



HAL
open science

“ Le ”caprice architectural”, une culture graphique mise en Lumières ”

Yvon Plouzenec

► To cite this version:

Yvon Plouzenec. “ Le ”caprice architectural”, une culture graphique mise en Lumières ”. Lionel Engrand; Yvon Mullier-Plouzenec (dir.). Annuel 2021-2022-2023 - Culture(s), –zeug; École nationale supérieure d’architecture de Paris-Belleville, pp.90-99, 2024, 979-10-95902-24-9. hal-04631337

HAL Id: hal-04631337

<https://hal.science/hal-04631337v1>

Submitted on 2 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Coupe sur la longueur du Salon dans lequel la répétition des Glaces pratiquées dans les trois entrecroisements et au dessus de l'Archivolte produit l'effet d'une Galerie

Fig. 1: Charles De Wailly, Coupe sur la longueur du Salon dans lequel la répétition des Glaces pratiquées dans les trois entrecroisements et au dessus de l'Archivolte produit l'effet d'une galerie,

exécuté d'après les dessins du Sr De Wailly, 1773, plume et lavis d'encre noire, 1010 x 1300 mm, Paris, Musée du Louvre, INV33345-recto

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre)
© Jean-Gilles Berizzi (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020210727>).

Le « caprice architectural », une culture graphique mise en Lumières

L'aspect spectaculaire — voire irréel — d'un dessin d'architecture en fait-il nécessairement un « caprice » ?¹ Ce questionnement est le prolongement du cours optionnel d'histoire de master portant sur « La culture de l'architecte dans l'Europe des Lumières ». Il découle plus précisément d'une séance dédiée à la question des rapports qu'entretiennent les artistes-praticiens du XVIII^e siècle avec le dessin. La maîtrise des techniques graphiques de représentation et de projection est abordée dans ce cours comme un pan à part entière au sein d'un ensemble de savoirs théoriques et pratiques nécessaires à l'exercice architectural dans la France des Temps modernes.

Interroger le passé pour « mieux appréhender » le présent

« Dans tous les temps, les architectes ont été nécessaires à la société ; ils se sont attiré les hommages publics de toutes les nations civilisées. Que de connaissances en effet, ne faut-il pas à un Architecte ? Vitruve l'a dit avant nous ; il doit connaître les mathématiques, se rendre le dessin familier, être instruit de l'histoire des Belles-Lettres, s'accoutumer à observer les hommes, à pénétrer leurs goûts, leurs besoins, leurs rangs, leurs distinctions ; il doit savoir se replier sur lui-même, & d'après ses sensations particulières, ses observations & beaucoup de tentatives, faire passer les chefs d'œuvres de la nature & les beautés de l'art, dans les ouvrages importants, confiés à ses soins. »²

le degré d'exigence affiché par celui qui fut professeur au sein de l'Académie royale d'architecture entre 1762 et 1774 est ici évoqué comme un écho à la formation pluri-disciplinaire reçue lors de la préparation de l'actuel diplôme d'État d'architecte. Au-delà d'un simple éclairage érudit porté sur une réalité passée, la lecture de cet extrait s'inscrit dans une démarche pédagogique plus large : développer l'esprit critique des étudiant-es en le mettant en contact avec les sources primaires, matériau de base du travail de l'historien. Le fait de s'interroger soi-même face aux traces du passé devant pousser — par extension — à se questionner sur les pratiques actuelles et à les mettre en perspective.

Les fondements sur lesquels repose cette posture sont semblables à la vision exposée par Antoine Lilti lors de la leçon inaugurale de sa chaire au Collège de France consacrée à l'« Histoire des Lumières, XVIII^e–XXI^e siècles » :

« L'histoire n'est pas une passion antiquaire pour les choses mortes, obsolètes ou disparues, mais une science humaine et sociale qui étudie le passé — ou, plus exactement, comme le rappelle Étienne Anheim, des documents transformés en archives, classés et conservés dans le présent — afin de mieux comprendre la diversité des sociétés humaines et pour mieux appréhender les enjeux contemporains. »³

Ce postulat énonce notamment deux principes fondamentaux qu'il semble utile de réaffirmer dans le cadre des écoles nationales supérieures d'architecture en ce début de XXI^e siècle : le premier consiste à revendiquer l'actualité et l'utilité de l'histoire, envisagée comme science réflexive et non comme une culture savante superflue ou un outil de légitimation des modèles ; le second souligne le rôle central de



l'archive dans le dialogue établi entre le passé et le présent, et sa capacité à renouveler le regard porté aux problématiques actuelles.

Le dessin d'architecte au XVIII^e siècle : un document parfois complexe

Comme tout autre document d'archive, le dessin peut être perçu comme une passerelle temporelle permettant d'enrichir le regard et la pratique de jeunes étudiant-es en architecture. Lorsqu'on aborde la question de la représentation graphique ancienne, il apparaît toutefois nécessaire d'éviter un écueil important : celui de ne considérer ces dessins qu'à travers le statut d'œuvre d'art qu'on leur confère de nos jours. Ce préjugé fausse parfois la perception, en imposant une grille de lecture se concentrant principalement sur les qualités esthétique et technique des objets observés et éclipsant tout ou partie de leur caractère documentaire.⁴ Un préalable s'impose donc, visant à rappeler la diversité des usages et à évoquer les difficultés qui surgissent parfois lorsqu'il s'agit de les distinguer : la frontière entre un

relevé, un projet et ce qu'on nomme généralement un caprice est ainsi plus ténue qu'il n'y paraît dans bien des cas.

La principale difficulté provient de la confusion formelle qui se répand entre ces trois usages au cours du siècle des Lumières. Le foisonnement d'effets visuels qui envahit alors certains relevés ainsi que de nombreux dessins de présentation de projet n'est pas étranger à ce phénomène. La coupe du salon du palais Spinola à Gênes réalisée par Charles De Wailly (1730–1798) en est un parfait exemple (fig. 1) : les rayons du soleil qui pénètrent dans la pièce et la baignent dans un clair-obscur dramatique, les volutes de fumées qui imprègnent les lieux d'une atmosphère mystérieuse, les reflets kaléidoscopiques des miroirs qui prolongent l'espace à l'infini, tout concourt à brouiller la perception de l'observateur non averti. De quoi s'agit-il au juste ? Que regarde-t-on ? Ce dessin n'est pas une vision imaginaire, mais une feuille de présentation extrêmement sophistiquée, destinée à éblouir le public parisien lors du Salon de 1773. Malgré le cadrage en coupe, la mise en scène spectaculaire de ce projet marque l'esprit : les contrastes et les duplications illusionnistes parviennent presque à faire oublier qu'il s'agit de la figuration d'un espace réel en cours d'exécution.⁵

La confusion repose sur le recours à une multitude d'artifices couramment utilisés dans les dessins auxquels on applique de manière générique l'appellation de « caprices architecturaux ». Dans cette veine, on peut notamment évoquer les vues perspectives réalisées par Louis-François Petit-Radel⁶ (1739–1818), élève de De Wailly et pensionnaire de l'Académie de France au Palais Mancini entre 1764 et 1765. À cette



époque, les artistes européens de passage à Rome sont profondément marqués par la manière expressive des œuvres gravées de Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) et développent une syntaxe graphique pleine d'emphase et de démesure.⁷ En témoigne une feuille aujourd'hui intitulée « Intérieur d'un temple dédié à la Victoire » qui plonge l'observateur dans un spectaculaire édifice à l'antique où les espaces sont scindés et articulés par des colonnades monumentales (fig. 2). À l'inverse du projet de De Wailly, ce dessin est traditionnellement classé « dans le registre de la fiction d'architecture »,⁸ mais présente pour autant les mêmes effets de lumières, de profondeurs et de mise en scène.

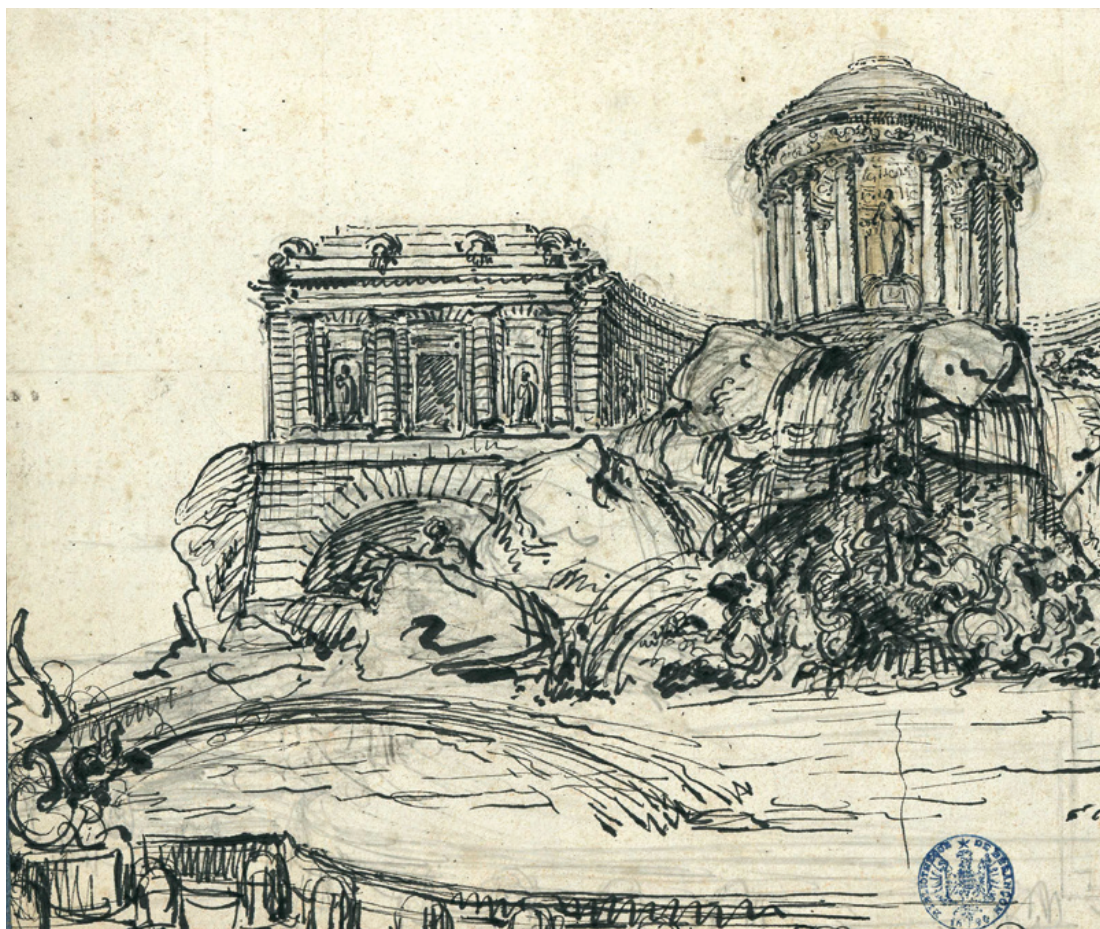
Dessiner l'architecture comme un peintre

Ces convergences formelles doivent être observées dans un contexte plus large de rapprochement entre l'architecture et la peinture au cours du XVIII^e siècle.⁹ En la matière, on pense bien évidemment à la célèbre épigraphe qu'Étienne-Louis Boullée (1728–1799) inscrit à l'ouverture de son manuscrit intitulé « Essai sur l'art » : « *Ed io anche son pittore* ». ¹⁰ Ce manifeste est le corollaire d'un œuvre graphique conséquent qui déploie

93 tout un arsenal d'effets visuels parlants, à l'image du projet d'église métropolitaine dessiné vers 1781–1782 (fig. 3).

Fig. 2 : Louis-François Petit-Radel, *Intérieur d'un temple dédié à la Victoire*, plume, encre noire, rehauts de craie blanche, 155 × 195 mm, Galerie Talabardon et Gautier, Paris / Guillaume Benoit.

Fig. 3 : Étienne-Louis Boullée, *Vue intérieure de la métropole au temps de la Fête-Dieu*, 1781–1782, plume, encre noire, lavis, rehauts de blanc, 990 × 600 mm, BnF, Département des Estampes et de la Photographie. RÉSERVE BOÎTE FT 7-AG-89.



Cette posture théorique militante, visant à affirmer les liens essentiels qui unissent la création picturale et la conception architecturale, est assez largement partagée à l'époque. Dans ses *Dialogues sur les trois arts du dessin*, l'érudite florentin Giovanni-Gaetano Bottari (1689–1775) considère ainsi que pour être un bon architecte, il faut avant tout être un bon dessinateur. Il invoque la figure tutélaire de Michel-Ange comme référence et, à travers elle, insiste sur le socle technique commun qui réunit les Beaux-Arts. Cette complémentarité est également suggérée par l'architecte anglais William Chambers (1723–1796), qui en fait un préalable nécessaire pour atteindre l'excellence. Dans une lettre écrite à son élève Edward Stevens en 1774, il enjoint ce dernier à ne négliger aucune piste d'apprentissage : « Étudie soigneusement la peinture et la sculpture ; tu ne peux pas devenir un expert dans ta propre profession sans avoir un grand discernement face à ces arts qui lui sont si intimement liés ».¹¹

Bien que la sororité de la peinture et de l'architecture s'impose dans une partie des sphères académiques européennes, elle ne fait pas pour autant consensus.¹²

94 À Paris, Jacques-François Blondel fustige ainsi l'importance prise par les « peintres de ruines » dans les milieux artistiques éclairés et s'inquiète

de la tendance qu'ont certains architectes à user dans leurs projets « de ce prestige [au sens d'illusion], qui blesse plutôt l'œil qu'il ne le satisfait ».¹³

Au-delà du caprice : quelle intention derrière l'effet visuel ?

La critique de Blondel établit un lien direct entre le développement des effets graphiques appliqués aux dessins d'architecture et les « caprices » exécutés par les peintres de ruines, parmi lesquels s'illustrent notamment les œuvres de l'italien Giovanni-Paolo Panini (1691–1765) et du français Hubert Robert (1733–1808). À l'époque, le terme de caprice renvoie à toute pièce artistique « où l'Auteur, s'abandonnant à son génie, ne suit d'autres règles que son imagination ».¹⁴ Depuis le XVIII^e siècle, l'historiographie, les milieux de la conservation artistique et le marché de l'art ont eu tendance à regrouper sous ce vocable — parfois par facilité — toute production graphique d'un peintre ou d'un architecte paraissant représenter un espace purement imaginaire. En d'autres termes, cette appellation renvoie généralement à une construction — ou à un



lieu — n'ayant, à première vue, aucune existence réelle et n'ayant eu aucune vocation à le devenir. Or, comme le rappelle justement Marianne Roland-Michel dans son ouvrage *Le dessin français au XVIII^e siècle*, il existe une « ambigüité inhérente aux dessins des architectes, dont on sait rarement s'ils correspondent à une réalité ou à une invention ». ¹⁵ Ce rappel semble primordial, car si le dessin d'architecture devient une œuvre à part entière au siècle des Lumières, il ne devient pas systématiquement une « fin en soi ». ¹⁶

Le cours optionnel dispensé à l'Énsa-PB peut être envisagé comme un plaidoyer en faveur d'une curiosité exigeante. Il invite en effet les étudiant·es à dépasser les *a priori* pour s'interroger sur la nature réelle des sources historiques observées. Dans le cas des dessins d'architecture, la quête d'objectivité n'est pas toujours entièrement possible et dépend bien souvent de la conservation de documents manuscrits permettant de leur donner une épaisseur sémantique. Le cas des « caprices » est de ce point de vue évocateur : souvent attribuée à tort — et parfois de manière péjorative —, cette appellation a tendance à restreindre

et orienter la perception que l'on a de ces objets historiques. Considérés comme de simples rêveries fantaisistes, ils ont fréquem-

ment une signification bien plus complexe. L'objectif du cours sur la culture de l'architecte au siècle des Lumières n'est pas de remettre en question l'existence de compositions purement imaginaires — dont le développement répond à un fort engouement du marché de l'art de cette époque —, mais bien d'engager les étudiant·es à ne pas se limiter à une lecture erronée dictée par un titre générique — bien souvent forgé *a posteriori* et en l'absence de documentation suffisante.

Il faut parfois s'autoriser à laisser un questionnement ouvert plutôt que de chercher à définir artificiellement une intention. ¹⁷ En la matière, la posture circonspecte de Monique Mosser et Daniel Rabreau à propos d'un croquis à la plume très expressif exécuté par De Wailly apparaît bien plus pertinente que toute tentative de classification artificielle : « S'agit-il là d'un décor de théâtre, d'un projet destiné à quelque fête ou simplement d'une expression du pur plaisir de l'imagination ? ». ¹⁸ Le fait de ne pas interpréter *a priori* et d'envisager une variété de possibilités permet de porter un regard plus approprié sur un dessin peu documenté tel que l'« Intérieur d'un temple dédié à la Victoire » dessiné par Petit-Radel : il peut en effet s'agir d'une fiction architecturale pure, mais il n'est absolument pas exclu qu'il puisse s'agir d'un projet de décor de théâtre si l'on considère sa parenté formelle avec les dessins italiens de scénographie, tels que les *scene per angolo* des Bibiena.

Ce questionnement ouvert quant à l'intention de l'auteur n'est pas un résultat négatif pour des étudiant·es architectes du XXI^e siècle. L'absence de réponse unique les invite au contraire à envisager la complexité de l'interprétation historique et la nécessité de confronter les hypothèses émises avec une multitude de sources afin de tendre vers la représentation objective d'un processus de création passé. Par extension, ce champ des possibles les invite à porter un regard introspectif sur leur propre pratique et à sonder les raisons qui poussent un·e architecte à dessiner. Confrontée au contexte culturel, matériel et social du siècle des Lumières, cette posture active permet de faire apparaître les invariances et les impermanences des pratiques de création graphique. ●

Fig. 4 : Charles De Wailly, Château d'eau en hémicycle entourant un temple rond, s.d., plume et encre noire, traces de graphite, 230 x 420 mm, Bibliothèque municipale de Besançon, collection Pierre-Adrien Pâris, vol. 453, n° 43.

Notes ●1. Le Grand Larousse en donne la définition suivante : « Morceau de fantaisie, dessin bizarre ou original qui s'écarte des règles et des conventions ordinaires. » (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 3, Paris, Larousse et Boyer, 1867, p. 330, s.v. « Caprice »). ●2. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture [...]*, t. 1, Paris, chez Desaint, 1771, p. 131. ●3. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 8 décembre 2022 : voir Antoine Lilti, *Actualité des Lumières : une histoire plurielle*, Paris, Fayard/Collège de France, 2023, p. 23. ●4. Pauline Chougnat et Jean-Philippe Garric constatent toutefois l'émergence d'un point de vue renouvelé sur le dessin d'architecture envisagé désormais comme « une œuvre et un document ». Ils considèrent que cette nouvelle posture « permet de mieux lier les productions purement imaginaires, et spectaculaires, et celles qui résultent d'une intention constructive » (Pauline Chougnat, Jean-Philippe Garric, *La ligne et l'ombre : dessins d'architectes : XVI^e–XIX^e siècles*, Paris, BnF, 2020, p. 16). ●5. À propos de ce dessin, Louis-Antoine Prat rappelle les mots d'André Chastel qui évoquait le « compositeur d'espace » qu'était Charles De Wailly (Louis-Antoine Prat, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions/Somogy, 2017, p. 522). Voir aussi : Christophe Leribault, « Coupe sur la longueur du salon du palais Spinola », *L'Antiquité rêvée : innovations et résis-*

tances au XVIII^e siècle, cat. d'expo. Paris, musée du Louvre, 2010–2011, Paris, Louvre éditions/Gallimard, 2011, n° 69, p. 252. ●6. Monique Mosser, « Louis-François Petit-Radel », *Piranèse et les Français*, cat. d'expo. Rome, Dijon, Paris, mai-nov. 1976, Rome, Académie de France à Rome/Edizioni de l'Elefante, 1976, p. 261–264. ●7. Janine Barrier, *Les architectes européens à Rome (1740–1765). La naissance du goût à la grecque*, Paris, Éditions du Patrimoine/CMN, 2005, p. 80 et suiv. ●8. Monique Mosser, « Louis-François Petit-Radel », *op. cit.*, p. 261. ●9. Basile Baudez, *Inessential Colors : Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2021, p. 167–170. ●10. « Moi aussi je suis peintre » : voir « Papiers de Étienne-Louis Boullée [...] », BnF, Département des manuscrits, inv. Français 9153, f° 69 (r). ●11. Cité par Basile Baudez, *Inessential Colors...*, *op. cit.*, p. 170. ●12. Le Vénitien Francesco Milizia rappelle que le dessin doit demeurer un simple outil au service de l'architecture et non devenir l'essence de l'architecture. L'espagnol Benito Bails, professeur de mathématiques de l'Académie de San Fernando à Madrid, s'inquiète quant à lui du risque de voir les architectes se perdre en s'adonnant avec trop d'intensité à la pratique du dessin (*Ibid.*, p. 167–170). ●13. Jacques-François Blondel, *De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*, Paris, chez la

Veuve Desaint, 1771, p. 24. ●14. *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798, t. 1, p. 195, s.v. « Caprice ». ●15. Marie-Anne Roland-Michel, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1987, p. 144. Claude Mignot fait un constat similaire à propos de « l'œuvre de Jacques Androuet du Cerceau, le plus prolifique dessinateur d'architecture français du XVI^e siècle, [au sein de laquelle] il est difficile de distinguer ce qui est modèle imaginaire, — “bâtiment imaginaire” — et projet pour un commanditaire défini » (Claude Mignot, « Le dessin, pierre de touche de l'invention architecturale », *Le dessin d'architecture dans tous ses états*, Paris/Dijon, Société du Salon du dessin/L'Échelle de Jacob, 2014, p. 38). ●16. Basile Baudez, *Inessential Colors...*, *op. cit.*, p. 176. ●17. Pauline Chougnat et Jean-Philippe Garric insistent à juste titre sur la nécessité de commenter « chaque feuille par des facteurs externes — la commande, la chronologie, le contexte culturel ou institutionnel de sa conception » soit un ensemble de données objectives liées à des croisements de sources (Pauline Chougnat, Jean-Philippe Garric, *La Ligne et l'Ombre...*, *op. cit.*, p. 16). ●18. Cette question ouverte évite l'écueil de la confusion courante entre caprices et projets de décors de théâtre (Monique Mosser, Daniel Rabreau, *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, p. 40).

The “architectural caprice” a graphic culture enlightened

Does the spectacular — even unreal — appearance of an architectural drawing necessarily make it a “caprice”?¹ This question is an extension of the optional Master’s History course on “The culture of the architect in Europe during the Age of Enlightenment”. More specifically, it stems from a session devoted to the relationship between eighteenth-century practising artists and the art of drawing. Mastery of the graphic techniques of representation and projection is approached in this course as a distinct part of the body of theoretical and practical knowledge required for architectural practice in modern-day France.

Questioning the past to acquire a better understanding of the present

“Architects have always been a necessary part of society; they have attracted public acclaim in all civilised nations. After all, an architect needs a great deal of knowledge. Vitruvius was the first to say so; he must have a knowledge of mathematics, be familiar with drawing, be instructed in the history of the School of Letters, be accustomed to observing men, to understanding their tastes, their needs, their ranks and distinctions; he must know how to look inwards, & according to his own particular perceptions and observations & after many attempts, incorporate the masterpieces of nature & the beauties of art, into the major works that are entrusted to his care.”²

These words by Jacques-François Blondel (1705–1774), repeated as an introduction to the course, are in no way intended to intimidate students: the high standards set by the man who was a professor at the French Royal Academy of Architecture between 1762 and 1774 are cited here as a reminder of the multi-disciplinary training received as part of the preparation for the current French State Architect’s Diploma. Aside from casting scholarly light on a past reality, reading this extract is part of a wider educational approach: developing students’ critical faculties by bringing them into contact with primary sources, which are the fundamental materials used by historians in their work. By extension, questioning oneself when confronted with traces of the past should lead to a questioning of current practices and help to put them into perspective.

76

The foundations on which this view is based are similar to the vision set out by Antoine Lilti in

the inaugural lecture of his chair at the Collège de France devoted to the “History of the Enlightenment, 18th to 21st centuries”:

“History is not an antiquarian passion for things that are dead, obsolete or extinct, but a human and social science that studies the past — or, more precisely, as Étienne Anheim reminds us, documents that have been transformed into archives, filed and preserved in the present — in order to gain a better understanding of the diversity of human societies and better grasp of contemporary issues”.³

This premise sets out two fundamental principles that are worth reaffirming in the context of the écoles nationales supérieures d’architecture at the beginning of the twenty-first century: the first is to assert the relevance and usefulness of history, seen as a reflective science and not as a superfluous scholarly culture or a tool for legitimising models; the second emphasises the central role played by archives in the established dialogue between past and present, and its ability to revisit current issues.

Architectural drawings in the 18th century: a potentially complex document

Like any other archived document, drawings can be seen as a bridge in time that can enrich the perspective and practice of young architecture students. However, when considering the question of early graphic representation, it is important to steer clear of one significant danger: that of considering these drawings only in terms of their status as works of art today. This prejudice sometimes distorts perception, by imposing a filter that focuses primarily on the aesthetic and technical qualities of the objects observed, and overshadows all or part of their documentary nature.⁴ It is therefore necessary to begin by recalling the diversity of uses and the difficulties that sometimes arise when it comes to distinguishing between them: the dividing line between a survey, a project and what is generally referred to as a caprice is more tenuous than it may appear in many cases.

The main difficulty stems from the confusion of form that arose between these three uses during the Enlightenment. The proliferation of visual effects that invaded some surveys and many project presentation drawings played no small part in this phenomenon. The cross-section of the salon in the Palazzo Spinola in Genoa by Charles De Wailly (1730–1798) is a perfect example (fig. 1): the sun’s rays penetrating the room

and bathing it in dramatic chiaroscuro, the wisps of smoke that imbue the space with a mysterious atmosphere, the kaleidoscopic reflections of the mirrors that extend the space to infinity — these all combine to blur the perception of the uninitiated observer. So what exactly is it? What are we looking at? This drawing is not an imaginary vision, but an extremely sophisticated presentation sheet designed to dazzle the Parisian public at the Salon of 1773. Despite the cross-sectional framing, the spectacular staging of this project is striking: the illusionary contrasts and duplications almost manage to make us forget that it is a representation of a real space under construction.⁵

The confusion is based on a multitude of devices commonly used in drawings, which are generically referred to as “architectural caprices”. In this vein, we might mention the perspective views produced by Louis-François Petit-Radel⁶ (1739–1818), a pupil of De Wailly and a boarder at the Académie de France in the Palazzo Mancini between 1764 and 1765. During this period, European artists visiting Rome were deeply influenced by the expressive style of the engravings by Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) and developed a graphic syntax full of emphasis and excess.⁷ One example is a sheet now entitled “Interior of a temple dedicated to Victory”, which plunges the viewer into a spectacular antique-style edifice where the spaces are divided and interconnected by monumental colonnades (fig. 2). In contrast to De Wailly’s project, this drawing is traditionally classified as “architectural fiction”⁸, but it features the same effects of light, depth and staging.

To Draw Architecture in the Manner of a Painter

These similarities of form should be seen in the wider context of the trend towards closer ties between architecture and painting in the 18th century.⁹ The most obvious example is the famous epigraph by Étienne-Louis Boullée (1728–1799) that appears at the start of his manuscript entitled “*Essai sur l’art*” (Essay on Art): *Ed io anche son pittore*.¹⁰ This manifesto is the corollary of a substantial body of graphic work that employs a whole arsenal of striking visual effects, such as the project for a metropolitan church drawn around 1781–1782 (fig. 3).

This militant theoretical stance, aimed at affirming the essential links between pictorial creation and architectural design, was fairly common at the time. In his *Dialogues on the Three Arts of Drawing*, the Florentine scholar

Giovanni-Gaetano Bottari (1689–1775) considers that in order to be a good architect, one must first and foremost be a good draughtsman. He invoked the guiding figure of Michelangelo as a point of reference and, through him, highlighted the common technical principles that unite the fine arts. This dual foundation was also hinted at by the English architect William Chambers (1723–1796), who considered it a prerequisite for achieving excellence. In a letter written to his pupil Edward Stevens in 1774, he exhorted him not to neglect any avenue of apprenticeship: “Study painting and sculpture carefully; you cannot become an expert in your own profession unless you have a keen insight into these arts, which are so closely connected with it”.¹¹

Although the sisterhood between painting and architecture was gaining ground in some European academic circles, it was not yet universally accepted.¹² In Paris, Jacques-François Blondel criticised the importance attached to “painters of ruins” in enlightened artistic circles and expressed concern about the tendency of certain architects to make use of “*this prestige [in the sense of illusion] in their projects, which offends the eye rather than gratifying it*”.¹³

More than just a caprice: what is the underlying purpose of the visual effect?

Blondel’s critique establishes a direct link between the development of graphic effects applied to architectural drawings and the “caprices” executed by painters of ruins, notably the works of the Italian artist Giovanni-Paolo Panini (1691–1765) and the French artist Hubert Robert (1733–1808). At the time, the term “caprice” referred to any artistic work “in which the Author, surrendering to his genius, has no rules other than his imagination”.¹⁴ Since the 18th century, historiography, art conservation circles and the art market have tended to group together under this term — often for the sake of convenience — any graphic production by a painter or architect that appears to represent a purely imaginary space. In other words, the term generally refers to a construction — or a place — that, at first sight, does not really exist, and was never intended to do so. However, as Marianne Roland-Michel rightly points out in her book *Le dessin français au XVIII^e siècle* (French drawing in the 18th century), there is an “inherent ambiguity in architects’ drawings, as we

rarely know whether they represent reality or an invention”.¹⁵ This point seems essential, because although architectural drawings became a work of art in their own right in the Age of Enlightenment, they were not necessarily an “objective in their own right”.¹⁶

The elective offered at Énsa-pb can be seen as a defence of uncompromising curiosity. It invites students to transcend their preconceptions and question the real nature of the historical sources they are observing. When it comes to architectural drawings, it is not always possible to be entirely objective, and it very often depends on the preservation of handwritten documents to lend the drawings a certain semantic depth. The example of “caprices” is a case in point: the term is often used incorrectly — and sometimes pejoratively — and it tends to restrict and influence the way in which these historical objects are perceived. Considered as mere fanciful flights of imagination, they often have a much more complex meaning. The aim of the course on *Culture de l’architecte au siècle des Lumières* (Architectural Culture in the Age of Enlightenment) is not to challenge the existence of purely imaginary compositions — which were developed in response to a huge demand on the art market at the time — but rather to encourage students not to confine themselves to an erroneous interpretation dictated by a generic title — which is often coined *a posteriori* and due to a lack of sufficient documentation.

Sometimes it is better to leave questions open rather than try to achieve an artificial definition of an intention.¹⁷ In this respect, Monique Mosser and Daniel Rabreau’s cautious approach to a very expressive pen-and-ink sketch by De Wailly seems far more apposite than any artificial attempt at classification: “*Is this a theatrical stage set, a design for a festive occasion of some sort, or simply an expression of sheer delight in imagination*”.¹⁸ By avoiding any *a priori* interpretations and considering a variety of possibilities, we can adopt a more judicious approach to a poorly documented drawing such as Petit-Radel’s “*Intérieur d’un temple dédié à la Victoire*” (Interior of a temple dedicated to Victory): it may in fact be pure architectural fiction, but it could certainly be a design for a theatre set, given its close similarity in form to Italian stage designs such as Bibiena’s “*scena per angolo*”.

This open-ended questioning of the author’s intention is no bad thing for 21st century students of architecture. On the contrary, the fact that there is

no single answer invites them to consider the complexity of historical interpretation and the need to challenge the hypotheses put forward against a variety of sources in order to arrive at an objective representation of a past creative process. By extension, this field of possibilities invites them to take an introspective look at their own practice and to probe the reasons behind an architect’s drawings. When viewed in the cultural, material and social context of the Age of Enlightenment, this active stance reveals the invariability and impermanence of graphic design practices. ●

Notes •1. The Grand Larousse dictionary provides this definition: “A piece of fantasy, a bizarre or original drawing that departs from ordinary rules and conventions”. (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 3, Paris, Larousse et Boyer, 1867, p. 330, s.v. “Caprice”). •2. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture [...]*, t. 1, Paris, chez Desaint, 1771, p. 131. •3. Inaugural lecture delivered on Thursday 8 December 2022: see Antoine Lilti, *Actualité des Lumières: une histoire plurielle*, Paris, Fayard/Collège de France, 2023, p. 23. •4. However, Pauline Chougnnet and Jean-Philippe Garric note the emergence of a new point of view on architectural drawing, that is now seen as both “a work and a document”. They consider that this new approach “allows a better link to be established between purely imaginary and spectacular productions with those that are the result of a constructive intention” (Pauline Chougnnet, Jean-Philippe Garric, *La ligne et l'ombre: dessins d'architectes: XVI–XIX^e siècles*, Paris, BnF, 2020, p. 16). •5. Commenting on this drawing, Louis-Antoine Prat recalls the words of André Chastel, who described Charles De Wailly as a “composer of space” (Louis-Antoine Prat, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions/Somogy, 2017, p. 522). See also: Christophe Leribault, “Coupe sur la longueur du salon du palais Spinola”, *L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIII^e siècle*, cat. d'expo. Paris, Musée du Louvre, 2010–2011, Paris, Louvre éditions/Gallimard, 2011, no. 69, p. 252. •6. Monique Mosser, “Louis-François Petit-Radel”, *Piranèse et les Français*, cat. d'expo. Rome, Dijon, Paris, May—Nov. 1976, Rome, Académie de France à Rome/Edizioni de l'Elefante, 1976, p. 261–264. •7. Janine Barrier, *Les architectes européens à Rome (1740–1765). La naissance du goût à la grecque*, Paris, Éditions du Patrimoine/CMN, 2005, p. 80 ff. •8. Monique Mosser, “Louis-François Petit-Radel”, *op. cit.* p. 261. •9. Basile Baudez, *Inessential Colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2021, p. 167–170. •10. “I too am a painter”:

see *Papiers de Étienne-Louis Boullée [...]*, BnF, Département des manuscrits, inv. Français 9153, f^o 69 (r). •11. Cited by Basile Baudez, *Inessential Colors...*, *op. cit.* p. 170. •12. The Venetian Francesco Milizia reminds us that drawing must remain a simple tool at the service of architecture, and must not become the essence of architecture. The Spaniard Benito Bails, professor of mathematics at the San Fernando Academy in Madrid, was for his part concerned that architects might lose their way by devoting too much time to drawing (*Ibid.*, pp. 167–170). •13. Jacques-François Blondel, *De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs* (Paris: Veuve Desaint, 1771), p. 24. •14. *Dictionnaire de l'Académie française*, 5th edition, 1798, t. 1, p. 195, s.v. “Caprice”. •15. Marianne Roland-Michel, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1987, p. 144. Claude Mignot makes a similar observation about “the work of Jacques Androuet du Cerceau, the most prolific French architectural draughtsman of the 16th century, [in which] it is difficult to distinguish between what is an imaginary model—an “imaginary building”—and a project for a defined patron” (Claude Mignot, “Le dessin, pierre de touche de l'invention architecturale”, *Le dessin d'architecture dans tous ses états*, Paris/Dijon, Société du Salon du dessin/L'Échelle de Jacob, 2014, p. 38). •16. Basile Baudez, *Inessential Colors...*, *op. cit.* p. 176. •17. Pauline Chougnnet and Jean-Philippe Garric rightly underline the importance of commenting on “each sheet in terms of external factors—the commission, the chronology, the cultural or institutional context of its conception”, i.e. a set of objective data linked to the combination of sources (Pauline Chougnnet, Jean-Philippe Garric, *La ligne et l'ombre...*, *op. cit.*, p. 16). •18. This open question sidesteps the trap of the frequent confusion between caprices and theatre set designs (Monique Mosser, Daniel Rabreau, *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, p. 40).

Fig. 1: Charles De Wailly, *Coupe sur la longueur du Salon dans lequel la répétition des Glaces pratiquées dans les trois entrecroisements et au dessus de l'Archivolte produit l'effet d'une galerie* (Cross section along the length of the Salon in which the repetition of the Mirrors in the three intersecting spaces and above the Archivolte produces the effect of a gallery) executed from drawings by Sr De Wailly, 1773, pen and black ink wash, 1010×1300 mm, Paris, Musée du Louvre, INV33345-recto.

Fig. 2: Louis-François Petit-Radel, *Intérieur d'un temple dédié à la Victoire* (Interior of a temple dedicated to Victory), pen, black ink, white chalk highlights, 155×195 mm, collection of Galerie Talabardon et Gautier.

Fig. 3: Étienne-Louis Boullée, *Vue intérieure de la métropole au temps de la Fête-Dieu* (Interior view of the metropolis during the Feast of Corpus Christi), 1781–1782, pen, black ink, wash, white highlights, 990×600 mm, BnF, Prints and Photography Department, RESERVE BOITE FT 7-AG-89.

Fig. 4: Charles De Wailly, *Château d'eau en hémicycle entourant un temple rond* (Hemi-circular water tower surrounding a round temple), n.d., pen and black ink, traces of graphite, 230×420 mm, Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Pierre-Adrien Pâris, vol. 453, no. 43.