



HAL
open science

Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles

Valérie Nègre

► **To cite this version:**

Valérie Nègre. Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles. Images Re-Vues, 2019, Par-delà art et artisanat, Hors série 7. halshs-02611780

HAL Id: halshs-02611780

<https://shs.hal.science/halshs-02611780>

Submitted on 18 May 2020

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.

Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles

Technical Virtuosity and Artisanal Aesthetic in Architecture (17th - 18th Centuries)

Valérie Nègre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6451>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Valérie Nègre, « Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux xvii^e et xviii^e siècles », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7 | 2019, mis en ligne le 08 décembre 2019, consulté le 09 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6451>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles

Technical Virtuosity and Artisanal Aesthetic in Architecture (17th - 18th
Centuries)

Valérie Nègre

[...] une exécution techniquement réussie, fût-elle
dépourvue d'esprit, émerveille l'homme cultivé
tout autant que l'homme inculte, de sorte que si
elle s'élève un tant soit peu vers l'art, elle est
accueillie avec encore plus de plaisir.
Goethe, *Maximes et Réflexions* (1765 - 1832)¹

- 1 En 1970, dans un article consacré à « L'Art et l'attention au technique », Robert Klein définissait la virtuosité comme « une primauté accordée à une métatechnique, la technique de production des formes qui produisent des effets » ; le virtuose étant celui qui impose indiscrètement à l'attention le *comment* de l'œuvre ou, pour le dire autrement, l'acte de produire². On sait au moins depuis l'étude d'Ernst Kris et d'Otto Kurz sur la *Légende de l'artiste* (1934)



- que la virtuosité a longtemps été l'un des « motifs-types » de la biographie des artistes. Pour les architectes, les deux auteurs mettent en évidence la rapidité de construction et l'inventivité technique. Ils citent l'anecdote à demi légendaire, rapportée par Vasari, selon laquelle les colonnes, les piliers et la voûte de San Giovanni à Pise auraient été érigés en deux semaines. Le deuxième motif – l'inventivité technique – est illustré par l'idée lancée par Brunelleschi, lors du concours pour la construction de la coupole de la cathédrale de Florence, de confier la réalisation du dôme à celui qui parviendrait à faire tenir un œuf verticalement sur un plateau de marbre³. Mais si certaines formes de virtuosité sont le signe de l'ingéniosité de l'artiste, d'autres le font basculer dans le monde inférieur des métiers. L'idée selon laquelle l'artiste n'agit plus en artiste, mais en artisan, lorsque l'exécution matérielle prévaut sur la forme et l'intelligence de son ouvrage remonte aussi à des temps anciens. Nous nous proposons d'examiner dans les pages qui suivent quelles sont ces habiletés techniques propres à caractériser les architectes et celles susceptibles de les déclasser, et cela, aux xvii^e et xviii^e siècles, au moment où se diffuse la figure de l'architecte moderne et avant que les métiers ne soient bouleversés par le développement de l'industrie.
- 2 Il convient de remarquer en préambule que la question de la virtuosité technique ne se pose pas de la même façon en architecture qu'en peinture ou en sculpture. En Occident en effet, depuis la Renaissance, les architectes se présentent comme ceux qui conçoivent les édifices, mais ne les exécutent pas. Et jusqu'au milieu du xix^e siècle, avant que la figure de l'artisan médiéval (artiste et artisan à la fois) ne soit élevée au rang de modèle, toute coopération manuelle était exclue. Contrairement aux peintres ou aux sculpteurs, les architectes ne pouvaient donner la primauté à l'exécution. Impossible pour eux de briller par la touche de la main. En revanche, ceux qui réalisaient les édifices, les maîtres tailleurs de pierre, les charpentiers, menuisiers, serruriers et les entrepreneurs chargés de l'ensemble de la construction d'un bâtiment le pouvaient. Nous avons montré ailleurs qu'ils ne s'en privaient pas. La recherche de la difficulté d'exécution était valorisée et encouragée dans le monde artisanal. Outre la réalisation de chefs-d'œuvre, les artisans habiles (notamment les Compagnons du Devoir) avaient coutume de se lancer des défis techniques. Leurs démonstrations pouvaient aussi se manifester à l'occasion d'expositions ou d'expériences publiques organisées dans les chantiers où dans les ateliers⁴. En se comportant de la sorte, les maîtres de métier et les entrepreneurs ne cherchaient pas seulement à se surpasser et à surpasser leurs confrères, ils répondaient à l'intérêt d'un public large d'amateurs et de profanes pour les prouesses techniques. Le commentaire d'un chroniqueur célèbre du xvii^e siècle, à propos de l'escalier de pierre des Tuileries commencé sous la conduite de

l'architecte Philibert De l'Orme, et resté inachevé à sa mort, témoigne du pouvoir de fascination de ces chefs-d'œuvre :

[...] pas un Architecte du Royaume, ni Géomètre n'osa le continuer [l'escalier]. Boullet, Maître Maçon fut le seul qui se vanta d'avoir trouvé le trait du deffunt [...]. Ce merveilleux chef-d'œuvre a donné lieu à quantité de fables que je laisse là ; tout ce que je puis dire, est que si cet escalier avait été fait dans un siècle plus éloigné de nous, on nous ferait accroire que quelque Sorcier ou Fée l'auraient bâti⁵.

- 3 Par son artifice, le maître maçon avait supplanté les architectes et les hommes de science du royaume. Les termes « merveilleux », « fable », « sorcier » et « fée » expriment bien l'effet frappant de ces performances techniques et le statut supérieur qu'elles procuraient à leurs auteurs. L'artisan, habituellement vu comme celui qui applique une méthode ou, au mieux, réalise une idée conçue à l'avance devenant dès lors (tel un magicien) un homme doté d'un talent exceptionnel.
- 4 Des témoignages comme celui-ci éclairent les discours de ceux qui cherchaient à caractériser les « bonnes » formes de virtuosité (propres aux architectes) et les « mauvaises » (propres aux artisans). Ils invitent à confronter les propos des théoriciens de l'art et de l'architecture à ceux des artisans, publiés dans les manuels, les recueils et les annonces de journaux périodiques. Notre propos se focalisera sur à deux formes spécifiques de virtuosité : la feinte et la minutie. Ces deux formes révèlent, comme on le verra, l'existence d'une « esthétique artisanale » qui interroge les catégories d'artiste et d'artisan aussi bien que la limite entre l'art et la technique.

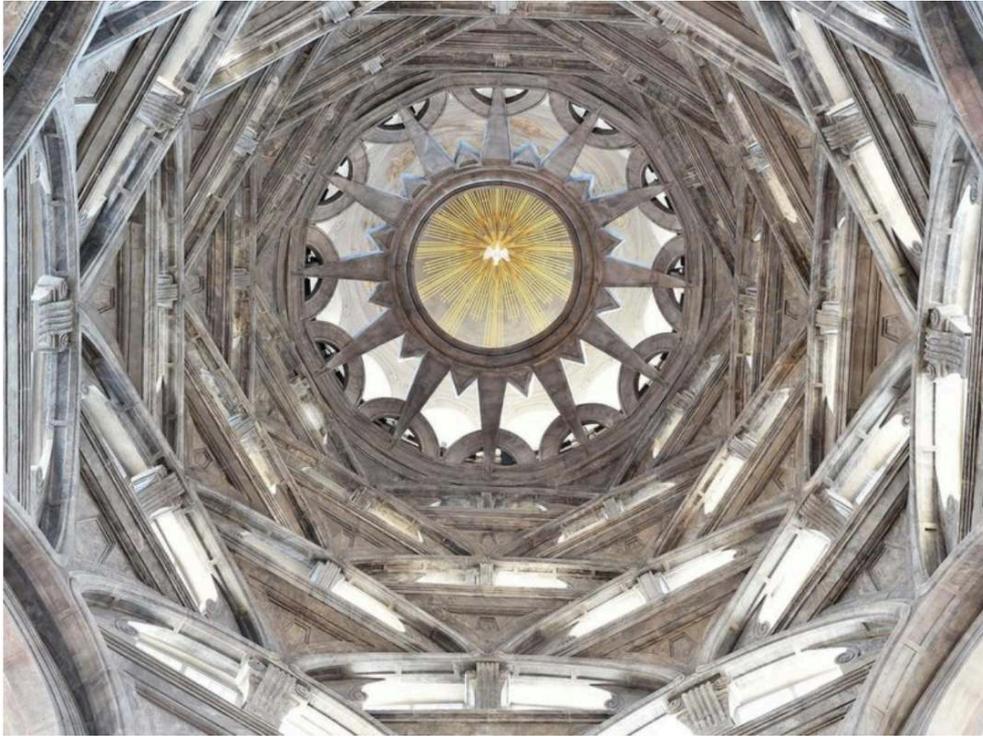
Les limites de l'inventivité technique

- 5 Le thème de la virtuosité technique soulève d'emblée des problèmes de terminologie dans la mesure où, ni le terme « virtuosité », ni le mot « technique » (comme substantif) n'étaient employés aux xvii^e et xviii^e siècles⁶. Nicola Suthor, pour la peinture, renvoie aux mots *bravura*, *prestezza*, *sprezzatura*, *hardiesse*⁷. C'est ce dernier terme, ainsi que celui de *hardi*, qui sert à qualifier l'inventivité technique en architecture, en particulier les ouvrages de dimensions extraordinaires et les solutions constructives nouvelles. Les dictionnaires généralistes de la fin du xvii^e siècle signalent un sens spécifique du mot *hardi* appliqué à l'architecture : « On appelle [...] une voûte hardie, lorsqu'elle est construite de sorte, qu'on admire comme elle peut se soutenir en l'air. »⁸ Le mot est défini avec plus de précision dans le *Dictionnaire d'Architecture* (1691) de Augustin Charles d'Aviler : « Hardi. Epithète qu'on donne en Architecture aux ouvrages qui, nonobstant la délicatesse de leur construction, leur hauteur & leur étendue, subsistent avec admiration. »⁹ Et l'architecte cite les églises gothiques aux hautes parois, percées et légères, les agencements de pierre portant à faux, les voûtes de très faible courbure ou encore, les dômes de grande portée. Le chroniqueur Henri Sauval, cité en introduction, qualifiait l'escalier de pierre des Tuileries, d'ouvrage le « plus hardi » qui ait jamais été construit. Son commentaire et les mots mêmes de « merveilleux » et de « prodigieux » ne sont pas sans faire penser au mécanisme de *la maraviglia* expliqué par Francesco de' Vieri au xvi^e siècle¹⁰ et plus récemment par l'anthropologue Alfred Gell¹¹. Mais ces mots, contrairement à ceux de *hardi* et de *hardiesse* ne figurent pas dans les dictionnaires d'architecture. L'enregistrement du nom *hardiesse*, dans le *Dictionnaire* de Quatremère de Quincy à la fin du xviii^e siècle est l'indice de l'attention croissante accordée au dépassement des limites techniques et aux effets qui en découlent. Dans

son *Essai sur l'Architecture* (1751), l'abbé Laugier s'arrête à plusieurs reprises sur les manières de faire « du surprenant » et du « prodigieux »¹². À ses yeux, comme à ceux de nombreux observateurs, les architectures « arabesques » et « gothiques » ne sont pas seulement admirables pour leur économie de matière, mais pour les sensations qu'elles produisent sur les spectateurs. On trouve le même terme de *hardiesse* communément associé aux ponts de l'ingénieur Jean Rodolphe Perronet, formés d'arcs surbaissés de grande portée ou aux « ponts du diable » lancés au-dessus des précipices de la Suisse. Les mots *hardi* et *hardiesse* servent aussi à décrire le caractère des concepteurs de ces structures. Dans son *Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont donnés à leurs Temples* (1764) Julien David Leroy loue « la hardiesse qu'avait eue Brunelleschi de construire d'une manière toute nouvelle, solide & peu dispendieuse, le Dôme de sainte Marie des Fleurs, qui faisait l'objet de l'étonnement de l'Italie »¹³. Les termes ont, dans tous ces exemples, une connotation positive. Comme dans le domaine militaire, la *hardiesse* était une qualité louable qui caractérisait et dérivait de la force ; une entreprise *hardie* – « un coup hardi » – pouvant permettre d'accomplir des exploits paraissant impossibles et, en définitive, se révéler préférable « aux froids & sages calculs de la raison »¹⁴.

- 6 Mais la *hardiesse* et les ouvrages qui en résultent font aussi l'objet de condamnations. Les critiques des théoriciens de l'architecture se focalisent en particulier sur les ouvrages de coupe des pierres et le comportement des tailleurs de pierre. Ce n'est pas la *hardiesse* en soi qui est réprochée mais ses abus. D'Aviler observe que « souvent les plus beaux traits de la Coupe des pierres n'ont pas toute la grâce du dessein, & que le merveilleux qui s'y rencontre, semble répugner à la solidité »¹⁵. Pour le grand théoricien de l'architecture française, Jacques François Blondel, il ne faut pas que « dans l'art paraisse de la magie ; trop de hardiesse étonne plus qu'elle ne satisfait »¹⁶. Quatremère de Quincy reformule ces idées au tournant des xviii^e et xix^e siècles. Pour lui, la *hardiesse* « de construction » ou « d'exécution » demeure une qualité louable lorsqu'elle réside dans le « juste milieu », c'est-à-dire lorsqu'elle ne verse pas dans l'« excès » ou le « faux semblant ». Par « excès », le théoricien désigne un défaut propre aux architectes, consistant à rechercher la difficulté pour la difficulté. Guarino Guarini représente le parfait exemple de ces concepteurs qui font de l'habileté constructive une fin et non un moyen. La « science du trait en construction » qu'il n'emploie qu'à « faire de son art un jeu de difficultés » le conduit à la « bizarrerie »¹⁷ (fig. 1).

Fig. 1



Camillo Guarino Guarini, Chapelle du Saint-Suaire, Turin, 1668-1694.

image : BnF

7 Quatremère de Quincy classe dans cette même catégorie les architectes qui jouent sur le sentiment de terreur :

Jamais aux yeux de l'homme de goût, la difficulté vaincue sans nécessité ne sera d'aucun mérite. Il condamnera ces rampes d'escalier suspendues d'une façon si menaçante ; il ne saurait faire grâce à toutes ces constructions si savamment effrayantes, où l'on n'ose se hasarder que sur la foi de l'architecte¹⁸.

8 Par le terme « faux-semblant » ou « feinte hardiesse », Quatremère de Quincy qualifie une autre attitude visant à accroître l'apparence de difficulté en dissimulant les moyens de construction : « C'est une sorte de jeu qui se plaît à créer des porte-à-faux factices, des légèretés apparentes, des saillies qui ne sont que menaçantes sans être dangereuses. » Ici, le théoricien a moins en vue les architectes que les tailleurs de pierre dont les *trompes* permettent de créer de fortes saillies. La feinte est plus méprisante que l'excès :

Mais il [l'homme de goût] méprisera bien davantage ces petits moyens par lesquels on ambitionne l'apparence d'une difficulté qui n'existe même point. Je veux parler de ces formes qui tendent à faire croire une voûte plus plate qu'elle n'est, une saillie plus considérable, des porte-à-faux plus hardis qu'ils ne sont en effet. Tous ces *caprices* de construction sont indignes de l'architecture sage & régulière¹⁹.

9 Les critiques portent aussi sur la conduite des artisans. Dans son *Cours d'Architecture* (1691) Augustin Charles d'Aviler remarque que les « traits hardis » servent moins à décorer le bâtiment « qu'à faire paroître l'industrie de l'Ouvrier »²⁰. L'argument est repris par Quatremère de Quincy qui note à propos des escaliers voutés se présentant comme des « tours de force », qu'ils doivent être « élevés pour l'usage & l'intérêt des hommes & non pour l'amour-propre de ceux qui les construisent »²¹. Si l'excès conduit

les architectes à commettre des fautes de goût, il mène les maîtres de métier à sortir de leur domaine : les « arts utiles » dont l'objet est de combler les besoins matériels des hommes. Le terme de jeu²² appliqué à plusieurs reprises à la « feinte hardiesse » attire notre attention sur la dimension ludique du travail des artisans dont les prouesses ne répondaient pas nécessairement à un besoin, mais pouvait avoir pour objectif de se jouer des propriétés de la matière et des lois de la stabilité.

- 10 La rivalité professionnelle explique en partie ces condamnations. Il n'est pas besoin d'être grand clerc pour comprendre qu'en exposant indiscrètement à l'attention leur talent, les maîtres de métier se singularisaient et subvertissaient ce faisant la hiérarchie instaurée à la Renaissance entre l'architecte (le concepteur) et l'artisan (l'exécutant). Jean Rondelet qui se présentait pourtant comme le premier architecte théoricien à accorder un rôle prépondérant à la technique brandissait toujours au début du xix^e siècle, le critère du goût pour écarter du domaine de l'art « les traits » les plus difficiles de taille de pierre, affirmant qu'« un constructeur qui a du goût doit toujours préférer la beauté de la forme à tout ce qui n'a de mérite que par la difficulté de l'exécution. »²³
- 11 L'historienne de l'art Katie Scott a décrit des rivalités similaires entre les architectes et les décorateurs dans les années 1740 et relié les discours condamnant l'excès d'ornement à la perte d'autorité des peintres et des architectes sur les exécutants²⁴. Les critiques formulées au milieu du xviii^e siècle contre les formes « baroques », « gothiques » « arabesque », « chinoises » ne doivent pas seulement être interprétées comme des critiques formelles, elles visent aussi le comportement des artisans. Elles se font d'autant plus sévères que la difficulté d'exécution séduit un public large. L'auteur de *l'Architecture des églises anciennes et nouvelles* (1733), reconnaît que « l'industrie, & le travail immense » est ce que le « peuple » admire et trouve beau :
- [...] il est question de la vraie beauté & non pas du merveilleux ; mais le Peuple juge par les yeux, tout ce qui l'étonne est beau ; parce qu'il n'a point le goût nécessaire, pour discerner le vrai beau d'avec le deffectueux et qu'il est seulement en état de voir le fruit d'un travail assidu²⁵.
- 12 Mais le peuple n'était pas seul à ne pas faire la différence entre la bonne et la mauvaise manière d'être *hardi*, la feinte artificieusement dissimulée ou le « travail assidu » évoqué dans ce passage exerçaient aussi une fascination sur les élites.

Feinte *versus* solidité et simplicité

- 13 On remarquera que la définition même des termes *hardi* et *hardiesse* comporte l'idée de non correspondance entre l'apparence et la réalité. Un bâtiment était dit *hardi* lorsque l'épaisseur de ses murs ne « paraissait » pas proportionnée à sa hauteur ou à sa portée ; ou encore lorsque ses voûtes massives ne « semblaient » soutenues par aucun support. Comme on l'a vu, l'impression produite sur les spectateurs pouvait être accentuée par la dissimulation ou le déguisement des moyens de construction. Alors, le procédé avait l'air plus ardu qu'il ne l'était réellement. Un faux appareil de pierre, par exemple, permettait de faire croire qu'il y avait des difficultés à vaincre là où rien n'était en réalité difficile.
- 14 Ce type d'effet reposant sur l'opposition entre la structure et la forme n'était pas limité à la taille de pierre. Dans le domaine de la serrurerie, plusieurs sources attestent le penchant des maîtres de métier à ménager les contrastes entre l'apparence et la réalité,

de manière à faire ressortir leurs tours d'adresse. Une légende ancienne rapportait que le serrurier Biscornet, vivant au xiv^e siècle avait réussi à donner aux pentures²⁶ en fer forgé des portes de la cathédrale Notre-Dame de Paris l'apparence du métal moulé. Le mode de fabrication était si bien caché que de multiples explications circulaient. Selon Maturin Jousse (vers 1575-1645), maître serrurier lui-même et auteur du premier traité spécialisé de serrurerie (*La Fidelle Ouverture de l'Art de Serrurier*, 1627), Biscornet avait trouvé le secret de fondre le fer et de le couler comme les autres métaux fusibles, secret qui se serait éteint avec lui. Selon d'autres sources, le maître serrurier avait passé un pacte avec le diable. L'exploit paraissait si inexplicable et semblait si au-delà de l'habileté humaine que la magie était la seule explication possible²⁷.

- 15 Le maître serrurier de la ville de Nancy, Jean Lamour (1698-1771), au service de Stanislas Leszczyński exprime la même idée dans son *Recueil des ouvrages en serrurerie* (1767). L'artisan vante les corniches et les différents profils de son invention en expliquant qu'ils sont exécutés « avec une précision qui fait douter que ce soit du fer forgé ; à peine y aperçoit-on les rivures & les joints »²⁸. Et au sujet de la rampe d'escalier de l'Hôtel de ville de Nancy (fig. 2), il poursuit :

La courbure des doubles rampes, ne semblent [sic] pas être un ouvrage en fer forgé. La platte-bande annonce un métal moulé & poussé avec le fer d'un Menuisier, puisqu'il n'y a dans tous ces contours aucun jarret, ni gauche qui dérange un dessin suivi²⁹.

Fig. 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean Lamour, Rampe d'escalier de l'Hôtel de ville de Nancy, dans *Recueil des ouvrages en serrurerie*, 1767, pl. 10.

Image : BnF

- 16 Les assemblages étaient dissimulés de telle manière qu'un connaisseur ne puisse reconnaître dans l'objet fini, ni le matériau, ni comment il avait été travaillé. Les

rampes et les corniches semblaient en métal moulé, façonnées avec les outils d'un menuisier. Le propos n'est pas sans évoquer celui de Sauval pour qui les bâtisseurs de cathédrale gothique exécutaient avec la pierre « ce que les Menuisiers les plus téméraires » n'osaient entreprendre avec le bois³⁰.

- 17 Les commentaires du serrurier ne laissent aucun doute : l'opposition entre la nature du matériau et sa forme était bien recherchée :

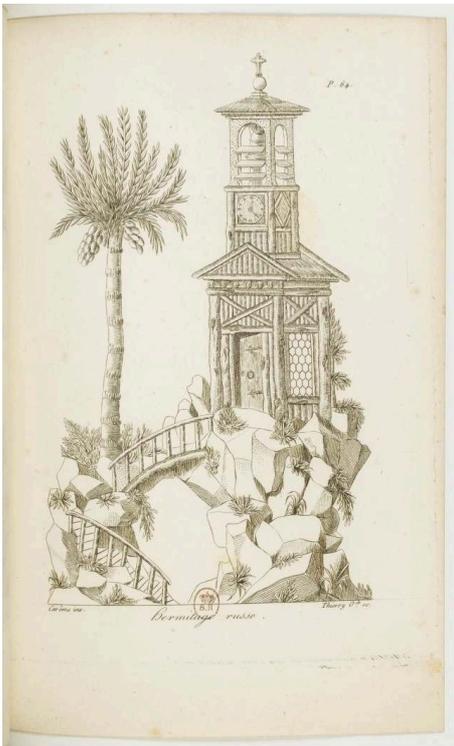
[...] l'on a eu un soin tout particulier de rendre l'effet du bronze, cizelé & recherché avec exactitude. Personne ne peut imaginer que le fer battu se soit soumis au marteau de cette force, par la retraince. Les connaisseurs mêmes ont prétendus que quelques-unes de ces pièces étaient fondues & ensuite réparées³¹.

- 18 En janvier 1772, le journal *L'Avant-coureur* annonçait qu'un « chef d'œuvre de l'Art de la Serrurerie » – un baldaquin monumental de fer et d'acier poli – était visible dans l'atelier du serrurier de l'église Sainte-Geneviève, Gérard, trois jours par semaine moyennant un droit d'entrée³². *L'Année littéraire* rapportait que l'artisan avait réalisé cette pièce sans but précis, de son propre chef, pour exhiber ses talents. Le journal nous apprend que pour renforcer l'effet de surprise le serrurier recourait au corps des spectateurs (et même au corps royal) :

Cet ouvrage, au premier coup d'œil, paraît d'une pesanteur énorme. Mais quoi qu'il soit entièrement exécuté en fer, il ne pèse environ que quatre cents livres. L'auteur, sans nuire à la solidité, y a mis une légèreté singulière ; quatre hommes forts suffiraient pour le porter. Il peut se monter et se démonter avec beaucoup de promptitude & de facilité. [...] le poli de la matière dont il est construit, c'est-à-dire, du fer, est si parfait qu'il a la couleur & l'éclat de l'argent travaillé qui sort des mains de l'Orfèvre. Ce chef-d'œuvre de l'art de la Serrurerie a été présenté au Roi, qui en a paru très-satisfait, & qui lui-même a daigné le soulever pour juger de son poids qu'il a trouvé fort au dessous de l'idée que l'apparence en fait concevoir³³.

- 19 Ici, le maître de métier avait combiné trois effets de contraste : l'ouvrage semblait l'œuvre d'un orfèvre et non d'un serrurier ; il paraissait lourd et non léger ; en argent et non en fer. Pour s'en convaincre, le roi avait été invité à le soupeser. L'exposition était donc conçue comme certaines démonstrations savantes ou pseudo-savantes où les spectateurs étaient mis à l'épreuve³⁴. En se comportant de cette manière et en encourageant les journaux à en rendre compte, le serrurier de l'église Sainte-Geneviève agissait comme de nombreux praticiens du XVIII^e siècle (pâtisseries, fabricants d'automates, joueurs d'échec ou autres) qui faisaient de Paris, selon l'expression de Paul Metzner, « le centre du cyclone de la virtuosité »³⁵. Parmi ceux-ci, le pâtissier Antonin Carême était connu pour transformer les gâteaux en morceaux d'architecture (fig. 3).

Fig. 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Antoine Carême, « Hermitage Russe » réalisé en pastillage et pâte d'amande, dans *Le Pâtissier pittoresque*, F. Didot, 1815, p. 64.

Image : BnF

- 20 Il ressort de ces sources que certains maîtres de métier particulièrement adroits cherchaient à confondre les spectateurs pour créer l'étonnement. Ils variaient les tours d'adresse, donnaient un matériau pour un autre, une voûte pour un plancher, un objet assemblé pour un objet d'un seul tenant ou un art (la serrurerie) pour un autre (la menuiserie). Ce qui signifie que ces fabricants étaient attentifs à l'effet que les objets produisaient et savaient les anticiper pour capter l'attention du public. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une « esthétique artisanale ». À défaut d'une formulation explicite dans les écrits des artisans, du moins apparaît-elle immergée dans la pratique ou au détour de descriptions. Les traces de cette esthétique dans les productions artistiques de premier plan de l'âge classique mériteraient d'être explorées. Pour le XVI^e siècle, Robert Klein a finement observé l'étrange contradiction entre l'idéologie nettement anti-artisanale des artistes et leur esthétique toute empreinte « d'éléments artisanaux »³⁶.
- 21 À cette esthétique de la feinte exploitant l'effet de contraste entre la réalité de l'objet et l'idée qu'on s'en forme, les auteurs de traités d'architecture des xvii^e et xviii^e siècles opposent le critère de la « solidité ». Selon le principe de solidité, évoqué par maints théoriciens français de l'architecture, à partir du xvii^e siècle, un édifice ne devait pas seulement être solide, il devait en avoir l'air³⁷. Le principe excluait les effets de surprise produits par l'opposition entre la structure et l'apparence. Au xviii^e siècle, les théoriciens ajoutent le principe de « simplicité »³⁸.

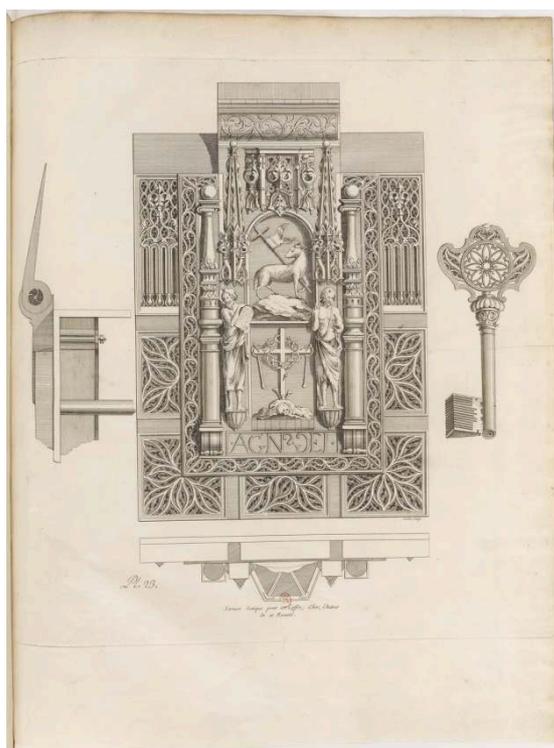
Minutie et peine *versus* rapidité

- 22 Les sources montrent aussi que les artisans n'hésitent pas à mettre en avant « l'industrie, & le travail immense » qui faisait, selon l'auteur de *l'Architecture des églises anciennes et nouvelles* (1733), l'admiration du peuple. Dans son traité, le maître serrurier Mathurin Jousse prête au légendaire Biscornet la « patience a bien ouvrer & enrichir » son ouvrage³⁹. Le serrurier Jean Lamour insiste sur les obstacles surmontés :

La peine qu'à donné cette platte-bande n'est pas concevable, il faut être de l'art pour comprendre combien il faut de justesse pour profiler & contourner ces pièces sans s'écarter du plan ; combien il faut faire rouler le calibre pour dresser toutes les moulures, filets & faces, &c. pour ne point corrompre cette forme⁴⁰.

- 23 À propos des serrures « gothiques » se donnant comme expériences de chef d'œuvre, les deux maîtres de métier précisent qu'elles demandent en moyenne deux années de travail (fig. 4). Les exemples d'artefacts sans pareils qui coûtent de longs mois de labeur abondent. Les artisans font volontiers valoir le temps passé à réaliser leurs œuvres et les présentent comme le résultat d'une grande patience et d'une application au travail. Ces traits font aussi bien écho aux valeurs chrétiennes de dévouement et de don de soi⁴¹ qu'aux idées de bien public et de bonheur individuel, chères au siècle des Lumières. Le serrurier Lamour met l'accent sur les « sueurs consacrées au bien de l'Etat & au Bonheur »⁴². C'est autant pour le bien-être des individus que pour le profit de la société qu'il travaille. Son art, explique-t-il, contribue « à la conservation & à la vie des hommes » ainsi qu'à la « sécurité publique ».

Fig. 4



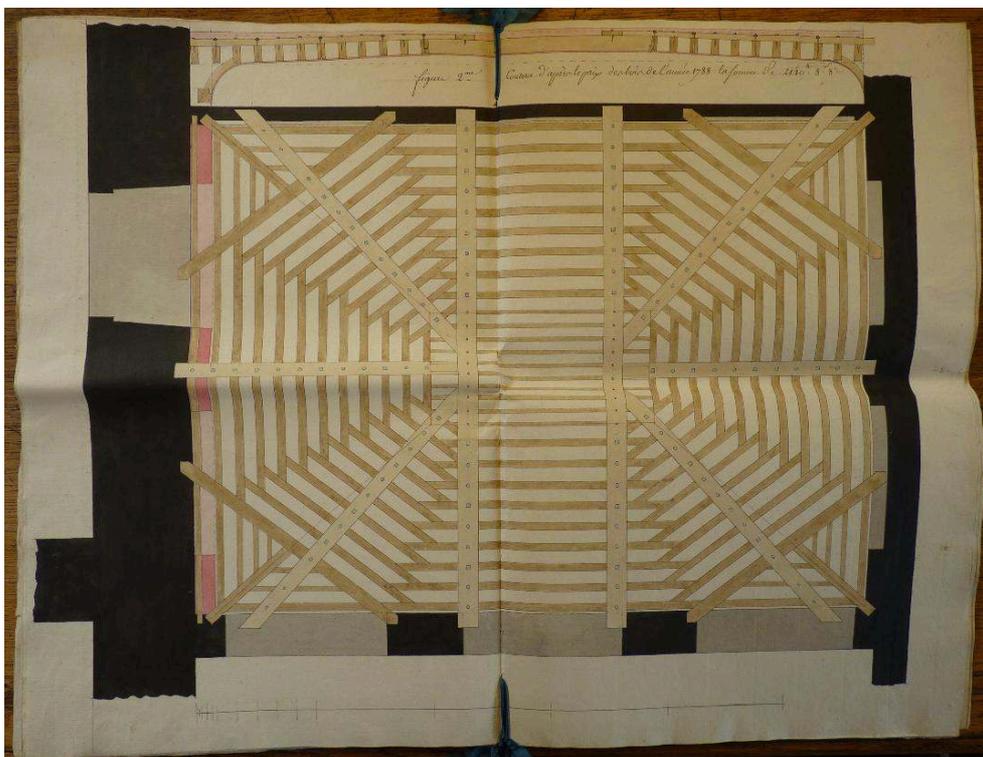
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Mathurin Jousse, Serrure « à sept pestes », « difficile à faire » que l'on « fait quelques-fois pour chef d'œuvre », dans *La Fidelle ouverture de l'art de serrurier*, La Flèche, G. Griveau, 1627, fig. 36, p. 74.

Image BnF

- 24 Pour les théoriciens de l'architecture en revanche, le minutieux (comme en peinture, ou en sculpture) est presque toujours pris en mauvaise part. Dans son *Cours d'Architecture* (1683), le premier directeur de l'Académie d'architecture n'hésite pas à affirmer que la « délicatesse du travail & de l'exécution » nuit à la beauté des proportions :
- Je dis que la Beauté qui naist [sic] des mesures & des proportions, bien loin d'avoir besoin de l'accompagnement de la matière & de la délicatesse du travail & de l'exécution pour se faire admirer : Elle éclatte [sic] au contraire & se fait sentir dans l'ordure, pour ainsi dire, & dans la confusion de la même matière & du travail⁴³.
- 25 Le mot « ordure » utilisé ailleurs par l'académicien pour désigner le comportement des maîtres de métier marque clairement son dédain pour leur activité, à un moment où ces derniers se voient confier un nombre croissant de maisons particulières⁴⁴. Deux générations plus tard, Jacques François Blondel estime que les « minuties »⁴⁵ ne prouvant que la difficulté de la main d'œuvre sont la marque des « appareilleurs » (tailleurs de pierre), tandis que Quatremère de Quincy les considère comme le propre des arts de l'industrie⁴⁶.
- 26 Notons que dans le domaine des sciences, la minutie n'est pas davantage considérée comme un trait de *l'ingenium*. Ainsi en 1783, les commissaires de l'Académie royale des sciences jugent-ils les quinze nouveaux assemblages présentés par l'ébéniste Nicolas Gabory⁴⁷ « trop compliqués et difficiles à être exécutés et assemblés » pour être utiles aux domaines de la charpente et de la menuiserie. Il en va de même des planchers composés de petites solives dessinant des octogones réguliers et concentriques en forme d'arc de très faible courbure imaginés en 1788 par le maître charpentier du roi Taboureux⁴⁸ (fig. 5). Alors que la valeur du procédé réside pour l'artisan dans la complexité de l'appareil et le détail des articulations, les commissaires regardent l'« extrême précision dans l'assemblage », l'« extrême soin dans le choix des bois », la « grande exactitude dans la pose », comme des inconvénients. Pour les académiciens, les procédés inventés par les artisans devaient être simples, utiles, économes en temps et en matière ; la valeur d'un procédé « mécanique » se mesurant à l'utilité de l'objet fabriqué, non à la nouveauté des combinaisons.

Fig. 5



Jean Claude François Tabloureux, maître charpentier du roi. Plancher à construire aux Tuileries soumis à l'Académie d'architecture en février 1789. Archives nationales O1 1294 198.

Image Archives Nationales

- 27 On remarquera que l'autre motif-type caractéristique de la virtuosité technique des architectes, cité par Ernst Kris et Otto Kurtz – la rapidité d'exécution – est à l'opposé de la longueur des opérations mises en avant par les artisans. Les artistes réalisent avec facilité des choses difficiles. En architecture, la rapidité s'exprime par la capacité des maîtres d'œuvre à réduire le temps de construction, c'est-à-dire à organiser et conduire les travaux. L'exemple du pavillon de Bagatelle construit en « 64 jours » en 1777 par l'architecte François Joseph Bélanger est resté célèbre. Un pari du comte d'Artois avec la reine Marie-Antoinette oblige l'architecte à relever le défi d'ériger une demeure de plaisance en un temps record. Les contemporains soulignent sa capacité à réunir un grand nombre d'ouvriers (800 à 900 selon les commentateurs) et à les faire travailler à une cadence exceptionnelle. Pour cela, l'architecte fait poster à l'entrée du chantier des gardes empêchant les hommes de se soustraire à leur besogne et les curieux de perturber la marche des travaux⁴⁹. Son habileté réside aussi dans l'art de tirer parti de tout ce qui existe : il détourne et s'accapare sans scrupule les voitures chargées de pierres et de plâtre affectées à d'autres constructions⁵⁰. Si la ruse est malhonnête, elle n'est pas nécessairement condamnée ; le record technique légitimant aux yeux de certains observateurs le procédé.

Conclusion

- 28 Dans *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), George Kubler établit une distinction entre l'éducation artisanale, vue comme une suite d'« actes répétitifs »,

collectifs et utiles et le travail artistique fait d'actions individuelles, sortant de la routine et sans utilité⁵¹. L'examen du langage et des arguments employés pour décrire les virtuoses et leurs virtuosités interroge cette distinction. Les écrits des trois maîtres serruriers évoqués dans cet article témoignent de comportements artisanaux qui présentent des traits communs avec l'attitude des ingénieurs, des architectes et des artistes. Parmi ceux-ci, l'aspiration à faire les choses autrement et mieux ; le goût pour la résolution de problèmes complexes et pour la compétition ; la tendance à s'imposer des défis. La virtuosité en architecture n'est pas comme en musique la maîtrise de techniques codifiées. Les artisans virtuoses n'assument pas seulement le risque, ils le suscitent et l'exploitent pour apprendre et inventer de nouvelles solutions. Dans certaines de leurs productions, la relation entre la contrainte et la liberté, le devoir et le jeu se fait plus complexe qu'on ne l'attendrait.

- 29 Il est clair qu'en architecture la technique est l'objet d'enjeux professionnels et sociaux importants. Les principes esthétiques de « solidité » et de « simplicité » apparaissent en partie définis par opposition aux dextérités artisanales. Les traits de l'inventivité technique des ingénieurs et des architectes (la maîtrise des dimensions extrêmes, par exemple) sont aussi à l'opposé de celle des artisans (maîtrise de la petite échelle, voire du minuscule ; combinaison et variation des assemblages)⁵². La rapidité s'oppose au labeur ; la vérité constructive au secret et à la dissimulation. L'ingénieur, vu à la Renaissance comme celui qui savait « prévoir et se donner les moyens d'inventer des artifices qui déconcertent (trompent) l'ennemi »⁵³ et dont l'ingéniosité était associée à la ruse, devient au tournant des xix^e et xx^e siècles celui qui traduit la vérité physique. Ses prouesses techniques sont présentées comme utiles. Un beau projet consisterait à montrer que malgré ces principes, et contrairement à ce qu'ils laissent entendre, les architectes et les ingénieurs des xix^e et xx^e siècles pratiquent aussi la dissimulation et adoptent parfois des solutions dispendieuses, contraires aux sages calculs de la raison.
- 30 Au total, le peu d'attention accordé au thème de la virtuosité technique en architecture, comparé aux domaines de la musique et de la danse, doit nous interroger. N'est-il pas paradoxal qu'une forme d'esthétique aussi fondamentale ait reçue aussi peu d'attention ?

NOTES

1. Johann Wolfgang von GOETHE, « Maximes et Réflexions », dans Goethe, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 314. Les *Maximes et Réflexions* rassemblées en 1907, datent des époques diverses de la vie de Goethe.

2. Robert KLEIN, « L'Art et l'attention au technique », dans *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 393, note 1.

3. Ernst KRIS et Otto KURZ, *La Légende de l'artiste*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010 (éd. orig. *Die Legende vom Künstler*, Vienna, Krystall Verlag, 1934). Voir le chapitre « La virtuosité », p. 95-101. Pour les deux auteurs, « ce qui relève

de la dextérité de la main chez l'artiste plasticien peintre ou sculpteur, devient inventivité chez l'architecte », p. 100.

4. Valérie NÈGRE, *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique, 1770-1830*, Paris, Garnier, 2016.

5. Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Charles Moette, 1724, vol. 2, p. 54. L'ouvrage est publié à partir du manuscrit écrit avant 1676.

6. Mise à part Diderot qui évoque dans le *Salon* de 1767 un tableau « sans aucun mérite que le technique » (au masculin). Voir Marieke HENDRIKSEN, « Art and Technique Always Balance the Scale : German Philosophies of Sensory Perception, Taste, and Art Criticism, and the Rise of the Term Technik, ca ; 1735-ca.1835 », *History of Humanities*, n° 2, 2017, p. 201-219.

7. Nicola SUTHOR, *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Munich 2010. Sur cet ouvrage, voir aussi le compte rendu d'Andreas BEYER, « Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit », *The Art Bulletin*, vol. 94, n° 4, 2012, p. 648-650. Voir aussi Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985 (éd. orig. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972), chap. « Facilità – aisance », p. 186 et aussi chap. « Amatore delle difficoltà – adepte des difficultés », p. 217.

8. « *Hardi*, se dit encore de ces entreprises extraordinaires qui font des chefs-d'œuvre de l'art. Les élévations des obélisques de Rome étaient des entreprises bien *hardies*. L'escalier que Philibert de Lorme fit au Palais des Tuilleries de la Reine Catherine de Medicis, la trompe du Chateau Danet, celle qui est à Paris dans la rüe de la Savaterie, sont des pièces d'Architecture fort *hardies*. » Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire*, éd. de 1690 et 1691, article « *Hardi* ».

9. L'auteur poursuit : « comme les plus belles Eglises Gothiques, & particulièrement le Couvent & la Chapelle de Belem près de Lisbonne [...]. On donne aussi ce nom aux ouvrages extraordinaires de Coupe de Pierre, ou de Trait, comme les Trompes de diverses sortes, aux Rampes d'Escaliers, & aux Voûtes qui portent en saillie, ou qui ont peu de montée [...]. Ce mot se dit encore d'un fardeau d'un grand poids porté bien à plomb sur de petites colonnes isolées », Augustin Charles D'AVILER, *Dictionnaire d'Architecture*, Paris, Langlois, 1691, mot « *Hardi* », p. 127.

10. Francesco DE' VIERI écrit : « la *maraviglia* ou le *stupore* n'est rien qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets rares, lequel désir nous conduit à nous absorber entièrement dans la considération et recherche de celle-ci », *Discorsi [...] delle maravigliose opere di Pratolino e d'Amore*, Florence, 1587, p. 57, cité par Robert KLEIN, *L'Esthétique de la Technè*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 215, chapitre « La Maraviglia ».

11. Pour Gell, la captivation, « c'est-à-dire l'intimidation que produit le spectacle d'une virtuosité incompréhensible [...] s'explique en partie par l'incapacité du spectateur à reproduire mentalement l'acte de création. » Le spectateur se trouve « suspendu entre deux mondes, le monde ordinaire dans lequel [il] vit, où les choses ont une explication rationnelle et une origine connue, et le monde [...] qui résiste à toute tentative d'explication », Alfred GELL, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, trad. de l'américain par Sophie & Olivier Renaut, Paris, Presses du réel, 2009 (éd. orig. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, 1998), p. 88 et 85. Voir aussi du même auteur : « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », dans Jeremy COOTE et Anthony SHELTON (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-67.

12. Marc Antoine LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris, (éd. de 1755), p. 204.

13. Julien David LEROY, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont donnés à leurs Temples...*, Paris, Desaint & Saillant, 1764, p. 24.
14. « Très-souvent à la guerre la hardiesse doit être préférée aux froids & sages calculs de la raison. L'histoire militaire est remplie de faits qui viennent à l'appui de cette espèce de paradoxe », Louis Félix Guinement KERALIO, *Encyclopédie méthodique. Art militaire*, Paris, Agasse, 1797, t. IV, mot « Hardiesse », p. 685.
15. Augustin Charles D'AVILER, *Cours d'Architecture*, Paris, Langlois, 1691, p. 236-237. Au milieu du XVIII^e siècle, au moment où sont condamnées les formes complexes de l'architecture « baroque », maints critiques pointent le mauvais goût des appareilleurs. Voir sur ce point Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'Architecture à la française*, Paris, Picard, 1982, p. 261-265.
16. Jacques François BLONDEL, *Architecture Française*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752, p. 43.
17. Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris, Jules Renouard, 1830, t. II, « Guarini », p. 364.
18. Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 1788, vol. I, mot « Caprice », p. 473.
19. *Ibid.*
20. A. Ch. D'AVILER, *Cours d'Architecture*, *op. cit.*, p. 240.
21. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie*, 1801-1820, vol. II, mot « Escalier », p. 357.
22. « tous ces jeux d'une vaine & puérile hardiesse, au moyen desquels le constructeur, pour faire montre d'un savoir inutile & quelque fois dangereux, impose à l'admiration de la multitude ignorante », A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie*, 1788, vol. 1, mot « Caprice », p. 472.
23. Jean RONDELET, article « Arrière-voussure » dans A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie*, *op. cit.*, 1788, vol. I, p. 138. Rondelet rédige pour le *Dictionnaire* de Quatremère 176 articles relatifs à la construction.
24. Katie SCOTT, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven & London, Yale University Press, 1998, p. 76.
25. H. LE BLANC, *L'Architecture des églises anciennes et nouvelles*, Paris, Le Gras, Pissot & Briasson, 1733, p. 11.
26. Le terme « penture » désigne une bande de fer fixée à plat sur le battant d'une porte de manière à le soutenir sur le gond.
27. Voir aussi à ce sujet Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e*, Paris, Morel, 1861, vol. 5, mot « Diable », p. 33.
28. Jean LAMOUR, *Recueil des ouvrages en serrurerie que Stanislas le Bien-faisant Roy de Pologne Duc de Lorraine et de Bar a fait poser sur la place Royale de Nancy*, L'auteur, Nancy, 1767, « Explication des planches. Description détaillée des deux grandes grilles de fer, posées dans les angles de ladite Place [royale de Nancy], planches 4^e, 5^e, 6^e, & 7^e réunies », n. p.
29. *Ibid.*, « Explication des planches. [Dixième planche] », n. p.
30. H. SAUVAL, *Histoire et recherches*, *op. cit.*, vol. 1, « Les Bernardins », p. 435.
31. Jean LAMOUR, *Recueil*, *op. cit.*, [Description de la neuvième planche représentant « le balcon du premier étage de la façade de l'Hôtel-de-Ville »], n. p.
32. « Industrie. Dais en Baldaquin de fer », *L'Avantcoureur*, n° 1, 6 janvier 1772, p. 4-5.
33. « Dais ou Baldaquin de fer », *L'Année littéraire*, t. III, 1771, p. 94-96.
34. Marie THÉBAUD-SORGER, « Spectacles de sciences », dans Stéphane VAN DAMME, *Histoire des sciences et des savoirs. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2015, p. 133-153.

35. Paul METZNER, *Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris During the Age of Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 2.
36. R. KLEIN, *L'Esthétique de la Technè*, op. cit., p. 65. Chap. 1 « Artisan et artiste ».
37. Voir sur cette notion Antoine PICON, « Solidité et construction Quelques aspects de la pensée constructive des Lumières », dans *L'Idée constructive en architecture*, Paris, Picard, 1987, p. 73-106.
38. Quatremère de Quincy prône la « simplicité d'exécution ou du système de construction » pour éviter « [les] difficultés, [les] problèmes, [les] solutions, [les] porte-à-faux, [les] badinages, [les] tours de force ». A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie*, 1825, vol. III, mot « Simple, Simplicité », p. 384. Pour Marc Antoine LAUGIER : « Les formes bizarres & qui s'éloignent de la simplicité, sont communément très-incommodes. Les Architectes aiment à briller pas ses sortes de bizarreries qui leur donne lieu de vaincre les difficultés. Les escaliers les plus cités ne sont pas certainement les plus simples. La célébrité qu'on leur accorde détermine les Architectes à courir après le singulier, & à abandonner le noble et le simple sans lequel il n'est point de vraie beauté. S'ils ont du talent pour exécuter des choses difficiles & hardies, qu'ils le réservent pour les endroits où il en est besoin [...] Ils brilleront alors à propos & on leur sçaura gré de la difficulté vaincue. Mais que dans l'escalier principal d'un palais & d'un Hôtel, ils cherchent tout exprès les difficultés, afin d'avoir la gloire de les vaincre c'est étaler de la science en dépit du bon sens ; c'est imiter ces Musiciens insipides, qui sans y être engagés par le sujet, fatiguent le public de leurs difficultés vaincues, & sollicitent par des efforts bizarres une admiration qu'on leur accorderait bien plus volontiers s'ils ne s'attachaient qu'à donner du plaisir. La véritable habileté consiste à n'être arrêté par aucune des difficultés qui se présentent & n'en point faire naître là où il ne s'en présente pas », Marc Antoine Laugier, *Observations sur l'Architecture*, La Haye, Saillant, 1765, p. 213-214.
39. Mathurin JOUSSE, *La Fidelle Ouverture de l'Art de Serrurier*, La flèche, George Griveau, 1627, p. 1.
40. J. LAMOUR, *Recueil*, op. cit., 1767, « Explication des planches. [Dixième planche] », n. p.
41. Voir aussi l'idée de Paul Binski selon laquelle, au Moyen-âge, les « démonstrations d'habileté technique avaient pour but d'encourager la charité, elle étaient même une forme de charité, de démonstration de générosité », Paul BINSKI, « Magnificencia in parvis. Microrarchitecture et esthétique médiévale » dans Jean-Marie GILLOUËT et Ambre VILAIN (dir.), *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris, Picard, 2018, p. 22.
42. J. LAMOUR, *Recueil*, op. cit., « Préliminaire apologétique sur la forge », n. p.
43. François BLONDEL, *Cours d'Architecture*, 4^e, 5^e, et dernière partie, Paris, l'Auteur, 1683, p. 772 et 774.
44. L'Académie a, selon ses mots (souvent cités), la mission de sorti l'architecture « de la Truelle, & de l'ordure du vilain intérêt », Louis SAVOT [et François BLONDEL], *L'Architecture Française des bastimens particuliers...*, Paris, François Clouzier, 1673, p. 18-19. Michel de Frémin qui nourrit le même mépris pour les maîtres de métier évoque des « ouvriers » « nourris dans l'agitation & le remuement d'une poussière & d'une ordure presque continüe, sans commerce avec les gens qui pourroient leur inspirer de beaux sentimens », Michel de FRÉMIN, *Mémoires critiques d'Architecture*, Paris, Charles Saugrain, 1702, p. 9.
45. Jacques François BLONDEL, *De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture, celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*, V^e Desaint (Paris), 1771.
46. « [...] l'erreur essentielle est d'assimiler les Arts du génie à ceux de l'industrie. Ceux-ci, en effet, consistent dans des procédés déterminés ; leur perfection dépend, soit du temps qu'on y emploie, soit du degré de vigilance et de soin qu'on y apporte. Celui donc qui veut, en payant le

temps et le soin de l'ouvrier, lui commander un chef-d'œuvre, est presque toujours sûr de l'obtenir », Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, imp. de Crapelet, 1815, p. 9.

47. [Rapport des commissaires Vandermonde, Desmaret, Perronet] le 14 août 1783. Bibliothèque de l'École des Ponts ParisTech, Ms 2074.

48. « Rapport à l'Académie. S. Taboureux », 9 mars 1789, [signé Brébion, Moreau, Boullée, Jardin, Guillaumot, Cherpitel] Archives de l'Institut, carton B7.

49. *Mémoires secrets*, « 7 novembre 1777 », p. 295.

50. « L'architecte du prince, jaloux de justifier sa confiance en lui faisant gagner la gageure, ne se fit nul scrupule d'arrêter, au besoin, des voitures de pierres, de plâtres et autres matériaux destinés aux constructions de divers particuliers. » Paulin-Pierre de CHAMPROBERT, *Le Comte d'Artois et l'émigration, histoire impartiale*, Paris, Magen, 1837, p. 57.

51. « D'abord, il existe une grande différence entre l'éducation artisanale traditionnelle et le travail artistique. La première ne demande que des actes répétitifs, tandis que la seconde veut des actions qui sortent de la routine. L'éducation artisanale, c'est l'activité de groupes de professeurs effectuant des actions identiques, tandis que l'invention artistique exige les efforts d'individus solitaires », George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, trad. de l'américain par Yana Kornel et Carole Naggar, Paris, Champ Libre, 1973, p. 41 (éd. orig. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962).

52. J.-M. Guillouët et A. Villain (dir.), *Microarchitectures*, op. cit., 2018. Sophie DUHEM, Estelle GALBOIS, Anne PERRIN KHELISSE, *Penser le « petit » de l'Antiquité au Premier XX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2017.

53. Hélène VÉRIN, *La gloire des ingénieurs*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 23.

RÉSUMÉS

Partant de la lecture croisée de textes produits par des théoriciens de l'architecture et par des maîtres de métier français, l'article examine la manière dont la virtuosité technique était vue en architecture aux xvii^e et xviii^e siècles. Les discours des théoriciens montrent que si certaines formes de virtuosités techniques étaient le signe de l'ingéniosité des artistes, d'autres étaient regardées comme caractéristiques des artisans. Après avoir observé quelles habiletés étaient susceptibles de faire basculer les architectes dans le monde inférieur des métiers, le propos se focalise sur deux types de virtuosité : la feinte et la minutie. L'article défend l'idée d'une « esthétique artisanale », soit d'une recherche intentionnelle des artisans, de formes et de performances qui produisent des effets.

Based on the study of texts produced by French architectural theoreticians and master craftsmen, this article examines how technical virtuosity was viewed in architecture in the seventeenth and eighteenth centuries. Theorists' discourses show that while some forms of technical virtuosity reflected artists' ingenuity, others were regarded as characteristics of trades. Having established which skills were likely to downgrade architects, the discussion focuses on

two types of virtuosity: feint and thoroughness. The article argues the existence of an "artisanal aesthetic", i.e. craftsmen' intentional search for shapes and performances that produce effects. conservation, restoration, documentation, art handling, storage, complex artworks, ethnography, ethnomethodology

INDEX

Mots-clés : Virtuosité technique, chef d'œuvre, esthétique artisanale, architecte, artisan, hardi, hardiesse.

Keywords : Technical virtuosity, Masterpiece, Craft aesthetic, Architect, Artisan, Hardi (Bold), Hardiesse (Boldness)

AUTEUR

VALÉRIE NÈGRE

Valérie Nègre est professeure d'histoire des techniques à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les rapports entre architecture, technique et société (XVIIIe-XIXe siècles). Elle a publié *L'Ornement en série, architecture, terre cuite et carton pierre* (Mardaga, 2006) ; *L'Art et la matière. Les artisans, les artisans, les architectes et la technique, 1770-1830* (Classiques Garnier, 2016) et récemment dirigé le volume *L'Art du chantier. Construire et démolir du XVIe au XXIe siècle*, (Snoeck-Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018).