avez nommés pour donner leur avis sur la collection de modèles d'architecture formée par M. Cassas se sont réunis plusieurs fois pour l'examiner & après avoir entendu M. Cassas & reçu de lui tous les renseignemens nécessaires, ils ont rédigé, l'avis suivant qu'ils ont l'honneur de soumettre à votre Exellence en réponse aux questions qu'elle leur a adressées.

1.ere Question.

Sera-t-il d'un grand intérêt pour les arts de réunir la collection de M. Cassas à la Galerie d'architecture ?

Il suffit de jetter un coup d'oeil sur la nature de cette collection pour appercevoir le grand intérêt dont, seule & même indépendemment de la réunion à la galerie d'architecture, elle peut-être pour les arts; & en l'examinant plus attentivement on est bientôt convaincu que la réunion des chefs d'oeuvre d'architecture antique exécutée en modèles de relief, dans leurs justes proportions, & sur une échelle convenablement développée, offre, en ce genre, le puissant moyen d'instruction pour les élèves, pour les maîtres eux-mêmes & pour le public.

1º Utilité de cette collection pour les Elèves

Les monuments antiques; ainsi représentés, en modèles seront d'un grand secours aux jeunes architectes dans leurs études; on sait avec qu'elle(sic) rapidité la vue saisit ce que l'intelligence encore faible ne conçoit que lentement.

Les dessins les mieux faits, les gravures les plus soignées ne peuvent à cet égard remplacer, que d'une manière imparfaite, l'avantage inappréciable des modèles qui, faisant jaillir à la fois toutes les formes les développent sur toutes les faces & les gravent dans la mémoire en traits ineffacables sans obliger à cet effort d'attention qu'exige la comparaison de plans,

de coupes, & d'élévations générales, difficiles à concevoir même pour l'artiste consommé; difficultés que ne lève pas entièrement le dessin en perspective le plus corret (sic) & le mieux présenté.

En même tems qu'elle facilitera l'étude des élèves, cette collection fournira au professeur des moyens précieux d'enseignement, il y puisera, des exemples à proposer, des applications propres à éclairer les principes posés dans ses leçons, des démonstrations lumineuses qui achèveront de porter dans leur esprit le flambeau de l'évidence. Les élèves profiteront autant par cette méthode rapide & agréable, qui parle à l'esprit par les yeux, que par les commentaires, qu'il ne faut ni mépriser ni négliger, mais qui, seuls, n'aident pas assez leur faible intelligence.

Enfin la vue habituelle de ces chefs d'oeuvre sera surtout éminemment propre à épurer leur goût, à enflammer leur imagination, à éveiller même leur génie.

2º Utilité pour les maîtres

Les artistes déjà formés, les architectes forcés d'exécuter des travaux publics ou particuliers y trouvent des ressources non moins précieuses.

C'est pour eux une nécessité indispensable, surtout lorsqu'il s'agit de monumens & d'édifices qui intéressent la gloire des arts, de ne pas s'en fier entièrement aux dessins même les mieux étudiés, de s'assurer de l'effet que pourront produire en exécution, leurs compositions, par des modèles en relief dont la construction dispendieuse se trouve souvent au dessus de leurs moyens.

Ils trouveront ici dans cette réunion de monumens de tous les ordres & de toutes les formes, des modèles déjà exécutés, pour ainsi dire, qui leur serviront à juger, par approximation, du projet qu'ils auront conçu, de l'effet de ses masses & détails suivant la différence des points de vue & par là ils parviendront à éviter ces erreurs graves dont trop souvent l'expérience les avertit trop tard.

L'Extrême variété des formes que présentent ces modèles susceptibles d'être éclairés à tous les effets du jour, ou de

recevoir, de nuit, au moyen de lumières adroitement ménagées un clair obscur pittoresque & souvent magique, offre encore aux peintres d'histoire & de décoration le moyen de mettre dans les fonds de leurs tableaux & dans les scènes théâtrales, non seulement le stile convenable mais encore cette vérité d'effet qui en fait le principal mérite.

3º Utilité pour le public

Mais envain aurait-on instruit des élèves & formé d'habiles architectes, si leurs talens méconnus du public n'étaient pas employés, si même, comme il n'arrive que trop souvent, ils étaient obligés de sacrifier à la bizarrerie de ses caprices la pureté des principes qu'ils auraient puisés dans les écoles.

Il n'est donc pas moins important de fixer le goût du public dont l'influence sur la marche progressive ou retrograde des arts, a été, dans tous les tems, si sensible.

On ne peut se le dissimuler, l'architecture si justement honorée chez les anciens peuples n'est pas appréciée en France à sa juste valeur : Il n'est pas rare de rencontrer des hommes distingués par leur rang, par beaucoup d'esprit & par des connaissances variées qui, n'ayant presqu'aucune idée de la nature de cet art, le confondent sans cesse avec la bâtisse vulgaire & le circonscrivent dans les bornes étroites du métier, sans paraître même soupçonner son plus noble emploi consiste à ériger des monumens chargés d'attester à la postérité le caractère & le génie des peuples & d'indiquer les époques de leur gloire ou de leur félicité.

C'est à cette indifférence de gens en place, à l'ignorance où est le public, en général, de la belle architecture & au peu de connaissance qu'il a des monumens antiques qu'il faut attribuer, en grande partie, l'état d'incertitude & de fluctuation que l'on peut remarquer dans la pratique de ce bel art.

Si les yeux étaient accoutumés à des formes pures & élégantes, si les esprits étaient familiarisés avec le sentiment juste & délicat des convenances, on n'oserait ni construire des édifices sans proportion, sans régularité, ni employer pour leur décoration des ornemens qui n'ont aucun rapport avec l'usage auquel ils sont destinés : Enfin si le gout du public était généralement éclairé, les artistes seraient forcés de mettre plus de

perfection ou du moins plus de sévérité dans leurs ouvrages; & cette contrainte salutaire, loin de nuire à leur marche ne ferait que redoubler leur émulation & enflammer leur génie. Car les progrès de l'art sont en raison de la pureté du goût du public.

Il suffit pour s'en convaincre de jetter un coup d'oeil sur les progrès rapides qu'ont fait toutes les manufactures tous les atéliers d'industrie qui ont quelque rapport avec l'art du dessin, depuis que l'ouverture des Musées de Peinture & de Sculpture en mettant sans cesse sous les yeux du public ce que les arts ont produit de plus exquis l'a accoutumé au vrai beau & lui a fait rejetter, avec mépris ce qui n'était que bizarre & maniéré.

Privé de ces ressources, pour former son jugement en Architecture, il n'est pas étonnant que le goût du public flotte incertain. Il n'a pour s'instruire dans cet art que deux moyens; les Voyages dans les pays éloignés qui sont impraticables pour le grand nombre; ou la lecture des ouvrages qui traitent de l'architecture & des monumens de l'antiquité, ouvrages dont la nature & le prix sont aussi le plus souvent, hors de la portée des facultés ordinaires.

Plusieurs de ces traités sont, à la vérité, accompagnés de gravures, mais outre qu'ils ne sont gueres consultés que par les savans & les artistes, les monumens n'y sont pour la plupart représentés que dans leur état de dégradation actuelle; d'où résultent des efforts plus ou moins pénibles & souvent inutiles, pour en comparer les plans, les coupes & les élévations, se faire une idée nette & précise des monumens, juger de leur étendue, de leur usage, du genre de leur décoration & pour apprécier tout ce que les anciens y savaient développer de commodité, de recherche & de magnificence.

Or ce serait, pour le public, le moyen d'instruction le plus direct le plus facile & le plus à sa portée, que la jouissance d'une collection telle que celle-ci, où d'un coup d'oeil & sans se déplacer, l'observateur peut suivre l'état de l'architecture chez chaque peuple, même différentes époques, & y étudier ses progrès, depuis son origine chez les Egyptiens, jusqu'à sa

décadence, au tems du bas-Empire : spectacle intéressant sous tant de rapports & digne de fixer l'attention de tous les esprits cultivés.

Là se formeraient des réunions d'artistes & d'amateurs, & les discussions qu'elles ameneraient ne pourraient que tourner au profit de l'art. Les chefs d'oeuvres du génie ne sont pas exempts de ses écarts, les esprits bornés les apperçoivent, sans apprécier les beautés sublimes qui les effacent ou les excusent; il n'appartient qu'aux maîtres de l'art d'éclairer à cet égard le public & de lui apprendre à reconnaître ces délicates moeurs qui sont le véritable secret des arts.

4°L'Utilité de cette collection augmentera par sa réunion à la Galerie d'architecture

Si, considérée isolément la collection de modèles de M. Cassas présente déjà tant d'avantages que ne sera-ce pas lorsquelle sera réunie à celle formée par M. Dufourny qui compose la galerie d'architecture établie près l'école des beaux-arts ?

Celle-ci (où l'on trouve aussi quelques modèles d'architecture qui serviront à completter ceux de M. Cassas.) consiste principalement dans une suite nombreuse d'ornemens moulés, de grandeur naturelle, sur les monumens antiques eux mêmes, de la grèce & de l'Italie, & dont les modèles en petit, se trouvent pour la plupart dans la collection de M. Cassas; En sorte que ces deux collections se complettent mutuellement : les avantages d'un tel rapprochement sont évidens, ses résultats inappréciables. En effet, quelle abondante source d'instruction pour l'artiste & l'amateur, quel tableau intéressant pour toutes les classes d'observateurs que celui qui leur présentera, sous le même aspect, l'ensemble & les parties d'un monument & leur permettra d'embrasser, d'un coup d'oeil, & ses proportions générales, & les détails de ses ornemens, de la grandeur même de l'exécution !

C'est alors que la France pourra se glorifier de posséder un Musée complet d'Architecture, établissement qui manque encore à l'enseignement de cette partie des beaux-arts, que désirent également & ceux qui se livrent à son étude & ceux qui dirigent ou exécutent les monumens que la munificence du Gouvernement élève de toutes parts; & qui sera unique en son espèce, car partout

on trouve, depuis long-tems, des musées de Peinture & de Sculpture, & nulle part encore il n'existe de Musée d'Architecture.

Depuis que, par des entreprises aussi utiles que somptueuses, la France rivalise de magnificence avec la Grèce & l'Italie, les monumens de l'antiquité ne sont plus, pour nous, un vain spectacle propre seulement à piquer la curiosité; leur tableau présente un tout autre intérêt : en donnant la mesure de ce qu'ont fait de beau & d'imposant les Egyptiens, les Grecs, & les Romains il doit exciter notre émulation (car ce qu'ils ont pu nous le pouvons encore) & nous convaincre, en même tems, que nous n'aurons rien produit de réellement grand, qu'autant que nous les aurons égalés & même surpassés.

2.e Question.

Quel est le prix qu'on peut en offrir à l'Artiste ?

Pour éclairer sa réponse sur cette question la commission n'a rien négligé : elle a d'abord considéré que, pour être parfaitement équitable, cette estimation devrait porter sur deux parties distinctes, l'une matérielle relative à la collection, l'autre personnelle relative à son auteur.

La confection des modèles, leur encaissement, leur transport, leur placement à Paris, & en général tous les déboursés qu'ils ont occasionnés, forment la partie matérielle.

La partie personnelle se compose des voyages, des travaux & des soins sans nombre, du tems; ainsique du talent que l'auteur a employés à rassembler les matériaux & à diriger les travaux qu'a exigés la création de cette collection. En conséquence de cette division.

1.° La commission; après avoir dressé, avec le plus grand soin, l'état détaillé de toute la collection qui est joint à ce rapport, a procédé à l'estimation des modèles en eux-mêmes & pour cette opération elle n'a pas cru s'en tenir à ses propres lumières.

Comme ces modèles, relativement à la matière dans laquelle ils sont exécutés, peuvent se diviser en trois classes, ceux en talc, ceux en liège & ceux en terre cuite elle s'est adressé aux personnes les plus en état de

l'aider de leurs connaissances dans chacun de ces genres.

Ainsi, pour connaître la valeur précise des modèles en talc qui sont pour la plupart de M. Fouquet, elle a eu recours à lui et cet artiste dont la capacité, & la probité sont bien connues de son Excellence s'est empressé de mettre le prix à chacun des modèles qui sont exécutés en talc, matière qui lui est familière.

Le prix des modèles en liège exécutés à Rome a été établi d'après un état ou tarif antérieurement fourni par Antoine Chichi le plus habile artiste de Rome en ce genre; mais comme ce tarif était déjà ancien & que les prix en ont parus chargés, la commission a jugé à propos, de l'avis même de M. Cassas de les diminuer considérablem^{t}.

Enfin pour les modèles & bas reliefs en terre cuite & notamment pour les beaux trophées de Marius l'un des morceaux les plus capitaux de la collection la commission a invoqué les lumières de M. Chaudet statuaire; membre de l'institut.

C'est au moyen de ces précautions que la commission s'est assurée que chacun des articles composant la collection, & détaillés dans l'état à joint a été porté à son juste prix & que la totalité de la valeur intrinsèque de ces modèles s'élève à la somme de.....45.910 F

2.° A cette somme qui représente uniquement les déboursés que M. Cassas a pu faire pour la confection de ces modèles, il est nécessaire d'ajouter le montant de ceux qu'il a fait pour l'encaissement & l'emballage de la partie de ces modèles qui a été exécutée à Rome, ainsi que les droits de douane, d'assurance, & les frais de leur transport jusqu'à Paris. Cette partie réduite à la plus stricte évaluation ne peut pas s'arbitrer à moins de .....6.000 F

3.° A son arrivée à Paris, il a fallu que M. Cassas se procurât les atelliers, & les autres localités nécessaires pour l'établissement & le placement de sa collection; il est notoire qu'il a été dans la nécessité d'avoir, depuis 14 ans, pour cet objet, un loyer beaucoup plus considérable, la commission estime ce surcroit de loyer que M. Cassas a été obligé de payer pour sa collection à 1,000 francs par an .....14.000 F

4.° M. Cassas n'a pu parvenir à recueillir les matériaux nécessaires pour la formation de sa collection sans faire des courses & des voyages dispendieux, & sans acheter un grand nombre de livres de prix, dans lesquels il a puisé les lumières dont il avait besoin pour la restauration de ces monumens : pour tous ces frais, ainsi que pour beaucoup d'autres qu'il est facile d'imaginer, la commission pense qu'il est juste de lui allouer une somme de .....10.000 F

5.° Les sommes allouées pour les quatre articles qui précèdent ne représentent encor que le montant des diverses dépenses que cette collection a occasionnées à M. Cassas; si le Gouvernement se bornait à les lui rembourser, il semble à la commission qu'il ne serait pas entièrement juste à son égard : il lui reste encore à prendre en considération le rare mérite de l'artiste qui à la hardiesse de concevoir, a joint le courage, la constance & les talens nécessaires pour exécuter une telle entreprise.

Les choix des monumens à exécuter en modèles, la connaissance des auteurs & des sources où il fallait puiser pour réunir avec art & vraisemblance leurs vestiges épars, & en former un ensemble conforme au caractère de l'architecture du siècle & de chaque peuple, ont exigé dans l'auteur de cette collection un tact fin, un goût exercé, des recherches & des combinaisons infinies.

L'Exécution de ces modèles dans les justes proportions des originaux & sur des échelles suffisamment développées, soit en talc fin, soit en liège, soit en terre cuite

a exigé de sa part, une application & un travail opiniâtre pour diriger les modeleurs & leur fournir, à tems, tous les dessins d'ensemble & les détails, en un mot, tous les développemens dont ils avaient besoin.

Il est de notoriété publique qu'il y a plus de 20 ans que M. Cassas s'occupe de ces travaux, dont il est juste, que le gouvernement lui tienne compte; la commission voudrait bien être dispensée de prononcer & ne porter ici que comme mémoire, un article si difficile à règler; il est si délicat de mettre un prix aux talens ! Cependant, sans prétendre préscrire des bornes à la munificence du Gouvernement à l'égard d'un artiste distingué, peu fortuné, chargé de famille & dans l'intention seulem[t] d'indiquer un moyen & une base d'évaluation, la commission émettra son opinion; elle pense qu'en défalquant des 20 années les momens que M. Cassas peut avoir employés à d'autres ouvrages, on peut avec assurance évaluer, <u>à dix années entières</u>, le tems qu'il a effectivement consacré à la formation de sa collection; que le Gouvernement doit lui allouer des honoraires pour ces dix années, & que ces honoraires ne peuvent être portés à une somme moindre de cinquante mille francs .....50.000 F

Total général .....125.910 F

Conclusion.

Ainsi résumant en peu de mots ce qui a été développé dans le cours de ce rapport, les commissaires soussignés sont d'avis;

1.° Que l'acquisition par le Gouvernement de la collection de modèles d'architecture formée par M. Cassas & sa réunion à la galerie d'Architecture fourniront un puissant moyen d'instruction; que ces deux collections réunies serviront à la fois, à former les élèves, aider les maitres, éclairer le public, & que,par là, elles contribueront efficacement non seulement au progrès de l'architecture, mais encore au perfectionnement de tous les genres d'industrie qui ont rapport au dessin & sur lesquels cet art exerce son influence.

2.° Que le prix à offrir à l'artiste, soit pour la valeur intrinsèque des modèles qui composent sa collection, soit

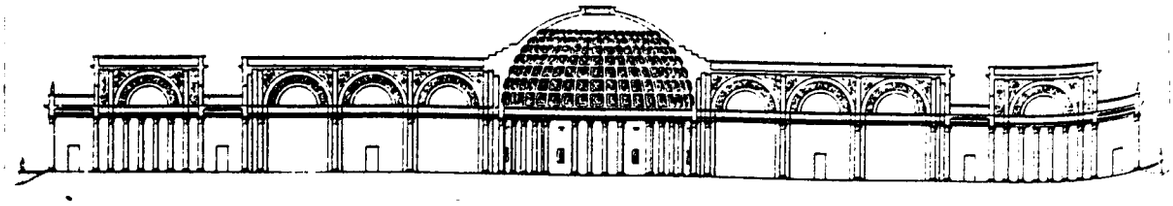
pour les frais de transport, d'établissement & de loyer, soit pour les honoraires qui lui sont dus ne peut être portée à moins de .....125,910 F

fait à Paris ce 19 décembre 1808

signés Durand, Prof. d'archit. à l'école Polytechnique.

Vaudoyer, sécrét. de l'école d'architecture.

Dufourny, membre de l'institut Prof. de l'école spéciale d'architecture Rapporteur.



ANNEXE XIII

INVENTAIRE DE LA COLLECTION DE CASSAS (L=Legrand, C=Cassas, D=Dufourny)

N° E.B.A.	Sujet	Matériau d'exécution	Dimensions	Numéros L	C	D	Prix
	ARCHITECTURE EGYPTIENNE						
1	Vestibule du grand temple de Tentyris, Haute Egypte, d'après Pococke et Norden	Talc	H 0,57 L 1,64	1	1	1	600 F
2	Développement d'un chapiteau du temple de Tentyris, par Castex, membre de membre de l'expédition	Plâtre colorié	H 0,30	2	2	2	50 F
3	Vestibule d'un monument vulgairement appelé Le Memnomium ou Palais de Memnon, près de Gournou	-	H 0,70 L 1,64	3	3	3	800 F
4	Ancien temple de Garbé Dendor, Nubie	Talc	H 0,45 L 1,90	4	4	4	800 F
5	Grand portique ou arc de triomphe placé au-devant d'un temple à Dekke, Nubie	Talc	H 0,70 L 0,80	5	5	5	450 F
6	Portique dans l'île de Philae appelé Ell neiff(Heiff), Norden : temple d'Epervier	Talc	H 0,42 L 0,63	6	6	6	300 F
7	Obélisque vulgairement appelé de Cléopatre, Alexandrie	Bois	H 0,90	7	7	7	30 F
8	Deux colonnes d'un temple à Karnac	Talc	H 0,32	-	-	8	20 F
-	Intérieur de la chambre sépulchrale de l'une des pyramides d'Egypte,et position du sarcophage qu'on y voit encore	-	-	8	8	-	-
	ARCHITECTURE INDIENNE						
9	Tombeau près de Seringapatam dans le Mysore	Bois et talc	H 1,00 L 0,70	9	9	9	300 F
10	Autre tombeau indien sur les bords du Gange près d'Agra	Talc	H 0,70 L 0,53	10	10	10	600 F
11	Ancienne pagode ou temple découvert au Mexique	Bois et talc	H 0,75 L 0,54	11	11	11	100 F
	ARCHITECTURE PERSANE						
12	Tombeau dit de Makschi, Rustan, près des ruines de Persepolis	Bois et talc	H 1,45 L 0,80	12	12	12	500 F
-	idem	-	-	13	13	13	-
	ARCHITECTURE GRECQUE						
13	Temple de Minerve, dit le Parthénon à Athènes	Talc	H 0,60 L 2,14	14	14	14	1800 F
14	Les Propylées ou Vestibule de la citadelle d'Athènes	Talc	H 0,50 L 1,10	15	15	15	700 F
15	Temples réunis de Minerve-Polias, d'Erechthée et de la Vierge Panderose dans la citadelle d'Athènes	Talc	- H 0,48(D) L 0,83(D)	16	16	16	- 700 F (D)
16	Péristyle des Cariatides et du Pandrosium	Talc	H 0,86 L 0,85	17	17	17	700 F
17	Tour des Vents à Athènes	Talc	H 0,50 L 0,40	18	18	18	300 F
18	Monument à Thrasillus en grande partie dans le rocher de l'Acropolis au-dessus du Parthénon	Bois et talc	H 1,00 L 0,68	19	19	19	250 F

N° E.B.A.	Sujet	Matériau d'exécution	Dimensions	Numéros L	C	D	Prix
19	Petit temple élevé sur les bords de l'Ilyssie, près Athènes	Talc	H 0,45 L 0,90	20	20	20	400 F
20	Odéon, dont les ruines se voient près de Césarée, Palestine	Talc	H 0,70 L 0,75	21	21	21	250 F
21	Tombeau ou sarcophage grec, près de Telmissus (Thelmyssies)	Talc	H 0,33 L 0,31	22	22	22A	50 F
22	Autre tombeau grec, dans l'Asie Mineure	Talc	- H 0,33(D) L 0,31(D)	22	-	22B	50 F
23	Lanterne dite de Démosthènes, à Athènes	Talc	H 0,80 L 0,27	-	-	22bis	500 F
24	Grand théâtre, dont on voit les ruines entre Cyzigne et Lampsaque près des bords de l'hellespont	-	H 0,68 L 1,45	23	23	23	900 F
25	Proscénium du théâtre d'Ephèse	Bois et talc	H 0,48 L 1,55	-	-	23B	300 F
26	Grand temple de Paestum en Posidonia (Grande Grèce	Liège	H 0,43 L 1,35	24	24	24	360 F
27	Tombeau bien conservé de Milassa (à Milasa) dans la Carie	Talc	H 0,65 L 0,57	25	25	25	400 F
28	Tombeau de Mausole, roi de Carie à Halicarnasse(Bodron)	Talc	H 0,65 L 0,57	26	26	26	1050 F
29	Sarcophage qui se voit près d'Halicarnasse	Talc	H 0,28 L 0,38	27	27	27	50 F
30	Temple circulaire formé par des Caryatides près d'Ephèse	Bois et talc	H 0,82 L 0,96	28	28	28	600 F
31	Trépied trouvé dans les fouilles d'Herculanum	Bronze	- idem ?	29	29	29	1500 F
32	Trépied exécuté en plâtre, trouvé à Herculanum	Plâtre	- idem ?	30	-	29bis	100 F
33	Trépied en terre cuite, d'après l'antique	Terre cuite	- idem ?	30 (?)		30A	200 F
34	Trépied trouvé dans l'Asie Mineure	Talc (Plâtre, D)	- idem ?	-	-	30B	100 F
35	Trépied de faune (jaune?) antique, d'après un antique de Rome	Marbre	- idem ?	-	-	30C	1200 F
	MONUMENTS DE PALMYRE						
36	Grand temple du soleil à Palmyre	Talc	H 0,70 L 1,86	31	31	31	1800 F
37	Portique des marchands ou Bourse de Palmyre	Talc	H 0,53 L 1,58	32	32	32	1200 F
38	Temple de Neptune à Palmyre	Talc	H 0,47 L 0,31	33	33	33	600 F
39	Piédestal composé de 4 colonnes, décorant le milieu de la grande galerie de Palmyre	Talc	H 0,62 L 0,31	34	34	34	300 F
40	Autre Piédestal composé de 4 colonnes décorant le milieu de la grande galerie de Palmyre	Talc	H 0,62 L 0,31	34	-	35	300 F
-	Dessin en perspective de Palmyre	(dessin)	-	35	35	-	-
-	idem	(dessin)	-	36	36	-	-
-	Peinture "dont la ligne est prolongée au moyen d'une glace"	(peinture)	-	37	37	-	-

N° E.B.A.	Sujet	Matériau d'exécution	Dimensions	Numéros L	C	D	Prix
41	Etat actuel d'une partie de la galerie de Palmyre	Bois peint et terre cuite	H 0,50 L 2,05	-	-	36	300 F
42	Magnifique tombeau dont on voit les restes près de la grande galerie de Palmyre	-	H 1,05 L 0,65	38	38	37	600 F
43	Tombeau à l'entrée de la vallée de Palmyre, dit d'Iamblicus	Marbre Bardiglio et les ornements en marbre blanc	H 1,00 L 0,60	39	39	38	1200 F
44	Développement en grand de la niche du tombeau dit, d'Iamblicus	Talc	H 1,00 L 0,60	-	-	39	200 F
45	Groupe et sarcophage en grand de la niche du tombeau dit d'Iamblicus	Terre cuite	H 0,80 L 0,65	40	40	40	500 F
46	Autre tombeau à Palmyre	Liège	H 0,89 L 0,49	41	41	41	250 F
47	Autre tombeau avec des niches, dit d'Elabélus	Talc	H 1,00 L 0,60	42	42	42	300 F
48	Petit tombeau bien conservé dans la vallée qui mène à Palmyre	Talc	H 0,90 L 0,44	-	-	42bis	200 F
49	Détail en grand et groupe de figures, d'un tombeau détruit	Terre cuite et bois peint	H 1,75 L 0,85	43	43	43	500 F
	ARCHITECTURE ETRUSQUE						
50	Tombeau sur la voie appienne aux environs d'Albano	Talc	H 0,20 L 0,34	44	44	44	50 F
51	Tombeau placé dans la principale chambre sépulchrale de la famille Aruntia, près le temple Minerve Medica à Rome	Talc	H 0,36 L 0,24	45	45	45	30 F
52	Deux autels Etrusques trouvés à Naples	Talc	H 0,25 L 0,24	-	-	46	20 F
	CONSTRUCTION CYCLOPEENNE						
-	Constructions cyclopéennes, Nauplie	-	-	46	46	-	-
	CONSTRUCTIONS CELTIQUES OU DRUIDIQUES						
-	Dewinwater, Cumberland, décembre 1779, temple des Druides	-	-	47	47	-	-
-	Stonehenge	-	-	48	48	-	-
	ARCHITECTURE ROMAINE						
-	Obélisque du Vatican	-	-	49	49	-	-
53	Ex-voto trouvé à Nettuno près de Rome	Talc	H 0,30 L 0,24	-	-	47	20 F
54	Deux autels trouvés en Grèce	Talc	H 0,34 L 0,24	-	-	48-49	20 F
55	Monument sépulchral taillé dans le roc appelé la retraite des apôtres, près de Jérusalem	Bois	H 0,89 L 0,65	50	50	50	200 F
56	Tombeau de Caius César, près d'Ems, ancienne Emex	Talc	H 0,85 L 0,55	51	51	51	250F
57	Petit tombeau (temple)circulaire dans le Mont Liban	Talc	H 0,58 L 0,38	52	52	52	150 F
58	Temple de Vénus à Balbeck	Talc	- H 0,58(D) L 0,38(D)	53	53	53	800 F
59	Temple d'Auguste à Pola en Istrie	Talc	H 0,59 L 0,95	54	54	54	600 F
60	Tombeau dit des Horaces à Albano près de Rome	Talc	H 0,60 L 0,40	55	55	55	60 F

N° E.B.A.	Sujet	Matériau d'exécution	Dimensions	Numéros L	C	D	Prix
61	Temple de Vesta à Rome dans son état actuel	Liège	H 0,75 L 0,48	56	56	56	300 F
62	Temple de Vesta à Tivoli, restauré	Talc	H 0,75 - H 1,00(D) L 0,48(D)	-	57	57	1000 F
63	Temple de la Sibylle voisin de celui de Vesta à Tivoli	Talc	H 0,85 L 1,44	57	-	57bis	
64	Arc de Constantin(Liège) avec le bas-relief(terre cuite)	Liège et terre cuite	H 0,52 L 0,68	58	58	58	1000 F
65	Portique du temple de la Concorde	Liège	H 0,72 L 0,74	59	59	59	200 F
66	Temple de la fortune virile	Plâtre,liège	H 0,48 L 0,70	60	60	60	500 F
67	Mausolée d'Adrien, aujourd'hui Château Saint-Ange	Talc	H 1,20 L 2,55	61	61	61A	2200 F
68	Le pont Alino(?) aujourd'hui pont Saint-Ange	Talc	- H 1,20(D) L 2,55(D)	-	-	61B	
69	Portique d'Octavie et de Livie à Rome, restauration	Talc	H 0,56 L 1,55	-	-	61C	1500 F
70	Mausolée d'Auguste, sur les bords du tibre, restauration	Talc	H 1,15 L 0,95	62	62	62	600 F
71	Septizonium que l'on croit avoir été le tombeau de Septime Sévère	Talc	H 1,24 L 0,65	63	63	63	1000 F
72	La tour de Mécènes en forme de Septizonium	Talc	H 1,20 L 1,10	64	64	64	700 F
73	Pyramide de C. Cestius à Rome, restauration	Talc	H 0,70 L 0,70	65	65	65	250 F
74	Tombeau dit de Néron près de Rome	Terre cuite	H 0,40 L 0,35	66	66	66	100 F
75	Autre tombeau de la villa Ludovisi	Terre cuite	H 0,70 L 0,43	67	67	67	150 F
76	Vasca ou sarcophage	Terre cuite, couvercle en bois	H 0,70 L 0,60	-	-	68	100 F
77	Tombeau dit de Scipion trouvé à Rome	Terre cuite	H 0,30 L 0,45	-	-	68bis	50 F
-	Colonne militaire	-	-	68	68	-	-
78	Colonne rostrale en porphyre, vert antique et jaune antique surmontée d'une victoire en bronze	Marbre et bronze	- H 0,30(D) L 0,45(D) ?	69	69	69	1200 F
79	Trophée dit de Marius, au Capitol	Terre cuite	- H 0,30(D) L 0,45(D)	70	70	70	3000 F
80	Autre trophée dit de Marius, au Capitol	Terre cuite	- H 0,30(D) L 0,45(D)	-	70	70bis	3000 F
81	Bas-relief représentant l'apothéose d'Antonin	Terre cuite	- H 0,30(D) L 0,45(D)	71	71	71	800 F
	ARCHITECTURE DU BAS EMPIRE						
82	Tour penchante de Pise	Liège	H 1,80 L 0,50	72	72	72	600 F
83	Château dont on voit les ruines près de Césarée	Bois et talc	H 1,20 L 1,10	73	73	73	500 F
-	Monument triomphal près Tortose	-	-	74	74	-	-
	DIVERS						
84	Caryatide, en forme de terme, style grec	Terre cuite	H 0,55 - 1,10(D)	-	-	74	100 F
85	Caryatide à deux faces dans le gout Etrusque	Terre cuite	H 0,48 - 1,10(D)	-	-	75	60 F
86	Caryatide représentant un satyre	Terre cuite	H 0,40 - 1,10(D)	-	-	76	40 F
87	Modèle du Colisée exécuté de 1792 à 1805 en liège, à l'échelle de 1 pouce pour toise,environ un millimètre par mètre			3,10x2,60			

DOCUMENT XIV

Melling, Description pittoresque de la France régénérée sous le règne de l'Empereur Napoléon, suivie des observations de D'Hautevine, 1811, A.N., F 17 1030.

Note.

Avant de présenter un plan conforme à l'idée qui m'a été dernièrement suggérée par Son Excellence, je demande qu'il me soit permis d'adapter cette idée au premier plan que je lui ai présenté.

Dans la galerie que j'ai conçue, tous les départ.^{s} de l'Empire sont représentés par deux tableaux; il en faudrait un troisième qui serait destiné à faire connaître ce que l'Empereur a fait pour chaque départem.^{t} ; ce tableau serait proprement le tableau du règne; leur ensemble donnerait à la galerie un caractère vraiment monumental qui marquerait nettement sa destination, et la distinguerait de toutes celles qui ne sont faites que dans des vues de spécuation mercantille.

Il n'y a pas de département où l'on ne trouve quelques traces de la bienveillance de l'Empereur.

Tous se sont ressentis, plus ou moins, des grandes vues de régénération qu'il a conçues à son avènement et qu'il réalisera incessamment pendant la durée de son règne.

Si l'on bornait la galerie au choix de ce seul genre de tableaux, l'exécution présenterait des difficultés qu'il serait difficile de vaincre. Les plus grands monumens que nous voyons se former sous nos yeux, tels les canaux, les routes, les digues, &c. &c. ne pourraient être rendus que d'une manière arbitraire et incomplete; car comment donner en peinture une idée juste, et même tant soit peu plausible, d'un travail qui se projette sur une étendue de 2. ou 300 lieues ? Quel point choisir sur cette ligne immense pour faire connaître le motif ou faire apprécier l'importance de l'établissement ?

Ces difficultés ne se font point sentir dans le premier plan, car les routes et les canaux traversent cinq, six départemens; et il est facile de choisir, dans chacun d'eux, le point de vue pittoresque, commercial ou politique sous lequel ces grands travaux se présentent avec plus d'avantage.

Du reste, on peut commencer l'adoption du plan par cette partie qui, quoiqu'elle y ait été ultérieurement adaptée, en doit cependant être

considérée comme la partie principale. On peut même la présenter seule à l'artiste, comme devant être, d'abord, l'unique objet de son travail. Je suis persuadé qu'ensuite, d'une part, le charme qu'il saura attacher à ses premiers ouvrages, de l'autre, la nécessité d'établir un système qui mette un certain ensemble dans l'exécution successive du travail, conduiront, comme nécessairement, le ministère à l'adoption du premier plan que j'ai proposé.

Je renvoie de nouveau à Son Excellence, ce premier plan au quel j'ai fait quelques additions conformes à l'idée que j'ai recueillie dans sa dernière conversation. Ces additions sont marquées par des guillemets.

Observations sur le projet proposé par M. Melling

Dans l'opinion que je me suis faite du travail de M. Melling, il me semble que son objet doit être de procurer au Ministère, dans une période de vingt ans, une suite de perspectives choisies servant à donner une idée générale de l'Empire, et une idée spéciale de chacun des départemens qui le composent.

En considérant ce(tte) période d'années, il me semble qu'on pourrait assigner pour destination à cet ouvrage l'amusement et l'instruction des enfans de France. La collection avançant vers son terme à mesure que l'éducation des Princes approcherait du sien, la France passerait en détail et successivement sous leurs yeux, et présenterait à leur attention tout ce qui serait le plus propre à exciter, en eux, une noble émulation, et qui en même-tems paraitrait le plus digne de fixer leurs regards dans les diverses parties du vaste Empire dont ils doivent un jour être l'ornement et les soutiens.

Cette(sic) ouvrage formerait ainsi une galerie particulièrement affectée à l'éducation des Princes.

Je pense qu'on ne peut pas déterminer d'une manière positive de combien de tableaux cette galerie doit se composer. Mais on peut établir en principe que chaque département sera représenté au moins par trois tableaux.

" Le 1.er serait destiné à rendre sensible aux yeux ce que "l'Empereur a fait pour le département, c'est-à-dire, une route, un canal, "un établissement nouveau, ou enfin un monument quelconque de son passage, "de son souvenir, ou de sa bienveillance. Ce tableau serait le tableau "du règne.

Le 2.d tableau serait particulièrement affecté à présenter l'assiète et les ontours de la ville qui est le chef-lieu du département.

Le 3.e enfin, serait pris de l'un des sites qui rappellent et motivent la dénomination qui a été donné au département.

Les noms des départemens se tirent généralement de la rivière principale qui les arrose, de la montagne la plus élevée qui domine leurs plaines, ou de la mer qui enceint une partie de la circonscription de leur territoire. On sait en même-tems que les coteaux et les vallées, le bord des rivières et le rivage des mers sont les lieux qui abondent le plus en perspectives. C'est-là, aussi, qu'on trouve le plus ordinairement soit des monumens anciens, soit des établissemens considérables, qui, selon le discernement du peintre, peuvent facilement lui fournir des occasions de montrer son gout et de faire briller son talent.

" Il y a peu de départements qui ne présentent, soit dans le "chef-lieu, soit sur quelque point de leur territoire, des marques de la "bonté affectueuse que Sa Majesté porte à toutes les parties de la population "de son immense Empire. Les routes nouvelles et celles qui ont été per- "fectionnées, les canaux qui doivent lier entr'eux non-seulement les "départemens de l'Empire, mais toutes les parties de l'Europe les unes aux "autres, des bassins creusés sur les rivages de la mer, des villes élevées "sur des lieux que la guerre civile avait ravagés et partout des établisse- "mens qui attestent l'esprit de prévoyance, de grandeur et de bienveillance "qui caractérise ce règne, présentent de toute part, une source inépuisable "de richesses pour l'imagination féconde des artistes qui voudront choisir "dans l'histoire du tems le sujet de leurs ouvrages. Le 1.er tableau sera "destiné, comme je l'ai dit, à montrer la part que chaque département a eû "à ce systême généreux de la régénération générale de l'Empire.

En bornant le plan à ces trois objets, on aurait une suite de 390. tableaux qui représenteraient très bien tout ce que les 130. départemens de la France peuvent offrir de plus agréable à l'esprit et de plus attrayant à l'imagination.

Toutefois, comme il y a des départemens plus riches en beautés de perspective, ou dont l'industrie diverse peut se caractériser par un plus grand nombre de tableaux propres à en donner une idée, on pourrait laisser au peintre une certaine latitude et lui permettre d'ajouter un ou deux tableaux accessoires aux trois tableaux de rigueur qui doivent nécessairement entrer dans le plan de son entreprise.

On pourra objecter que 130. tableaux de perspectives des villes auront l'inconvénient de donner à l'ensemble du travail un caractère ineffaçable de froideur, de sécheresse et de monotonie.

Je pense qu'il est très facile d'éviter ce défaut. Les travaux des hommes sont uniformes, mais la nature a une variété infinie. Dans la perspective d'une ville, les édifices y occupent la place qu'il plait au peintre de leur assigner. Cette place peut être plus ou moins principale, plus ou moins accessoire. L'art a de grandes ressources, quand il est manié par une main habile, et il jette une telle diversité sur ses tableaux que les choses qui ont entr'elles le plus d'analogie n'en laissent plus appercevoir aucune aux yeux du spectateur.

Je vais dire maintenant dans quel esprit il me parait que cet ouvrage doit être fait.

Il faut que l'artiste aît sans-cesse en vûe de rendre le vrai caractère du pays qu'il représente, de telle manière qu'au premier aspect il soit reconnaissable par toutes les apparences sensibles qui le caractérisent, telles que le climat, la configuration extérieure du sol, la végétation, les construction locales, la figure, les usages, le costume et surtout l'industrie des habitans.

Toutes ces choses peuvent parfaitement être rendues dans un tableau de la dimension de ceux que M. Melling se propose de faire. Les personnes qui ont été à Constantinoples, en voyant une des perspectives que cet artiste en a faites, se retrouvent au milieu de tous leur souvenirs. Rien dans ce pays ne ressemble aux autres pays. Les vallées y sont plus courtes, les montagnes moins hautes et plus arondies; la végétation est plus rare; elle a des formes moins flexibles et une verdure moins vivement colorée. Les constructions y sont en même-tems faites sur un type particulier. Les hommes aussi se distinguent de tous les autres hommes par leurs vêtemens, leur attitude quand ils se reposent et leurs diverses allures quand ils sont en mouvement.

Il faut que toutes ces choses se retrouvent également dans la France pittoresque. Les départemens de la Bretagne doivent y présenter ce qui distingue leurs paysages, l'abord de leurs villes, l'industrie locale et le caractère moral de leurs habitans; des choses de la même espèce dans les départemens des Alpes et dans ceux qui sont littoraux de la Meuse et du Rhin.

Il ne faut pas croire qu'un pays qui ne présente rien d'agréable à l'oeil, ne vaille pas la peine d'être peint. Il y a dans les ouvrages du dessin, un charme qui est particulier à l'art et qui distingue facilement ses productions des difformités et de l'insignifiance même des objets qu'il représente. J'ai vû tous les sites que M. Melling a rendus dans la suite de ses perspectives de Constantinople : je puis dire qu'il y en a un grand nombre qui ne sont bons qu'à être vus en peinture; et j'assure qu'il les a tous présentés avec une égale et parfaite exactitude.

Il me reste à parler du système d'après lequel cet ouvrage doit être successivement composé.

Je penserais qu'il faudrait d'abord le diviser en quatre masses principales. Premièrement les perspectives de l'est de la France, celles du midi et de l'ouest, celles du nord, et celles du centre.

Il faut d'abord observer que M. Melling devra tous les ans faire un voyage, et en même-tems donner un certain nombre déterminé de tableaux.

Il me parait impossible d'imaginer qu'un peintre puisse aller à Rome, ou à Bayonne, ou à Hambourg, dessiner les vûes des départemens qui avoisinent ces trois points et faire dans la même année, le même nombre de tableaux que dans celle où il n'aura eû à recueillir que les sites de 3. ou 4. départemens qui sont limitrophes de celui de Paris.

Il est cependant important que tous les ans la galerie s'augmente d'un nombre de tableaux à peuprès égal pour qu'on puisse entrevoir, avec un certain degré de probabilité, que l'ouvrage sera fini dans un nombre d'années donné.

Il n'y a qu'un moyen d'arriver à ce résultat : C'est de fixer, pour les quatre masses de perspectives à faire, quatre résidences distinctes où l'artiste ira s'établir et vivre 4. ou 5. ans jusqu'à ce qu'il ait terminé les perspectives des départemens qui formeront le ressort de sa résidence.

Ces quatre résidences me semblent devoir être Anvers, Turin, Toulouse et Paris.

Je penserais en même-tems qu'il serait utile de commencer par les résidences situées dans la nouvelle France; c'est-à-dire, d'abord celle d'Anvers, et ensuite par celle de Turin. Il y aura un certain attrait attaché à la représentation pittoresque des pays qui, par les glorieuses conquêtes de l'Empereur, sont venus agrandir son Empire de l'étendue de leur territoire, et l'enrichir de leur industrie.

M. Melling en s'établissant à Anvers en partirait au printems pour observer les sites des départemens les plus voisins. Il est entendu qu'après les dessins de perspectives des villes chefs-lieux, il devra faire ceux qui pourront lui avoir été indiqués par le ministère, c'est-à-dire, les dessins des lieux célèbres par des victoires, par des souvenirs historiques, par des établissemens du règne. A défaut d'instruction, il se guidera par son propre discernement. Revenu au lieu de sa résidence, il fera un rapport dans lequel il rendra un compte détaillé des dessins qu'il aura faits; et en attendant que le Ministre décide sur le choix et sur le nombre des tableaux pour chacun des départemens qu'il aura vûs, il s'occupera d'abord de ceux des chefs-lieux et du règne.

Je crois que dans les premières années, on peut astreindre M. Melling à faire tous les ans huit tableaux pour lesquels, à raison des voyages et pour compenser les désagrémens d'un changement souvent répété de résidence, je trouverais raisonnable qu'il lui fut alloué un traitement annuel de 12,000 f.

Après les premières années, et lorsque la collection commencerait à devenir assez nombreuse pour offrir tout l'attrait de l'intérêt et de l'instruction, il serait possible d'en accélérer les progrès en autorisant M. Melling à prendre un ou deux élèves qui pourraient travailler sous ses yeux et lui épargner une partie de la peine qui tient au matériel de la composition.

D'ici à peu d'années, il pourra se faire aider de sa fille qu'il forme lui-même aux arts du dessin. Un peu plutôt un peu plutard, au gré du ministère, il pourra former un élève. J'observerai que dans la destination que j'ai indiqué au commencement de ces observations, il n'y a aucune importance à ce que l'ouvrage avance rapidement les premières années. Ce ne sera que lorsqu'il pourra servir à exciter la curiosité des augustes enfans pourquoi, dans mes vûes, il devra être fait, qu'il conviendrait d'en accélérer le travail. Dans dix ans, en faisant huit tableaux par an, on aurait près du quart des départemens de l'Empire.

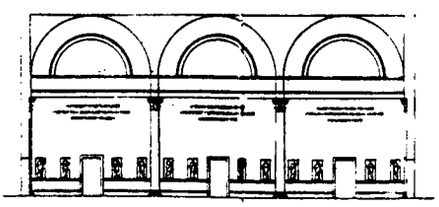
C'est alors qu'on pourra porter à 12, 16, ou à 20 le nombre des tableaux qui devront être fournis tous les ans. On pourra établir en principe que lorsque le nombre de tableaux exigés par an excédera 8., on ordonnera mille francs par tableau à l'artiste pour chacun de ceux qui dépassera ce nombre.

Si Son Excellence agrée les observations que je lui demande la permission de lui soumettre, elles pourront, rectifiées par elle, servir de base aux instructions, qu'Elle fera l'honneur de donner à M. Melling, aussitôt que le plan sur lequel il doit travailler sera définitivement arrâté et qu'il devra s'occuper uniquement, et sans délai, du soin de remplir les obligations qui lui auront été imposées.

Paris le 4. Mars 1811.

P.S. J'observe que cette galerie, quand elle sera parvenue à un terme un peu avancée de son progrès, pourra être gravée; et qu'une collection de gravures faites avec soin, et accompagnée d'un texte historique sera en même-tems un bienfait pour l'art et un nouveau monument et de reconnaissance et d'admiration élevé à la gloire de l'Empereur.

Cette collection pourra former 4. Volumes in folio; celle du cabinet de Louis XIV se composa de 21. volumes; mais les gravures de cette dernière collection ont été faites sur des sujets qui n'étaient pas tous relatifs au règne : elle honnore le talent des grands artistes qui y ont travaillé, et la munificence du gouvernement qui a dirigé, protégé et récompensé leurs travaux, mais celle que je propose l'emporte par l'importance de sa destination & par le caractère de grandeur et d'unité qui distingue le plan sur lequel elle sera composée. Cette collection sera la seule de ce genre qui soit vraiment historique, patriotique et monumentale.



DOCUMENT XV

Nouvelles Observations sur un projet de galerie française proposé par M. Melling*. Paris, le 17 mars 1811 (A.N., F 17 1058).

En réfléchissant sur l'idée de faire exécuter une galerie destinée à représenter les tableaux du regne, je trouve que la principale difficulté est celle du mode d'exécution successive que celui qui sera chargé de cet ouvrage, sera obligé de suivre.

Si on lui désigne des monumens de choix et qu'on ne lui indique que ceux qui ont une grande importance, les canaux, les routes qui ont couté de grands efforts; telles, par exemple, que celle du Mont-genève, du simplon &c. les villes nouvellement fondées, comme Napoléon-ville &c. &c. l'éloignement où ces travaux sont les uns des autres, rendra difficile de mettre quelque régularité dans la distribution du travail de chaque année et dans la direction des voyages qui doivent en fournir les matériaux.

Si l'on veut faire représenter indistinctement tous les travaux, tous les monumens du regne, et faire connaitre, en même-tems, toutes les institutions qui un jour en releveront la gloire, on s'engage dans une carrière aussi immense que celle qui a découragé, par sa trop grande étendue, d'adopter le premier plan; et la multitude des sujets qui se présentent est telle qu'il est difficile d'assigner un terme de nombre et de tems au but qu'on se propose d'atteindre.

Je ne puis, sur ce point, présenter que quelques observations d'après lesquelles Son Excellence pourra ordonner des recherches et prendre des décisions préparatoires qui conduiront ensuite, un peu plutôt un peu plustard, à une détermination définitive.

Les ouvrages, les travaux, les monumens, les institutions du regne peuvent se distinguer par leur nature et par leur importance.

Je dois dire, d'abord, qu'il y a plusieurs manières d'envisager l'importance de ces objets. Il en est qui ont une grande importance sous le rapport de l'art; Il en est qui en ont une sous le rapport de l'utilité publique; Il en est enfin, dont l'importance est purement morale et politique.

Pour faire un rapport motivé et avec connaissance de cause sur cette matière, il faudrait avoir sous ses yeux, l'énumération des grands travaux qui ont déjà été exécutés, de ceux qui s'exécutent, et de ceux enfin qui ont été et doivent être projettés.

Si l'on divise ces objets par leur nature, on trouvera d'abord,

1°. Les travaux d'utilité publique, je veux dire les canaux, les grandes routes perfectionnées, améliorées ou agrandies, les routes nouvelles, les routes extraordinaires, telles que celles du Simplon, du Mont-Genève et de la Ligurie, les travaux d'endiguement qui seront exécutés en Belgique, les grandes fortifications, les bassins, les rades, les ports &c.;

2°. Les fondations des villes : ma mémoire ne me fournit en ce moment que Napoléon-ville;

3°. Les constructions de magnificence impériale, telles que les maisons de résidence destinées à devenir palais impériaux, parmi lesquels il faut distinguer ceux qui sont ou seront construits et ceux qui seront simplement appropriées à cet usage, tels que la maison de résidence royale à Amsterdam, les palais de Bruxelles, de Lyon, de Turin, de Rome, de Florence, de Bordeaux, de Marrasc &c.

4°. Les institutions politiques, telles que les 43. bonnes villes, le Palais de la Légion d'honneur et les 16. chefs-lieux de cohortes, le palais du Sénat et les chefs-lieux de Sénatorerie, le palais du Corps législatif et les villes où s'assemblent les collèges électoraux dont les séances sont présidées par des dignitaires ou des grands officiers de l'Empire, les palais de l'université et le siège des 24. académies qui en dépendent, les écoles militaires de St. Cyr et de St. Germain, et les maisons impériales d'éducation pour les filles des militaires.

5°. Les monumens tels que l'achèvement du Louvre, les halles et marchés de Paris, et tous les objets d'embélissement de ce genre qui s'élèvent ou s'élèveront dans cette ville et dans toutes les villes de l'Empire.

6°. Les lieux de France qui ont été rendus mémorables par quelque chose de relatif à la vie ou à l'histoire de l'Empereur; le collège de Brienne, l'école militaire de Paris, l'école d'artillerie d'Auxonne, Valence, Toulon, le 1.^{er} camp de l'armée de réserve qui fut formé avant la campagne de Marengo, le lieu d'où l'Empereur, après avoir distribué des aigles à l'armée, partit avec elle pour aller punir l'Autriche de l'avoir forcé de renoncer à l'expédition d'Angleterre, Compiègne, &c. &c.

Voilà une immense quantité de sujets, parmi lesquels il est plus facile de faire un choix qu'il n'est raisonnable d'attendre qu'on pourra tenter d'en ordonner l'exécution générale. Ce qui me paraitrait le

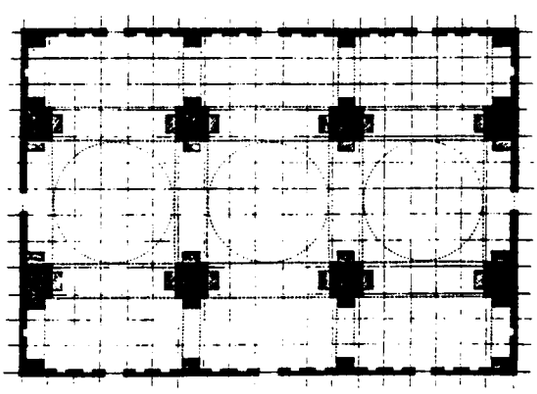
plus plausible serait de s'attacher d'abord à une espèce de travaux; tels, par exemple, que les routes et les canaux. On commencerait par le Simplon, le Mont-Cenis et le Mont-Genève, à quoi on pourrait ajouter le plan des travaux de la route de la Boccheta, et celui de la route nouvelle qui doit unir l'Etat de Gènes à la Toscane.

Les dessins et le travail des tableaux de cette partie prise isolément demandent au moins deux ans. Il est difficile de dire de combien de tableaux elle doit se composer. Il faut, je crois, sur ce point, s'en rapporter au discernement du peintre; mais je crois que cette indétermination oblige d'adopter relativement aux conditions du prix du travail, un système différent de celui que j'ai présenté dans le 1.^{er} plan.

Je penserais qu'il faudrait distinguer le prix des voyages de celui des travaux. On pourrait allouer à l'artiste 2,000 F par an pour les voyages, et lui donner 1,000 F pour chacun de ses tableaux.

Mais il faudrait établir, en règle, qu'il ferait de 8. à 10. tableaux tous les ans. Il faudrait aussi que, pendant ses voyages, il ne s'arrêtat pas au nombre de dessins déterminé pour les tableaux qu'il doit fournir. On pourrait exiger de lui, que partout où il trouverait un sujet de perspective à prendre, il en fit l'esquisse, et qu'il composât ainsi graduellement une collection d'ébauches qui pourrait servir éventuellement à tout système de galerie française que l'on pourrait juger à propos de faire exécuter par la suite.

J'ai l'honneur de soumettre ces idées à Son Excellence. Je pourrais y mettre plus d'ordre et de précision d'après les indications qu'Elle voudra bien me donner. Je pourrais surtout concevoir un plan plus régulier, plus étendu et plus complet si j'avais une connaissance plus positive, que je ne l'ai, des travaux exécutés depuis le début du regne, de ceux qui s'exécutent aujourd'hui, et de ceux qui s'exécuteront par la suite.



DOCUMENT XVI

Etat des Modèles déposés en la gallerie D'Architecture au Palais des Beaux Arts par M^r^ Le chevalier Bruyere Directeur Général des Travaux Publics le 1^er^ Juin 1817.

Savoir.

N° 1^er^ . Un modele en platre de l'arc de triomphe de l'étoile avec bas-relief sous les petits portiques, de 30° de longueur sur 20 de largeur et 2 pieds de hauteur sur un plateau et sous un chassis de verre de 30° de longueur sur 20° de largeur et 2 pieds de hauteur

2 . Un autre modele en platre de l'arc de triomphe de l'étoile sans bas relief en même dimension que le premier

3 Un modele en bois de la nouvelle halle aux vins sous un chassis de verre de 3 pieds de longueur sur 2 pieds de largeur

4 Un modele en bois sur son plateau de l'abattoir de montmartre de 31 p^ds^(sic) de longueur sur 16° de largeur

5 Un modele sur son plateau du corps legislatif, en bois de 3 ^p^ de longueur sur 2 ^p^ ½ de largeur et 6° de haut

6 Un modele en bois de la charpente du Marché S^t^ Germain sur plateau de 22° carré de 13° de hauteur

7 Un modele en platre d'un projet d'eperon pour la restauration a l'extérieur de la partie circulaire de la halle au Bled par M^r^ Belanger sur plateau de 13° de hauteur sur 1 ^p^ de hauteur

8 Deux bas reliefs en platre d'ornement de deux pieds de long sur 13° de largeur

9 Deux fragments d'une frise antique moulée en platre et encadrés en bois de la collection de M^r^ Belanger de 20° de long sur 19 de largeur

10 Un modele en platre d'un entablement corinthien projetté pour l'arc de triomphe de l'étoile le dit de 19° de hauteur sur 25 de developpement

11 Un chapiteau en platre d'ordre corinthien projettée (sic) par M^r^ Baltard pour la lanterne extérieure du pantheon le dit de 13° de diametre sur 23° de haut

12 Un bout de corniche en platre avec o...e et moulure de 1^p^ de haut sur 19° de long

13 Modele de la fontaine de l'elephant avec sa cage de verre de 20° sur 16 et 20 de hauteur

14 Un socle en pierre de chateau landon avec moulure sculptée de 17° de pourtour sur 9° de haut

15 Une tête d'aigle en pierre de Saillancourt venant du pont d'Iena de 1^{p} de haut sur 1° de large

16 Modele de la halle aux vins sous un chassis de verre de 16° de long sur 11° de large de 4° de hauteur

17 Projet en relief en bois du marché des halles rue S^{t} Denis par M^{r} Belanger; le dit sur un plateau en bois de 28 de long sur 16 de large

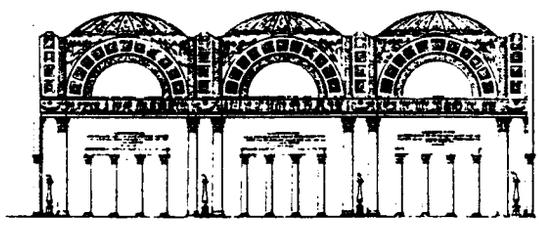
18 4 colonnes en platre, avec piedestaux et entablement Savoir
Colonne de l'ordre toscan de 16½ de haut
Colonne de l'ordre Dorique de 19° de haut
Colonne de lordre Ionique de 21° de haut
Colonne de lordre Dorique de 2 pieds

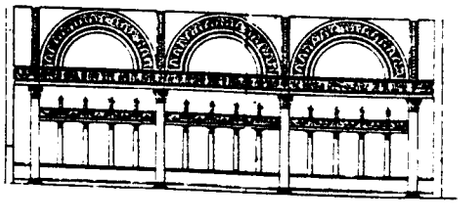
19 Modele en platre du theatre des variétés par M^{r} Cellerier ledit sous un chassis de verre de 25° de long sur 7° de large et 18° de haut

20 Modele des echaffauds en charpente de la bourse de 22° de long sur 10° de large sur 10° de large (sic) sur 19° de haut

21 Modele en bois; sur un plateau de 5 pieds de long sur 3 ^{p} 8° de large sur 8°.

Pour copie conforme. Vaudoyer.





DOCUMENT XVII

Rapport de Peisse au ministre de l'intérieur, "Projet d'organisation du musée des Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts", mars 1836, A.N., AJ 52 445 (les brouillons pour ce rapport datent du 25 février 1834).

Monsieur Le Ministre,

J'ai l'honneur de vous soumettre quelques observations sur l'état actuel du musée des modèles dépendant de l'école royale des beaux-arts, dont l'organisation et la conservation m'ont été confiés depuis un an ainsi que sur les mesures à prendre pour son entier achèvement.

Je dois d'abord vous rappeler les circonstances qui ont donné lieu à la création de ce musée. En ..... les bâtiments consacrés à l'enseignement des beaux arts rue des petits augustins se trouvaient dans un état de dégradation tel qu'il devint indispensable de les restaurer. Cette restauration fut conçue sur un plan si vaste, qu'il en est résulté en fait un monument tout nouveau. L'ensemble de l'école comprend en ce moment trois bâtimens distincts qui seront tous les trois terminés dans le courant de cette année, savoir :

1° Le palais des beaux arts proprement dit, complettement isolé des deux autres.

2° Le bâtiment élevé dans la cour à droite, entièrement neuf.

3° L'ancienne église des petits augustins reconstruite en partie et restaurée.

Ces trois bâtiments réunis constituent un local immense, dont une partie seulement sera destinée aux exercices de l'enseignement et aux travaux de MM. les professeurs. Toutes les salles du rez de chaussée du palais, au nombre de cinq, offrant en longueur un développement de plus de 200 mètres, et l'église toute entière, sont destinés à recevoir les collections du nouveau musée.

A l'époque de la reconstruction de l'école et des bâtiments qui en dépendent il existait déjà une collection considérable de plâtres, de nature et d'origine diverses. Elle se composait d'une réunion de fragments d'architecture antique, chapiteaux, frises, corniches, entablemens, ornemens divers, moulés sur les monumens originaux, parmi lesquels se trouvent aussi quelques morceaux de la Renaissance.

Cette collection connue sous le nom de galerie d'architecture avait été légué à l'école en ..... par M^{r} le professeur Dufourny qui l'avait formé à

ses frais. On sait que le catalogue en avait été dressé par M^r^ Dufourny lui même mais il ne fut pas trouvé à sa mort et depuis il n'a pas été fait d'autre. Mon premier soin a été de m'en occuper, mais ce travail fort long et fort minutieux ne pourra être exécuté que plus tard.

2° d'une autre collection dite des modèles d'architecture. Ces modèles, exécutés pour la plupart en talc, et quelques uns en liège, offrent des reproductions en petit, des principaux monumens Egyptiens, Etrusques, Grecs, romains et asiatiques restitués à leur état primitif.

Ces modèles, au nombre de 76, furent exécutés en grande partie sous la direction de M^r^ Cassas, voyageur et antiquaire distingué. Le gouvernement en fit l'acquisition en janvier 1814 (note : elle eut lieu sous l'administration de M^r^ le comte de Montalivet, ministre de l'intérieur, dans le département duquel se trouvait le bureau des Beaux-arts), sur la proposition des professeurs de l'école. Postérieurement quelques autres modèles en liège, représentans des monumens de Rome dans leur état actuel ont été réunis à cette collection. On remarque parmi ces derniers une magnifique reproduction du Colysée de Rome.

3° d'une série de plus de 150 basreliefs à figures, de toute dimension, en plâtre, moulés sur les marbres originaux en Grèce, en Italie, en France et en Angleterre, prèsque tous antiques. Ces sculptures sont tirées des vases, sarcophages, frises, colonnes monumentales, autels, piédestaux, &c. Une partie de ces morceaux vient de la Galerie Dufourny. Le reste a été réuni à diverses époques.

4° enfin, d'environ 90 statues ou bustes aussi en plâtre, offrant les chefs-d'oeuvre de la statuaire antique. La plupart de ces figures qui servent journellement aux études des élèves ont été acquises anciennement par l'école. Plusieurs proviennent des ateliers de moulage du Louvre. D'autres, telles que la série des figures des fils de Niobe, ont été données. Ces derniers furent envoyées à Louis XVIII par le Grand Duc de Toscane.

La réunion de ces quatre séries de monumens de la sculpture et de l'architecture formait déjà un noyau fort considérable, mais l'état de délabrement du local qui les renfermait et où ils étaient, par oisiveté, emmagasinés plutôt que classés, ne permettait guère d'en apprécier toute l'importance. La plus grande partie a été même pendant plusieurs années dérobée à la vue du public et aux études. Un grand nombre de morceaux ont éprouvé des dégradations; il faudra les restaurer; d'autres sont si mutilés qu'il sera nécessaire de les remplacer. Les mauvaises conditions du local ont du produire ces fâcheux résultats, malgré le soin apporté à la conservation des collections.

La reconstruction de l'école a fait voir le jour à toutes ces richesses jusque là ignorées et si peu utilisées. D'un autre côté l'aggrandissement du local dont l'étendue dépasse de beaucoup les besoins de l'enseignement, laissait de vastes emplacements sans destination précise. Ces belles salles ne pouvaient rester nues et les plâtres qu'on possédait déjà ne suffisait pas à beaucoup près à les occuper toutes . On songea naturellement à s'en procurer d'autres. Dès lors le but primitif de ces collections s'aggrandit, et changea de caractère. Elles furent considérées sous un point de vue plus large et dirigées sur un plan nouveau.

Jusque là la collection avait été le fruit du hasard et du tems sans règles ni méthode générale. Elle s'était formée par des acquisitions successives provoquées par les besoins immédiats des études, ou par des adjonctions fortuites. Aussi offre-t-elle une grande bigarrure; un mélange d'excellentes choses mêmées à beaucoup de mauvaises ou insignifiantes; des plâtres, des marbres, des débris de l'ancien musée des monuments français s'étaient entassés successivement sans distinction d'époque, ni de sujet, ni de mérite. Le premier soin, d'après le plan adopté, sera de faire le triage de ce pêle mêle d'objets de toute nature et de toute matière. Tout ce qui est pierre ou marbre sera disposé au dehors dans les cours, ou encastré dans les murs; ces fragments ainsi disposés formeront une décoration parfaite adaptée à la destination de l'édifice, et autorisée par les beaux exemples de ce genre d'ornemens qu'offrent à Rome les casins de la villa Borghèse, de la villa Medicis et de la villa Pamfili. Les deux grâcieux monumens de la Renaissance (l'arc de Gaillon et le portique d'Anet) si habilement restaurés, completeront ce système de décoration. Les cours et les murs de l'école offriront déjà une sorte de musée d'architecture.

A l'intérieur on n'admettra que des plâtres de statues, bustes, basreliefs et fragments et modèles d'architecture non plus rassemblés au hasard; mais méthodiquement choisis et classés par époques; non plus bornés seulement à l'antique, mais embrassant aussi le vaste champ de la sculpture et de l'architecture modernes; de manière à ce que la collection une fois complettée, offre, sur une grande échelle, quoique dans un étroit espace, tout ce que l'art antique et moderne ont produit de plus excellent. Et il importe de remarquer que cette représentation n'est ni illusoire, ni fautive; elle est au contraire réelle, positive et complete; car ces ouvrages du ciseau ont cet avantage de pouvoir être reproduit par le moulage avec une exactitude, on peut dire, mathématique. Le plâtre d'une statue ne diffère de l'original que par la matière.

La pensée de ce nouveau musée des modèles est donc avant tout historique. Il s'agit de faire pour les oeuvres de l'architecte et du sculpteur ce que la gravure fait pour celles du peintre; c'est à dire rassembler les chefs d'oeuvres dispersés du ciseau de même qu'on réunit dans une collection d'estampes les chefs d'oeuvres du pinceau : sauf la différence des procédés qui dans un cas ne donnent qu'une image imparfaite, et à peine approximative du modèle, tandis que dans l'autre il est reproduit complettement et identiquement.

Les avantages d'un pareil plan sont si évidents qu'il est inutile de les détailler. Il suffit de remarquer que si la vue des belles productions de l'art n'est pas inutile à l'artiste, ce que personne ne conteste, ses études lui profiteront d'autant plus que la sphère de ses observations sera plus étendue. Toute collection d'objets d'art dans une école n'a pas d'autre but. La plus abondante et la plus complette est donc nécessairement la meilleure. On ne peut douter non plus que la vue de tant de beaux ouvrages du Génie de l'homme ne soit de nature à influer utilement sur le goût public, et par suite sur l'art contemporain , en fournissant des points de comparaison et de rapprochement entre des productions séparées chronologiquement par des siècles et dispersées dans toute l'Europe.

On pourrait demander si l'introduction des productions modernes dans un musée destiné surtout aux jeunes artistes ne mettra pas en péril la pureté du goût et les principes fondamentaux de l'art, dont l'antique a jusqu'ici, et avec raison, formé la base. A cela on peut répondre que si on craint cette épreuve il ne faut pas envoyer les jeunes artistes en Italie parce que l'art antique y est partout, et même à Rome, étouffé sous l'art moderne; et qu'il faut y chercher le premier dans les muséums tandisque les monumens du second couvrent la terre. D'ailleurs l'antique conservera dans le musée sa juste prééminence, et si Michelange et les Florentins peuvent égarer quelques têtes, Phidias et les Grecs soutiendront toujours la lutte avec avantage. Il y aurait de la puérilité à détourner volontairement les yeux de cette puissante école du 15^{e} & 16^{e} siècle sur ce seul motif que des esprits faux pourront y trouver de mauvais exemples. L'antique étudié sans intelligence et sans Génie n'atil pas engendré le goût académique qui est peut-être le pire des mauvais goûts ? L'exclusion de l'art moderne serait donc un acte de superstition déraisonnable et ridicule.

(...)

DOCUMENT XVIII

Texier, offre d'achat d'une collection, 7 octobre 1837, A.N., AJ 52 446

Monsieur le Ministre,

Depuis longtems on a senti le besoin de former pour les élèves de l'Ecole des beaux arts & pour l'utilité publique, une galerie de modeles d'Edifices qui pourraient mieux que des dessins faciliter l'étude de l'architecture ancienne & qui établiraient une comparaison toujours utile entre les plans & les reliefs.

Cette collection commencée par Dufourny & Cassas a été longtems négligée faute d'un local suffisant.

Elle ne contient que des monumens de l'Europe auxquels on a joint un certain nombre de modèles des monumens de l'Egypte exécutés par les membres de la commission (sic).

L'utilité d'une semblable collection est incontestable car bien que placée dans les combles du palais de l'Institut elle était souvent visitée par les élèves & depuis bien des années on désirait voir celle belle collection placée dans un local convenable & complétée par les édifices les plus importans des monumens de l'antiquité, & parmi les belles galeries dont la france se glorifie aux yeux des étrangers, celle-ci se ferait remarquer par son utilité & par l'intérêt qu'offrirait au public la comparaison des plus beaux monumens de tous les pays & de tous les âges. Depuis plus de vingt années la collection de l'Ecole des beaux arts n'a reçu aucune augmentation(sic), aucun fond n'étant alloué pour cet objet, M.^{r} Petit Radel l'a dotée à ses frais d'un certain nombre de monumens d'architecture Pelasgique & moi même en 1824 & 1825, j'ai fait mouler une collection de fragmens des monumens antiques du midi de la France que j'ai offerte à l'école des beaux arts.

Aujourd'hui, le palais des beaux arts étant terminé, une vaste galerie a été réservée pour placer les platres moulés sur l'antique & les modèles des anciens monumens de Rome & de la Grèce que possède déjà l'Ecole.

L'exploration de l'Asie mineure ordonnée par le Gouvernement a donné pour résultat la découverte d'un grand nombre de villes anciennes & de monumens dont les analogues n'étaient connus que par quelques débris.

Les monumens de la Lycie & de la Cappadoce n'avaient pas d'analogues connus dans les arts & leur examen fait connaître la marche progressive de l'architecture en Orient & dans la Grèce depuis les tems les plus reculés.

Monsieur le Ministre, vous rendriez un véritable service aux arts en faisant compléter cette collection par les modèles des principaux monumens découverts depuis les dernières années, une galerie de reliefs offrant l'ensemble des monumens anciens depuis l'origine des arts jusqu'à l'époque Byzantine serait d'un haut intérêt pour les artistes & pour le public qui puiserait dans un tel musée le goût de la belle & simple architecture ancienne.

Si vous agréez un semblable projet j'ai l'honneur de vous proposer de me charger de faire exécuter la collection des principaux monumens de l'Asie dont j'ai rapporté les plans.

Ces reliefs seraient exécutés sous ma direction par les plus habiles sculpteurs de modèles, on établirait un atelier dans lequel tous ce monumens seraient reproduits sur une dimension proportionnelle.

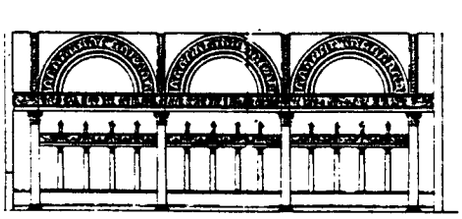
Les détails seraient exécutés au dixième & les monumens complets à quatre centimètres pour mètre.

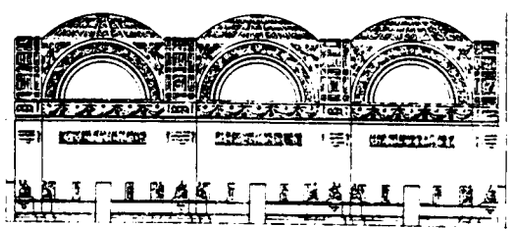
Ayant été moi même il y a dix ans chargé de faire construire le modèle de l'arc de Triomphe de l'Etoile, je serais à même à reproduire les monumens Asiatiques avec exactitude & économie.

La collection que je vous propose de faire exécuter se compose des édifices ci-après. La dépense se monterait à une somme de quarante-un-mille cinq cent dix francs.

Paris le 7 octobre 1837

Ch^{es} Texier.
correspondant de l'Institut
chargé de l'Exploration de
l'Asie Mineure





ANNEXE XIX

Lièges de l'Ecole des Beaux-Arts (vers 1889, cf. AJ 52, 454)

La collection de Lièges de l'Ecole des Beaux-Arts se composait de deux parties : la française et l'italienne. La partie française provenait de l'achat de la collection de Pelet. Quelques-unes des maquettes de la partie italienne semblent identiques aux rares maquettes en liège de la collection de Cassas. Une grande partie de ces maquettes est conservée à Saint-Germain-en-Laye.

On précise dans l'inventaire conservé aux Archives Nationales :
"Les reproductions en liège de monuments antiques ou de monuments du moyen âge, exposées soit sur des tables, soit sur des socles, soit dans les embrasures des fenêtres, proviennent principalement de la collection formée à Nîmes par M. Auguste Pelet, collection qui comprenait à l'origine 24 pièces et qui a été acquise par l'Ecole en 1839 (ces reproductions sont à l'échelle d'un centimètre par mètre)."(A. Pelet, Description des monumens romains de la France, exécutés en modèles à l'échelle d'un centimètre par mètre, Paris, 1839).

Lieu	Bâtiment représenté	Provenance	Saint-Germain
	SECTION FRANCAISE		
Arles	Fouilles du théâtre	Pelet	inv. 49.801
Arles	Amphithéâtre	Pelet	inv. 49.802
Arles	Colonnes du Forum	-	-
Arles	L'obélisque	-	-
Autun	Porte d'Arroux	(Pelet ?)	inv. 49.330
Autun	Temple de Janus	(Pelet ?)	inv. 49.332
Autun	Porte du fbg. St-André	(Pelet ?)	inv. 49.318
Nîmes	Pont d'Ambroise, sur le Vidourle	Pelet	inv. 49.326
Nîmes	Arènes	Pelet	inv. 49.797
Nîmes	Porte de France,état act.	Pelet	inv. 49.384
Nîmes	Bains d'Auguste	Pelet	-
Nîmes	Maison Carrée	Pelet	(Nîmes, Musée lapidaire)
Nîmes	Porte d'Auguste	Pelet	inv. 49.327, 49.328
Nîmes	La Tour Magne	Pelet	inv. 49.319
Nîmes	La Tour Magne,état act.	Pelet	-

Lieu	Bâtiment représenté	Provenance	Saint-Germain
Orange	Cirque	Pelet	inv. 49.335
Orange	Arc	Pelet	-
Orange	théâtre	Pelet	inv. 49.799
Orange	Arc de triomphe	Pelet	-
Paris	Notre-Dame,carton pierre	ancienne coll. Bonnardot	(Carnavalet)
Paris	Thermes de Julien	(Pelet ?)	inv. 49.330
Riez	Colonnes	Pelet	inv. 49.324
Saint-Rémy	Arc et Mausolée	(Pelet ?)	inv. 49.323
Vernègues,près d'Aix	Petit temple, dit la Maison basse	Pelet	-
Vienne	Temple d'Auguste et de Livie	Pelet	inv. 49.329
Vienne	Cénotaphe	Pelet	-
	(L'inventaire de la Revue de l'Art, 1983, mentionne également :)		
Carpentras	Arc de triomphe	Pelet	inv. 49.333
Nîmes	Pont du Gard	Pelet	inv. 49.798
Rome	Arc de Constantin (?)	Pelet	inv. 49.810
Saint-Chamas	Pont	Pelet	inv. 49.321
	SECTION ITALIENNE		
Agrigente	Temple de la Concorde	(Pelet ?)	inv. 49.796
Agrigente	Tombeau de Théron(Néron)	(Pelet ?)	inv. 49.816
Paestum	Temple de Neptune	Cassas n° 26	inv. 49.794 (49.817)
	(autre maquette par A. Rosa, inv. 49.795)		
Pise	Tour penchée, 1797, Glot	Cassas,n° 82	inv. 49.807
Rome	Temple d'Antonin et de Faustine	coll.d'Orsay	inv. 49.814 (49.822)
Rome	Tombeau de Cecilia Metella	E.B.A. (Pelet ?)	inv. 49.791
Rome	3 colonnes du temple de Jupiter tonnant	coll.d'Orsay	inv. 49.809
Rome	3 colonnes du temple de Jupiter Stator	coll.d'Orsay	inv. 49.808
Rome	Portique du temple de la Concorde,par Giovanni Altieri de Naples	Cassas, n°65	inv. 49.804 (49.813) (49.822)

Lieu	Bâtiment représenté	Provenance	Saint-Germain
Rome	Tombeau de Cecilia Metella	coll.d'Orsay	inv. 49.818
Rome	Tombeau de la famille Plautia	Pelet ?	inv. 49.792
Rome	Temple de la fortune virile	Cassas,n° 66	inv. 49.793
Rome	Arc de Constantin	Cassas,n° 64	inv. 49.810
Le Colisée de Rome, reproduction exécutée à Rome de 1792-1805, par Carlo Lochangeli, à l'échelle d'un millimètre par mètre.		Cassas,n° 87	inv. 49.803 ?
Tivoli	Temple de Vesta, par Gelléo	Cassas ?	inv. 49.806 (inv. 49.811)

AUTRES

La restauration de l'abbaye de Belem (Portugal), élevée en 1500 (modèle en bois). Don de M. le chevalier de Sylva (1866).

Macri, Lycie	Tombeau romain,talc	Texier	-
Macri, Lycie	Tombeau lycien, talc	Texier	-
Palmyre,Syrie	Tombeau romain,par Glot	Cassas,n°46	inv. 49.807
Thelmissus,Asie Mineure	Tombeau (près de),acq. 1813	Cassas, n°21	-
-	Ruines d'un pont antique	-	-
-	Ruines de thermes ant.	-	-

AUTRES MAQUETTES CONSERVEES A SAINT-GERMAIN EN LAYE

-	Edifice romain,plâtre	-	inv. 63.643
Rome	Basilique de Constantin et de Maxence,bois,carton	E.B.A.	inv. 49.819
Rome	Grotte de la nymphe Egérie (liège)	E.B.A. coll.d'Orsay	inv. -
Rome	Panthéon, bois	E.B.A.	inv. 49.820
Rome	Temple de Vesta,liège	coll.d'Orsay	inv. 49.812

La collection de lièges de l'Ecole des Beaux-Arts semble ainsi presque intégralement conservée. Par le nombre de maquettes, elle s'avère plus importante que les collections de Cassel, Darmstadt, Berlin et Gotha.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES IMPRIMES ET DES ARTICLES

ALLAIS, G.-E., DETOURNELLE, A. et VAUDOYER, A.-T.-L., Projets d'architecture... qui ont mérité les grands prix accordés par l'Académie, l'Institut national de France et par des jurys du choix des artistes et du gouvernement, Paris, 1806.

Architecture, ornements, jardins, cat. de vente, Paris, 1984.

ARNOLD, Th. F., Felloplastik oder die Kunst, Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen, Gotha, 1804.

L'Art culinaire au XIXe siècle, Antonin Carême, cat. d'exp., Paris, 1984.

BALTARD, P.-L., Athénaeum, Paris, 1806.

BENJAMIN, W., "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", dans Gesammelte Schriften, éd. Suhrkamp, Herkausgabe, Francfort-sur-le-Main, 1980, t. 2, pp. 431-508 et pp. 709-739 (trad. française par P. Klossowski).

BLUNT, A., Sizilischer Barock, Francfort-sur-le-Main, 1972.

BONNAIRE, M. (éd.), Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, 3 vol., Paris, 1937-1943.

BOUCHER, H., "Louis-François Cassas", dans G.B.A., 1926, II, pp. 21-53 et 209-230.

BOULLEE, E.-L., Architecture, Essai sur l'art, présentation par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.

BRIGGS, M. S., "Architectural Models", dans Burlington Magazine, janv. - juin 1929, pp. 174-183, 245-252.

BÜTTNER, A., Korkmodelle von Antonio Chichi, Darmstadt, 1975 (1969).

CANTAREL-BESSON, Y., La naissance du musée du Louvre, 2 vol., Paris, 1981.

CASSAS, L.-F., Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Egypte, Paris, 1799 et années suivantes.

-, Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie..., Paris, 1800 et années suivantes.

-, Notice des chefs d'oeuvre de l'architecture des différens peuples..., Paris, 1806.

-, Grandes Vues pittoresques des principaux sites et monuments de la Grèce, de la Sicile et des sept collines de Rome..., Paris, 1813.

CHAFEE, R., "The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts", dans DREXLER, pp. 60-109.

CHAMBRAY, R. Fréart de, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, Paris, 1650.

Charles De Wailly, Peintre architecte dans l'Europe des Lumières, cat. d'exp., Paris, 1979.

CHASTEL, A., Préface à Piranèse et les Français (cité ci-dessous), pp.11-16.

-, et F. Edelmann, "Pour un musée de l'architecture", dans Le Monde, 19 janvier 1984, p. 15.

CHICOTEAU, Y., A. Picon et C. Rochant, Les conours techniques du XVIIIe siècle à l'Ecole des Ponts et Chaussées, rapport de recherche, C.N.R.S., programme "Science-Technique-Société", Paris, 1984.

CHOISEUL-GOUFFIER, M.-G.-F.-A., Comte de, Voyage pittoresque de la Grèce, 1er vol., Paris, 1782; 1ère partie du second vol., Paris, 1809.

CLARY-ALDRINGEN, Ch., Prince de, Souvenirs..., Trois mois à Paris lors du mariage de l'empereur Napoléon 1er et de l'archiduchesse Marie-Louise..., Paris, Plon-Nourril, 1914.

CLAYTON, P. A., The Rediscovery of Ancient Egypt, Londres, 1982.

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, Paris, 1887 et années suivantes.

CROSET, P.-A., "Maquettes d'architecture", dans Maquettes d'architecture, cat. d'exp., Genève, Lyon, 1982, pp. 6-17.

DAVILER, J.-Ch., Explication des termes d'architecture..., Paris, 1691.

Décade philosophique, t. 34, an X (1802).

DELARUCHE, M., Catalogue des tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de... Léon Dufourny, Paris, 1819.

DENON, D.-V., Voyage dans la Basse et la Haute Egypte, Paris, 1802.

DESGODETZ, A. B., Les édifices de Rome dessinés et mesurés très exactement, Paris, 1682.

DETOURNELLE, A., Recueil d'architecture nouvelle..., Paris, 1805.

Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Festschrift zur Eröffnung am 1. Juni 1984, Francfort-sur-le-Main, 1984.

DREXLER, A., The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, New York, 1977.

DUCHESNE, J., Quelques idées sur l'établissement des frères Piranèse, Paris, 1802 (essai chauviniste attaquant les Piranèse à cause de leur origine italienne).

DURAND, J.-N.-L., Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquable par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, Paris,1799-1801.

-, Précis des leçons d'architecture..., 2 vol., Paris, 1802-1805.

"Ecole Nationale des Ponts et Chaussées", numéro spécial de Regards sur la France, 5e année, n° 14, octobre 1961.

EDELMANN, voir Chastel.

EGBERT, D. D., The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Princeton, 1980.

EMMEL, C., Poyet, à paraître.

Final Report, 1st International Conference of Architectural Museums, 20-25 august 1979, Helsinki, 1980.

FLEURIOT DE LANGLE, P., Bibliothèque Paul Marmottan, Guide analytique, Paris, 1938.

FONTAINE, P. F. L. et Ch. Percier, Recueil de décorations intérieures... Paris, 1812.

FREART DE CHAMBRAY, voir Chambray.

GALLET, M., "La maison de Mme Vigée-Lebrun", dans G.B.A., nov. 1960.

-, Paris Domestic Architecture of the 18th Century, Londres, 1972.

GARNIER, N. et Sahut, M.-C., Le Louvre d'Hubert Robert, cat. d'exp., Paris, 1979.

GEOFFROY, A., "Essai sur la formation des collections d'antiques de la Suède", dans Revue archéologique, IIIe série, t. XXIX, 1896, PP. 1-35.

GEORGEL, P., La peinture dans la peinture, cat. d'exp., Dijon, 1983.

GUILLAUME, M.-J.(éd.), Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, 6 vol., Paris, 1891-1907.

GUILLAUMOT, C. A., Mémoire sur la manière d'éclairer la galerie du Louvre, pour y placer le plus favorablement les peintures et sculptures,destinées à former le musée national des arts , Paris, an V.

HARRIS, J., "Le dessin d'architecture : une nouvelle marchandise culturelle", dans, Images et imaginaires d'architecture, cat. d'exp., Paris, 1984, pp. 74-78.

HAUTECOEUR, L., Histoire de l'architecture classique en France, t. IV-VI, Paris, 1952-1955.

HEDERER, O., Leon von Klenze, Persönlichkeit und Werk, Munich, 1961, 2e éd., Munich, 1981.

HILLAIRET, J., Dictionnaire historique des rues de Paris, 2 vol., 6e éd., Paris, 1963.

HUET, B., "Plaidoyer pour un Musée d'Architecture Moderne", dans Architecture d'Aujourd'hui, n° 187, déc. 1976.

Images et imaginaires d'architecture, cat. d'exp., Paris, 1984.

IMBARD, E. F., Ornemens et fragmens d'architecture antique et de la Renaissance, Paris, 1818.

KERSAINT, A.-G., Discours sur les monuments publics..., Paris, 1792.

KRAFFT, J.-Ch., et N. Ransonnette, Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris..., Paris, s.d. (1803).

LANDON, Ch.-P., Annales du Musée, 18 vol., 1800-1809.

LEBRUN, J.-B.-P., Réflexions sur le Muséum national, Paris, s.d. (1792).

-, Observations sur le Museum national, Paris, 1793.

-, Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national, Paris, an III.

LECOCQ, voir Georgel.

LEGRAND, J.-G., Essai sur l'histoire générale de l'architecture, Bruxelles, 1842 (Paris, 1799).

-, et MOLINOS, J., "Lettre aux rédacteurs", dans Journal des Arts, des sciences et de la littérature, n° 46, 20 ventôse an VIII(10 mars 1800), pp. 1-2.

-, "Notice sur le modèle du Monument choragique de Lysicrates, vulgairement connu sous le nom de Lanterne de Démosthènes", dans Décade philosophique, n° 1, 10 vendémiaire an XI (1er octobre 1802), pp. 51-54.

-, Notice sur le voyage pittoresque..., Paris, 1803.

-, Collection des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différens peuples, exécutés en modèles sous la direction de L. F. Cassas..., Paris, 1806.

-, Monuments de la Grèce, ou Collection des chefs-d'oeuvre d'architecture, de sculpture et de peinture antique..., Paris, 1808.

LEITH, J. A., The Idea of Art as Propaganda in France, Toronto, 1965.

LENOIR, A. , Notice succinte des objets de sculpture et d'architecture... Paris, 1792.

LEROY, J.-D., Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris, 1758 (2e éd., Paris, 1770).

LORION, A., "Louis Bruyère et les grands travaux de Paris, de 1811 à 1820", dans Annales des Ponts et Chaussées, 135e année, n° 6, nov., déc. 1965, pp. 363 et suiv.

MARTIN, H. (éd.), Le Style Empire, Paris, 1933.

MASSENET, M. , Rapport au Premier Ministre sur les Archives de l' Architecture, 1981.

MATHIEU, Rapport fait à la Convention Nationale au nom du Comité d'Instruction publique..., Paris, an III, dans M.-J. GUILLAUME (éd.), Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention Nationale, 6 vol., Paris, 1891-1907, t. III, pp. 171-182.

MATHUSEK-BAUDOIN, M.-N., "Biographie de Jean Rondelet", dans Soufflot et son temps, cat. d'exp., Paris, 1980, pp. 155-157.

McCARTHY, M., "Documents on the Greek Revival in Architecture", dans The Burlington Magazine, vol. CXIV, n° 836, nov.-déc. 1972, pp. 760-769.

MELLING, A. I., Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, Paris, 1807 et années suivantes.

-, Voyage pittoresque des Pyrénées françaises, Paris, 1826-1830.

MICHAUD, L.-G.(éd.), Biographie universelle ancienne et moderne..., Paris, 1811-1828.

MICHEL, J., VIE, C. et autres, Raison, Projet, Représentation, La formation architecturale des ingénieurs à l'Ecole des Ponts et Chaussées au XVIIIe siècle, rapport de recherche, G.R.E.A.T., S.R.A, 1984, 2 vol.

MIDDLETON, R. et WATKIN, D., Architettura dell'ottocento, 2 vol., Milan, 1980 (1977).

MIDDLETON, R. (éd.), The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture, Londres, 1982.

MILLET, C., "L'art moderne est un musée", dans Art Press, n° 82, juin 1984, pp. 32-37.

MOSSER, M. et EROUART, G., "A propos de la 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi' : Origine et fortune d'une biographie", dans Actes du colloque Piranèse et les Français, Rome, 1978, pp. 213-256.

MOSSER, M., "Französische Architekturmodelle im Zeitalter der Aufklärung", dans Daidalos, 2, 1981, pp. 84-97.

MUNTZ, E., "Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts", dans G.B.A., 3e pér., t. III, p. 279.

"Les Musées d'architecture", éditorial de la Revue de l'Art, n° 52, 1981.

NILS, A.H.C., "Les artistes d'archi aux musées", dans Libération, 25 juin 1984.

OETTERMANN, S., Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums, Francfort-sur-le-Main, 1980.

OTTOMEYER, H., Das frühe Oeuvre Charles Perciers (1782-1800), Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich, thèse, Munich, 1976, imprimée, Altendorf, 1981.

PELET, A., Description des monumens romains de la France, exécutés en modèles à l'échelle d'un centimètre par mètre, Paris, 1839.

-, Description des monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre, Nîmes, 1876.

PERCIER, voir Fontaine.

PEROUSE DE MONTCLOS, J.-M., Etienne-Louis Boullée, 1728-1799, De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire, Paris, 1969.

PETIT-RADEL, L., "Sur quelques monuments de théorie pélasgique. Deux lettres adressées à M. le Duc de Luynes...", extrait du sixième vol. des Annales de l'institut archéologique, Paris, 1835, pp. 350-367.

-, Recherches sur les monuments cyclopéens, Paris, 1841.

PEVSNER, N., A History of Building Types, Princeton, 1976.

PICON, A., "Les écritures de la Technique : étude des concours de style", dans MICHEL et VIE, op. cit., t. I, pp. 244-275.

-, voir Chicoteau.

Piranèse et les Français, cat. d'exp., Rome, Dijon, Paris, 1976.

PIRANESI, F., Académie des Beaux-Arts des Piranesi, 1re et 4e classe, Notice indicative des Monumens et des Sites les plus rmarquables du globe, exécutés avec tous leurs accessoires, à l'huile, à l'Aquarelle et à la Gouache..., Paris, s.d. (vers l'an X).

-, Recueil des prospectus des oeuvres..., Paris, s.d. (B.N. est.).

De la place Louis XV à la place de la Concorde, cat. d'exp., Paris, 1982.

PLAGEMANN, V., Das deutsche Kunstmuseum, 1790-1870, Munich, 1976.

PORTIEZ, L., Rapport fait au nom du Comité d'Instruction publique sur les concours de Sculpture, Peinture et Architecture, ouverts par les décrets de la Convention Nationale..., Paris, s.d. (an II).

QUATREMERE DE QUINCY, A.-C., Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts, Paris, 1823 (reprint, Bruxelles, 1980).

-, Recueil de Notices historiques..., Paris, 1834.

QUILES, P., Discours tenu à l'Institut Français d'Architecture, le 7 février 1984.

RANSONNETTE, voir Krafft.

"Répertoire des maquettes d'architecture, modèles et plans-reliefs", dans Revue de l'Art, n° 58-59, 1982-1983, pp. 128-141.

ROCHANT, voir Chicoteau.

RONDELET, J.-B., Traité théorique et pratique de l'Art de bâtir, 7 vol., Paris, 1802-1817.

SAHUT, voir Garnier.

SAINT-NON, J.-C.-R. de, Voyage pittoresque de Naples et de Sicile, Paris, 1781 et années suiv.

SEROUX D'AGINCOURT, J.-B.-L.-G., Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, 6 vol., Paris, 1823.

STENDHAL, Mémoires d'un touriste, t. II, Maspéro, Paris, 1981.

STENGER, E., Phelloplastik, die Kleinkunst der Korkbildnerei, Charlottenbourg, 1927.

STIEGLITZ, Ch. L., Die Baukunst der Alten, ein Handbuch, nebst einem architektonischen Wörterbuche, Leipsick, 1796.

-, Plans et dessins tirés de la belle architecture, ou Représentation d'édifices exécutés ou projettés...Le tout accompagné d'un traité abrégé sur le beau dans l'architecture, Leipsick, 1800.

SZAMBIEN, W., "Aux Origines de l'enseignement de Durand : les cent soixante-huit croquis des Rudimenta Operis Magni et Disciplinae", dans Etudes de la Revue du Louvre, 1, 1980, pp. 122-130.

-, "Le néo-grec dans l'architecture parisienne", dans Archéologia, n° 172, novembre 1982, pp. 44-52.

-, Reflet de la connaissance, Etudes sur la théorie et la terminologie de l'architecture à l'âge classique, rapport de recherche, I.E.R.A.U.-S.R.A., Paris, 1983.

-, Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834, De l'imitation à la norme, Paris, 1984.

Techniques et architecture, n° 349, septembre 1983.

TSIGAKOU, F.-M., The Rediscovery of Greece, Londres, 1981.

VAN DE SANDT, U., "La Chalcographie des frères Piranèse : quelques avatars de la gravure au trait", dans B.S.H.A.F., 1978, pp. 207-220.

VARON, Convention Nationale. Rapport du Conservatoire du Museum National des Arts..., Paris, an II.

VERNIQUET, E., Exposition d'un projet sur le Museum d'histoire naturelle et sur une ménagerie..., Paris, an XI.

VIE, voir Michel.

VIGEE-LEBRUN, E., Souvenirs, 2 vol., éd. des femmes, Paris, 1984.

WATKIN, voir Middleton.

WEINREB, B., "L'imagerie architecturale dans l'édition", dans Images et imaginaires d'architecture, cat. d'exp., Paris, 1984, pp. 119-122.

WIEBENSON, D., Sources of Greek Revival Architecture, Londres, 1969.

WILTON-ELY, J., "The Architectural Models of Sir John Soane", dans Architectural History, vol. 12, 1969, pp. 5-38.

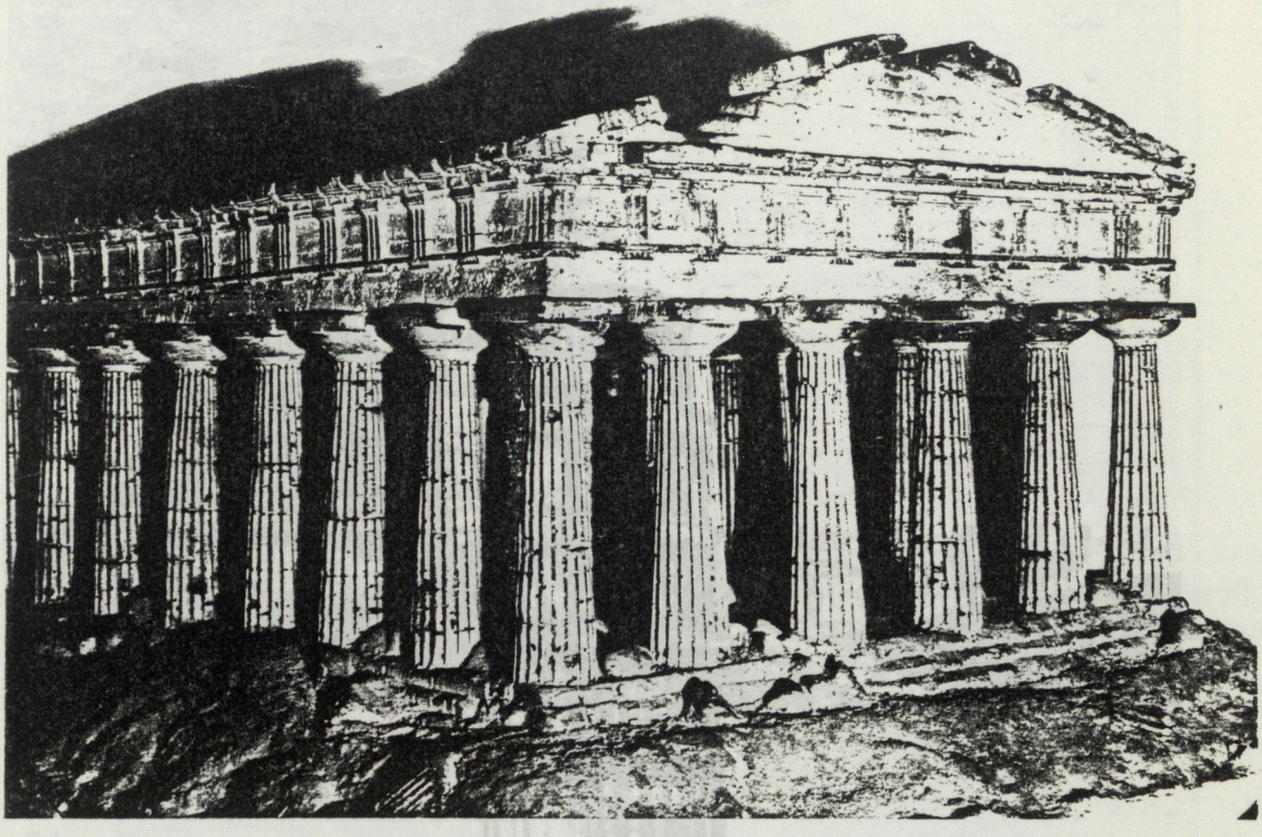
WINCKELMANN, J.J., Geschichte der Kunst des Altertums, Deutsche Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982.

SOURCES

A.N. 138 AP 232
AF IV 421;
AJ 52, 441, 443, 445, 446, 450, 453, 456;
F 13, 203, 1174;
F 14, 187 B ;
F 17, 1047, 1055, 1057, 1058, 1059, 1060, 1064/1065 A, 1067/1068, 1084, 1136, 1207, 1217, 1232/1235, 1238, 1240 A;
F 21, 615, 707, 1092;
F 31, 34;
N III Seine, 1078/16, 1090/1-10, 1128/1-103;
V^{t} A. boîte VIII, albums XVIII et XLIX.

B.N.EST. Gb 15-15 c (Fauvel); Ub 236 (Dufourny); Yd 221 a (Piranèse).

E.N.S.B.A. Deux cartons non cotés provenant du legs Vaudoyer.



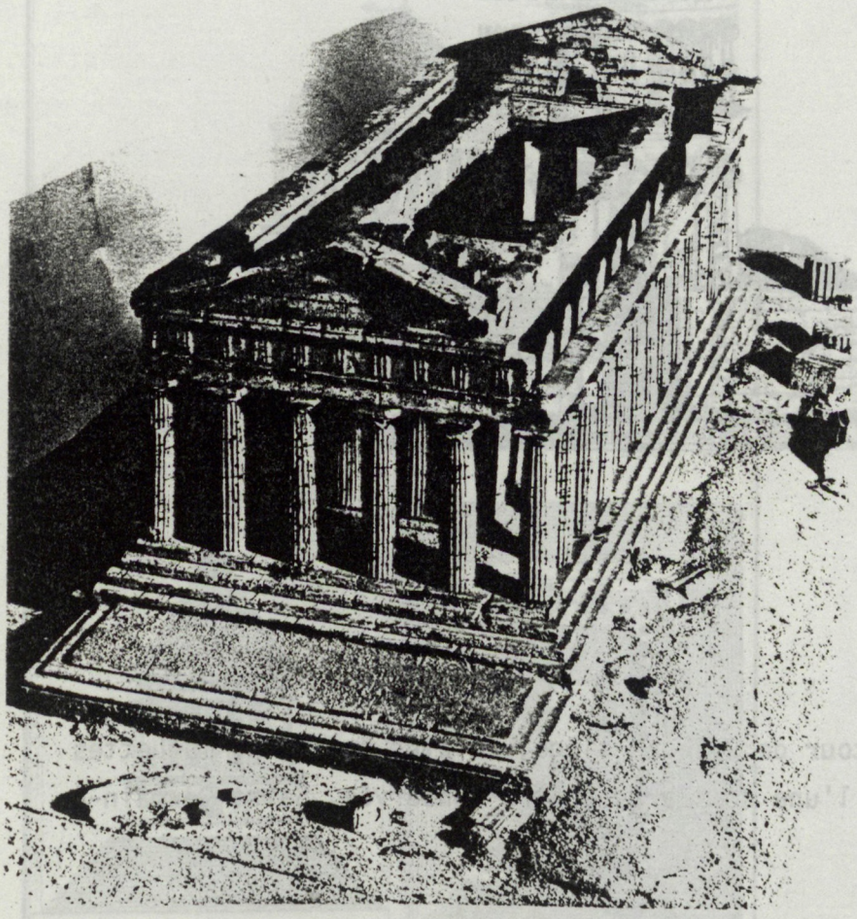


fig. 8 et 9.

Deux maquettes de temples conservées à Saint-Germain-en Laye.

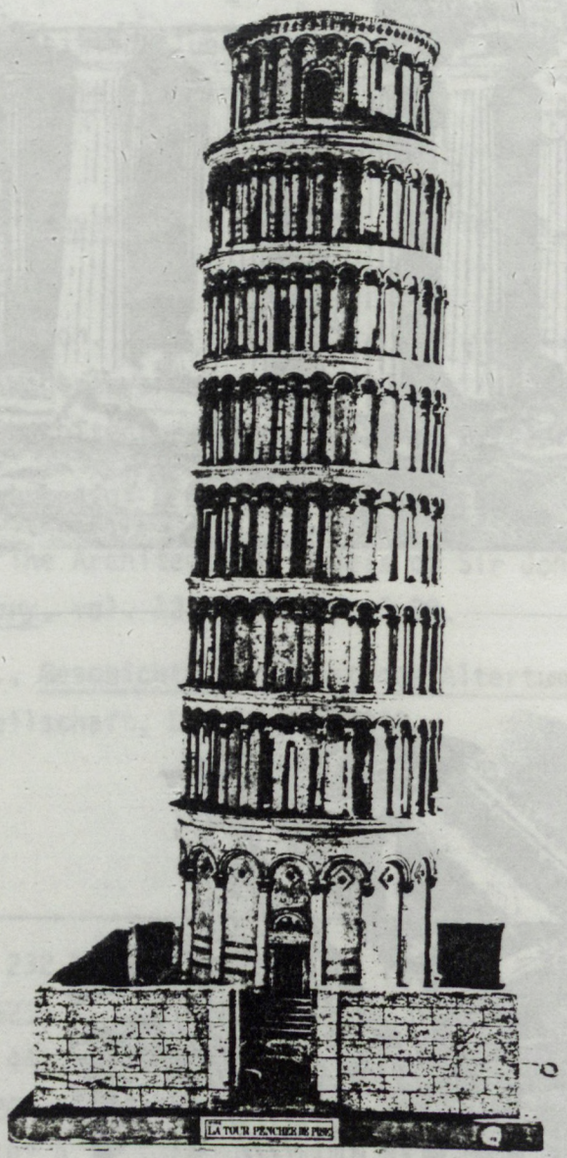
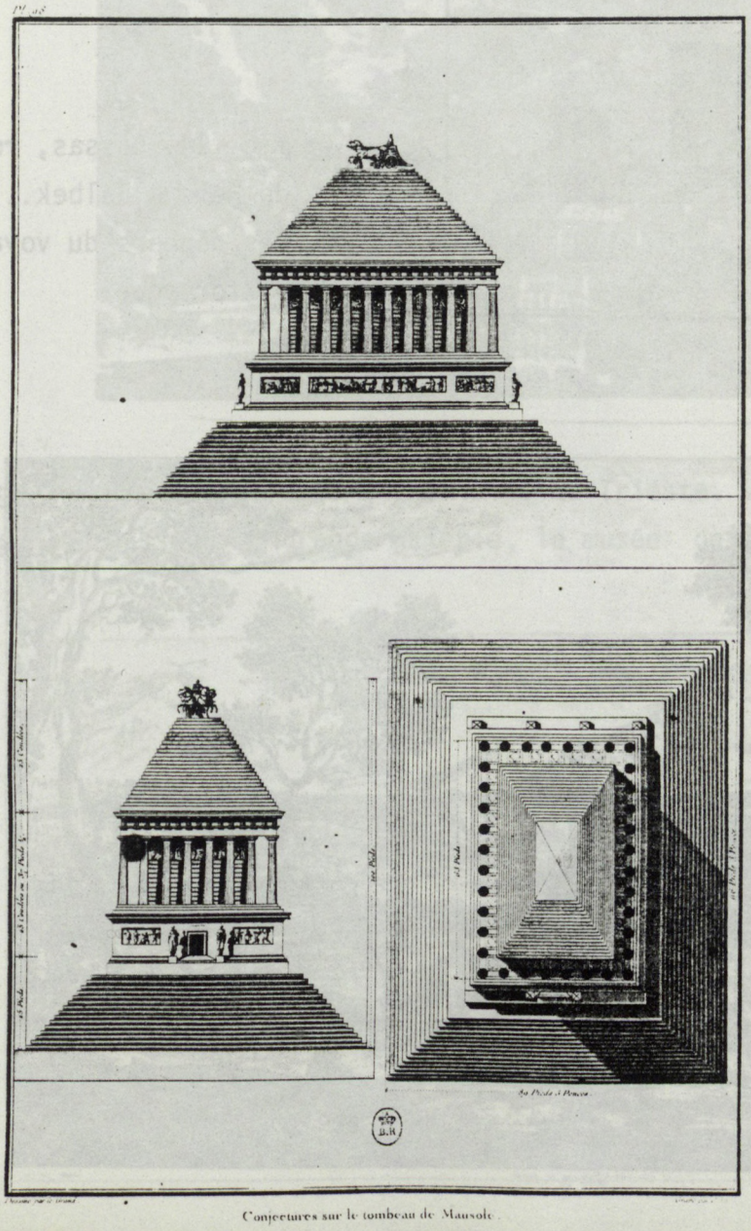


fig. 10. La tour de Pise en liège, la plus haute des maquettes de Cassas et l'une des rares à être conservée. Saint-Germain-en-Laye.

Tombeau près de Mylasa.



Conjectures sur le tombeau de Mausole.

fig. 11 et 12. Illustrations tirées du Voyage pittoresque de Choiseul-Gouffier. Tombeau près de Mylasa et "Conjectures sur le tombeau de Mausole", par Legrand(1782).

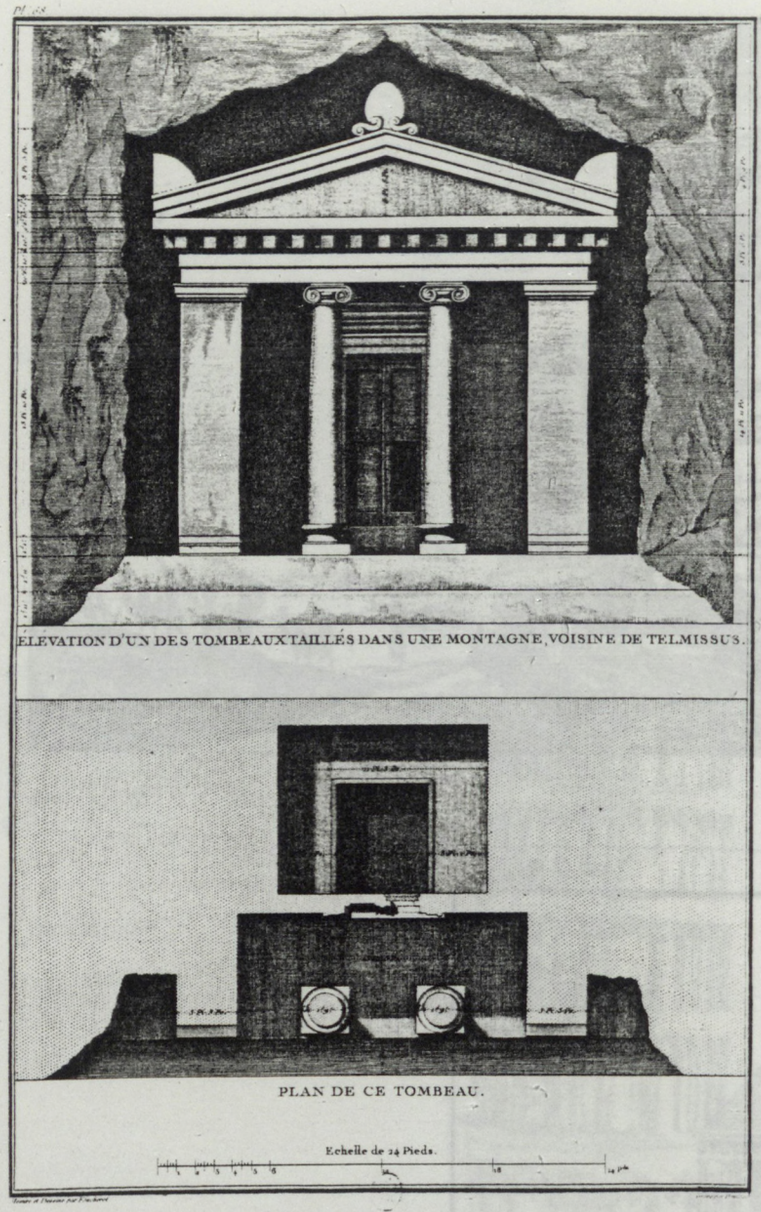


fig.13. Tombeau taillé dans le roc, près de Telmissus, dessinée par pour Choiseul-Gouffier.

fig. 14. Cassas, route de Hems à Balbek... Les dangers du voyage pittoresque.

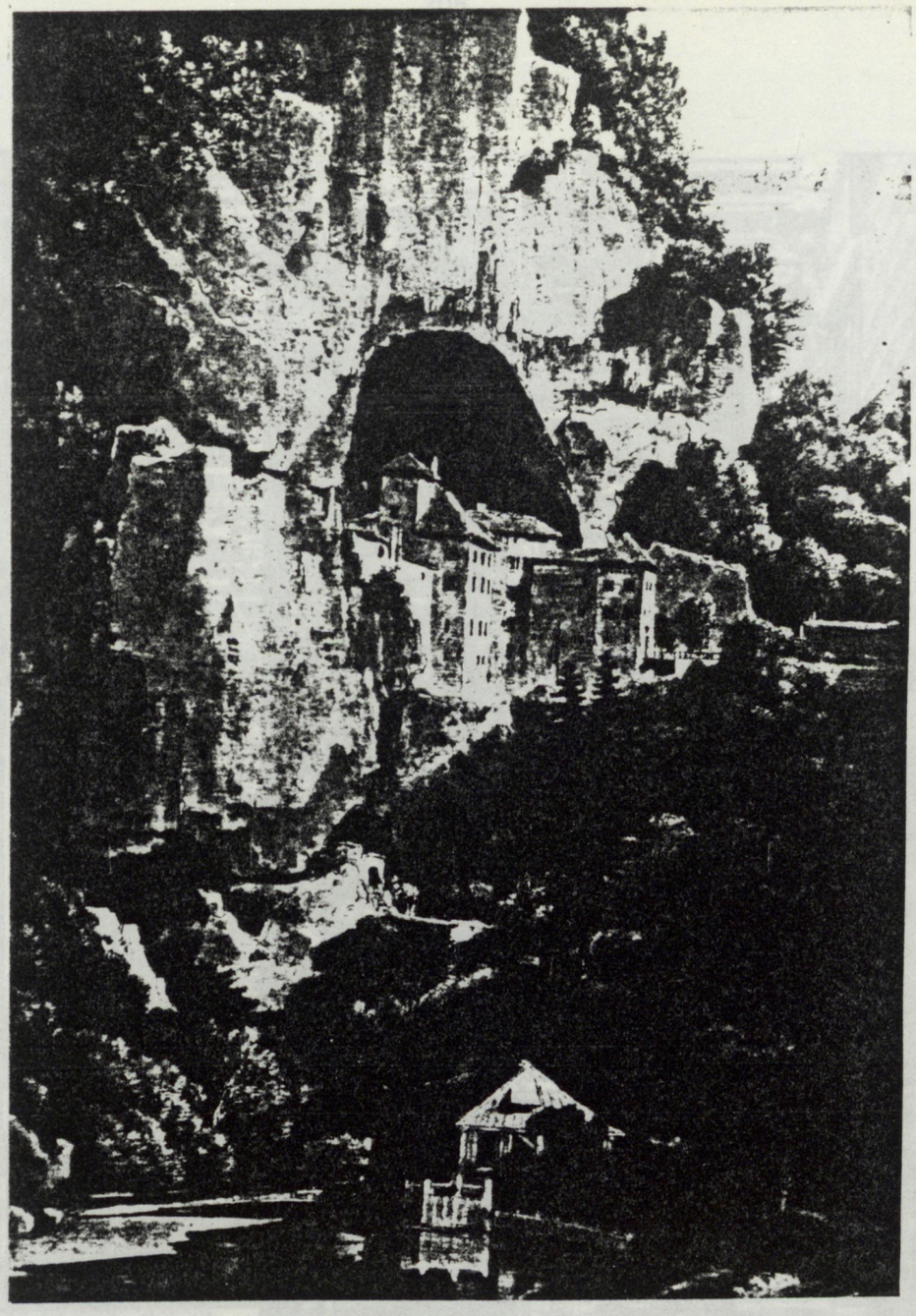
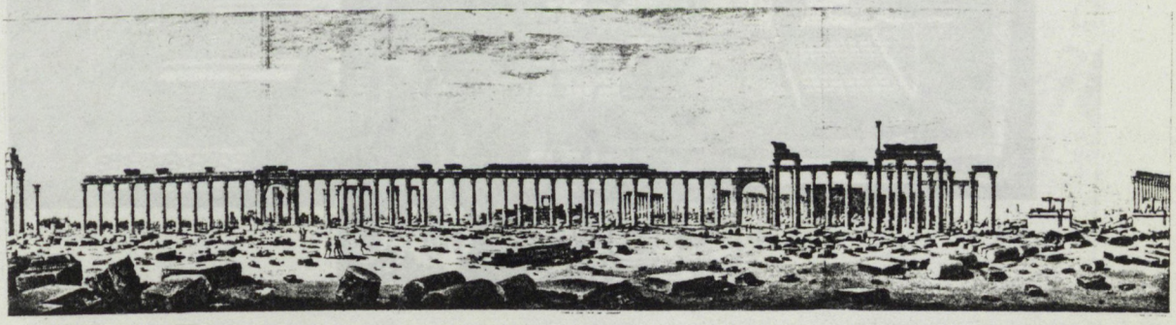
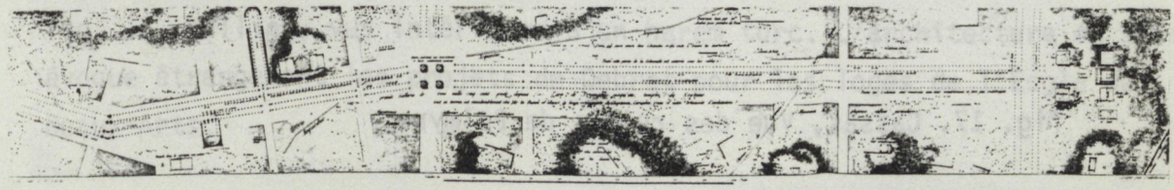


fig. 15. Cassas, paysage à proximité de Trieste. Victoria and Albert Museum,Londres.

fig. 16. Cassas, la grande galerie, le musée de Palmyre.





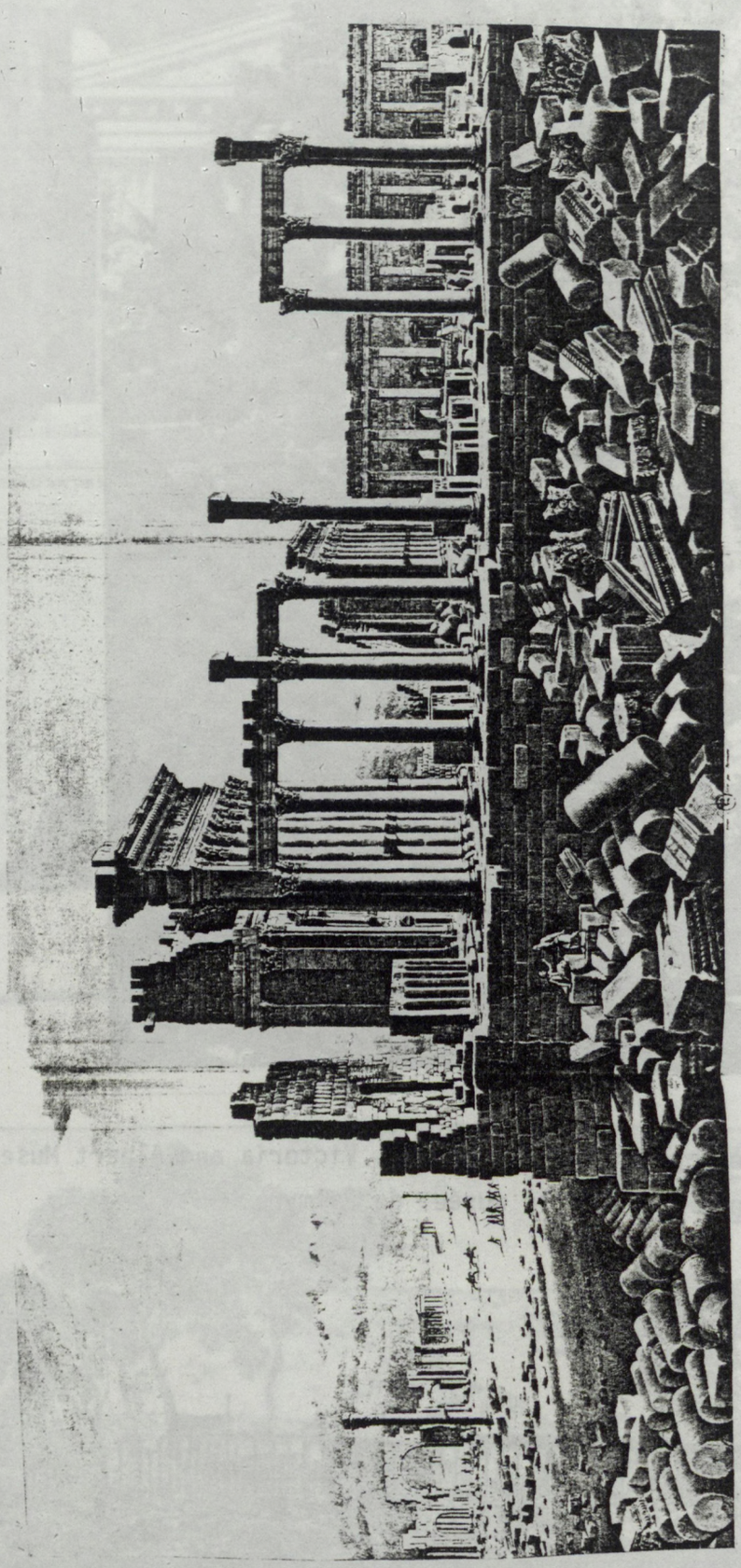


fig. 17. Cassas, Vue des ruines de Palmyre.

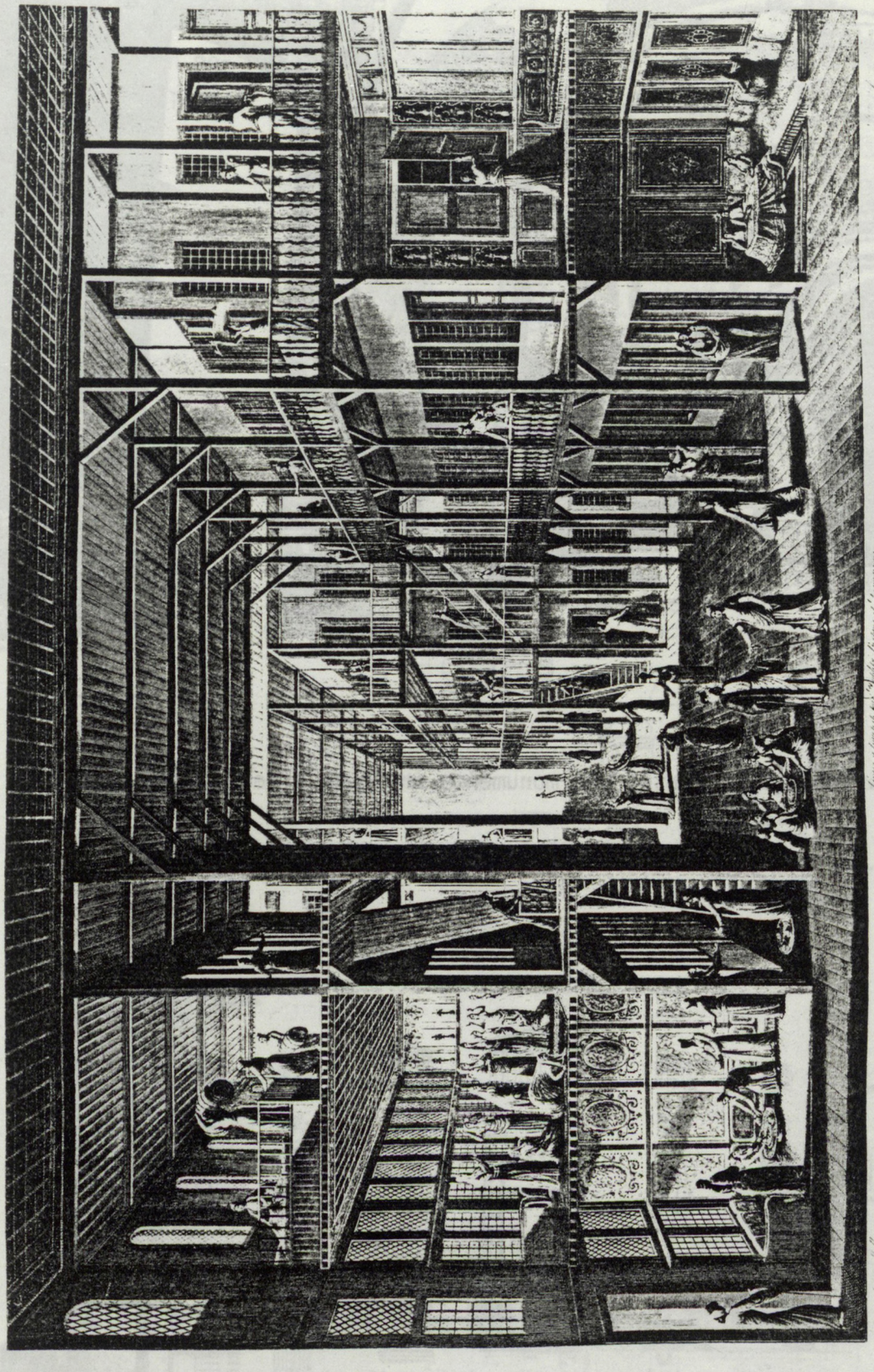


fig. 18. Melling, vue intérieure d'un harem turc. L'architecture en bois évoque étrangement les projets de Debret pour les loges de l'Ecole des Beaux-Arts.

fig. 19. Moulages au Musée des monuments antiques à Versailles.

fig. 20. Dufourny, "Parallèle" des temples de la Sicile.

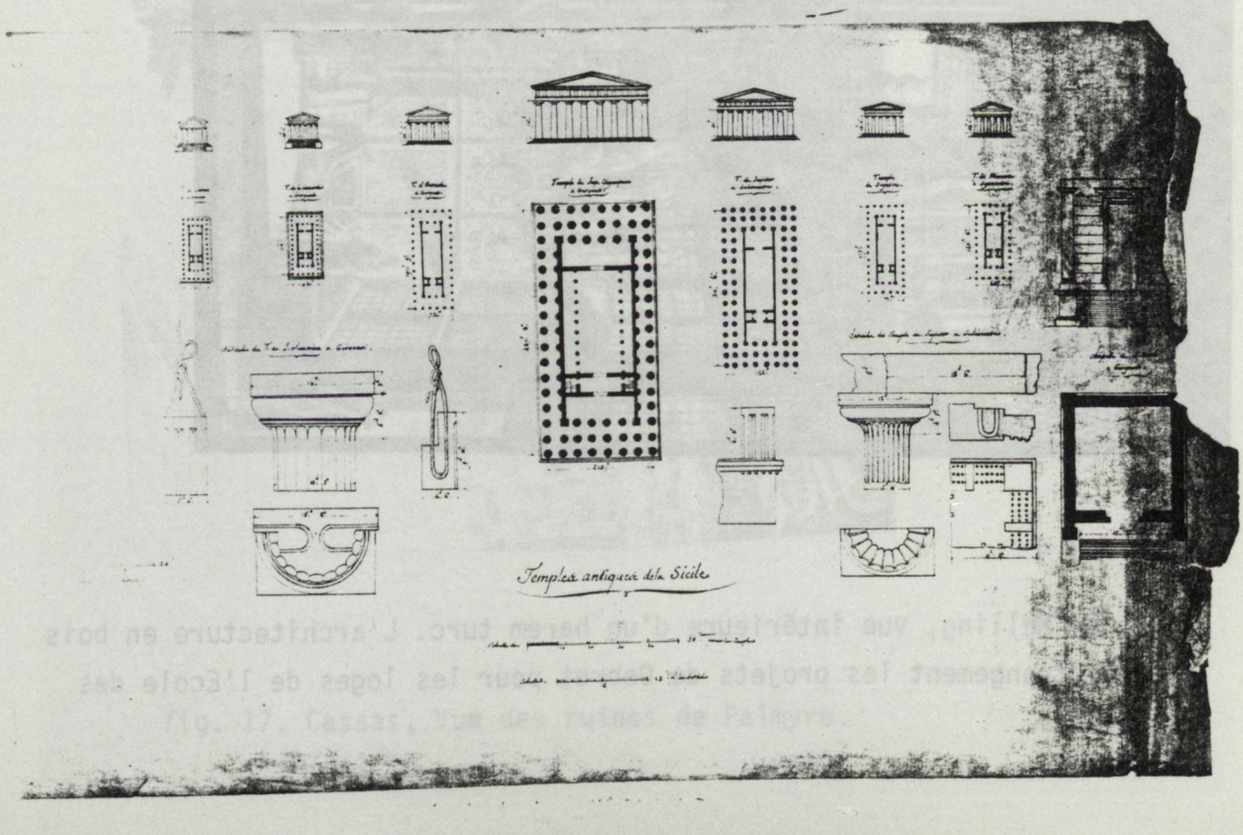


fig. 21.
Dufourny, les premières esquisses pour le jardin botanique de Palerme.

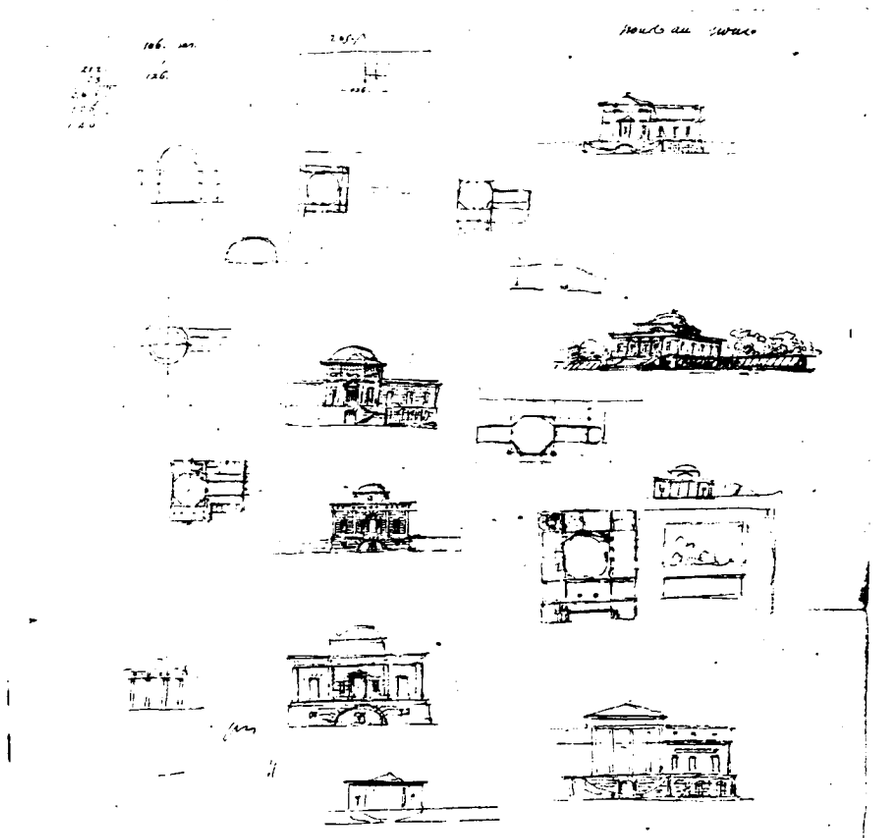
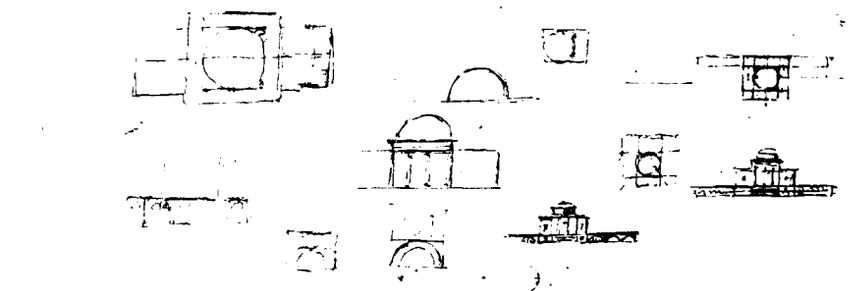
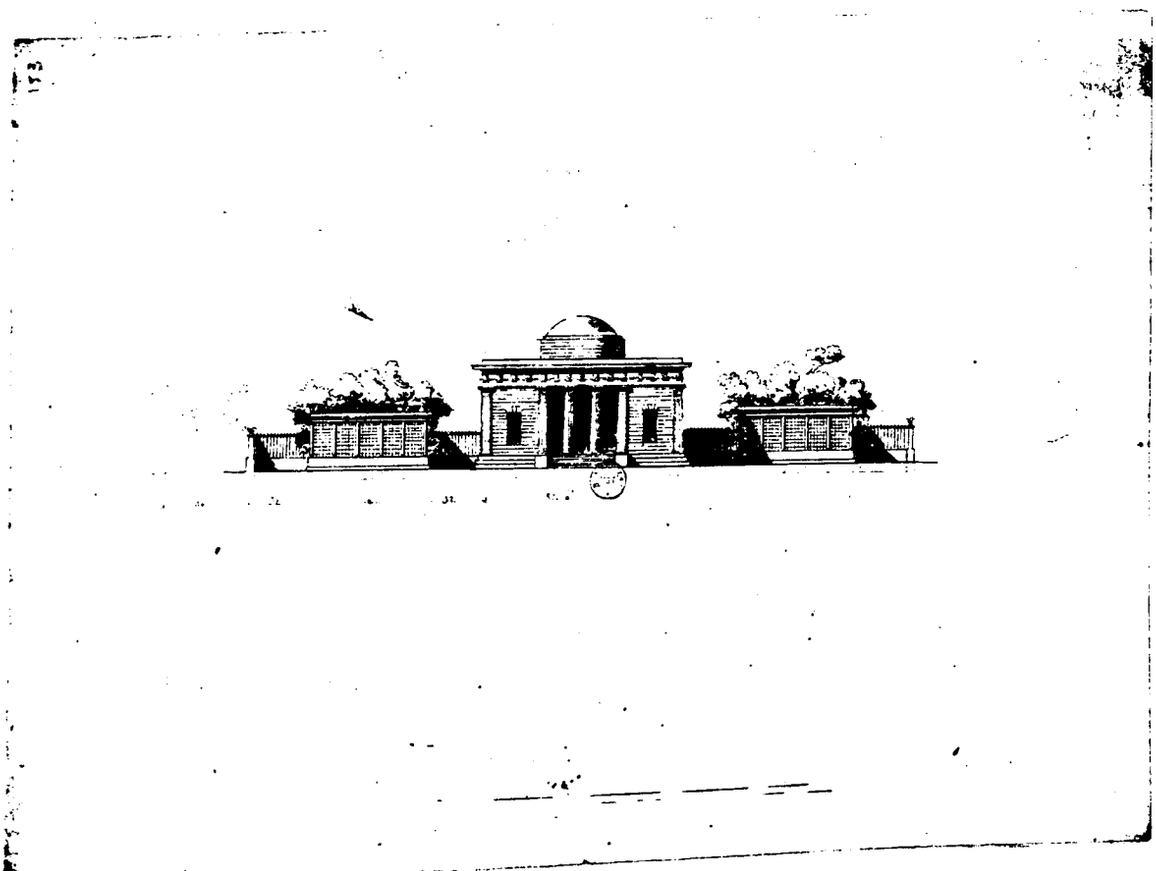


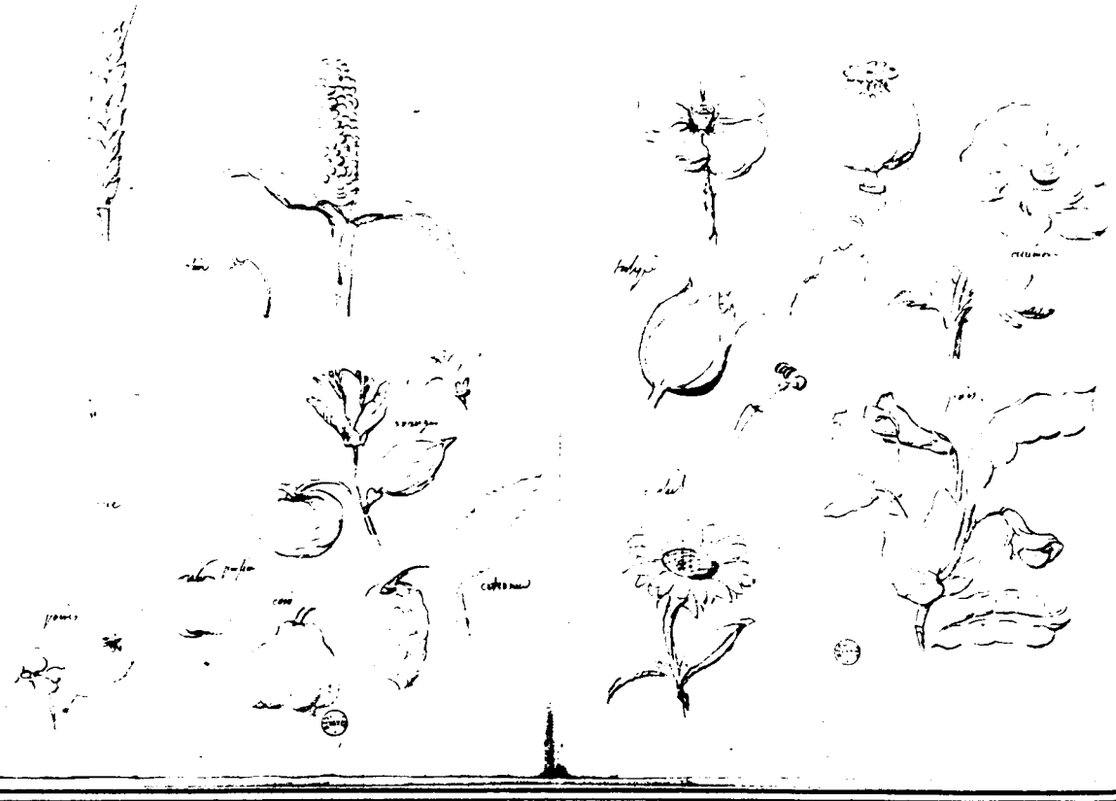
fig. 22.
Dufourny, façade du même édifice.

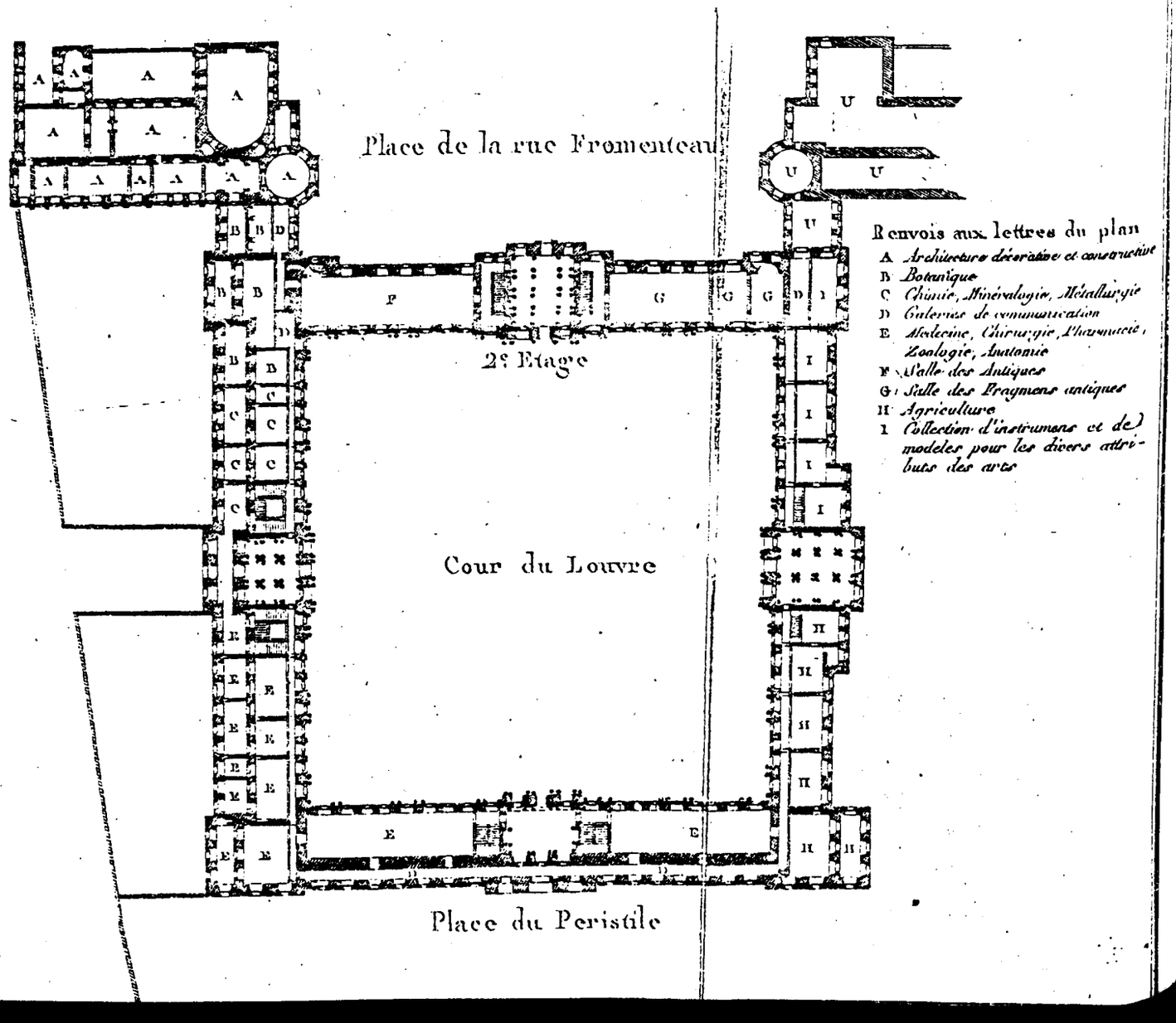


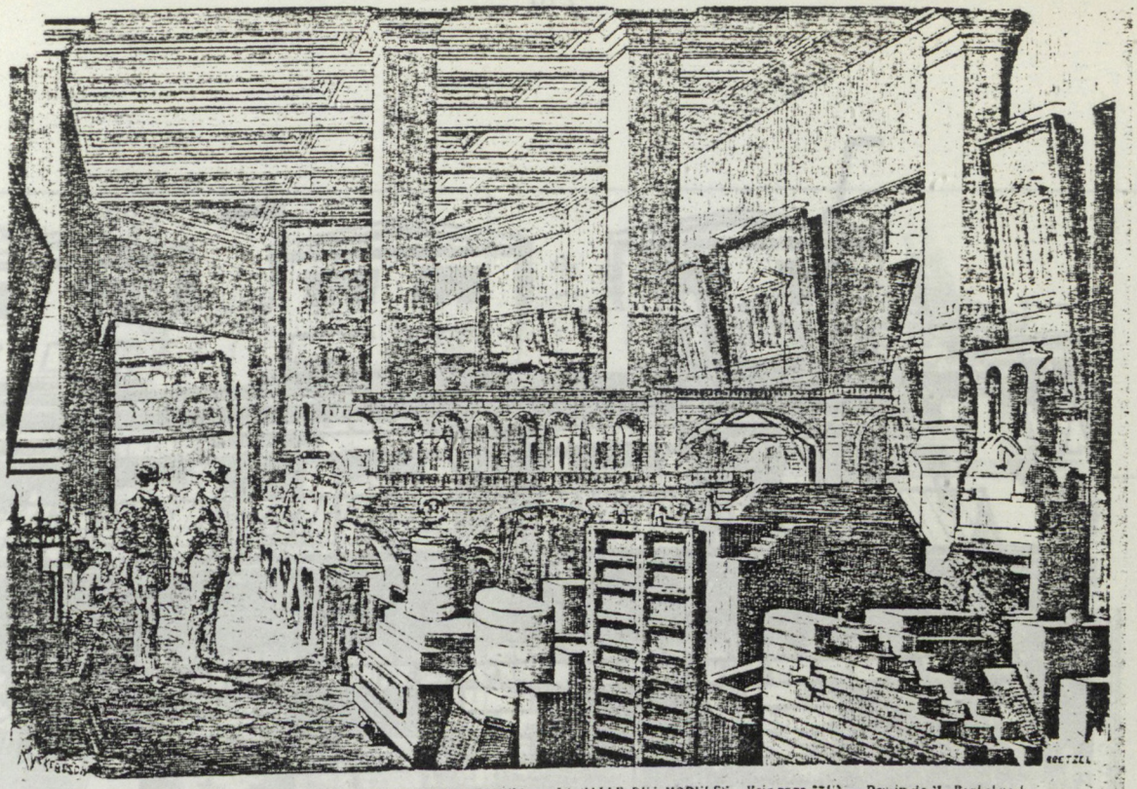


23

24




Place de la rue Fromenteau
2e Etage
Cour du Louvre
Place du Peristile
Renvois aux lettres du plan
A Architecture décorative et constructive
B Botanique
C Chimie, Minéralogie, Métallurgie
D Galeries de communication
E Medecine, Chirurgie, Pharmacie, Zoologie, Anatomie
F Salle des Antiques
G Salle des Fragmens antiques
H Agriculture
I Collection d'instrumens et de modeles pour les divers attributs des arts

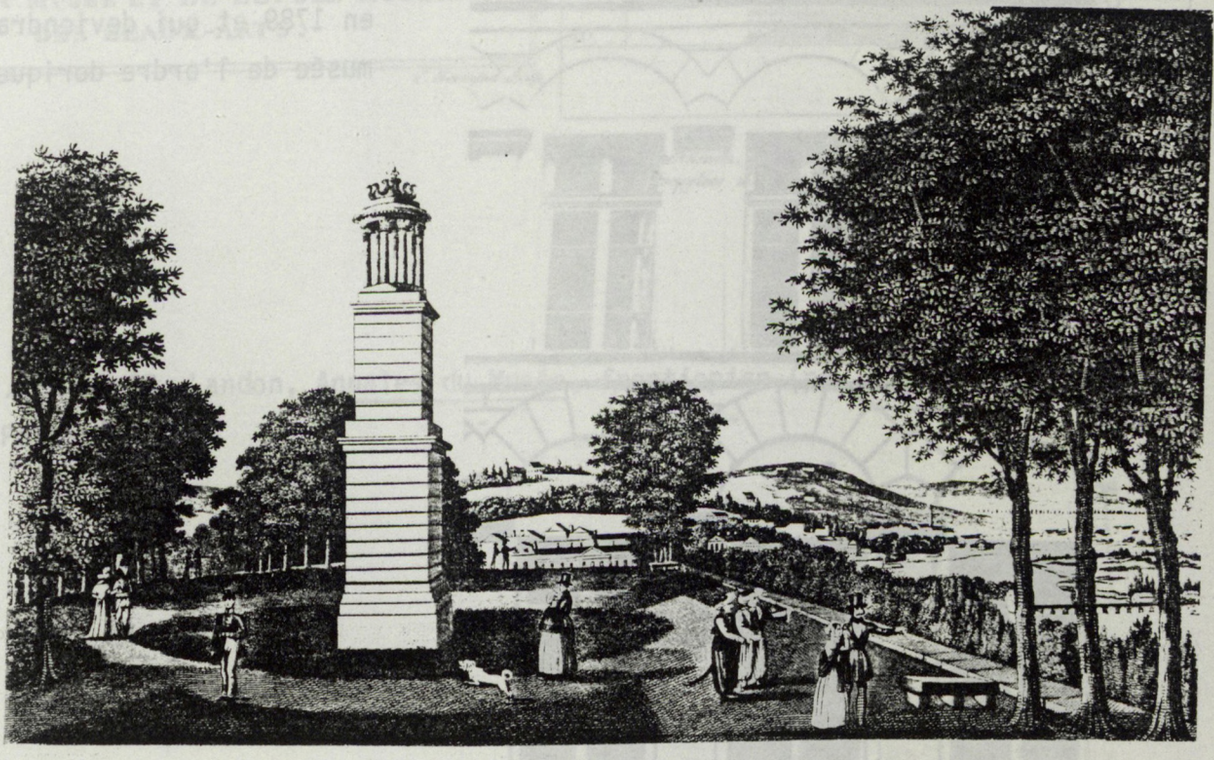


LES ÉCOLES PUBLIQUES. — ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES. — LA SALLE DES MODÈLES. (Voir page 771.) — Dessin de M. Rychebus fils.

fig. 25. La collection de l'Ecole des Ponts et Chaussées au XIXe siècle.

fig. 23. Dufourny, études d'après Tournefort.
fig. 24. Legrand et Molinos, projet pour le Louvre, 1790-1791.

fig. 26. Legrand et Molinos, la lanterne de Démosthènes à St-Cloud.



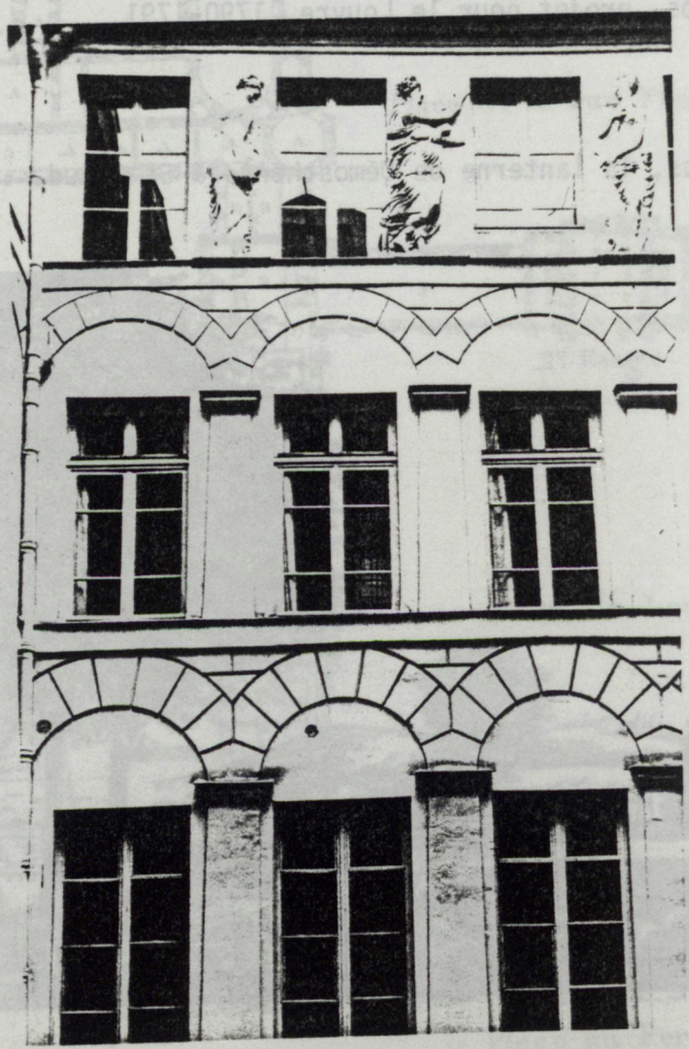
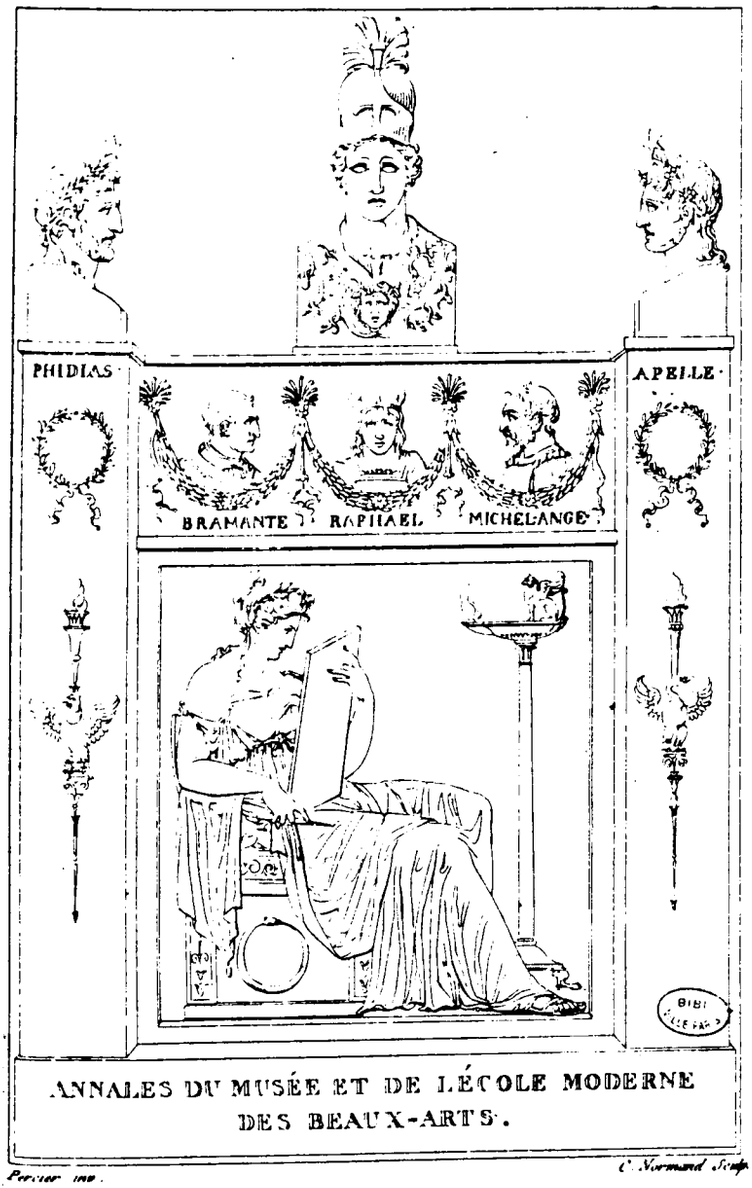
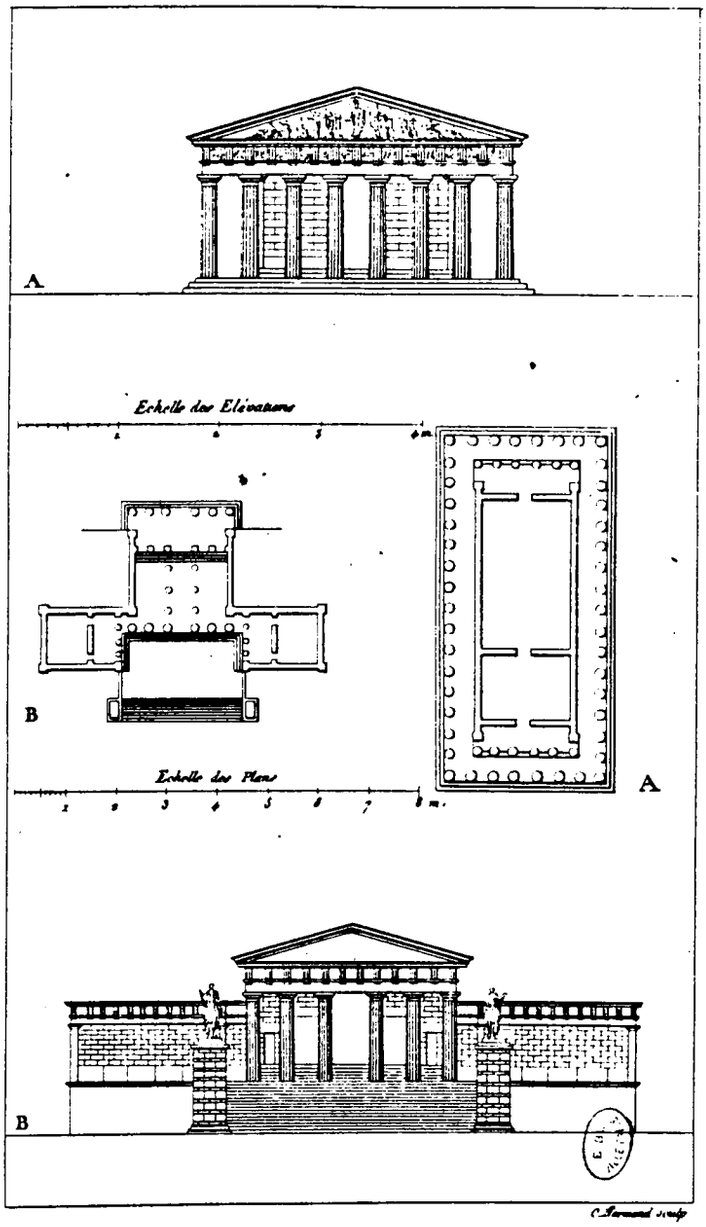


fig. 27 et 28. Legrand et Molinos, leur maison, rue Saint-Florentin à Paris. Derniers étages et vue de la cour de cette maison construite en 1789 et qui deviendra le musée de l'ordre dorique.





A. *Parthénon, ou Temple de Minerve, à Athènes.*
B. *Propylées d'Athènes.*

fig. 29 et 30. Landon, Annales du Musée, frontispice (par Percier) et le Parthénon.

fig. 31.

Vue d'ensemble de la collection de Cassas.

75. Monument Choragique appelé Lanterne de Demosthènes, à Athènes.
18. Tour des Vents élevée par Andronicus Cyrrhestes, à Athènes.....
16. Temple de Minerve-polias, d'Erechthée et de la Vierge Pandrose, à Athènes.
14. Temple de Minerve, ou le Parthenon, dans la Citadelle d'Athènes...
20. Petit Temple élevé sur les bords de l'Ilissus, près d'Athènes...
11. Ancienne Pagode très-remarquable, ou temple découvert au Mexique..
6. Portique dans l'île de Philoé, appelé dans le pays El-Meiff..
24. Grand Temple de Pestum, ou Posidonia, dans la grande Grece....
29. Trepied en bronze trouvé dans les fouilles faites à Herculanum....
23. Grand Theatre situé entre Cyzique et Lampsaque, sur l'Hellespont...

Vue géné[rale] des [chefs]-d'œuvre de l'architecture [des differens peuples]

Cette galerie formée sur [les] de 74 Modeles dont [les] se vont chez [Cassas]

[Vue générale de la Galerie] des chefs-d'œuvre de l'architecture des differens peuples

[Ces] Dessins de M.r Cassas et composée [de] seulement se trouvent denommés ace, [chez] Artiste, Rue de Seine N.o 8.

76. Portique d'octavie et de Livie dit aujourd'hui la pescaria, à Rome
25. Les propilées, ou Vestibule de la Citadelle d'Athènes.....
69. Colonne Rostrale dont on voit la Modele au Capitole à Rome.
7. Obélisque vulgairement appelé de Cléopatre à Alexandrie.....
39. Niche extérieure du Tombeau d'Iamblichus à Palmyre.....
31. Grand Temple du Soleil à Palmyre, aujourd'hui Calmor, dans le Desert.
5. Grand portique placé au devant d'un temple, à Dekke dans la Nubie.
78. Colonne d'un des temples de Thèbes, dans la haute Egypte.....
3. Vestibule d'un Monument appelé le Memnonium, ou Palais de Memnon.
77. Vue générale des Ruines de Palmyre, prise à l'est du côté des Montagnes.

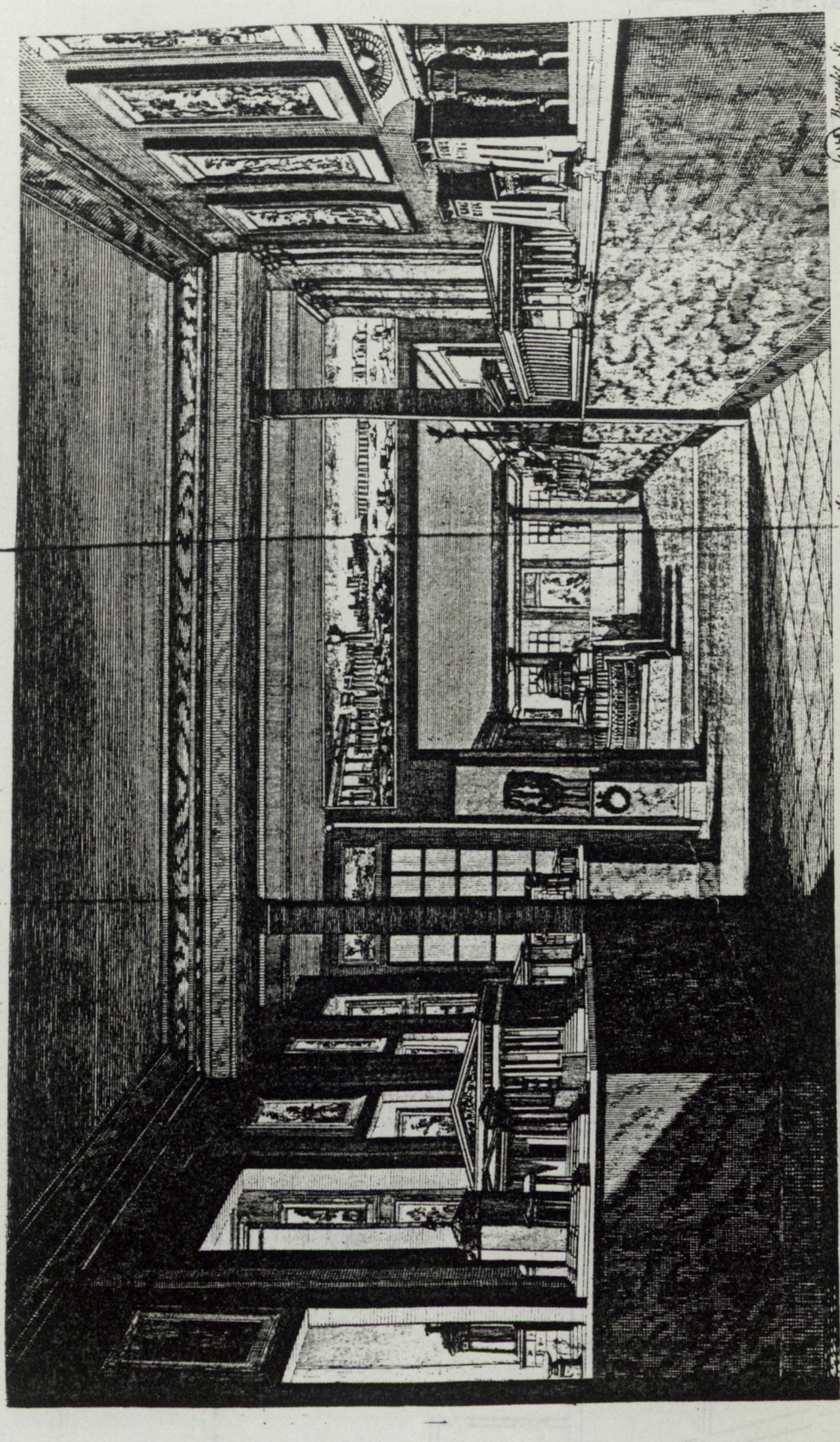


fig. 32. Vue d'ensemble de la collection de Cassas dans Baltard, Athénaeum, 1806.

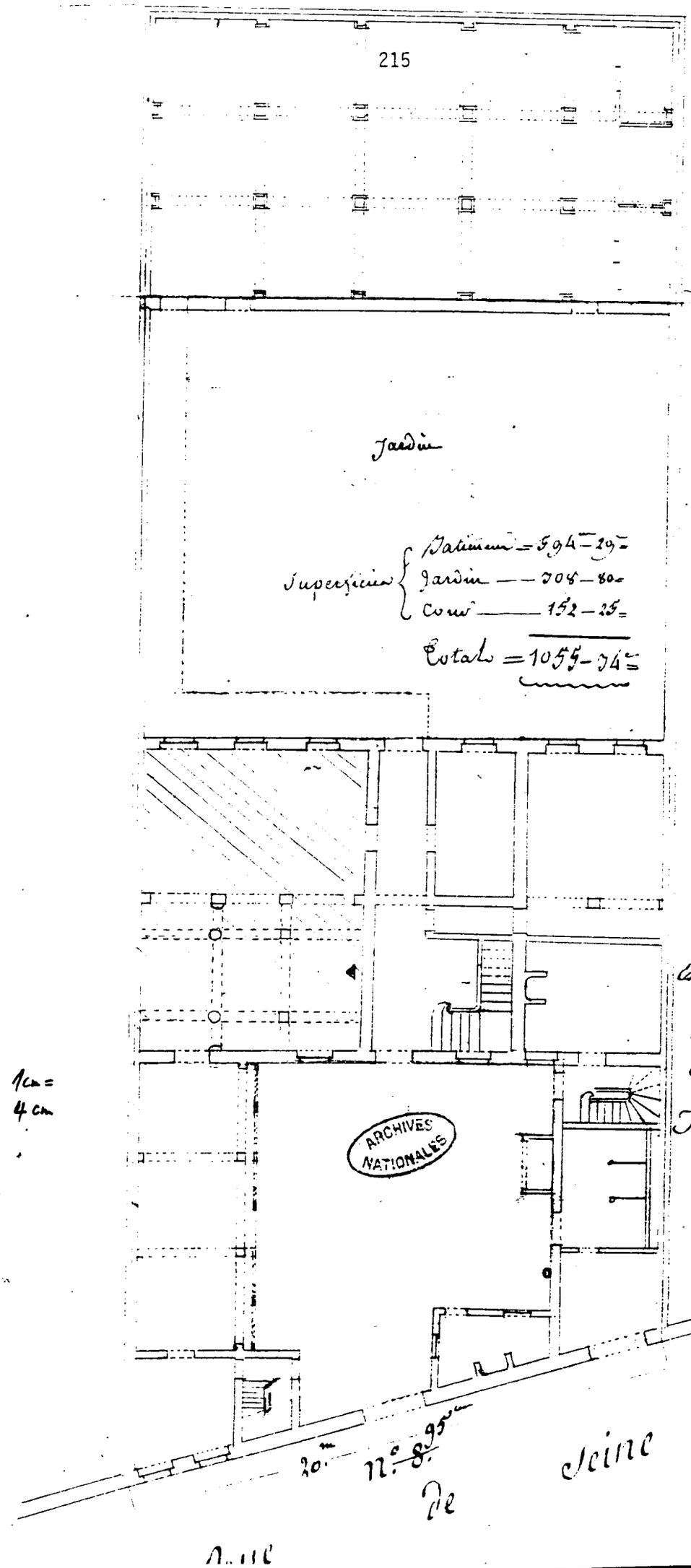


fig. 33. Emplacement de galerie de Cassas, plan Vasserot. La partie hachurée est redessinée.

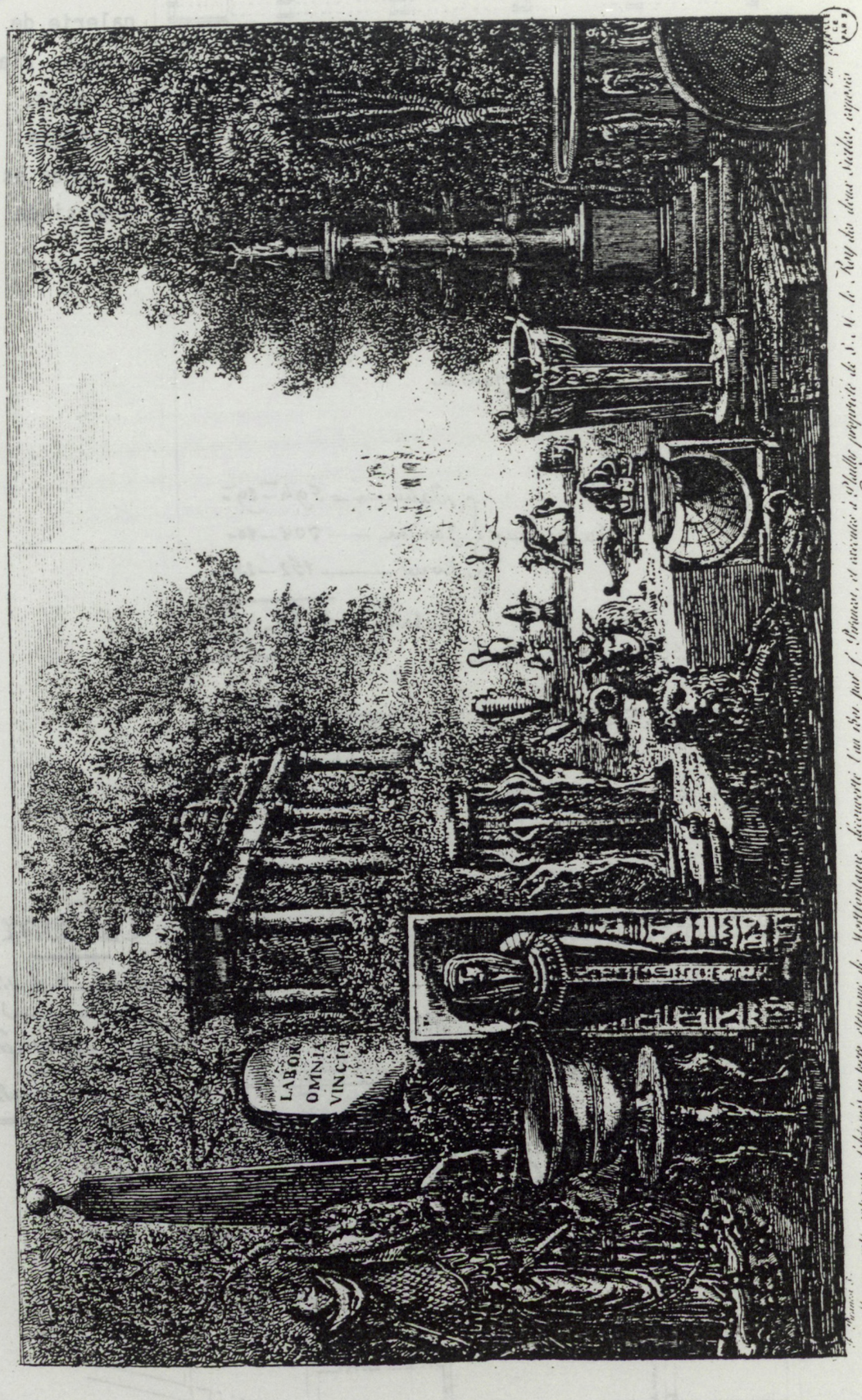


fig. 34. Objets fabriqués par les frères Piranèse à Morfontaine,1806.

fig. 35. Panini, Rome antique, 1756.

fig. 36. Panini, Rome moderne,1756.

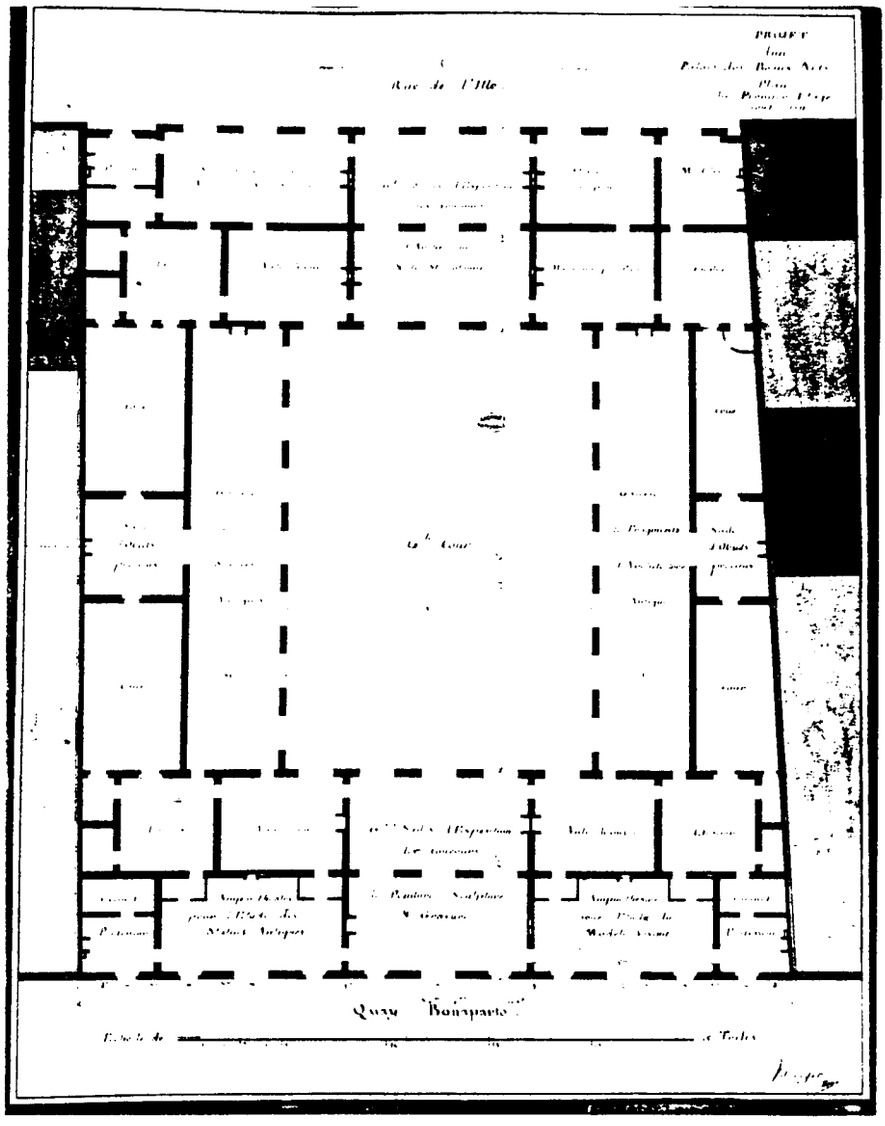


fig. 37. Vaudoyer, projet d'une école des Beaux-Arts, 1811, plan du premier étage. La galerie des fragments d'architecture se trouve à l'ouest.

fig. 38. Vaudoyer, projet d'une école des Beaux-Arts, 1811, coupe.

fig. 39. Debret, galerie d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts, 1828, plan et coupe. Un mobilier spécial est prévu.

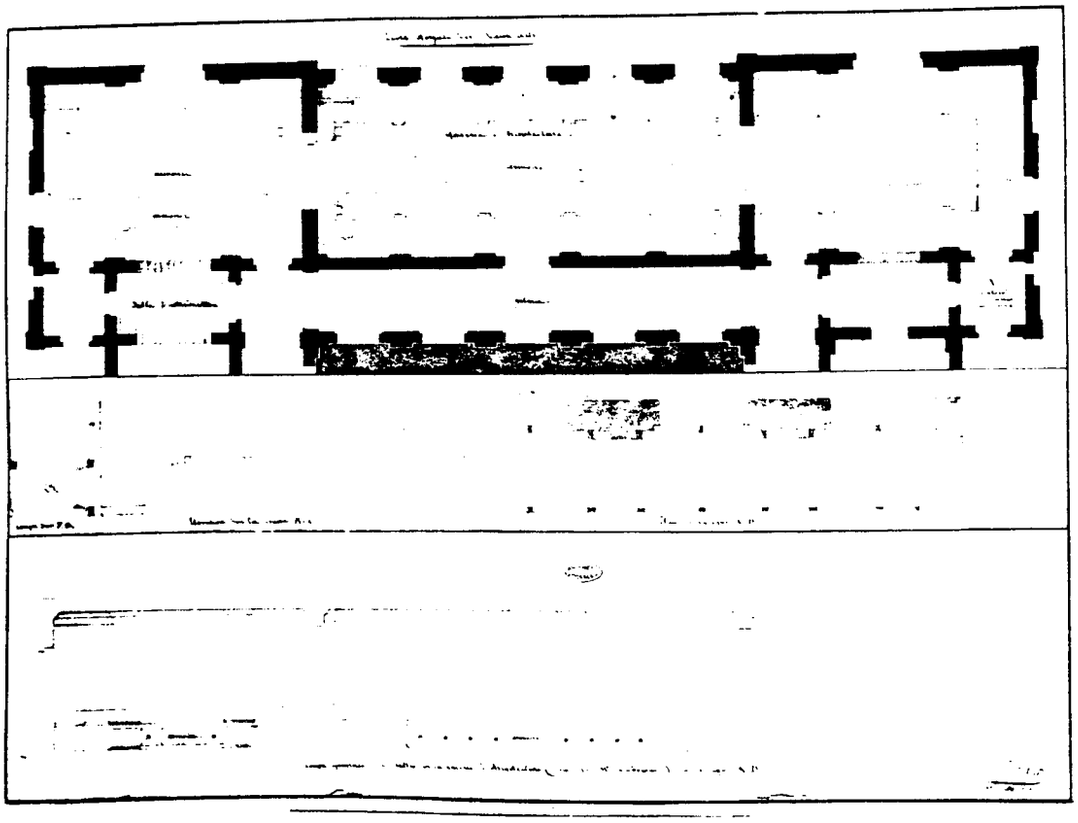
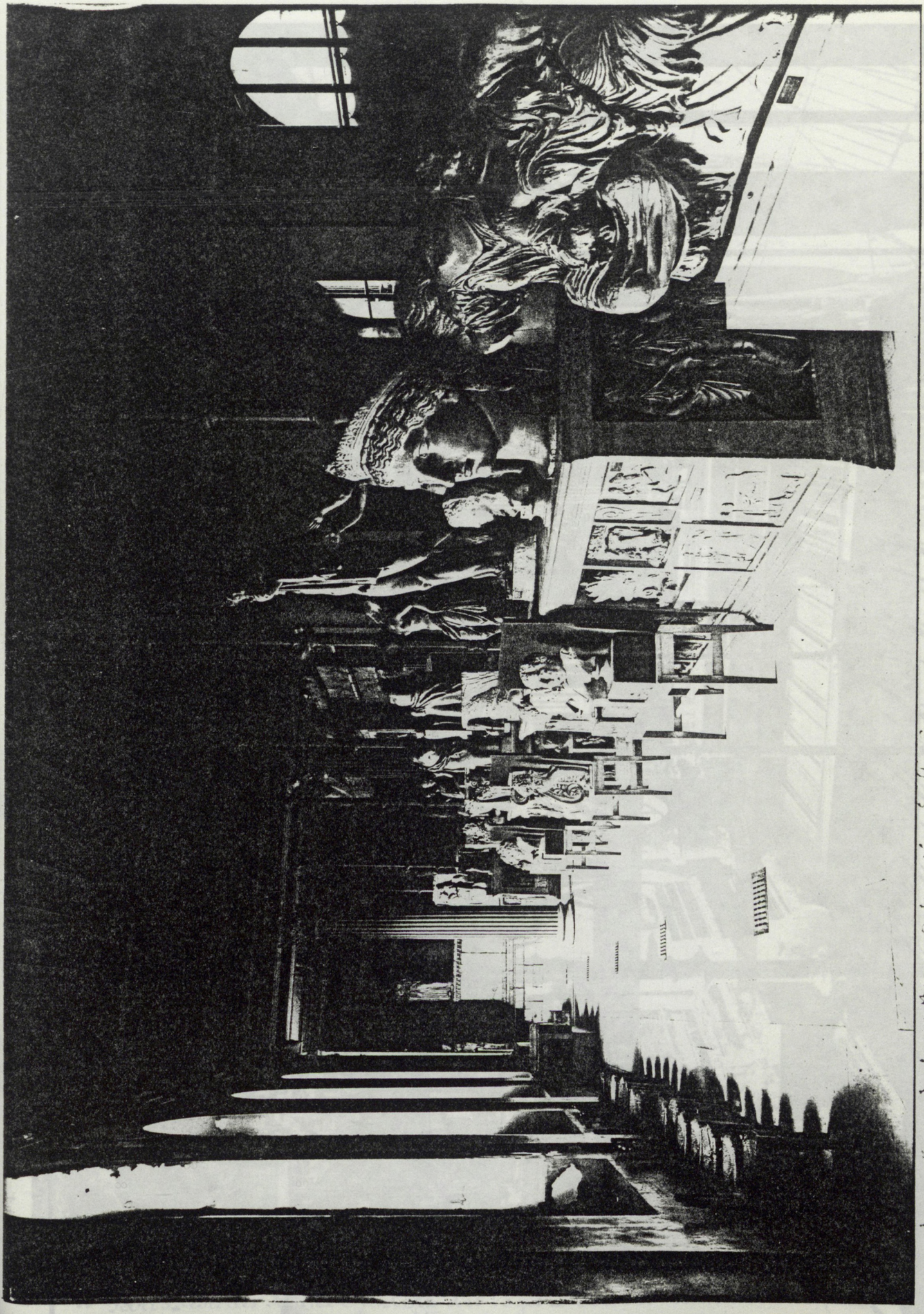


fig. 40.
La nouvelle
Ecole des
Beaux-Arts
par Poyet
et Damesme
en 1812;
par Debret
en 1820,
et par
Duban en
1833.

fig. 41. La galerie grecque de l'Ecole des Beaux-Arts en 1929.



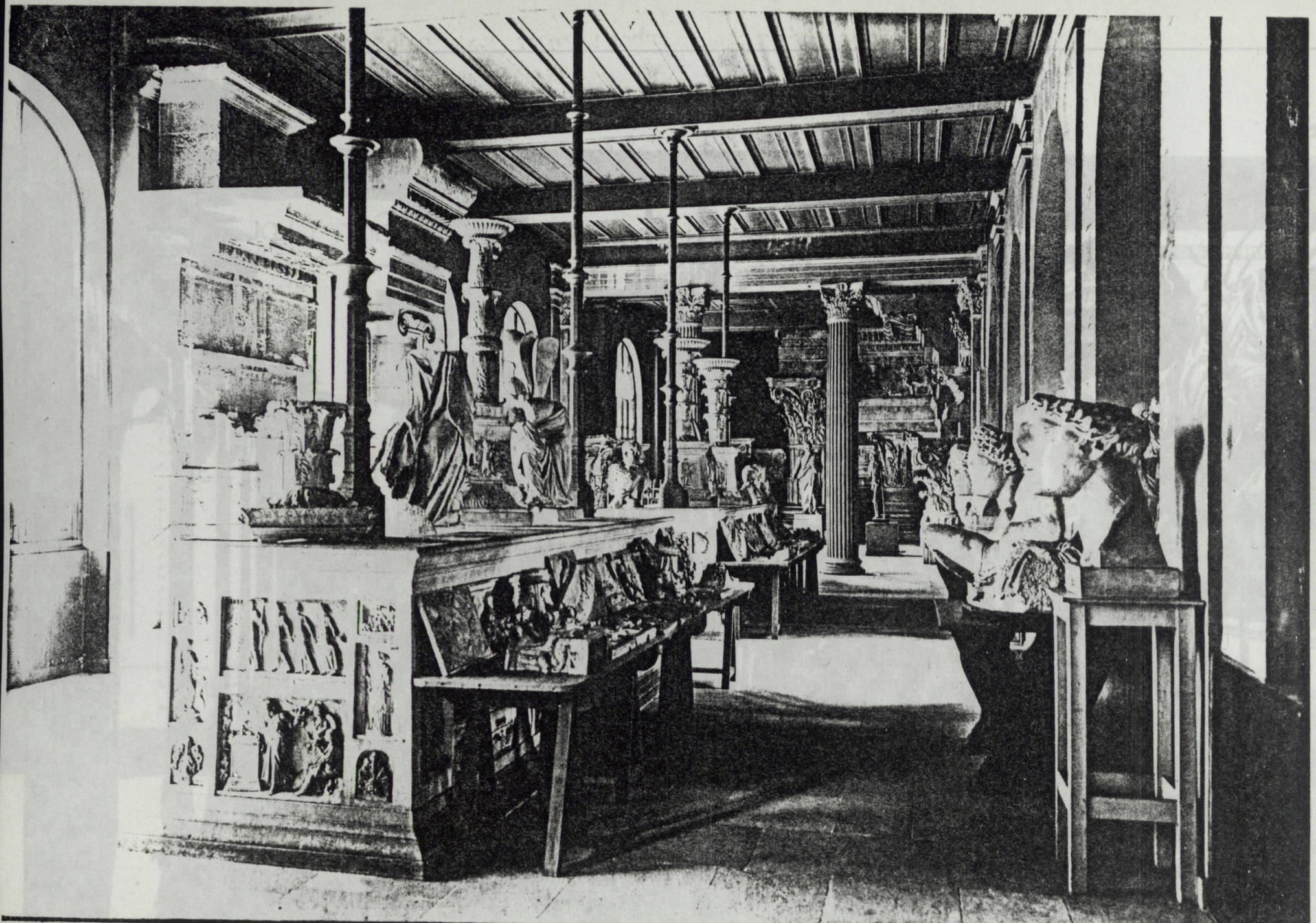


fig. 42. La galerie romaine de l'Ecole des Beaux-Arts en 1929.

29621-Paris - Ecole des Beaux Arts. La salle romaine Reprod. interd. - Photo Giraudon (1929)

fig. 43. La cour vitrée de l'Ecole des Beaux-Arts en 1929.

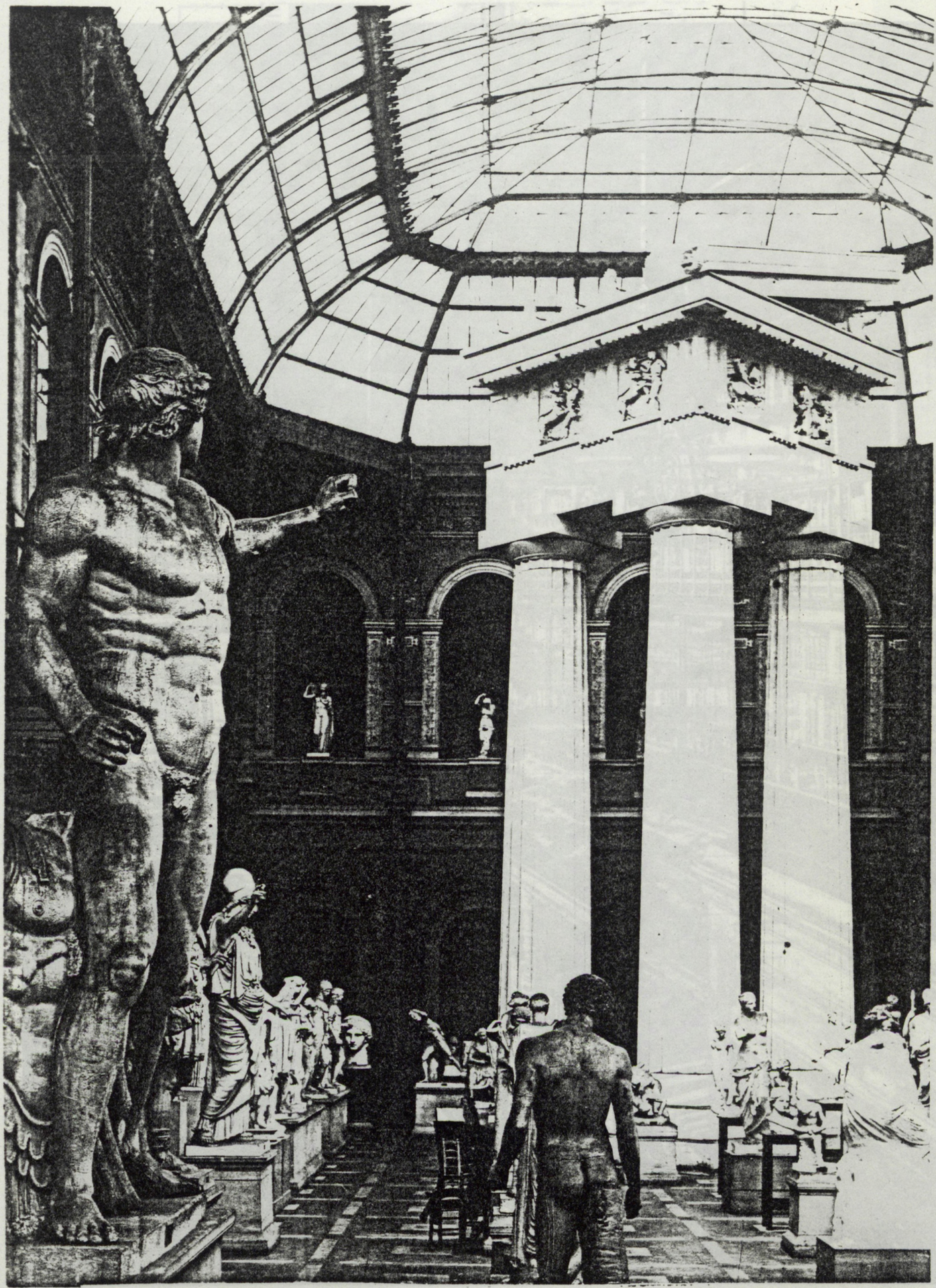


fig. 44. Dans les années vingt, on trouvait encore quelques maquettes à la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts.

8923. Intérieur de la Bibliothèque (Paris, École des Beaux-Arts) A. G. phot

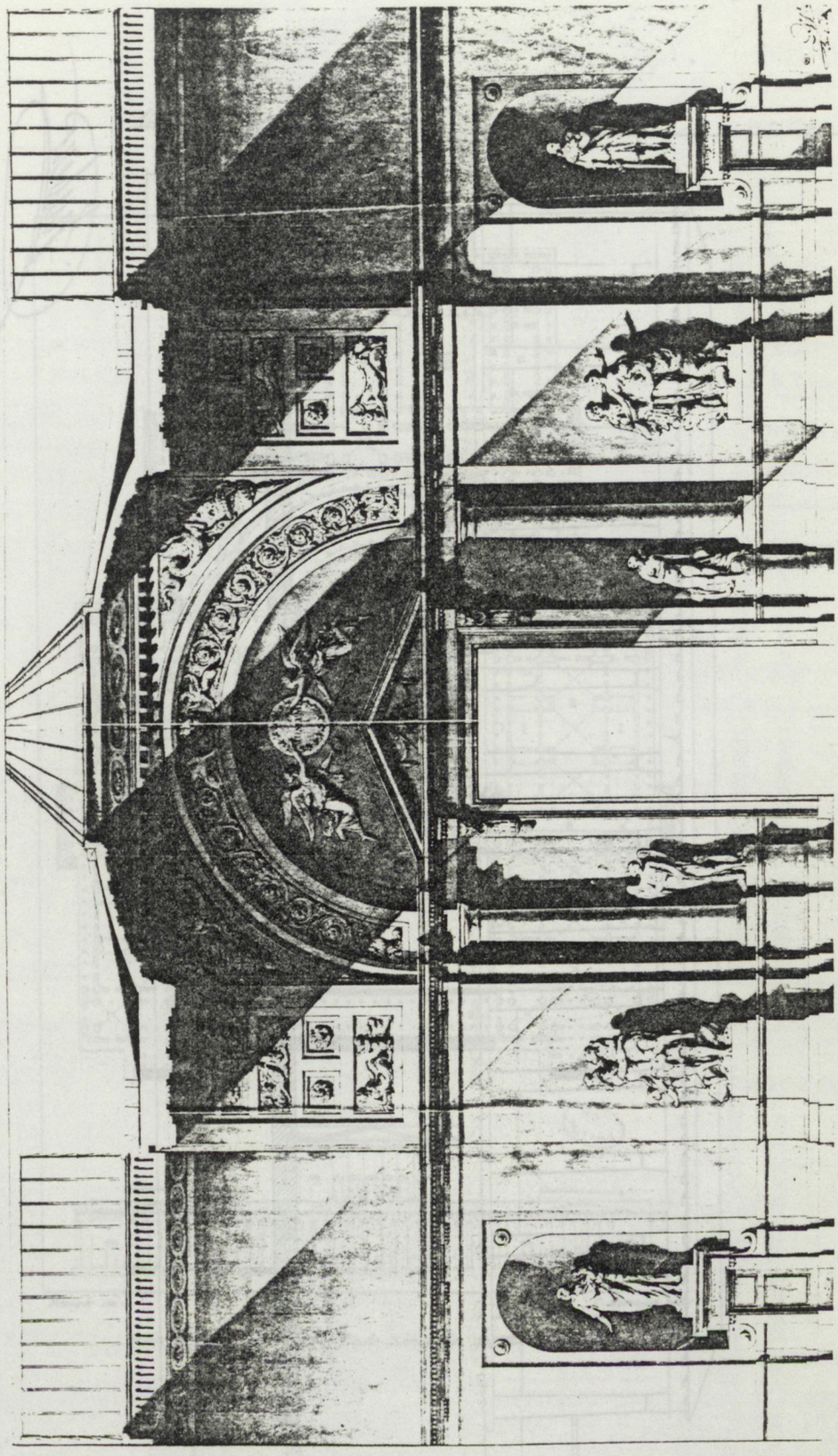


fig. 45. De Wailly, projet pour l'entrée du Louvre, an II.

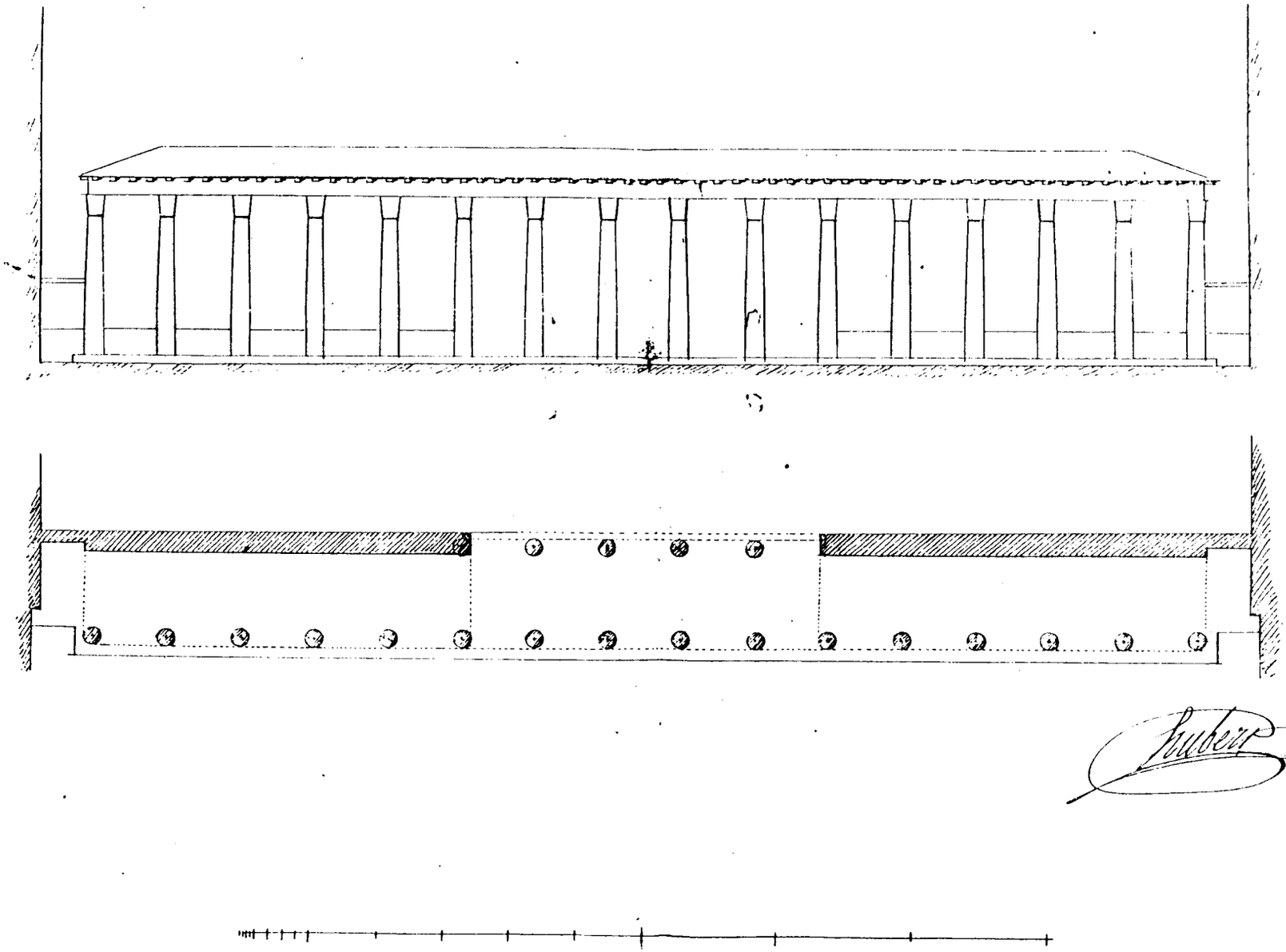


fig. 46. Projet de Hubert pour l'entrée du Louvre, an II.

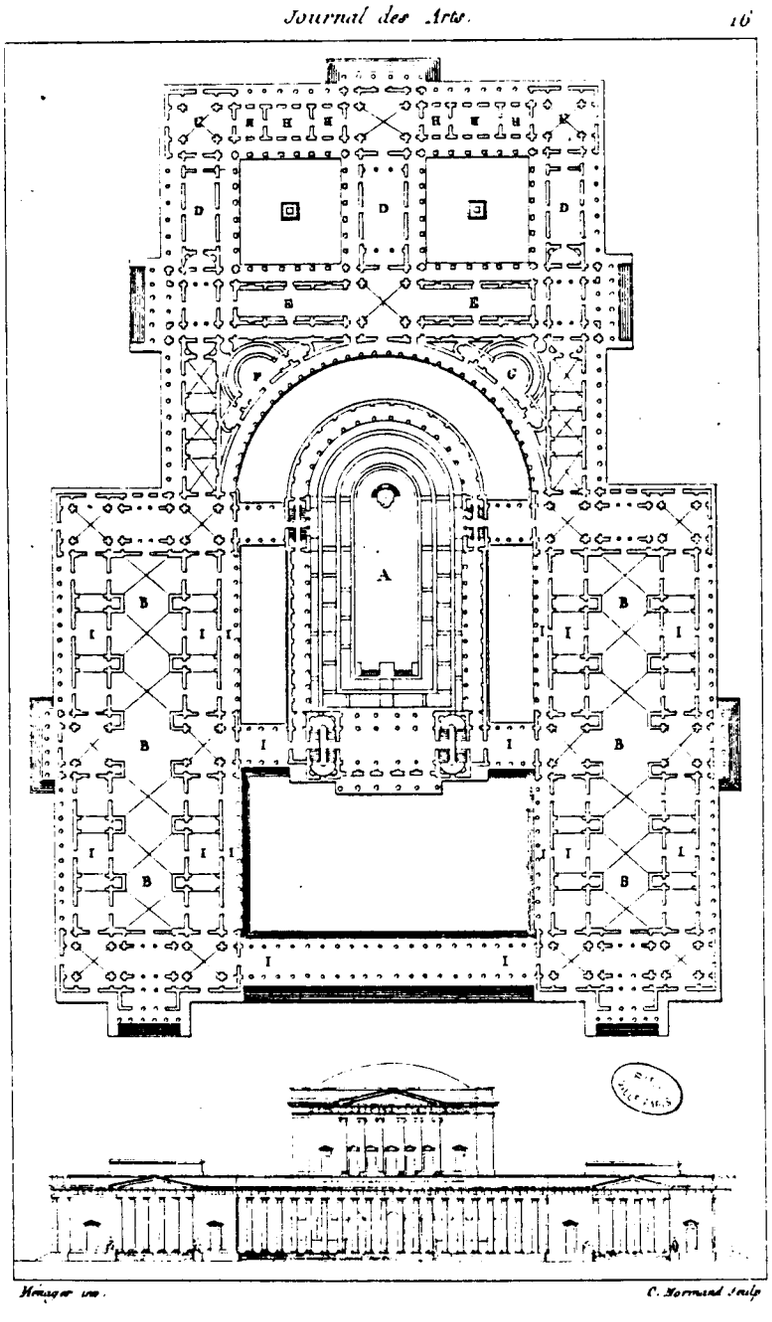


fig. 47. Ménager, Ecole des Beaux-Arts, premier Grand Prix, année 1800.

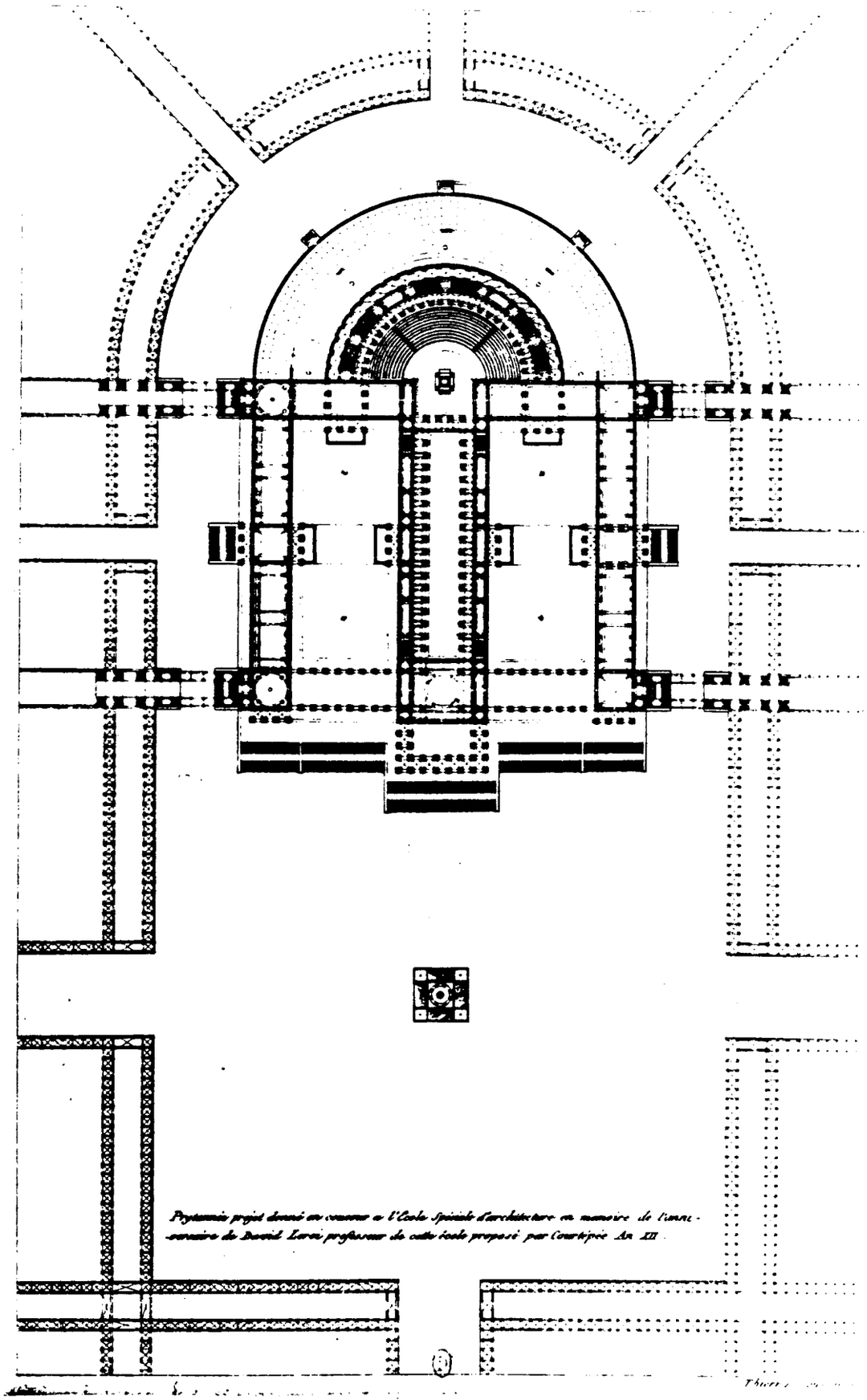
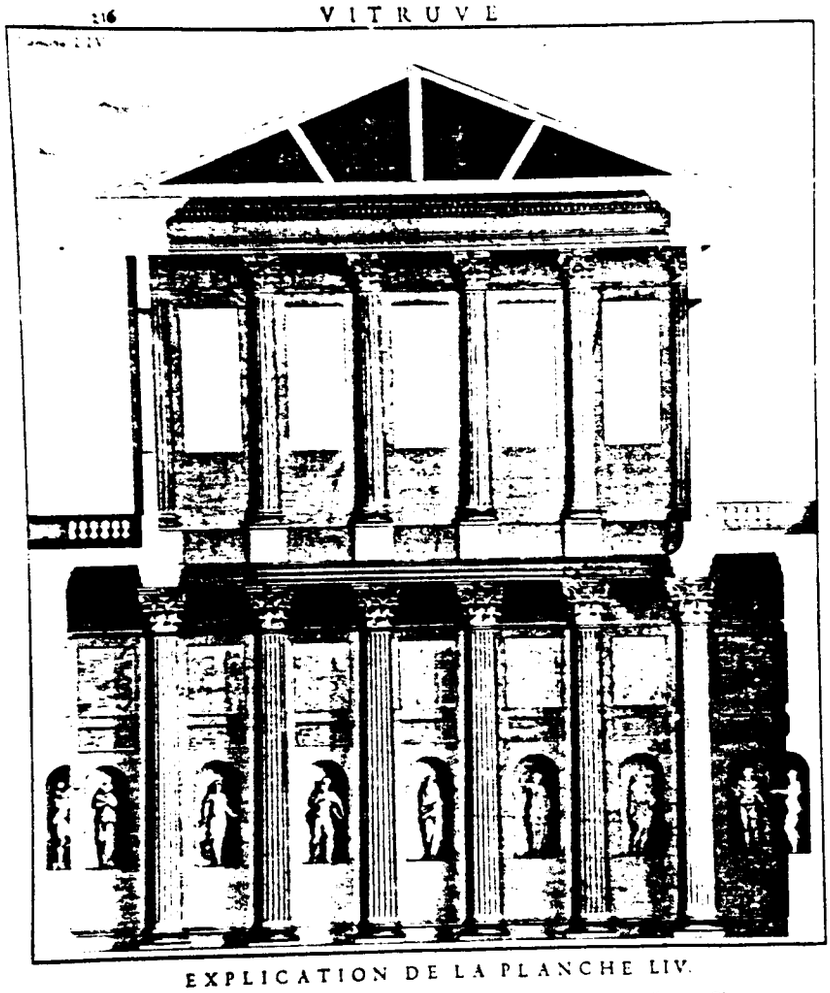


fig. 48. Prytanée projet donné en concours à l'Ecole spéciale d'architecture en mémoire de l'anniversaire de David Leroy, Courtépée, an XII.



EXPLICATION DE LA PLANCHE LIV.

Cette Planche repreſente la ſalle Egyptienne, qui reſſemble fort à ce que nous appellons une Chambre à l'Italienne. L'eſſentiel de ce genre d'Edifice conſiſte à ne prendre un jour ſur par enhaut, & à avoir l'exhauſſement de deux etages, ce qui apporte trois commoditez conſiderables. La premiere eſt que ceſte ſorte d'appartement peut eſtre degagé des quatre coſtez, & repondre à quatre appartemens; La ſeconde qu'il eſt frais en Eſté. La troiſieme que le jour qui vient des quatre coſtez & par enhaut n'eſbloüit point, & laiſſe tout à l'entour aux Tableaux & aux autres ornemens, dont on le veut parer, la place qui eſt ordinairement employée à des croiſées.

Architraves

fig. 49. Claude Perrault, salle égyptienne, 1673.

fig. 50. Salle égyptienne, dessin anglais de la fin du XVIIIe siècle.

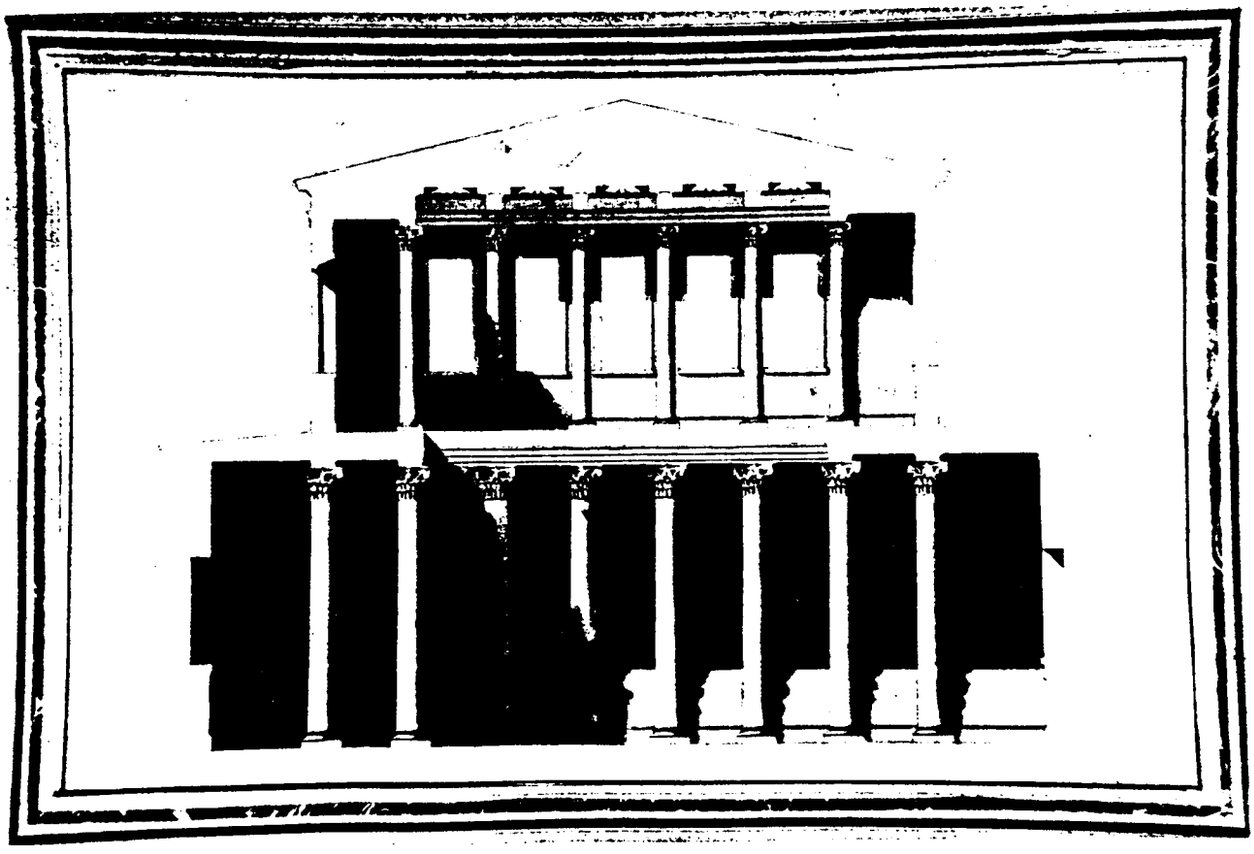
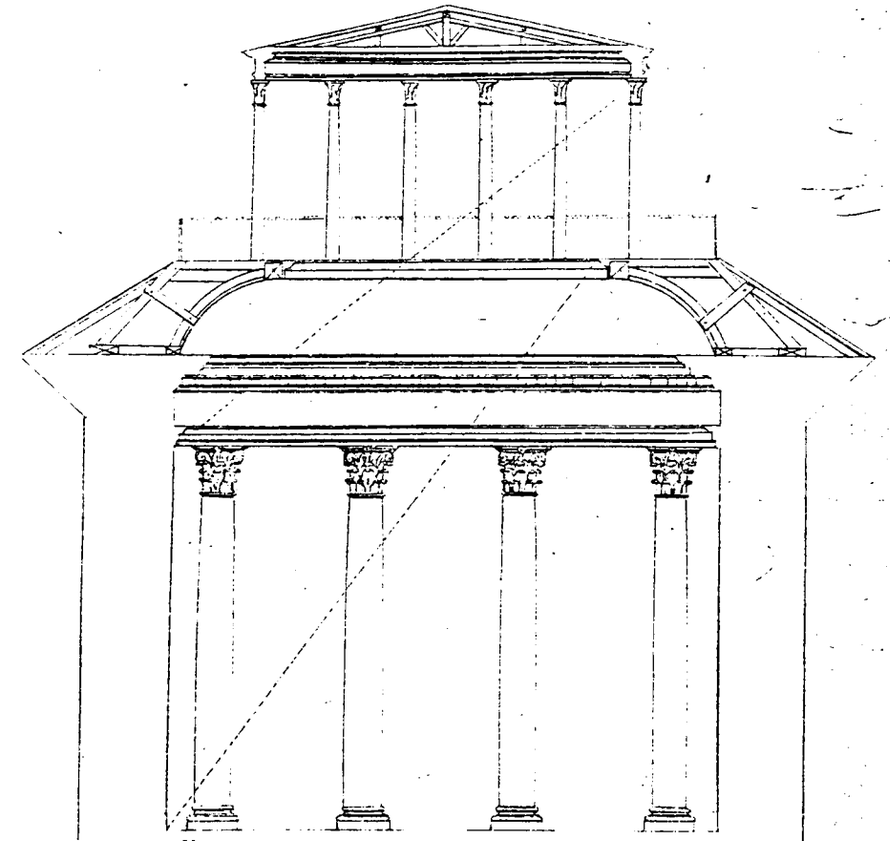
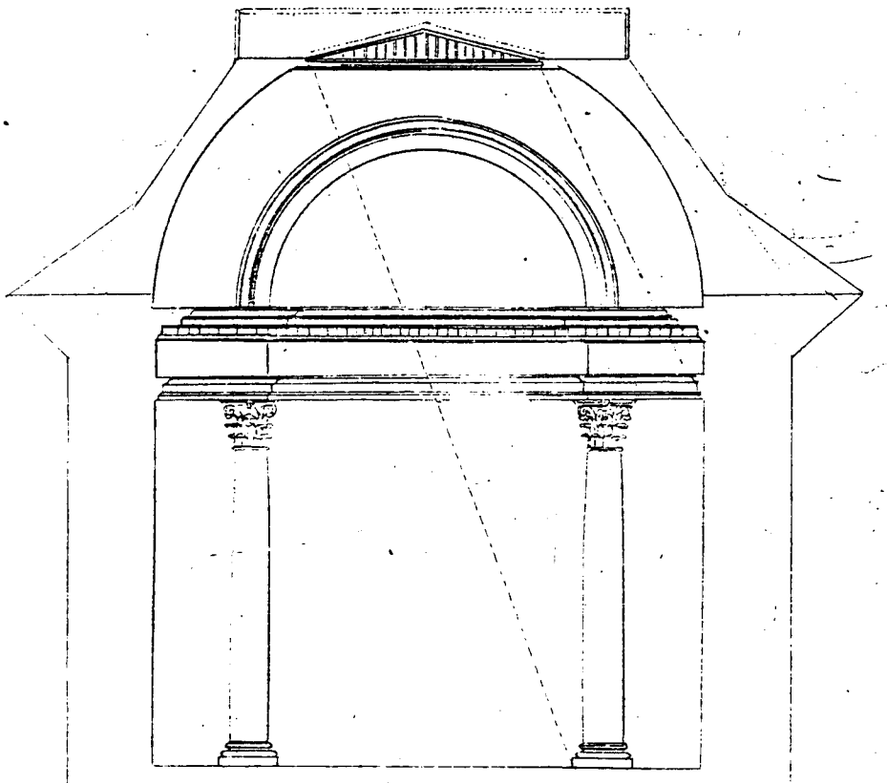


fig.51. Hubert Robert, projet d'éclairage zénithal pour la Grande Galerie du Louvre.



Projet proposé



Seconde Idée, d'un goût plus simple mais inadmissible par le motif que j'en ai donné.

BIBLIOTHÈQUE R F

fig. 52 et 53. Lebrun, éclairage proposé pour le Louvre, an II.

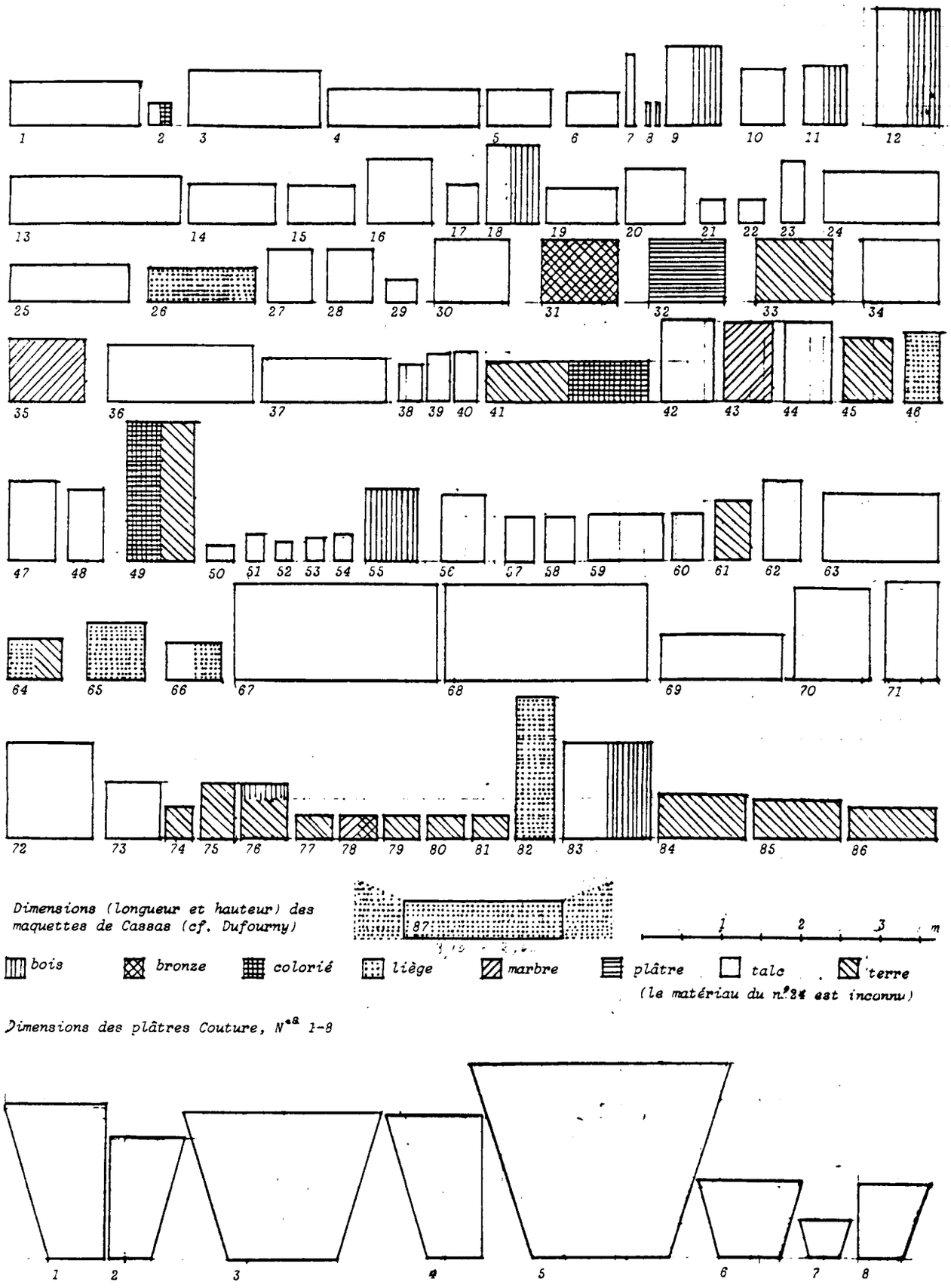


fig. 54. Comparaison des dimensions des maquettes de Cassas avec celles des moulages de Couture.

fig. 55. Marvuglia, pavillon chinois à la Favorita, Palerme.

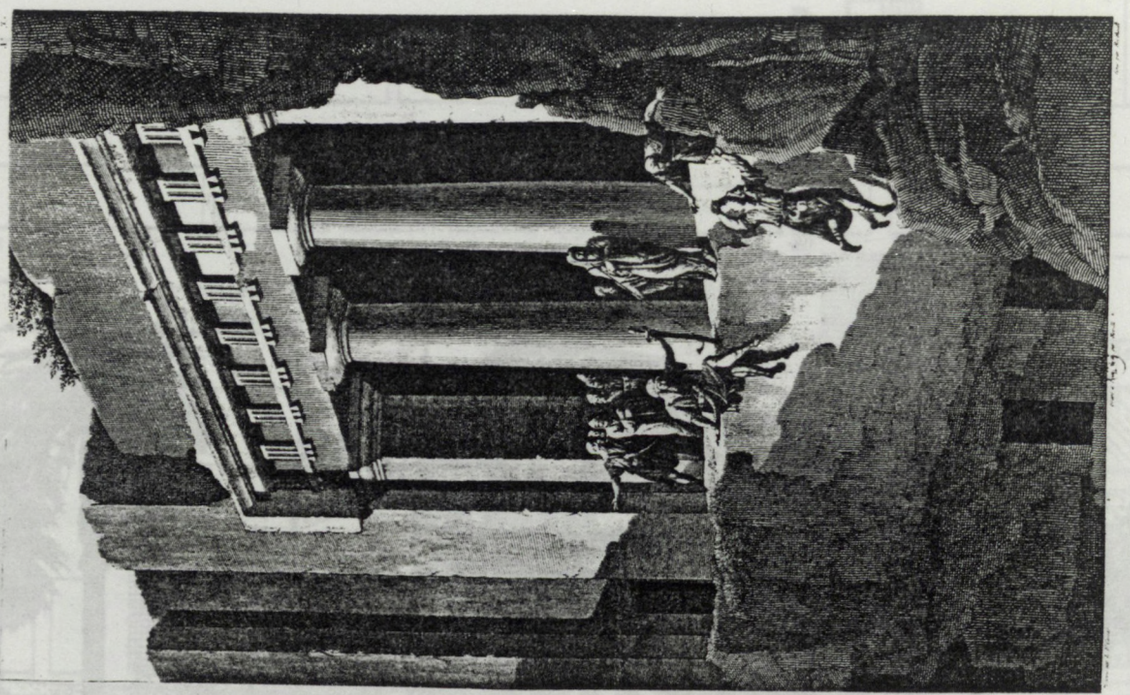
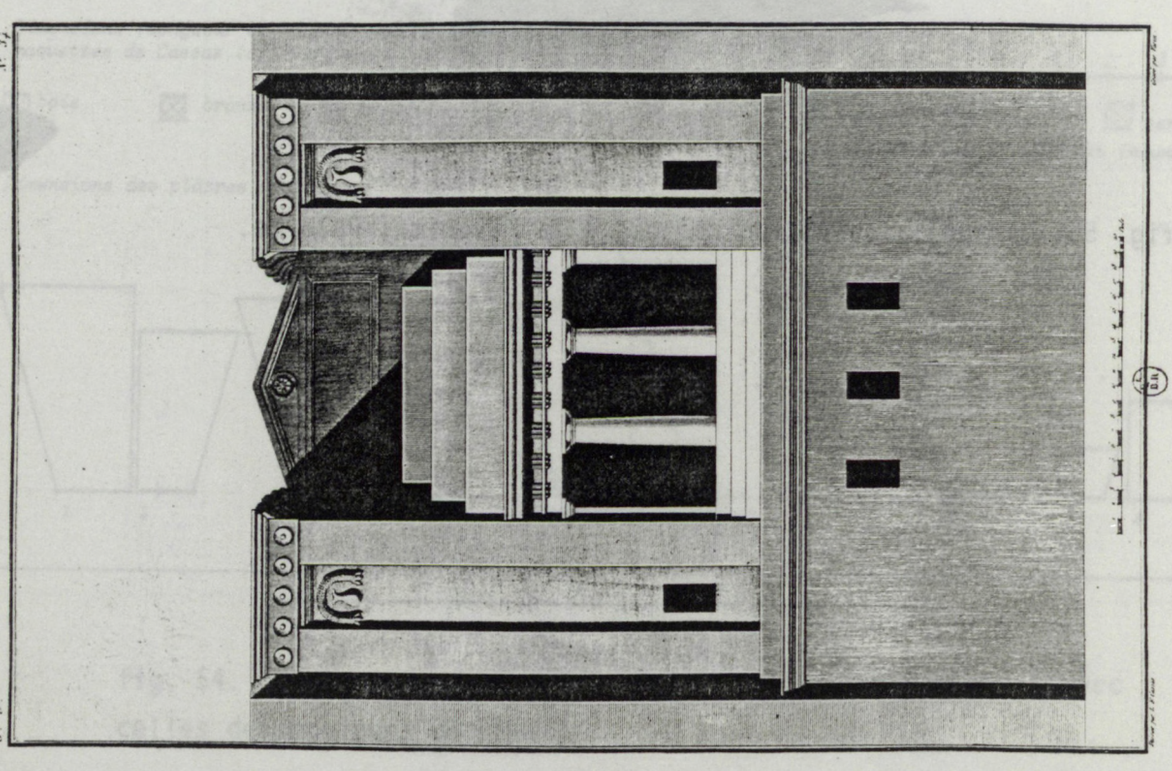


fig. 56. Cassas, retraite des apôtres, version pittoresque.

fig. 57. Cassas, retraite des apôtres, version "architecturale".



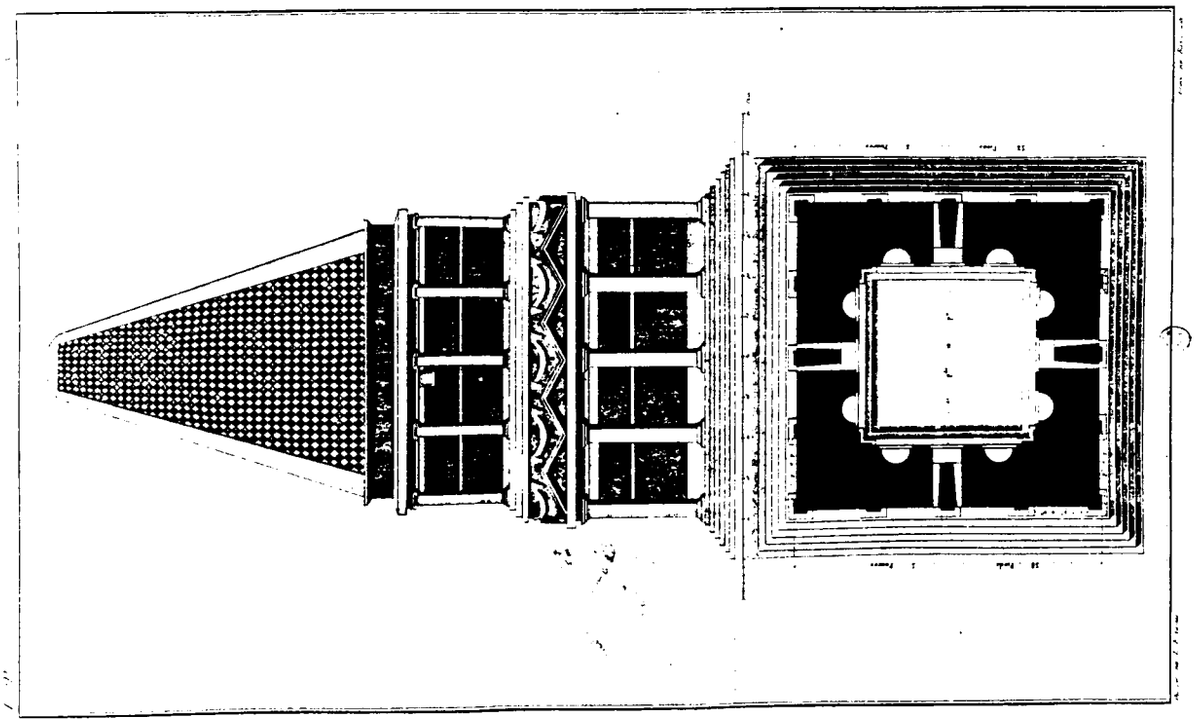
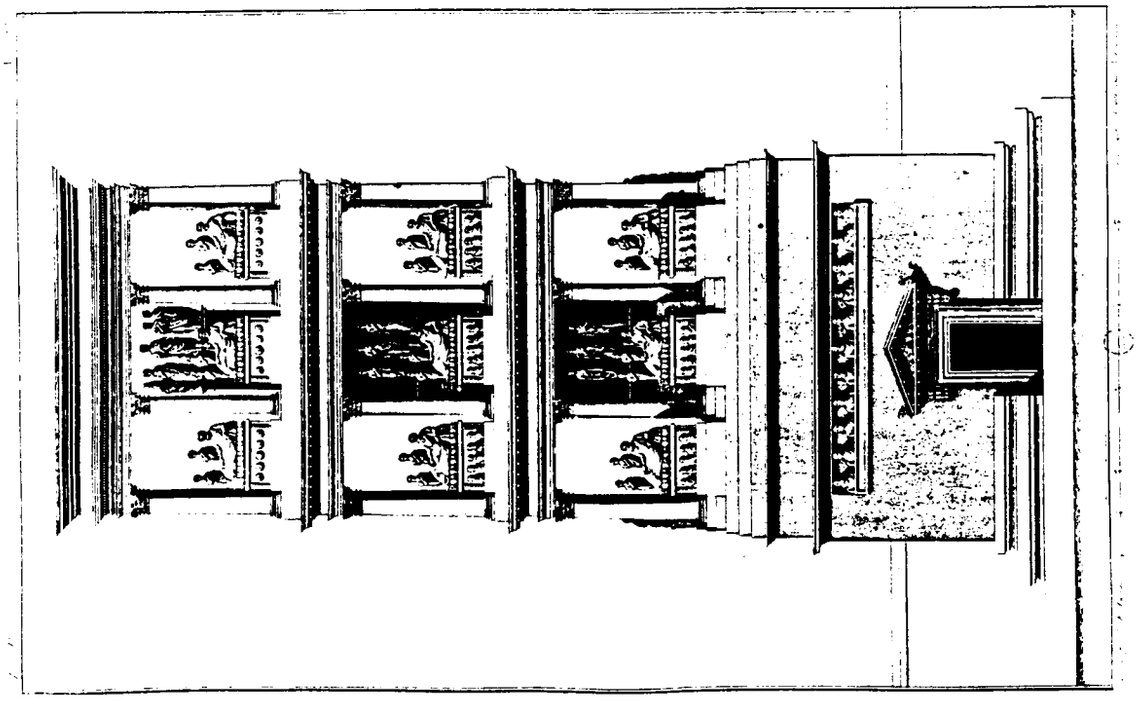


fig. 58. Cassas, Cénotaphe de César.

fig. 59. Cassas, "restauration à Palmyre(idéale)".



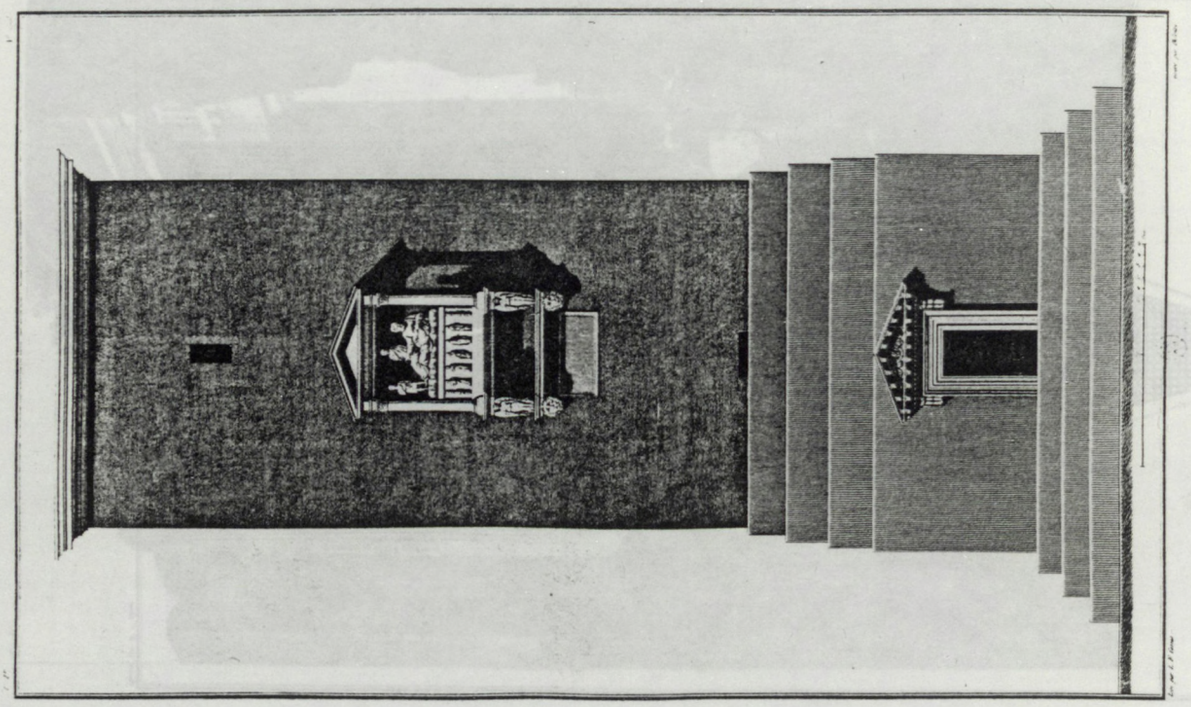


fig. 60. Cassas, tombeau d'Iamblichus.

fig. 61. Cassas, tombeau à Palmyre.

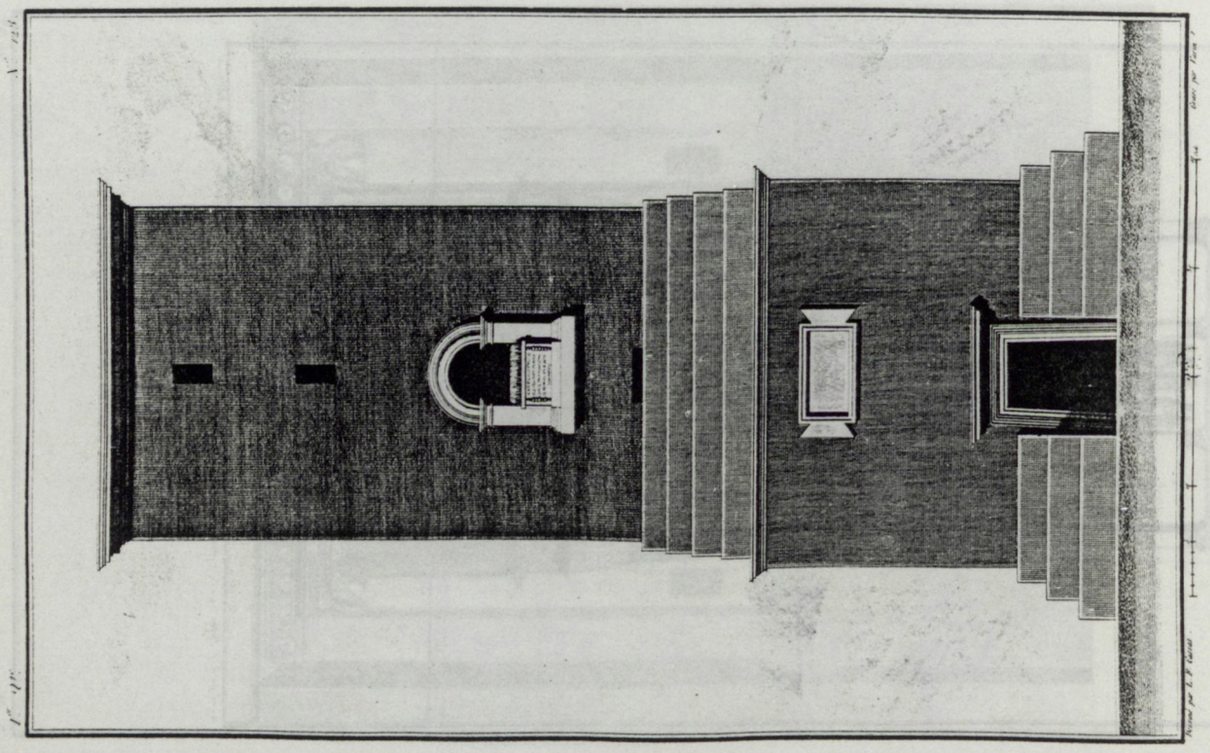
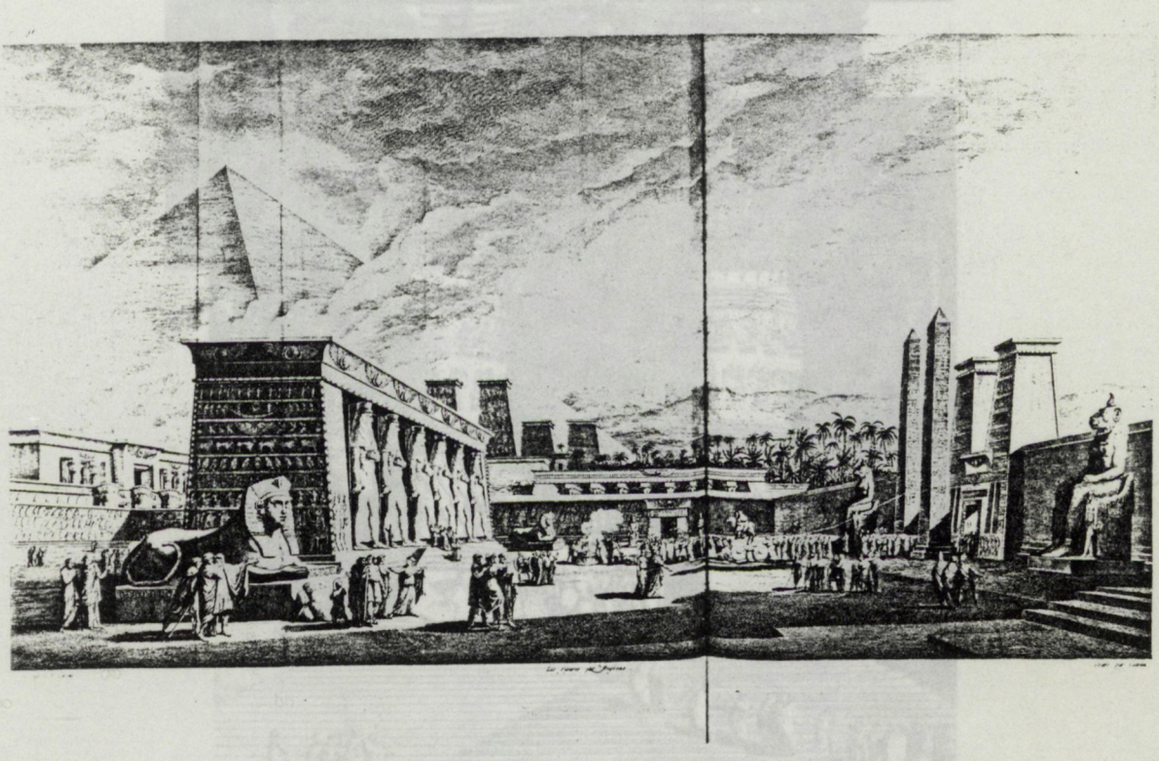
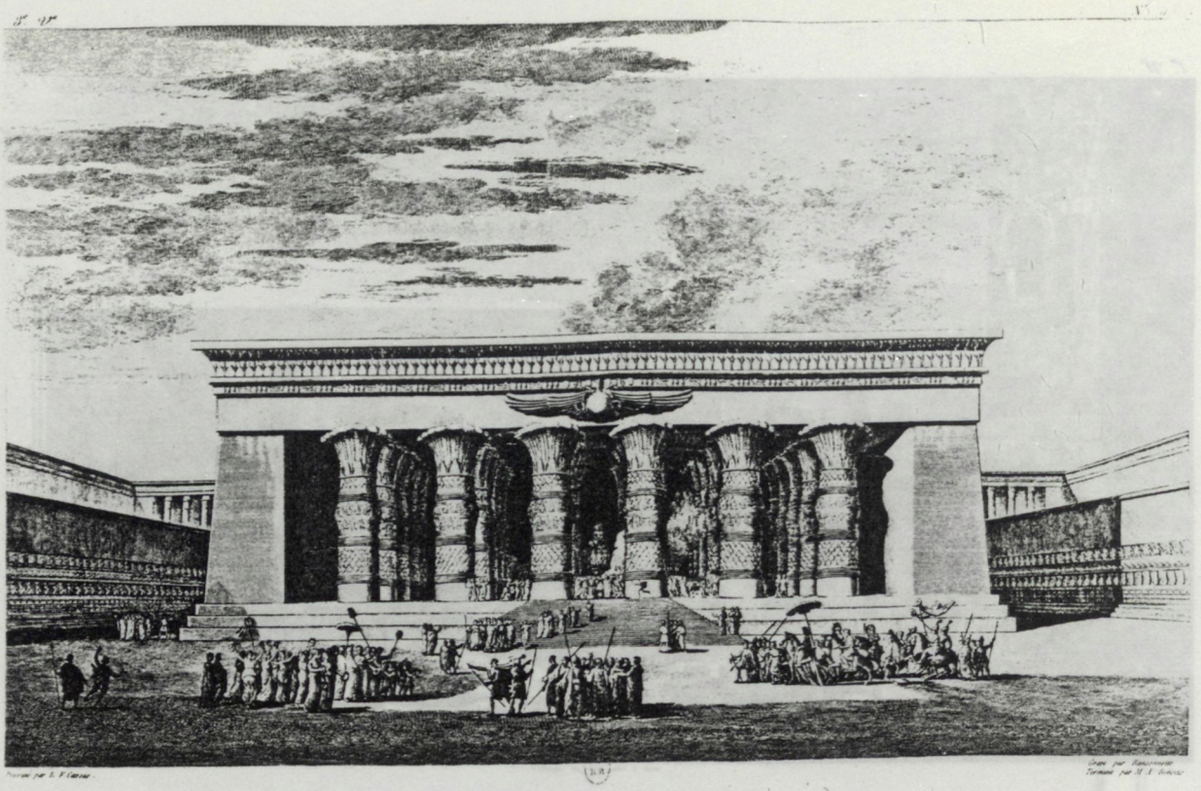


fig. 62. Cassas, vallée des sépulchres.

fig. 63. Cassas, "Temple égyptien (idée de Cassas)".





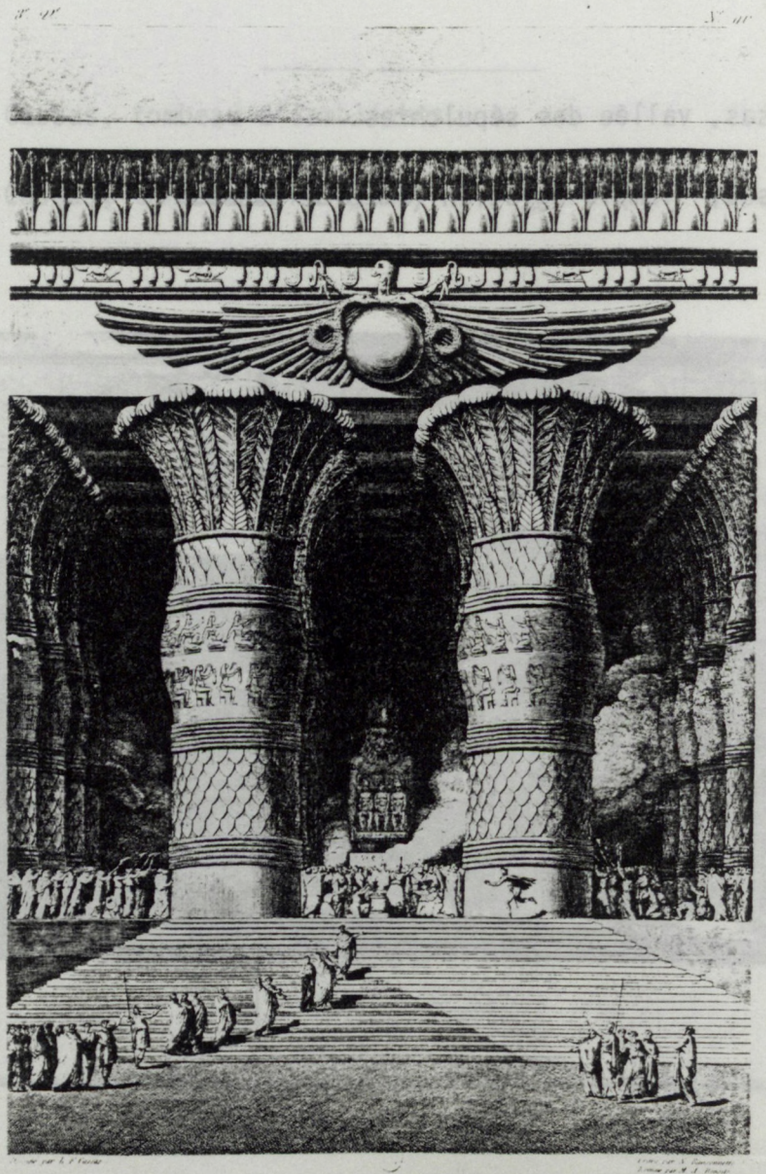


fig. 64 et 65.
Cassas,
temple
égyptien
restauré.

fig. 66. Cassas, obélisque de la Matarée.

Crédit photographique.

Académie d'Architecture, 3, 4, 31. Archives photographiques, 26. Bibliothèque Nationale, 17, 18, 20, 56, 57. Borzotta, 55. Giraudon, 41-44. Hautefeuille, 1, 11-14, 16, 21-23, 58 -66. Musée des Antiquités Nationales, 8-10. Pinatel, 19. Réunion des Musées Nationaux, 5, 35, 36, 45, 51. Szambien, 37-40, 48, 54. Victoria and Albert Museum, Londres, 15. Vitou, O, 27, 28, 49, 50. Wittmer, 32, 34.

ADDENDA ET ERRATA

p. 7 (1852), lire : 1872 / p. (après 0), ajouter : Niche au Palais des Etudes de l'Ecole des Beaux-Arts./p. 81, ligne 18, lire : Tombeau / p. 89, légende, lire : 1872 / p. 93,ligne 11, lire 1874 / p. 95, note (34), ajouter : Est-ce à cause de l'achat de la collection de Pelet que l'on conçoit, en 1839,le projet d'installer la collection de Cassas dans la galerie de face devant la cour vitrée (Müntz, Guide, p. 20) ? / p. 97,note (16), ajouter : Ernest Vinet (1804-1878) était bibliothécaire à l'Ecole des Beaux-Arts. / p. 132, ligne 24, lire : Haus-Rucker-Co / p. 140, ligne 17, lire : reproduisent / p. 190, ajouter : BESQUES, S., "Le Musée des monuments antiques à Versailles", dans Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, avril-juin 1977, Paris, éd. Klincksieck, 1977, pp. 240-243. / p. 190, ajouter : CANAC, Ph. et MARMOZ,C., "L'Ecole nationale des Beaux-Arts", dans Monuments historiques, n° 102, avril 1979, pp. 17-32 / p. 194, ajouter : MARMOZ, voir Canac./ p. 195, ajouter : MÜNTZ, E., Guide du Musée de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, s.d. (1889). / p. 195 (cit. Müntz, suppr. p. 279.), lire : mars 1891, pp. 265-276. / p. 202, légende fig. 13 (après par), ajouter : Foucherot / p. 234, fig. 54, à propos du n° 87 : Les indications de l'inventaire de l'Ecole des Beaux-Arts ("...un millimètre par mètre...", cf. p. 168) ne coïncident pas avec celles de Dufourny(cf.p.27,(15)).