



**HAL**  
open science

## Projet-composition et figure. Hypothèses pour une histoire du projet à la fin de l'âge classique

Daniel Rémy

► **To cite this version:**

Daniel Rémy. Projet-composition et figure. Hypothèses pour une histoire du projet à la fin de l'âge classique. [Rapport de recherche] 393/86, Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy / Centre d'études et de méthodologie pour l'aménagement (CEMPA). 1986. hal-01901058

**HAL Id: hal-01901058**

**<https://hal.science/hal-01901058>**

Submitted on 22 Oct 2018

**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.

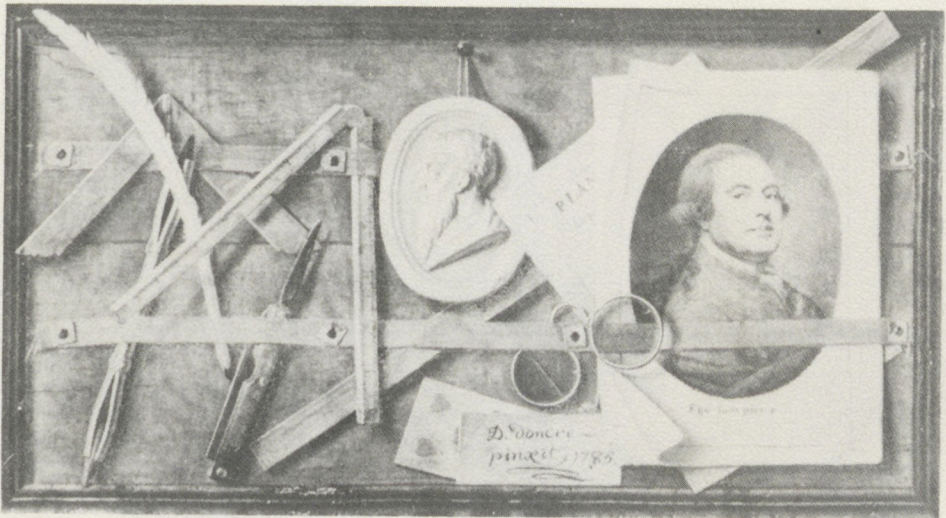
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

393

PROJET - COMPOSITION ET FIGURE

HYPOTHÈSES POUR UNE HISTOIRE DU PROJET  
À LA FIN DE L'ÂGE CLASSIQUE

DANIEL REMY



ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY - 1986

PROJET - COMPOSITION ET FIGURE

HYPOTHÈSES POUR UNE HISTOIRE DU PROJET  
À LA FIN DE L'ÂGE CLASSIQUE

Contrat n° 80 01 341

Histoire des projets d'embellissement de 1780 à 1820

## AVANT-PROPOS

En préambule, il est nécessaire de rappeler que cette recherche visait essentiellement à dresser le corpus d'une histoire des projets d'embellissement (urbains ou architecturaux) sur la base de documents qui nous avaient été présentés à l'Ecole des Ponts et Chaussées. Or certains problèmes techniques et conjoncturels ont interdit cette confrontation à l'archive. De concert avec le Secrétariat de la Recherche Architecturale nous en avons profité pour mettre en chantier quelques hypothèses théoriques sur la poursuite future d'un travail de recherche qui se fixait l'étude de l'"histoire du projet" à la fin de l'âge classique.

#### **Orientations générales pour une histoire du projet à la fin de l'âge classique**

Plus qu'une histoire générale de l'architecture, il s'agit en fait de dégager les possibilités théoriques et pratiques d'une "histoire du projet" dans une période où l'on se plaît à reconnaître (et les travaux récents en attestent) la naissance d'une "modernité" architecturale à la fin du XVIIIème siècle. Il ne nous semble pas nécessaire de résumer les champs problématiques articulés à cette période, mais il faut souligner dans ces démarches historiques le déplacement du problème de l'archive traditionnelle de l'histoire telle qu'elle se présentait jusqu'alors à la recherche.

Déplacement donc, dans l'ordre de l'archive du projet vers le discours, du côté des instruments et des modalités qui permettent d'isoler, d'analyser certains phénomènes, certaines séquences urbaines; déplacement aussi du côté du système de la production d'espaces architecturaux (programmatisques

spatiales nouvelles et séquences urbaines).

L'archive du projet confrontée au problème de la ville n'est donc plus seulement les documents traditionnels de l'architecte (projet et discours sur son art), représentant une dimension statique et fixe de celle-ci, mais l'étude du projet s'étend dans une autre dimension, celle-là dynamique, représentée par d'autres discours qui prennent en charge également le projet. Cette extension de l'archive dans la recherche historique a-t-elle été suffisamment mesurée ? Ne s'est-elle pas d'une certaine manière auto-limitée ?

De plus n'y a-t-il pas entre l'histoire urbaine et l'histoire de l'architecture une double incompréhension, par rapport au travail de l'architecte et à l'espace qu'il produit ? Incompréhension, notons-le tout de suite, qui ne vaut pas quant à l'objet même de leurs analyses ou encore à leurs méthodes, mais dans cet autre lieu que nous définirions en propre comme le travail de projet et à ses productions spécifiques, qu'elles soient de connaissances ou spatiales. En effet, nous ne nions pas l'émergence, pour la période qui nous occupe, d'une politique et d'une police urbaines dans la mise en place d'une société bourgeoise de l'ère pré-industrielle, et encore moins la reconnaissance soit d'un "rationalisme" architectural, soit d'un "formalisme" académique. La question est autre.

Elle tourne autour de la définition du problème que constitue le projet dans une telle configuration. Notre démarche pour la résumer succinctement, autour de ce que nous nommons "histoire du projet", tend à analyser les éléments qui ont joué à cette période dans les mécanismes du projet, ses

découpages, ses procédures, ses modèles et ses manières de le penser. Il s'agit en somme d'une analyse de la rationalité de la pratique de projet et de sa genèse. Comme on le voit l'enjeu est divergent, mais non pas indifférent aux développements ou constructions de l'histoire architecturale et urbaine. Ce que nous visons est la définition et la constitution du domaine spécifique que forment les mécanismes de projet et leurs relations aussi bien que la détermination des instruments ou instances qui permettent de les analyser. Cette histoire du projet doit se lire autant comme une analytique de l'espace, sachant que cet espace n'est pas le produit d'un lieu unique et que sa définition théorique et pratique est le fruit d'une légitimation qu'il convient d'interroger.

L'époque classique, pour revenir à notre problème, avait opté pour la recherche d'une rationalité du système de la pratique du projet dans un univers visible; l'oeil régnait en maître sur cette pratique avec ses règles et son mode propre. Les années 1780 ont élaboré des programmes de recherches autour du projet caractérisés par une variété certaine, inspirés il est vrai de l'idéologie, mais un soin particulier était apporté à la réflexion sur la correspondance de la nature de l'objet à produire et la forme du projet. Or, dès 1800, la recherche s'articule exclusivement sur la forme du projet et son mode de production. Quelques architectes à l'époque s'en étonneront. Le nouveau rationalisme est vite accepté. Ici se loge le problème, encore faut-il en rendre la raison. Cela constitue notre objet.

Nous sommes confrontés avant toute analyse à la légitimation de la définition de la modernité dans

le discours architectural et historiciste telle qu'elle se présente aujourd'hui où elle peut être questionnée. Cette légitimation nous la reconnaissons dans le fait qu'une pragmatique nouvelle articule différents énoncés par leur appartenance et engage la définition de "la" modernité. Nous pouvons les résumer suivant trois directions privilégiées :

1. L'instrumentalisation de la forme architecturale ou celui du traitement de cette forme comme instrument dans le projet; l'évacuation du visuel, qui gérait le problème de la forme à l'âge classique et de la théorie de l'architecture, a impliqué la nécessité de traiter les formes comme des moyens dans le système qu'est devenu le projet d'architecture. C'est la dimension du projet comme système instrumental.

Pour opérer ce coup de force au niveau de l'architecture, il a fallu isoler la forme en tant que telle; nous ne disons pas que l'on a inventé la forme, mais qu'elle s'est trouvée spécifiée selon deux dimensions caractéristiques qui échappent complètement au champ visible dans lequel on tentait jusqu'alors de la décrire. Ces deux dimensions caractérisant la forme seraient : la géométrie, qui en donne la mesure et le contour; le type, qui définit des classes d'opérations dans cette géométrie et le classement des objets. C'est sur de telles coordonnées que se définirait le projet comme système instrumental à partir de la question impérative de la forme.

2. L'universalisation de l'espace architectural; en quittant le champ descriptif de l'espace dans lequel était plongé le discours architectural, cet espace s'est trouvé affecté d'universaux tels



que les besoins, physiques et spirituels, et les procédures de quantification qui leur furent associées. Ces universaux ont ceci de commun avec les pratiques où les flux pris en compte dans la composition architecturale, qu'ils informent a priori le plan où est produit l'espace architectural. Néanmoins on peut considérer qu'ils se marginalisent du point de vue de cet espace puisqu'ils précèdent le moment de la différenciation morphologique, et cela n'est pas un aspect négligeable. Même chose pour l'embellissement, qui repris pour les besoins d'une politique qui ne peut justifier ni sa fin, ni ses moyens, mais renforce et constitue la dimension morphologique de l'espace et institue par là la naissance d'un conflit ville-architecture maintenant entendu comme deux entités incompatibles, mais réconciliables.

3. L'objectivation des formes par les sciences; le problème soulevé ici est celui de l'évaluation d'une forme selon les seuls critères de la performance scientifique qui se met en place simultanément aux problèmes déjà évoqués. Evaluation qui pour nous n'a été encore qu'insuffisamment observée. Problème qui peut paraître simple au premier abord, s'il ne venait à s'énoncer dans la simultanéité d'une mise en place d'une nouvelle politique en matière de travaux publics à la fin de l'Ancien Régime. L'un des effets les plus manifestes en serait un déplacement du lieu du travail de projet, ou plus exactement de la création d'une "administration" de la construction entre le travail et les moyens technico-scientifiques.

Sur un tel fond discursif l'histoire du projet aurait prétention de remettre en cause le déterminisme de ces récits sur la forme architecturale

et à travers elle de réévaluer la catégorie d'espace qui semble niée à son profit. Introduire donc par l'histoire du projet, une critique du travail d'architecture dans le projet, ayant pour objectif d'essayer d'en déterminer les conditions de possibilités.

Quelques points de méthode sont donc à examiner sur cet objectif.

- La pratique de projet n'est pas en position d'extériorité par rapport à d'autres types de pratiques ou de relations, ou de rapports (de connaissance, économiques, politiques, plastiques). Elle est à considérer dans un rôle plein de rapports de production.

- La pratique de projet n'est pas à considérer comme un système (une science ou un art, diraient certains) qui s'acquiert une fois pour toutes dans le partage des pratiques environnantes. Mais en tant qu'exercice elle s'effectue à partir d'éléments et de relations mobiles; c'est là le sens du débat.

- La pratique de projet n'est pas plus à considérer comme le résultat d'un sujet individuel qui préside à sa rationalité. Cette pratique est toute entière tournée vers des objectifs qui se dessinent le plus souvent dans des stratégies plus globales par rapport à l'espace : c'est la valeur stratégique et tactique du projet; elle ne doit rien à la somme des auteurs qui en sont à la base, car bien peu et plus souvent encore aucun n'est à même de l'énoncer.

- La pratique de projet est tournée sur les rapports d'espace qu'elle constitue dans son exercice. Il

n'y a pas a priori de matrice générale théorique qui la guide ou qui lui imprime ses propres principes. Il faut admettre qu'elle innove tout autant qu'elle rationalise; elle est une forme de pensée et relève de la même analyse.

Ces présupposés méthodologiques nous conduisent à la confrontation du problème soulevé avec un corps adéquat. Notre démarche n'implique pas, comme en histoire, le traitement exhaustif d'une période donnée, mais doit dégager les éléments pertinents du corpus de la période considérée pour former en clarté le problème et si possible le résoudre.

Cette première phase de la recherche tend à un inventaire dans cette perspective que l'on peut répertorier suivant certaines modalités :

- différentielles; l'examen des projets et des discours nous permet d'isoler par différence trois niveaux mettant en oeuvre les éléments de la pratique de projet : éléments descriptifs, formes et techniques.
- typologiques; ces éléments sont l'objet à leur tour de combinaison ou de formule; ils forment un jeu de relations propres à qualifier un espace.
- génériques; elles représentent les modalités de l'inscription territoriale ou urbaine qui portent le projet à l'existence et lui donne son sens.

- répétitives; elles interrogent la pratique de projet par la valeur de son enseignement.

Soulignons qu'il s'agit là d'un chantier en cours, et comme telles, ces catégories ne préfigurent en rien le travail final, elles n'en sont que les échafaudages qui permettent l'accès au problème.

e  
n  
,  
t  
s

## DE L'ESPACE DU PLAN DANS LE PROJET

## SUR LA LOGIQUE DES FORMES

Tout d'abord, lever l'hypothèque qui pèse sur le discours architectural et le projet comme deux entités irréconciliables. La succession des discours architecturaux ne forme pas, il est vrai, une suite progressive et cumulative de connaissances. Mais il y a ce constat fondamental et général de dire le véritable ordre de l'architecture : par exemple, le découpage des éléments d'un édifice, l'énoncé d'une proportion entre deux éléments, le hiatus ou le cheminement du programme à la forme; en fait, partout et toujours un même constat demeure : les formes ne naissent pas du hasard. Il faut disait Viollet-le-Duc, sans ses Entretiens "... chercher la raison de toute forme, car toute forme a sa raison ...". Les formes seraient régies par un ordre propre et spécifique d'où on déduit une juste pratique. Cette logique des formes, Viollet-le-Duc ne l'a pas clôturée, ni n'en a commencé la recherche. Cette recherche commencée avec tous les discours et tous les projets qui désignent l'architecture comme objet. Depuis longtemps et aujourd'hui encore on a négligé, sous-estimé le discours architectural, n'a-t-il pas pour tâche de dire les lignes d'organisation du hasard de la production des formes dans l'objectif de guider les gestes et les choses de l'architecture. Même s'il ne se présente pas sous les formes reconnues du discours scientifique mais le plus souvent comme un ensemble de descriptions, cette description a la valeur d'un savoir. Car décrire, c'est évaluer, mesurer, estimer, diriger son regard selon une direction, créer un chemin, donc un ordre ou une certaine logique des formes. C'est cette logique que visait déjà Philibert de l'Orme en représentant les emblèmes du mauvais

et du bon architecte, un siècle avant J.F. Blondel que nous avons essayé de relire.

## L'ART DE BATIR

Ces emblèmes et l'architecte qui les véhicule n'intéresseront pas J.F. Blondel, ce qu'il vise, c'est l'architecture comme "art de bâtir". S'il y a architecture, elle ne peut être que dans les édifices légués par l'histoire. Et cette histoire n'a de valeur que sur les exemples observables et comparables entre eux.

### Une triple nécessité

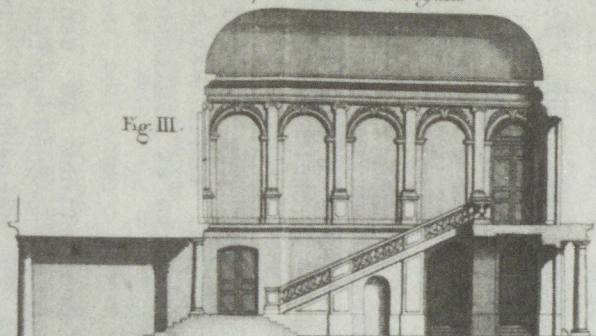
Cette actualisation de l'architecture dans les édifices est repérable dans leurs formes et les mesures qui les définissent. Mais les mesures d'un objet n'informent que sur les dimensions singulières et propres à ce seul édifice. Si le bâtiment est présent par le dessin, on ne voit pas qu'il est régulé par des lois plus générales et qu'en fait il est l'image synthétique et finale d'une forme beaucoup plus complexe.

Avant de comparer les édifices, nous dit Blondel, il faut savoir que toute dimension, toute mesure est à rapporter à 3 sortes de réquisits et seulement à trois. Une triple détermination.

Il existe, trois sortes de proportions au sens large du terme et chacune regarde son propre système de référence; en l'occurrence la décoration, la distribution et la construction. Prenons l'exemple de l'escalier, cher à Blondel. Un escalier au

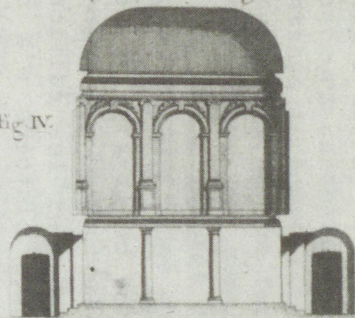
Coupe suivant la Longueur.

Fig. III.



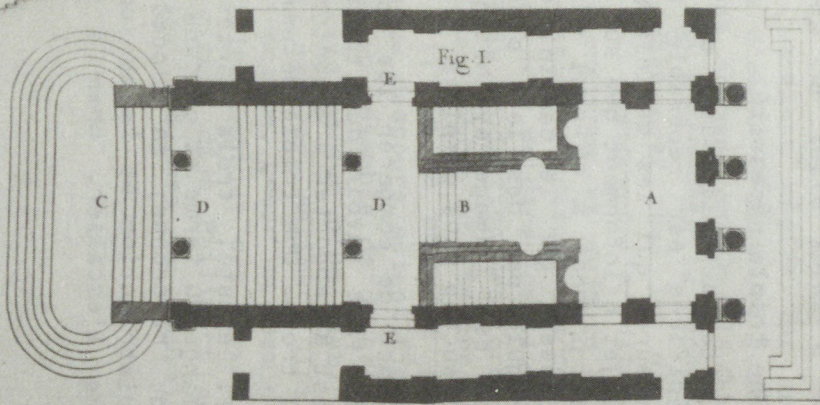
Coupe suivant la Largeur.

Fig. IV.



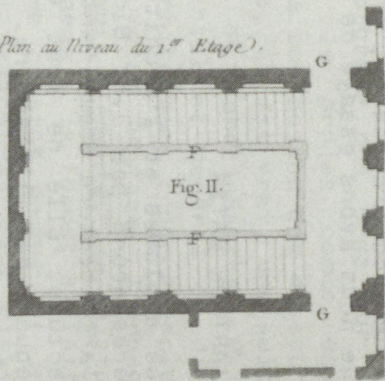
Plan au Niveau du Rez-de-Chaussée.

Fig. I.



Plan au Niveau du 1.<sup>er</sup> Etage.

Fig. II.



Echelle de

3

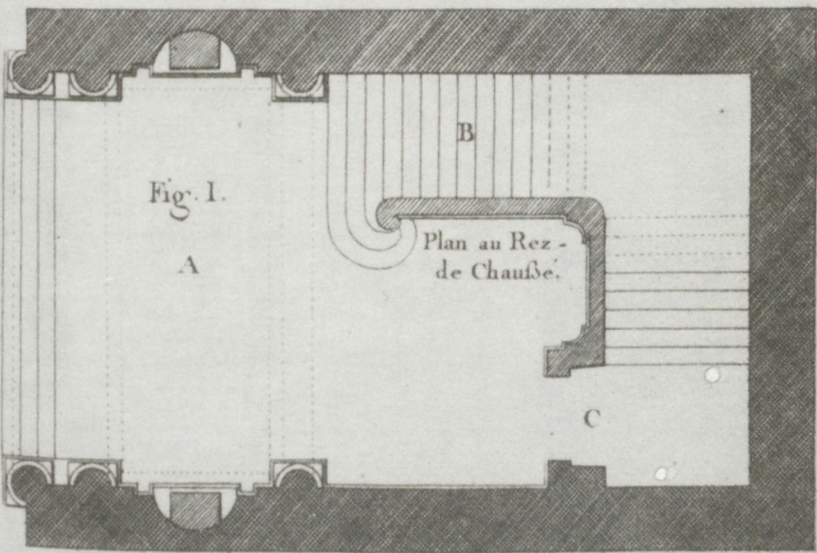
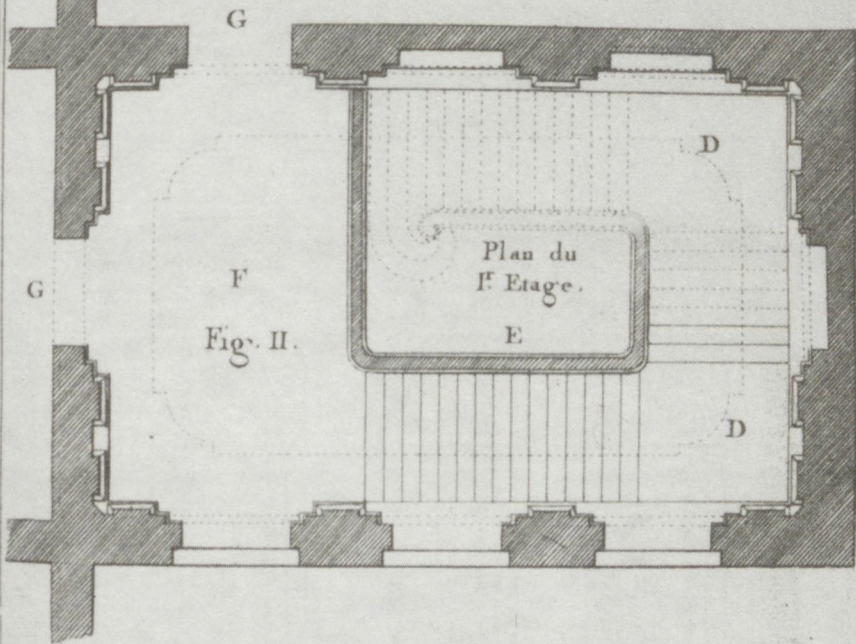
2

15 Toises

I - BLONDEL J.F. - Grand escalier du château de St. Cloud



PLAN D'UN ESCALIER POUR UN HOTEL ORDINAIRE



Echelle de 1 2 3 4 Toises

COUPE SUR LA LONGUEUR,  
DE L'ESCALIER.



Echelle de 1 2 3 4 Toises

premier regard est une totalité indivise mais il est réglé dans ses dimensions par 3 types de proportions :

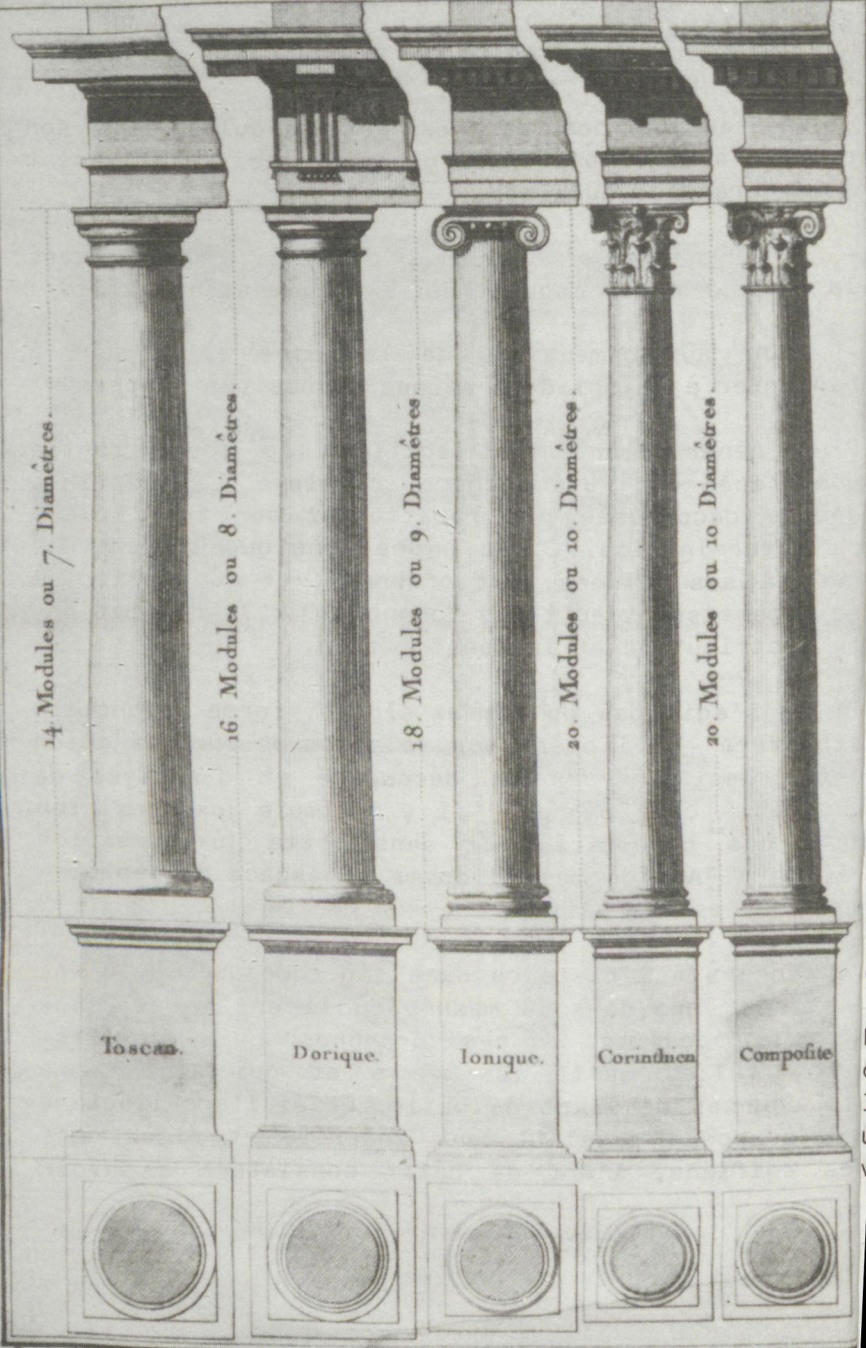
- la hauteur des marches est calculée dans son rapport à la dimension du giron et ceci relativement à la "grandeur humaine",
- la largeur de l'escalier est en rapport avec la hauteur de la cage et est relative à la beauté,
- quant aux dimensions de la volée elles sont à rapporter à la solidité et ses nécessités propres.

Plus généralement tout édifice, ou toute partie d'édifice est une figure complexe, susceptible d'être décomposée par rabattement sur trois plans de détermination. C'est en ce sens que l'architecture à ses raisons, est ordonnée, et que celles-ci se répartissent en trois "branches" : la décoration, la distribution et la construction.

Il ne s'agit pas du fameux slogan, forme - fonction structure - qui opère une relation de subordination entre les éléments de découpage et d'analyse de l'objet - chez Blondel, il y a simple juxtaposition de trois nécessités. Et dans cette juxtaposition réside l'"Art de bâtir" comme un espace de déploiement de ces nécessités.

Le recours à l'histoire dans son enseignement n'est pertinent que dans la mesure où il est un repérage de ces nécessités ou ces "branches" de l'architecture, telles qu'il les nomme et qui sont comme les sources de l'art de bâtir. Et si l'architecture est supposée préalablement inscrite et figée dans des édifices, l'Art de bâtir consistera à savoir

LES CINQ ORDRES D'ARCHITECTURE SELON VIGNOLE.



line et reproduire l'ordre propre de ces édifices : il faut l'imiter.

### **Imiter n'est pas copier**

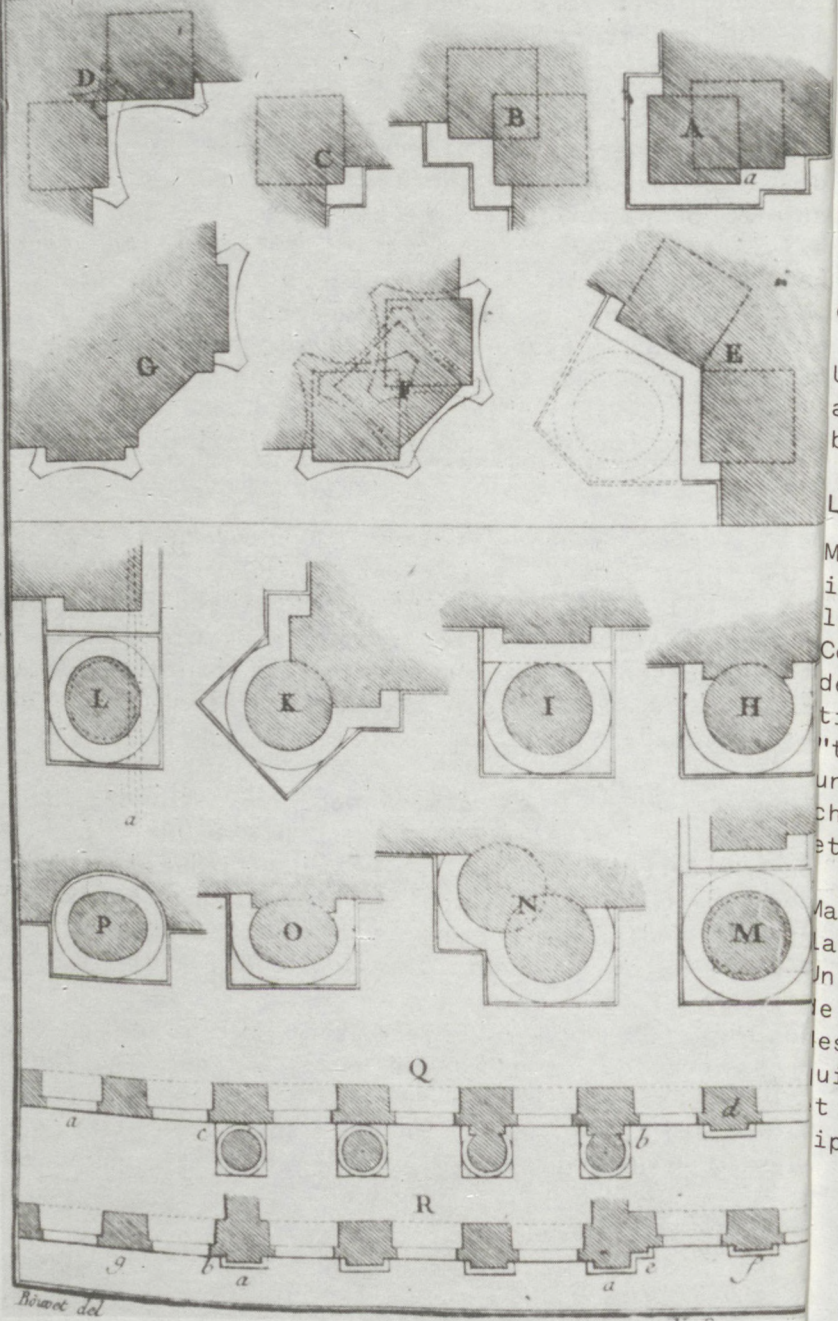
L'imitation est conçue comme un retour à un ordre déjà constitué des choses; énoncer les raisons de cet ordre, c'est le reconnaître dans les formes existantes. Par l'observation Blondel recherche cet ordre nécessaire dans des règles et des principes qui tiennent lieu de préceptes et passages obligés pour l'élaboration des projets. Les règles ne sont pas des prescriptions pour légiférer sur l'art de bâtir, mais une méthode pour inventer. Il y a des règles parce que toute pratique se justifie par ses régularités.

De la même manière, dira Diderot, "que l'ordre d'une bibliothèque est chronologique, c'est-à-dire que les livres se suivent conformément à la date de leur édition, aussitôt chacun a sa place marquée et la raison de la place de l'un contient celle de la place de l'autre" ... "cette raison ... s'appelle règle".

C'est ce à quoi va s'attacher J.F. Blondel dans son "Cours d'architecture", qui n'est que l'exposé des différents types de règles auxquelles peut avoir recours l'architecte. Exposé qui s'établit sur les trois nécessités de l'architecture, telles qu'elles se développent dans le projet.

Dès lors ces règles servent tout autant de guides de la pratique que moyens pour évaluer et juger les projets. Entre plusieurs manières de faire un projet, il y en a toujours quelques unes qui valent mieux que les autres, soit pour la

LICENCES ET ABUS DE L'ART, CONCERNANT L'APPLICATION DES PI-  
LASTRES ET DES COLONNES DANS LA DÉCORATION DES BATIMENS.



distribution, soit pour la décoration, soit pour la répartition judicieuse des matériaux. C'est donc ce mieux que l'on se propose de distinguer par le système des règles. L'architecture ne justifie de son ordre que par rapport à son négatif le désordre, comme ce qui est régulier par rapport à ce qui est irrégulier. S'il y a un mieux, celui-ci ne se juge pas par rapport à une finalité générale de l'édifice mais dans une mise en ordre qu'il convient d'assurer par les régularités reconnues dans l'Art de bâtir.

Un esthéticien de l'époque, Batteux, définira un art comme "une collection de règles pour faire bien ce qui peut être fait bien ou mal".

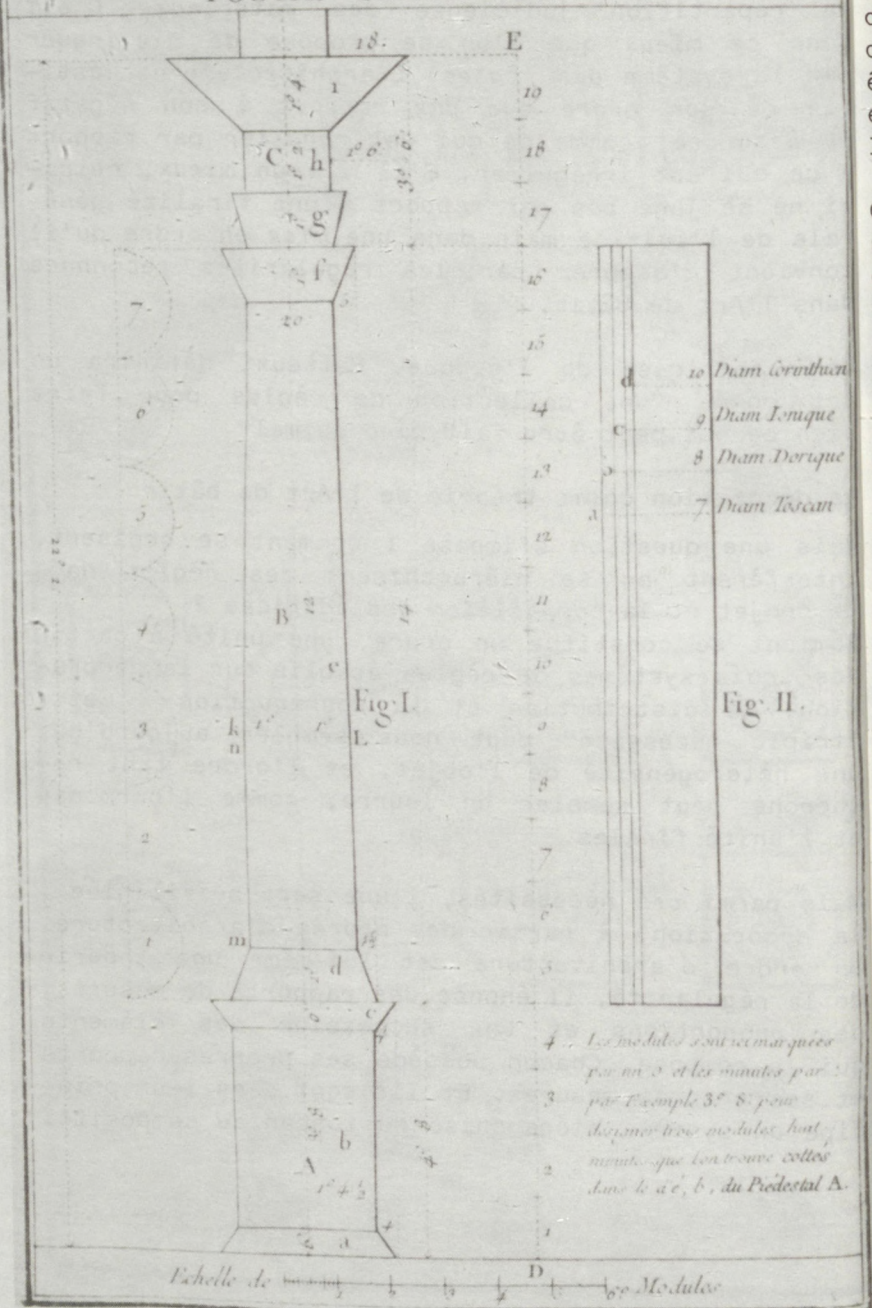
#### La décoration comme théorie de l'Art de bâtir

Mais une question s'impose : comment se croisent, interfèrent ou se hiérarchisent ces règles dans le projet et la composition des édifices ?

Comment se constitue un ordre, une unité à partir des trois systèmes de règles établis sur la décoration, la distribution et la construction ? Cette "triple nécessité" peut nous sembler aujourd'hui une hétérogénéité de l'objet, et l'ordre tant recherché peut sembler un leurre, comme l'harmonie et l'unité finales.

Mais parmi ces nécessités, l'une sera privilégiée : la décoration, à partir des ordres d'architecture. Un ordre d'architecture est lui-même une théorie de la régularité, il énonce des rapports de mesures, des proportions et une succession des éléments qui le compose. Chacun possède ses propres rapports et ses propres mesures. Et ils sont dans leur principe un système hiérarchisé du toscan au composite.

# MESURES GÉNÉRALES ET PARTICULIÈRES DE L'ORDRE TOSCAN SELON VIGNOLE.



VI - BLONDEL J.F. - Mesures générales et particulières de l'ordre toscan selon Vignole



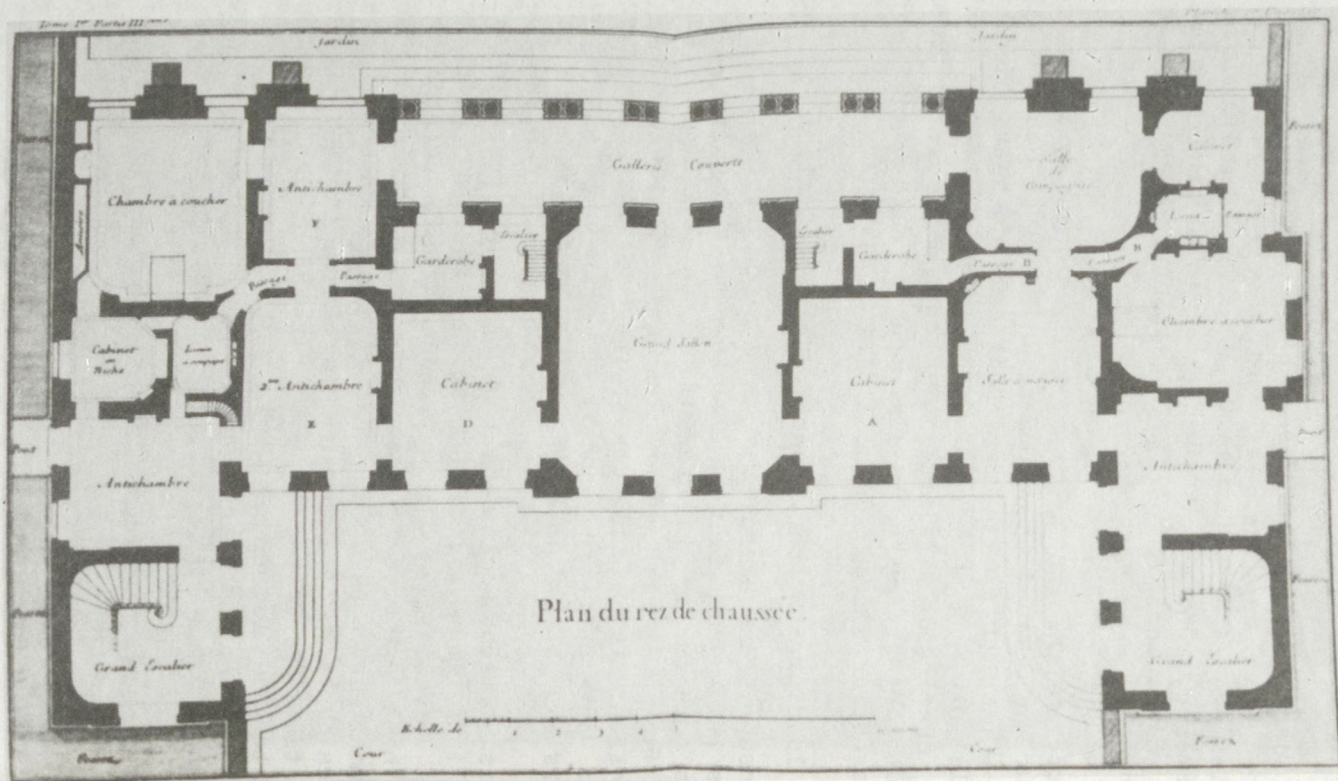
La décoration se présente donc comme un tableau ordonné de deux séries, dont l'une est la hiérarchie des éléments et l'autre la succession des éléments. Ordre et mesure sont intimement liés et concluent en quelque sorte la définition de l'"Art de bâtir".

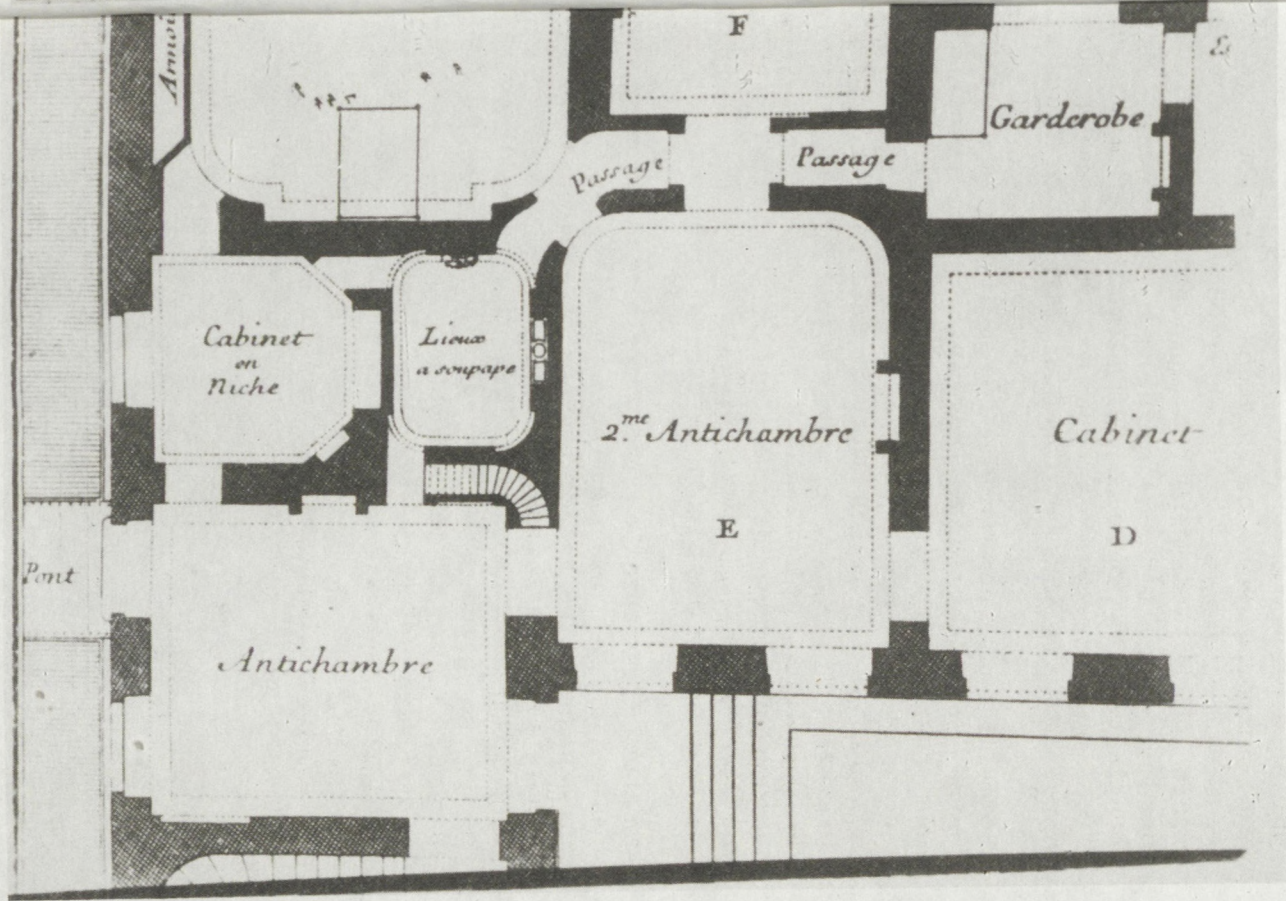
Cette définition a pu paraître longue mais on ne peut en faire l'économie dans l'analyse des projets de J.F. Blondel et des architectes de cette époque. Elle peut nous permettre de retracer maintenant le chemin de l'élaboration des projets que l'on peut schématiser de la distribution à la composition des édifices éclairés de l'"Art de bâtir".

#### De la distribution - Fonction et destination

Lorsque l'on aborde la question de la distribution des bâtiments, tout un développement sur le domaine des objets de l'architecture au XVIIIème siècle en France serait nécessaire à sa véritable compréhension. Une page d'histoire de l'architecture, qui est peut-être encore mal connue aujourd'hui mais où s'est jouée à coup sûr une grande part de la rationalité de l'architecture classique. Mais laissons ce débat. A côté des traditionnels églises et palais, l'objet qui concentra l'effort des architectes de l'époque est certainement l'"hôtel particulier" que l'on pressent aujourd'hui comme une typologie caractéristique dans ces avatars urbains et ruraux. Toute une notion et une pratique de l'habiter y sont contenues, bien différentes de la nôtre où se fait jour un jeu subtil entre fonction et destination. L'"hôtel" est fonctionnel dans le sens où son utilité se justifie par une utilisation possible, quels que soient les modes d'utilisations possibles. Mais la

LI et VIII - BLONDEL J.F. - Plan et détail d'une maison à campagne





nécessité à laquelle il obéit est sa destination qui ne sert pas à habiter au sens que nous donnons à ce terme. De même qu'un siège ne sert pas à cette époque à s'asseoir pour se reposer mais à être assis comme les tabourets de duchesses, signes de leur rang. L'"hôtel" répond à une désignation - destination de ce type qui permet de choisir une décoration appropriée, donc un système de proportions pour la mise en forme définitive de l'objet.

Formellement, comment se traduit cette dualité entre fonction et destination ? Simplement par une double distribution qui permet d'articuler, ce que nous nommerions aujourd'hui les espaces servants et les espaces servis dans leurs caractères distributifs. Ou encore une distribution interne et une distribution externe que l'on peut se plaire à retrouver chez des personnages aussi différents qu'Otto Wagner ou Adolf Loos dans une relecture de la composition classique des édifices.

Ce que l'on appelle ici distribution externe est basée sur le principe de l'enfilade qui établit un rapport entre les différents espaces sélectionnés sur le plan, mais aussi un rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Cette enfilade nous osons la comparer à ce grand évènement de l'architecture, noté par L. Kahn, où les murs ont su disparaître au profit des colonnes. De plus l'enfilade peut être assimilée à un axe sur lequel s'opère dans le plan la sélection et la gradation des espaces. C'est un axe distributif et beaucoup plus à la fois comme nous allons le voir à propos de la composition.

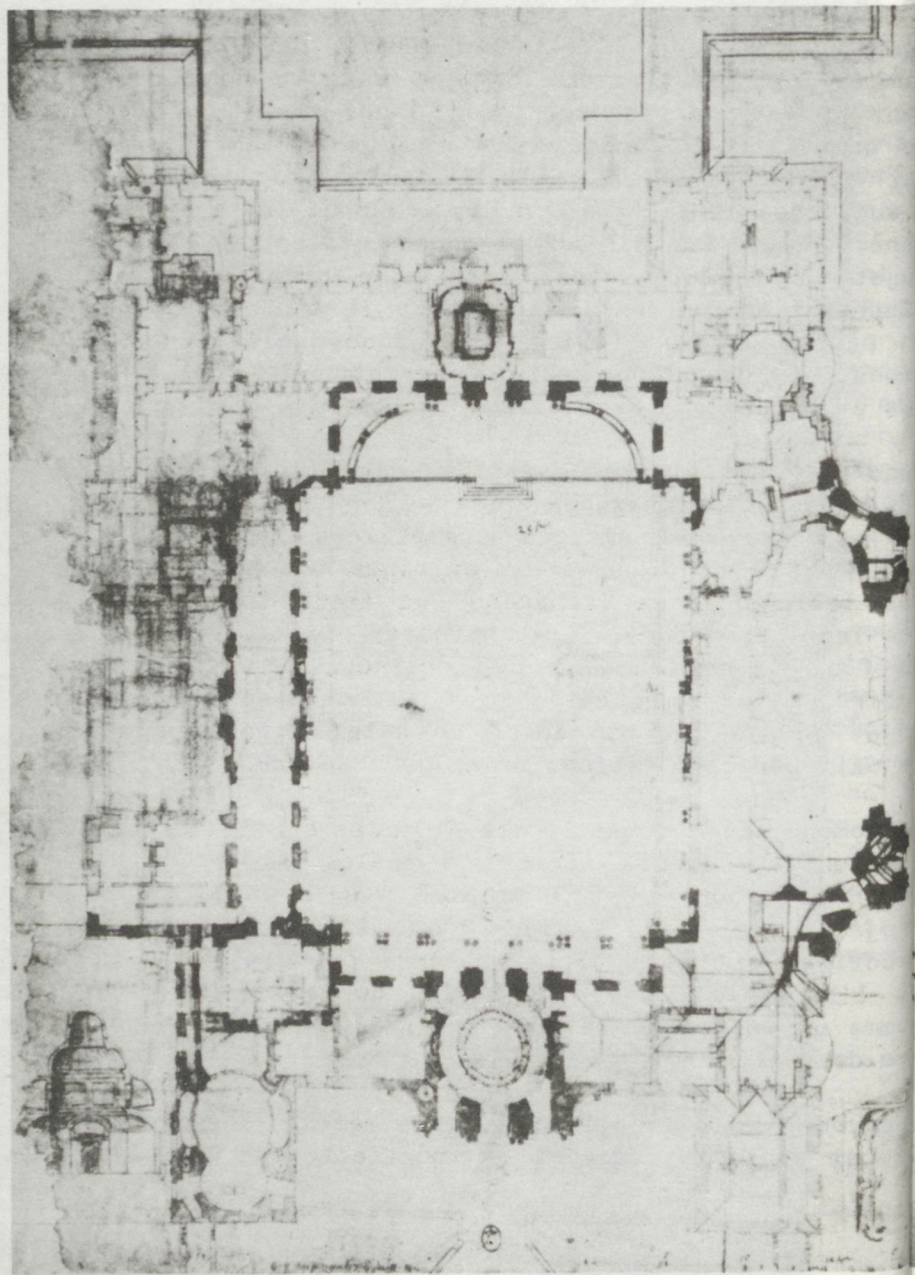
on  
ns  
te  
De la composition à l'espace du plan

re  
es  
ment de son enseignement, il nous parle souvent  
une de composition, jamais il n'indique comment compo-  
or-ser et jamais il ne fait le décompte des étapes  
et. à suivre comme le fera J.N.L. Durand quelques années  
après lui. Mais il donne souvent des exemples au  
ité sujet de telle ou telle règle de décoration, de  
par distribution ou de construction; il montre comment  
er, on peut appliquer telle règle, sous quelles condi-  
ctions, ce que l'on peut se permettre en certains  
es cas et ce qui est exclusivement proscrit.

rne  
ire  
nts  
ure  
est  
lit  
nés  
eur  
pa-  
oté  
au  
tre  
lan  
est  
mme  
Aucun ordre n'est conseillé dans l'application  
des règles, l'architecte applique un regard d'analy-  
se sur les compositions exemplaires de certains  
bâtiments, identique à un critique d'art évaluant  
des tableaux à la recherche des traits pertinents  
de leur structure. L'architecte n'est-il pas à  
la fois le praticien et le critique de l'"art de  
bâti" ? La composition doit s'entendre comme un  
objet composé et non comme un acte, un processus.  
On fait une composition, on ne compose pas.

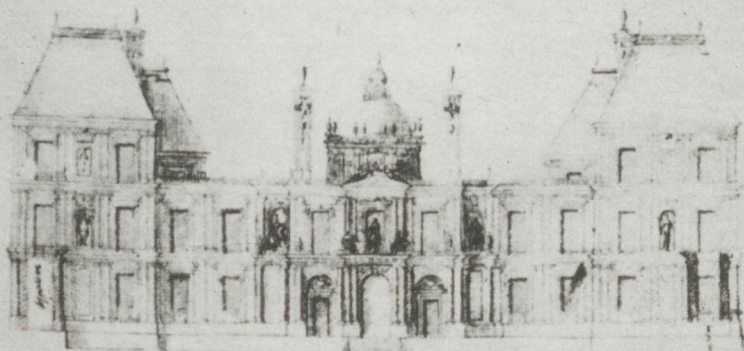
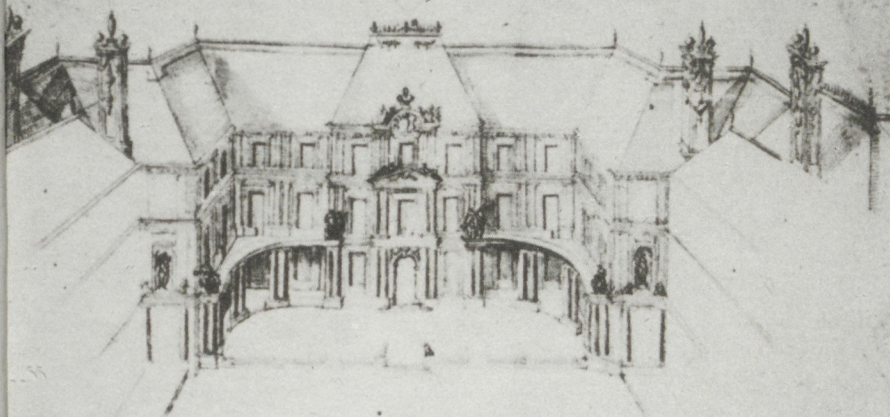
La composition, comme le dit Blondel, est la "conci-  
liation" des trois séries de règles de l'"Art de  
bâti". Composer est l'art de concilier dans son  
projet la décoration, la distribution et la cons-  
truction. Cette "conciliation" produit l'unité  
et l'harmonie d'une composition qui peut être lue  
comme un espace où se coordonnent les divers systè-  
mes de règles.

Essayons de reconstituer la géométrie spécifique  
de cet espace de composition que recherche Blondel.

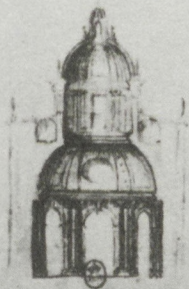


IX - X et XI - MANSART F. - Projet pour le château de Blois

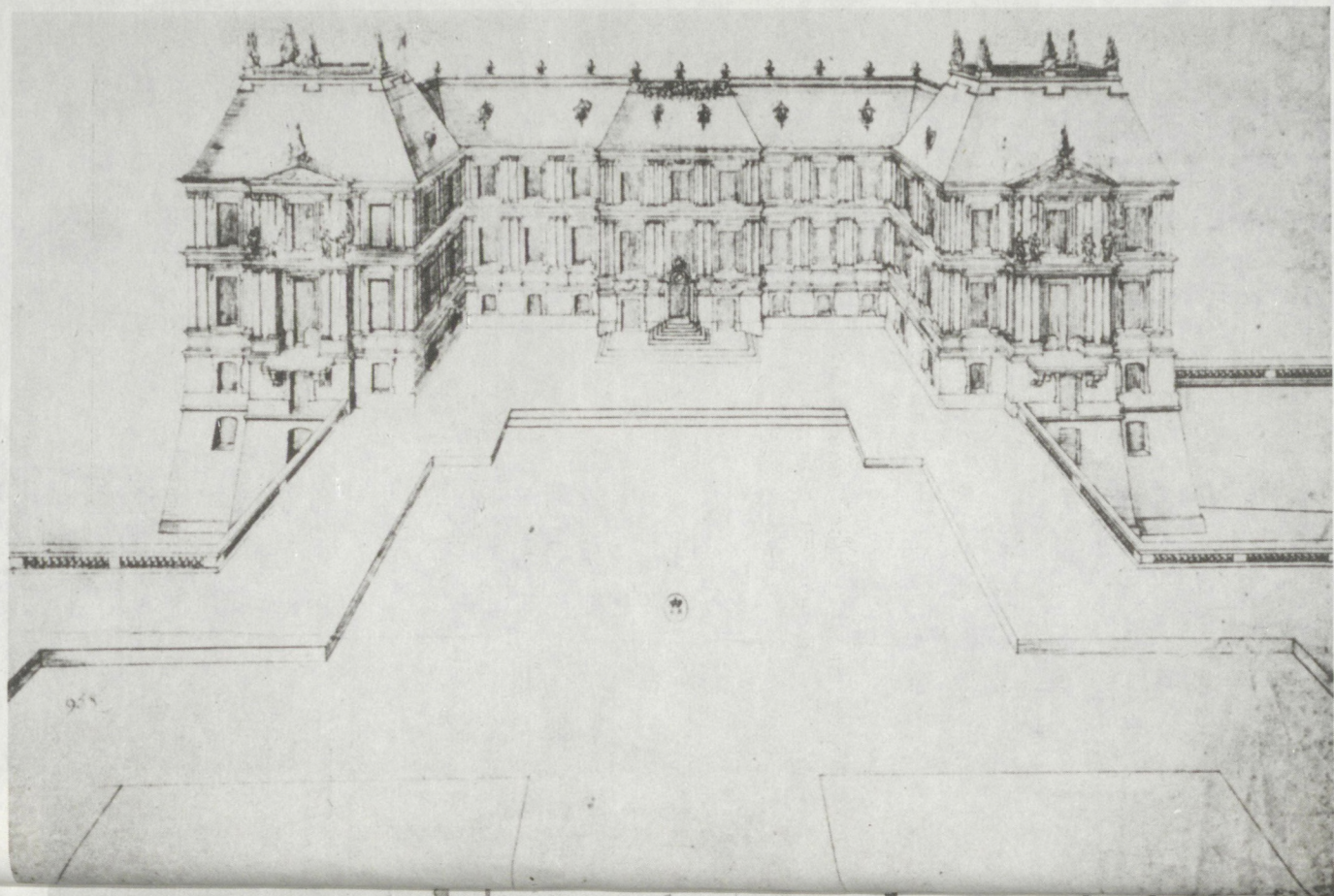
C. face du bâtiment de l'Église de Saint



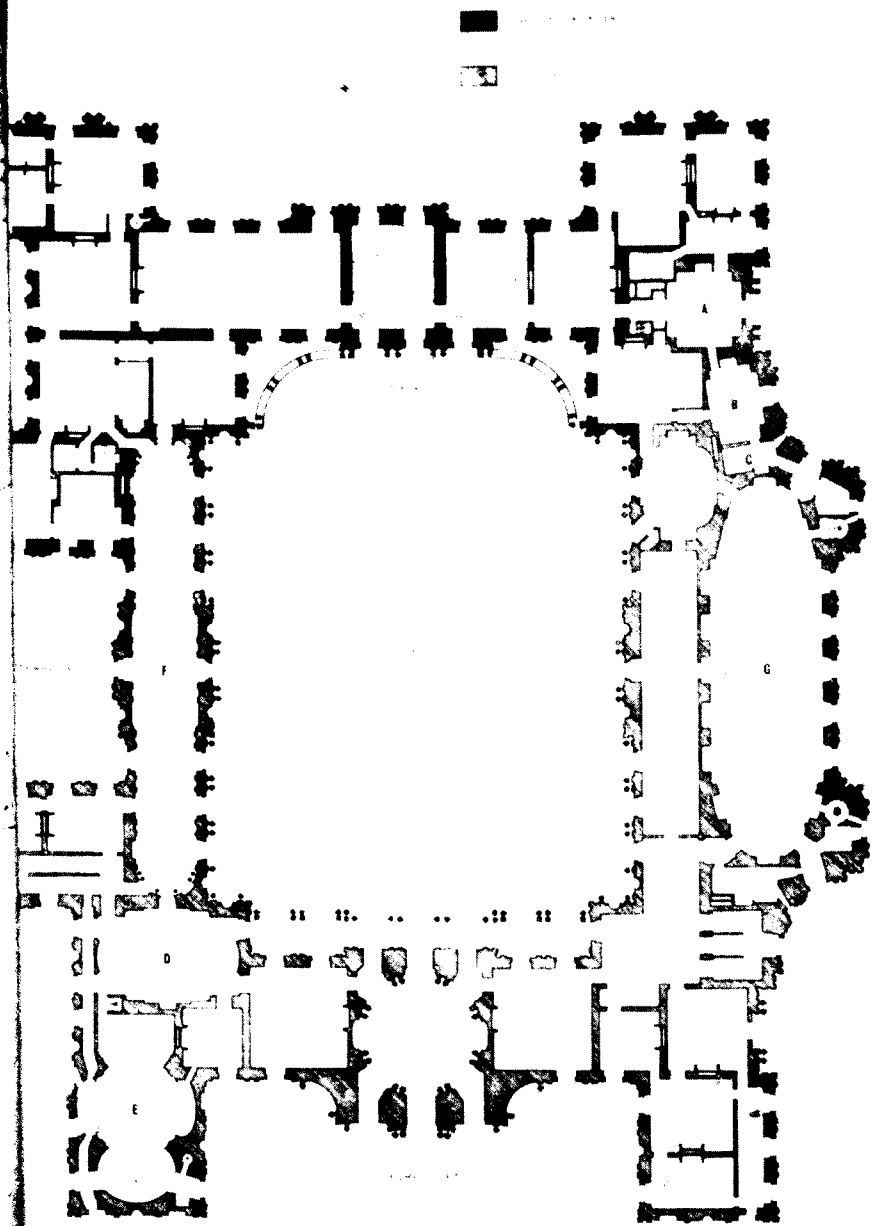
ce du bâtiment de l'Église de Saint  
et avait sur le

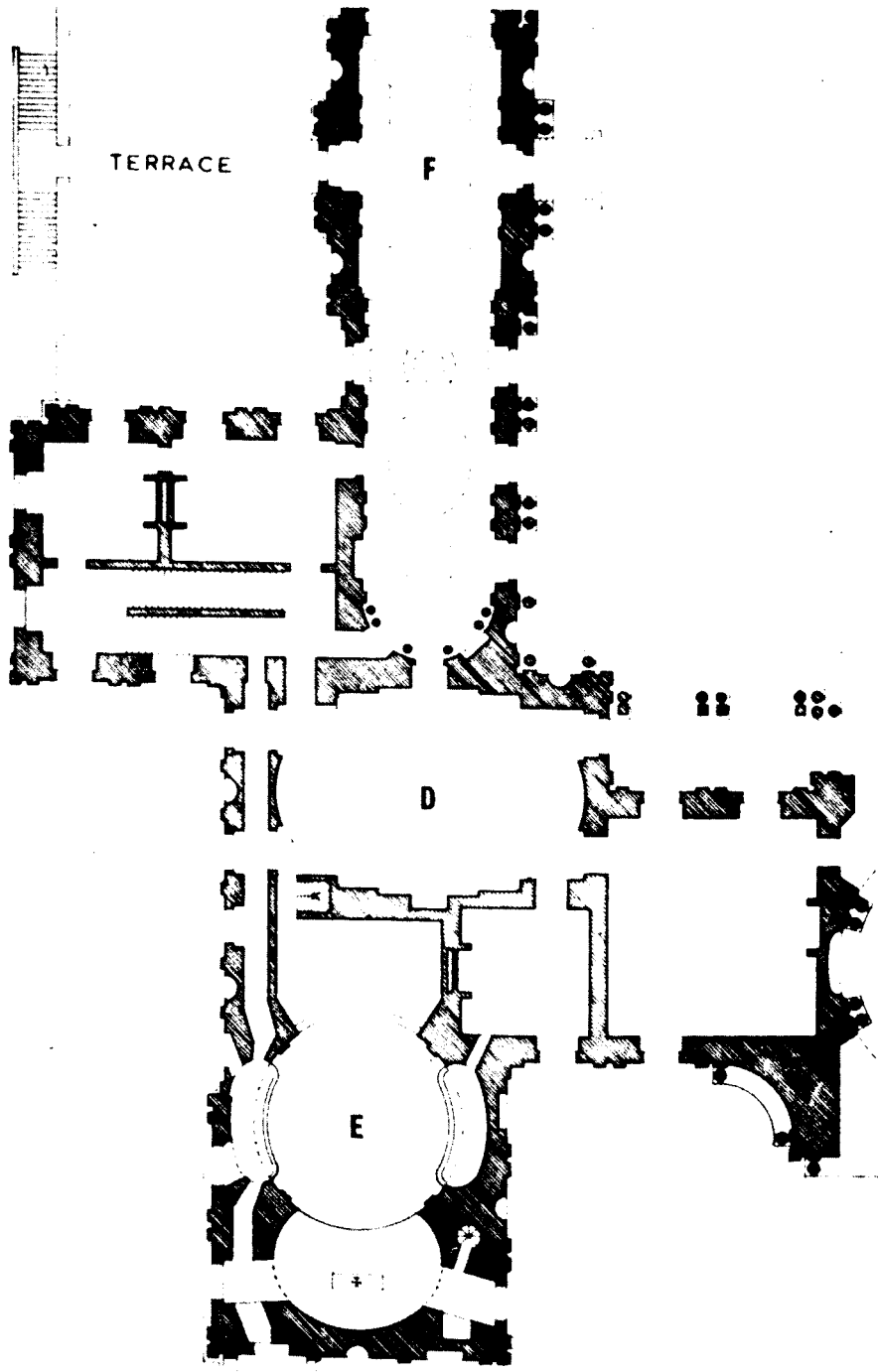


le bâtiment de l'Église de Saint







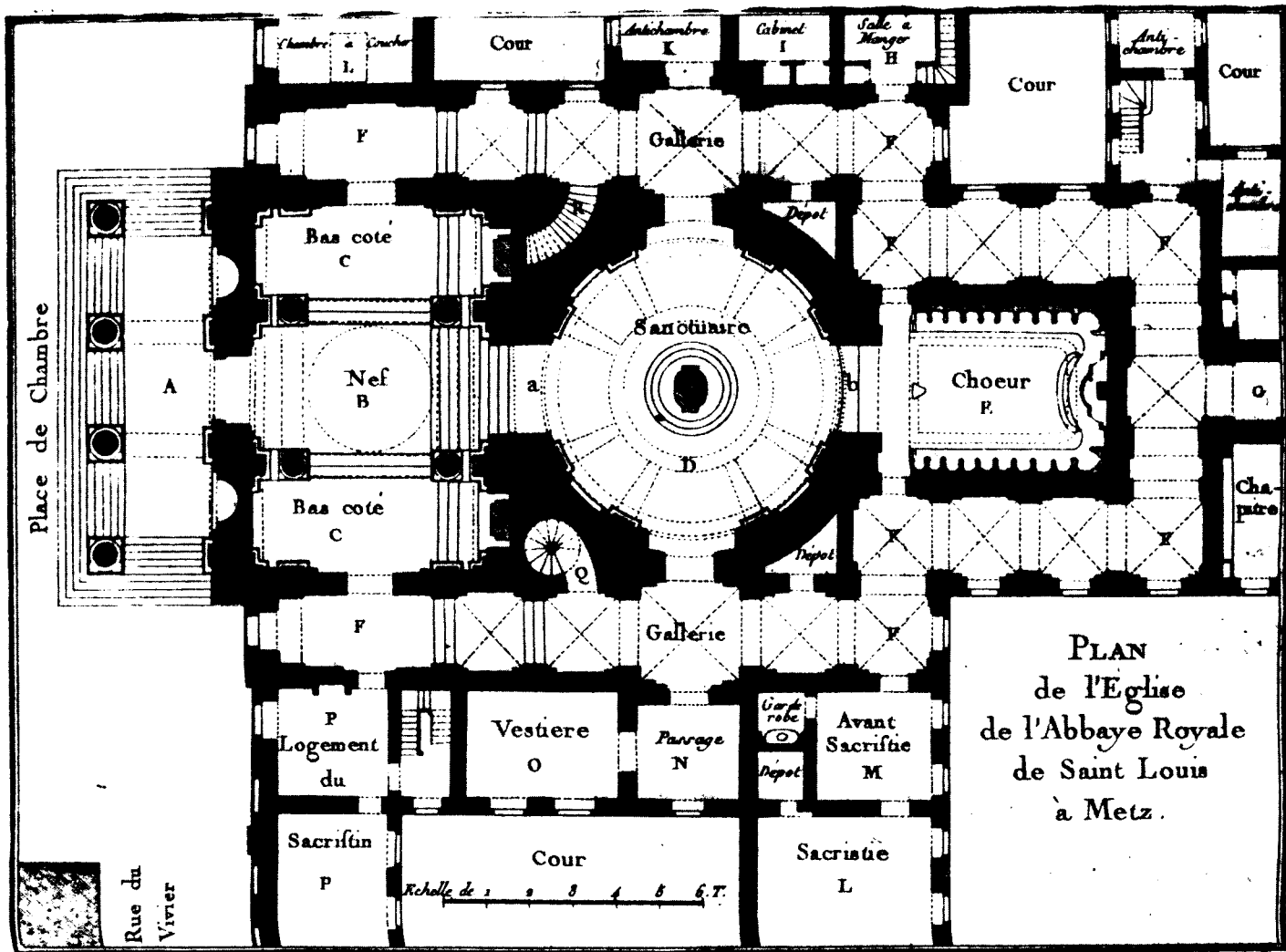


Pou  
 arc  
 sou  
 et  
 Sou  
 une  
 sou  
 l'o  
 org  
 mo  
 gir  
 obj  
 tra  
 se  
 tan  
 se  
 un  
 com  
 il  
 le  
 que  
 à  
 pla  
 fau  
 à c  
 Le  
 pas  
 exe  
 A  
 une  
 la  
 l'o  
 ext  
 sa  
 sig

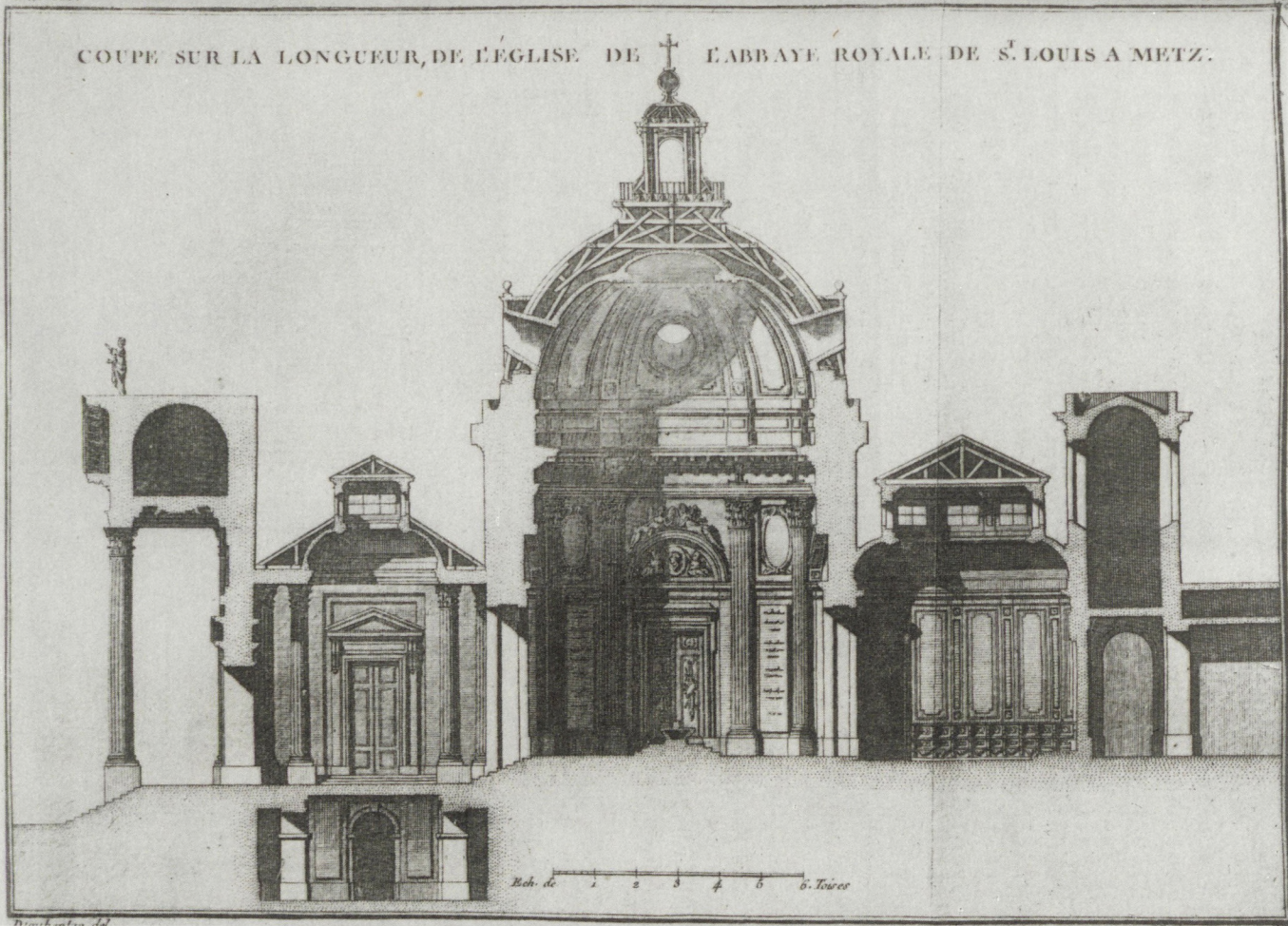
Pour ce faire nous prendrons un exemple chez un architecte maître de cet art de la composition, souligné souvent par Blondel : François Mansart et son projet pour le château de Blois.

Sous une apparente régularité, ce projet masque une complexité qui peut nous surprendre. On a dit souvent de l'architecture classique qu'elle était l'ordonnancement d'un univers visible. Tout y serait organisé sur l'oeil et la scénographie serait son mode exclusif de fabrication. Certes, si l'on imagine un spectateur qui parcourt le projet, les objets s'organisent sous son regard suivant la traditionnelle symétrie qui règle les surfaces se dressant devant lui. En tout point du projet, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, la symétrie se manifeste par ses opérateurs soit par un centre, un axe, ou un plan mais jamais elle ne peut rendre compte de l'articulation des éléments du plan; il n'est de symétrie que d'élévation qui règle le plan vertical et non pas d'organisation géométrique de la forme du plan. Nous sommes confrontés à l'impossibilité d'un tracé régulateur dans le plan, qui gèrerait la totalité de l'édifice. Il faut revenir à la définition d'une unité qui échappe à cette totalité afin de la définir.

Le projet travaille un effet de totalité et non pas une totalité géométrique. Prenons un autre exemple, un projet d'église réalisé par Blondel. A ne considérer que le plan, il semble soumis à une extrême rigueur qui pourrait nous inciter à la recherche d'un tracé régulateur global. Or si l'on se rapporte à la coupe, celle-ci expose une extrême hétérogénéité qui peut nous permettre de saisir ce qu'est la composition. Cette coupe nous signifie cinq éléments distincts très différenciés



COUPE SUR LA LONGUEUR, DE L'ÉGLISE DE L'ABBAYE ROYALE DE S. LOUIS A METZ.



et en conflit avec l'unité formelle du plan. Elle marque cinq éléments distributifs de l'église, le portique, la nef, le sanctuaire, le chœur et la galerie, elle les articule et surtout leur attribue des caractéristiques formelles mais aussi constructives différentes.

C'est cette hétérogénéité, comme on le remarquait pour Mansart qui fait problème et qui doit être résolue par la composition. Mais de cette hétérogénéité on peut extraire la valeur attribuée à l'élément spatial de base qui rentre dans la composition. En effet Blondel va s'attacher tout particulièrement à sa définition, et à l'articulation de ces éléments, de ces fragments d'espaces dans la composition.

Tout d'abord il faut choisir un type de proportions dans le système des ordres en fonction de la destination de la pièce et de sa place dans la distribution qui permettra d'établir ses dimensions spécifiques par le choix d'un modèle spécifique.

Puis ce choix étant effectué, la définition de la forme sera produite par ses mesures. C'est ici que le principe et l'établissement des règles que nous avons vues deviennent pertinents. L'observation des oeuvres de Scamozzi et de Palladio, va lui permettre d'établir une règle géométrique de formation de l'espace dans ses 3 dimensions, en longueur, largeur et hauteur en fonction du module initialement choisi.

Bien entendu, si un rôle essentiel est donné au niveau local dans le projet, celui-ci tend vers une totalité qui est sa composition. Ce sont les

Plan.

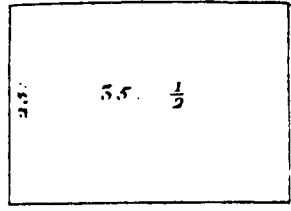


Fig. I.

*coupe*

*coupe*

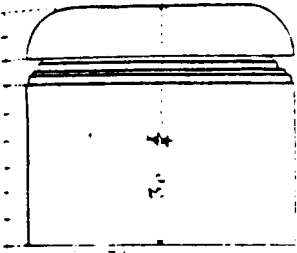


Fig. II.

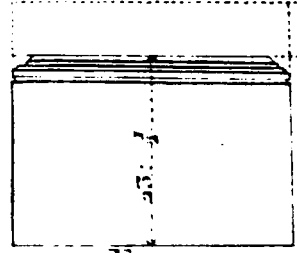


Fig. III.

*coupe*

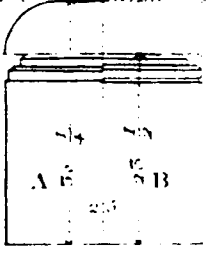


Fig. IV.

*coupe*

*coupe*

*coupe*

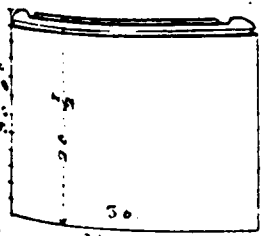


Fig. V.

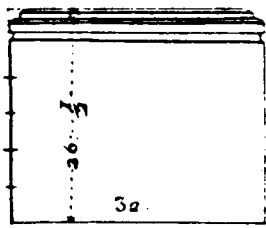


Fig. VI.

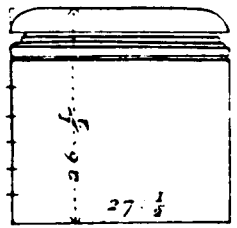


Fig. VII.

Echelle de 1 2 3 4 5 Toises

Composé de l'et Sculpt.

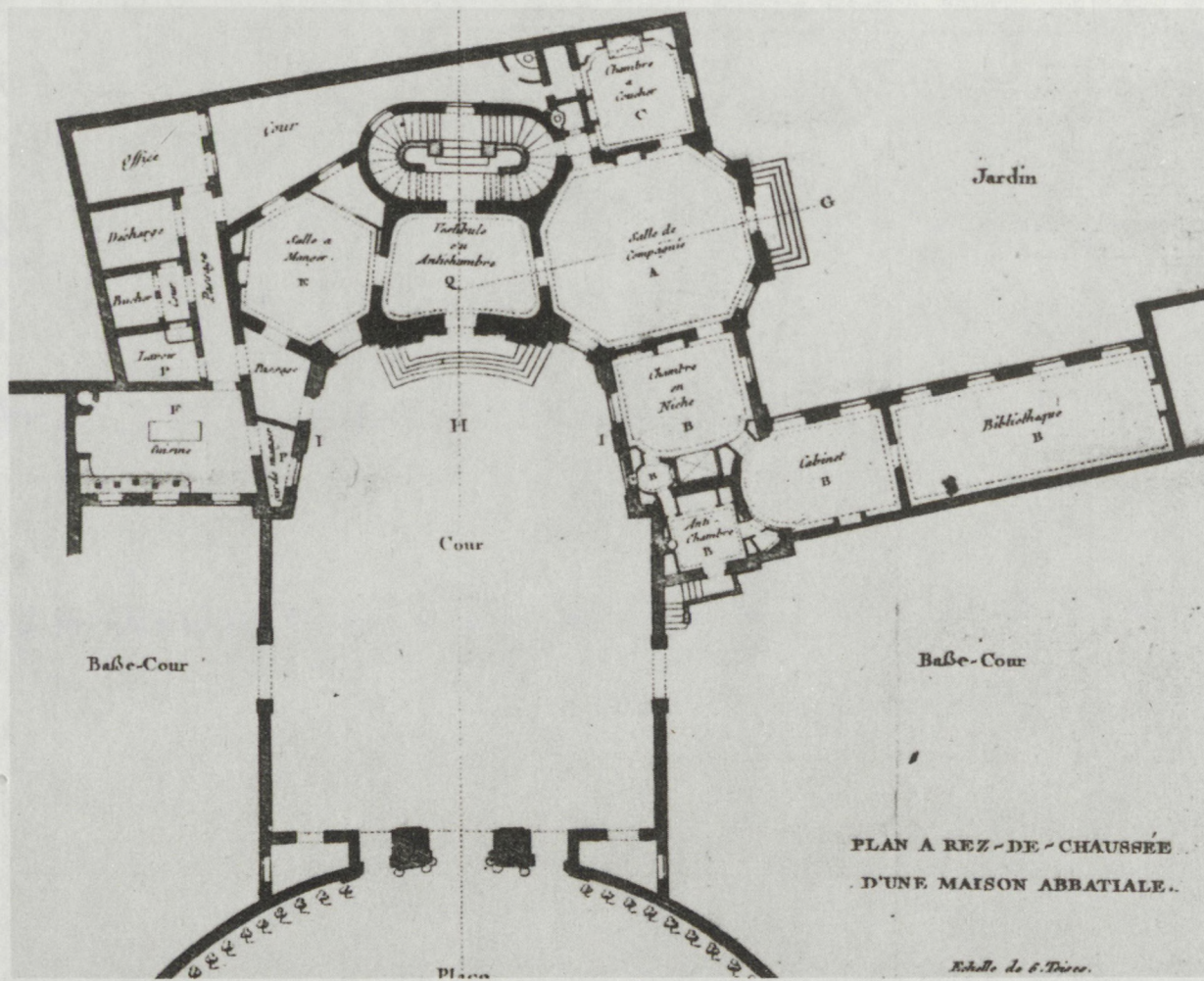
parties qui concourent vers le tout et non pas le tout qui est décomposé, on dirait aujourd'hui déconstruit. La composition est une totalisation.

On ne définit l'objet que partie par partie, sur le principe du proche en proche. Observons un autre projet d'hôtel particulier de Blondel. D'entrée nous sommes confrontés à une complexité où l'on peut reconnaître maintenant une définition locale de chaque élément. On peut reconnaître également le principe de double distribution et la spécificité de la symétrie, organisatrice du plan vertical au niveau local tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'objet.

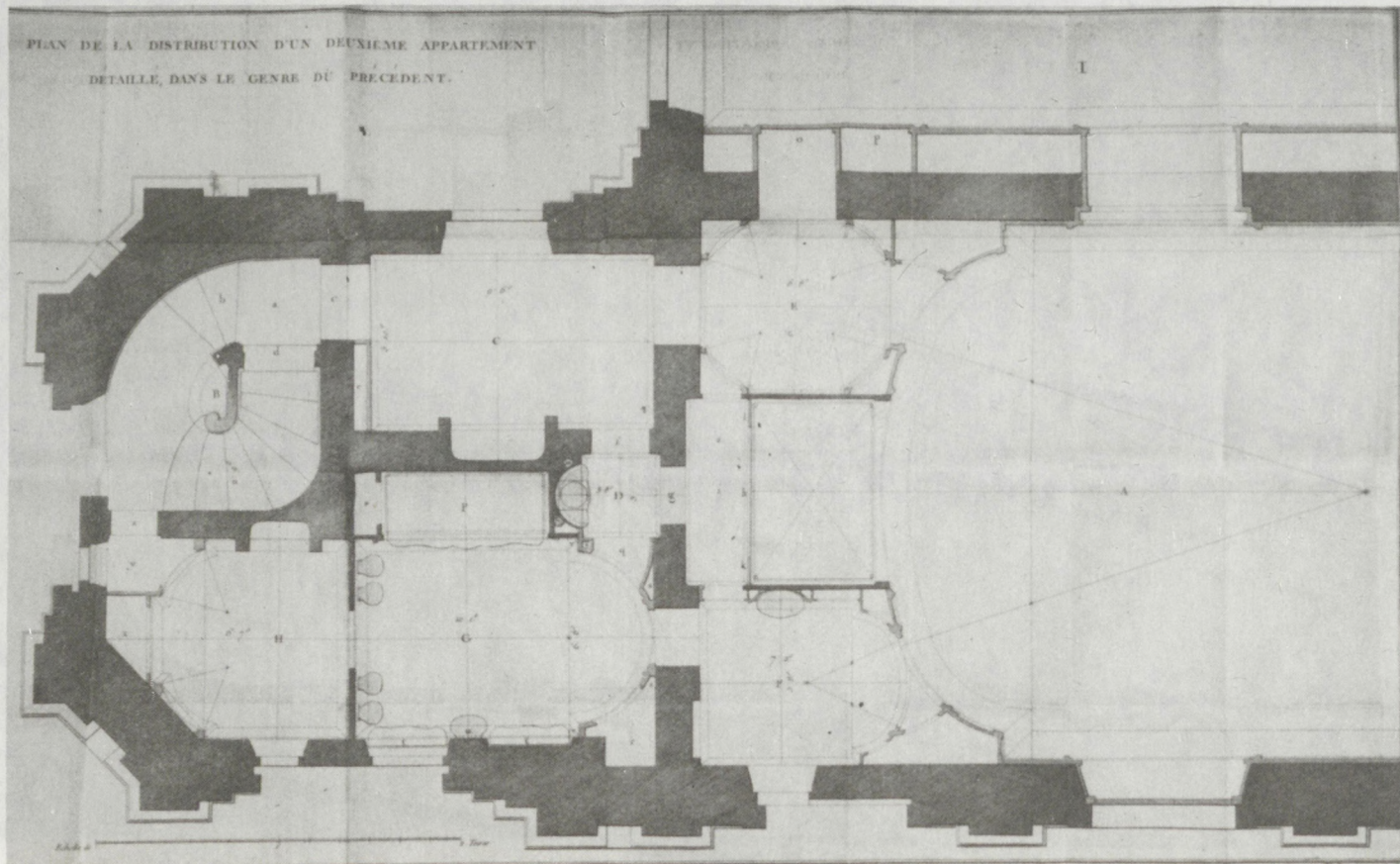
Comment sont articulés les différents espaces ? L'examen d'un détail de ce projet peut juger de l'efficacité de la composition. C'est l'articulation de trois espaces, problème courant en architecture avec leurs caractéristiques formelles propres. Il faut observer tout d'abord que chacun d'eux est centré et organisé autour de ce centre. On définit là des points singuliers de l'espace de la composition autour desquels s'instaurent une véritable dynamique qui contribue à la synergie de la composition vers une totalisation.

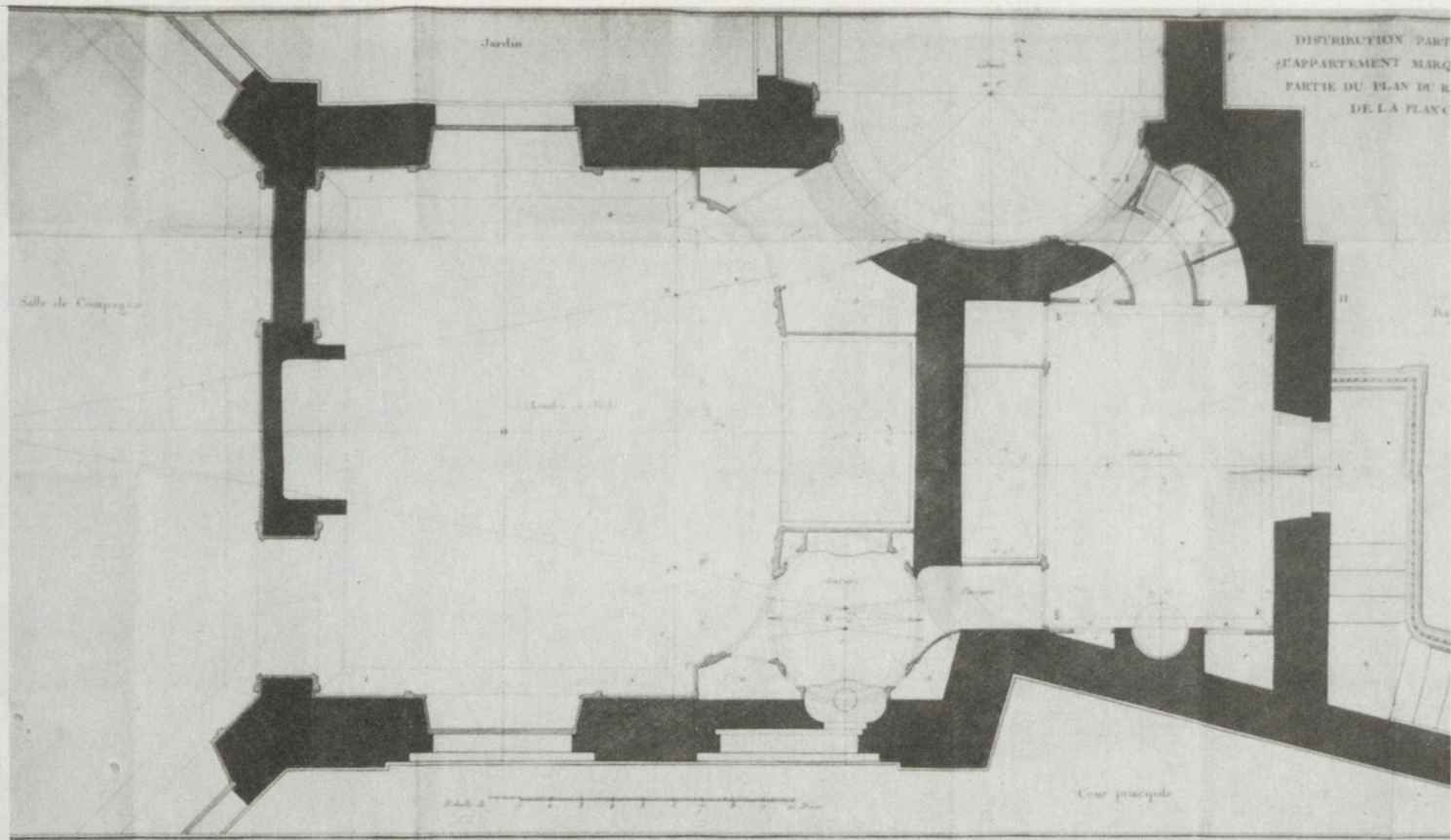
Ces points singuliers des différents espaces opèrent par déplacement pour qualifier des axes de composition. On peut en repérer à différents niveaux dans l'objet. Mais le plus caractéristique est certainement l'éclatement des lignes de composition à partir de ces points singuliers qui viennent régler le problème de l'espace intersticiel et créer à leur tour des points d'organisation du plan et qualifier de nouveaux espaces avec une définition géométrique





PLAN DE LA DISTRIBUTION D'UN DEUXIEME APPARTEMENT  
DETAILLE, DANS LE GENRE DU PRECEDENT.



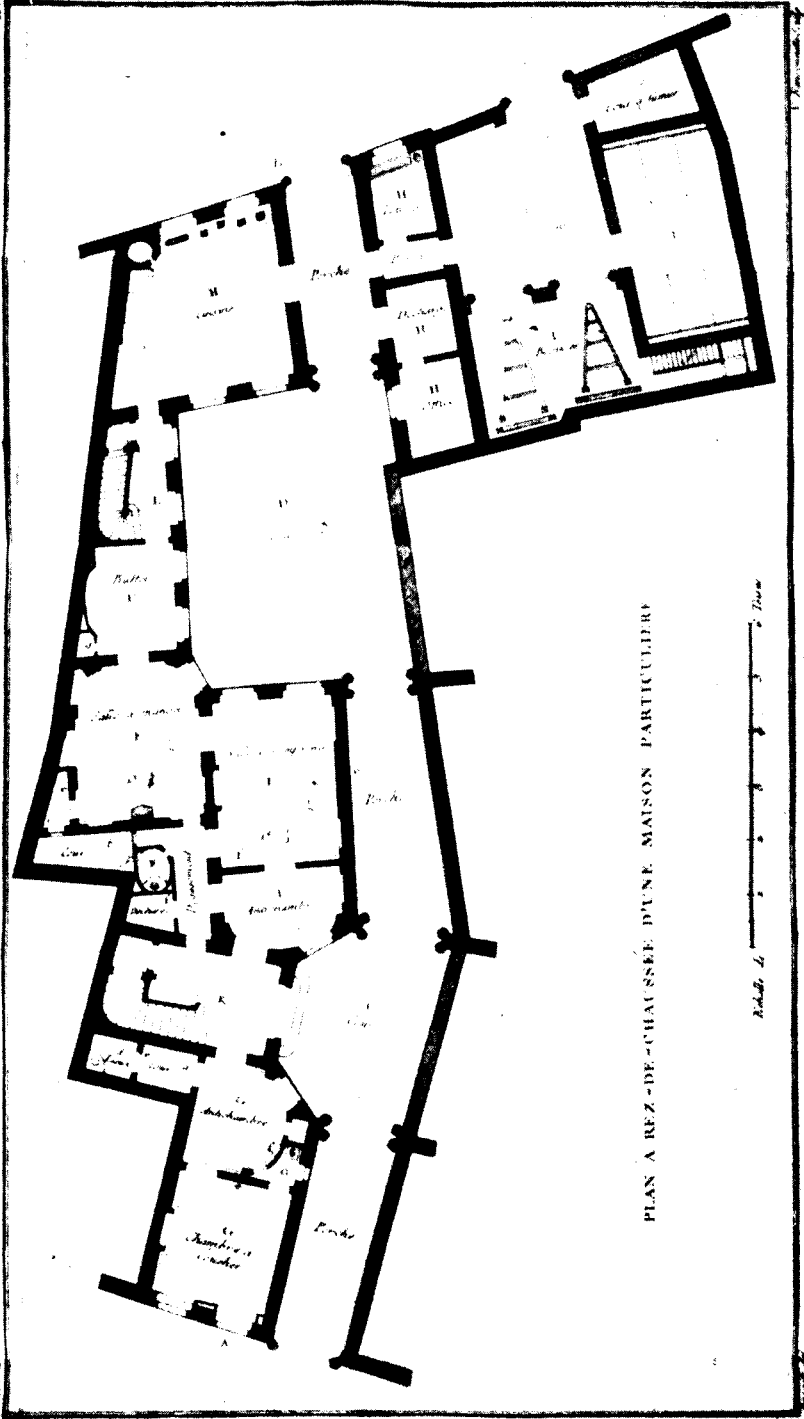


autonome de chacun d'eux comme en chaque point du projet.

A l'inverse du tracé régulateur traditionnel aujourd'hui dans l'analyse des projets qui répartit la matière ou donne sa loi de dispersion par la recherche d'une géométrie rigoureuse, ces lignes d'organisation distribuent des espaces autonomes dans la dynamique de leur gradation. Ces lignes d'organisation, géométrie du projet, figurent dans la composition la trace véritable d'une pensée de l'espace dans le projet, originalité de l'architecture dans cette moitié du XVIIIème siècle. Cette pensée de l'espace sous l'effet d'objets et de pratiques nouveaux ou renouvelés va s'effriter très vite dans sa dernière expression au profit de cette nouvelle volonté exprimée tous azimuts en cette fin de siècle : spécifier la forme.

Pl. N. 102

Plan II



PLAN A REZ-DE-CHAUSSEE D'UNE MAISON PARTICULIERE

XIX - BLONDEL J.F. - Autre projet d'hôtel particulier



DU PROJET ET DE LA VILLE

## L'EMBELLISSEMENT URBAIN DANS LE XVIIIÈME SIÈCLE FRANÇAIS (Metz et Strasbourg)

L'histoire urbaine et l'histoire de la planification urbaine, en France, ces dernières années sont engagées dans un double travail qu'il convient ici peut-être de spécifier.

Le premier concerne la ville, l'architecture et les systèmes urbains dans ce qu'ils ont de stables et d'ordinaires. Ces recherches, redevables des travaux antérieurs de Pierre Lavedan et Marcel Poète, Gaston Bardet, consistent en une description toujours plus fine des régularités formelles et se concrétisent dans un repérage des règles d'implantations et d'agencements des formes urbaines. C'est une analyse des conventions et des systèmes formels utilisés dans l'histoire pour faire la ville. Faire son histoire dans ce cas, c'est décrire les sédimentations urbaines sur lesquelles opère un projet futur.

L'autre versant des recherches historiques qui alimente le débat français s'attache moins à l'identité formelle de la ville qu'au devenir moderne des systèmes urbains. On ne s'attache pas là à formuler le référent d'un projet futur par l'intermédiaire d'un système formel; on tend à définir le dessin d'une spatialité urbaine à l'intérieur de la ville. Ce travail historique renvoie l'analyse des formes urbaines à ce mouvement où, certains ont cru reconnaître la destruction de la ville, et d'autres plus certainement y ont vu un mouvement de fragmentation qui semble s'être progressivement substitué aux procédures discrètes et cumulatives qui permettaient à la ville de se faire.

Ces derniers types de recherche portent un même intérêt que les précédentes aux mutations formelles.



Mais les passages et les ruptures qu'elles repèrent présentent souvent un aspect plus théorique que celles qui pouvaient se lire au moyen d'analyses formelles et archéologiques. Elles se manifestent dans les registres du savoir et n'ont d'effets immédiats qu'à l'intérieur de champs restreints. Sous l'effet de ces recherches la grande mutation des techniques d'aménagement de l'espace que l'on situait généralement au 19ème siècle, en association à l'industrialisation, était décalée vers la seconde moitié du XVIIIème siècle et associée à des causes mieux définies et moins extérieures au domaine formel.

De cette liaison aux savoirs éclairait-on vraiment le devenir moderne des faits urbains ? Ce qui se passait, à coup sûr, était une nouvelle périodisation et surtout un nouveau régime de l'archive, une extension dans un premier temps, puis un regard plus aigu sur la structure d'un savoir architectural et urbain qui dessinaient les traits et les caractères d'une nouvelle modernité. A l'intersection de ce savoir le XVIIIème siècle inaugure une pratique et une technique de planification intitulée le plan d'embellissement.

La confrontation de l'architecture avec la ville, le phénomène urbain est une caractéristique des plans qui se sont multipliés dans la seconde moitié du XVIIIème siècle et marque peut-être la naissance d'une crise spécifique de l'architecture qui bouleversera le socle et la structure du savoir qui était jusque là développé. Parmi les architectes qui se seront illustrés dans l'embellissement, l'un deux, Jacques François Blondel, retiendra notre attention. Pour son immense oeuvre théorique qui fait date dans l'histoire de l'architecture.

en France, puis plus spécialement pour ses interventions urbaines sur les villes de Metz et de Strasbourg, qui peuvent nous apparaître comme des exemples incontournables de la planification urbaine.

Mais avant de décrire l'embellissement des villes de Metz et de Strasbourg, il faut signifier ici dans ses grands traits la spécificité de la ville française, tout en sachant de manière paradoxale aujourd'hui que ce que l'on en sait n'est jamais que ce que l'on en fait.

Nous nous permettrons donc quelques digressions sur la ville classique française afin de mettre en perspective nos hypothèses sur l'embellissement et sa requalification au XVIIIème siècle.

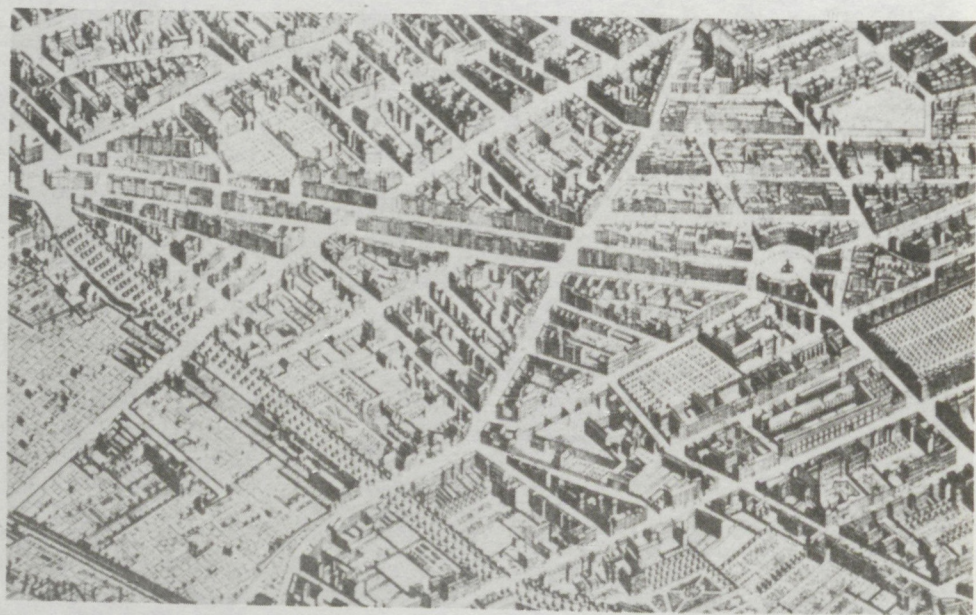
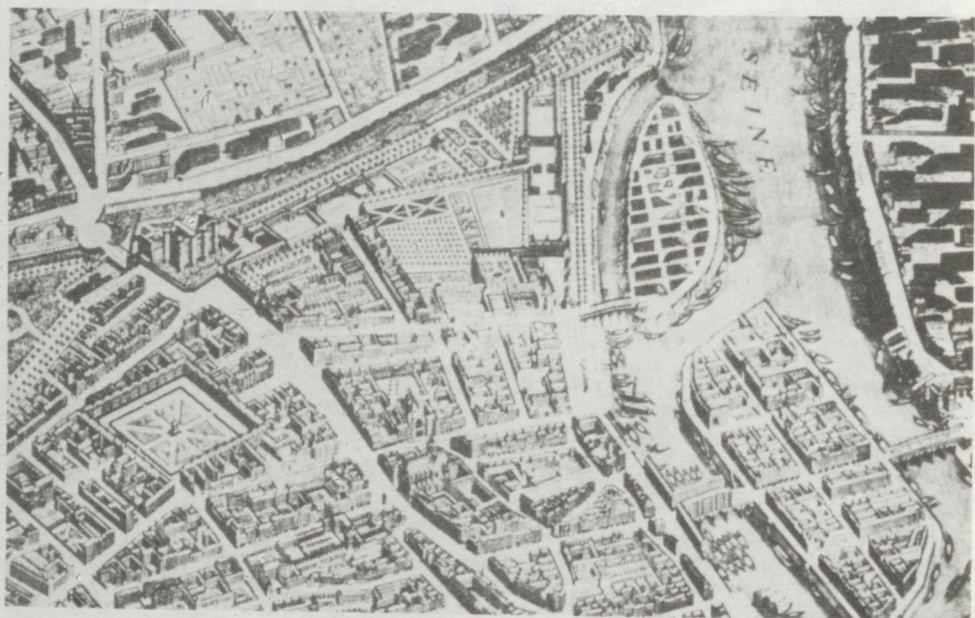
Quelques cartes extraites de l'Atlas de Louis XIV, peuvent illustrer la problématique de la ville classique. La ville y apparaît comme une tache sur le territoire; une tache dont on ne précise que le contour. Fixer des limites à la ville, la cristalliser, en interrompre la croissance, fixer des frontières où elle cesserait d'exister, est le problème premier de l'embellissement classique. La ville s'apparente à un espace clos, refermé sur lui-même. La politique urbaine de l'époque ne se rapporte qu'à des mesures relatives à l'extension, à sa limitation dans ses murs. Cette tache aveugle il faut la considérer comme une plage d'auto-organisation, où la police n'est pas encore une question de forme urbaine.

L'embellissement aura pour but de prendre, cette ville immobile, pour cible et d'y inscrire son réseau monumental et ses grands édifices. Un ingénieur, Lemestre, au XVIIème siècle aura théorisé

cette pratique dans un ouvrage intitulé : "La métropolité". Où pour le résumer brièvement, il figure un pays idéal dont l'exercice de la souveraineté s'effectue dans un contrôle du territoire; un territoire centré sur la ville, la capitale où ce centre en est l'ornement, la décoration en même temps que le lieu sur laquelle se cristallisent les richesses et où se règlent les conduites et les moeurs.

L'embellissement est articulé à cet exercice de la souveraineté, aux déplacements du Prince dans "Sa" ville, les fêtes qu'il y donne, "Ses" monuments. Une des dernières traces de cet embellissement est certainement un plan de Paris levé par Pierre Patte où sont figurées toutes les places royales, réalisées ou projetées, à la gloire de Louis XV et qui nous fournit une des dernières images de cette pratique d'embellissement et la figuration de son réseau monumental.

Peut-on considérer, avec Gaston Baudet que les architectes du siècle précédent "avaient oublié" la ville et que les embellissements en se généralisant marquent une prise de conscience de son existence. Ne faut-il pas remarquer au contraire que rien n'est oublié et que l'embellissement y est pris, semble-t-il, suivant une autre stratégie et un autre sens. L'embellissement correspond à la disposition des monuments dans la ville et suivant son axe principal il désigne la présence royale et ne renvoie qu'à elle. De ce seul fait la ville est embellie. La nouveauté inaugurée dans cette fin de XVIIIème siècle est moins une extension de l'embellissement qu'un détachement progressif de la figure royale simultanément à sa neutralisation



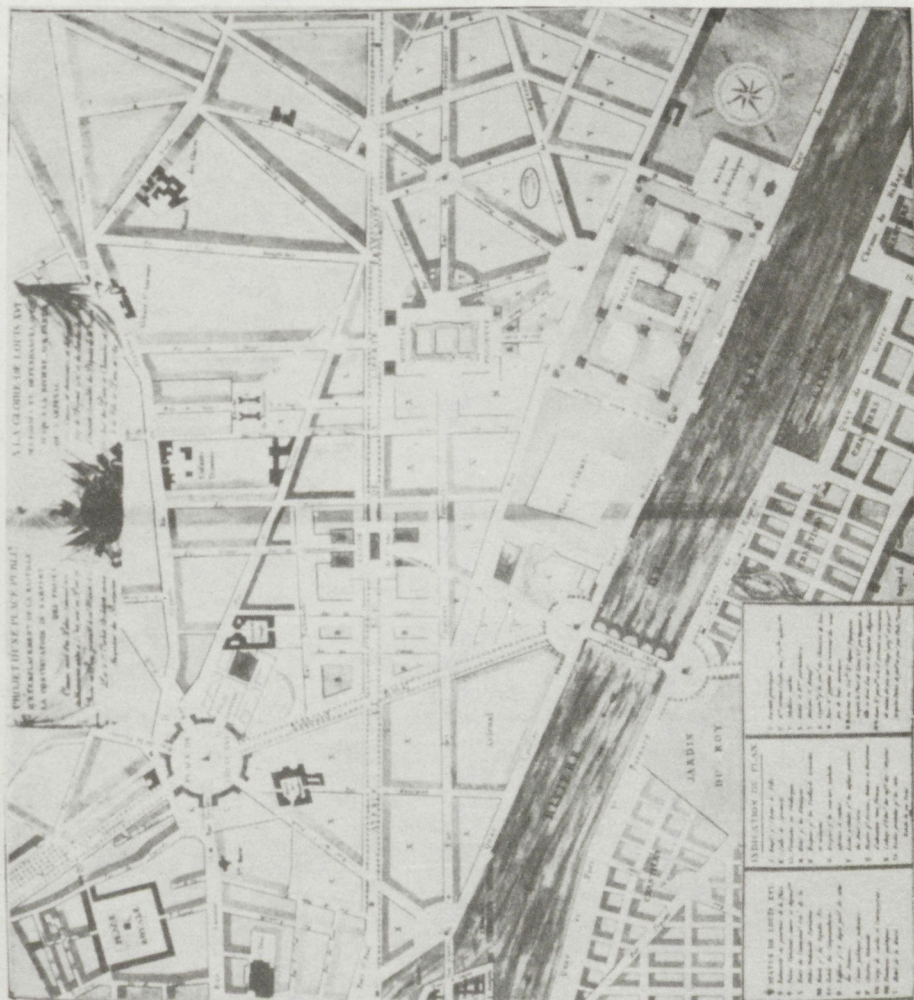


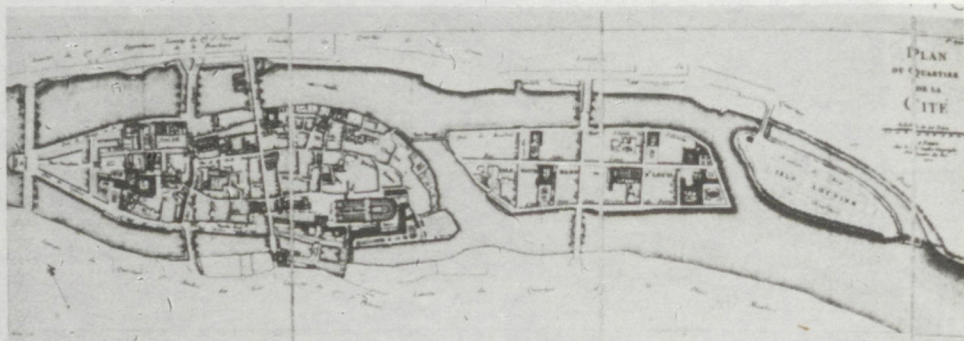
comme dimension spécifique de la ville.

A la manière d'une surface venant se répandre sur un support beaucoup plus large, l'embellissement ne s'étend pas sur la ville : il s'agira plutôt d'une pénétration de la ville dans l'embellissement. En ce sens il va progressivement être saisi d'autres préoccupations formant avec elles un amalgame où seront en jeu (lorsqu'il sera question de la régularité des rues par exemple) tout autant la salubrité, la circulation et leurs corrélats dans la rectitude et l'alignement. L'embellissement dans les projets de restructuration de la ville s'introduit comme dimension nécessaire de celle-ci. On assiste moins là à un changement de supports, des monuments aux rues, que de signification de l'équation du monument. Du monument synonyme d'embellissement, il devient un cas, une région particulière de l'embellissement dans la ville. La simple et la seule désignation du roi s'efface dans la nouvelle dimension de même niveau que la salubrité où la circulation; dans le projet idéal d'une ville ne s'articule plus aucune désignation particulière.

Le territoire urbain, presque inconnu jusque là va être l'objet d'une multitude d'enquêtes et l'on voit apparaître une nouvelle génération de plans d'embellissement basée sur un autre mode d'objectivation de la ville dans sa forme même.

Du plan de Paris de Turgot, fortement chargé d'iconocité où l'image prime sur l'exacte définition formelle, à l'Atlas de Verniquet, premier plan cadastral à la veille de la Révolution, une interrogation nouvelle s'installe sur la ville. Des discours nouveaux apparaissent sur l'espace urbain.





XXIII - JAILLOT - Plan des Trois Iles - Plan de situation de l'Hôtel-Dieu



Médecins, physiciens, philosophes établissent la nouvelle programmation urbaine, la ville-équipement se conceptualise. De l'autre côté, les architectes voire certains ingénieurs essaient de formuler un nouveau discours de l'embellissement, de la forme urbaine. C'est dans cette dynamique qu'apparaissent les exposés les plus divers d'un discours de l'embellissement qui ne sera jamais véritablement énoncé et l'on sait que les architectes auront été bavards dans cette seconde moitié du XVIIIème siècle. Ce qui rend d'autant plus problématiques les recherches dans ce domaine.

Néanmoins une question s'impose : pourquoi cette masse grandiose de projets pour la plupart non réalisés et surtout qu'ont-ils produit ? Quel discours sur la forme ont-ils pu engendrer ? Peut-on traiter la ville comme on traite un objet, comme on traite un monument ? C'est la question à laquelle va se confronter Blondel dans la planification du centre de Metz.

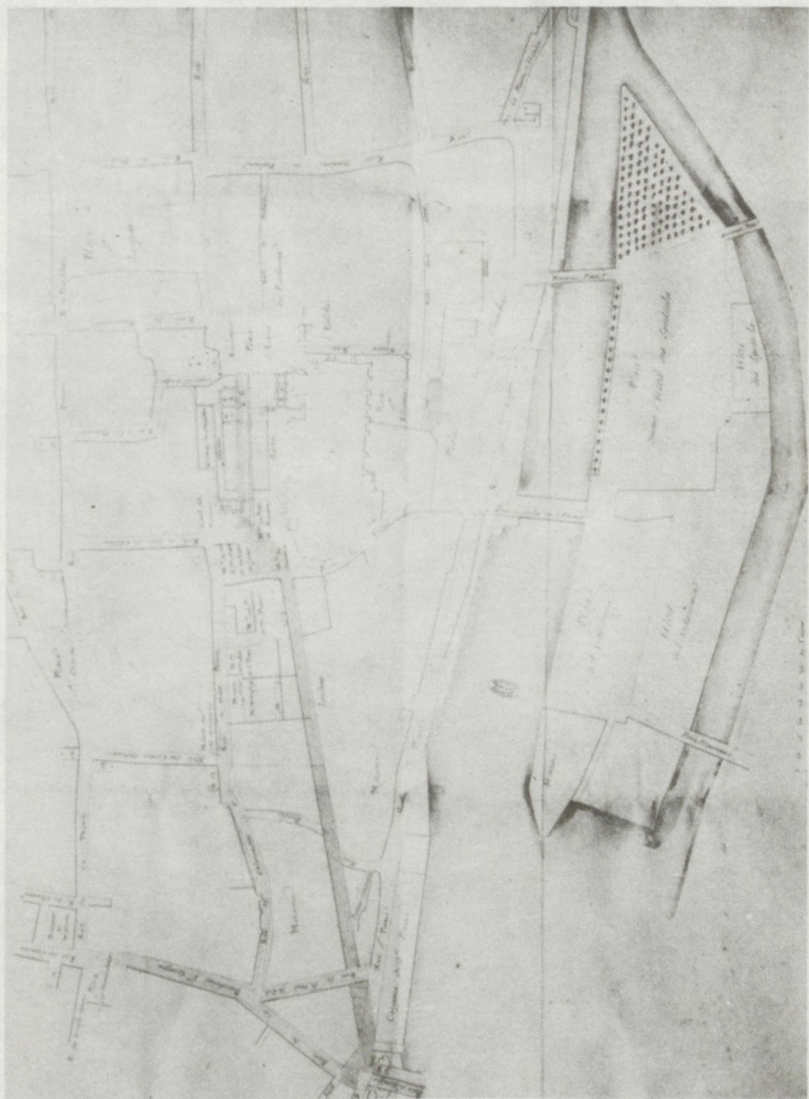
J.F. Blondel est invité à Metz pour établir les plans de l'abbaye Saint-Louis. Il convient de s'arrêter un moment sur cet objet et de rappeler brièvement les propositions théoriques de cet architecte dans leur généralité. Tout édifice, ou partie d'édifice est une figure complexe susceptible d'être décomposée et rapportée à trois plans de déterminations qui en justifient la rationalité; ces déterminations sont la décoration, la distribution et la construction qui clôturent les nécessités de l'édification. Elles constituent un "Art de bâtir" et définissent son ordre propre que la théorie se doit de distinguer dans un système de règles.

Mais l'une de ces nécessités sera privilégié, car elle assure et elle est la régularité même : c'est la décoration. Qu'est-ce qu'un ordre d'architecture sinon une théorie de la régularité. Il énonce des rapports de mesures, des proportions et une succession des éléments qui le composent. Et ils sont un système hiérarchisé du toscan au composite. La décoration se présente donc comme un tableau ordonné de deux séries, dont l'une est la hiérarchie des éléments et l'autre leur succession. La décoration assure donc l'ordre de l'édification et sa mesure et sa dimension.

Examinons rapidement le plan de cette abbaye. L'église est formée par cinq types distributifs distincts : le portique, la nef, le sanctuaire, le chœur et la galerie. Éléments peu différenciés formellement dans le plan mais qui dans la coupe de l'édifice prennent leur autonomie formelle complète, jusqu'à présenter une hétérogénéité. Une hétérogénéité qui ne remet pas en cause l'unité du bâtiment et que gère le plan. Dans une telle composition, c'est la décoration et le rôle qu'elle joue qui permet de constituer la partie de l'édifice dans ses trois dimensions. Dans ce sens la composition est un système qui forme le local, la partie et se dirige vers le global.

Cette conception de la composition et de la décoration va jouer un rôle important dans l'embellissement des villes de Metz et Strasbourg. Elle nous donne également des éléments pour une lecture de ces projets.

Tout d'abord il ne saurait être question de lire l'embellissement, comme une décoration qui viendrait se répandre sur la ville; il s'agirait plutôt de

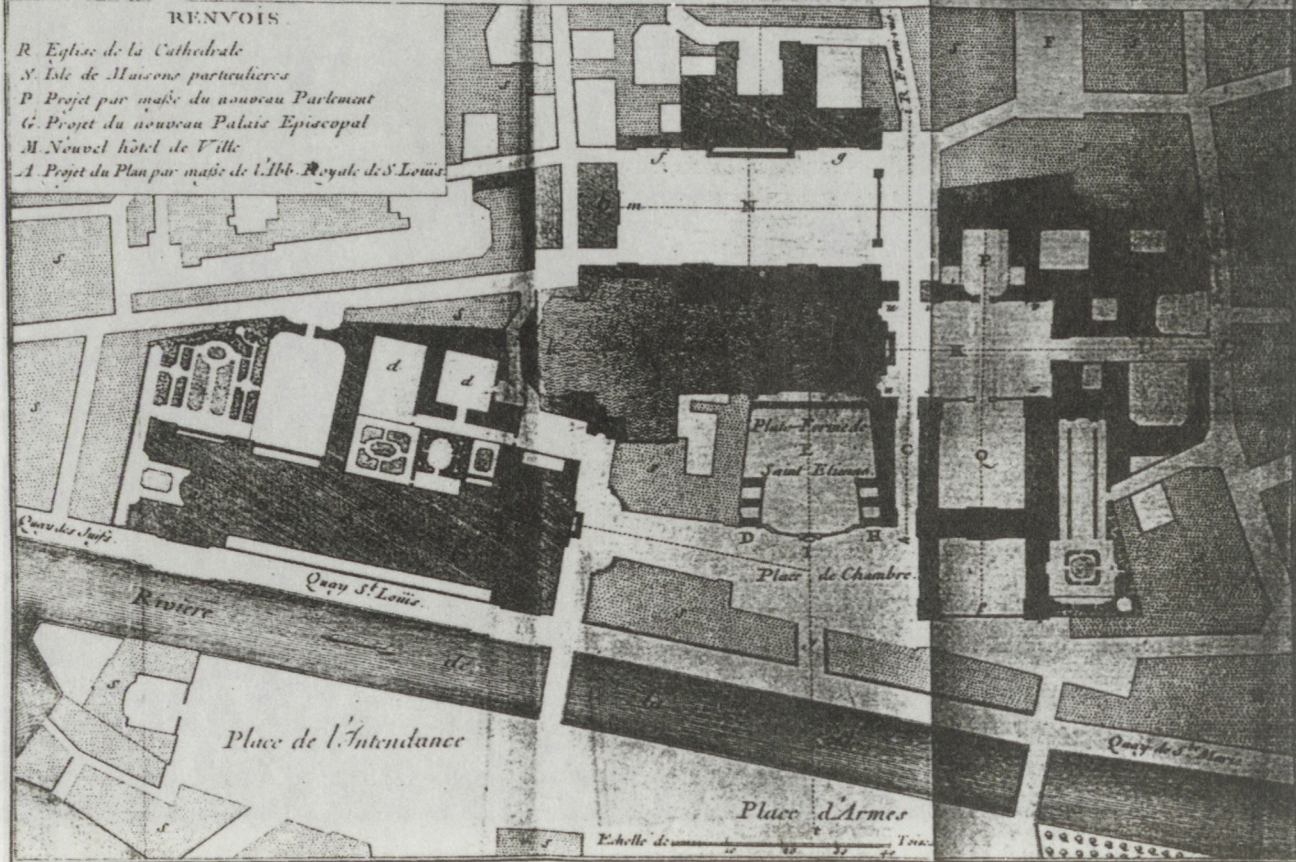


XXIV et XXV - Metz, plan de situation et plan d'embellissement  
de J.F. Blondel

PLAN PAR MASSE DES NOUVEAUX BATIMENTS ET DES NOUVELLES COMMUNICATIONS FAITES A METZ DEPUIS 1764

RENVOIS

- R Eglise de la Cathédrale
- S Isle de Maisons particulières
- P Projet par masse du nouveau Parlement
- G Projet du nouveau Palais Episcopal
- M Nouvel hôtel de Ville
- A Projet du Plan par masse de l'Abb. Royale de S. Louis



découvrir le principe d'ordre que celui-ci crée dans les formes. Puis il convient dans un second temps de reconstituer le processus de la composition urbaine sous-tendu par l'embellissement.

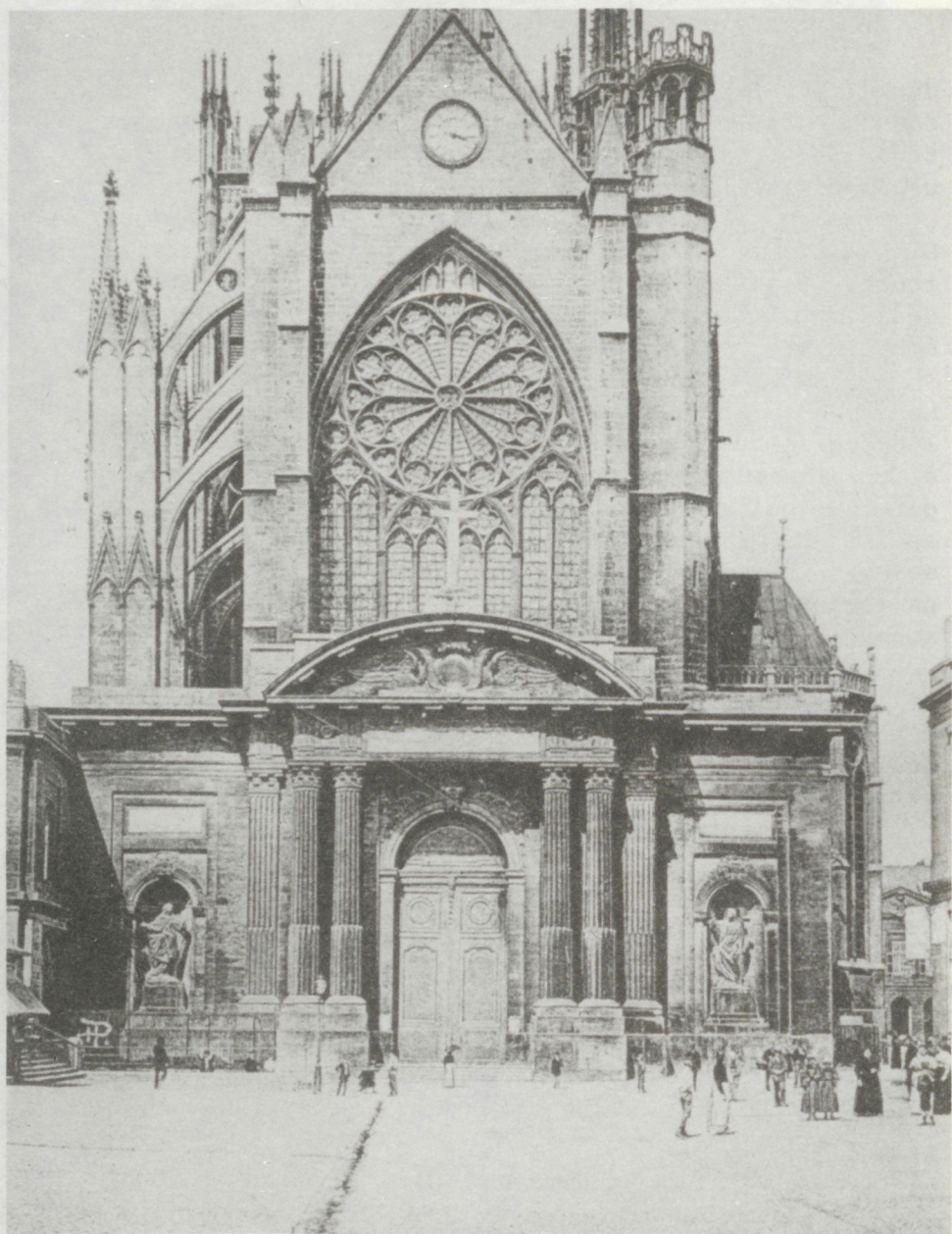
Dans le plan de Metz proposé par Blondel, la restructuration porte sur la périphérie de la cathédrale gothique et figure un aménagement de petite échelle par rapport à sa proposition pour Strasbourg.

Le projet de l'abbaye Saint-Louis lui avait fourni l'occasion de confronter un objet architectural à la particularité du site et à l'imposante masse gothique qui le grevait : la cathédrale. L'embellissement était articulé principalement aux créations de la place d'Armes, d'un Hôtel de Ville, d'un parlement, d'un évêché, et de son projet d'une abbaye.

Ville militaire, Metz devait se doter d'une place d'Armes conséquente, comme le sanctuaire de l'église de l'abbaye cette place va hiérarchiser la composition.

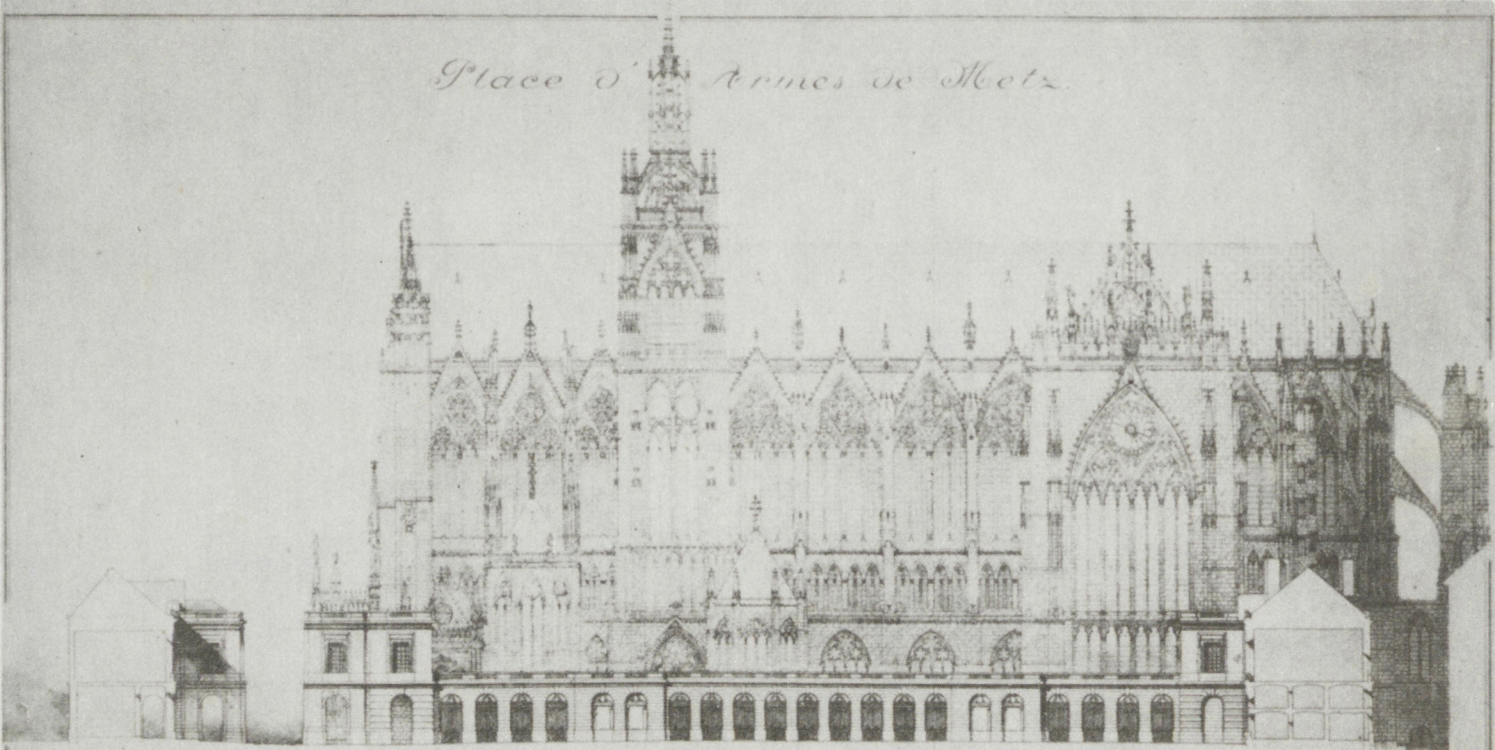
L'analogie de procédé entre l'objet architectural et la ville est flagrante. Et c'est peut-être en ce sens qu'il y a monumentalisation. On procède comme pour un monument traditionnel (il faut entendre par monument, les objets dont traite l'architecture). On identifie les parties, on les ordonne, on produit la mesure de chacune et on procède à l'agrégat de ces parties sur la base de l'ordre choisi pour chaque partie et leurs caractères distributifs.

Chaque élément spatial est ordonnancé de manière spécifique et articulé à une distribution primaire



XXVI et XXVII - BLONDEL J.F. - Portail de la cathédrale et élévation de la Place d'Armes

*Place d'Armes de Metz.*



*Essai de Reconstitution au Côté de la Cathédrale.*

*Plan de l'Église*

*1844*

tout en ménageant une distribution secondaire et ponctuelle (on constatera une analogie entre l'intervention urbaine et l'hôtel particulier, typologie architecturale longuement développée au XVIIIème siècle).

Dans sa proposition pour Metz, Blondel expérimente une pensée de la ville comme mouvement. Peut-on pousser cette analogie à la ville étendue voire illimitée, telle qu'elle apparaît à cette époque en débordant les murs qui la contenaient. Les réussites à Metz le feront appeler à Strasbourg en 1765. La confrontation de Blondel avec Strasbourg apparaît d'une toute autre nature. Avant toute intervention il est confronté à la ville comme une masse indifférenciée, il lui faut établir un socle, une base pour caractériser sa proposition d'embellissement. Pour cela, il semble nécessaire de se réappropriier le territoire urbain, il faut l'actualiser pour le requalifier.

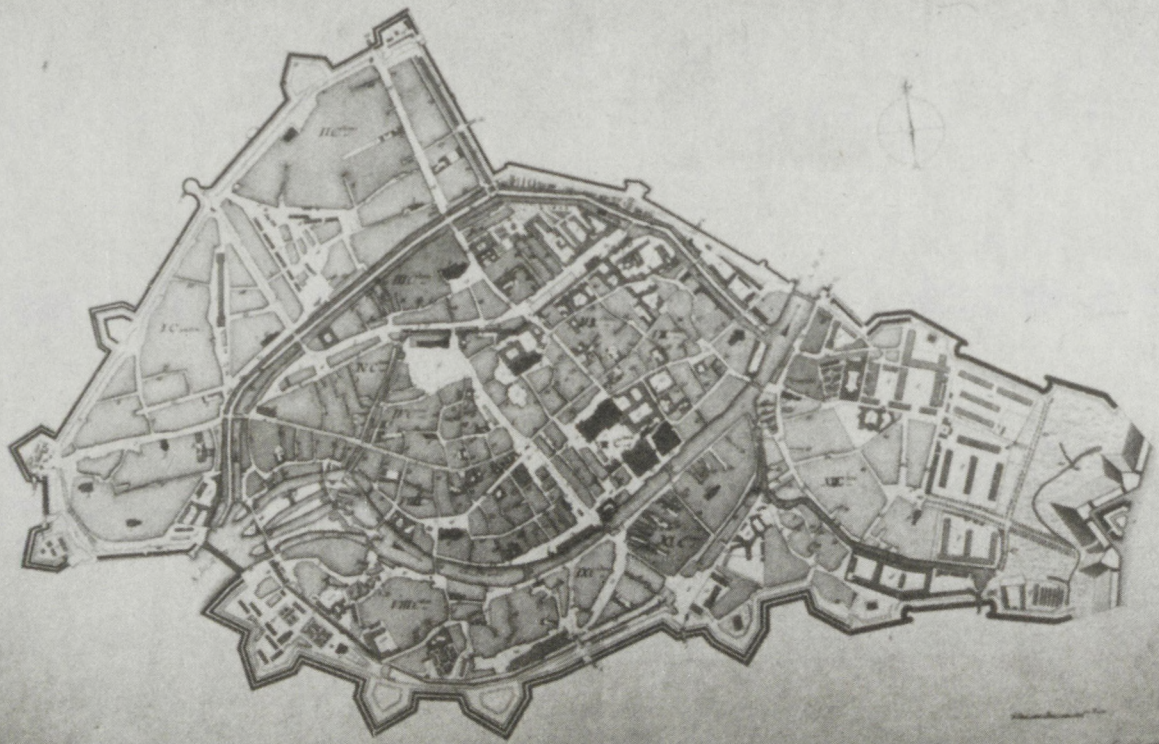
Deux techniques ici vont se juxtaposer : ce sont le relevé et le découpage par parties. Plus peut-être l'embellissement va être tout à la fois, un relevé, un projet, et un plan. Toutes ces techniques vont se superposer pour produire la requalification de l'espace urbain. Examinons la proposition de Blondel partie par partie telle qu'il l'a proposée; on peut dégager plusieurs idées qui marquent leur décalage par rapport à son aménagement de Metz.

- Reconnaître le territoire urbain, le spécifier dans sa particularité ne peut se faire que par l'intermédiaire du relevé.

- Le plan d'embellissement dans sa nature complexe est la superposition de ce relevé avec un projet.



Plan de la Ville de Strasbourg divisée en Cantons Dessiné de Goussier en 1766



XVIII - Strasbourg : la ville divisée en parties

IN CANTINA CANTENANT - PONT DE MAIS - PONT DE CHUS BENOIT - BOUT DE LA HOUE ENTRE LE FOSSE DES ORPHELINS ET LA R. DE LA BOUTE



XXIX et XXX - Blondel J.F. - Le projet par ses parties (Strasbourg)

ALIGNEMENT, REDRESSEMENT ET ÉLARGISSEMENT À FAIRE DANS LE III<sup>È</sup> CANTON, QU'ON A DÉSIGNÉS PAR J. J. BLONDEL, ARCHITECTE DU ROI,  
ET DÉTAILLEMENT À APPROBATION DE M. LES DÉPUTÉS DU MAGISTRAT DE LA VILLE DE STRASBOURG, LE 29 OCTOBRE 1765.



Il expose sa nature dans un devenir de la ville.

- Il permet de qualifier les espaces, de désigner leurs spécificités, jardins, parcs, canaux mais aussi le construit et le non construit.

- L'intervention minimum telle qu'elle apparaît est la réorganisation du construit sur une échelle qui échappe au niveau de la parcelle, c'est-à-dire de l'objet architectural, jusque là au principe de l'embellissement.

- Mais plus encore il permet d'organiser le vide, de lui constituer une forme en soi.

- Le repérage des vides permet d'optimiser des séquences existantes et de les articuler.

- Projeter une partie de la ville, c'est projeter et penser son articulation avec les autres parties.

- Le relevé aura permis de repérer les trous existants et le plan permet de les constituer comme lieu de projets futurs.

- Entre le vide et le plein se joue tout le problème de la continuité architecturale et de la valeur caractéristique d'un espace.

- Projeter la partie, c'est projeter une totalité inscrite dans la totalité en devenir que forme la ville et son embellissement.

Bien différent de l'embellissement proposé pour Metz, ce plan ne se présente plus comme une métaphore ou une analogie de monument.

- Il est une description formelle et exhaustive de la ville; ce qui était encore dénommé et dessiné par des îles de maisons non spécifiées prend la

PLAN PAR MASSES DUNE PARTIE DES NOUVEAUX BATIMENTS ET DES NOUVELLES COMMUNICATIONS QU'ON ELEVE A STRASBOURG COMMENCEES EN 1767



RENVOIS

- 1. Place de l'ancien de St. Et. Pierre
- 2. Place de l'ancien qui conduit à l'Archevêché
- 3. Nouvelle Place de l'Archevêché
- 4. Le Vaux de l'Archevêché pour l'Archevêché et la Cathédrale de St. Et. Pierre
- 5. Place de l'Archevêché de l'Archevêché
- 6. Place de l'Archevêché de l'Archevêché
- 7. Place de l'Archevêché de l'Archevêché

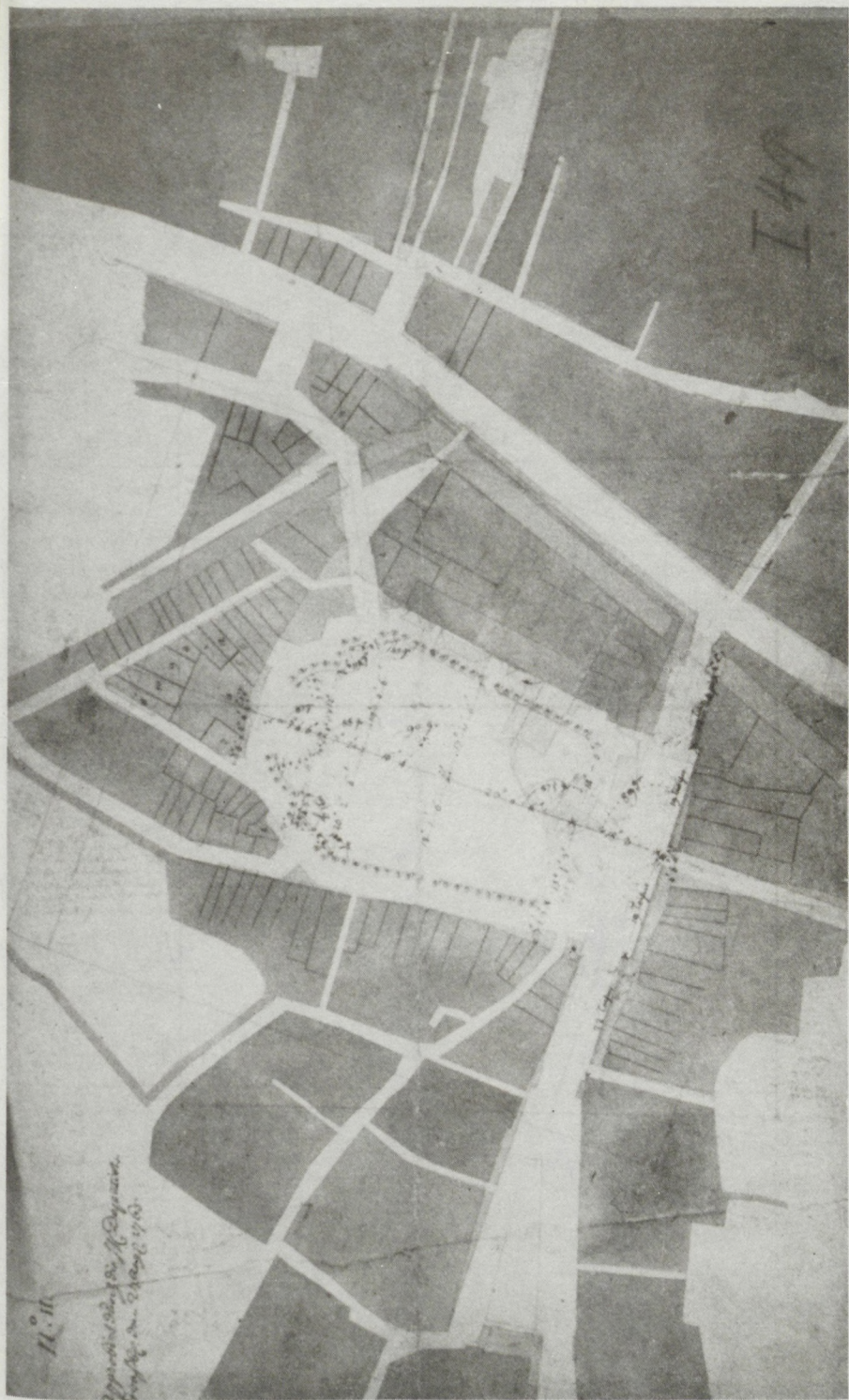
figure de la parcelle et l'exacte forme du construit.

- Il est une désignation des vides, sur lequel se joue le réaménagement. Plus que détruire et procéder à des percements et des bouleversements formels comme les connaîtront les villes françaises au XIXème siècle, on additionne en aménageant. Dans un tel dispositif tous les documents deviennent des monuments urbains, les objets de la ville. Mais on peut tout aussi bien dire que ce qui étaient les monuments (les choses de l'architecture) deviennent les documents d'une architecture de la ville. C'est tout le domaine de l'architecture qui se trouve transformé.

- Il est une tentative d'articulation de l'architecture à la ville, objet nouveau dans sa réalité pour l'architecte. De la partie vers le tout se jouerait une séquence monumentale qui articule tout le domaine de l'intervention.

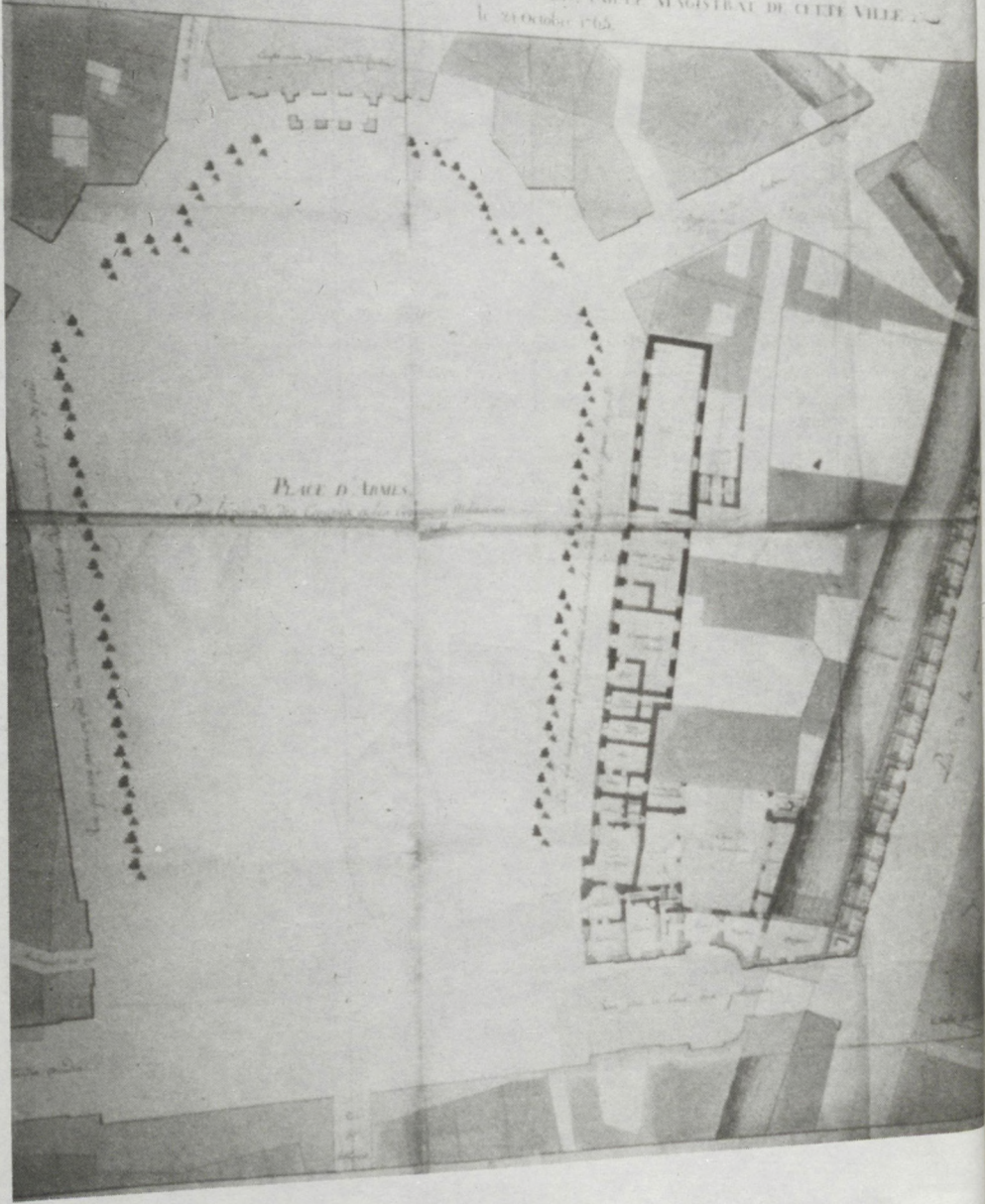
Blondel dans son "cours d'architecture" se plaît à présenter cette séquence comme l'articulation du territoire, de la ville à l'architecture. C'est un parcours orienté "pour passer de France en Allemagne par Strasbourg" : une liaison de territoires, une frontière qui sera marquée par les portes de la ville.

Le parcours ainsi constitué va servir sur ce principe à distribuer les monuments, les édifices civils ou militaires importants et surtout il n'est point "comme il le dit de carrefours que nous n'ayons convertis en places". Toute intersection des vides est le lieu d'une monumentalisation sur les parcours qu'il se plaît à définir, mais on pourrait le constater sur l'ensemble du projet.



XXXII et XXXIII - BLONDEL J.F. - Projets de Place d'Armes à Strasbourg

PLAN DE LA NOUVELLE PLACE D'ARMES DE STRASBOURG, DU DESSIN DE J.J. BLONDEL, ARCHITECTE DU ROY  
DONT LA FORME ET LA DISPOSITION ONT ETE APPROUVEES PAR LE MAGISTRAT DE CETTE VILLE  
Le 20 Octobre 1765.





La ville est ponctuée d'un réseau de places plus ou moins grandes qui sont reliées entre elles par les rues existantes ou alignées. L'alignement est le principe de connexion des différents monuments et le passage d'un monument à un autre, comme autant d'entités isolées. Contrairement à Metz où le principe de la composition comportait en tant que tel le principe monumental de l'unité, ce qui ordonne la ville est le dessin de son alignement.

De plus l'alignement est constitutif de la continuité architecturale d'un objet architectural à l'autre. Cette continuité ne peut se faire qu'à partir d'un classement du domaine architectural et de sa définition. Si on a vu qu'à Metz les catégories théoriques de l'architecture pouvaient fonctionner, à Strasbourg elles sont inopérantes comme principes de classement. La décoration, la distribution et la construction, si elles sont suffisantes pour créer l'ordre de l'édification du monument, elles ne sont plus opérantes pour classer et ordonner le domaine que constitue la ville et son architecture.

Ledoux d'un autre côté, avait essayé de penser la ville illimitée, la ville hors les murs. Il est le premier certainement à avoir pensé la banlieue et conceptualisé ses objets par la "grange parée" (autre "hangar décoré" que l'on semble avoir redécouvert aujourd'hui), qui serait le premier concept du domaine de l'architecture et de son langage : une "architecture parlante" à la mesure de ce domaine.

Un élève de Blondel, J.B. Neufforge, aura essayé durant toute la seconde moitié du XVIIIème siècle d'opérer ce classement du domaine. Dans un ouvrage

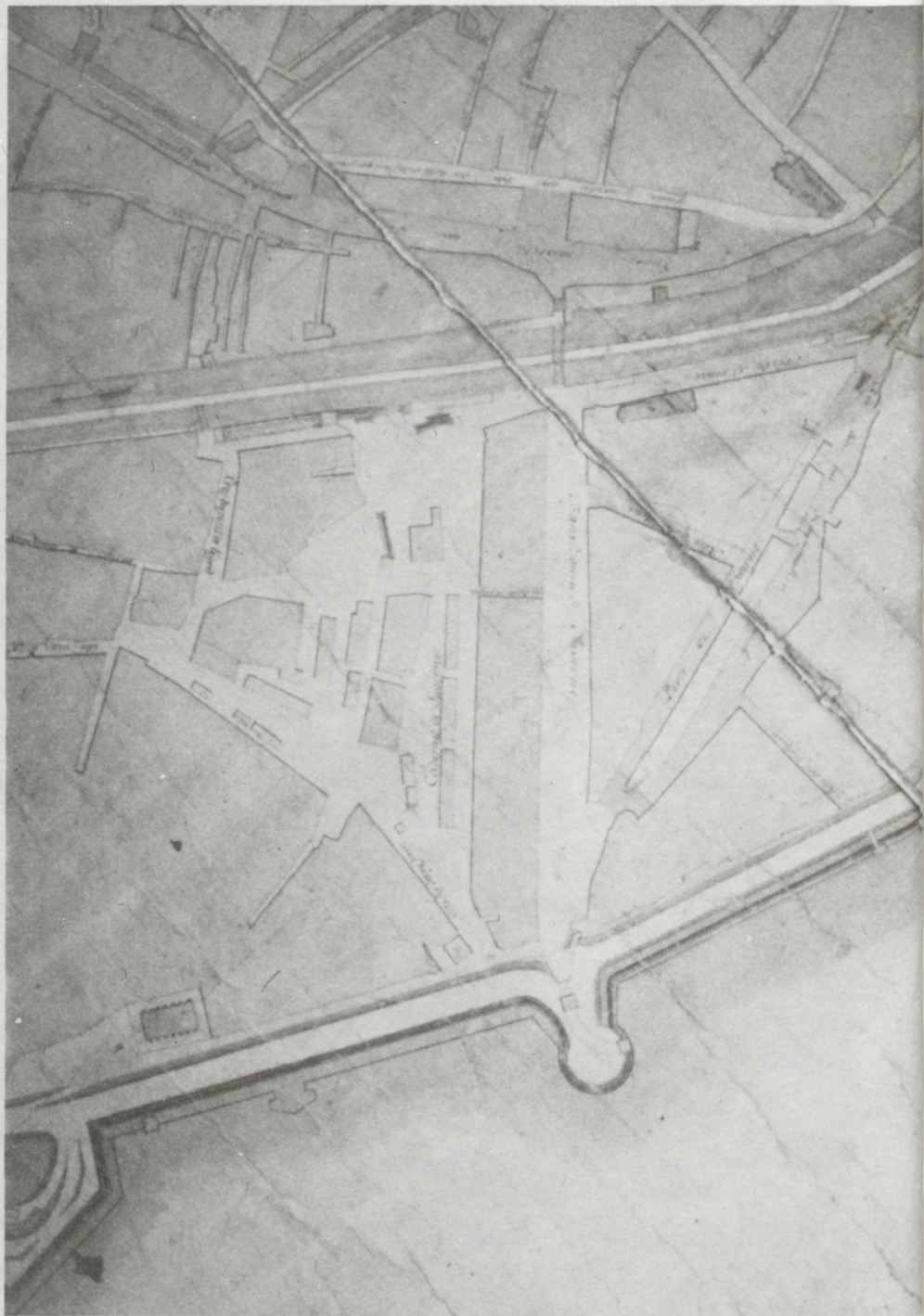
intitulé, "Recueil élémentaire d'architecture", constitué de 9 tomes et de plus de 2.000 Planches, il aura recueilli et gravé sur une période de 40 années tous les bâtiments de la plus petite maison au plus grand palais, susceptibles de former les objets de l'architecture. Il essaiera tout d'abord de les classer sur les ordres d'architecture, puis tous les bâtiments ne nécessitant pas leur emploi, il en viendra à un classement sur la taille qui se conclut en un échec mais nous offre aujourd'hui une typologie architecturale sans égale dans l'histoire.

Blondel, à son tour essaiera, devant cette impossibilité, un classement sur la destination des édifices, à laquelle il va articuler la notion de caractère. De la diversité des destinations doit naître, la diversité des caractères, et c'est sur cette maxime qu'il faut bien reconnaître l'échec de l'enseignement de Blondel, malgré les tentatives d'un Quatremère de Quincy pour réactualiser cette notion au début du XIXème siècle. Le caractère, comme concept, et hors du système des ordres qui réussissent à déterminer l'application des proportions à l'objet, est une notion floue qui qualifie l'objet plus qu'elle ne caractérise la forme architecturale: l'architecture est féminine, naïve, barbare, terrible ... et manque sa définition et par là le système de ses différences.

Pour conclure nous aimerions suivre les hésitations de l'architecte dans la mise en forme des vides autour d'un ouvrage capital de l'embellissement, à Strasbourg comme à Metz, la place et encore une fois la Place d'Armes.



XXXIV et XXXV - Le plan d'embellissement de Strasbourg par J.F. Blondel



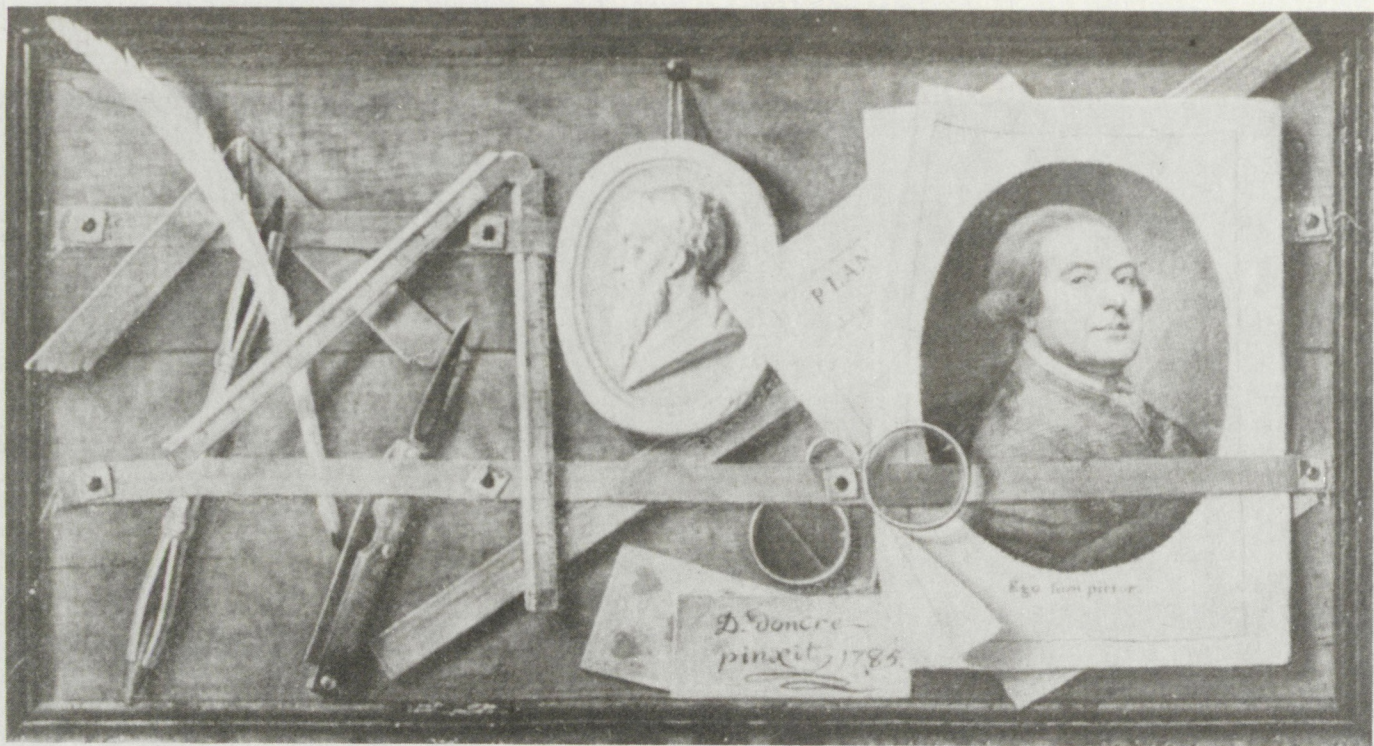
Plusieurs projets se succèdent avant le choix du dessin définitif. Dessin est le terme adéquat. En s'autonomisant le vide fait émerger la forme comme problème qui ne semble plus spécifier ou articuler (comme on a pu le voir à Metz) par la dynamique de la composition et son contexte formel. La figure peut seule constituer le vide d'une place sur la carte et le dessin sera la modalité de son existence. Tous les dessins sont tout à coup possibles, l'embellissement dérive sur le vide qu'il avait fait émerger et essentialiser. Le principe de l'épuration, puis celui de l'expressivité que l'on reconnaît au XVIIIème siècle prennent le relais de celui de l'iconocrité. Le projet urbain se fait morphologie par la fonction exacerbé du dessin.

"Il linéarise et géométrise. Il détache du réel un réel plus réel que le réel même, éparpillé ou affaibli. Il ne demande rien aux horizons, aux fonds, ni aux atmosphères. Il ne s'adresse pas tant à l'"*imaginatia*" qu'à l'esprit" (François Dagognet - Pour une théorie générale des formes, p. 110). Et s'il est un néo-classicisme de la culture urbaine, cette fonction saurait le résumer.

La vue du plan d'embellissement dans son ensemble mettrait à elle seule en perspective cette fonction. Tout le jeu des différences qui apparaissaient dans l'élaboration du plan par ses parties : gris, pour le relevé, jaune, pour le détruit, rose, pour l'embellissement, avec d'autres variétés qui signifiaient d'autres approches des faits urbains, ici disparaissent. La connaissance de la ville s'unifie sous le même dessin (dessein). La généralisation de la couleur rose à l'image d'un embellissement répandu sur une ville indifférenciée ne laisse apparaître que la pureté du trait. Un dessin se

substitue à l'image de la ville faite de connaissances et d'approches multiples. Doit-on se plaindre de ce nouveau pouvoir des formes, si comme le dira plus tard Victor Hugo, "la forme c'est le fond amené à la surface".

Un trompe-l'oeil comme celui de ce peintre mineur de l'époque Dominique Doncre est pour nous une leçon. Ne se représente-t-il pas sous la forme d'une gravure fixée à un porte-cartes ne contenant que les instruments du dessinateur et du graveur, instruments de la précision et de la justesse qui signifient une négation de la dédicace : "ego sum pictor". Une crise d'identité toujours renouvelée.



the 1990s, the number of people in the UK who are aged 65 and over has increased from 10.5 million to 13.5 million (1990-2000) (ONS 2001).

There is a growing awareness of the need to address the needs of older people in the UK. The Department of Health (2000) has published a strategy for older people, which sets out a vision for the future of older people's health and care.

The strategy is based on the following principles:

- Older people should be able to live independently and actively in their own homes.
- Older people should be able to access the services and support they need to live well.
- Older people should be able to participate in decisions about their care and services.
- Older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy also sets out a number of key objectives for the future of older people's health and care.

- To reduce the number of older people who are dependent on others for their care.
- To improve the quality of care for older people.
- To ensure that older people have access to the services and support they need to live well.
- To ensure that older people are able to participate in decisions about their care and services.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.

The strategy is a key document for the future of older people's health and care in the UK.

It sets out a vision for the future of older people's health and care, and a number of key objectives for the future.



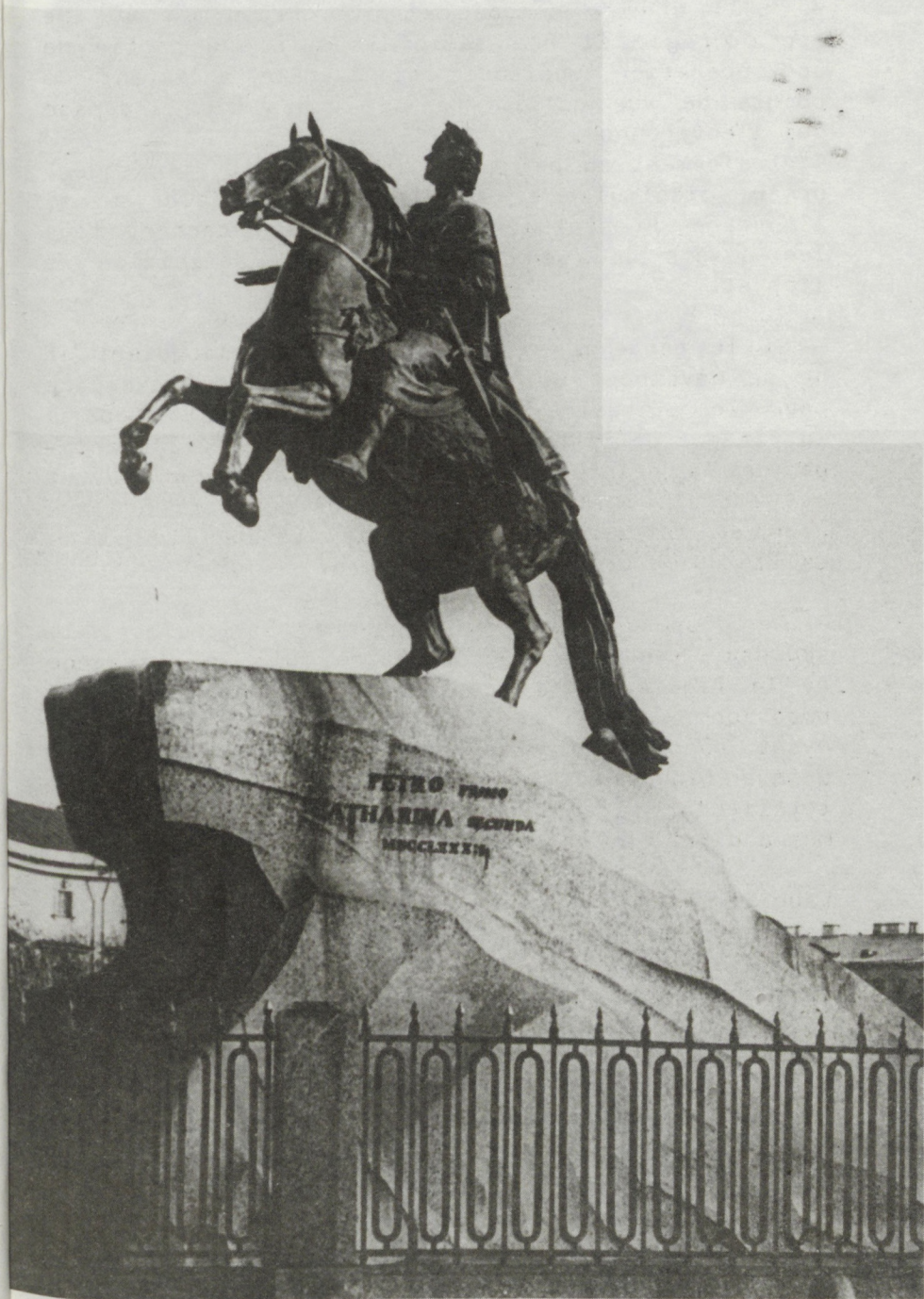
**DU DESSIN DANS LES ARTS**

L'émergence du dessin comme technique et problème de la production artistique nécessite un examen particulier en cette fin du XVIIIème siècle. Nous ne travaillerons pas, même si nous y avons recours pour le besoin de l'exposé, à la définition du beau, mais à ce qu'il conviendrait de nommer la technique de la production artistique, le travail d'un art sur une matière donnée et plus spécialement celui de la sculpture.

La première question à aborder est : pourquoi la sculpture ? Une des premières réponses s'articule au corpus même de l'époque, les réflexions sur la sculpture y abondent, la sculpture autrefois considérée comme art mineur par rapport à la peinture y prend ses lettres de noblesse, le comte de Caylus en initiateur les met en parallèle, suivi en cela par La Font de St Yenne, puis par les sculpteurs eux mêmes représentés principalement par Falconet.

Ses "réflexions sur la sculpture" commencent comme tout ouvrage sur la sculpture à l'époque par un parallèle avec la peinture, dont Falconet saura tirer le meilleur parti. Ce parallèle débute par une discussion des moyens dont disposent l'un et l'autre art. A la matière complexe voire multiple de la peinture, il oppose le marbre et le bronze et pour seul instrument le ciseau. Puis il énumère les difficultés qui sont propres à son art.

- "Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyants, des tournants et des raccourcis". La sculpture ne concède en rien à la perspective, et son tracé, son objet est tout entier tourné vers "l'expression et la science des contours".



XXXVII - FALCONET - Monument équestre à Pierre le Grand

- "S'il a bien composé et bien rendu une vue de son ouvrage, il n'a satisfait qu'à une partie de son opération, puisque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'entourne".

Contrairement au peintre qui arrange, peut masquer, orner, dissimuler et se dispenser de l'achèvement, l'ouvrage du statuaire ne peut rien cacher, tous les points de vue concourent à la définition de l'objet.

- Si le génie n'est pas inné et ne s'acquiert et ne se développe que par l'exercice - cet exercice pour le statuaire est soumis à la lenteur et à la fatigue de la taille et de la découpe - l'avantage de la peinture est de présenter plus souvent cet exercice, et celui avantageux du droit à l'erreur en retravaillant la toile. La découpe et la taille du marbre sont définitives.

- Ne disposant pas du charme de la couleur, la sculpture ne doit s'en remettre qu'à la puissance de la figure, à sa précision et au choix de l'expression.

Ayant recours le plus souvent qu'à une seule et unique figure, la peinture "... en impose par la totalité" ; la sculpture "n'a le plus souvent qu'un mot à dire", et ne peut le dire que par le dessin.

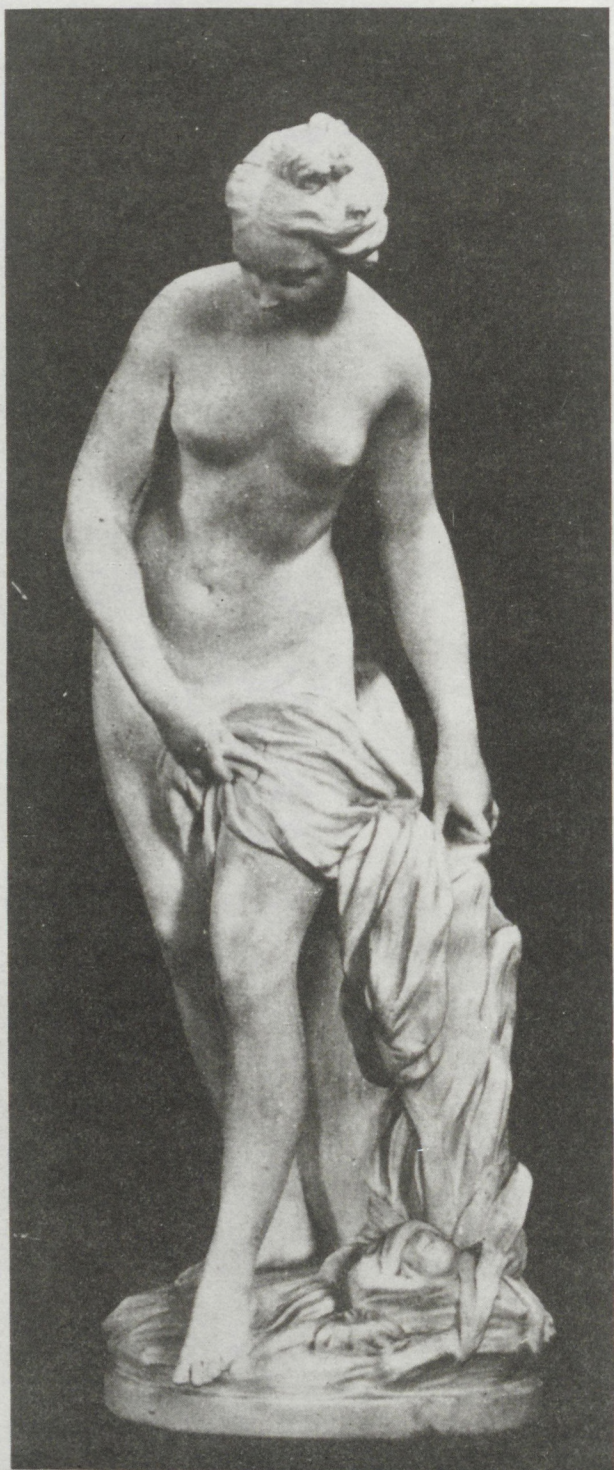
Laugier viendra en cela conforter l'opinion de Falconet car dit-il, "la perfection du dessin fait l'unique mérite de la sculpture". Dès ce moment tout concourt à la définition du dessin.

Le dessin d'une certaine manière est quelque chose dans les arts qui ignorent la lumière, sa disposition et son intensité, et dans la sculpture plus



XXXVIII - FALCONET - Milon de Crotone

:



XXXXY FALCONET Baigneuse

qu'ailleurs la démonstration est évidente pour le Comte de Caylus par exemple, "la sculpture est à l'abri du choix des lumières, elle les a toutes et cette abondance n'est pour elle qu'une multiplicité d'études et d'embarras ; car elle est obligée de considérer et de penser toutes les parties de sa figure et de les travailler en conséquence ; c'est elle-même en quelque façon, qui s'éclaire ; c'est la composition qui lui donne ses jours et qui distribue ses lumières. A cet égard, le sculpteur est plus créateur que le peintre ; mais cette vanité n'est satisfaite qu'aux dépens de beaucoup de réflexions et de fatigues".

Définir la figure ne concède en rien au trompe l'oeil, au masque et aux superpositions, c'est le dessin qui préside. Avant de continuer sur le dessin, il convient de revenir sur la question de la matière et de la relation qu'elle entretient avec la forme.

Mengs sera on ne peut plus clair quant à cette relation : "Rien n'est visible sans la matière, tout objet matériel doit avoir une forme ; cette forme est la mesure de sa puissance". Il ajoute que "la beauté n'est que la perfection figurée et visible de cette matière".

Si tout se joue dans le monde visible et sensible de la matière des objets, alors la forme et la figure sont à la base du travail artistique. Et le dessin apparaît (contre la lumière qui n'est plus qu'une dimension de la couleur elle-même, une dimension de la matière) au principe de la définition des objets artistiques.





Le dessin n'est plus l'application d'une matière mais inversement dira Mengs "... par dessin on entend principalement le contour ou la circonférence des objets avec les proportions de leur longueur, de leur largeur et de leur forme ; "mais ajoute-t-il "ce qui doit non seulement s'observer pour les figures, mais encore pour les espaces qui restent entre les figures, ainsi qu'entre leurs membres". Le dessin se définit comme un problème spatial, les formes par le dessin sont des questions d'espace. L'objet, qu'il soit peint ou sculpté, en devenant spatial ne peut se juger que sur "la connaissance de la forme propre à l'objet et la manière dont on le voit". Il s'agit là en fait de développer deux modes de connaissance des objets artistiques; d'une part, l'anatomie qui définit la structure et la figure d'un corps : une géométrie "propre à la peinture", "qui n'est pas tout à fait la même que la géométrie ordinaire", comme le dit Mengs; d'autre part l'optique comme définition d'un corps dans l'espace dont la perspective n'est qu'une partie qui intéresse la peinture.

La définition du dessin ne peut également s'effectuer sans une théorie de la composition qui se développe suivant une théorie de la sélection et de l'associativité. Sélection qui s'opère sur le choix des parties entendues comme objets naturels, mais tout en sachant que si la beauté peut se rencontrer dans la nature elle ne s'y trouve jamais dans sa totalité. C'est ici véritablement que se joue la théorie de l'imitation, sur cette sélection des parties. Choisir les parties est fondamentalement le rôle de l'imitation, la nature est suspecte dans sa totalité ou les totalités qu'elle présente. C'est pour cela qu'il faut remonter à l'origine - la Grèce par exemple -, Falconet dira, "Le beau

ne sera donc nulle part que dans la Grèce ? Pardonnez-moi mais ailleurs il est plus rare" - Et si la nature n'est plus la source de l'imitation, c'est que nous l'aurions perdue (une idée peut-être essentielle du néo-classicisme et qui marque peut-être sa différence réelle avec le classicisme).

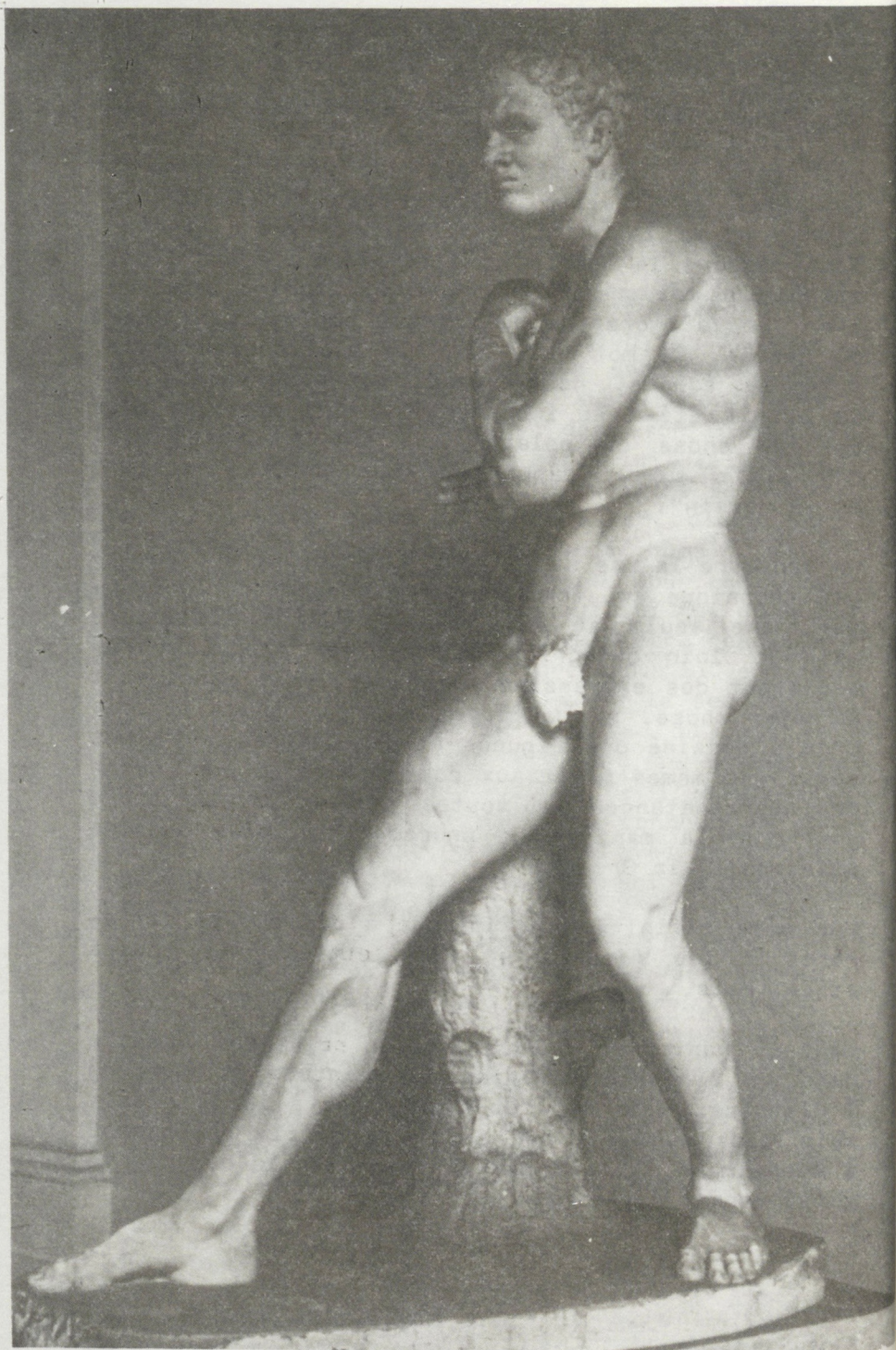
Après la sélection vient donc véritablement le moment de la composition. La sélection ou le choix de formes ou de figures implique une conception additive de l'art - Winkelmann développe l'idée de "l'agrégation des fragments" dans son Histoire de l'Art chez les Anciens. Si, selon lui "la sculpture a précédé la peinture, et, en qualité de soeur aînée a servi de guide à sa cadette", c'est que par l'imitation facilitée du corps humain elle s'est trouvée en position privilégiée pour réaliser cette "agrégation" dans une unité qui lui fut donnée a priori. L'unité de la figure pouvait être réalisée dans des formes données et agrégées. Si encore "...les formes déterminent la figure" la sculpture permet d'introduire en art la question du dessin. Une forme de paradoxe, car cet art se présente à nos yeux comme celui du volume, de l'espace et non comme un art de la figure, du contour et du tracé. Le dessin apparaît en analogie avec le marbre et le ciseau du sculpteur. Parallèlement la peinture, quittant la représentation de la nature dans un travail sur la matière découvre peut-être que ce monde naturel est circonscrit dans des formes qui sont représentables dans des figures, créant ce que Mengs appelle "une géométrie propre à la peinture". Une géométrie qui découpe la couleur dans le cadre. Ce qui n'est qu'intuition peut-être chez quelqu'un comme Mengs, va devenir définition dans un ouvrage écrit par Rode et Riem dans les années 1800 : "De la peinture chez les Anciens".

Ce traité fait suite non seulement matériellement à "Histoire de l'art chez les Anciens" de Winkelmann dans sa traduction, mais de plus il commente un trait particulier souligné par Winkelmann sur l'origine de la peinture : "La peinture linéaire". Tout d'abord le dessin et l'écriture : "Dans l'étymologie du mot grec, par lequel on exprime peinture, l'on trouve l'origine du procédé employé dans l'art du dessin. Ce mot qui, dans le plus ancien style, signifie écrire, nous l'explique clairement; car il aurait été très inconvenable de l'employer pour quelque chose de relatif à l'art d'écrire, s'il n'y avait eu un rapport intime entre l'écriture et le dessin".

On découvre là une similitude du procédé, une analogie technique qui font de l'écriture et de la peinture une seule et même chose. "Cette similitude alla si loin qu'écrire et dessiner n'étaient pas seulement des expressions synonymes, mais absolument la même chose, ne différant que par leurs objets. L'on a dessiné des figures et des lettres; on s'est servi des mêmes matériaux pour écrire et pour peindre; circonstances qui toutes jettent le plus grand jour sur la manière de procéder des plus anciens peintres de la Grèce".

Une même définition s'applique à des objets différents : les figures et les lettres, les choses et les mots.

Faut-il cantonner uniquement la peinture linéaire dans ce synonyme, origine la peinture et même de l'histoire. Pour Rode et Riem c'est à la fois cela mais plus aussi; c'est aussi ce qu'ils reprochent à Winkelmann, il n'a pas su exploiter la découverte qu'il venait de faire.



XLI - CANOVA - Démoxène



XLII - CANOVA - Pauline Borghese

"Il serait superflu de parler encore de peinture linéaire, surtout si on ne se borne pas à la regarder comme l'origine grossière de l'art, ainsi que Winkelmann et d'autres moins célèbres que lui, ont paru le faire", mais ils ajoutent que "... sans avoir l'air de s'en occuper davantage il reste néanmoins dans un profond étonnement devant ses productions et convient qu'aucun artiste moderne ne pourrait produire quelque chose de semblable".

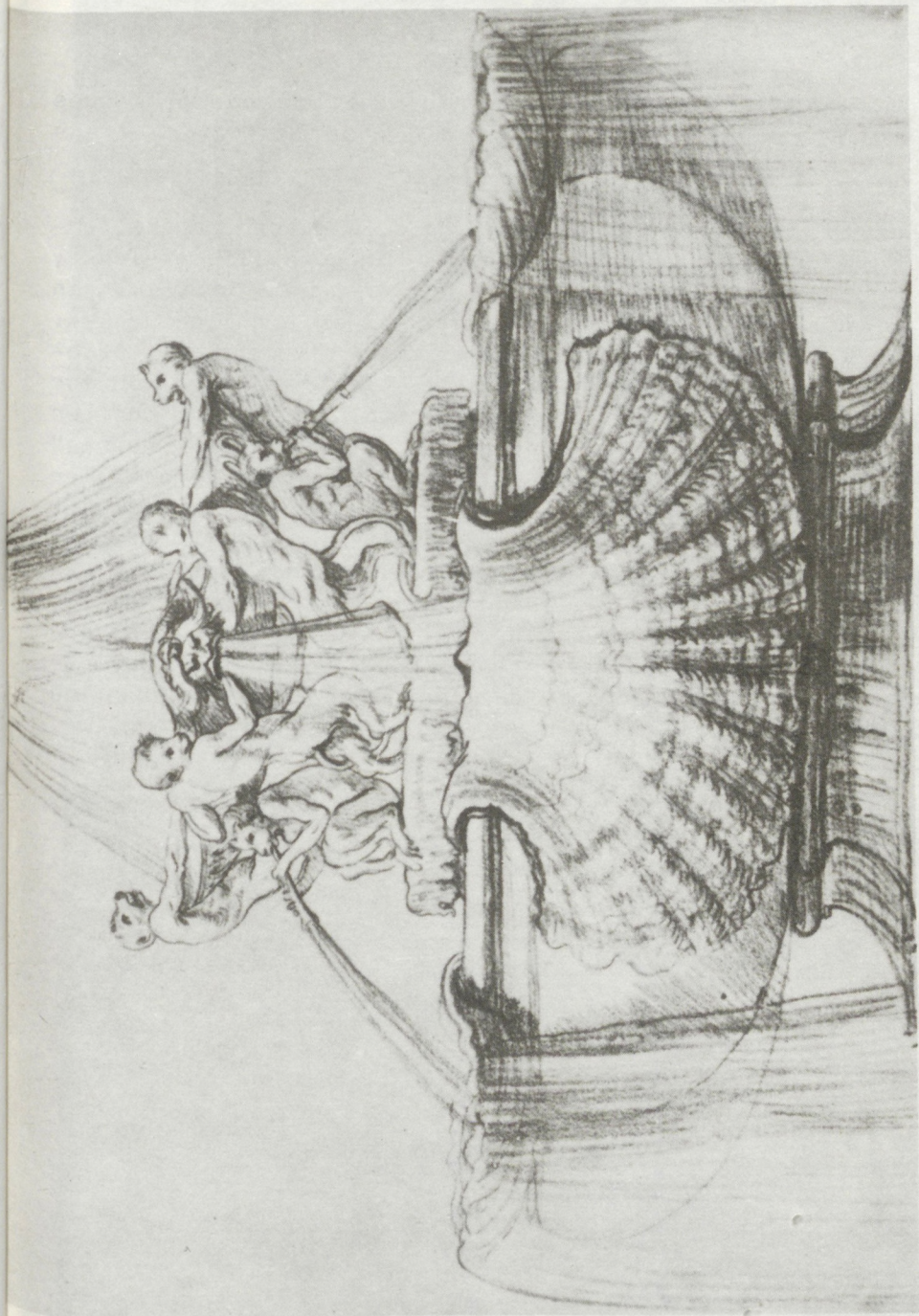
Qu'apporte en fait la peinture linéaire, (à part la question de l'origine) ?

Elle permet de dégager une classement, une typologie de la peinture que l'on découvre sous le fait du monochrome et du polychrome.

- Le monochrome, c'est le dessin à proprement parler, le contour et la définition d'une forme par le tracé à l'intérieur du contour. On peut même penser qu'elle se donne comme peinture d'espace par rapprochement avec la sculpture.

- Le polychromatisme lui, au contraire, se définit dans l'exploitation de quatre et uniquement quatre couleurs, le blanc, le jaune, le rouge et le noir, couleurs qui vont permettre d'isoler des corps, des plans, puis découvrir et représenter, l'ombre et la lumière définissant le ton et la fusion des couleurs.

Dans ce débat sur l'art, ce qui est en jeu c'est en fait une technique commune de tous les actes dans la reconnaissance de leurs finalités différenciées: c'est "la perfection du dessin" dira Mengs, qui "consiste dans la correction" en rapport avec ces finalités. L'architecture au rang des arts se doit



XLIII - BOUCHARDON - Dessin pour une fontaine

dans le respect de son histoire, de ses pratiques d'atteindre "un certain degré de perfection" dans la même recherche.

Si l'on sait aujourd'hui, quelle place occupa l'enseignement du dessin dans la fin du XVIIIème siècle, on connaît moins le rôle que celui-ci joua au sein même des pratiques artistiques et architecturales. La sculpture, en gagnant définitivement son autonomie, entraîne avec elle la peinture, qui sur le mode du langage et de son origine va quitter progressivement le champ de l'"ut pictura poësis" (ou de la peinture littéraire) pour travailler sa spécificité. Lessing et son Laocoon en sont certainement l'émergence dont il faudra attendre le plein essor vers la révolution des arts visuels que l'on sait, en rupture avec la représentation pure et en direction de l'auto-référence envers leurs propres champs. Sculpture et peinture deviennent véritablement des arts au sens moderne du terme.



DE L'OBJET ARCHITECTURAL

2

A suivre les requalifications de la ville et des pratiques artistiques, on ne saurait négliger celles qui affectent l'objet architectural. Pour cet examen nous avons choisi un objet un peu particulier, Vitruve le considère comme le seul capable, déjà, de réaliser la somme des arts, il s'agit du théâtre. On excusera la brièveté du propos de l'Antiquité au XVIIIème siècle, le but ne sera pas d'en faire l'histoire mais de révéler quelques traits pertinents à l'analyse.

Chez les Anciens la scène du théâtre était toujours rectangulaire et était sensée représenter un endroit découvert tel un carrefour ou une place publique dont le fond était terminé par une grande façade agrémentée d'un ou de plusieurs ordres d'architecture. Cette scène était percée de cinq entrées dont trois de face et deux latéralement. L'entrée centrale toujours plus grande servait d'entrée aux principaux acteurs, celle de droite et de gauche servaient aux personnages de second ordre et toujours d'après Vitruve les deux autres étaient destinées aux acteurs que l'on supposait arriver de l'extérieur ou de la campagne. Les seuls décors étaient peints sur des prismes placés de chaque côté des entrées de la campagne.

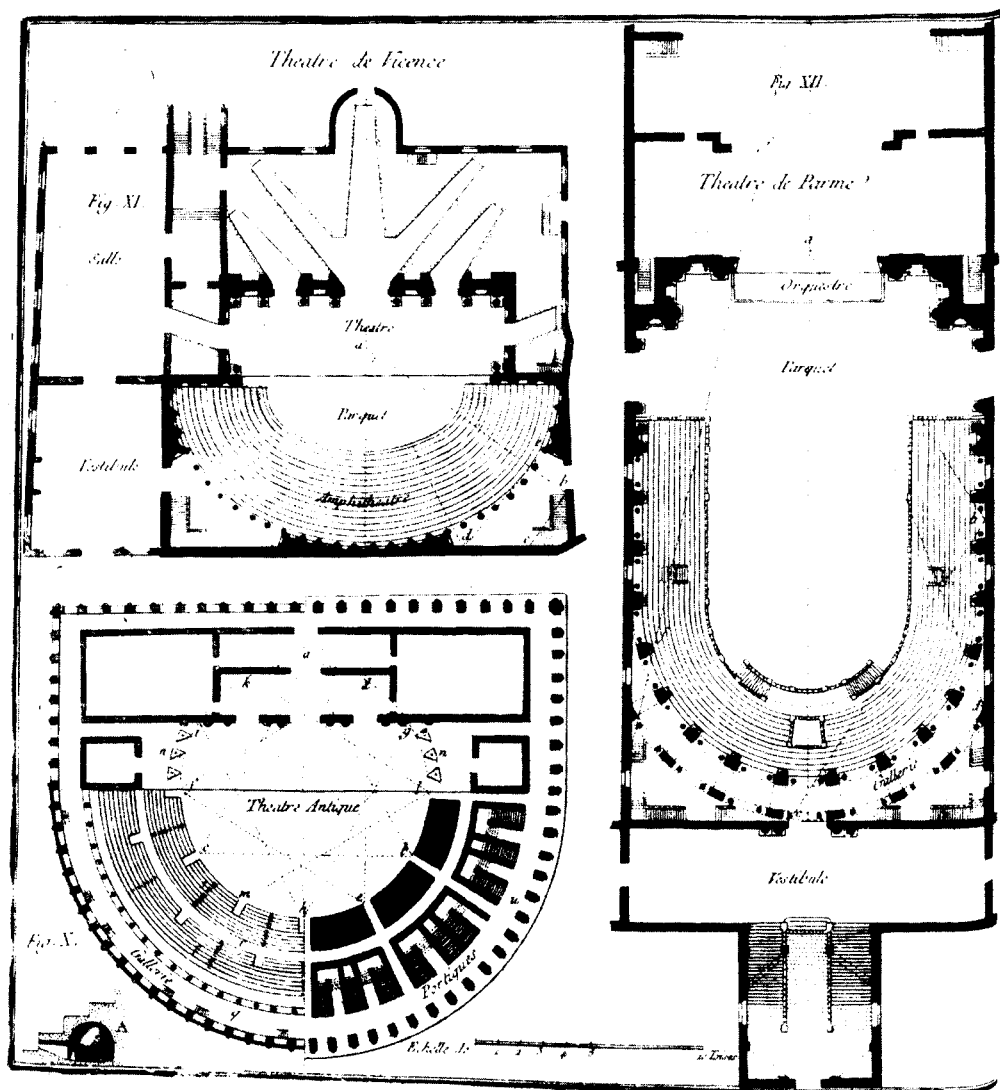
A cette complexité de l'espace scénique répond l'amphithéâtre en gradins et demi-cercles surmontés d'une galerie. Circulations et entrées des spectateurs sont distribuées par la superposition décalée de quatre triangles équilatéraux.

Voilà pour la description de l'objet.

Pour ce qui est des figures choisies, on peut remarquer que le choix du demi-cercle se justifie par la règle géométrique qui veut que tous les points

soient équidistants d'un centre, là le centre de la scène. Aucune position n'est privilégiée pour ce qui concerne la distribution du regard dans la fonction du spectacle. Pour ce qui est de la scène elle-même, de sa figure et de ses éléments on ne saurait la comprendre sans savoir que le théâtre grec à l'origine est un théâtre tragique; la tragédie (oeuvre en vers essentiellement) née des dithyrambes, représentait un événement survenu à un personnage célèbre et devait susciter auprès du spectateur soit de la terreur soit de la pitié. Il ne faudrait pas oublier que l'homme dans la culture grecque, qu'il soit sujet de légende, dieu ou simple sujet, est avant tout un homme de la cité, de la "polis" et en ce sens son action ne peut être représentée qu'au sein de cette même polis. Quant au rapport ville-campagne, comme découpage de la scène il est censé figurer le rapport qu'entretient le héros avec le territoire et son rôle de conquête et de domination sur ce territoire. Les latins, les romains ne feront que commenter cette forme, ou au contraire la systématiser. Vitruve reste le seul texte qui nous reste de toute cette époque de l'architecture du théâtre. Il nous fait savoir déjà, les deux ordres de préoccupations qui conditionnent cette architecture, d'une part la distribution du regard, d'autre part la circulation de la voix. A ces préoccupations Vitruve répond sur deux registres différents et indépendants, marquant par là leur différence de nature.

A la distribution du regard correspond de toute évidence la réponse géométrique du demi-cercle et de l'évasement en gradins de ce demi-cercle. Pour ce qui concerne la voix la réponse donnée est pour le moins ingénieuse. Vitruve conseille



XLIV - PATTE - Comparaison des théâtres



de distribuer sur le pourtour du théâtre des vases d'airain ou des sortes de cloches qui selon lui doivent assurer la répartition du son et sa résonance. De plus il adjoint de distribuer la résonance au choc de ces vases ou cloches suivant l'octave. De telle sorte donc qu'elles ont une double fonction - assurer la distribution et l'intensité de la voix dans l'ensemble du théâtre - une manière d'amplificateur - produire en les frappant isolément ou simultanément de la musique d'un lieu autre que celui de la scène - l'amplificateur devient producteur de sons.

Le théâtre de la Renaissance quant à lui est un théâtre d'imitation point par point construit sur le mode antique mais dans un lieu clos dont la seule modification notable se situe dans la profondeur de la scène. Modification qui en appelle directement à cet espace de représentation spécifique de la Renaissance et son modèle qui en est la perspective.

Pour une approche un peu différente il serait peut-être judicieux de voir dans le théâtre de la Renaissance la superposition ou le conflit de deux sortes de représentation ou de spectacles : le théâtre d'imitation et le théâtre de machines.

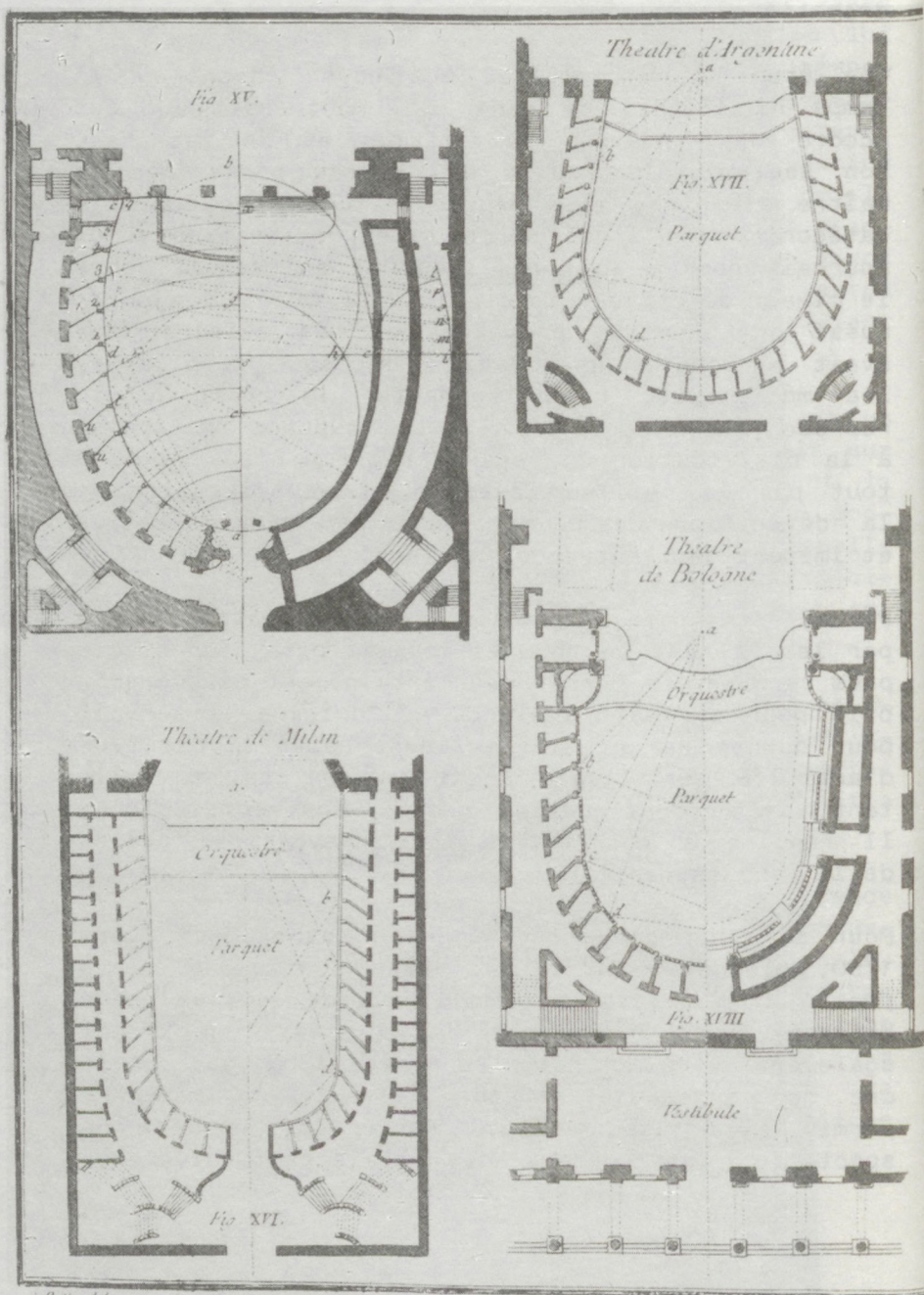
Lorsque l'on construit en 1580 le théâtre de Vicence il n'avait pour but que de représenter les tragédies grecques d'Eschyle, Euripide et Sophocle. Il fut le lieu également de la première représentation d'une tragédie moderne, il s'agit du Sophoniste du Trissin, qui réalise pour la première fois au théâtre la célèbre triple unité de temps, de lieu et d'action, base de toutes les pièces

dramatiques dès lors.

Une étude plus complète, que nous n'avons pas le temps ni l'objet de mener ici montrerait que cet accord des théâtres d'imitation et de machines, non seulement introduit un nouveau personnage le maître d'engins, mais peut-être aussi une nouvelle catégorie dans l'espace de la représentation qu'on pourrait nommer le merveilleux et qui serait comme le ciment de cette triple unité. Il faudrait ajouter aussi que pour la première fois la science, qui avait surtout pour objet, à l'époque considérée, les mécaniques, vient connecter le champ de la représentation et fournir un support rationnel à la distribution du regard. Vicence n'en est surtout pas le meilleur exemple, trop prisonnier de la définition de Brunelleschi de la perspective et imitant le théâtre des Anciens.

Parme, son palais et son fameux théâtre édifié par les Farnèse en 1600 et modifié près d'un siècle plus tard par Le Bernin est certainement plus approprié pour en faire l'étude. A l'origine il servait pour donner des naumachies, des joutes et des feux d'artifice sur l'eau. C'est une petite merveille tant par sa construction que par son architecture. Il réalise à notre avis les innovations réelles de la Renaissance.

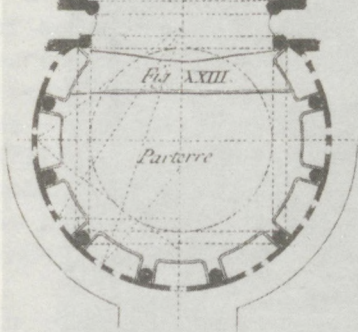
Pour en venir plus précisément à notre objet, vers 1750, Blondel définit le théâtre comme une pièce proche d'un palais ou dans l'aile de quelque grand bâtiment. Le théâtre en France, mais en Italie également devra attendre les années 1800 pour prendre son autonomie urbaine, devenir un monument parmi les objets urbains. Jusque là, le lieu du spectacle en dehors des palais et tardivement,



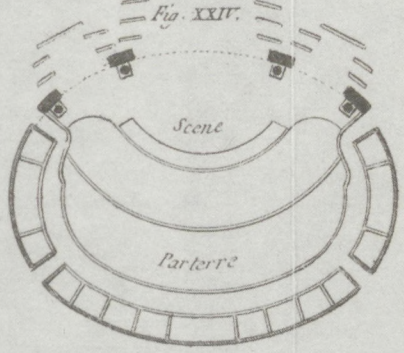
XLV - PATTE - Comparaison des théâtres (suite)



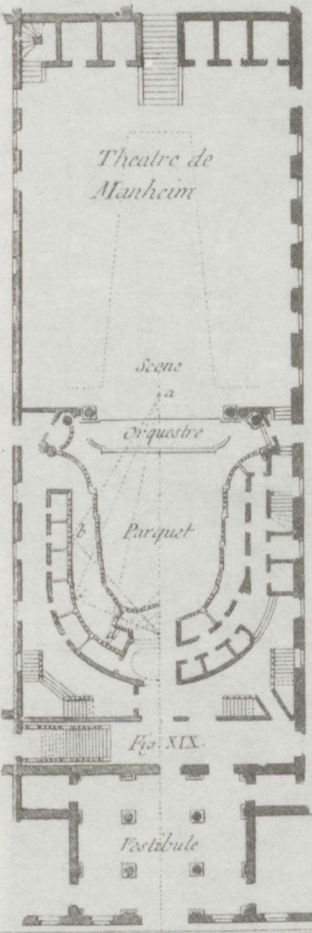
*Théâtre de Bordeaux*



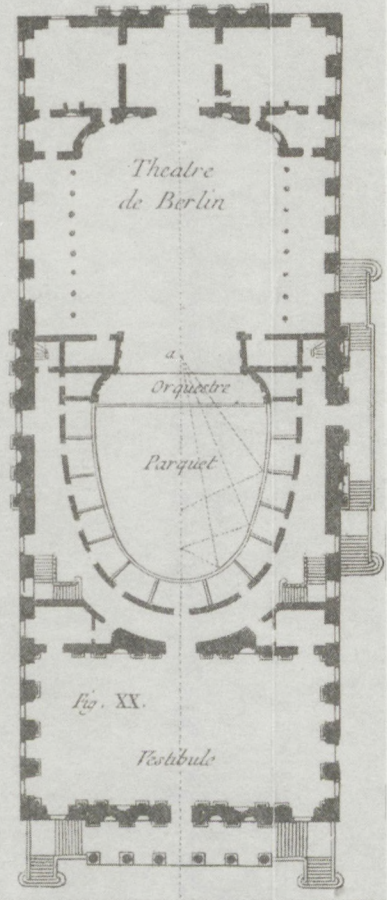
*Fig. XXIV.*

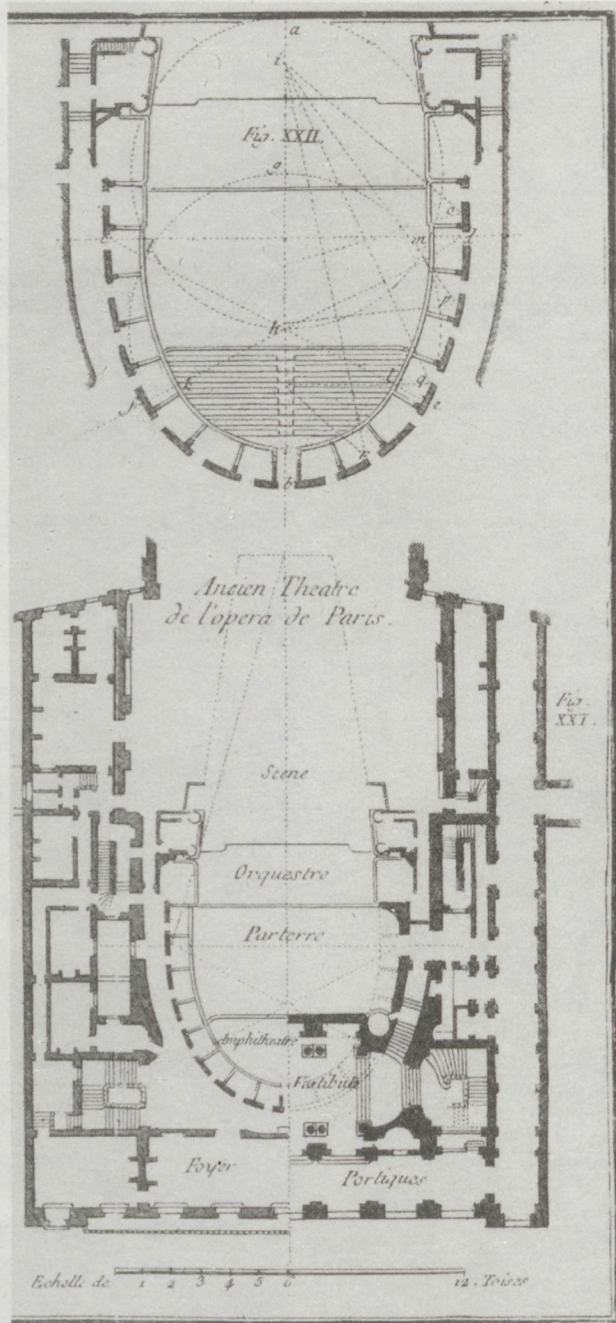


*Théâtre de Mannheim*



*Théâtre de Berlin*





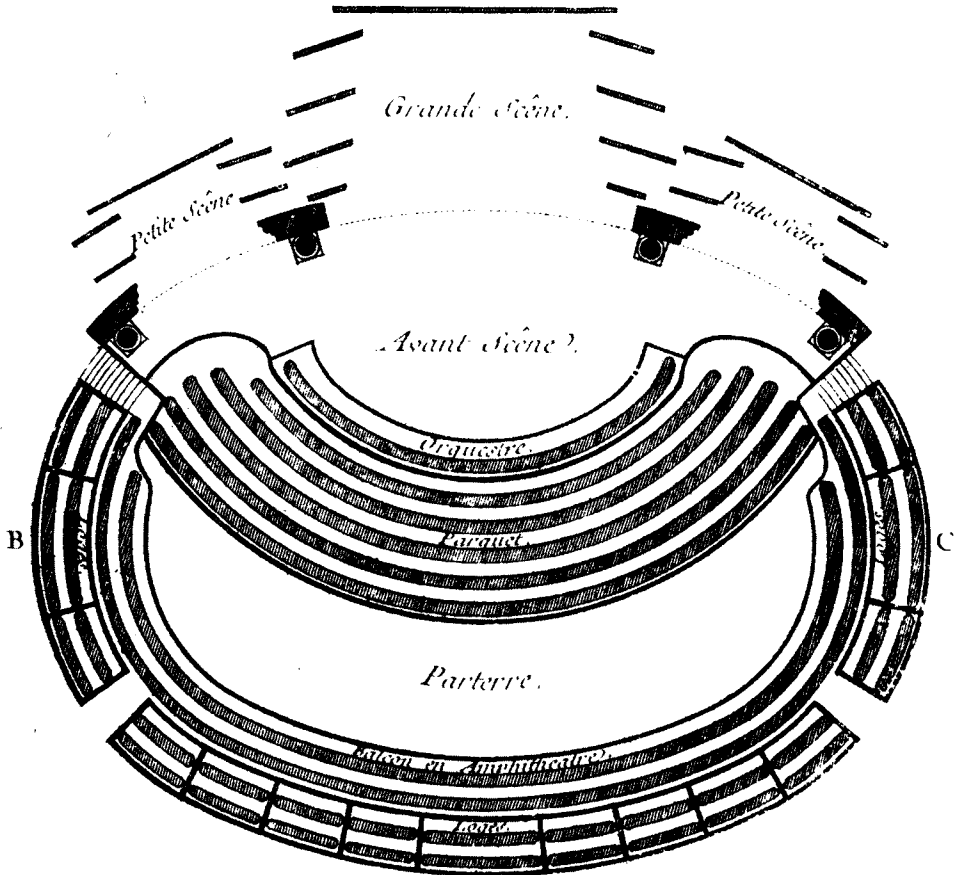
n'avait pas de lieu fixe et défini dans son usage et sa pratique sociale. Racine, Corneille ou Molière durent jouer dans des jeux de paume, des vaux-halls, lieux de fêtes et de jeux plus spécifiquement que de spectacles. Ce n'est que dans le milieu du XVIIIème siècle que l'on découvre les immenses théâtres des palais italiens et que l'on commence à interroger les salles de spectacles au niveau architectural.

En 1770, donc 20 ans plus tard, le même Blondel dira : "Construire un théâtre, c'est d'abord élever un bâtiment public dans la ville; c'est ensuite placer convenablement des spectateurs à l'intérieur de ce bâtiment; c'est enfin mettre un spectacle devant les yeux de ce spectateur". Le théâtre prenait là sa définition minimum voire moderne suivant trois réquisits de distribution : 1) urbaine; 2) des corps; 3) du spectacle. Il s'agit en fait de la définition de trois autonomies qui vont devoir ne plus pouvoir converger - ou si l'on veut qui ne pourront plus se permettre de jouer mutuellement. La représentation architecturale est figée dans un espace codifié avec des places définies.

L'histoire du théâtre néo-classique se joue en deux temps dans cette définition. Tout d'abord dans le champ du visible, de toute part le slogan des architectes est d'annoncer un bâtiment pour ce qu'il est. Diderot dans ses salons l'élèvera au rang d'exigence : "j'exigerais seulement, dit-il, de celui qui doit construire un édifice, qu'on en devinât la destination d'aussi loin qu'on l'apercevrait".

Dans le même temps, Cochin (graveur et peintre)

# Plan d'une Salle de Spectacle.



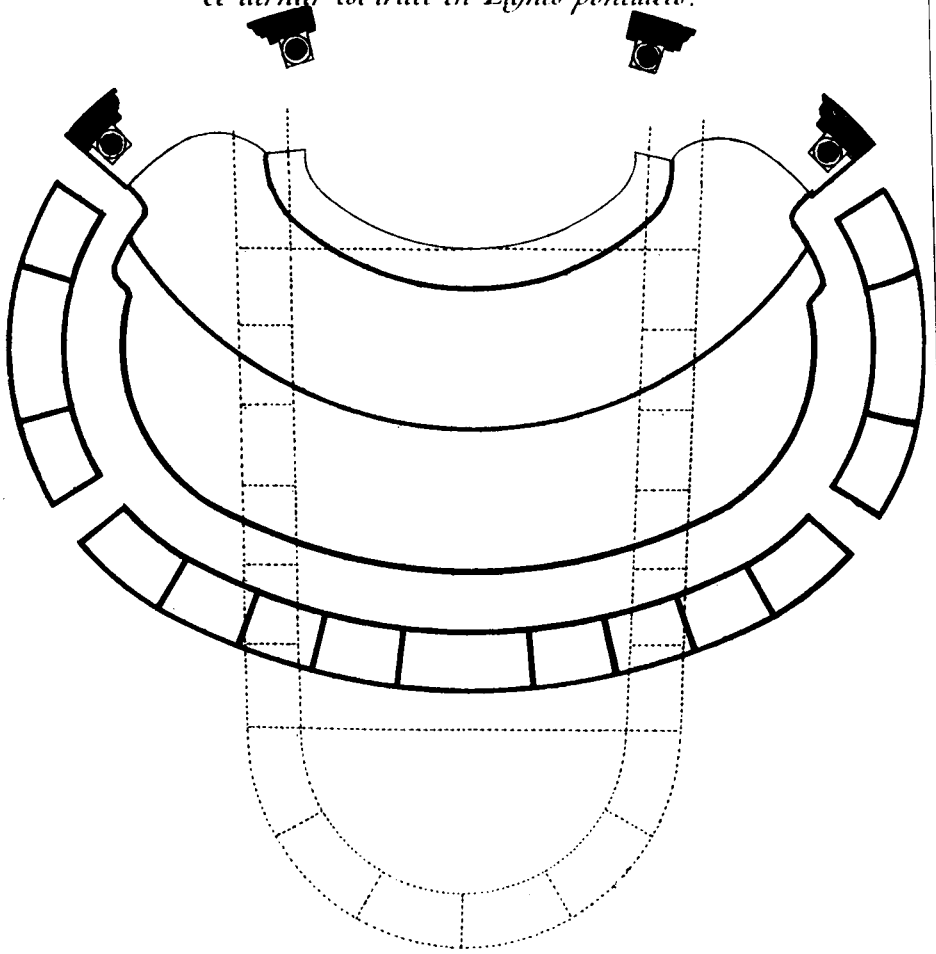
Marque

Coupe de la Salle de Spectacle sur le grand Diametre.  
*Presentant l'ouverture du Theatre.*



Planche V.<sup>e</sup>

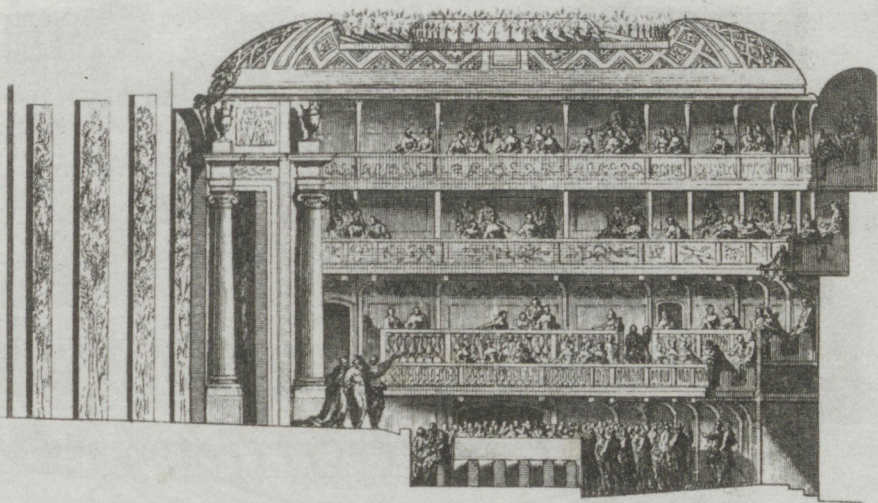
Plan de la Salle de Spectacle comparé avec celui de la Comedie Française  
*Ce dernier est tracé en Lignes ponctuées.*



1 2 3 4 5 6 Toises.

Margye Sculpteur.

Coupe de la Salle de Spectacle sur le petit Diametre.



1 2 3 4 5 6 Toises.

présentait le projet d'une salle de spectacle copiée sur le théâtre de Palladio, où l'on va trouver dans la figure ovale le moyen de jouir au mieux du spectacle. Sur son pourtour on y distribue les loges et en son centre on inverse le parquet et le parterre. A rapprocher ainsi l'acteur du spectateur c'est le jeu théâtral qui en est modifié; celui-ci ne doit plus forcer son jeu et reconquiert ainsi une présence "naturelle" sur la scène (c'est la comédie !) loin des mimiques qui le portaient à crier pour se faire entendre. Diderot l'aura développé dans son "Paradoxe sur le comédien".

L'année suivante en 1766, le Chevalier de Chaumont rendait public le plan d'un théâtre qu'il commentait à son tour. Le débat va se tourner insensiblement sur la question de la figure à donner à la salle. Il essaiera de justifier la figure de l'arc tiers-point tant bien que mal mais esquisse le retrait architectural que subit l'architecture théâtrale sous l'effet de la physique, comme cela s'annonçait à la Renaissance par les Mécaniques.

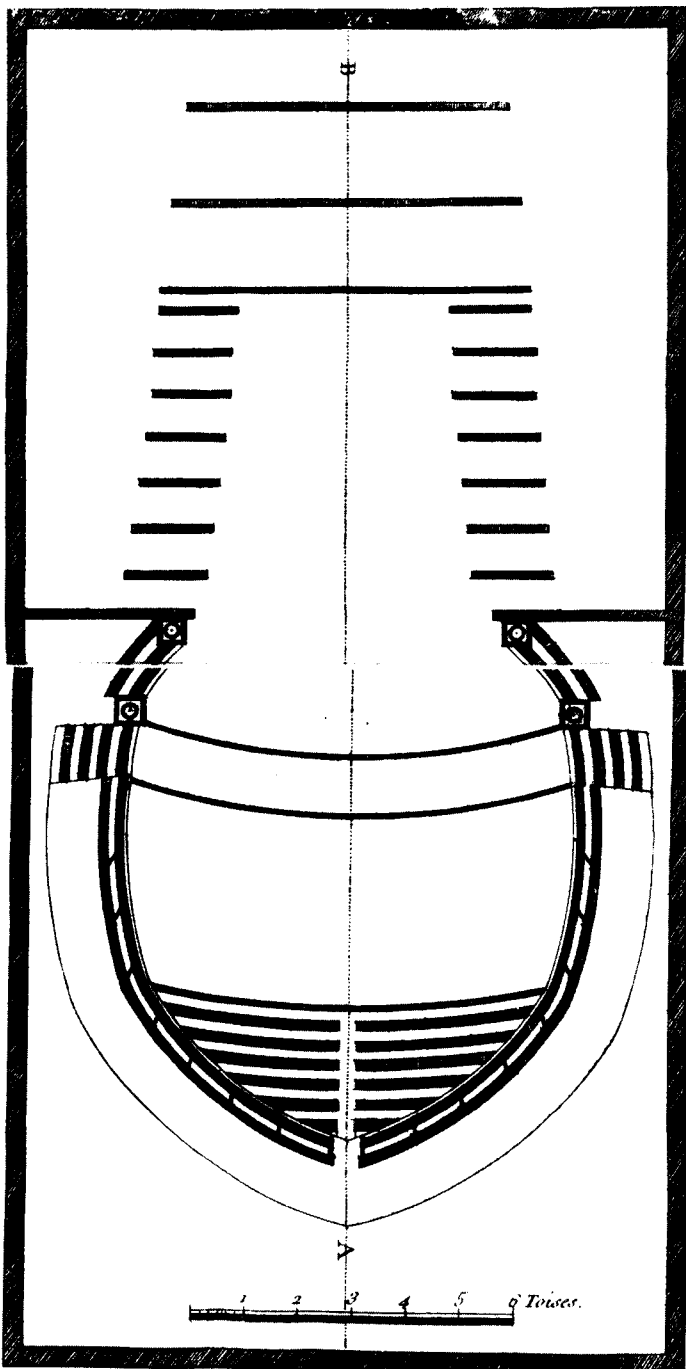
"Il est très certain, dit-il, qu'il faut être plus physicien qu'architecte pour construire l'intérieur d'une salle d'opéra, et qu'il faut connaître toutes les propriétés de l'air et de la voix, son étendue et tout ce qui peut la conserver dans un endroit resserré; c'est ce qu'on n'approfondit pas toujours quant on veut construire une salle. Tout le monde se mêle d'en donner des plans qui au coup d'oeil paraissent quelque chose et affectent ceux qui aiment les images".

On en vient très vite à cette fameuse question que c'est en mettant en rapport les principes de la vision et de l'ouïe que doivent naître les



Plan de la Salle d'Opera.

Pl. II<sup>e</sup>



Chevalier de Chaumont - Projet pour une salle d'opéra

figures du théâtre ainsi que la forme, les proportions et la distribution de la salle de théâtre moderne. Il ne peut plus être question d'examiner la diversité des salles construites et d'en tirer une raison suffisante et pouvant guider l'exécution de futurs projets.

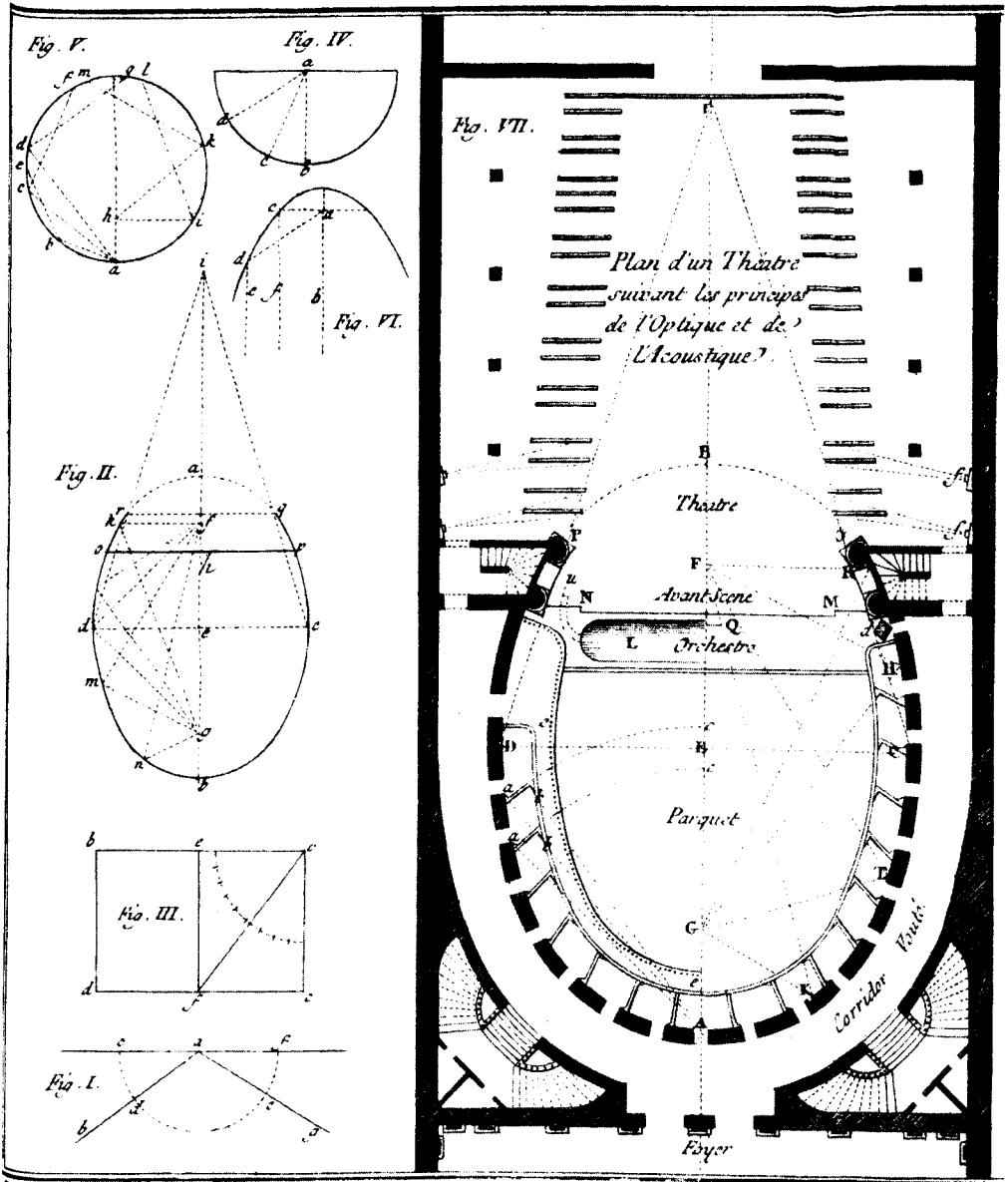
Le théâtre ne peut plus en avoir qu'à la géométrie de la figure.

"Il ne doit être, dira, Patte, qu'un simple assemblage de formes optiques et acoustiques sur la meilleure manière de voir et d'entendre".

Le Chevalier de Chaumont va révéler l'utilisation d'un "cabinet secret" comme modèle de la figure donnée au théâtre pour cette "meilleure manière d'entendre". Une chambre sombre et ovale permettait de l'expérimenter et d'en jouer. Dans la figure de l'ovale du cabinet secret deux personnages chuchotaient, parlaient à voix basse et le plus bas possible, au point précis de la focale de l'ellipse de la figure. Un troisième personnage placé sur la seconde focale participe intimement à la conversation comme s'il était lui-même à proximité des deux précédents. La figure de l'ellipse prend ici toute sa valeur performative et peut ainsi qualifier la forme du théâtre. Après Cochin qui avait montré que cette figure pouvait distribuer les regards, le Chevalier de Chaumont vient figer, par sa démonstration le projet et l'objet théâtre dans sa modernité.

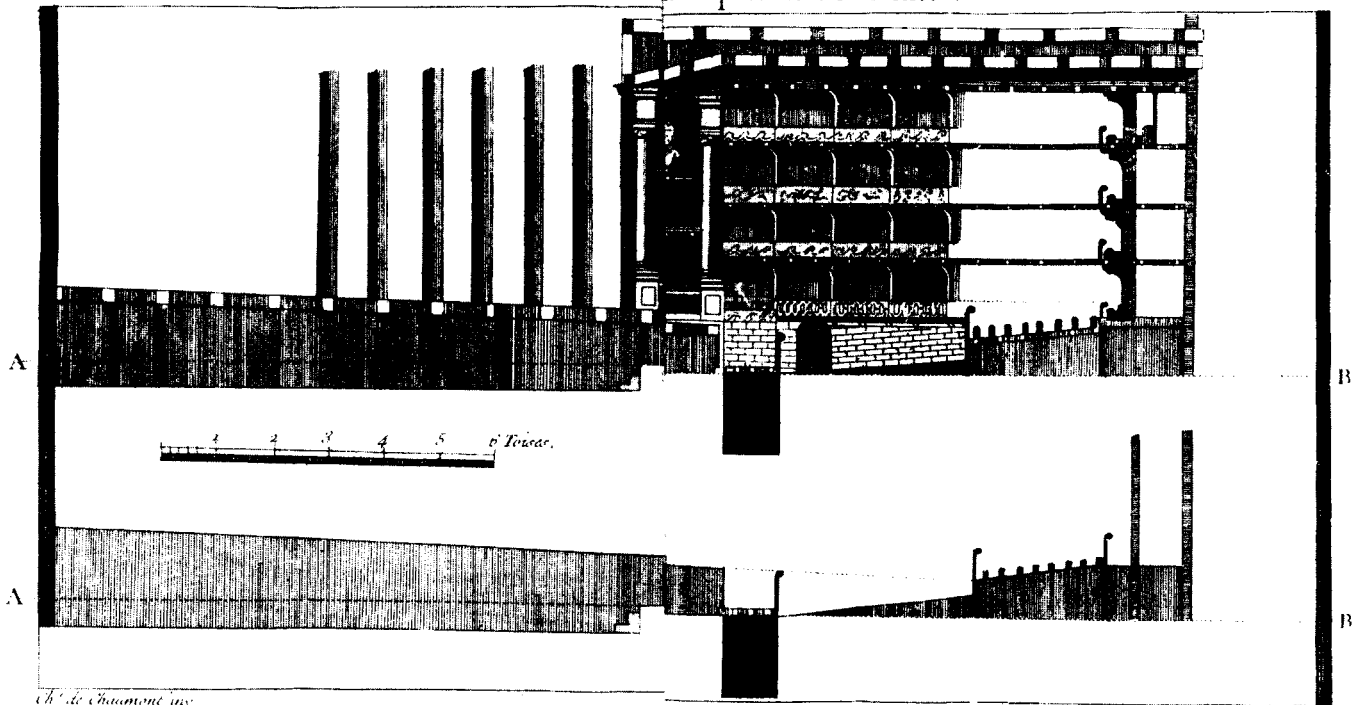
Ce tableau rapidement dressé de l'objet architectural n'a pas pour but de retracer l'histoire de l'objet théâtre mais de nous situer dans les conditions de son existence dans le projet et dans les





Pl. III.

Profils de la Salle l'Opera et des Pentes.



Ch. de Chauvont inv.

conditions d'émergence de la forme et de sa spécificité.

- S'il a pu semblé que nous avançons une continuité de l'Antiquité, à la Renaissance et au XVIIIème siècle de la forme du théâtre, ce ne serait pas sans ignorer les innovations du Moyen-Age ou du théâtre élisabethain. Sous l'effet du roman chevaleresque le théâtre du Moyen-Age a vu l'éclatement du théâtre antique dans la forme jusque là préconisée et l'émergence d'autres formes qui devaient conjurer la grande peur du millénaire, l'apocalypse promise par le discours.

- Si le théâtre de Vicence de Palladio reste une forme unique d'"imitation" du théâtre antique à la Renaissance, c'est moins par la reprise d'une forme que par la nature même de la tragédie comme spectacle et de ses exigences qu'il travaille et renouvelle. De Vicence à Parme c'est l'oeil qui génère le projet du théâtre et c'est l'architecture qui définit l'objet dans toutes ses dimensions et vient régler le spectacle. Un théâtre d'imitation et un théâtre de machines.

- Si au cours du XVIIIème siècle, l'oeil et l'oreille vont se superposer dans une nouvelle définition de l'objet, ce n'est pas sans faire la part de cet objet architectural et de l'espace de la représentation. L'objet architectural théâtre en se normalisant va perdre la définition de l'architecture comme art visuel, mais le théâtre, le champ même du spectacle, va le gagner dans sa spécificité, dans son autonomie. Il faut peut-être constater dans cette fracture de l'objet architectural la généralisation de la forme opéra au théâtre comme ce lieu où l'oreille et l'oeil consomme une nouvelle forme art.

- Si le "cabinet secret" peut prêter à sourire, nous le considérerons néanmoins comme le procédé par lequel ce renversement a pu s'opérer. Le "miroir concave", jouet mondain au même titre que le cabinet secret, a lui aussi joué un rôle important dans la redéfinition des genres picturaux et notamment dans celui de la peinture de paysage.

Ces procédés représentent la valeur stratégique de ces redéfinitions dans un débat donné. Un procédé ne doit rien à son ou à ses auteurs, comme tel et comme stratégie par rapport à l'espace, il est anonyme comme toute grande stratégie et bien souvent sombre dans l'oubli. La stratégie définie, est reprise et commentée sous d'autres formes et d'autres énoncés et préside à la rationalité du projet. On pourra oublier le "cabinet secret" mais la forme de l'ellipse sera continuellement reprise et marquera de sa rationalité l'objet architectural.

- Si on assiste à la spécification de la forme architecturale par son contour, par la figure, c'est que l'ensemble de la structure du savoir architectural, de la pratique du projet se joue dans la confrontation à d'autres disciplines. Il faudrait mesurer cette restructuration de la pratique architecturale dans une requalification du savoir et de l'exercice de l'"art de bâtir" qui, ignorant son histoire, va s'ouvrir à la dynamique des sciences qui l'entourent. Ignorant toujours plus ses bases et ses propres acquis, cette pratique aujourd'hui encore modèle ses recherches sur les sophistiqués au détriment de son propre objet.

## TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	p. 1
DE L'ESPACE DU PLAN DANS LE PROJET	p. 11
DU PROJET ET DE LA VILLE	p. 45
DU DESSIN DANS LES ARTS	p. 79
DE L'OBJET ARCHITECTURAL	p. 95

Imprimé par  
Ecole d'Architecture de Nancy  
Mai 1986

I.S.B.N. 2-906147-01-X