

L'architecture

dans

la peinture et la sculpture



Dossier à l'attention des enseignants

Service éducatif du musée des Augustins

Sommaire

Introduction

De la forme ... au langage architectural

> Vers une définition

> L'architecture comme langage

Symbolique

Imaginaire

Entre réalisme et fantastique

Du décor ... à l'espace

> L'architecture comme décor

Du décor ...

... à la mise en scène

> L'architecture comme sujet

Intégration et contexte

Entre document et fiction

> L'architecture comme espace

Construction de l'espace

Une expérience sensible

Jalons pour une exploitation pédagogique

> Vocabulaire

> Notions

> Problématiques

Repères bibliographiques

Introduction

A travers les œuvres des collections permanentes du musée des Augustins, nous aborderons la représentation de l'architecture dans la peinture et la sculpture. L'enjeu sera de poser la question de sa signification au regard d'un registre de formes architecturales repérées. Edifice, ruine et vestige constitueront des points d'appui pour montrer la permanence des interrogations artistiques mais aussi les ruptures tout comme nous nous attacherons à expliciter la contemporanéité des œuvres, choisies dans une période allant du Moyen-Âge jusqu'à l'aube du XX^e siècle. Au-delà d'une approche linéaire et chronologique, il s'agira de poser la question de sa figuration dans sa relation à l'espace du tableau ou de la sculpture, au croisement de données historiques, géographiques, techniques et artistiques. Que signifie l'architecture dans l'œuvre ? Dans quelle mesure constitue-t-elle un langage ? Est-elle décor et/ou espace ? Comment la représentation architecturale dans l'œuvre devient-elle autonome ? Constitue-t-elle alors une expérience sensible ? En quoi est-elle l'expression d'un rapport au temps et à l'histoire ?

De la forme... au langage architectural

Vers une définition

L'architecture est un moyen d'expression dont les œuvres s'inscrivent dans un espace à trois dimensions incluant l'homme. Elle désigne un corpus d'édifices construits ayant une destination fonctionnelle *en rapport avec les grandes activités matérielles, sociales ou spirituelles de la vie humaine (temples, habitations, palais, etc.)*¹ Au-delà d'une somme de largeurs, longueurs et hauteurs, une construction est un ensemble des mesures du vide, espace interne dans lequel l'homme se déplace, marche, vit et habite. Bruno Zevi souligne que chaque édifice collabore à la création de deux espaces :

*... l'espace interne, défini complètement par l'édifice lui-même, et l'espace externe, ou espace urbanistique, enfermé entre cet édifice et les édifices voisins. Il devient ainsi évident que toutes ces œuvres que nous excluons de l'architecture proprement dite parce qu'elles n'ont pas d'espace interne, ponts, obélisques, fontaines, arcs de triomphe, groupe d'arbres, etc. et particulièrement les façades d'édifices, rentrent en jeu dans la formation des espaces urbanistiques, qu'elle que soit leur valeur artistique.*²

Comment, en écho à cette définition, regarder l'architecture dans les peintures et sculptures du musée des Augustins ?

L'architecture comme langage

L'esthétique de l'architecture n'intervient pas seulement dans l'édification matérielle de l'église, de la maison, du temple ou de l'immeuble par exemple. Dans la démarche présente, il s'agit de la considérer au regard des édifices figurés dans la peinture et la sculpture. L'Antiquité classique constitue une source et une référence iconographiques que rien ne semble pouvoir tarir et qui traverse nombre de genres picturaux : paysage, scène de genre ou portrait par exemple.

¹ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*. Editions PUF, 1990

² Bruno ZEVI, *Apprendre à voir l'architecture*. Editions de Minuit, 1959

> Symbolique

Depuis l'Antiquité, les hommes élaborent une langue, un alphabet, par des assemblages complexes et habiles de pierres. Le symbole s'établit dans l'édifice et dans sa représentation. Suivant le contexte, profane ou sacré, l'élément construit permet de condamner la passion amoureuse, l'orgueil, la corruption ou l'idolâtrie. Il peut aussi adresser divers avertissements, moraux, religieux voire politiques. Les chapiteaux du Moyen-Âge témoignent d'une large représentation d'éléments architecturaux. D'ailleurs, il convient de préciser que l'on considérera le chapiteau comme une sculpture, elle-même étant une forme volumétrique issue d'un ensemble architectural plus important tel le cloître du musée des Augustins par exemple. Il est fréquent d'y remarquer la présence d'arcades ou de colonnes. Celles-ci suffisent à évoquer des églises ou des palais.

Dans *La transfiguration*, chapiteau du 1^{er} atelier du prieuré Notre-Dame de la Daurade (1100-1110), les trois tentes sont représentées par trois tours dont la symbolique est religieuse.

Le registre architectural sculpté (colonnes, chapiteaux...) témoigne d'une continuité de structures antiques dans un contexte chrétien. Dans ce sens, observons aussi avec attention *Le Lavement de pieds* (2^{ème} atelier du prieuré Notre-Dame de la Daurade, 1120-1130) dans lequel les six colonnes torsées rythment l'espace intérieur.

« Tu croyais que j'écrirais quelque chose de grand, une fois arrivé à Rome. Une matière à écrire, immense sans doute pour l'avenir, me fut offerte ; mais dans l'immédiat, il n'y a rien que j'ose entreprendre, écrasé que je suis par l'admiration pour de si grandes choses et par le poids de la stupeur. [...] Tu avais l'habitude, je m'en souviens, de me dissuader de venir, avançant surtout la raison que mon ardeur connue fléchirait, à l'aspect de la ville en ruine qui ne correspondrait pas à sa réputation ni à l'opinion que je m'en étais faite d'après les livres. [...] En vérité, Rome fut plus grande et ses vestiges sont plus grandioses que je ne le pensais. Je ne m'étonne plus que le monde ait été dominé par cette ville, mais qu'il l'ait été si tard. Salut ».

Lettre de Pétrarque adressée à son protecteur le cardinal Giovanni Colonna.

Pétrarque, *Epistulae de rebus familiaribus*, liber secundus, epistula XIV, in Petrarca, *Epistulae*, Florence, Fracassetti. 1859.

La redécouverte de l'Antiquité à partir de la Pré-Renaissance s'accompagne d'une thématique de la ruine chez les peintres mais aussi chez les écrivains. La découverte des ruines de Rome procura chez le poète Pétrarque (1304-1374) une intense émotion. L'évocation ou la figuration de la ruine est considérée comme le rappel d'un grand passé. C'est la symbolique du temps qui fuit, la mort des œuvres humaines mais aussi l'expression d'une puissance politique ou d'une richesse économique et par là même le surgissement possible d'un monde nouveau. *Le rapport au temps se déploie simultanément sous la double perspective de la mélancolie et de l'utopie : d'un côté, la nostalgie d'un passé que l'on sait défunt, de l'autre, l'espoir d'un avenir qui ressusciterait un idéal de grandeur et de vertu.*³

³ Sabine FORERO-MENDOZA, *Le temps des ruines*. Editions du Champ Vallon, 2002

Au XVIII^e siècle, ce point de vue passéiste évolue quelque peu. Le goût de la ruine s'étend à tout vestige de toute époque qu'il soit rotonde grecque ou baptistère gothique. La ruine en tant que stimulant de la méditation ou de la rêverie est valorisée. Volney⁴, Denis Diderot ou encore François-René de Chateaubriand l'exaltent en tant que vestige duquel surgit le passé mais aussi en tant que présent fait de réminiscences et de filiations. Diderot en énonce la poétique :

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une génération qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.

> Imaginaire

L'esthétique de l'architecture imaginaire est particulièrement exemplaire dans les gravures de Piranèse ou de Gustave Doré, à la fin du XIX^e siècle. Les œuvres de ce dernier à l'intonation dramatique, caractérisent une idée de magnificence romaine à travers la grandeur et l'isolement des éléments architecturaux, comme s'il voulait parvenir à sublimer l'Antiquité. En 1751, il réalise une série de *Vues de Rome*. Il procède à une retranscription de l'Antiquité transmuée par son imagination. Pour cela, il exploite le cadrage, la mise en scène et opère de forts contrastes d'ombre et de lumière. Cette référence au vocabulaire architectural antique avec pour thématique la ruine est présente dans la peinture. La littérature la développera aussi largement. Pour Bernardin de Saint-Pierre, dans ses *Etudes de la Nature* (1784-88), la ruine est le signe d'une transcendance.

> Entre réalisme et fantastique

Dans ce retour aux sources antiques, les hommes de la Renaissance portent attention aux textes anciens tout comme aux nombreux sites historiques dont il ne reste parfois que des ruines. Grâce aux croquis dessinés *in situ* ou d'après des lectures, les représentations de l'architecture correspondent à une réalité observée. Celle-ci est ensuite transférée voire modifiée. L'Italie avec Rome (le Forum, le Colisée ou encore le Capitole sont encore visibles), Tivoli constituent pour les artistes **un creuset de références qu'ils souhaitent non seulement imiter mais surtout dépasser en les actualisant.**

Traité d'architecture

Antiquité

I^{er} siècle, Vitruve

Traité italiens

XV^e siècle, L.B. Alberti

XV^e siècle, S. Serlio

XV^e siècle, A. Palladio

XVII^e siècle, V. Scamozzi

Matthijs Bril (Anvers, 1551-Rome, 1583) annonce une démarche très méticuleuse en peignant les premiers paysages archéologiques dans lesquels les monuments sont parfaitement identifiables. Avec le XVII^e siècle, naissance est donnée à des architectures de fantaisie associant plusieurs formes antiques en arrière plan de scènes religieuses ou mythologiques. Sarcophages, bas-reliefs ou frises, fruits de recherches archéologiques leur apportent un registre de motifs qu'ils réinvestissent dans leurs œuvres. Le développement de l'architecture

⁴ Constantin-François CHASSEBŒUF DE LA GIRAUDAIS, comte Volney, dit VOLNEY (1757- 1820).

est lié à l'essor de la peinture de paysage, en particulier celle de Claude Lorrain ou de Nicolas Poussin. Tout en étant idéalisées – par la représentation de l'architecture –, leurs compositions sont fidèles à la réalité. Dans cette perspective, au XVIII^e siècle, l'art du monde occidental témoigne d'un intérêt renouvelé pour les antiquités romaines et grecques. Cette ferveur est-elle une réaction aux ornements tourmentés du style rococo ou un attrait pour l'Histoire ? En peignant des architectures antiques, les peintres laissent libre cours à leur sensibilité. Différentes démarches sont adoptées : leur ordonnance respecte des données archéologiques ou au contraire relève d'une certaine fantaisie. Citons par exemple Giovanni Paolo Panini qui, malgré la représentation d'édifices réels, en particulier des ruines, ne s'attache pas à les disposer selon des distances vraisemblables.

Du décor... à l'espace

Pour appréhender la place et le rôle de l'architecture dans la peinture et la sculpture, il conviendra d'interroger l'espace de l'œuvre. De là, nous tisserons les liens d'une signification au croisement de données historiques, géographiques, techniques et artistiques.

L'architecture comme décor

Les artistes ont la préoccupation de figurer l'architecture dans l'espace peint ou sculpté. En quoi la place occupée par l'architecture dans le tableau ou la sculpture fait-elle sens dans l'œuvre ?

> Du décor ...

La sculpture du Moyen-Âge, en particulier les chapiteaux, offre une grande profusion d'ornements et de formes architecturales répertoriées. Les sculpteurs exploitent toutes les surfaces libres en taillant de riches motifs. Le chapiteau *La Course au sépulcre de Pierre et Jean* (cloître du prieuré Notre-Dame de la Daurade, 2^e atelier, 1120-1130), témoigne d'une mise en valeur de Jean se penchant vers le tombeau par une colonne soutenant une arcade. Ce détail architectural devant le personnage contribue à donner une impression de profondeur. Lorsqu'on regarde le *Portrait de Germain-Louis de Chauvelin, garde des sceaux* peint en 1727 par Hyacinthe Rigaud, il est intéressant de souligner la présence d'un fût de colonne cannelée à gauche derrière le garde des sceaux. La présence de cet élément architectural, apparemment décoratif, contribue, comme les draperies somptueuses et le fauteuil de bois doré, à évoquer symboliquement l'importance et la noblesse du personnage représenté.

Dans *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain*, tableau de Jean-Baptiste Oudry peint en 1730, la représentation de l'architecture est étroitement liée à celle du paysage. Et même si la ville est peinte en arrière plan d'une scène de chasse, sa figuration donne à l'ensemble **un caractère poétique**. Le traitement des plans successifs par une perspective atmosphérique confère à ce paysage une grande précision. Il renforce l'aspect narratif de l'action représentée. Dans ce sens, l'architecture est plus à considérer comme une donnée sensible que constructive dans l'espace de l'œuvre.

> ... à la mise en scène

Éléments architecturaux, édifices, vestiges ou ruines urbaines sont constitutifs de mises en scène servant l'histoire ou la religion. La statue de *L'évêque Jean Tissendier* (chapelle de Rieux, couvent des Cordeliers, Toulouse. XIV^e siècle) perpétue le geste du donateur qui tient

dans ses mains une maquette de la chapelle de Rieux. La posture du personnage ainsi que son geste présentant la réduction comme une offrande confèrent à la statue une théâtralité évidente. D'ailleurs, le style gothique de la chapelle est réutilisé dans la mitre de l'évêque. Celle-ci est ornée d'une double lancette, encadrée de deux rosaces, évoquant plutôt la sculpture que la broderie. Le même vocabulaire décoratif est transcrit dans plusieurs techniques. Cette scène de dédicace du monument à la Vierge souligne son caractère commémoratif.

L'architecture contribue à célébrer la puissance et l'autorité royales. Elle est utilisée pour mettre en scène des événements historiques. *Le Sac de Troie* peint par Antoine Rivalz (1667-1735)

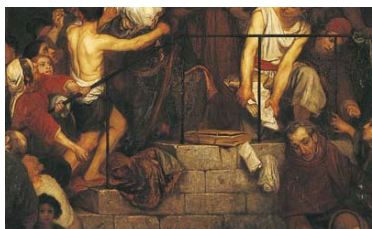


Benjamin-Constant, *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*, 1876.

représente une scène de combat. Au premier plan, plusieurs cadavres rendent la situation dramatique mais la violence de la bataille est renforcée par la présence de bâtiments à colonnes dans le fond droit du tableau. Ici, ils sont utilisés pour ennoblir le décor d'une histoire. Dans l'œuvre de Benjamin Constant, *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*, peinte en 1876, l'arcade de pierre fissurée et les colonnes aux chapiteaux effrités encadrent une scène de chaos et de violence. D'une part, l'élément bâti, à la silhouette monumentale, indique symboliquement une limite, une frontière entre deux camps qui s'affrontent.

Le dispositif architectural choisi par le peintre donne l'impression d'une fenêtre ouverte sur le sultan monté à cheval accentuant ainsi sa grandeur. D'autre part, le caractère suggestif des formes dégradées exaltent une beauté propre à la ruine.

D'autres constituants architecturaux comme le palier, la fenêtre, la façade ou encore l'escalier sont des prétextes pour théâtraliser des scènes religieuses, historiques ou de genre.



Robert-Fleury, *Pillage d'une maison dans la Giudecca à Venise au Moyen-Âge*, 1855 (détail)



Louis Duveau, *L'Abdication du doge Foscarini*, 1851 (détail)



J.P. Laurens, *Saint Jean Chrysostome et L'impératrice Eudoxie*, 1893

L'escalier dans *L'Abdication du doge Foscari* peint en 1851 par Louis Duveau est un prétexte à mettre en scène les personnages accompagnant le doge. Dans ce sens, la façade dans *Les Adieux du consul Boetius à sa famille* (1826) de Jean-Victor Schnetz fait obstacle entre le consul et sa femme. Elle met en tension deux espaces : l'un de privation (intérieur) et l'autre de liberté (extérieur) ou encore l'un interne et l'autre externe si on se réfère à la définition de Bruno Zevi citée précédemment. De même, le peintre J.N. Robert-Fleury dans *Le Pillage d'une maison dans la Giudecca à Venise au Moyen-Âge* (1855) utilise l'escalier, représenté en contre-plongée, comme un décor quasi théâtral pour mettre en scène le groupe de personnages. *L'Eclair*, peint en 1848 par Alexandre Antigna, présente une femme et deux enfants assis dans une pièce mansardée en contre-jour, éclairée par la lumière naturelle provenant d'une lucarne. L'expressivité des visages est rendue par la lumière qui les modèle. La fenêtre permet d'établir une relation entre les personnages penchés vers celle-ci et le monde extérieur matérialisé par la source lumineuse. Ce champ / contre-champ souligné par la direction des regards confère au tableau un certain « réalisme » irréal !

L'architecture comme sujet

Lorsque l'architecture tend à se dégager de toute valeur symbolique religieuse, elle devient le sujet principal de représentation.

> Intégration et contexte



Nicolas Bachelier, *L'Adoration des mages* (Eglise de la Dalbade, pierre, 150 x 84 cm).

L'architecture occupe une place prépondérante dans l'œuvre à tel point qu'elle définit l'œuvre. Parmi les quatre bas-reliefs datés du XVI^e siècle de Nicolas Bachelier, observons *L'Adoration des mages* (Eglise de la Dalbade, pierre, 150 x 84 cm). Même si ce bas-relief présente une iconographie religieuse, il est intéressant de porter attention à son cadre architectural antique. Celui-ci, sculpté avec de profonds reliefs, permet d'intégrer l'épisode narratif (les mages venant s'agenouiller devant la Vierge). L'aspect rustique de la poutre de bois sculptée soutenant la charpente d'un toit fait écho à une colonne cannelée et à un appareil de pierres. Dans ce sens, les éléments bâtis deviennent signifiants dans l'espace de l'œuvre.

Au XVIII^e siècle, le tableau de Pierre-Henri de Valenciennes, *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* (1787) traite un sujet qui envahit la composition. L'homme d'état et consul Cicéron aperçoit le monument funéraire d'Archimède, scientifique grec (physicien, mathématicien et ingénieur) de l'Antiquité. La représentation du tombeau fait de cette scène historique le sujet de l'œuvre. C'est sans doute l'expression d'une fascination romantique pour les ruines et vestiges, qui confèrent au tableau une ambiance énigmatique.

Au-delà, c'est la représentation de la nature et de l'architecture que nous interrogeons. Quelles relations entretiennent-elles ? Dualité ou unité ? *Paris, vu des hauteurs du Père Lachaise* de Louise-Jeanne Sarazin de Belmont (1790-1870) pose la question de ce lien entre architecture funéraire et nature. L'un est-il un prétexte pour composer avec l'autre ? Ou chacun concourt-il à la représentation d'un paysage ?



Louise-Jeanne Sarazin de Belmont (1790-1870), *Paris, vu des hauteurs du Père Lachaise*

La profondeur du paysage est rendue par la disposition spatiale des tombes selon des plans successifs et par celle des arbres décroissants avec l'éloignement. De ce fait, le vestige a part égale avec la nature dans le paysage. Ils sont simultanément sujet et composante plastique assurant ainsi l'unité de l'œuvre.

> Entre document et fiction

En quoi la représentation de l'architecture est-elle réaliste ou idéaliste ? L'histoire nous donne des repères significatifs. Elle est liée à celle des techniques et de la science. D'une part, les



artistes utilisent et inventent des instruments d'optique. Ils cherchent souvent une manière de reproduction scientifique du monde que, parfois, la science leur demande.

Jean-Baptiste Oudry.
Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain, 1730

Le *Paysage* peint en 1655 par Anthonie Jansz van der Croos fait preuve d'une grande précision dans la représentation d'un lieu ordinaire : paysage champêtre avec quatre personnages au premier plan et un village en arrière plan. C'est la raison pour laquelle il est qualifié de paysage dit topographique. Peut-on pour autant ne le considérer que comme un simple témoignage ? De la même manière, une attention particulière est accordée par Jean-Baptiste Oudry à la représentation de la ville de Saint-Germain-en-Laye figurée en arrière plan dans son tableau *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain* (1730). L'œuvre ne doit-elle être considérée que comme vecteur de l'événement historique qu'elle représente ?

D'autre part, dans la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, l'essor de l'estampe autorise une circulation des images des ruines de Rome. La traduction et la publication des traités architecturaux, la divulgation des catalogues et recueils d'antiquités favorisent la diffusion d'une culture visuelle. Certains artistes travaillent à partir de planches gravées, d'autres utilisent des notes ou des croquis qu'ils ont eux-mêmes effectués in situ. *L'Eruption du Vésuve, le 24 août 79* (1813) témoigne d'une recherche de vraisemblance. Pour peindre la mort de Pline l'ancien qui a voulu s'approcher de la montagne pour assister à l'éruption du volcan, Pierre-Henri de Valenciennes s'est rendu à Pompéi (ville rendue célèbre par ses fouilles archéologiques). Il assista même à l'éruption du Vésuve qui eut lieu en août 1779.



P.-H. de Valenciennes, *L'Eruption du Vésuve, le 24 août 79*, 1813

Pourtant, ici les vestiges antiques donnent l'impression qu'ils sont traités comme les éléments d'un vocabulaire décoratif aux multiples possibilités expressives. Ainsi, ils matérialisent l'impuissance des hommes face à une nature déchaînée. Par une savante combinaison, l'artiste satisfait sa quête d'idéalisme.

Le Pont du Rialto à Venise de Francesco Guardi (1712-1793) conjugue ces deux axes. Cette *veduta* (signifie *vue* en italien) est une peinture très détaillée représentant Venise. Le caractère documentaire de l'œuvre se voit doubler d'une vision poétique. Dans ce paysage urbain, la lumière est traitée d'une manière diffuse estompant les contours des édifices et des personnages. Elle contribue à segmenter l'espace en tâches colorées transfigurant une scène pourtant vue et revue.

L'architecture comme espace

On considérera cette partie au regard de la définition de l'architecture donnée par Bruno Zevi. Il s'agit de prendre en compte autant l'espace interne de l'édifice que son espace externe, en particulier dans la relation qu'il établit avec la nature. C'est dans ce sens qu'on parlera d'*espace agissant*⁵.

> Construction de l'espace

De tout temps, la figuration de colonnades, arcades, portiques, tours, façades (...) organise et structure l'espace de l'œuvre. Dans le chapiteau de *La Mort de saint Jean Baptiste, Le Festin d'Hérode* (cloître du prieuré Notre-Dame de la Daurade, 1^{er} atelier, 1100-1110), le compartimentage par faces est accentué par des éléments architecturaux sculptés. L'architecture sert de cadre. Citons par exemple sur la face de *La Danse de Salomé*, la présence d'une tour appareillée de pierres.

⁵ André Masson, *Le plaisir de peindre*, La Diane Française, 1950

Les différentes formes de perspective utilisées au Moyen-Âge tout comme le système



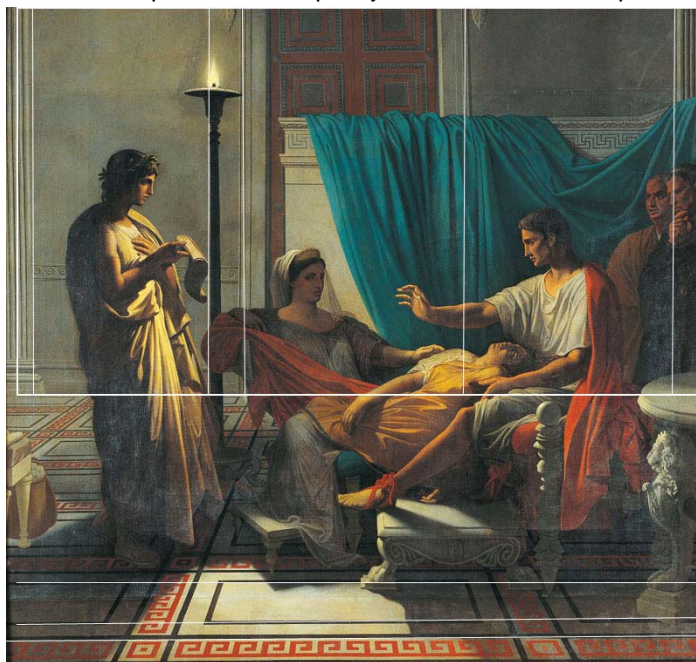
perspectif, géométriquement exact, mis en place à la Renaissance constitue une donnée importante pour la représentation de l'architecture dans la peinture et la sculpture. Dans le bas-relief *Nativité et Adoration des bergers* (1544-1545), Nicolas Bachelier, déjà évoqué ci-dessus, crée une illusion de perspective. Elle est soulignée par les personnages et par les fûts de colonnes sculptés en relief.

Gabriel Blanchard, *La Purification de la Vierge*, 1682

Dans *L'Adoration des mages*, c'est la poutre de bois s'apparentant à un tronc d'arbre qui contribue à cadrer la scène représentée.

On trouve aussi des exemples significatifs dans la peinture. Gabriel Blanchard dans *La Purification de la Vierge* (1682) exploite un ensemble de motifs antiques pour architecturer sa composition. Les éléments combinés et imbriqués suivant quatre plans (les marches vues en contre-plongée au premier plan, la colonnade au second plan, le portique au troisième plan et enfin une partie de temple à l'arrière plan) confèrent à l'œuvre une illusion de perspective.

S'agit-il alors d'une composition ou d'une re-composition ? Ou plus justement d'une composition recomposée ? Regardons aussi *Job dans l'adversité* (1619) de Gaspard de Crayer. L'ensemble de ruines représenté en arrière-plan semble relever davantage d'une re-composition. Le répertoire de formes empruntées à l'Antiquité permet au peintre de reconstituer un univers exprimant un improbable chaos. Au XIX^e siècle, Jean-Auguste-Dominique Ingres, apprécié pour ses portraits et ses nus, ne l'est pas moins pour ses peintures d'histoire. *Tu Marcellus eris* (1811-1820) inspiré de l'histoire antique, témoigne de la douleur d'Octavie, sœur de l'empereur Auguste, à qui on



Ingres, *Tu Marcellus eris*, 1811-1820

annonce par ces mots évocateurs *Tu Marcellus eris*, la mort de son fils. La composition en frise suivant un mouvement latéral gauche /droite est contrebalancée par un rythme de verticales (pilastres) présentes dans le décor architectural.

Cette architecture rigoureuse de l'œuvre contribue à lui rendre un caractère solennel et théâtral. Au-delà, c'est la relation entre le fond (décor architectural) et la forme (scène représentant les personnages) qui s'inscrit dans l'espace de l'œuvre, comme préliminaire d'une préoccupation artistique annonçant le XX^e siècle.

Dans ce sens, l'œuvre de Maurice Denis (1870-1943) *Nativité* tend à faire coïncider l'espace interne et externe de l'architecture avec l'espace de l'œuvre. La distribution des scènes (nativité, vue d'une ville) semble subordonnée à l'architecture qui ordonne la composition. La division de l'espace peint par la figuration de pans de murs érodés contribue à annuler l'effet de profondeur au profit d'une certaine planéité. La filiation avec la démarche artistique du peintre Henri Matisse est à souligner. En effet *L'Atelier rouge* peint en 1911 tend à faire coïncider la forme peinte avec le fond ; la couleur rouge comme les motifs participent de cette affirmation du plan de la toile.



Maurice Denis (1870-1943), *Nativité*

> Une expérience sensible

Les significations de la représentation de l'architecture permettront de montrer en quoi elle constitue une expérience sensible. Pour être vécue, l'architecture se ressent, se parcourt, s'habite.

La matérialité de l'édifice, du monument ou de la ruine participe à susciter une émotion, à dégager une vision poétique. Par exemple, l'arcade de pierre fissurée dans *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*



P-H de Valenciennes, *Vue des environs de Rome*

de Benjamin Constant ou les ruines, formes fragmentaires, brisées, incomplètes, désagrégées de Gaspard de Crayer dans *Job dans l'adversité* créent des effets de rupture, de dislocation. Au contraire, chez Jean-Victor Bertin, le temple de son *Paysage historique* (1830) paraît sublimer la nature dans laquelle il s'inscrit. Il rend immuable voire immatériel le paysage.

L'implication et la participation active du spectateur dans l'œuvre contribuent au parcours mental ou physique de l'architecture. Pierre-Henri de Valenciennes (1850-1819), dans sa *Vue des environs de Rome*, questionne la relation établie / à établir entre le vestige figuré et la

nature qui l'accueille. Il interroge le spectateur sur son rapport au lieu (ici le paysage) et par là même sur sa position au monde.

Par l'espace du tableau, l'espace externe de la ruine prend sens. Il questionne la position du vestige dans l'espace du paysage. En pensant l'espace au-delà de la surface bidimensionnelle du plan pictural, l'artiste interroge déjà ce qui déterminera l'art du XX^e siècle, en particulier l'intégration ou la confrontation de l'œuvre dans un espace physique : l'œuvre in situ, la place et le rôle du spectateur dans l'œuvre. L'œuvre fait acte de contemporanéité au regard d'André Masson qui, dans *Le plaisir de peindre*, dit :

Contrairement à l'habitude européenne de se placer devant les choses – conception scénique et policée du monde –, il s'agirait d'une vision diffuse. Je ne suis pas devant ceci ou cela, je ne suis pas devant la nature, j'en fais partie. Un espace devenu actif, fleurissant, mûrissant, s'évanouissant. Le contraire de « l'espace-limite ». La notion d'espace presque toujours associée à celle de passivité : ce n'est qu'un fond devant le quel l'artiste dispose ou « arrange » des corps. Ainsi le maniérisme, où les objets sont promus au rôle d'ornements de l'espace. A l'opposé, un espace agissant, où les corps ne seraient que des trajectoires [...]. Qu'il ne soit plus question « d'objet dans l'espace ». C'est l'objet qui deviendra espace.⁶

Déjà le Moyen-Âge était précurseur en la matière. La visée pédagogique de l'art médiéval induit l'implication du fidèle. Il est acteur lorsqu'il regarde / lit un chapiteau. Le principe narratif l'incite à parcourir les différentes faces sollicitant un déplacement physique de sa part dans l'espace qui lui est consacré.

L'artiste lui-même incite à rendre le spectateur acteur dans l'œuvre. Par exemple, Ingres sollicite le spectateur de par l'architecture du tableau. Le rythme donné par les verticales des pilastres structure et oriente notre regard.

D'une autre manière, Jean-Baptiste Jouvenet dans *Fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages* en 1685 fait de l'architecture le sujet même de son tableau. Il fait coïncider étroitement le sujet et la surface inhérente à l'œuvre c'est-à-dire l'architecture représentée et l'architecture du tableau créant ainsi une sorte de mise en abîme. Celle-ci fait aussi l'objet d'une réflexion dans *L'Amour fuyant l'esclavage* (1789) de Joseph-Marie Vien. La composition en frise, dont les jeunes femmes athéniennes sont les actrices, se détache sur un cadre architectural dépouillé. Marqué par les découvertes faites à Herculanium, le peintre expose sa vision de l'Antiquité dont l'objet architectural posé sur la table à droite des personnages en est le témoignage.



Jouvenet, *Fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages*, 1685

⁶ André Masson, *Le plaisir de peindre*. pp.147-148. La Diane Française, 1950

Pour mémoire

Aborder l'architecture dans la peinture et la sculpture, à travers les collections du musée des Augustins, pose d'emblée la question de la relation entre art et architecture. Ses représentations témoignent d'un répertoire de formes riches et variées issues de l'Antiquité classique (colonnes, frontons, chapiteaux, portiques). Celle-ci constitue à la fois une source et une référence iconographique pour les créateurs depuis le Moyen-Âge jusqu'au début du XX^e siècle. Elle traverse nombre de moyens d'expression : bas-relief, chapiteaux sculptés, peintures et de genres picturaux : paysage, scène de genre, ou encore portrait.

A la période médiévale, les hommes élaborent, par des assemblages habiles de pierres, une langue, un alphabet. Le symbole s'inscrit dans l'édifice et dans sa représentation. Suivant le contexte profane ou sacré, il véhicule des enseignements moraux, religieux voire politiques. Tantôt partie du décor, tantôt composante plastique du chapiteau sculpté, il contribue à servir de cadre et/ou à construire l'espace narratif.

A partir de la Pré-Renaissance, la redécouverte de l'Antiquité s'accompagne d'une thématique de la ruine. Celle-ci est considérée comme le rappel d'un grand passé. Elle est présente aussi bien dans la peinture que dans la littérature. Dans ce retour aux sources, les hommes de la Renaissance portent attention aux textes anciens, en particulier les traités d'architecture et aux nombreux sites historiques dont il ne reste que quelques vestiges (Rome, Tivoli par exemple). Ceux-ci constituent un creuset de références qu'ils souhaitent non seulement imiter mais surtout dépasser en les actualisant.

Au XVII^e puis au XVIII^e siècle, les artistes donnent naissance à des mises en scène d'architectures associant plusieurs formes antiques qui viennent souvent en arrière plan d'évènements religieux, historiques ou mythologiques. Le développement de l'architecture est lié en partie à l'essor de la peinture de paysage, plus particulièrement celle de Claude Lorrain ou de Nicolas Poussin. Les artistes oscillent entre deux quêtes, *réalisme* et *idéalisme*, entre recherche du naturel et du sublime, entre deux visions, documentaire et poétique.

Le XIX^e siècle verra avec le romantisme l'apogée d'une émotion spatiale dans ses relations avec l'imaginaire. Mais la figuration de l'architecture dans la peinture et la sculpture constituera le point d'ancrage d'une préoccupation de l'espace annonciatrice de l'art du **XX^e siècle**.

L'architecture dans la peinture et la sculpture engage à une réflexion historique, ethnologique sur les sociétés et civilisations, à une méditation sur le temps (passé, présent et futur), à une expérience de l'espace par l'élaboration de démarches et de concepts artistiques contemporains parfois de notre monde actuel. Sur ces bases se construit alors une identité et la conscience d'un patrimoine. Entre mémoire et anticipation, l'universalité prend place.

Jalons pour une exploitation pédagogique

Vocabulaire

Allégorie Architecture Architecturer Arcade Archéologie Arrière plan

Baptistère Bas-relief

Cadrage Cathédrale Chapiteau corinthien, dorique, ionique Colonnade Colonne cannelée Colonne torse Contre jour Contre plongée Corbeille Croquis

Doubleau Drapé

Echelle Escalier Espace

Façade Fenêtre Fiction Fond Forme Forum Frise Fronton Fût Frontière

Iconographie In situ

Limite Lucarne

Marche Mise en scène Modelé Mythologie

Niche

Ordre corinthien Ordre dorique Ordre ionique Ornement

Palier Perspective atmosphérique Perspective linéaire Pilastre Pilier Plan Plongée (vue en) Point de vue Portique Posture Proportions

Raccourci Rotonde Ruine

Sarcophage Socle Symbole

Tailloir Temple Théâtralité Topographie Tympan

Urbanisme

Veduta Vestige

Xyste

...

Notions

Ressemblance

- > Référent
- > Présentation
- > Représentation

Décor

- > Motif
- > Mise en scène
- > Théâtralité

Narration

- > Récit
- > Fiction
- > Documentaire
- > Témoignage

Espace à 2 dimensions

- > Perspective > Profondeur > Plans > Construction
- > Loi du cadre
- > Fond / Forme
- > Planéité
- > Composition
- > Cadrage
- > Point de vue
- > Re-composition (imbrication, combinaison)
- > Organisation
- > Lieu figuré
- > Immatérialité et virtualité

Espace à 3 dimensions

- > Structure
- > Construction
- > Volume (emboîtement, évidement, liaison, juxtaposition, assemblage, façonnage, modelage)
- > Fonction
- > Forme ouverte / Forme fermée
- > Intérieur / Extérieur
- > Éphémère / Durable
- > Perception
- > Point de vue
- > Espace scénographique
- > Site
- > Nature
- > Ville
- > Urbanisme

- > Lieu / Milieu
- > Environnement (naturel, artificiel, bâti)
- > Installation
- > In situ
- > Jardin

Espace et spectateur

- > Devant l'œuvre
- > Autour de l'œuvre
- > Dans l'œuvre
- > Espace intime / Public

Mémoire

- > Emprunt
- > Référence
- > Citation
- > Patrimoine
- > Identité
- > Oeuvre

Matérialité

- > Matière et texture
- > Matériau
- > Factice

Problématiques

artistiques

- > Comment les artistes travaillent-ils avec l'histoire ?
- > Comment l'artiste établit-il une relation avec une œuvre de référence ?
- > En quoi l'histoire est-elle une question pour les artistes d'aujourd'hui ?
- > Quelles relations doit-on construire entre les œuvres du musée et celles des créateurs d'aujourd'hui ?

pédagogiques

- > Comment les arts plastiques instaurent une relation avec l'histoire et l'histoire des arts ?
- > Peut-on construire une culture artistique de l'élève sans s'appuyer sur les œuvres du passé ?
- > Peut-on aborder l'histoire de l'art par la pratique ?

- > En quoi les œuvres du musée permettent à l'élève d'élaborer et de construire une culture artistique ?
- > Comment, au travers de la représentation architecturale dans la peinture et la sculpture, comprendre la notion d'espace ?
- > En quoi la figuration de l'architecture permet-elle d'aborder la notion de référence ?
- > Comment la matérialité de l'architecture est rendue lisible par sa représentation ?
- > Comment faire pour que l'élève prenne en compte l'espace dans lequel il vit ?

Repères bibliographiques

- > BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques*. Minerve, 1998
- > DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Larousse, 2004
- > FORERO-MENDOZA Sabine, *Le Temps des ruines*. Champ Vallon, 2002
- > GOMBRICH Ernst.H. , *L'Art et l'illusion*. Gallimard, 1987
- > SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*. PUF, 1990

Crédits photographiques

© Toulouse, musée des Augustins – clichés Daniel Martin, Bernard Delorme, STC-Mairie de Toulouse.