

L'historiographie a toujours assumé, vis à vis de l'Histoire, la fonction de rétroviseur: le passé est vu du présent, qui projette sur lui ses préoccupations et ses curiosités. C'est ainsi que l'intérêt actuel pour la période néo-classique, source de l'historicisme et des *revivals*, ne saurait être isolé des mouvements post-modernes qui l'ont nourri. Aussi n'est-ce pas un hasard si c'est au moment où se multiplient dans le monde les musées d'architecture que paraît l'ouvrage de Werner Szambien, consacré à l'histoire d'un projet reformulé au début des années 80, bien que l'idée en soit née il y a deux siècles.

C'est dire l'actualité de cet historique d'une institution qui attend toujours sa réalisation, malgré l'Architekturmuseum de Francfort et celui, plus petit, de Bâle. C'est dire aussi la difficulté de l'entreprise, que l'auteur définit ainsi: „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.” (p. 9) D'où un parcours dans l'histoire de la muséographie qui nous conduit à travers celles du goût, de la conservation, et de l'enseignement.

La chronologie sert de fil conducteur aux quatre premières parties de l'ouvrage. Le premier acte, titré *Les origines*, s'inscrit dans les années 1770—1790. Y sont évoquées successivement la naissance d'une nouvelle industrie, celle de la maquette en liège, l'invention du voyage pittoresque, et l'apparition du moulage comme moyen de reproduction. C'est déjà l'occasion d'évoquer quelques figures de pères fondateurs, comme Choiseul-Gouffier, Louis-François Cassas, Jacques Guillaume Legrand, Léon Dufourny, ou Guillaume Couture.

La seconde partie, placée sous le signe du Museum, couvre la dernière décennie du XVIIIème siècle. Après avoir retracé le développement du Louvre et du Musée des monuments français, l'auteur examine la genèse du projet d'un musée spécifiquement consacré à l'architecture et qui se cristallise autour de collections de maquettes et de plâtres, tant publiques que privées, qu'il s'agit d'intégrer dans un programme pédagogique, tandis que Legrand et Molinos réussissent à ouvrir, dès 1800, le premier musée d'architecture privé. Parallèlement se développe l'idée d'un musée de l'architecture contemporaine, qui prendra corps dans des recueils imprimés comme celui de Jean-Nicolas-Louis Durand (1799—1801), alors que l'époque révolutionnaire voit se multiplier les dessins d'architecture exposés dans les Salons.

Consacrée au „règne de Léon Dufourny (1800—1819)”, la troisième partie marque le passage de l'inspiration pittoresque à l'ambition scientifique, résultat de l'expédition d'Egypte. Le développement et le déménagement au Collège des Quatre-Nations de l'Ecole d'architecture et l'acquisition des collections Cassas (maquettes) et Dufourny (moulages) permettent la constitution d'un panorama universel, si non historiquement complet. Destiné à l'édification tant du public que des architectes, cet ensemble ne trouvera cependant pas de local satisfaisant. Tandis que s'engage un débat relatif à la production industrielle d'objets architecturaux, et que la manufacture de Plailly, fondée par Francesco Piranèse, connaît la faillite, Antoine-Ignace Melling, paysagiste de Joséphine, propose la création d'un musée pictural des grands travaux architecturaux de l'Empire, dont le coût empêchera la réalisation. Enfin, un musée des plans en relief, le

Panstéréorama, réuni par De Vergy au hameau des Ternes dans les années 1820, complètera la gamme des techniques. Mais malgré le projet de construction d'une nouvelle Ecole des Beaux-Arts aux Petits-Augustins et la constitution de nouvelles collections, dont celles des maquettes de Jean-Baptiste Rondelet ou de Louis Bruyère, le grand dessein de Dufourny n'aboutira pas et la galerie d'architecture sera bientôt dispersée.

C'est ce que rapporte la quatrième partie, intitulée „La décadence”. Tandis que les efforts pour réaliser des inventaires échouent, et ceci malgré l'acquisition de nouvelles collections sous la Monarchie de Juillet, les galeries grecque et romaine, conçues comme un Musée des Etudes offert à l'enseignement du dessin, remplacent le musée spécifique d'architecture, définitivement liquidé par Duban lors de la séparation des maquettes et des moulages. Les premières, d'abord reléguées à la Bibliothèque, seront dispersées en province dès 1903, alors que les marbres iront au Louvre et les plâtres aux écuries du château de Versailles en 1968...

Les deux dernières parties sont consacrées à des questions d'histoire de la muséographie et de philosophie de l'histoire. L'évolution du projet de galerie d'architecture est ici étudiée dans le contexte de celle de l'architecture muséale et des programmes didactiques qui lui sont associés. Un chapitre examine les problèmes d'éclairage; un autre envisage l'incidence des dimensions et des échelles sur l'espace de présentation et la hiérarchie des valeurs qu'il véhicule. L'interrogation des inventaires permet aussi de suivre les transformations du jugement esthétique et du sens de l'histoire, qui évolue d'une conception systématique, incarnée par les „parallèles”, vers une orientation plus chronologique, où l'encylopédisme tend d'abord à s'inscrire dans un modèle temporel cyclique. Quant à la contradiction entre théâtralité et archéologie, elle ne sera jamais résolue. Le chapitre 22, „L'œuvre d'architecture à l'époque de sa reproduction technique”, situe l'examen des procédés comme la gravure, le calque, le moulage, la maquette ou la photographie dans une perspective benjaminienne pour reformuler la question des rapports entre l'esthétique et le didactique et conclure, peut-être un peu vite, que „la reproduction a servi la propagation d'une idée, et non l'inverse”.

Suit un important appendice documentaire, en grande partie inédit, où l'on trouvera plusieurs inventaires, des descriptions, correspondances, notes et rapports relatifs à l'histoire des collections, et qui fournissent des informations précieuses quant à leur identité matérielle, leur valeur économique, leur usage ou leur teneur idéologique. Un tableau synoptique, divisé en quatre colonnes („voyages, publications, bâtiments et projets d'architecture, représentation et formation de collections”) permet de visualiser la chronologie de 1753 à 1968. Enfin, la reconstitution du catalogue et la description minutieuse de la collection de maquettes de Cassas (100 numéros) constitue, grâce à l'adjonction d'un nouveau tableau synoptique et à une brève analyse des divers paramètres (ancienneté des monuments, types architecturaux, style, état de conservation, prix, sources, échelle, matériaux) un document précieux pour l'historien. Qu'on y ajoute la présence d'une iconographie abondante (116 figures, tableaux, gravures, photographies), ainsi que celle d'un index, et l'on aura une idée de

l'importance de cet instrument de travail, qui s'imposera certainement comme un ouvrage de référence.

Car l'intérêt, et l'ambition, du livre de W. Szambien dépasse largement le seul domaine annoncé par son titre. Bien plus que la chronique d'un projet avorté, nous avons là un chapitre d'une histoire de la culture occidentale, saisie d'un point de vue particulier mais fécond en perspectives multiples. Il est évident qu'une telle optique panoramique ne va pas sans risque, et s'expose inévitablement au reproche d'incomplétude. S'il paraît très bien informé en ce qui concerne l'histoire des institutions, où sa recherche documentaire enrichit considérablement nos connaissances, l'auteur a parfois des lacunes que révèle sa bibliographie. L'absence du nom de Francis Haskell n'y est pas la moins surprenante. En effet, tant pour l'histoire du goût que pour celle du collectionnisme, l'historien anglais fait autorité. Et si *Taste and the Antique* (Yale University Press 1981) ou *Rediscoveries in Art* (London, Phaidon, 1976) font figure de classiques au point qu'il peut paraître inutile de les citer, d'autant plus qu'ils ne couvrent pas le domaine architectural, Haskell s'est penché sur le problème de la reproduction industrielle à l'époque néoclassique, question qui n'est pas sans éclairer la question soulevée par W. Szambien à propos des maquettes. De même notre auteur semble ignorer (p. 13, n. 5) l'étude de Haskell sur le Museo Pio-Clementino (in: *Images of the Grand Tour, Louis Ducros 1748—1810*, Geneva, 1985, pp. 36—39), et l'on chercherait en vain mention de l'article consacré par Dominique Poulot au Musée d'architecture (*Lotus international*, 1982/II, pp. 32—35), qui contient pourtant quelques observations fort pertinentes sur le sujet. Enfin, il faut ajouter le chapitre d'Anthony Vidler intitulé „Architecture in the Museum, Didactic Narratives from Boullée to Lenoir” (in: *The Writing of the Walls, Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton Architectural Press 1987, pp 165 sq.), dont la parution est presque simultanée.

Parmi les sources, deux omissions sont à regretter. Si Johann Bernhard Fischer von Erlach n'appartient pas à l'époque étudiée ici, son *Entwurf einer historischen Architektur* (1721), véritable musée sur papier, n'en constitue pas moins une étape capitale dans la constitution progressive d'une pensée évolutionniste et méritait, à nos yeux, d'être au moins cité à titre de précurseur. Quant aux *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* de Quatremère de Quincy (Paris, Crapelet, 1815), elles développent une réflexion sur la fonction et les limites de l'institution muséale dont l'actualité ne s'est guère démentie depuis. Or sa critique, déjà formulée en 1796 dans les *Lettres sur le préjudice de déplacer les monuments des arts de l'Italie*, porte notamment sur le phénomène de transplantation qui est à la base de toute collection, même architecturale. Comme l'a bien noté Szambien (p. 21), le problème majeur, sous la Révolution et l'Empire, se pose en ces termes: „comment et sous quelle forme parviendra-t-on à transporter Rome à Paris ?” Et Quatremère (*Considérations*, p. 88): „Que désirait donc ce prétendu amateur d'antiquité? quel était l'objet de sa passion? Ce n'était pas de s'en procurer la propriété, vraiment illusoire, tant que l'édifice restait en sa place? Non: il avait formé le projet d'en acquérir les matériaux, de les transporter au loin dans son propre pays, et de rebâtir ce temple, dans le même état de ruines, au milieu de son jardin.”

Quatremère nous donne ici l'occasion de regretter ce qui est à nos yeux la plus grave lacune de l'enquête de Szambien, qui écrit, en conclusion de sa première partie, consacrée aux „Origines” (p. 27): „A la veille de la Terreur, l'idée du musée d'architecture se trouve formulée. Elle peut s'appuyer sur trois produits caractéristiques de la deuxième moitié du XVIIIème siècle: la maquette de liège, le voyage pittoresque et le moulage architectural.” N'est-ce pas oublier le plus important, le jardin? Parmi tant d'autres, celui de Méréville, reconstitué à Jeurre, n'illustre-t-il pas les propos de Quatremère? Szambien oublie-t-il que la pratique des *spolia*, léguée à l'Ecole des Beaux-Arts par le Musée des monuments français (p. 82), caractérisait aussi le fameux jardin Ellysée d'Alexandre Lenoir? Et que dire de ce projet de villa aux quatre façades de styles différents, décrit par Georges Louis Le Rouge (*Jardins anglo-chinois, 1776—1778*, tome XII, p. 1)? Sans vouloir remonter jusqu'à la Rometta de la Villa d'Este de Tivoli, voire à la Canope de la Villa Adriana, on peut affirmer que l'idée même du musée d'architecture, fondée sur le principe du déplacement spatio-temporel, est née dans le creuset de l'histoire du jardin, dont les „fabriques” sont autant de maquettes disposées dans un espace géographique et chronologique contracté qui est précisément celui du musée. Preuve en soit la double activité d'Hubert Robert, responsable à la fois du Louvre et des parcs royaux, et qui contribue à faire du microcosme qu'est le jardin anglo-chinois le paradigme de l'encyclopédisme historique de l'époque, une source de l'éclectisme architectural du XIXème siècle, voire le prototype des musées en plein air ou éco-musées. De ce point de vue, nous semble-t-il, c'est un chapitre entier de l'histoire du musée d'architecture qui reste à écrire.

Philippe Junod

HELMUT BÖRSCH-SUPAN, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760—1870*. München, Verlag C. H. Beck — Dt. Kunstverlag 1988, 610 Seiten mit 120 schwarzweißen u. farbigen Abbildungen. DM 198,—.

Wagemutig ist jeder Versuch, eine genaue und umfassende Übersicht über die Malerei eines ganzen Jahrhunderts zu geben. Wie lassen sich dafür die Grenzen abstecken? Die Vielzahl deutscher Staaten erlaubt wegen der größeren Konstanz nur eine sprach- bzw. kulturtopographisch, nicht aber politisch ausgerichtete regionale Grenzbestimmung. Epochenschwellen lassen sich kaum aufs Jahr fixieren, und der kalendarische Jahrhundertwechsel hat außer der Objektivität und der Prägnanz der runden Zahl wenig für sich. Frühere Überblicke setzen, stilistisch oder sozialpolitisch legitimiert, den Beginn der Kunst des 19. Jahrhunderts um 1760 fest (z. B. 1914 R. Hamann, 1922 P. F. Schmidt, 1978 von Einem, 1986 Feist u. a.). Mit Ausnahme von Hamann schließen diese Autoren, ähnlich denen, die Arbeiten zu Klassizismus, Romantik und Biedermeier vorlegten, dann mit dem Jahr 1830 bzw. 1840. Entsprechend umriß auch 1931 Landsberger mit *Die Kunst der Goethezeit* den Zeitraum, wengleich er auf die Zugkraft des Dichternamens baute (Kritik daran: Vitzthum in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen* 1933, Nr. 4/5, S. 105 ff.). Börsch-Supan orientiert sich am Zeitrahmen, den 1906 die