

Zeitschrift:	Outlines
Herausgeber:	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band:	2 (2004)
Artikel:	La figuration graphique de l'architecture néo-classique et le rôle de la gravure au trait dans les recueils de Jean-Charles Krafft
Autor:	Frey, Katia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-872230

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

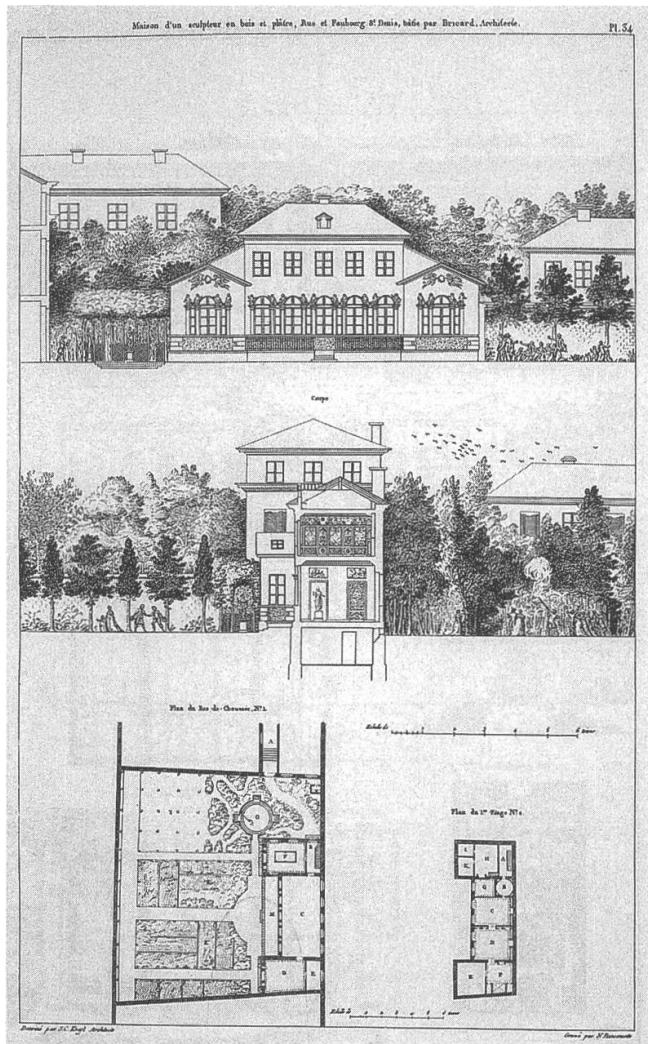
KATIA FREY

La figuration graphique de l'architecture néo-classique et le rôle de la gravure au trait dans les recueils de Jean-Charles Krafft

Jean-Charles Krafft¹ (1764–1833), dessinateur d'architecture, publie au début du xix^e siècle de nombreux recueils consacrés à l'architecture privée et aux jardins, dont deux en particulier – *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et hôtels de Paris* (1801–02)² et *Recueil d'architecture civile*, paru sous forme reliée en 1812³ – connaissent un succès durable, comme l'attestent les nombreuses rééditions⁴. Présentés dans le prospectus de vente sous le titre programmatique de «Nouvelle architecture française», ces deux recueils se placent, par cette référence directe faite à l'*Architecture française* (1752–56) de Jacques-François Blondel, dans la tradition bien française des anthologies d'architecture, de véritables «histoires de l'architecture» par l'image⁵. Les deux recueils de Krafft ont pour but de documenter «la révolution qui s'est opérée dans les arts les 25 dernières années»⁶ et de faire connaître au public «ce qu'on pourrait appeler les monuments de la renaissance de l'art au xix^e siècle et ceux qui à la fin du xviii^e ont préparé cette renaissance»⁷. Les maisons construites par les meilleurs représentants du retour à l'antique, déjà célébrées à l'époque de leur construction, y côtoient les œuvres d'architectes aujourd'hui oubliés ou inconnus; on y trouve, à côté de nobles maisons à l'antique, les premières expériences de l'architecture pittoresque à l'italienne et du style néo-gothique. La sélection se veut moins originale que représentative de la pratique architecturale de l'époque.

Les recueils de Krafft se composent de planches gravées au trait (fig. 1, 5, 9), comme la plupart des publications d'architecture civile qui paraissent à l'extrême fin du xviii^e et au début du xix^e siècle, telles celles de Percier et Fontaine, Dubut, Détournelle, Clochar ou Normand⁸ (fig. 2 à 4). L'emploi généralisé de cette technique de reproduction vers 1800 dans la réalisation des planches d'architecture soulève l'hypothèse d'une volonté de transposer, non seulement dans la figuration de l'architecture, mais également dans la technique de reproduction, les réflexions théoriques à la base de l'architecture néo-classique, soulignant ainsi, pour une brève période, la coïncidence des intentions entre recherche esthétique et conditions matérielles dans la production et la diffusion des livres d'architecture.

La gravure au trait ne se définit pas par une technique particulière; on appelle ainsi, par analogie au dessin au trait⁹, une gravure qui n'est pas ombrée. Il faut rappeler qu'en

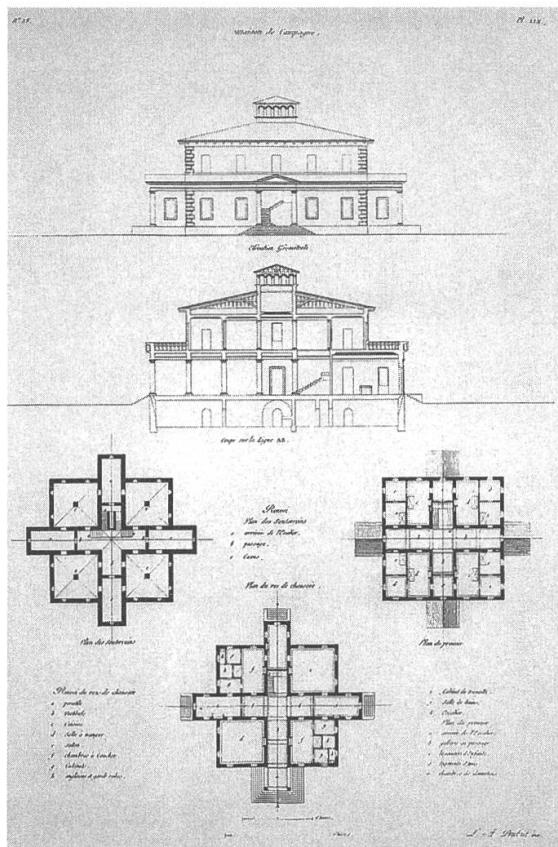


¹ Maison d'un sculpteur en bois et plâtre, bâtie en 1784, par Bricard. Krafft et Ransonnette, [1801-02], pl. 34

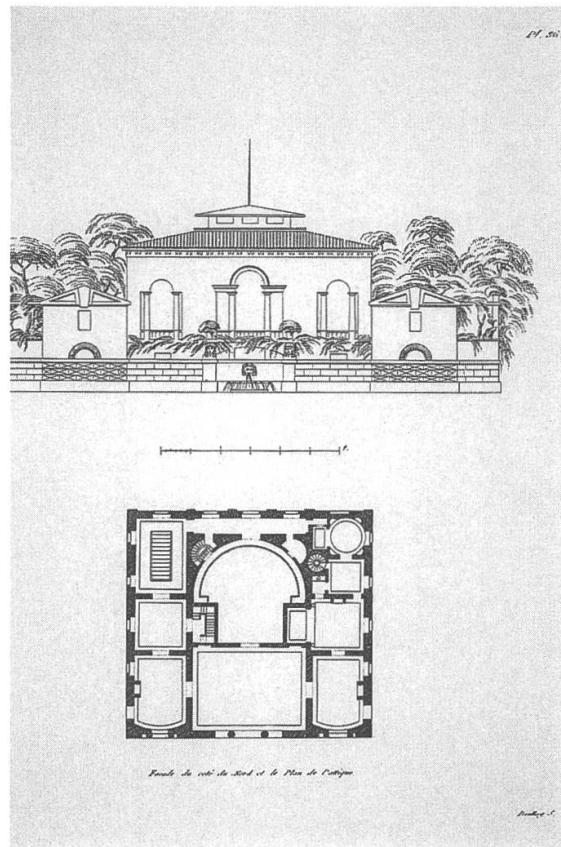
architecture, une convention s'était établie au cours du XVIII^e siècle, d'ombrer les dessins à 45°¹⁰. «Les ombres servent à [...] distinguer les parties rondes des plates; celles qui sont pleines, de celles qui sont vides; enfin celles qui sont plus ou moins saillantes les unes que les autres¹¹» et facilitent ainsi la lecture des volumes. L'ombre est rendue par le lavis dans le dessin d'architecture et par une hachure plus ou moins fine dans la gravure (fig. 6). L'emploi généralisé de la gravure au trait n'est donc pas lié à l'invention d'une technique nouvelle.

Le choix de cette technique dans la réalisation des grands recueils d'architecture s'explique tout d'abord par la nature et le rôle didactique de ces recueils, de véritables catalogues de modèles, répertoires de formes et sources d'inspiration pour élèves et architectes. La clarté et la simplicité du trait permettent une bonne compréhension des modèles proposés et facilitent leur transposition dans la pratique. C'est ainsi que Normand explique le choix de la gravure au trait: «La netteté et la précision avec laquelle j'ai tâché de graver ces plans, fait qu'ils peuvent être doublés, quadruplés même.»¹² Les vertus didactiques du trait sont reconnues depuis longtemps, notamment

dans le domaine de l'apprentissage des arts du dessin, comme en témoignent les planches des manuels de dessinateur ou l'article «Dessein» de l'*Encyclopédie*. Pour les recueils d'antiquités, tels *Les monuments de la monarchie française* (1729), de Bernard de Montfaucon¹³, ou le premier recueil de vases de Sir William Hamilton¹⁴, publié en 1766, le recours à la gravure au trait pour certaines planches répond avant tout à un but scientifique et didactique. Si, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, ces planches ont incité les jeunes peintres et sculpteurs à expérimenter ce genre dans leur recherche de l'idéal antique¹⁵, c'est aux gravures d'illustration de John Flaxman¹⁶ que l'on doit véritablement l'éclosion du dessin et de la gravure au trait comme un style nouveau¹⁷. Pour George Cumberland, l'un des premiers théoriciens du dessin et de la gravure au trait,



2 Maison de campagne, N° 35. Dubut, 1803,
pl. 59



3 Maison de M. de Talleyrand Périgord, aux
Champs-Elysées, Paris, par Bélanger. Détour-
nelle, 1804, pl. 86

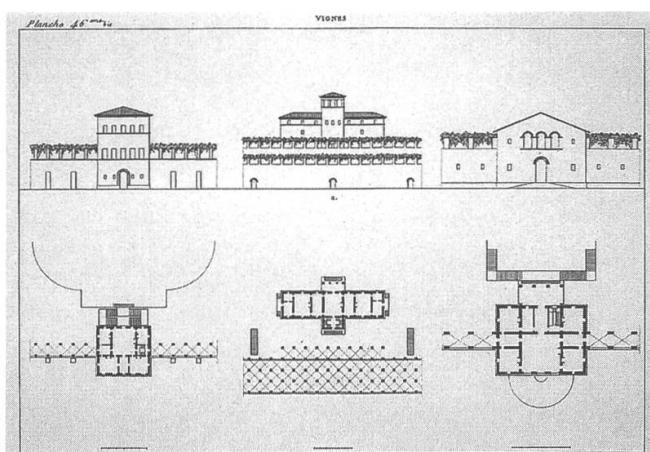
l'économie des moyens mis en œuvre ne représente pas une réduction, mais bien une abstraction dans le processus artistique. En 1796, dans son ouvrage *Thoughts on Outline. Sculpture, and the System that Guided the Ancient Artists in Composing their Figures and Groups*¹⁸, il préconise cette technique pour mieux saisir l'essence même de l'art antique: «I have treated principally of Outline; for [...] there can be no art without it»¹⁹; il précise plus loin: «Although, mathematically speaking, there is no such thing as Outline [...], notwithstanding, I see figure without Outline, I cannot describe it on paper, unless I begin with that process.»²⁰

Ces premières recherches esthétiques menées à Rome dans le dernier quart du XVIII^e siècle par les peintres et dessinateurs trouvent en France un parallèle en architecture, ou plus précisément dans le dessin d'architecture. A la suite du grand débat sur l'architecture comme art d'imitation et le rôle du dessin dans la pratique architecturale qui avait agité architectes et théoriciens dès le milieu du XVIII^e siècle²¹, une réaction s'amorce vers 1800, de la part d'architectes, tel Durand, pour qui l'architecture se définit avant tout par

son système constructif. Dans le contexte d'une conception rationnelle de l'architecture, le choix quasi unanime de la gravure au trait pour reproduire les dessins d'architecture autour de 1800 ne relève pas d'une simple question technique mais constitue une réaction radicale à la pratique du beau dessin en architecture, pratique qui avait été largement en cours, voire encouragée, à l'Académie royale d'architecture, et qui est désormais jugée néfaste, puisqu'elle fait croire que «l'architecture est moins l'art de faire des édifices utiles, que celui de les décorer [...] et d'exciter en nous des sensations agréables»²². Cette prise de position de la plupart des architectes de la génération des élèves des grands architectes-peintres du XVIII^e siècle explique certainement pourquoi les dessins des concours de l'Académie royale d'architecture à juste titre réputés pour leur qualité picturale, aient été gravés au trait par Prieur et Van Cleemputte dans leur fameuse *Collection des prix*²³.

Dessinateur d'architecture, Krafft est certainement sensible aux débats théoriques des architectes de son époque. On pourrait appliquer à Krafft le propos de Charles-Paul Landon, qui, expliquant le choix de la gravure au trait pour illustrer les planches de ses *Annales du Musée*, reconnaît avec un certain regret les manques de cette technique de reproduction, celle-ci ne pouvant «offrir que la pensée de l'Artiste, la disposition de la scène, l'ensemble ou l'harmonie linéaire». Il ajoute cependant plus loin: «Nous nous applaudissons néanmoins d'avoir choisi ce genre d'exécution, puisqu'il nous oblige de nous renfermer dans les nobles limites de l'Art, l'invention, le caractère, le mouvement, l'expression.»²⁴ En choisissant la gravure au trait, en se cantonnant dans «les nobles limites de l'art» de bâtir, Krafft a voulu de toute évidence mettre en avant l'essence même de l'architecture néo-classique: la simplicité de sa construction, la pureté de ses lignes, l'harmonie de ses proportions classiques.

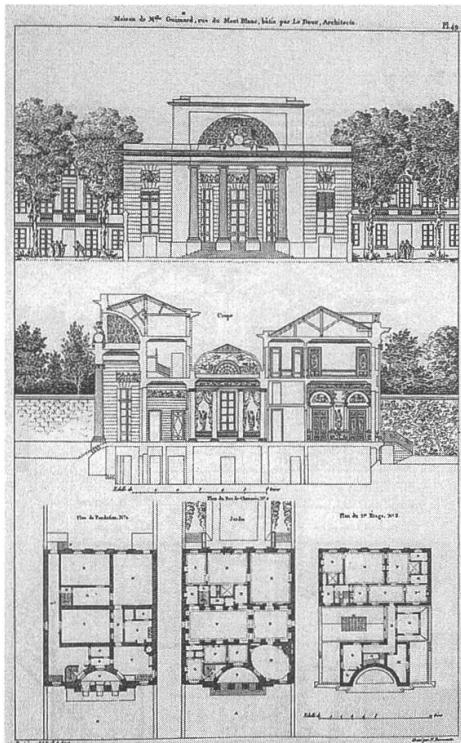
Il ne faut pourtant pas négliger les considérations économiques liées à l'édition des recueils d'architecture, qui entrent également en bonne part dans le choix de cette technique de reproduction. Comparée à la gravure en taille-douce, utilisée traditionnellement pour les planches d'architecture, la gravure au trait possède le grand avantage d'être une technique rapide, tant dans la production des dessins préparatoires que dans l'exécution. Au vu du rythme soutenu des publications de Krafft, généralement de grand format, folio ou quarto oblong, composées d'une centaine de planches, on comprend cette option. La gravure au trait est également plus économique, pour l'éditeur comme pour le public, un aspect que souligne Landon. La rapidité de la réalisation et le prix modique de ses *Annales du Musée* n'auraient pu être garantis si les planches n'avaient été gravées au trait. «J'ai senti que ce Recueil offrirait un avantage réel aux Amateurs qui n'ont pas toujours la facilité de se procurer ces Collections magnifiques, mais volumineuses, dispendieuses, et quelquefois tardives.»²⁵ Hamilton avance également la raison



4 Vignes. Normand, 1815, pl. 18

économique pour le choix de la seule gravure au trait pour illustrer son deuxième recueil de vases, alors que le premier contenait des gravures au trait, des gravures ombrées, ainsi que des gravures coloriées à la main²⁶. On peut aussi rappeler que, pour les mêmes raisons, le supplément des planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert est également gravé au trait. La gravure au trait se prête par ailleurs à un tirage élevé et permet de réaliser de nombreuses éditions tout en gardant une bonne qualité du dessin. Il est donc bien probable que l'utilisation de cette technique ait contribué à la diffusion à grande échelle de ces recueils qui touchent toutes les couches de la société et sont également vendus en province et à l'étranger.

L'originalité du travail de Krafft réside dans la complexité des buts assignés aux recueils et dans la limitation des moyens choisis pour les réaliser. La mise en page des planches et la figuration de l'architecture mises au point par Krafft répondent à ses différentes intentions. Les recueils sont à la fois des anthologies d'architecture privée et des collections de modèles d'une architecture au goût du jour. Ils doivent donc satisfaire les attentes d'un public varié aux exigences diverses: il faut à la fois séduire les amateurs d'architecture par des images attrayantes et intéresser les architectes «tant ceux qui sont consommés dans leur art, que ceux qui peuvent encore étudier» en livrant les dessins et les informations nécessaires à la réalisation du bâtiment²⁷. Pour plaire aux amateurs, Krafft évite la sécheresse et l'uniformité qui caractérisent la plupart des planches d'architecture gravées au trait et cherche à donner une dimension pittoresque à ses gravures. En comparaison avec la plupart des recueils contemporains sur le même sujet, dont les planches sont également gravées au trait, les recueils de Krafft possèdent un charme indéniable dû à une mise en page particulière de la planche et à la figuration de l'architecture dans un cadre paysager (fig. 1, 5, 9). A cela il faut certainement ajouter le talent des graveurs qui collaborent aux recueils; si celui de 1801 est entièrement gravé par

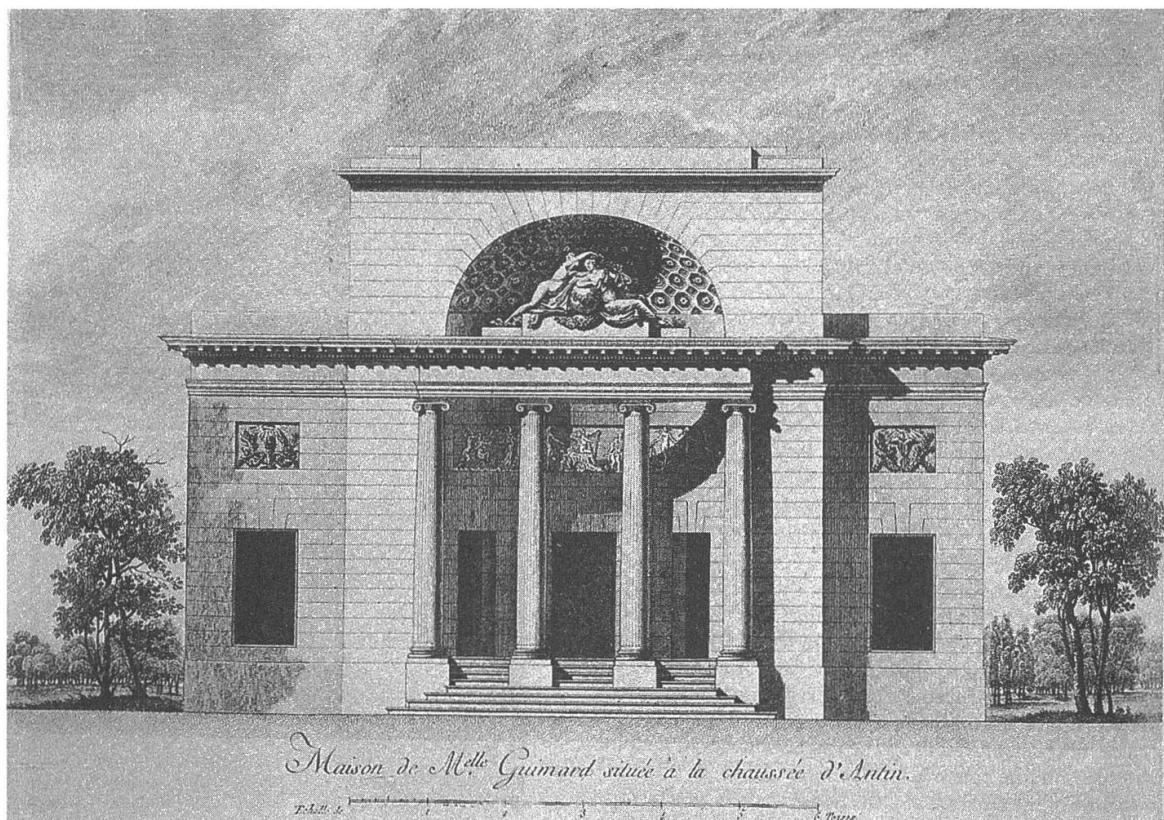


5 Maison de mademoiselle Guimard, par Ledoux. Krafft et Ransonnette, [1801-02], pl. 49

Ransonnette, un certain nombre de graveurs expérimentés, notamment ceux qui ont collaboré au traité de Ledoux²⁸, ont prêté main forte à la réalisation du recueil de 1812. A quelques rares exceptions près, toutes les maisons des deux recueils de Krafft sont accompagnées de masses d'arbres qui entourent l'édifice d'une manière pittoresque. Certes, les berceaux de verdure, la vigne grimpante ou encore des pots de fleurs ponctuant les degrés sont autant d'éléments d'une architecture «à l'italienne» propagée également dans d'autres publications de l'époque, comme le *Précis des leçons* de Durand ou le recueil de façades de Normand, qui consacrent chacun une planche à la vigne (fig. 4 et 7). Les masses d'arbres qui accompagnent les édifices semblent certes une convention adoptée par la plupart des architectes de l'époque. Chez Krafft, cependant, la présence d'une végétation luxuriante vise un effet esthétique qui joue sur l'opposition des formes et des couleurs: les masses sombres et mouvementées des feuillages forment un cadre idéal pour mettre en valeur les lignes épurées de l'architecture néo-classique.

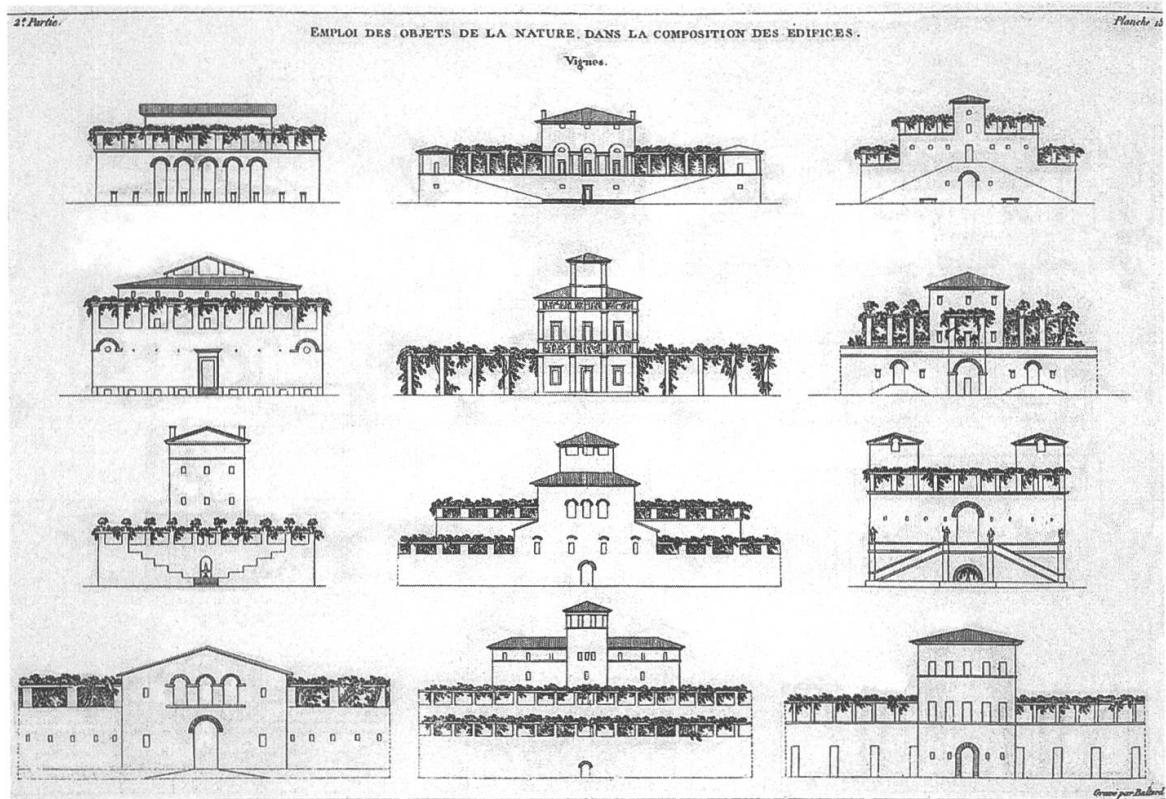
Krafft le souligne dans la préface: «Nous avons souvent détaillé les lignes de l'architecture sur un fond de paysage dont les formes libres contrastent d'une manière frappante avec les masses sévères des édifices.»²⁹ Il est conscient de l'effet attrayant produit par cette mise en scène de l'architecture. Il pense que présenter les édifices «comme élevés dans des jardins soignés ou dans des vallées riantes, leur donne un attrait séduisant qui invite l'homme riche à les réaliser dans ses propriétés.»³⁰ La richesse et la variété des traits dans le dessin de la végétation, mais aussi le rendu très différencié des surfaces et des matériaux de construction visent à rehausser l'effet pittoresque, tout en fournissant des informations utiles aux architectes.

A l'intention des architectes, Krafft présente sur une seule feuille les trois dessins essentiels à la compréhension d'un édifice (fig. 1 et 5), qui relèvent de la méthode de composition architecturale; il se conforme ainsi aux instructions données par Durand à ses élèves, dans ses *Précis des leçons*: «Pour donner une idée complète d'un édifice, il faut faire trois dessins, que l'on nomme plan, coupe, élévation; le premier présente la direction horizontale de l'édifice, le second sa disposition verticale ou sa construction, enfin le troisième, qui n'est et ne peut être que le résultat des deux autres, représente son extérieur. On pourrait faire tous ces dessins sur des feuilles de papier séparées, mais on économisera beaucoup de temps, en les faisant sur une seule, la plupart des lignes des

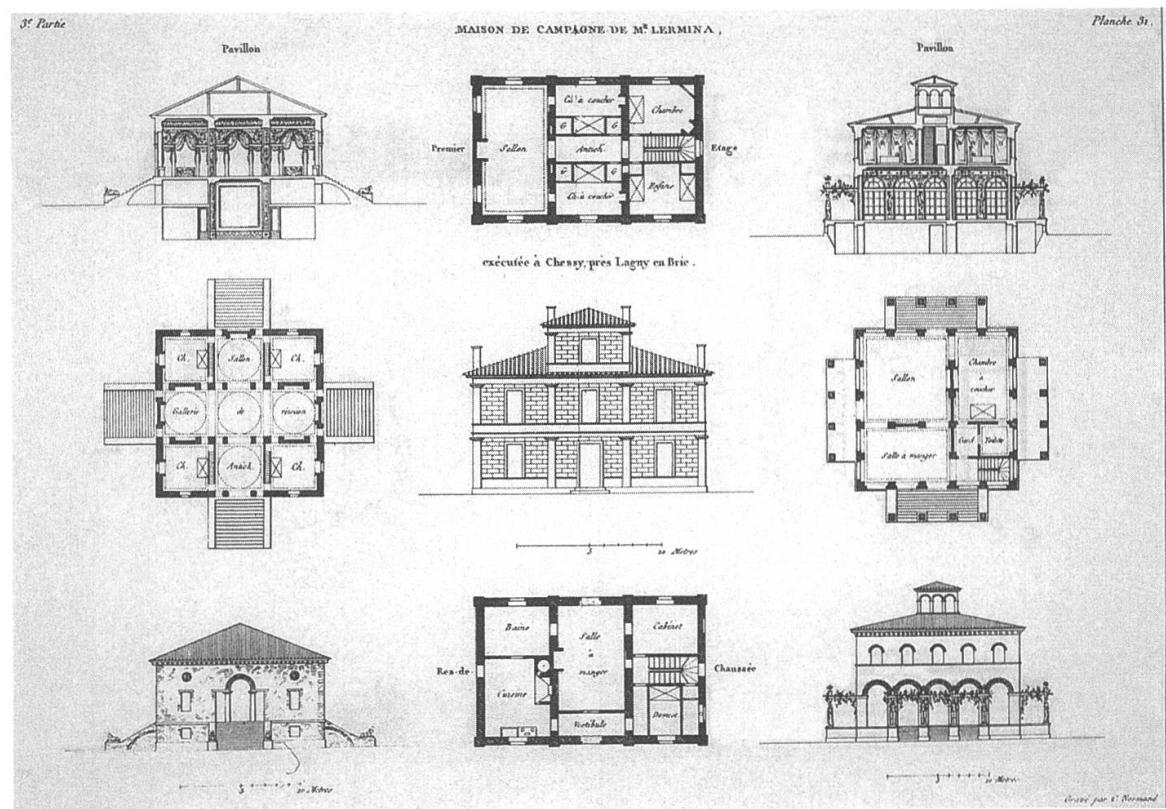


6 Maison de mademoiselle Guimard. Ledoux, éd. Ramée, 1847, pl. 176

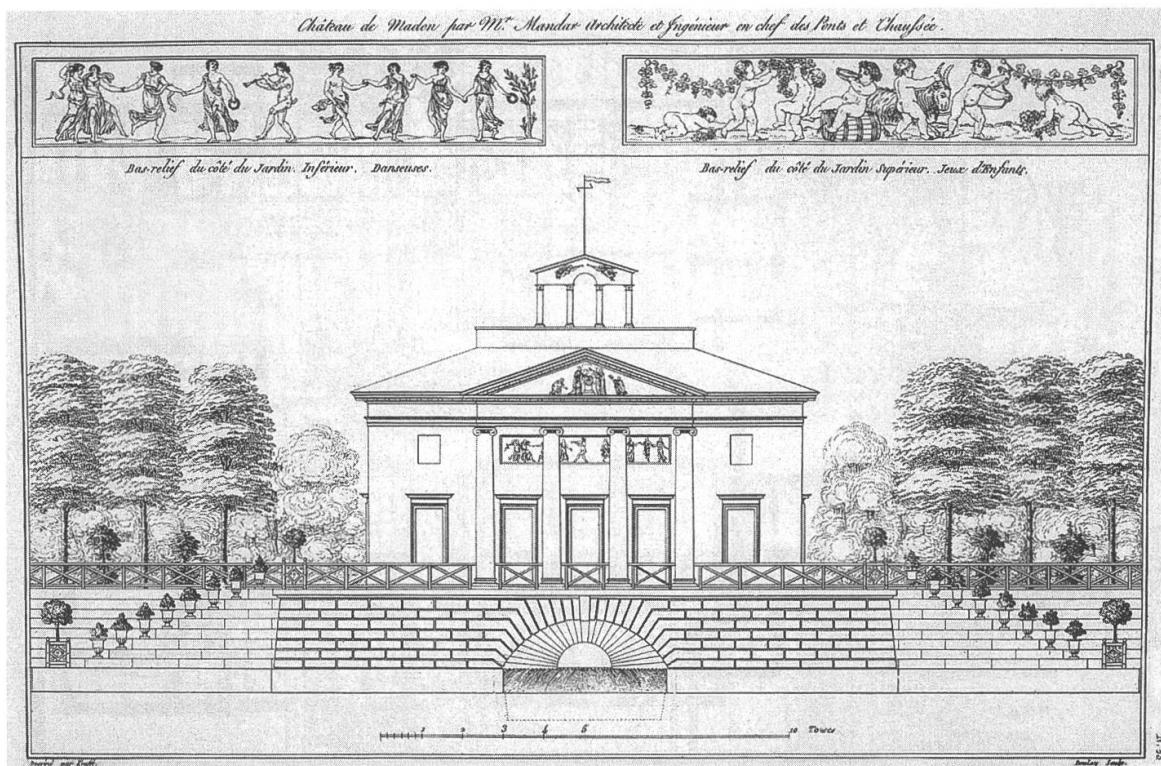
trois dessins devant se correspondre.»³¹ (fig. 8) Toujours à l'adresse des architectes, Krafft s'efforce de maintenir une échelle commune, simple pour les plans et double pour les élévations et les coupes afin, précise-t-il, «que l'on puisse juger comparativement de la grandeur des édifices»³² et pour faciliter le choix d'un modèle à exécuter. De tout temps, architectes et théoriciens ont vu dans la composition du plan le principe fondamental de la conception d'un bâtiment. L'utilisation de l'échelle double pour les élévations semble donc être une concession faite au public d'amateurs (fig. 1). Pour un œil non averti, en effet, l'élévation, et en particulier l'élévation perspective, est l'image la plus facile pour appréhender un édifice dans son ensemble, car elle représente, selon les mots de Durand, «les édifices tels que nous les voyons dans l'exécution»³³. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les anthologies d'édifices construits destinées à un grand public d'amateurs contiennent souvent des vues perspectives, d'un caractère plus pictural³⁴ que les plans et les élévations géométrales. Si Krafft renonce à en donner, il obtient néanmoins un effet pittoresque, en animant la représentation de l'architecture par de petites scènes. Par ailleurs, s'il est convaincu que la gravure au trait convient aux artistes, qui, «accoutumés à juger sur un simple trait du mérite d'une composition, concevront



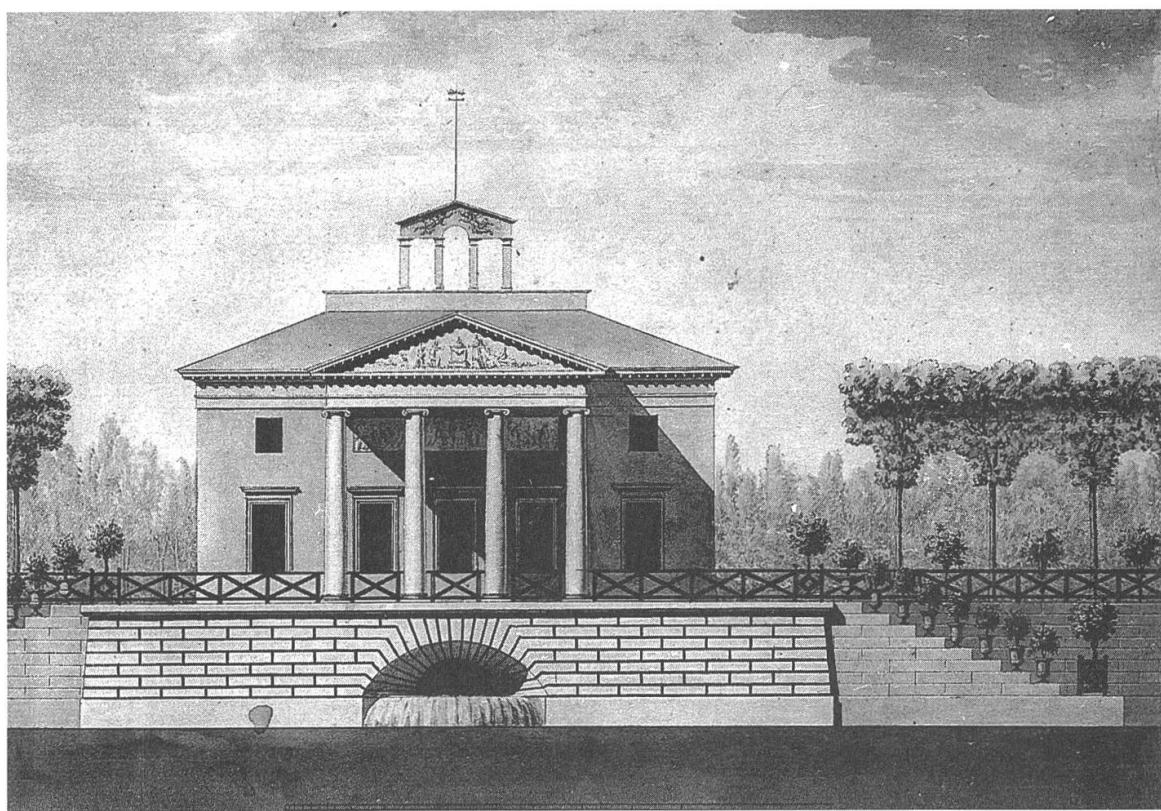
7 Emploi des objets de la nature dans la composition des édifices: vignes. Durand, 1802-05, pl. 18



8 Maison de campagne de M. Lermina. Durand, 1802-05, pl. 31



9 Château de Madon, près de Blois, par Mandar. Krafft, 1812, pl. 23



10 Château de Madon, dessin aquarellé

sans peine ce que l'harmonie du jour et de l'ombre pourrait y ajouter de l'intérêt et d'agrément»³⁵; mais pour ceux qui veulent colorier les dessins, pour ces «personnes qui pensent que l'architecture a essentiellement pour but de plaire aux yeux»³⁶, Krafft met en vente, comme cela se fait pour la plupart des recueils d'architecture de l'époque, des tirages sur papier de Hollande, lequel pouvait être lavé. Un dessin aquarellé représentant le château de Madon³⁷ (fig. 9 et 10) permet effectivement de voir «ce que l'harmonie du jour et de l'ombre pourrait y ajouter de l'intérêt et d'agrément».

La gravure au trait a permis à Krafft de concilier d'une part ses convictions en architecture, grâce à une représentation correspondant aux principes de cette architecture nouvelle qu'il veut faire connaître, d'autre part les attentes d'un public varié, par une mise en page et une figuration à la fois précise et pittoresque, et enfin les conditions économiques de l'édition de recueils d'architecture. Il a réussi à maintenir un équilibre fragile entre les différents aspects, en partie contradictoires, de son travail de dessinateur d'architecture, en restant fidèle à la gravure au trait, alors que dès les premières années du xix^e siècle, certains auteurs reviennent à des techniques aux qualités plus picturales. Ainsi, Legrand et Landon optent, pour les planches de leur *Description de Paris et de ses édifices*, publiée entre 1806 et 1809, la gravure ombrée, en taille-douce, alors que Percier et Fontaine, dont le volume sur les *Palais et édifices de la Rome moderne*, publié en 1798, avait été gravé au trait, choisiront une dizaine d'années plus tard, en 1809, des gravures à l'eau-forte pour illustrer leur grand ouvrage *Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. La gravure au trait demeure cependant jusqu'au milieu du xix^e siècle l'une des techniques de reproduction les plus courantes pour les catalogues de modèles, notamment ceux destinés à la manufacture d'ornements d'architecture, et retrouve ainsi sa fonction didactique originelle.

1 Sur Krafft, cf. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1811–1828; *Nouvelle biographie universelle*, Paris, 1852–54; *Dictionnaire général de biographie*, Paris, 1869; ainsi que notre article «Le Recueil d'architecture civile (1812) de Jean-Charles Krafft. Sources et «choix idéal» de la maison aux champs», *Bulletin monumental*, 155 (1997), N° 4, pp. 301–316.

2 Publié en association avec le graveur Nicolas Ransonnette (1745–1810).

3 Jean-Charles Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812. Le recueil est en circulation par livraisons au plus tard depuis 1805. En 1804, dans le 4^e volume de ses *Nouvelles*

des arts, p. 388, Landon annonce la parution du *Recueil d'architecture civile*; le 2^e cahier est annoncé dans le 5^e volume, en 1805, p. 11. Cependant, si la livraison commence en 1804 ou 1805, tous les exemplaires reliés que nous avons consultés portent en titre la date de 1812.

4 Le recueil de 1801 est réédité en 1809, 1838, 1849; celui de 1812 en 1829, 1849, 1864 et 1876. Une réimpression réunissant ces deux recueils en un seul volume est parue en 1992 aux éditions Uhl, à Nördlingen. C'est cette édition que nous utilisons.

5 Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bastimens de France*, Paris, 1576 et

- 1579; Jean Marot, *Recueils des plans, profils et élévations de plusieurs palais, châteaux, grottes et hostels*, Paris, s.d.; Jean Mariette, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons particulières*, 3 vol., Paris, 1727; Jacques-François Blondel, *Architecture française*, Paris, 1752. Sur les anthologies illustrées d'architecture en France, cf. Katharina Kraus, «Les plus excellents bâtiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime», *Architektura*, vol. 25 (1995), N° 1, pp. 29–57.
- 6 Jean-Charles Krafft et Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons et hôtels de Paris*, Paris, [1801–02], avertissement.
- 7 Idem.
- 8 Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, 1798; Louis-Ambroise Dubut, *Architecture civile. Maisons de ville et de campagne*, Paris, 1803; Athanase Détournelle, *Recueil d'architecture nouvelle*, Paris, 1804; Pierre Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie*, Paris, 1809; Charles Normand, *Recueil varié de plans et de façades, motifs pour des maisons de ville et de campagne*, Paris, 1815.
- 9 Cf. notamment l'article «Dessein, en architecture», in: *Encyclopédie*, publiée par Diderot et D'Alembert, Paris, 1751–1765, suppl. 1777 (vol. x, p. 826).
- 10 Sur le dessin d'architecture en général, cf. Jacques Guillerme, *Le théâtre de la figuration*, Paris, 1976 et Jean-Michel Savignat, *Dessin et architecture du moyen-âge au XVIII^e siècle*, Paris, 1980.
- 11 Dupain, *La science des ombres, par rapport au dessin*, Nuremberg, 1762, p. [1].
- 12 Charles Normand, 1815 (cf. note 8), motif de l'ouvrage.
- 13 Bernard de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des temps a épargnées*, 5 vol., Paris, 1729–1733.
- 14 William Hamilton et Pierre François d'Hugues, dit d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines [...]*, [en français et en anglais], 4 vol., Naples, 1766–67.
- 15 David fait des dessins au trait d'après le recueil de vases de Hamilton, à Rome, entre 1775 et 1780; en 1792, à Rome, publication de gravures au trait par Gagnereaux. Sans oublier les premiers essais de Joseph Wright of Derby à Rome dans les années 1774–75. Cf. entre autres Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century*, Princeton, 1967, et Johannes Dobai, *Die Kunsliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 vol., Berne, 1974–1984.
- 16 Les illustrations des œuvres d'Homère, Eschyle et Dante, gravées par Piroli à Rome en 1793. Cf. Dobai, 1974–1984 (cf. note 15).
- 17 S'agit-il d'une technique, ou peut-on parler véritablement d'un style, comme le laisse entendre Johannes Dobai? Cf. Dobai, 1974–1984 (cf. note 15), vol. 2, pp. 1041–1043.
- 18 Nous remercions M. Pascal Griener d'avoir attiré notre attention sur cet ouvrage de George Cumberland.
- 19 George Cumberland, *Thoughts on Outline. Sculpture, and the System that Guided the Ancient Artists in Composing their Figures and Groups*, Londres, 1796, p. 8.
- 20 Ibid., p. 15.
- 21 Cf. Savignat, 1980 (cf. note 10), en particulier pp. 165–199, et Daniel Rabreau, «La arquitectura a pincel y el arte regenerado de la Ilustración», in: *Arquitecturas dibujadas*, actes du colloque international, mai 1994, Centro Vasco de Arquitectura, Vitoria-Gasteiz, 1996, pp. 93–108. Nous remercions M. Daniel Rabreau de nous avoir communiquée la version originale de son texte, «Le dessin, utopie architecturale ou image média-tique? A propos d'une polémique entretenue vers 1800 en France».
- 22 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole royale polytechnique*, Paris, 1802–05, p. 8.
- 23 *Collection des prix que la ci-devant Académie d'architecture proposait et couronnait tous les ans*, publiée et gravée par A.-P. Prieur et P.-L. Van Cleemputte, Paris, s.d.
- 24 Charles-Paul Landon, *Annales du Musée*, 1^{er} vol., Paris, 1800, p. 3.

- 25 Ibid., pp. 1–2. Sur cet aspect, cf. George McKee, *Charles-Paul Landon's Advocacy of Modern French Art 1800–1825: the Annales du Musée*, Binghamton, 1990.
- 26 «The magnificent Edition of my first Collection of Vases [...] became too expensive a work to answer the purpose which I first intended when I encouraged that Publication, for young Artists are not often in a situation of making such a purchase; to obviate that material objection I have now confined this new Publication to the simple outline of the figures on the vases», William Hamilton et Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collection of Engravings from Ancient Vases*, 3 vol., Naples, 1791–1803, préface.
- 27 Les planches du *Recueil des plus jolies maisons de Paris et de ses environs*, publié par Krafft en 1809, à Paris, montrent bien que le public visé détermine dans une grande mesure la figuration et la mise en page choisies. Ce recueil, destiné essentiellement aux architectes et aux élèves, «comprend les élévarions intérieures de chaque maison, les détails des croisées, balcons, entablements et leurs décors, ainsi que le profil ou coupe pour indiquer la hauteur des planchers», comme le précise son titre; les planches sont gravées au trait sans aucune recherche d'effet pittoresque, mais tous les dessins sont cotés.
- 28 Notamment Boutrois et Van Maelle, qui ont gravé un certain nombre de planches de *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804.
- 29 Krafft et Ransonnette, [1801–02] (cf. note 6), avertissement.
- 30 Krafft, 1812 (cf. note 3), p. 1.
- 31 Durand, 1802–05 (cf. note 22), p. 32.
- 32 Krafft et Ransonnette, [1801–02] (cf. note 6), préface.
- 33 Durand, 1802–05 (cf. note 22), p. 35.
- 34 Nous empruntons le vocabulaire défini par Jean-Paul Jungmann, qui distingue deux types d'images en architecture: l'image de représentation, d'intention documentaire, produite en amont de la construction, et l'image picturale, en aval de la construction, produite et lue sur le mode esthétique. Jungmann, *L'image en architecture*, Paris, 1996, en particulier pp. 39–44.
- 35 Krafft et Ransonnette, [1801–02] (cf. note 6), préface.
- 36 Durand, 1802–05 (cf. note 22), p. 34.
- 37 Dessin conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie (Fondation Doucet) de l'Université de Paris. Il est bien probable que ce dessin ne soit pas l'œuvre d'un amateur, mais plutôt un exercice donné aux élèves des classes de dessin d'architecture à l'Ecole des ponts et chaussées, où l'on sait que Mandar, l'architecte du château, enseignait et où Krafft avait un emploi de dessinateur au dépôt des cartes et plans. Sur l'activité de Krafft, cf. *Révolution en Haute Normandie 1789–1802*, Rouen, 1989, p. 262.

SUMMARY

Neo-classical architecture had gained a place throughout Europe at the end of the eighteenth century. And the important architectural 'recueils' which were being published at the very end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries were increasingly being illustrated with line engravings. These two phenomena would both seem to be governed by one and the same aesthetic criterion, the ideal of the pure line. A study of the plates which compose the large 'recueils' of domestic architecture, published by Jean-Charles Krafft at the beginning of the nineteenth century, serves to prove that whilst material factors were one element in the choice of this technique – engravings of this type could be produced more quickly and at a lower cost – line engraving was more than merely a simple reproduction technique. For this type of engraving furnished architects with a suitable means of expressing their theoretical and paedagogical preoccupations in the diffusion and the implantation of neo-classical architecture.