



HAL
open science

À la recherche de l'amateur d'architecture au siècle des Lumières : de quelques usages de la maquette

Fabrice Moulin

► **To cite this version:**

Fabrice Moulin. À la recherche de l'amateur d'architecture au siècle des Lumières : de quelques usages de la maquette. Justine de Reyniès et Bénédicte Peralez Peslier. *L'Amateur à l'époque des Lumières*, 2019., 9, Liverpool University Press, pp.61-77, 2019, Oxford University Studies in the Enlightenment, 978-1789620061. hal-04301445

HAL Id: hal-04301445

<https://hal.science/hal-04301445>

Submitted on 24 Nov 2023

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.

A la recherche de l'amateur d'architecture au siècle des Lumières:
de quelques usages de la maquette

Fabrice MOULIN

Université Paris Nanterre - CSLF

[P. 61] Il est bien difficile – et c'est là tout l'intérêt des travaux du présent volume – de donner une définition fixe et générale de l'amateur au siècle des Lumières. Cette figure, qui occupe une position inconfortable entre le 'public' (nouvelle entité construite par les idéologies les plus contradictoires) et les artistes (jaloux d'un statut trop récent pour être solide), ne cesse de se modeler et remodeler au gré des crises des institutions académiques et des révolutions du jugement de goût. Dans le cas particulier de l'architecture, l'enquête sur le statut de l'amateur s'annonce bien plus simple (ou bien plus complexe, selon la façon dont on considère la chose) puisque l'existence même de ce dernier fait problème. En effet, pour des raisons purement triviales et matérielles, l'intérêt pour l'architecture passe nécessairement à côté du principal critère qui servait de définition stable et officielle de l'amateur d'art en France, à savoir la collection, ou constitution d'un cabinet. Quatremère de Quincy dans son *Encyclopédie méthodique – architecture*, ne consacre aucune entrée à l'amateur, et s'en explique, à l'article 'Connaisseur', par un implacable syllogisme: 'l'usage donne ce nom [d'amateur] à tous ceux qui font des cabinets et des recueils des ouvrages de l'art'; or, 'Les produits de cet art ne sont pas de nature à former des collections'; donc 'le mot d'*Amateur* n'est point dans les vocabulaires d'architecture'¹. Et en effet, comment collectionner l'architecture, si ce n'est à la marge, ou alors par le truchement de la peinture (notamment la peinture de ruines)? Certes l'amateur se définit bien souvent par sa polyvalence et quelques morceaux d'édifice peuvent prendre tout naturellement place au sein d'une collection hétéroclite. Il n'en reste pas moins que [p.62] l'amateur d'architecture, à la différence de l'amateur de peinture ou de sculpture, entretient un rapport fragmentaire à son objet – un rapport qui a vite fait d'être caricaturé en pathologie, comme ici par Delille qui raille la folie antiquaire de la fin du siècle:

Puis, fiers de ces rares morceaux,
Ils vont de cet amas de décombres antiques,
Attrister leurs jardins, encombrer leurs châteaux².

Quant à la maquette (on parlait alors de 'modèle'), sur laquelle nous allons revenir longuement, Quatremère l'évoque bien sûr, mais l'écarte bien vite au prétexte qu'elle manquerait de lustre par rapport au prestige d'une collection de tableaux, dans un contexte où l'amateur reste un homme de parade mondaine: 'Et quand on supposerait que des petits modèles d'édifices [...] puissent fournir encore une assez abondante matière au zèle d'amateur, il n'y aurait rien en ce genre qui pût flatter sa vanité, ni donner une haute idée de son opulence³.'

Peu à l'aise dans un cabinet, l'architecture est au contraire pleinement ouverte sur les savoirs et la société. Quatremère rappelle que, parmi les beaux-arts, c'est la discipline qui déploie

¹ Antoine Quatremère de Quincy, 'Connaisseur', dans *Encyclopédie méthodique – architecture*, 3 vol. (Paris, Veuve Agasse, 1788-1825), t.2, p.49-51, ici p.49.

² Jacques Delille, 'Épître à deux enfants voyageurs', dans *Œuvres*, 2 vol. (Paris, 1844), t.2, p.491-507, ici p.494.

³ A. Quatremère de Quincy, 'Connaisseur', p.49.

l'éventail pratique et théorique le plus large. A ce titre, elle devrait compter le plus de connaisseurs:

Il serait assez naturel que l'architecture comptât plus de connaisseurs dans le sens qu'on a donné à ce mot, que ne peuvent le faire les autres arts. Il y a, dans cet art, des parties qui se lient aux sciences exactes; il y en a qui sont en rapport avec l'économie civile; il s'en trouve qui exigent les recherches de l'antiquité, d'autres qui reposent sur les plus subtiles notions de la métaphysique, sur les règles les plus abstraites du goût, sur la connaissance du beau et l'analyse des sensations. Nul art ne comporte autant de diversité dans ses études, et ne peut offrir à un homme de goût qui ne cherche qu'à être connaisseur, une carrière plus étendue de recherches à faire, de connaissances à acquérir, *toutes indépendantes de la pratique et de l'exercice technique qui doivent être le lot exclusif de l'architecte*⁴.

On note combien Quatremère, qui manie des catégories assez rigides, cantonne fermement le connaisseur dans le champ théorique, si vaste [p.63] soit-il. C'est là une deuxième façon, plus discrète, d'évacuer l'amateur. Car la pratique de l'art était, après la collection, le deuxième grand critère de définition de l'amateur. On sait combien Caylus insistait, après Roger de Piles, sur la nécessité 'indispensable à l'amateur, de copier en tout genre, de dessiner et de peindre même d'après la nature, enfin de pratiquer toutes les opérations de ce bel art'⁵. Présentée comme 'la clef qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence'⁶, la pratique est ce dont Caylus tire sa légitimité personnelle et celle des amateurs honoraires de l'Académie. Elle le distingue du simple curieux. Or, comment l'amateur pratiquerait-il l'architecture, si ce n'est en dessinant des plans et des élévations, à commencer par ceux de sa propre habitation? L'Angleterre et l'Allemagne fournissent de nombreux exemples de ces architectes amateurs, grands aristocrates, produits d'une éducation humaniste, formés tant par les livres et les traités que par les voyages et les visites, qui pratiquent effectivement le dessin d'architecture, bien souvent dans le but ultime de concevoir leur propre demeure. Voltaire, qui joue, aux Délices et à Ferney, les gentlemen 'maçon'⁷, s'inscrit peu ou prou dans cette tradition qui articule la conception d'un édifice, partie de la gestion d'un domaine, à un projet moral et social de plus grande ampleur. Cette figure bien particulière de l'amateur grand propriétaire, par ailleurs déjà fort bien étudiée⁸, n'est pas celle que nous tentons ici de circonscrire. Les exemples en sont assez rares en France, et, plus généralement, rares sont les amateurs véritablement formés à la technicité du dessin d'architecture. Ce n'est d'ailleurs pas l'étude du dessin mais bien plutôt des connaissances théoriques que les écoles d'architecture, qui s'ouvrent à un public de plus en plus large à partir de la seconde moitié du siècle, proposaient à leurs auditeurs mondains et amateurs. Le cursus conçu par Jacques-François Blondel à l'Ecole des arts en est le premier exemple: le '*Cours de pratique*', qui vient en dernier, avec 'pour objet l'exercice du dessin', s'adresse seulement à 'ceux qui se born[ent] à la construction des bâtiments', autrement dit aux maçons, tandis que le public qui vient par goût pour les beaux-arts assiste au [p. 64] '*Cours*

⁴ A. Quatremère de Quincy, 'Connaisseur', p.49 (nous soulignons).

⁵ Caylus, *De l'amateur* (dissertation prononcée le 7 septembre 1748), éd. André Fontaine (Paris, 1910), p.122.

⁶ Caylus, *De l'amateur*, p.122.

⁷ 'Je me suis fait maçon, charpentier, jardinier' (à N.-C. Thiérot, 24 mars 1755, dans *Correspondance*, éd. Th. Besterman, t.4, Paris, 1978, p.408).

⁸ Voir notamment Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler: Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert* (Berlin, 2010), en particulier les p.94-111; et *A Passion for building: the amateur architect in England, 1650-1850*, éd. John Harris (Londres, 2007).

de théorie' pour y tirer 'de grands avantages des règles et des principes de l'Architecture'⁹. Quand bien même l'amateur maîtriserait les procédures du dessin d'architecture, il serait loin de pratiquer 'toutes les opérations' de ce bel art, comme l'exigeait Caylus pour la peinture. Car, pour bien faire... il faudrait construire! Chose bien compliquée, sauf à imaginer, comme ici Diderot, un chantier pédagogique, sorte de maquette grandeur nature:

Le meilleur ouvrage pour l'enseignement de l'architecture militaire ou civile, ce serait, à mon avis, un grand plan qui représenterait le terrain ou d'une maison, ou d'un hôtel, ou d'un palais, ou d'une église. On le creuserait, on poserait les fondements, on élèverait l'édifice, assise par assise, jusqu'au faîte; de là on passerait aux détails de la distribution et de la décoration intérieure, et les élèves s'instruiraient par les yeux, profondément et sans fatigue¹⁰.

Aujourd'hui, cette vision pédagogique trouverait son prolongement, sous une forme ludique et miniature, dans l'incontournable atelier pour enfant qui complète toute exposition d'architecture, comme ce jeu de construction corbuséen, annoncé à la Cité de l'architecture et du patrimoine: 'Année Le Corbusier oblige, venez découvrir les bâtiments emblématiques de cet architecte incontournable! Toit terrasse ou pilotis, fenêtres en bandeaux ou façade libre, petits et grands s'inspirent librement des maquettes pour construire leur propre modèle en atelier avec des pierres Anker, des briques LEGO®, des tiges K'NEX®, des planchettes Kapla® et d'autres jeux encore!' De l'université de Diderot aux ateliers du Trocadéro, les difficultés de la pratique en amateur de l'architecture nous ont insensiblement ramenés à la maquette, au modèle réduit – seul moyen d'offrir concrètement l'architecture au non-initié. Quatremère de Quincy l'expédiait bien vite parce qu'il était prisonnier d'une catégorisation très rigide de l'amateur. Nous nous proposons au contraire de nous attarder sur cet objet, non pour l'étudier en lui-même (ce qui relèverait de l'histoire de l'art et de l'architecture)¹¹, mais parce qu'en considérant les différentes [p.65] façons dont cet objet était demandé, étudié, perçu, consommé, bref, la manière dont on le pratiquait, on espère faire surgir les contours estompés de la figure de l'amateur d'architecture – profil spécifique certes, mais fuyant, situé quelque part aux confins de personnages aussi divers que l'antiquaire, le curieux de cabinet, ou encore l'amateur de 'coup d'œil' étudié par Justine de Reyniès.

Quoi qu'en dise Quatremère, la collection d'architecture est bel et bien possible et le modèle réduit trouve effectivement place, depuis la Renaissance, dans les cabinets de curiosité. Il permet sinon l'accès à une *pratique* de l'art (puisqu'on se contente de l'observer), du moins un rapport concret et prolongé à l'édifice, qui contente, selon les cas, l'amateur sensible aux beaux-arts, le connaisseur, intéressé par les méthodes de construction, mais aussi l'architecte soucieux de présenter concrètement son projet aux commanditaires, au public ou encore aux maçons. C'est dire si le modèle est un objet complexe, à la jonction de plusieurs types de rapports au savoir et à la pratique architecturale. Tantôt objet technique de chantier participant du procès de conception et de construction, tantôt objet de collection dédié à l'étude ou à la simple contemplation; tantôt objet projectif (anticipant sur l'édifice à venir),

⁹ Jacques-François Blondel, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture* (Paris, Jombert, 1754), p.14.

¹⁰ Diderot, *Plan d'une université* (1775), dans *Œuvres complètes*, 15 vol. (Paris, 1969-1973), t.11, p.817.

¹¹ Les études générales sur les maquettes anciennes d'architecture, en particulier à l'époque des Lumières, sont peu nombreuses, mais très éclairantes. Signalons les articles de Monique Mosser, 'Models of French architecture in the age of Enlightenment', *Daidalos* 2 (1982), p.85-95; et très récemment, de Raphaël Tassin, 'Le rôle de la maquette dans le processus de conception architecturale en France au 18e siècle', dans *Les Maquettes d'architecture, fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, éd. S. Frommel et R. Tassin (Paris et Rome, 2015), p.231-42.

tantôt mimétique (reproduisant un édifice passé ou existant), la maquette propose un espace où se croisent et se superposent l'univers du métier et le champ de l'amateur¹².

Posséder une maquette, c'est peut-être avant tout pour l'amateur, même inconsciemment, jouer à l'architecte, tant l'objet est devenu, dans la tradition picturale, l'attribut symbolique de ce dernier: de Brunelleschi, représenté par Vasari en train d'apporter à Côme de Médicis la maquette de l'église San Lorenzo, jusqu'à l'architecte et ingénieur Perronet, que le peintre Alexander Roslin figure avec une maquette d'orangerie à la main¹³. Plus concrètement, le propriétaire d'une maquette conserve quelque chose du procès de fabrication [p.66] de l'édifice, comme s'il en saisissait les étapes de la genèse. D'une manière générale, le fait de connaître les états du travail de l'artiste sert d'argument récurrent à l'amateur pour se distinguer du simple public dont les données sont partielles. Le fait d'accéder aux croquis, aux esquisses, ou de connaître les enjeux du programme le place résolument du côté de l'architecte¹⁴. Aussi, même exposé dans un cabinet, le modèle réduit n'a pas toujours une fonction esthétique, mais renvoie à un intérêt technique pour le chantier et la construction. Le meilleur exemple en est le modèle de la colonnade du Louvre qui figurait dans les collections de Bonnier de La Mosson à l'hôtel de Lude¹⁵. Le catalogue établi par Gersaint mentionne 'quelques ouvrages en relief tant pour l'architecture civile que militaire'¹⁶, dont on peut penser qu'ils avaient pour but de proposer un cycle assez complet des types d'édifice tels qu'on les classifiait à l'époque.

On identifie très bien ces maquettes sur les remarquables gravures de Jean Courtonne (voir Figure 1): l'église (avec la cathédrale Notre-Dame de Paris); le palais (avec la maquette du péristyle du Louvre, ou encore une galerie à l'italienne); le château de campagne à la Mansart et ses dépendances (avec les basses cours, avec ou sans colombier); enfin l'hôtel urbain bourgeois. Parmi ce cycle d'édifices, la maquette du Louvre, considérée comme 'un des plus agréables morceaux de ce Cabinet'¹⁷, occupe une place à part puisqu'elle ne reproduit pas vraiment l'édifice mais plutôt son chantier. Un système d'échafaudages et de grues (en bois) masque toute la partie droite du péristyle (en carton) et rappelle la prouesse technique de l'élévation des deux gigantesques pierres du fronton central lors [p. 67]

¹² Monique Mosser rappelle clairement ces deux fonctions contradictoires de la maquette d'architecture qui la place entre le métier et sa vulgarisation: 'On the one hand it serves the creative process and on the other hand it is supposed to be an immediate comprehensible means of communication with non-specialists' ('Models of French architecture', p.85).

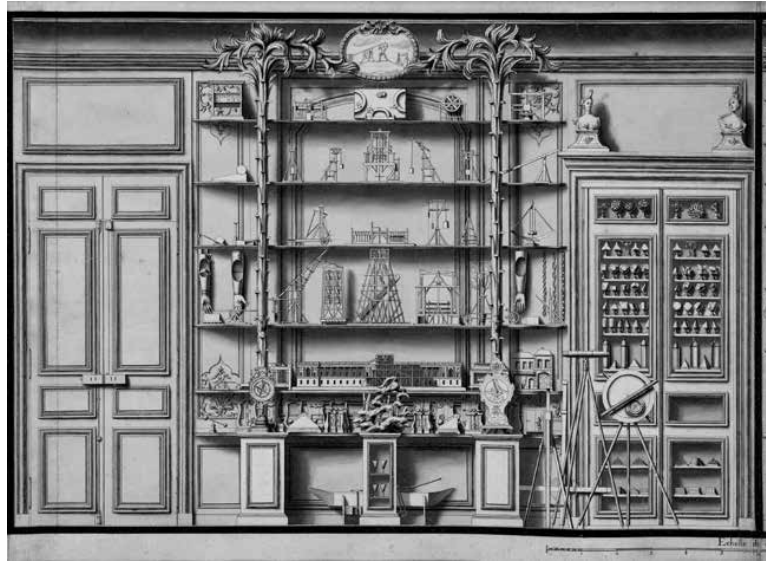
¹³ Alexander Roslin, *L'Architecte Jean-Rodolphe Perronet et son épouse* (1759), Musée des beaux-arts de Göteborg.

¹⁴ C'est ainsi qu'à l'occasion d'un concours de l'Académie pour le projet d'une église paroissiale, Briard de La Garde fait reposer la justesse de son jugement sur le fait qu'il soit le 'seul particulier' à avoir eu accès, en plus des projets exposés à la vue de tous, à des éléments complémentaires comme l'esquisse ou le 'programme'. Le privilège de l'amateur est de saisir la 'connexité' des différentes composantes de la création architecturale. *Observateur littéraire*, t.4 (1760), lettre 13, p.192-93. La lettre est signée 'd'un des hommes les plus instruits dans cet art' (l'architecture).

¹⁵ Sur le cabinet de Bonnier de La Mosson, voir Marianne Roland-Michel, 'Le cabinet de Bonnier de La Mosson et ses dessins par Lajoue', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1976), p.211-21, et Katie Scott, *Rococo interior* (Londres, 1995), p.168-72.

¹⁶ E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres, contenues dans les cabinets de feu M. Bonnier de La Mosson* (Paris, Barois/ Simon, 1744).

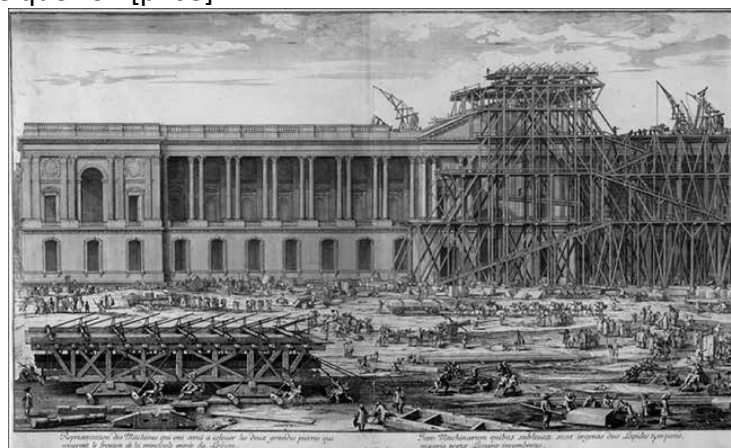
¹⁷ E.-F. Gersaint, *Catalogue*, p.98.



1. Jean Courtonne, *Cabinet de curiosités de Mr. Bonnier de La Mosson, dessins originaux* (Paris, 1739). INHA, cote III N I, Bibliothèque nationale de France.

de la construction en 1670. C'est cette machinerie compliquée qui intéresse le collectionneur sans doute plus que le péristyle lui-même. Exposée dans le cabinet de mécanique, la maquette n'appelle aucune référence aux beaux-arts ou aux arts libéraux. Elle est d'ailleurs directement inspirée de la célèbre gravure de Sébastien Clerc, dont le sujet n'était pas le monument mais la gageure mécanique (voir Figure 2). Le commentaire de Gersaint confirme cette orientation scientifique. Très allusif sur les détails de l'architecture qu'il expédie d'un lieu commun ('ce riche Bâtiment [...] regardé comme un chef d'œuvre en ce genre'),¹⁸ le texte s'attarde en revanche longuement sur les procédés de construction (la taille des pierres, notamment) et les subtilités de la machinerie:

Il est bon d'observer que le grand point du mérite de cette Machine n'a point existé seulement dans sa construction, ni par rapport à la grande pesanteur de la pierre, mais bien dans le grand ordre que l'on [p. 68]



2. Sébastien Clerc, *Représentation des machines qui ont servi à élever les deux grandes pierres qui couvrent le fronton de la principale entrée du Louvre* (1677). Paris, Musée Carnavalet, G14545.

¹⁸ E.-F. Gersaint, *Catalogue*, p.99.

a dû tenir dans le moment de l'opération. Ceux qui sont familiers avec les lois des Mécaniques, sentent bien à l'aspect de cette Machine, que toute la difficulté de cette opération ne dépendait que de l'accord des treuils et des cordages; sans quoi la rupture s'en serait nécessairement suivie.

La maquette du Louvre de Bonnier de La Mosson symbolise assez bien la fragilité des contours de la figure de l'amateur d'architecture. Ce qui le distingue de l'amateur des beaux-arts, c'est forcément un intérêt pour les questions techniques et mécaniques, qu'il partage avec l'architecte et le professeur¹⁹. Mais cet intérêt, s'il l'emporte, risque de dissoudre l'architecture dans le vaste champ hétéroclite de la curiosité scientifique, un peu comme la maquette du péristyle elle-même, perdue au milieu des grues et des poulies dans le dessin de Courtonne. Sans doute ce risque de dispersion de la figure de l'amateur tient-il à la nature même de l'architecture, un art à l'assise tentaculaire qui offre une telle diversité dans les études et répond [p. 69]

à 'si grand nombre des besoins de la société'²⁰ qu'on a du mal à lui assigner une place.

A partir de la deuxième moitié du siècle cependant, l'intérêt amateur pour l'architecture semble se constituer comme un champ autonome, dégagé des curiosités scientifiques et affichant, dans la sphère des beaux-arts, une relative spécificité. Cette autonomie s'incarne dans de nouvelles formes de collections au sein desquelles les modèles architecturaux constituent de vastes sous-ensembles cohérents, et parfois même la matière exclusive. Il s'agit alors surtout, non plus de maquettes projectives ou d'édifices récents, mais de reproductions d'édifices antiques, dont la diffusion, très large dans le dernier tiers du siècle, répond au goût antiquisant, à la fascination pour les découvertes archéologiques, à la vogue du voyage en Italie. Le profil du collectionneur n'est donc plus ici celui du curieux tous azimuts à la manière de Bonnier de La Mosson, mais celui d'un homme mû par le goût des beaux-arts, et, plus spécifiquement, par la sensibilité aux monuments antiques (leur histoire, leur forme, leurs proportions). Là encore, le profil de notre amateur peut s'estomper, se diluer parfois, mais il se fixe cette fois au sein des beaux-arts et non des arts mécaniques. Le goût pour l'architecture antique se distingue en effet mal d'un goût pour la peinture, pour le pittoresque et la ruine, qui lui est presque nécessairement attaché. Pour s'en convaincre, visitons rapidement deux collections de modèles, parmi les très rares qui aient été en partie préservées:

- la collection de l'architecte Louis-François Cassas, composée, en 1806, de soixante-quatorze maquettes d'édifices des civilisations anciennes (égyptienne, grecque, romaine, étrusque...), recensées par un catalogue raisonné de l'architecte Legrand²¹;
- la collection du comte Grimod d'Orsay, grand amateur d'art qui possédait, parmi quantités de dessins et tableaux²², une douzaine de maquettes moins connues, représentant des monuments grecs et romains²³. [p. 70]

¹⁹ Jacques-François Blondel possédait, dans sa collection de maquettes pédagogiques, un 'modèle d'une grue'. 'Effets provenant de la succession de M. Blondel', dans *Procès verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793)*, éd. Henry Lemonnier, t.8 (Paris, 1913), p.185.

²⁰ A. Quatremère de Quincy, 'Connaisseur', p.50.

²¹ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre de l'architecture des différents peuples exécutés en modèles sous la direction de L. F. Cassas décrite et analysée* (Paris, 1806).

²² Voir *Les Collections du comte d'Orsay: les dessins du Musée du Louvre* (Paris, 1983).

²³ Sur ces deux collections, qui ont transité par l'Ecole nationale des beaux-arts avant de rejoindre le Musée de Saint-Germain en Laye où elles sont encore aujourd'hui, voir Jannic Durand, 'Une collection oubliée: les maquettes anciennes du Musée des antiquités nationales', *Antiquités nationales* 14-15 (1982/1983). Voir aussi,

Les pièces de ces deux collections sont de facture globalement similaire: souvent en liège, les plus belles proviennent des ateliers napolitains d'Augusto Rosa ou Antonio Chichi, actifs dans le dernier tiers du siècle, véritables inventeurs de ce nouvel objet touristique très prisé qu'on peut considérer, avec Antonio Pinelli, comme la spécialité la plus remarquable de cette industrie naissante du souvenir et du goût à l'antique dans le contexte du Grand Tour²⁴. Représentant, dans leur grande majorité, des temples et monuments ruinés, ces modèles d'une grande qualité artistique épousent parfaitement la sensibilité du siècle. Comme le résume bien Jannic Durand, elles 'font écho aux compositions rêveuses d'Hubert Robert'²⁵. Autant dire que la maquette (et donc l'architecture figurée) répond à la peinture qui semble bien la précéder. Le régime pictural des trois décennies précédentes lui fournit sujet et programme. En effet, les modèles de monuments romains de Rosa ou Chichi sont inspirés directement des *vedute* de Piranèse et reprennent les monuments représentés, par exemple, par Pannini dans son tableau *Roma antica*²⁶ (Colisée, Panthéon, Arc de Constantin, temple de Jupiter tonnant, portique de la Concorde, temple de Vesta à Rome et Tivoli...) (voir Figure 3).

Jusque dans leur mode d'exposition – du moins pour la collection Cassas – l'esthétique pittoresque sert de référent, car les maquettes sont couplées à des vues et des croquis qui permettent d'apprécier ce que Legrand appelle leur 'dégradation pittoresque', autrement dit leur situation, en perspective, dans le paysage: 'On verra le ciel brûlant ou glacé sous lequel est placé [l'édifice]; le site montagneux ou riant ou sauvage qui l'entourne.'²⁷ En 1993 encore, à l'exposition 'Ma quête d'architecture, maquettes d'architecture' au pavillon de l'Arsenal, les maquettes des collections Cassas et d'Orsay surgissaient sur un fond de vue d'Hubert Robert²⁸.

Toutes deux fortement articulées à l'esthétique picturale, ces collections n'entretiennent pourtant pas un rapport exactement [p. 71]

pour la collection Cassas, *Louis-François Cassas 1756-1827, dessinateur- voyageur*, éd. Philipp von Zarben (Mayence, 1994) (en particulier l'article de Werner Szambien, 'La galerie d'architecture', p.243-46); et Werner Szambien, *Le Musée d'architecture* (Paris, 1988), p.61-66 et 155-73.

²⁴ Voir Antonio Pinelli, *Souvenir: l'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma* (Rome, 2010), p.120.

²⁵ J. Durand, 'Une collection oubliée', p.127.

²⁶ Giovanni Pannini, *Roma antica* (1756-1757), huile sur toile, 169 × 227 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

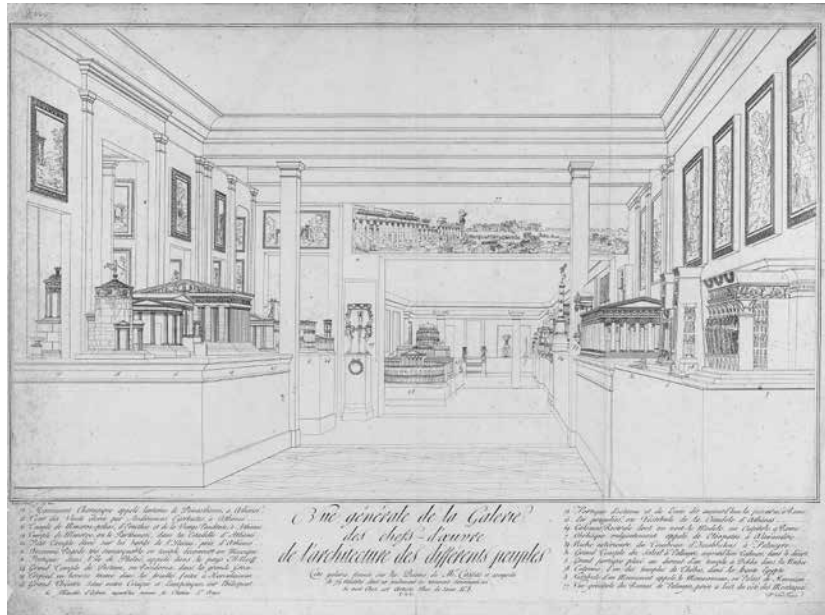
²⁷ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.28.

²⁸ Catherine Clarisse, 'Ma quête d'architecture', *maquettes d'architecture* (Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1997), p.34.



3. Augusto Rosa, *Temple de la Sybille ou de Vesta à Tivoli*, liège, ancienne collection du comte d'Orsay. Musée des antiquités nationales de Saint-Germain en Laye, no INV: MAN 49811.

équivalent au pittoresque de la ruine. Il nous semble que ces deux séries diffèrent en un point, particulièrement intéressant pour nous parce qu'il nous permet de cerner plus précisément la spécificité de l'amateur d'architecture et d'en isoler le profil propre au sein d'un goût, partagé plus largement, pour la peinture. Le comte d'Orsay est un grand amateur, collectionneur de dessins et de peintures. On peut penser que de ses séjours italiens, il ramène des maquettes qui sont autant de souvenirs de sites et monuments, équivalents en relief de tableaux. Louis-François Cassas est quant à lui un architecte, qui donne à sa collection une mission clairement didactique: enseigner, vulgariser la connaissance de l'architecture. Il exposera effectivement ses modèles dans son appartement du 8 rue de Seine à partir de 1806, créant là un embryon de musée d'architecture. C'est ce contexte muséal et didactique qui explique, selon nous, que, contrairement aux douze pièces du comte d'Orsay, certaines maquettes de Cassas ne reproduisent pas la ruine ou l'état visible du monument à [p. 72]



4. Jacques-Martin Sylvestre Bance, *Vue générale de la Galerie des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples*, eau-forte (1806). Musée des beaux-arts de Tours, Leg. J. Thibault, INV 981.3.1.

l'époque, mais font le choix de 'restaurer' l'édifice dans sa première 'fraîcheur'²⁹. Legrand met nettement en avant cette 'restauration', jusqu'à en faire le principal intérêt de l'exposition: 'restaurer, dans des modèles entiers, des édifices qui aujourd'hui n'existent plus, ou sont tellement mutilés qu'il paraît difficile de pouvoir rencontrer ce qu'ils furent lors de leur fondation première'³⁰. Cette orientation de la collection dans le sens d'une reconstitution architectonique des édifices a de quoi étonner le chercheur ou l'amateur d'aujourd'hui, puisque, par un jeu du sort, parmi les quelques modèles qui ont subsisté, la majorité représente des sites ruinés et non des édifices restaurés. Pourtant, dans la gravure d'après le dessin de Bance, qui donne à voir la muséographie de la collection Cassas en 1806, la ruine est essentiellement picturale (on voit par exemple, au centre, la grande vue des ruines de Palmyre) et ce sont bien les modèles de bâtiments restaurés qui dominent (voir Figure 4). [p. 73]

Comme ce 'Petit temple circulaire dans le mont Liban' dont il ne 'reste plus que les bases des colonnes et le plateau'³¹ sur le site. La maquette est aujourd'hui disparue, mais elle pourrait bien être celle qui apparaît derrière l'encablure de porte, à gauche, sur la gravure. Elle propose une reconstitution rigoureuse de ce temple dit monoptère (constitué d'une unique colonnade circulaire, sans murs), d'après les mesures de Vitruve. La rigueur de la restitution va jusqu'à faire intervenir, au besoin, des pièces complémentaires, dessins ou moulages, qui rendront les ornements des temples, comme pour le temple de Minerve d'Athènes, accompagné des 'profils moulés de ses chapiteaux et les fragments précieux des bas reliefs de Phidias'³², copiés par les soins d'un autre grand amateur, Choiseul-Gouffier. On imagine que la scénographie de l'exposition, qui combinait trois sources différentes et parfois assez techniques d'informations (le modèle, les profils, les moulages) était propre à briser tout effet pittoresque. La chose est

²⁹ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.91.

³⁰ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.xix.

³¹ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.167.

³² J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.xvi.

plus nette encore avec le 'modèle du petit temple de la fortune virile à Rome' (aujourd'hui temple de Portunus) (voir Figure 5).

Il s'écarte radicalement de l'esthétique des vues pittoresques. Et s'il s'inspire sans doute de Piranèse, qui a gravé plusieurs fois ce temple, ce n'est justement pas de sa *veduta* de 1748 (qui montre l'édifice *in situ* défiguré par sa transformation en église) (voir Figure 6) mais plutôt de sa gravure archéologique qui reconstitue la façade d'origine dans les *Antichità romane*³³. La maquette cherche à reproduire l'état du temple 'non ruiné, tel qu'on le voit aujourd'hui sous le nom de Sainte-Marie l'Égyptienne, mais restauré, et tel qu'il était dans sa fraîcheur'³⁴. Elle s'affranchit du pittoresque (la *veduta*) et s'appuie sur le dessin d'architecture (plan et élévation) pour mettre en avant une matière proprement architectonique. Savoir apprécier cette matière sans la résorber immédiatement dans le charme d'une vue pittoresque, c'est peut-être là, dans cette marge assez étroite, qu'il faudrait chercher le domaine propre au connaisseur d'architecture. Ce qui intéresse le connaisseur dans la reconstitution de l'édifice entier, c'est qu'il rend possible et facilite l'étude, fondamentale entre toutes, des proportions des ordres. C'est dans l'étude des proportions que réside l'identité spécifique de

[p. 74]



5. Antonio Chichi, *Temple de la fortune virile à Rome*, état restitué, collection L. F. Cassas, fin du dix-huitième siècle. Musée des antiquités nationales de Saint-Germain en Laye, no INV: MAN 49793.

l'amateur d'architecture. 'Mais quoi, explique Legrand, dira-t-on, faut-il, pour démêler les beautés de cet art, étudier péniblement Vitruve, et compasser les ordres avec Vignole ou Palladio? Pour être connaisseur, faut-il commencer par être architecte? Ne suffit-il pas qu'un homme de goût ait des connaissances en littérature, et s'il a ces connaissances, ne sera-t-il pas suffisamment éclairé en architecture? Sans doute non.'³⁵

Que comprendre de cette réponse du praticien à l'objection des 'littéraires' et des voyageurs, sinon que la maquette est justement le moyen simple de 'commencer par être architecte', de compasser les ordres et les proportions, sans compulsurer tous les traités. Assimiler Vitruve par l'observation concrète et vivante des ordres: c'est là l'un des principaux intérêts du modèle

³³ Piranèse, *Pianta del tempio della fortuna*, dans *Antichità romane*, t.4 (Rome, s.n., 1756), planche 68 (voir sur le site gallica.bnf.fr, illustrations de *Antichità romane*, t.4, vue 218).

³⁴ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.174-75

³⁵ J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.ix. 36. J.-G. Legrand, *Collection des chefs d'œuvre*, p.x.

réduit dont Legrand ne cesse d'insister sur les 'justes proportions' et les 'échelles convenables'.³⁶ [p. 75]



6. Piranesi, *Veduta del tempio della fortuna virile*, dans *Varie vedute di Roma antica* (Rome, s.n., 1748).

Dès lors, il semble que l'effet pittoresque des ruines, composante pourtant indéniable de l'exposition (et exploitée en tant que telle par l'affichage des vues perspectives), soit considérée, relativement à la maquette, comme un effet secondaire, qui s'ajoute à l'approche plus technique et didactique des proportions³⁶.

Moins que deux types de maquettes (celles qui restaurent / celles qui donnent à voir la ruine), il y a là deux approches, deux façons d'appréhender l'objet, du reste nullement incompatibles: soit en authentique connaisseur d'architecture, attentif aux mesures et aux proportions – mieux rendues par les maquettes 'restaurées'; soit en rêveur mélancolique, séduit par un voyage fictif parmi des sites – mieux suggérés par les maquettes des ruines. Certes, dans le contexte précis de l'exposition de modèles, aucune source, aucun témoignage de visiteur [p. 76] ne vient étayer cet essai de distinction. Mais ces deux façons de voir ont une portée bien plus vaste. Elles innervent toute la littérature du bâti et la partagent, *grosso modo*, en deux genres primordiaux, ensuite déclinés à l'infini: le traité et la rêverie; la description d'architecture et la 'poétique des ruines' chère à Diderot. Diderot lui-même, tour à tour connaisseur d'architecture, et méditant au pied des ruines, n'est-il pas l'exemple vivant de ce partage? Connaisseur, il l'est certainement quand il discute des questions de proportions, qui l'ont toujours fasciné. Connaisseur, il l'est, dans son 'Mot sur l'architecture', chapitre conclusif des *Essais sur la peinture*, nourri des lectures de voyageurs mais aussi d'architectes et d'ingénieurs³⁷. Il y pourfend le carcan vitruvien avant de soumettre à son ami Grimm le

³⁶ Dans la version gothique et caricaturale de l'amateur que livre l'abbé Delille à la fin du siècle, avec le 'maçon très chrétien', c'est encore la manie des proportions qui sert de support à la satire: 'Cet autre, préférant les arts à la nature, / Va chercher la moderne ou vieille architecture / Il est heureux, s'il sait, à la rigueur, / Combien Saint-Paul a de longueur, / Combien tous les temples du monde / Le cèdent en hauteur à la grande rotonde / Qui, s'élevant *eccessivamente* / Va porter jusqu'aux cieux le nom de Bramanté' ('Epître à deux enfants voyageurs', p.491).

³⁷ Sur les sources de Diderot, et son apport dans le débat autant esthétique que mathématique des proportions en architecture, voir Marian Hobson, 'L'analogie des proportions', dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, éd. Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset (Paris, 1991), p.159-67; 'What is wrong with Saint Peter's?'

dilemme de Saint-Pierre de Rome, édifice colossal mais rétréci, dans l'impression du spectateur, par ses harmonieuses proportions mêmes (ce qu'il résume par la formule '*magnus esse, sentiri parvus*')³⁸. Connaisseur, il l'est encore dans ses conversations avec les ingénieurs. S'entretenant d'architecture pour tuer l'ennui, avec l'ingénieur Legendre, architecte de la place de Reims et beau-frère de Sophie Volland, c'est encore de proportions qu'il s'occupe:

Hier, ce mari obstiné à nous faire compagnie nous ennuya tant qu'il voulut. Je tâchai de l'entamer sur son métier. Je lui parlai architecture. Je lui demandai ce qu'il pensait de la raison que j'avais donnée du bon effet des figures humaines qu'on voyait quelquefois au haut des palais des rois et autres grands édifices, où je croyais, par la proportion qu'elles gardaient avec les étages de ces édifices, qu'elles en représentaient les véritables hôtes³⁹.

Quant au rêveur, c'est le salonnier de 1767, qui se laisse aller à la 'douce mélancolie'⁴⁰ devant le spectacle des ruines d'Hubert Robert. [p. 77]

L'architecture, pourtant partout présente dans ces magnifiques pages, n'est ni un objet de connaissance, ni même un spectacle réel, puisqu'il est médiatisé par la peinture et absorbé par le paysage. 'Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt'⁴¹ déclare Diderot: provocation mise à part, on ne saurait mieux dire que le goût pour la ruine naît, d'une façon ou d'une autre, d'un dédain pour l'architecture.

Or Diderot, analogy, and illusion in architecture', dans *Reflecting senses: perception and appearance in literature, culture and the arts*, éd. Walter Pape et Frederick Burwick (Berlin, 1995), p.53-74.

³⁸ Denis Diderot, 'Mon mot sur l'architecture', dans *Essais sur la peinture* (Paris, 1984), p.71.

³⁹ D. Diderot, lettre à Sophie Volland du 27 janvier 1766, dans *Œuvres complètes*, t.6, p.431.

⁴⁰ D. Diderot, *Ruines et paysages – salon de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau (Paris, 1995), p.335.

⁴¹ D. Diderot, *Ruines et paysages – salon de 1767*, p.348.