



**HAL**  
open science

## L'écart du système

Philippe Gresset

► **To cite this version:**

Philippe Gresset. L'écart du système: critique des relations entre les figurations et discours instaurateurs du bâtir à l'âge classique (1665-1720). [Rapport de recherche] 0050/77, Comité pour la recherche et le développement en architecture. 1977. hal-03087146

**HAL Id: hal-03087146**

**<https://hal.science/hal-03087146>**

Submitted on 23 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

# L'ECART DU SYSTEME

Critique des relations entre les figurations  
et discours instaurateurs du bâtir  
à l'âge classique (1665-1720)

Ph. GRESSET

1977

# L'ECART DU SYSTEME

Critique des relations entre les figurations  
et discours instaurateurs du bâtir  
à l'âge classique (1665 1720)

Ph. GRESSET

1977

## AVERTISSEMENT

La présente étude a été réalisée grâce au concours du Comité pour la Recherche et le Développement en Architecture (C.O.R.D.A.) : contrat n° 75.73.021.00.202.75.01. Cette édition reproduit le contenu du rapport de fin d'étude. Son contenu n'engage que la responsabilité de son auteur.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Ma reconnaissance va essentiellement à Madame F. CHOAY, qui a promu cette entreprise fondée sur l'hypothèse, qui est sienne, de l'instauration de l'espace bâti par un discours spécifique.

- 82 Dessin préliminaire de C. Perrault : coupe et perspective (photo B.N.)
- 83 Buchoux, Les règles du dessin et du levé (1732).
- 84 Relevé des sous-acis de l'Observatoire, par A. Desgodets (16 avril 1696). Dessin lavé (photo B.N.).
- 85 Projet de l'Hôtel des Monnaies, de Dalin (20 avril 1720). Plan gravé (photo B.N.)
- 86 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Première esquisse (photo B.N.)
- 87 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Seconde esquisse (photo B.N.)
- 88 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Plan lavé correspondant à la première esquisse (photo B.N.)
- 89 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Plan lavé correspondant à la seconde esquisse (photo B.N.)
- 90 Testelin, Sentiments des plus habiles Peintres (1696). Conférences tenues en l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.
- 91 Projet de place sur l'emplacement des jardins de l'Hôtel de Soissons. Esquisse (photo B.N.)
- 92 Certificat d'allocation de parcelle, par J. Hardouin-Mansart (8 septembre 1702) (photo Arch. Nat.).
- 93 «Projet pour la place de l'hotelle de Soissons», par d'Orbay. Plan et façade levés (photo Arch. Nat.).
- 94 Projet pour le Palais du Louvre, par F. Mansart, d'après P. Smith et A. Beahm, F. Mansart, Zwemmer, Londres 1975. Dessin des rez-de-chaussée et premier étage.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

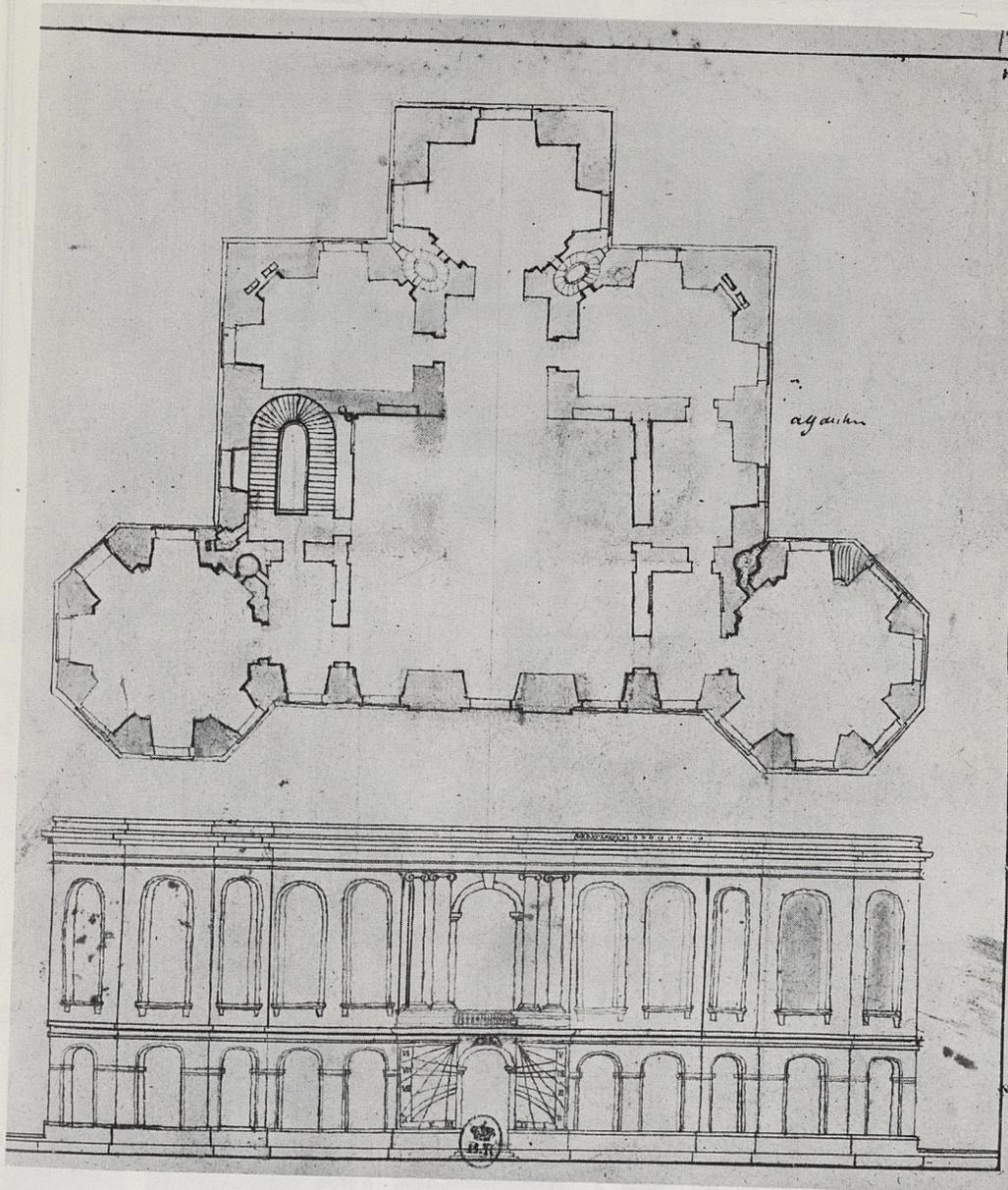
- 01 Dessin préliminaire de C. Perrault pour l'illustration par S. Leclerc de la traduction des **Dix Livres d'Architecture de Vitruve** : plan et façade (photo B.N.).
- 02 Dessin préliminaire de C. Perrault : coupe et perspective (photo B.N.)
- 03 Buchotte, **Les règles du dessin et du lavis** (1722).
- 04 Relevé des sous-sols de l'Observatoire, par A. Desgodets (16 avril 1696). Dessin lavé (photo B.N.).
- 05 Projet de l'Hôtel des Monnaies, de Dulin (20 avril 1720). Plan gravé (photo B.N.)
- 06 Projet pour le Palais-Bourbon, par Giardini. Première esquisse (photo B.N.)
- 07 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Seconde esquisse (photo B.N.).
- 08 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Plan lavé correspondant à la première esquisse (photo B.N.).
- 09 Projet pour le Palais Bourbon, par Giardini. Plan lavé correspondant à la seconde esquisse (photo B.N.).
- 10 Testelin, **Sentiments des plus habiles Peintres** (1696). Conférences tenues en l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.
- 11 Projet de place sur l'emplacement des jardins de l'Hôtel de Soissons. Esquisse. (photo B.N.).
- 12 Certificat d'allocation de parcelle, par J. Hardouin-Mansart (8 septembre 1702) (photo Arch. Nat.).
- 13 «Projet pour la place de l'hotelle de Soissons», par d'Orbay. Plan et façade lavés (photo Arch. Nat.).
- 14 Projet pour le Palais du Louvre, par F. Mansart, d'après P. Smith et A. Braham, **F. Mansart**, Zwemmer, Londres 1975. Dessin des rez-de-chaussée et premier étage.

## II

- 15 Plan de Versailles : topographie projetée (photo Arch. Nat.).
- 16 Façade de la place Vendôme, par J. Hardouin-Mansart (6 juin 1699). Dessin lavé et «arresté» (photo B.N.).
- 17 Façade de trois hôtels rue du Regard, par V. d'Ailly (septembre 1719). Dessin lavé et «arresté» (photo Arch. Nat.).
- 18 Relevé de la façade des Halles Barbier (février 1694) (photo Arch. Nat.).
- 19 Plan du Val-de-Grâce, par F. Mansart. Dessin au fusain et à l'encre (photo B.N.).
- 20 Plan de l'église des Invalides. Plan gravé par N. de Fer (1714).
- 21 Plans du Jardin des Tuileries (photo B.N.).
- 22 Projet de plan pour la ville de Chateaudun, par J. Hardouin (7 décembre 1723). Dessin lavé servant de minute à l'arrêt du Conseil du Roi (cf. Annexe III). (photo Arch. Nat.).
- 23 Façade postérieure du projet de la rue de la Ferronnerie : partie droite. Dessin lavé (photo Arch. Nat.).
- 24 Façade postérieure du projet de la rue de la Ferronnerie : partie gauche. Dessin lavé (photo Arch. Nat.).
- 25 Façade antérieure du projet initial de la rue de la Ferronnerie : partie droite. (18 octobre 1669). Dessin lavé servant de minute à l'arrêt du Conseil du Roi (cf. Annexe III) (photo Arch. Nat.).
- 26 Façade antérieure du projet initial de la rue de la Ferronnerie : partie gauche (photo Arch. Nat.).
- 27 Relevé du plan de la rue de la Ferronnerie ; plan cadastral par îlots de Ph. Vasse-rot (1827-36) (Arch. Nat. série F. 31). Ce document m'a été aimablement fourni par P. Pinon que je remercie.
- 28 Façade antérieure de la rue de la Ferronnerie : second projet (photo Arch. Nat.).
- 29 Plan de la rue de la Ferronnerie avant et après la reconstruction prévue. Dessin à l'encre (ce plan correspond à la partie gauche de la façade postérieure et, à l'exception des portiques aux extrémités, à la façade antérieure du second projet) (photo Arch. Nat.).
- 30 Plans des 3e et 4e étages d'une maison à double corps de logis entrant dans la composition de la rue de la Ferronnerie (photo Arch. Nat.).
- 31 Façade de la rue Childebert, par V. d'Ailly (1715) (photo Arch. Nat.).

### III

- 32 Façade de la rue Childebert, par V. d'Ailly : premier projet (1715) (photo Arch. Nat.).
- 33 Détail de la façade du pavillon central de la rue Childebert, par V. d'Ailly (1716) (photo B.N.).
- 34 Plan du rez-de-chaussée de la rue Childebert, par V. d'Ailly (1715) (photo Arch. Nat.).



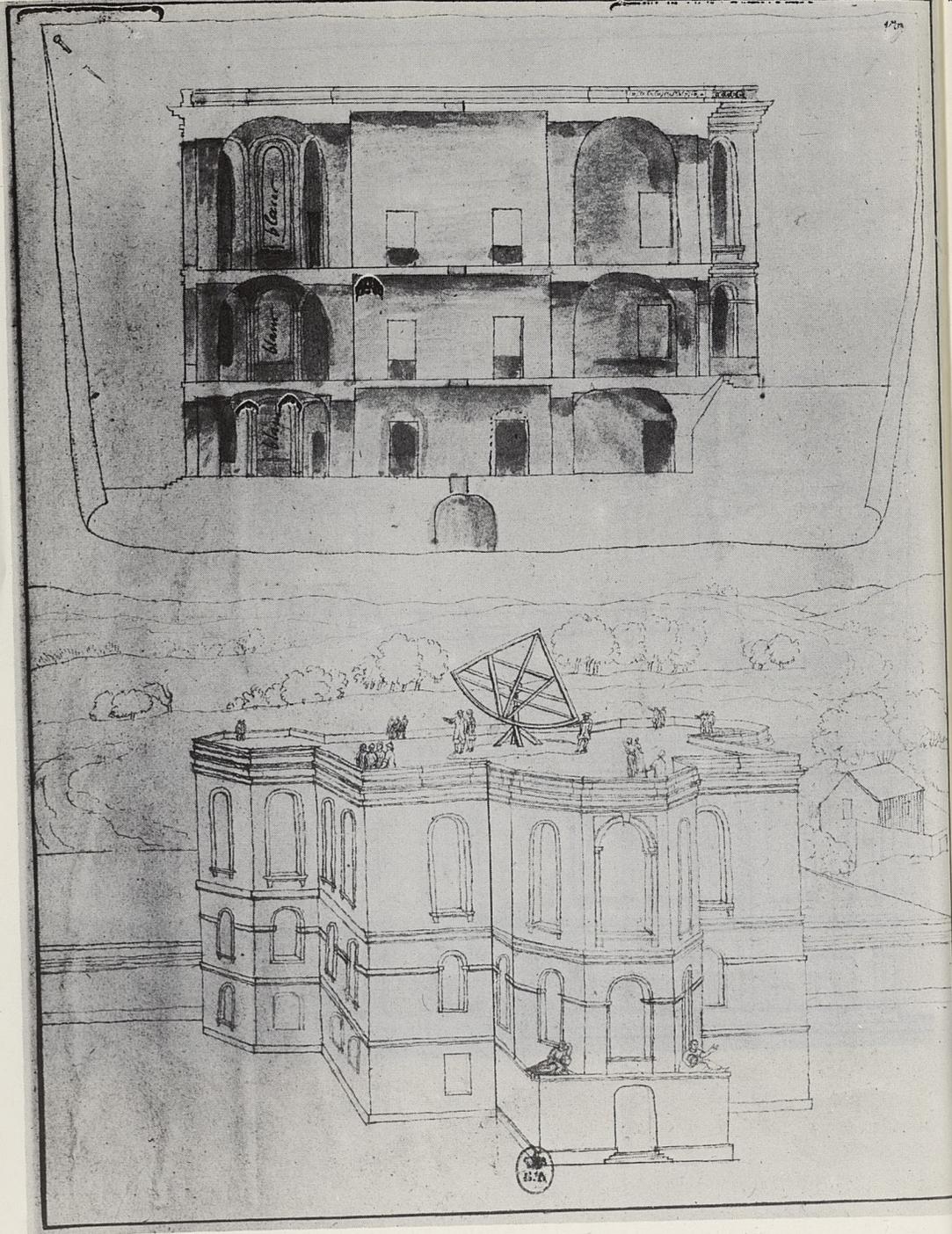
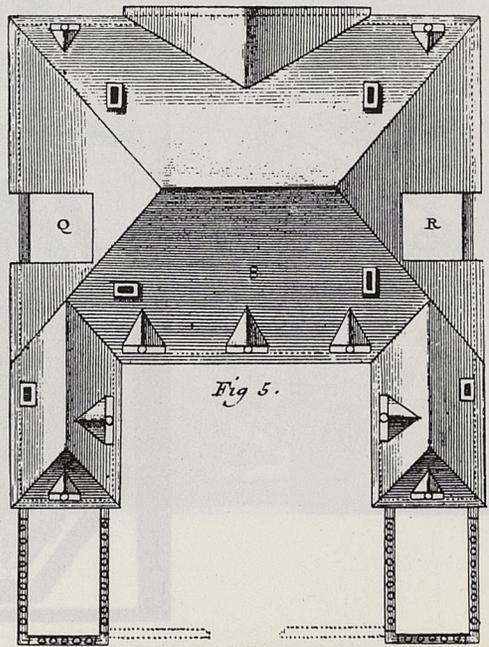
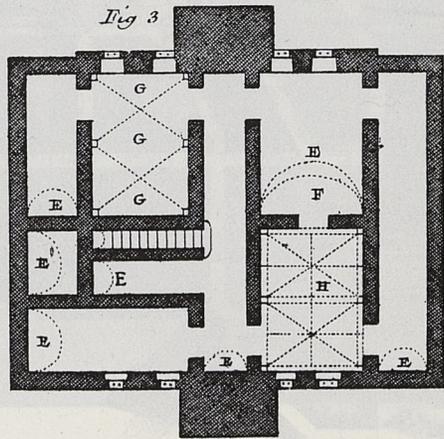
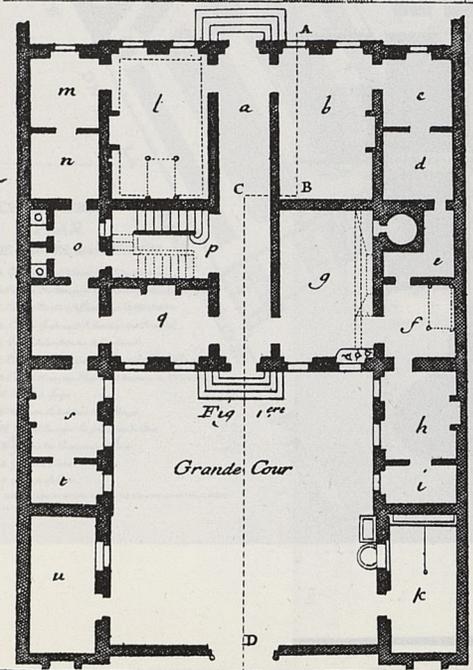
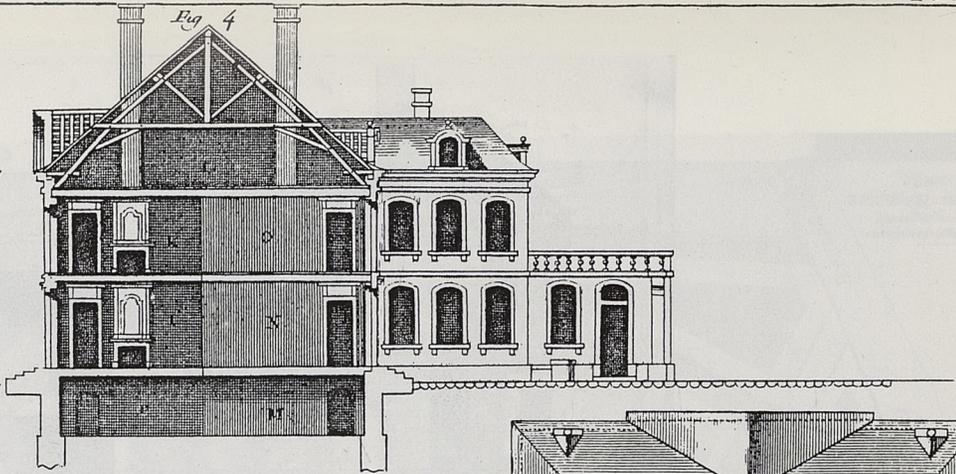
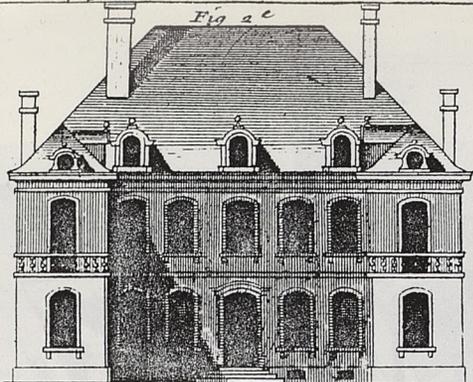
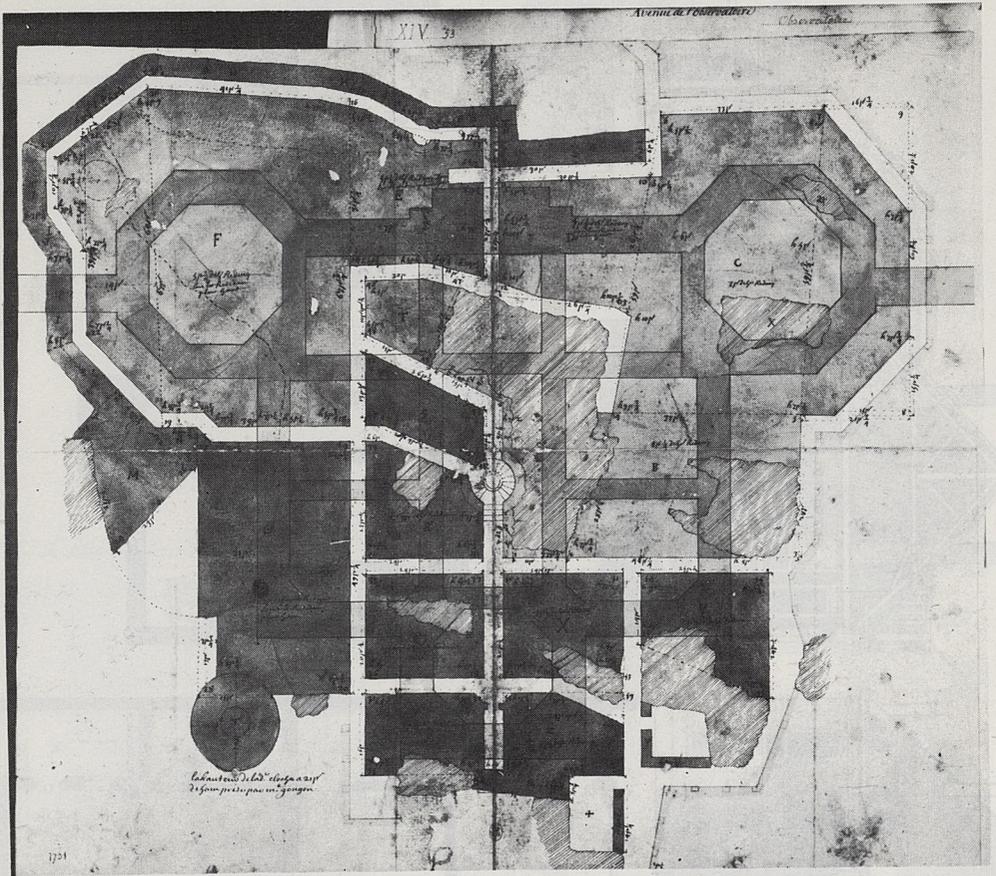
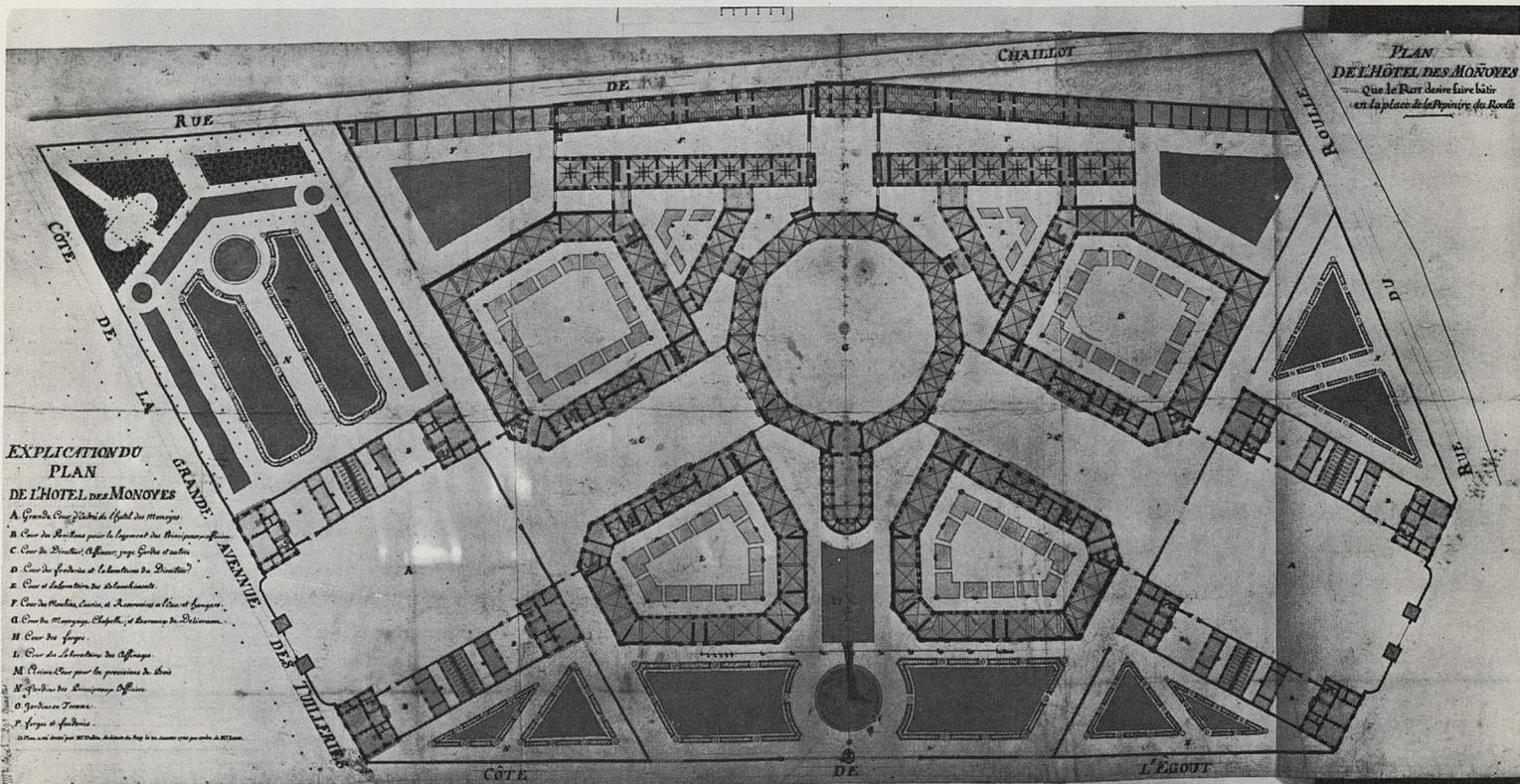


Planche II.

Seconde partie



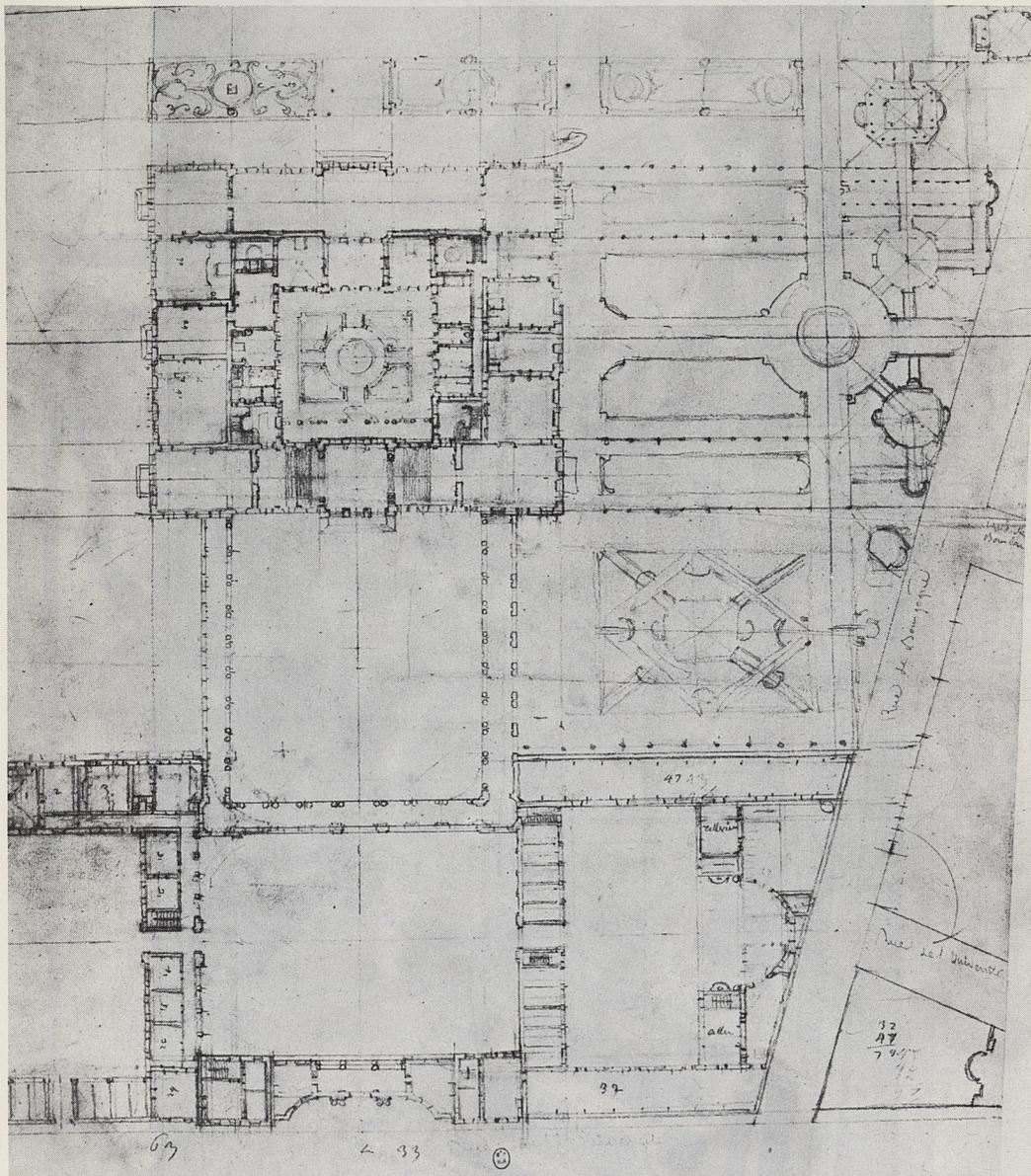


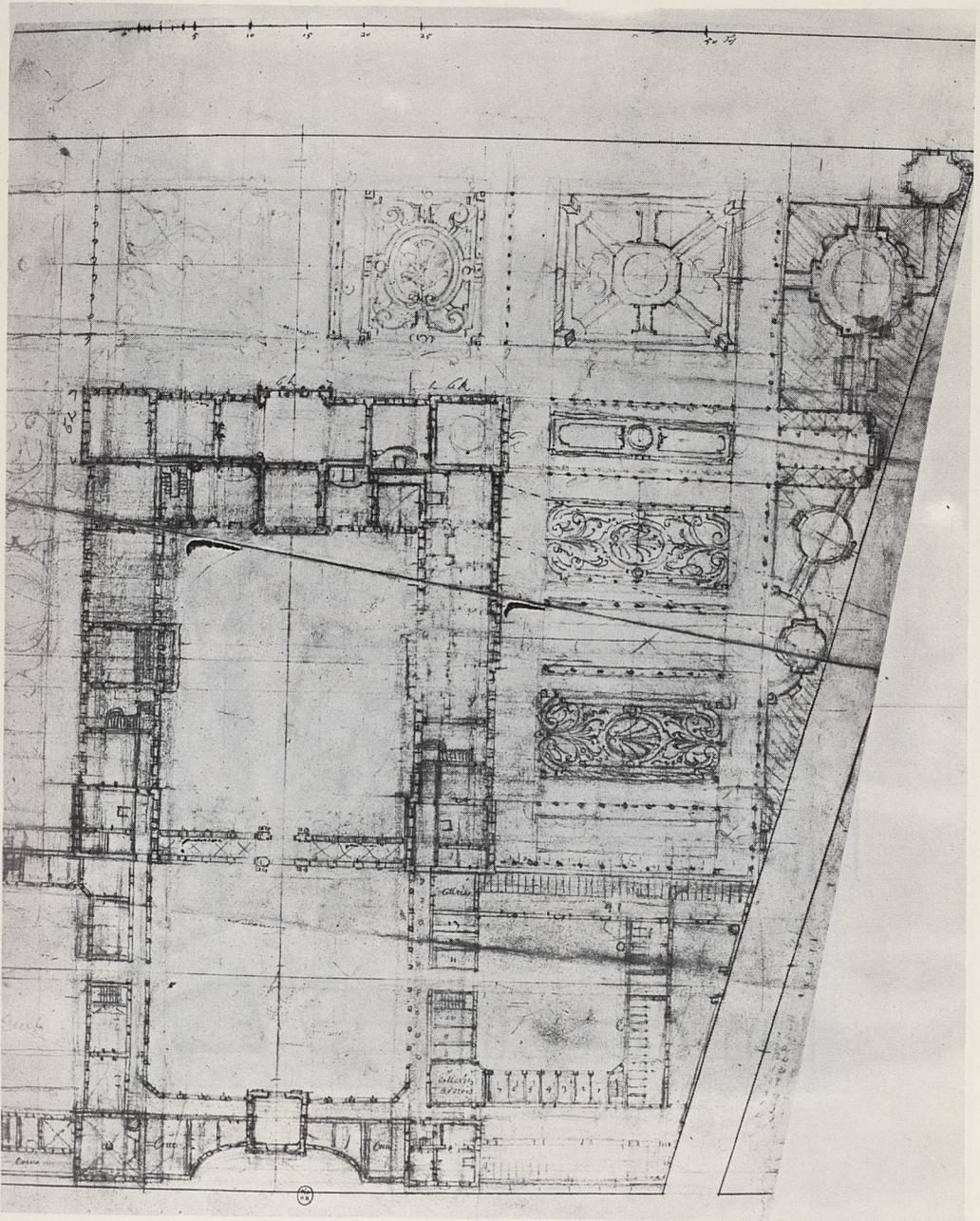


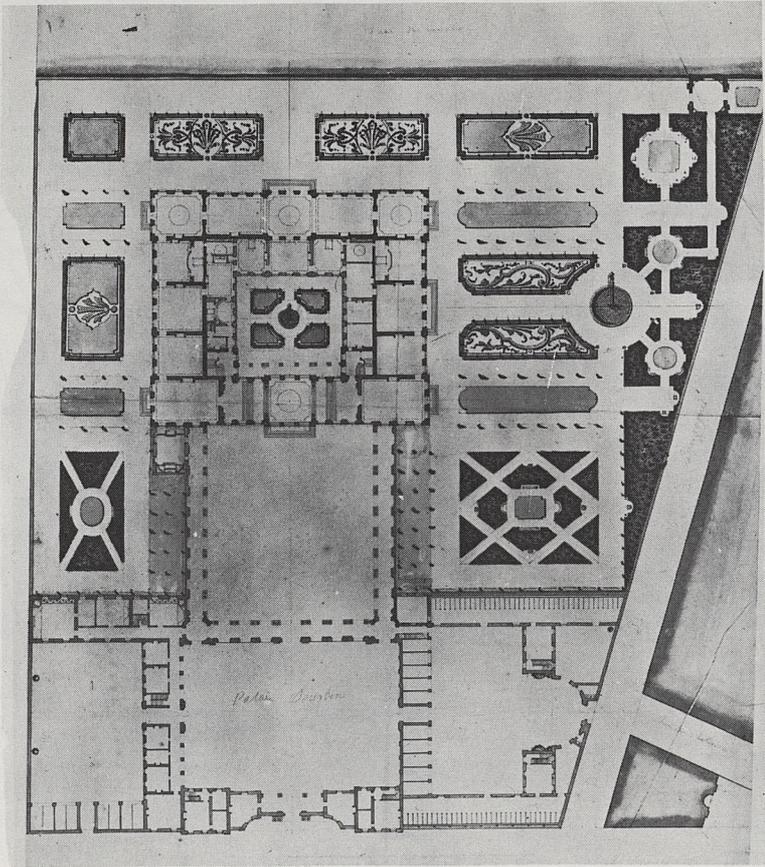
PLAN  
DE L'HOTEL DES MONOYES  
Que le Roy desire faire bâtir  
en la place de la Papeterie de la Rivelle

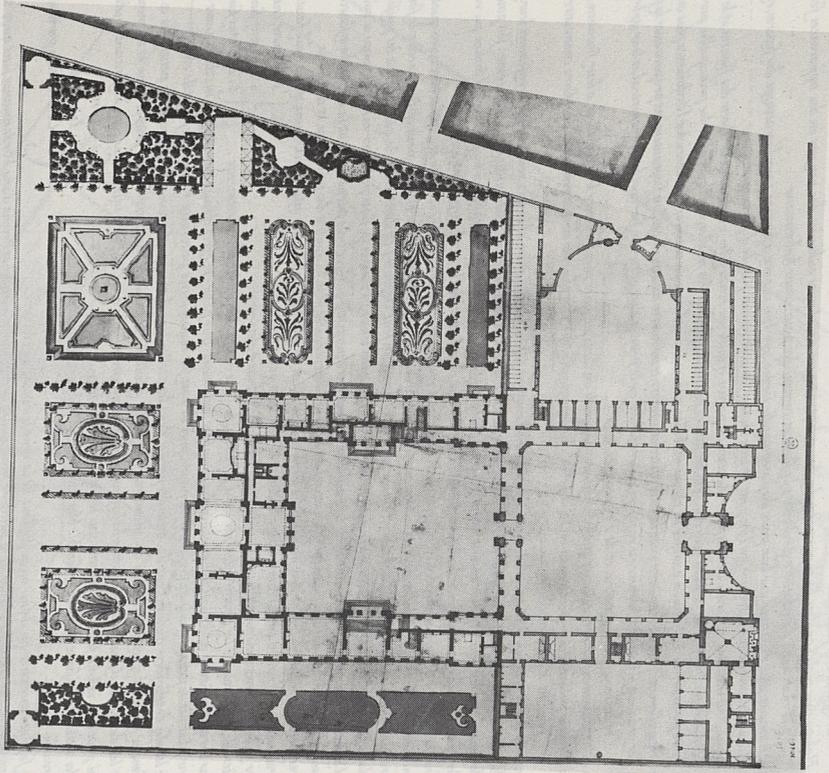
**EXPLICATION DU PLAN**  
DE L'HOTEL DES MONOYES

A Grande Cour d'Oratoire de l'Hotel des Monoyes.  
 B Cour de Recettes pour le logement des Breveurs-officiers.  
 C Cour de Direction de l'Écurie, pour les Écuries et autres.  
 D Cour de l'Administration de la Bibliothèque de Direction.  
 E Cour et Salles de l'Administration des Manufactures.  
 F Cour des Manches, Caves, et Remises à l'usage de l'Écurie.  
 G Cour des Manoyes, Chapelle, et Remise de l'Administration.  
 H Cour des Juges.  
 I Cour de l'Administration des Officiers.  
 M Cour de l'Écurie pour la provision de l'Écurie.  
 N Cour de l'Administration des Officiers.  
 O Jardin de l'Écurie.  
 P Juges et Salles.  
 Q Plan de l'Hotel pour l'Écurie de l'Écurie de la Rivelle en la place de la Rivelle de l'Écurie.





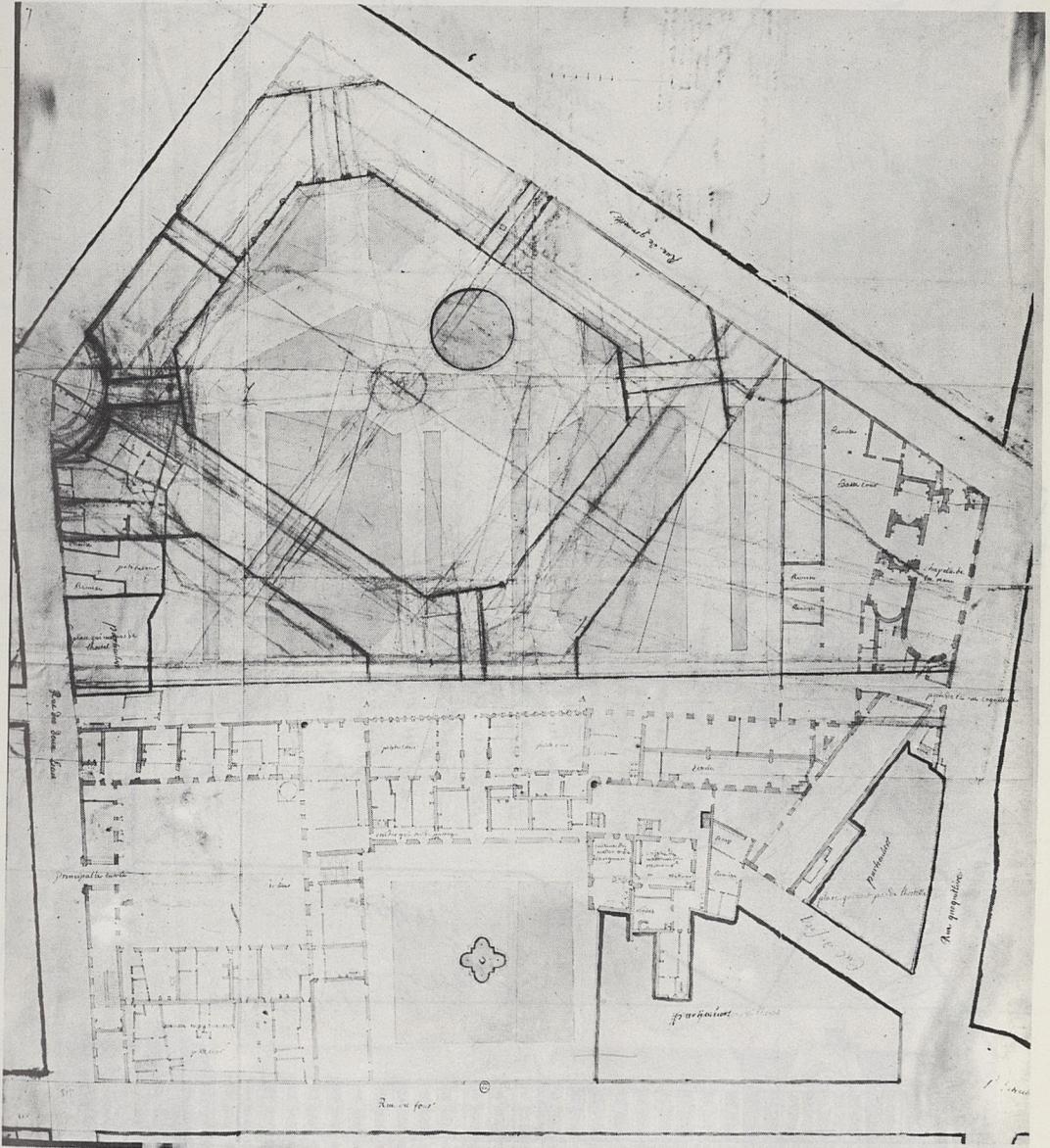




СМОДЛЕНЕ ЛУМЕ ДЕЗ ВЕСЕЛЪУ-ДЕ ТУ АЗИЛКЕ ЗДЕ ГУКОРОМАНСЕ

## CINQUIÈME TABLE DES PRECEPTES DE LA PEINTURE SUR L'ORDONNANCE

|  |   |   |   |   |
|--|---|---|---|---|
| <p>1. La composition du lieu a l'égard</p>   | <p>1. De la disposition des choses qui doivent servir de fond soit</p>  | <p>1. Paysages ou</p> <p>2. Bâtimens qui sont ou</p> <p>3. Assemblages des deux ou il faut</p>  | <p>1. Inhabités dans lesquels on a la liberté de représenter tous les bizars effets de la nature, et les productions confuses d'une terre inculte, en une disposition irrégulière, et plaisante.</p> <p>2. Habités aux quels on doit faire paroître des lieux de pâturages, des plantes cultivées, des vergers en des apparences fertiles, et agréables, par ce que les peuples cherchent d'ordinaire des lieux plaisans, et commodes pour leurs habitations.</p> <p>1. Champêtres, et rustiques que l'on peut disposer en telle forme, que l'on jugera a propos pour l'avantage des figures, et suivant l'idée du sujet.</p> <p>2. Réguliers comme Architecture, ou l'on peut encore choisir ses avantages par la différence des</p>   | <p style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</p> <p style="text-align: right; vertical-align: middle;">Ordres.<br/>Aspects.</p> |
|  | <p>2. Du plan et de la position des corps qui sont</p>  | <p>1. Solides, et formés ou</p> <p>2. Mobiles ou par</p>  | <p>1. Tenir pour maxime, générale de composer de grandes parties et faire des fonds assez vastes pour la liberté des figures, et le rencontre des beaux effets.</p> <p>2. Négliger quelque fois de certains endroits, comme par expres, pour former les masses, et faire valoir les principales parties.</p> <p>3. Faire paroître de l'agitation a toutes les choses mobiles, et du mouvement aux animés afin d'enrichir l'ordonnance plus ou moins suivant l'idée, et le caractère du sujet.</p> <p>1. Naturellement comme les montagnes, les terrasses, les rochers, et les arbres aux quels on doit soigneusement proportionner la forme et grandeur a leur plan d'assiette.</p> <p>2. Par artifice a savoir les bâtimens réguliers, ou irréguliers ou le peintre doit observer sur tout leur geometral, et leur aplon suivant les ordres de l'Architecture, et les regles de Geometrie, et de Perspective.</p> <p>1. Un mouvement volontaire auz que les animaux, aux quels on doit toujours proportionner leur grandeur a leur situation, et affermir leur position par le moyen de leurs</p> <p>2. Quelque puissance étrangère, comme les plantes, et machines artificielles, ou il faut observer de marquer ce qui peut faire connoître leur agitation pour conformer les mouvemens a leurs causes.</p>  |   |
| <p>En la disposition ou l'ordonnance, il y a trois parties générales a considerer a savoir</p> | <p>1. La disposition des figures considerée selon les</p>   | <p>1. Groupes lesquels font la liaison du sujet et ar:</p> <p>2. La proximité des figures, ou il faut considerer</p>                      | <p>3. Esloignés en toutes les différences qui se peuvent rencontrer dans les quelles positions, il se faut proposer un plan vey pour trouver précisément leurs situations, et établir la place des corps par coupes, et distances conformement a la perspective, suivant une juste, et exacte degradation selon la diminution de l'éloignement, soit pour ceux qui sont ou</p> <p>1. La conjunction des figures que l'on peut appeller le noeud, par ce que c'est ce qui lie et assemble le groupe qui est aussy un mot derivé de l'Italien qui veut dire assemblage de plusieurs corps.</p> <p>2. La proximité des figures, que l'on peut nommer la chaîne, parce qu'elle tient les choses attachées l'une a l'autre, et les attrouper</p> <p>3. Que le groupe doit être soutenu de quelque chose qui semble estre détaché, et qui serve comme d'arcboutant pour l'étendre, l'associant avec quelque autre groupe voisin pour empêcher que la diminution n'en soit trop sensible, et qu'il ne se distinguent, ou se separent trop en plions. c'est ce que l'on peut aussy appeller le soutien, puis qu'il sert a faire l'union de tous les groupes encore que dégagés l'un de l'autre, comme pour n'en faire qu'un seul de toute l'ordonnance, afin que la vue les puisse doucement embrasser.</p> <p>4. L'application du clair, et de l'obscur, ou il faut observer de disposer les effets en plaçant toutes les parties du sujet pour voir en même temps ce que produit la composition du tout ensemble.</p>   | <p style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</p> <p style="text-align: right; vertical-align: middle;">Elevés.<br/>Abaisés.</p> |
|  | <p>2. Actions observant que</p>   | <p>3. Vêtements ou</p>  | <p>1. On doit éviter l'affectation des attitudes contrainctes par les quelles on pretend faire paroître quelque belle partie, car par la on tombe insensiblement a faire des contorsions extravagantes, mais qu'il faut choir dans la simplicité du naturel des actions avantageuses selon la qualité des personnes, et des sujets.</p> <p>2. Dans les figures foibles, et maigres, l'on ne doit pas étendre les membres nuds, de crainte qu'ils ne paroissent maigres, mais qu'il faut chercher quelque occasion de les couvrir, ou de les réserver pour rendre ces parties la plus belles, et de meilleur gout.</p> <p>3. Il faut observer généralement dans toutes les figures du corps humain de bien poser</p> <p>1. On doit ajuster les draperies sur les figures tellement qu'il paroisse que ce soit de véritables vestemens, et non pas des atouzes jetées au hazard sur quelqu'un des membres seulement, que pour cet effet il faut en revêtir le modèle avant de le mettre en l'action qu'on desire et se servir plutost de petits modèles de bois, sur lequel on ne peut faire rien que de fier, et de chetif</p> <p>2. Il faut disposer les plis de telle sorte qu'ils fassent de grandes parties dans lesquelles le nud paroisse librement, rangeant les petits plis a l'endroit des jointures, et les évitant soigneusement sur le relief, et sur l'étendue des membres, pour ne les offenser pas, mais en faire paroître les proportions et les mouvemens libres.</p> <p>3. En agencant les draperies il faut soulever l'étoffe la laissant tomber légèrement afin que l'air en soutienne les plis, les faisant couler plus rondement, et plus modeste ment</p> |   |
| <p>3. Le Contrejet que l'on peut considerer a l'égard.</p>                                     | <p>1. Des actions dont la variété peut être infinie selon la diversité qui se rencontre dans les</p> <p>2. Des aspects car encore que des actions se puissent rencontrer semblables neantmoins la différence d'aspects</p> <p>3. De la situation selon qu'elle se peut rencontrer au dessus ou au dessous de la vue avancée ou éloignée.</p> <p>4. De l'usage qui s'étend universellement sur toutes les parties de la peinture, mais qui se doit observer particulièrement dans l'ordonnance sans quoy il seroit impossible de la rendre agréable neantmoins il se faut ménager discrètement évitant la regularité des formes symétriques, et se fligner jamais de la vraye semblance.</p> | <p>1. La tête entre les deux épaules.</p> <p>2. Le tronc sur les hanches.</p> <p>3. Et le tout sur les pieds en une juste ponderation</p> | <p>1. Sujets</p> <p>2. Incidents</p> <p>3. Constitution particulière de chaque figure</p>   |   |



Me<sup>re</sup> de France  
M<sup>re</sup> de France

M<sup>re</sup> de France

M<sup>re</sup> de France

Le Roy  
18 Mars

Le Roy a accordé autre fois au feu  
arrestables  
Le Duc de Montmorency une place de  
parmi les provinces de Lyonnais et sud Dauphiné.  
parmi vingt deux loys de faire sur ladites  
Dauphiné et quatre et de face, par ladite  
place d'un côté femme un des angles sur dix  
lois loys de Lyon, sud, le long d'un mur qui y a  
à maison du Sr. Gindy auxquelles ne doit pas  
être, et vingt huit loys de largeur dans le four,  
ou elle a son entrée sur la route de Lyon  
à Lyon, par laquelle place Edouard de Montmorency  
a fait construire une maison sur les dits de Lyon.  
regles par la Mayre, qui a été tenu par son  
le premier jour en faveur de la Mayre et des autres  
de la Mayre.  
de Lyon, qui ont réglé de  
procurer nécessaires pour tout de la dite, que de la Mayre  
faire voir à l'effet de ce le 29 septembre 1702 signé Louis de Montmorency

22 toises

22 toises

Le Duc de Montmorency  
Le Duc de Montmorency

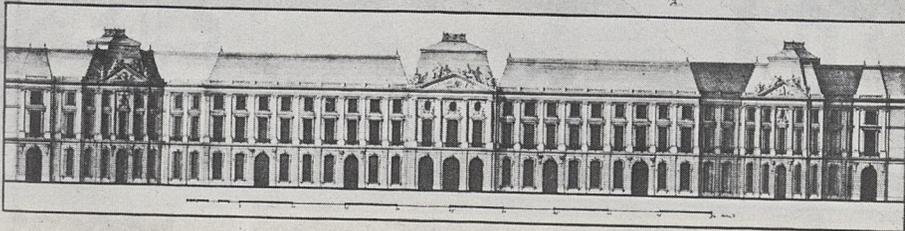
14 toises

Le Duc de Montmorency  
Le Duc de Montmorency

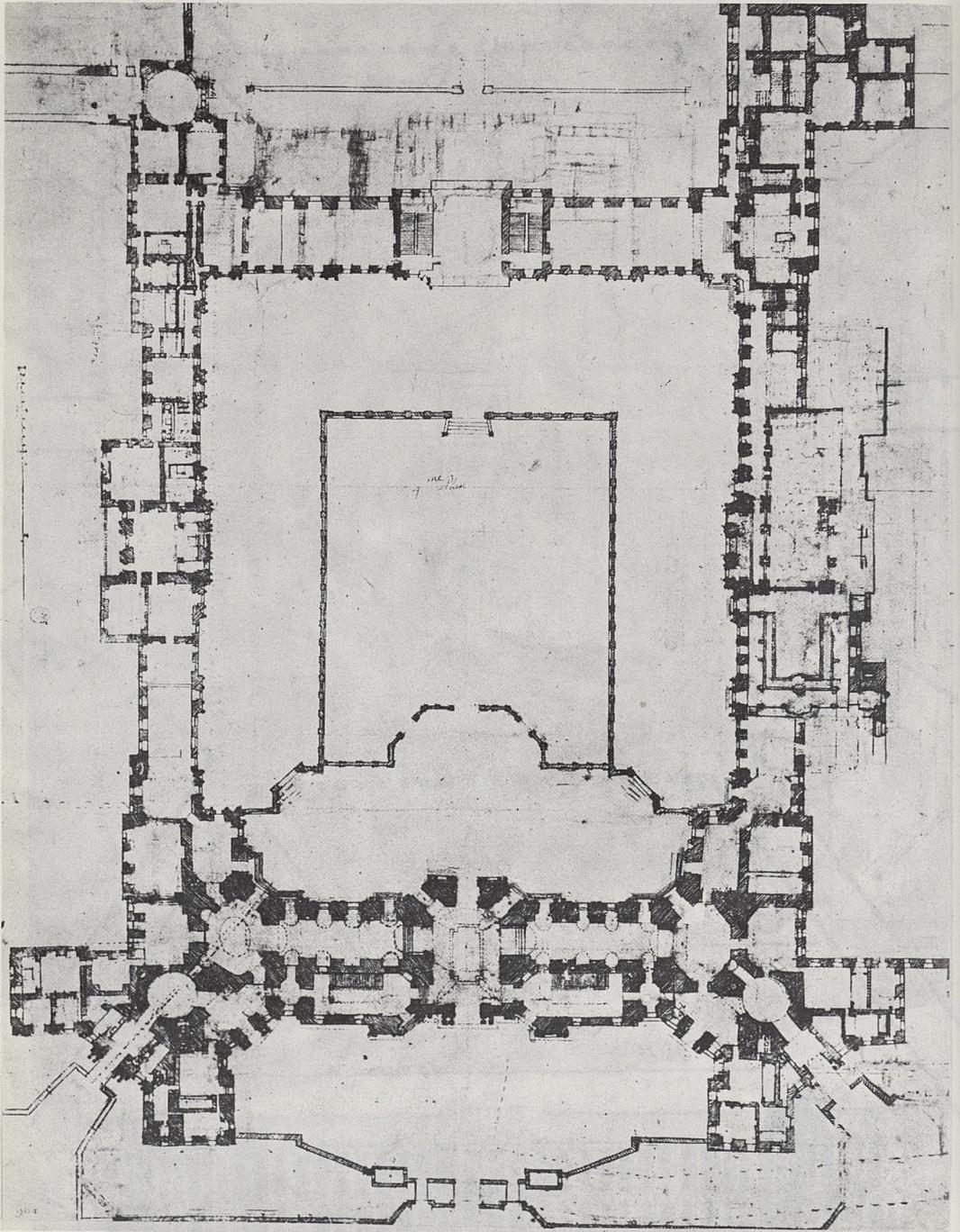
Les portes, sans être en verre, sont de bois, pour rompre  
 les coups de feu, et dans tout autre cas, il faut les faire  
 de fer, et les garnir de plomb, et les faire d'un bois  
 de charbon, de manière à résister sans qu'elles se fassent.



Plan  
 pour l'église de Chartres  
 de 1710

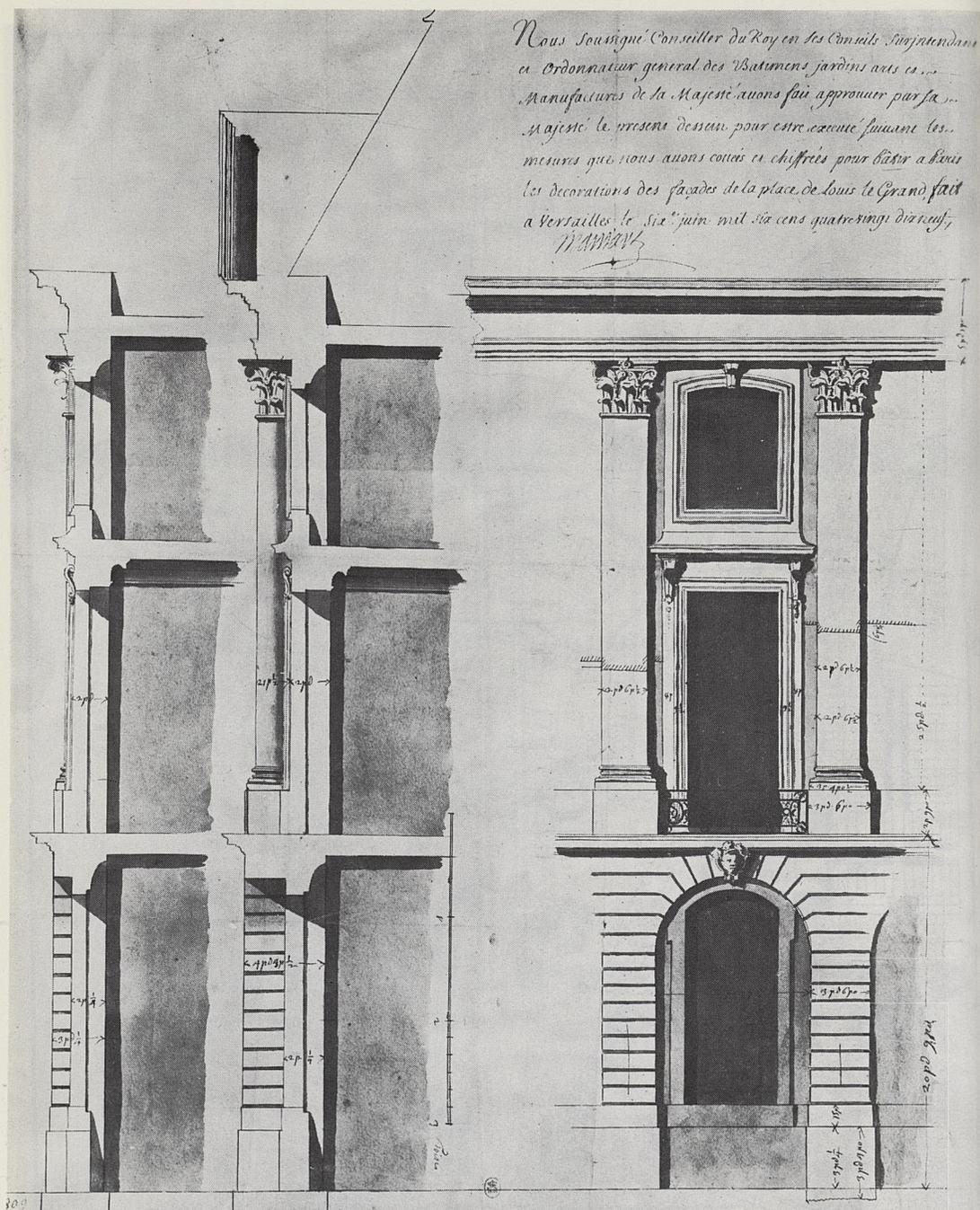


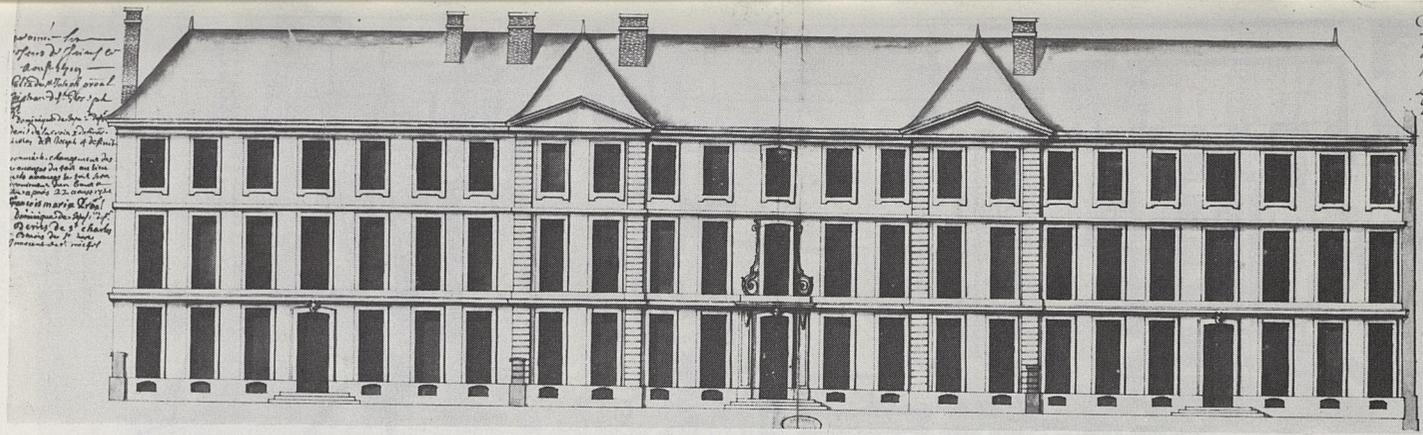
M. de la Roche





Nous Souverain Conseiller du Roy en ses Conseils, Surintendant  
 et Ordonnateur general des Batimens, jardins arts et  
 Manufactures de sa Majesté, avons fait approuver par sa  
 Majesté le present dessein pour estre exécuté suivant les  
 mesures que nous avons coulé et chiffrées pour bäsir à l'üve  
 les decorations des façades de la place de Louis le Grand, fait  
 a Versailles le Six<sup>e</sup> juin mil six cens quatre-vingt dix-sept,  
 MARRON



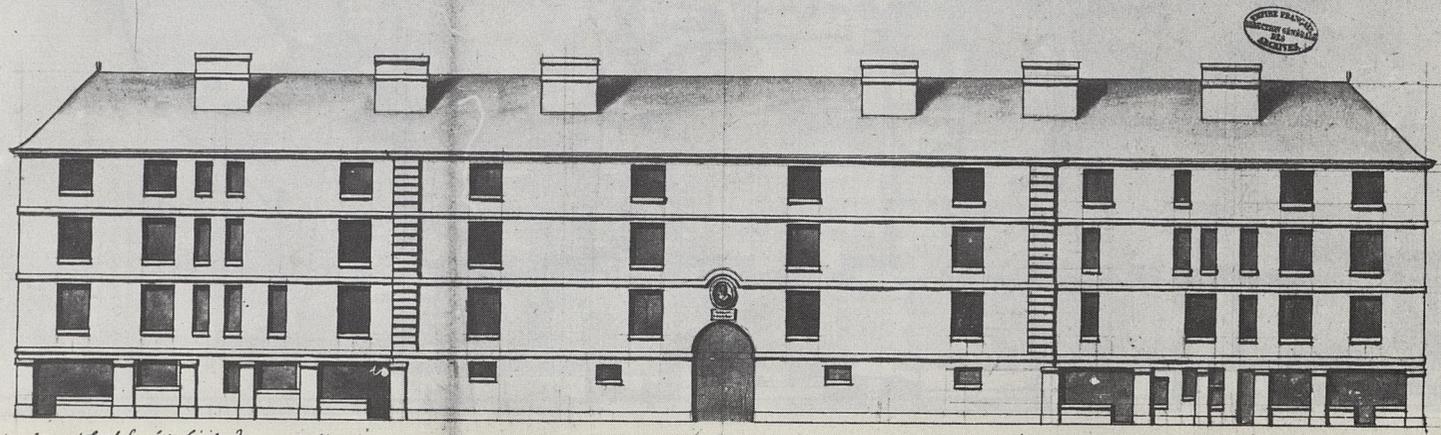


Le plan de la  
 maison de la  
 rue de la Harpe  
 par M. de la Harpe  
 en 1779  
 Le plan de la  
 maison de la  
 rue de la Harpe  
 par M. de la Harpe  
 en 1779  
 Le plan de la  
 maison de la  
 rue de la Harpe  
 par M. de la Harpe  
 en 1779

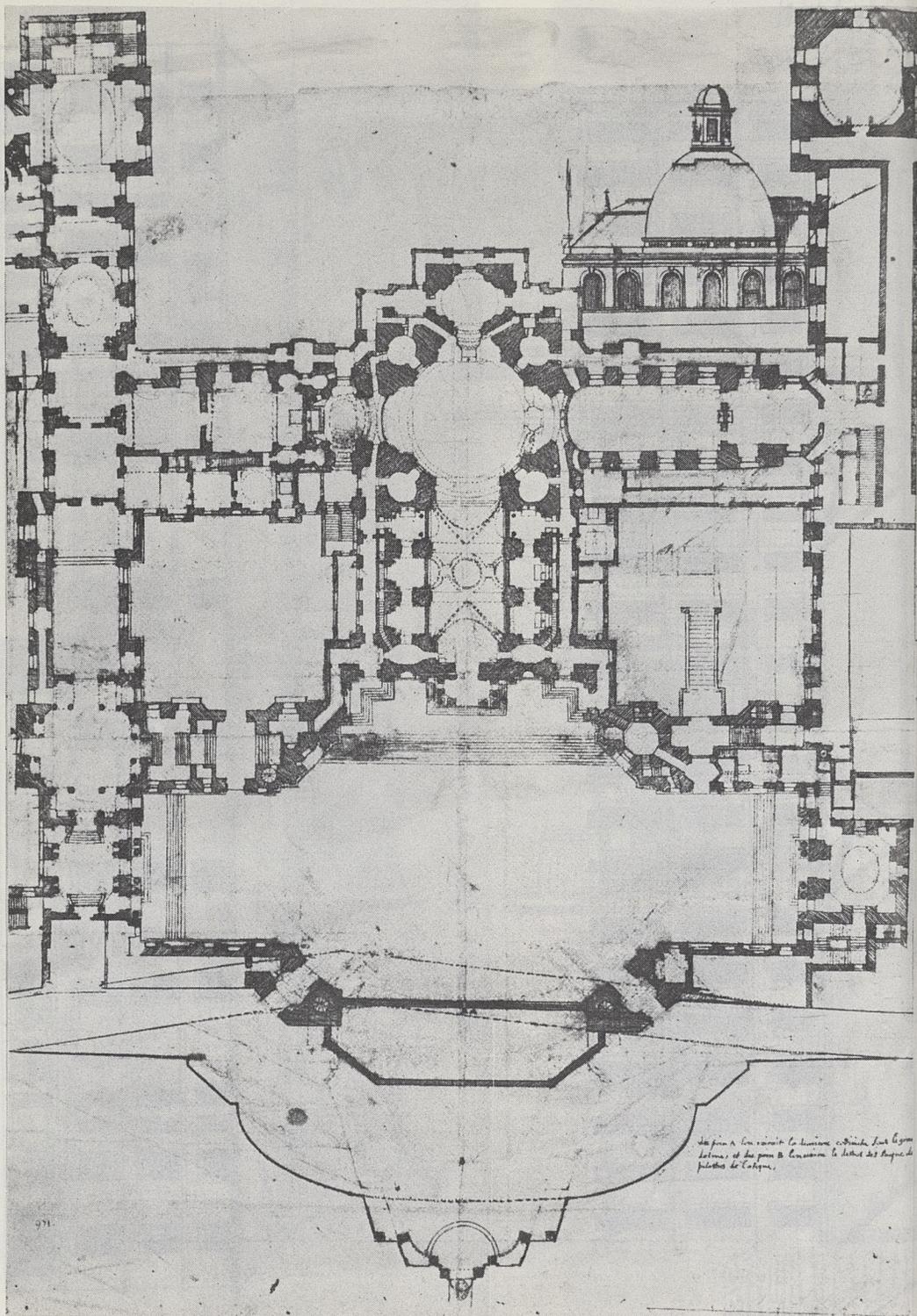
De son et situation  
 de la façade des trois  
 maisons qui ont été  
 Les 28, 29, 30 - à Paris  
 de la Harpe, du côté de la  
 rue, sous la conduite  
 de M. de la Harpe  
 en 1779

17  
18

façade de l'hôtel des Mousquetaires du côté de la rue de Baune



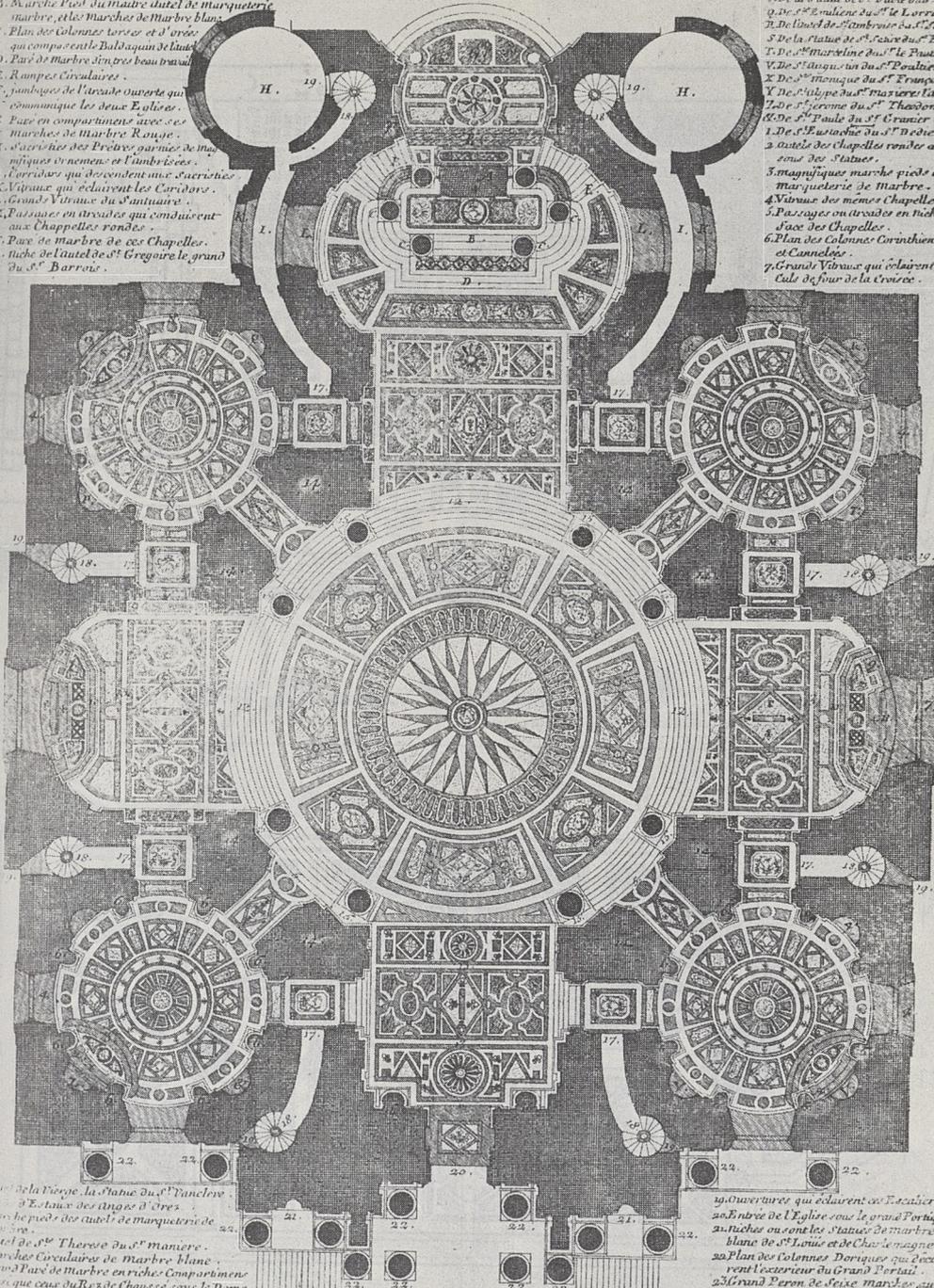
BUREAU FRANÇAIS  
 D'ARCHITECTURE  
 GÉNÉRALE  
 SOCIÉTÉ



# PLAN GENErale DE L'EGLISE ROYALE DES INVALIDES.

- A. Maître autel double pour l'usage des 2. Eglises
- B. Marche Pied du maître autel de marquetrie en marbre, et des Marches de marbre blanc
- C. Plan des Colonnes torsées et d'arcs qui composent le Baldaquin de l'autel
- D. Paroi de marbre d'un très beau travail
- E. Rampes Circulaires
- F. jambages de l'arcade ouverte qui communique les deux Eglises.
- G. Paire en compartiments avec ces marches de marbre Rouge.
- H. d'arcs des Prebtes garnies de magnifiques ornemens et l'ombrières.
- I. Corridors qui éclairent une sacristie
- K. Vitraux qui éclairent les Corridors.
- L. Grands Vitraux du S'minaire
- M. Passages en arcades qui conduisent aux Chapelles rondes.
- N. Niche de marbre de ces Chapelles.
- O. niche de l'autel de St Gregoire le grand du St Barrois.

- P. De la statue de St Fabre du St Ferrand.
- Q. De la statue de St Julien du St Leger.
- R. De la statue de St Ambroise du St Roch.
- S. De la statue de St Scaire du St Barthelemy.
- T. De la statue de St Etienne du St Paul.
- U. De la statue de St Paul du St Paul.
- V. De la statue de St Etienne du St Paul.
- W. De la statue de St Etienne du St Paul.
- X. De la statue de St Etienne du St Paul.
- Y. De la statue de St Etienne du St Paul.
- Z. De la statue de St Etienne du St Paul.
- 1. De St Paul du St Paul.
- 2. De St Paul du St Paul.
- 3. De St Paul du St Paul.
- 4. De St Paul du St Paul.
- 5. De St Paul du St Paul.
- 6. De St Paul du St Paul.
- 7. De St Paul du St Paul.



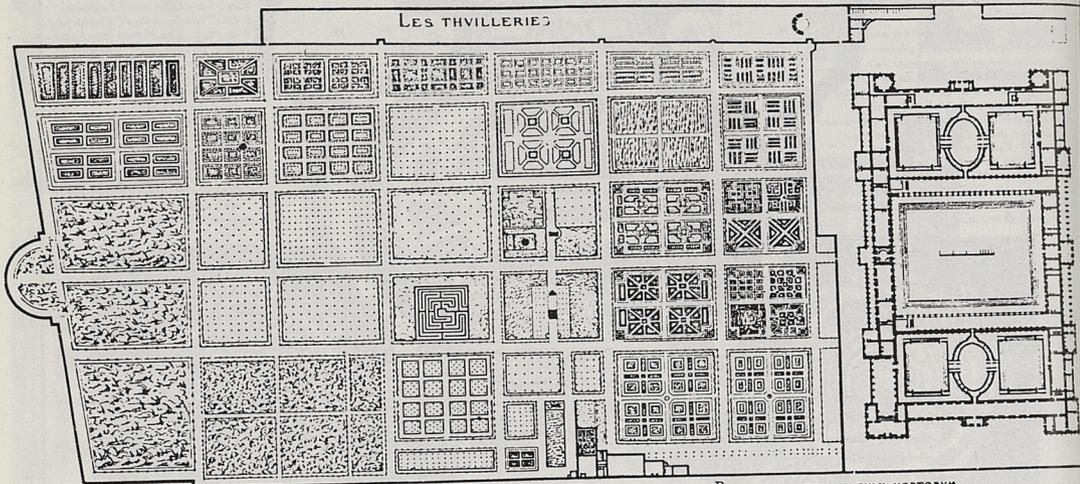
- 1. Niche de la Niche la statue du St Vincent
- 2. Niche de la statue de St Vincent
- 3. Niche de la statue de St Vincent
- 4. Niche de la statue de St Vincent
- 5. Niche de la statue de St Vincent
- 6. Niche de la statue de St Vincent
- 7. Niche de la statue de St Vincent
- 8. Niche de la statue de St Vincent
- 9. Niche de la statue de St Vincent
- 10. Niche de la statue de St Vincent
- 11. Niche de la statue de St Vincent
- 12. Niche de la statue de St Vincent
- 13. Niche de la statue de St Vincent
- 14. Niche de la statue de St Vincent
- 15. Niche de la statue de St Vincent
- 16. Niche de la statue de St Vincent
- 17. Niche de la statue de St Vincent
- 18. Niche de la statue de St Vincent
- 19. Niche de la statue de St Vincent
- 20. Niche de la statue de St Vincent
- 21. Niche de la statue de St Vincent
- 22. Niche de la statue de St Vincent
- 23. Niche de la statue de St Vincent
- 24. Niche de la statue de St Vincent
- 25. Niche de la statue de St Vincent

- 19. Ouvertures qui éclairent ce Escalier
- 20. Entrée de l'Eglise sous le grand Portail
- 21. Niches ou sont les statues de marbre blanc de St Louis et de Charles le Magnifique
- 22. Plan des Colonnes Doriques qui decouvrent l'exterieur du Grand Portail
- 23. Grand Poron de six marches au devant de l'Entrée

Echelle  
1. 2. 3. 4. 5. 6. Toises.

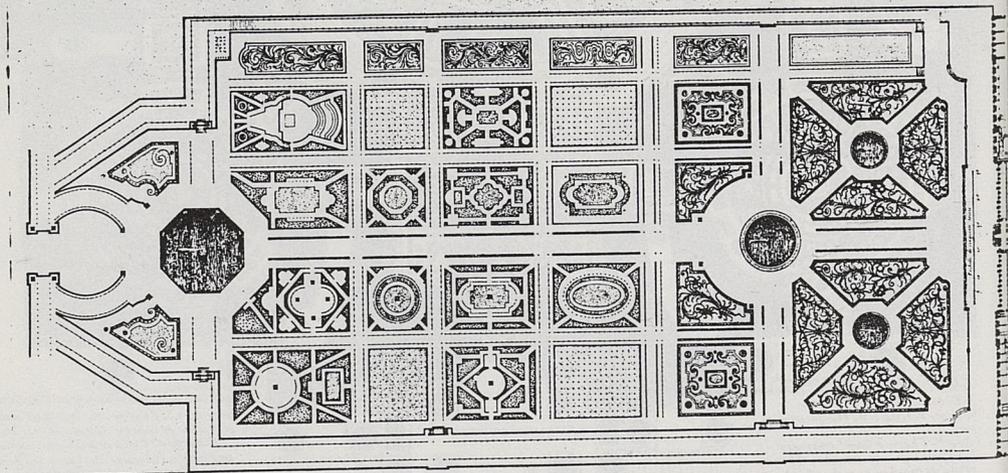
A PARIS.  
Chez le St de Ter dans l'Isle du Palais au le Quay de l'Orloge a la sphere Royale 1744.

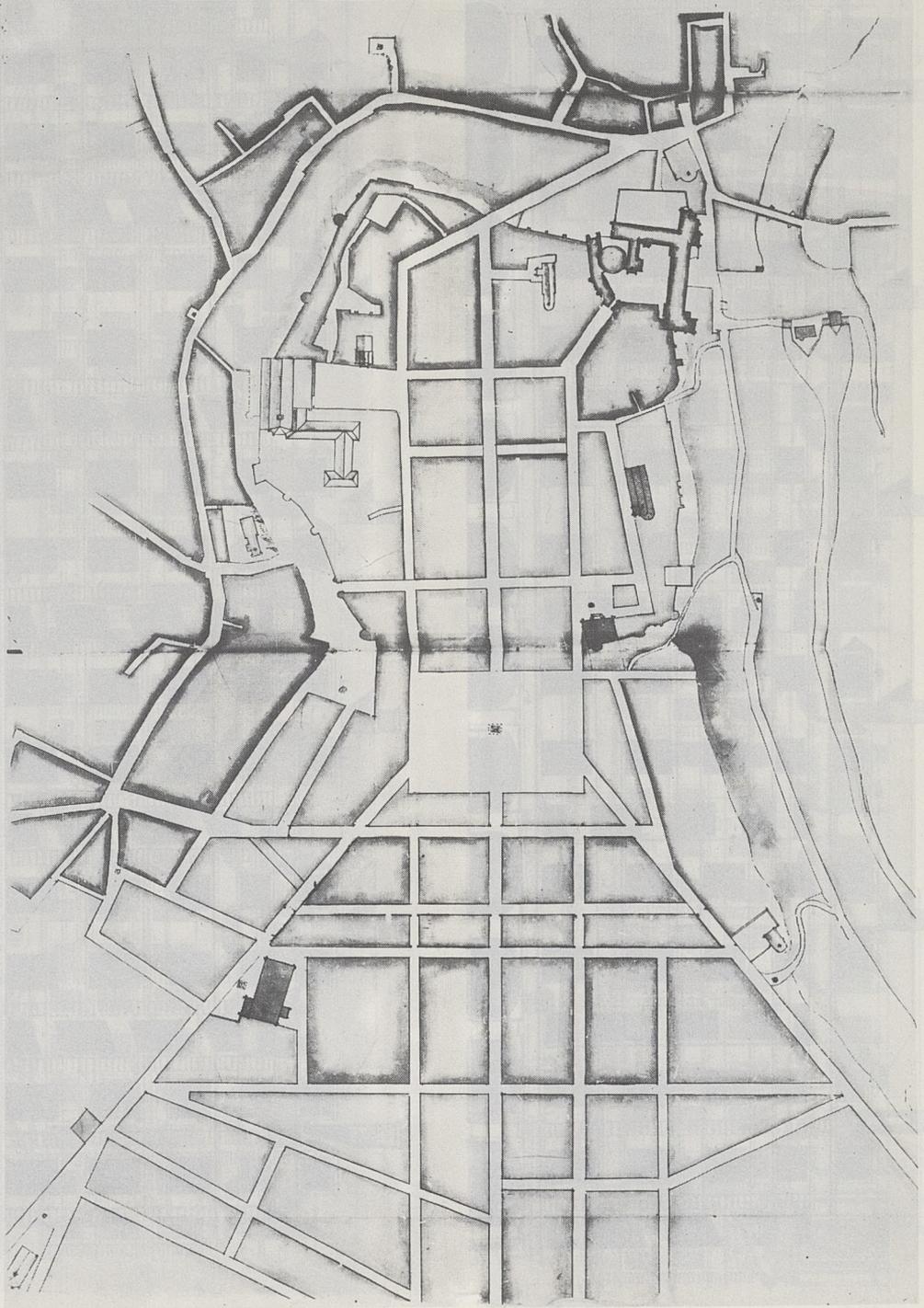
LES THVILLERIES



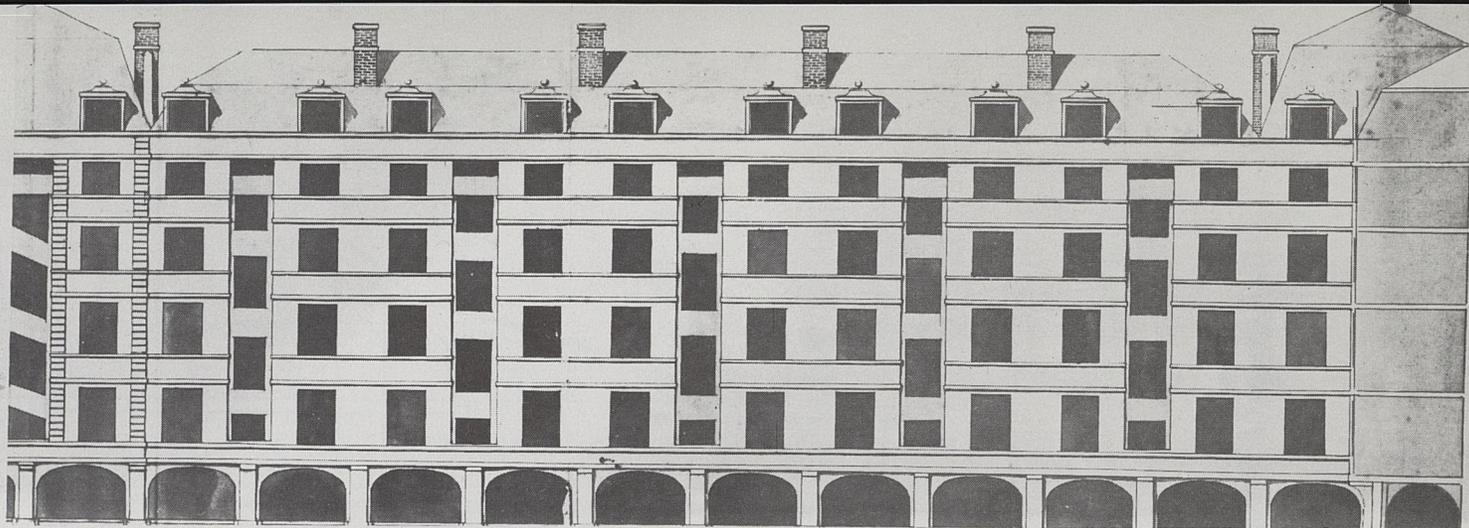
LE PLAN GENERAL TANT DV BASTIMENT COMME IL DOIT ESTRE PARACHEVE  
QUE DV IARDIN COMME IL EST DE PRESENT

PLANVM TAM AEDIFICII QUAM HORTORVM

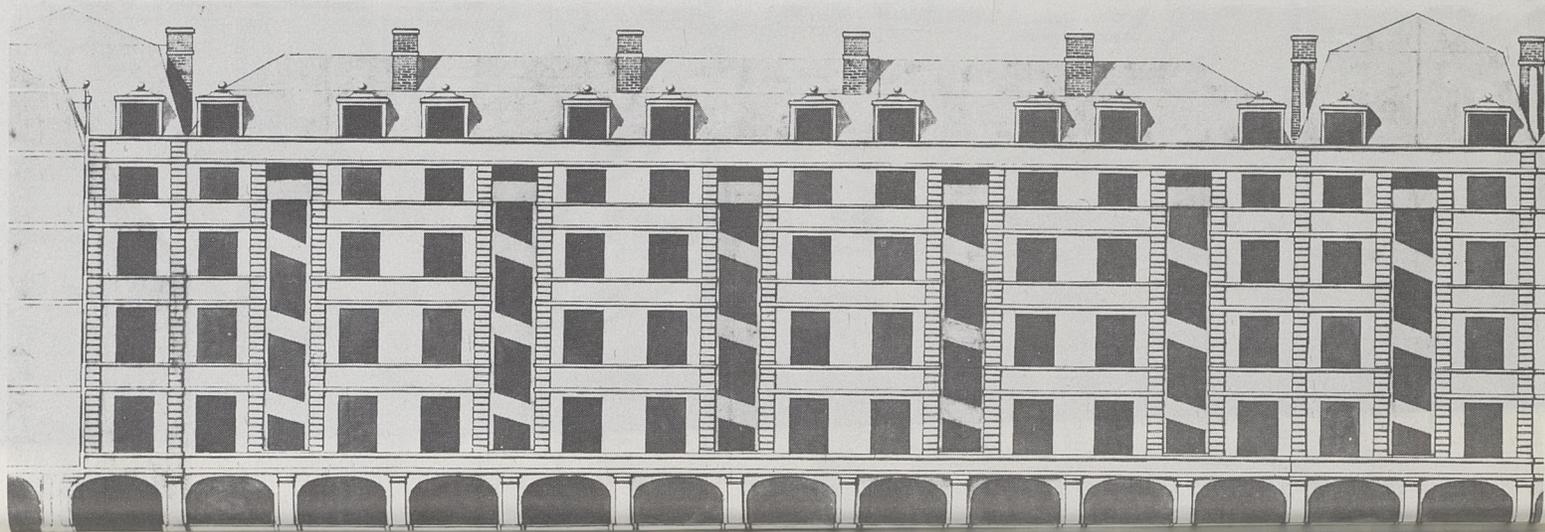


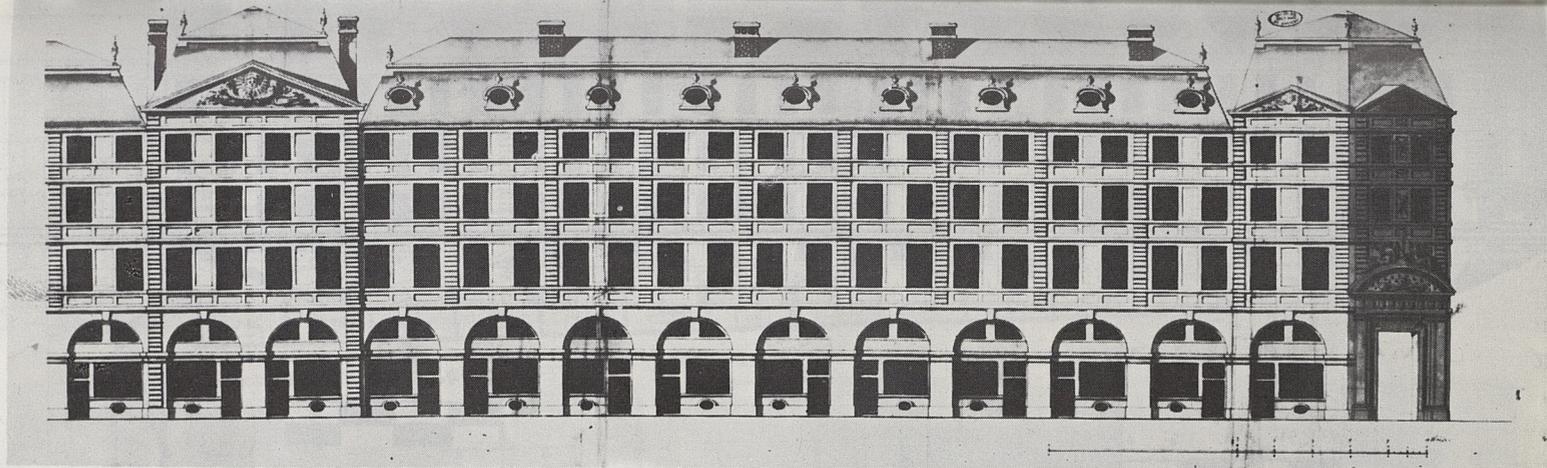


23



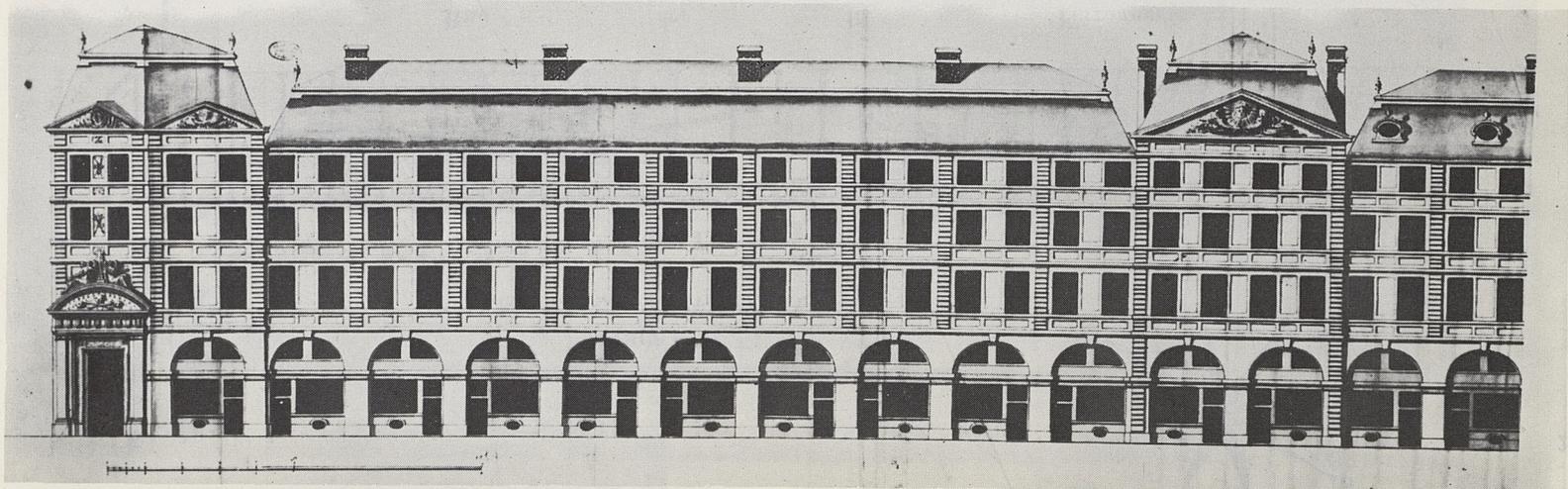
24

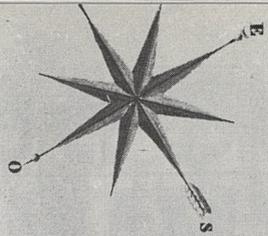




25

26





Place  
du Marché des *INNOCENTS*.

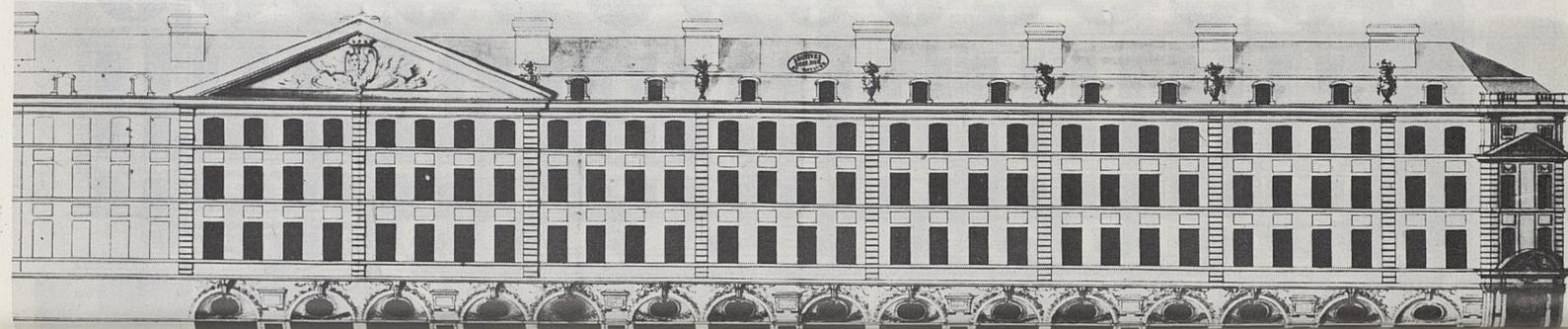
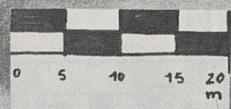
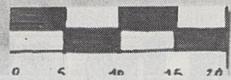
Rue  
de  
la  
Lingerie.



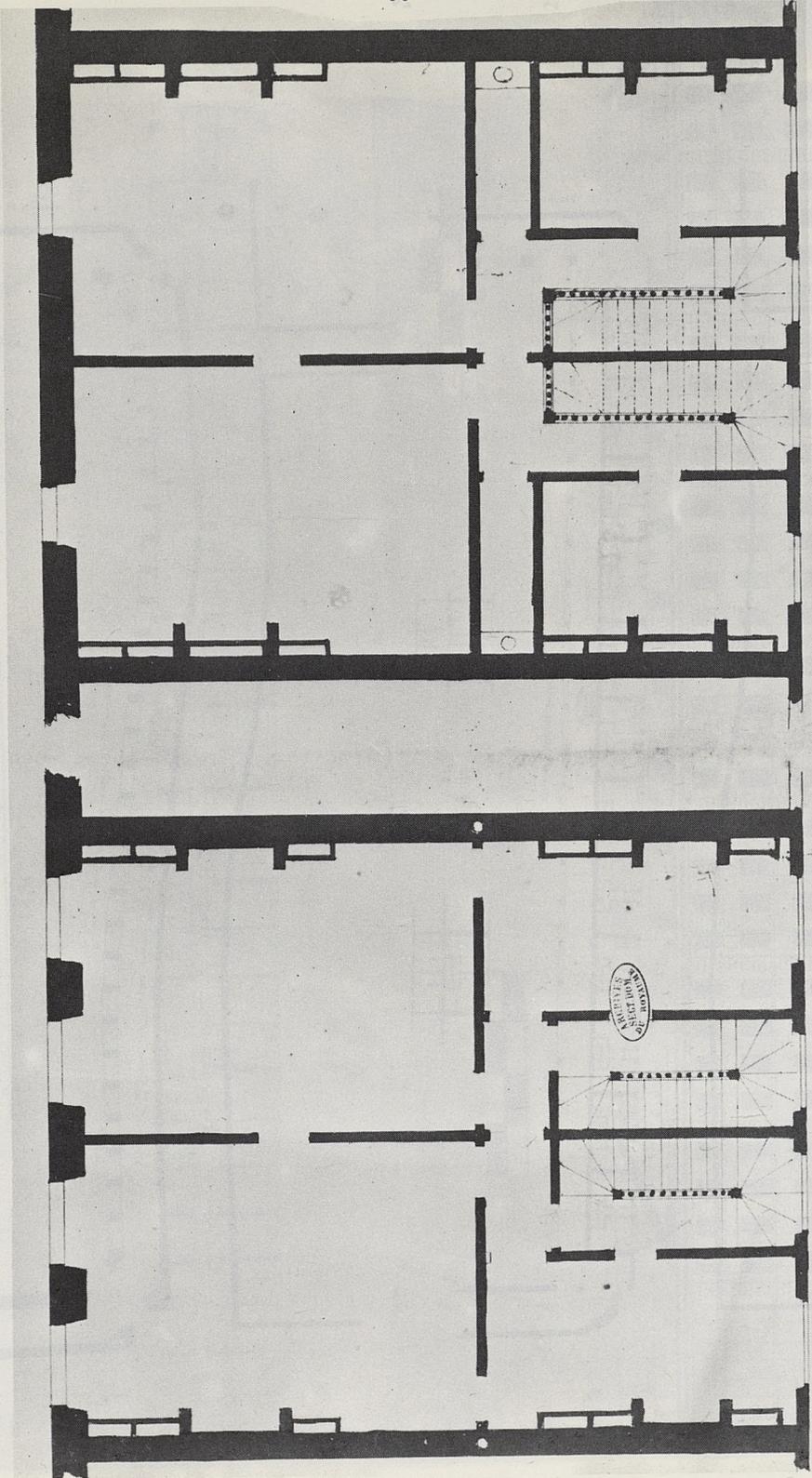
Rue  
St  
Denis.

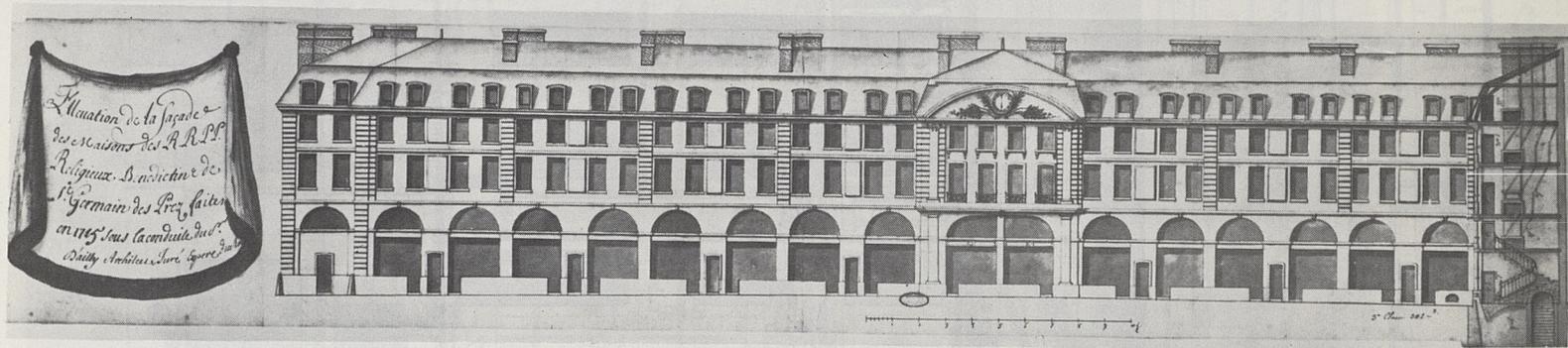
Rue de la Ferronnerie.

Rue des  
Déclaireurs.

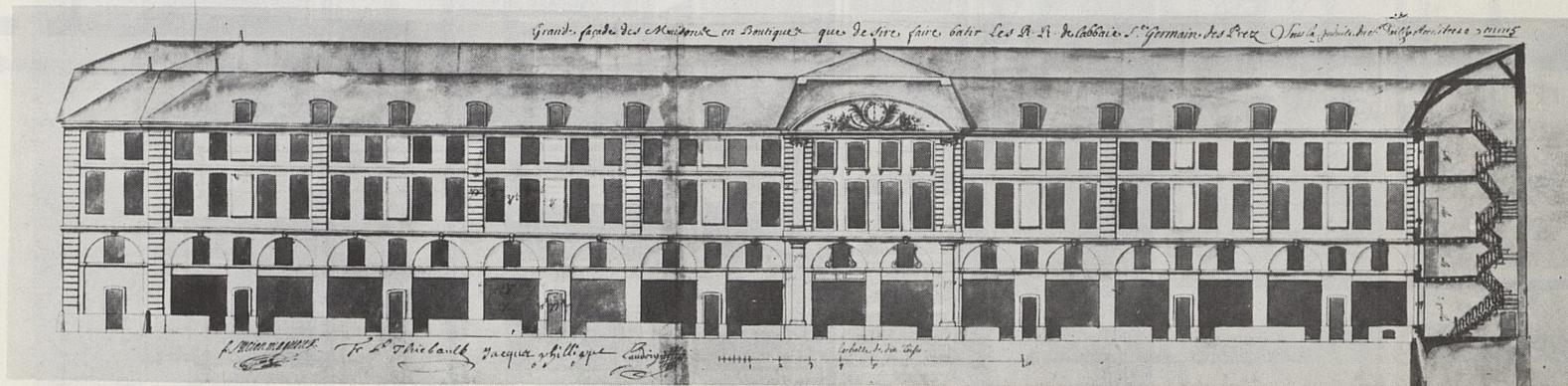






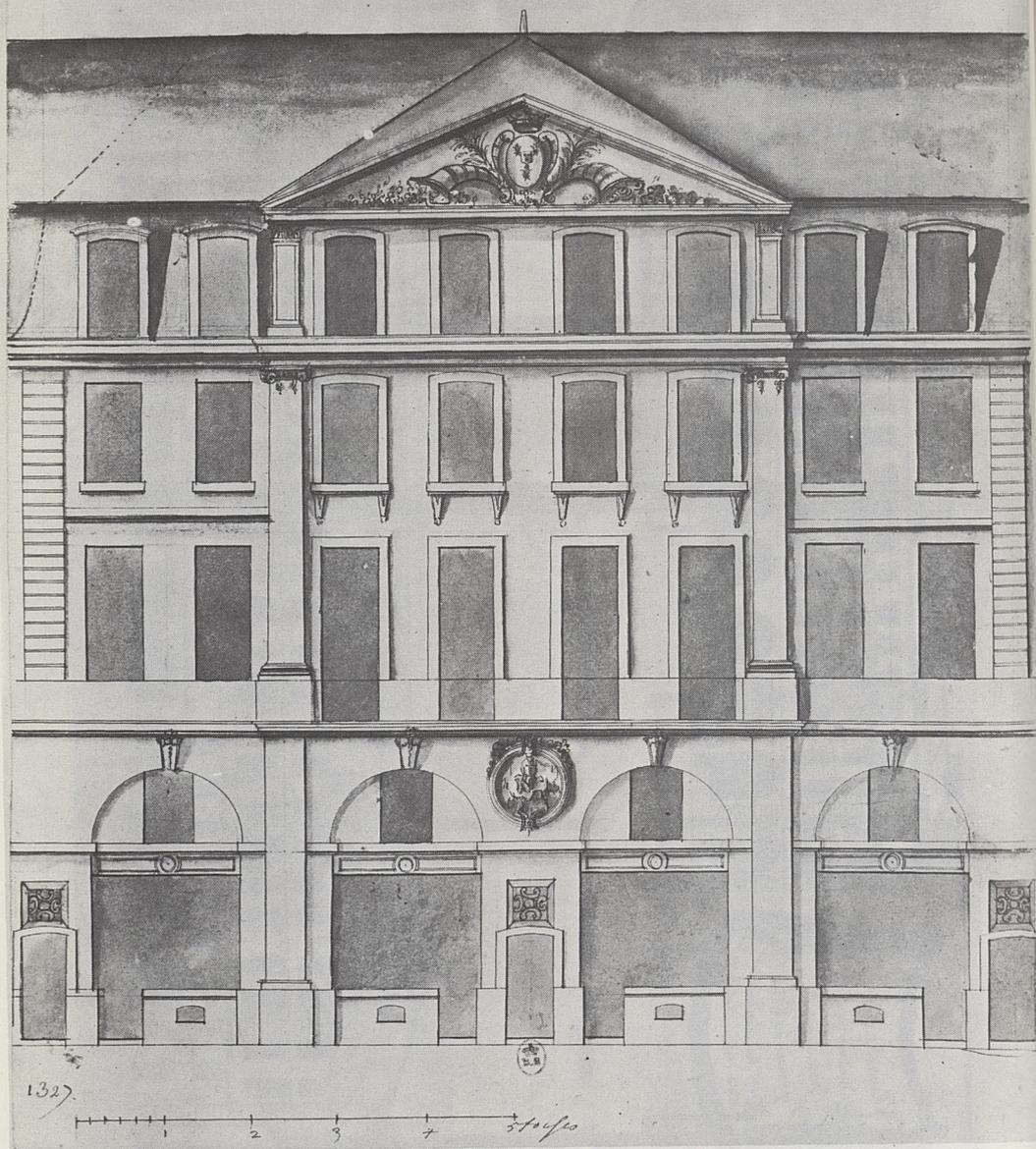


31



32

Partie de la façade des grands Bâtimens de St. Germain des  
 Pres, à l'endroit du frontispice, ayant 68 toises environ de longueur  
 Dessiné sous la conduite de M. Dailly en 1718





## INTRODUCTION

1.1. Un nouveau champ disciplinaire autonome apparaît en Occident lorsque se constitue, à la Renaissance, un « véritable discours spécifique consacré à l'espace urbain en soi et pour soi » (1). Ce discours sur l'urbain, qui est le fait d'architectes théoriciens, marque un effort de rationalisation sans précédent concernant la production du cadre bâti : il comprend, outre la détermination des rapports de production, les fondements théoriques de l'acte de bâtir, qui, inscrits dans une logique de la décision, ouvrent l'espace urbain sur une transformabilité rendue possible par le déploiement, dans tous les domaines, de l'activité productrice et inventive, caractéristique de l'épistémè en question.

Le discours instaurateur du bâtir et la figuration ont relayé l'espace sémantique médiéval depuis la coupure épistémologique renaissante : la puissante création de lieux chargés sémantiquement et symboliquement s'est perdue depuis que l'univers est conçu comme étant infini et que le corps de l'homme, au centre du monde, est la mesure commune de toutes choses. Une authentique dislocation oblige l'implication d'un discours spécifique sur l'espace et d'une pratique figurative dont le rôle s'amplifie depuis les découvertes des anatomistes de la Renaissance jusqu'aux plus fines considérations sur la figure à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

La nécessité du jeu en miroir de l'écrit et de l'iconique dans la représentation architecturale a jusqu'alors été insuffisamment soulignée : il s'agit à présent de se demander si les fondements mêmes de l'espace urbain classique ne sont pas coproduits dans ce jeu, et au-delà s'il n'est pas permis de voir dans la faible articulation de ces métalangages, un phénomène propre à véhiculer un ensemble de valeurs archaïques. Le rôle des textes dans la construction à la fois sémantique et formelle de l'espace urbain au XVII<sup>e</sup> siècle est gravement infléchi par une pratique non discursive : la figuration, dont la fonction « instauratrice » n'a pas encore, semble-t-il, fait l'objet de recherches systématiques. L'ordonnance de l'image, irréductible au discours linguistique, constitue pourtant un préalable théorique important à l'âge classique. La figuration réarticule ce que les textes instaurateurs ont disjoint, les échanges relevant soit de la complémentarité — le dessin comble le blanc du texte —, soit de la supplémentarité — le dessin convertit et transgresse l'ordre du texte —, étant établi qu'une différence fondamentale persiste entre ces deux modes d'instauration : le texte et l'image.

(1) F. Choay, « Notes préliminaires à une sémiologie du discours sur la ville », in *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme*, n° 3-4, Centre M.M.I. de l'Institut de l'Environnement, janvier 1974.

La confrontation de textes et de dessins est donc essentiellement féconde si on s'attache à montrer le rôle profondément original de l'image dans la **structuration de ce qui doit être bâti**. Cela n'exclut pas le recours à la méthode iconologique nourrissant l'analyse des dessins par une indispensable connaissance des textes, enrichissant sans cesse le déploiement du sens par des interprétations possibles.

1.2. Comme par principe, la pratique artistique est avancée par rapport à une théorie discursive qui vient – ou non – ossifier a posteriori une réalité essentiellement mouvante : il est bien évident que la figuration est pour cela décalée chronologiquement vis à vis de l'effort de théorisation des *Traité*s d'architecture. Il ne s'agit donc pas de proférer qu'un **écart théorique** se fait, mais plutôt d'énoncer comment se produit cet écart, et ce que cette séparation engendre comme effets.

La figuration s'oppose a priori au système idéal recherché par les théoriciens classiques, en imposant un obscurcissement et une dérive. Au même titre que l'art construisant les déterminations nécessaires à son existence, les dessins représentent le transfert, par une pensée ordinairement flexueuse, des concepts et des objets hors de la structure théorique des *Traité*s. Les dessins montrant les «procédés» de la représentation architecturale, véhiculent indéfiniment du sens et prolongent sans cesse la défaite des notions vitruviennes ayant trait à la structuration de l'à-bâti. En ce qu'elles se prêtent sans fin à la sémantisation, les figures d'architecture constituent une médiation supplémentaire qui ne fait pas que reproduire les propositions du discours écrit.

Les figures ne sont pas toutefois le support d'interprétations illimitées, puisque l'interprétation est restreinte par la culture où elle s'effectue et par l'horizon culturel des sujets de l'interprétation, c'est-à-dire par un faisceau de compétences inscrites historiquement. L'applicabilité de notre lecture aux textes et aux images suppose que la relation texte/image comprenne à la fois un sujet et un objet, sans exclure la pratique et son déterminisme, en particulier ses diverses connotations (parmi lesquelles il faut mentionner la valeur de la situation dans laquelle cette relation est amenée à jouer). Par là-même, le déchiffrement des objets de la mimesis, et plus particulièrement celui des représentations architecturales et urbaines, n'est possible qu'en tenant compte du contexte où ces objets s'insèrent pour produire «l'effet de sens global» que l'on s'attache à restituer.

La pratique du dessin n'est pas simple exécution de «règles et de principes» mais **surdétermination** dans laquelle un système du bâtir se révèle, toujours pris dans le marquage résultant des modalités de production/consommation et des interactions entre les agents, groupes et classes sociaux.

Les exemples qui suivent témoignent d'une attitude théorique tendant parfois à excéder un point de vue strictement objectif pour tenter d'analyser les dessins au niveau de leur production, en double position d'extériorité : celle du sujet «déchiffrant», et d'intériorité : celle du sujet dessinant. Si on fait appel à l'analyse de contenu ou si l'on est conduit à définir l'épistémè où s'insèrent les objets de l'analyse, c'est toujours secondairement, de façon subordonnée à l'option méthodolo-

gique de base, nécessaire au dévoilement d'une dimension iconique du savoir architectural.

2.1. L'exploration de la quasi totalité des traités d'architecture parus (et/ou écrits) sous le règne de Louis XIV nous a permis de retenir, compte tenu des remarques précédentes, les textes suivants :

- (a) C. Perrault, *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve*, auquel il faut adjoindre les notes de la traduction des *Dix livres d'architecture de Vitruve*, (1673), faite par le même auteur, et la préface de l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683).
- (b) A. Félibien, *Des principes de l'architecture* (1676), auxquels il convient de joindre l'ensemble des notations contenues dans les *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* (1685-88).
- (c) F. Blondel, *Cours d'architecture* (1675-85), auquel doivent s'ajouter les notes de la republication (en 1673) par cet auteur de l'*Architecture française des bâtiments particuliers* de L. Savot.
- (d) Ch. A. D'Aviler, *Cours d'architecture* (1691).
- (e) J.L. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture* (1706).

Cette liste d'ouvrages n'exclut pas le recours à d'autres textes (portant plus précisément sur les Ordres d'architecture et/ou sur des bâtiments exemplaires) qui n'ont pas été retenus parce que leur finalité n'est jamais spécifiquement le bâtir, mais la limitation, par une connotation externe, des signifiants d'intégration sociale ou bien l'installation en position latérale de spécialisation (2). Cette liste n'exclut pas non plus le recours à des manuels contemporains, comme l'*Architecture pratique* (1691) de P. Bullet et l'*Architecture moderne* (1728) de Ch. E. Briseux, ou à des traités réédités à l'époque (comme la *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes* de Le Muet), ou parus postérieurement (comme le *De Architectura Liber*, 1745, de G. Boffrand) (3).

La mise en série de ces traités et la prise en compte, à travers les diverses énonciations, des grandes invariances et rectifications successives, permet d'établir — en fonction des préliminaires déjà exposés — un corpus dont la cohérence n'est pas seulement chro-

(2) En ce qui concerne les Ordres, cf. principalement R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne* (1650), C. Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683), et le *Traité d'architecture* de Sébastien Leclerc (1714) ; en ce qui concerne les bâtiments exemplaires, cf. Marot, *l'Architecture française* ; Desgodets, *les Édifices antiques de Rome* (1682), et Mariette, *l'Architecture française* (1727). A cette liste complémentaire, il faut ajouter les *Mémoires critiques d'architecture* (1702) de M. de Frémin, président du Bureau des Finances de Paris, dont la portée est particulièrement décisive, malgré une tonalité stylistique fort peu savante.

(3) Sans prétendre à l'exhaustivité, plusieurs répertoires d'auteurs « qui ont écrit non seulement de toutes les parties d'Architecture, mais aussi de quelques unes d'icelle » (L. Savot) existent, parmi lesquels il faut citer celui de L. Savot, complété par F. Blondel, dans la réédition de *l'Architecture française* (1673) et celui, plus tardif, de J.F. Blondel dans le *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture* (1754).

logique ; il ne s'agit plus de rendre compte tant bien que mal des influences d'architecte à architecte, en fait des parentés créatrices, mais de re-produire, par la lecture de ces textes pour eux-mêmes et dans leurs conséquences, la solidarité générale qui les unit a priori. Ce qu'opèrent ces textes enfin réunis, c'est le fondement par principes et l'explicitation des règles de l'architecture et de ce que nous avons convenu d'appeler l'art urbain, c'est-à-dire de l'ensemble des procès (formels) de conceptualisation/production de la ville à l'âge classique. Aussi, l'analyse porte-t-elle sur l'exploration systématique de ce discours de producteurs directs ou indirects (architectes praticiens ou non, théoriciens ou même amateurs) **visant exclusivement une spatialité à construire.**

2.2. Une approche moins globale et totalisante du discours iconique permet de présenter un ensemble d'«œuvres» dont l'organisation des constituants permet de dégager, en première approximation, un réseau conceptuel et représentatif.

Ainsi qu'on peut le voir (cf. figures), l'étude systématique ne porte que sur un nombre restreint d'images, à cause de la rareté des «dessins d'invention» concernant les faits urbains, et de la non-représentativité de ceux ayant trait au fondement des villes aux frontières.

A la rareté du discours sur la ville correspond dans les traités l'absence de reproductions transcrivant graphiquement celui-ci : seules quelques illustrations **montrent la mise en rapport des préceptes consistant dans l'image.** Il est donc fait appel à des représentations extérieures qui sont soit des projets concernant des villes et/ou des morceaux de villes (à bâtir), soit des exemples ou des «modèles» (4) proposés en dehors des contraintes accidentelles qui sont le fait du contexte où la réalisation est envisagée.

Les reproductions correspondant aux descriptions de ville (et/ou de morceaux de ville) sont exclues de notre corpus, puisque s'articulant sur la perception et la mémorisation du réel. Toutefois, les relevés topographiques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme par exemple les plans de N. de Fer (1692), de Bullet (1676) ou de Monbard (1684), constituent un outil utile et efficace, essentiellement en ce qu'ils montrent les déformations critiques qu'ils font subir au réel en leur pratique du géométral (5) : la simulation de la vue à vol d'oiseau — qui fait correspondre la représentation d'un

(4) A propos de modèles, une nécessaire discrimination doit être faite, d'une part, avec les types, d'autre part entre les diverses acceptions du terme : ainsi, s'il est clair qu'il ne s'agit pas ici du modèle scientifique, l'ambiguïté subsiste entre l'exemplarité éthique du modèle et sa simple systématité. Le jeu complexe de réciprocité entre modèle et «disciple» appelle une confrontation entre les textes (et surtout Vitruve) et les dessins. Cf. D'Aviler, préface du *Cours d'Architecture*.

(5) D'autre part apparaissent à l'orée du XVIII<sup>e</sup>, des plans thématiques : plan routier, plan des conduites en eau des fontaines publiques et plan des bureaux d'entreez, etc.

phénomène à son enregistrement par les sens — a surtout une valeur d'information en ce qu'elle conforme la réalité à un désir de régularité par le traitement graphique, voire plastique, des constituants.

Seules les représentations de projets pouvant être bâtis (ou destinés à l'être) sont prises en compte, qu'il s'agisse d'esquisses et de dessins d'étude, de gravures ou de dessins de présentation, de schéma d'organisation ou de proposition typologique. Si les structures de l'art urbain que révèle l'analyse textuelle conditionnent tout projet, réciproquement l'ensemble des stases du procès constitutif provoque sans cesse une restructuration de ce qui est à bâtir, ne serait-ce qu'en réarticulant les relations entre la réalisation et la conceptualisation.

La série des dessins retenus s'attache aux différents genres de l'aménagement, aux morceaux de villes que constituaient les opérations de l'époque, ainsi qu'à des édifices remarquables et à des propositions de parcs et de jardins. Cette dernière catégorie de représentations a été incorporée au corpus parce que l'art des jardins semble avoir tenu un rôle complémentaire décisif dans l'aménagement spatial, rôle d'expérimentation de solutions formelles répondant aux nécessités des classes dominantes (6).

(6) Il est bien entendu que l'art des jardins doit ce que nous considérons comme une faculté de structuration spatiale à son dégagement vis-à-vis des contraintes de réalisation qui entourent toute production de l'art urbain.

## I - LE DESS(E)IN

1.1. Représenter graphiquement, c'est proposer (parfois imposer) un irréductible réseau de relations emprisonnées dans le référent mondain, selon un ensemble de conventions déterminées. Or, à l'âge classique, la codification du dessin concernant ce qui doit être bâti est encore bien incomplète, malgré quelques traités tardifs parmi lesquels il faut citer *Les règles du dessin et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des bâtiments* (1722) de Buchotte et *La science des ombres par rapport au dessin* (1750) de Dupain.

Une codification du dessin d'architecture s'élabore pratiquement par encodages successifs qui (a) privilégient le **dessin géométral** – l'iconographie et l'orthographe – au détriment de la scénographie (ou dessin perspectif établissant «la circonscription optique apparente des objets) et (b) rendent **les objets du domaine bâti commensurables** en imposant des échelles figurant au bas des plans (par exemple six ou neuf toises par pied, pour les bâtiments) et l'usage de «toiser tant le vide que le plein» (L. Savot). Cette codification distingue en outre **plusieurs genres de dessins** : au trait, lavé («où les ombres sont marquées») et arrêté («qui est coté pour l'exécution»).

Dans le même temps, et jusqu'à la fin du XVIIe siècle, l'optique «symbolique» domine dans l'ensemble des plans de ville. La projection en géométral et ses effets d'homogénéisation sont, par exemple, dénoncés et contredits par des figures d'accompagnement autour du plan, et, dans le plan même, par des légendes et des reproductions. Pourtant la ville cesse d'être personnalisée et particularisée en un portrait accumulant les détails remarquables, même si le développement du domaine bâti apparaît encore structuré à partir des **configurations d'édifices extraordinaires et des fortifications**, des voies, des rivières et des ponts. La figuration donne à voir d'un coup l'ensemble des itinéraires privilégiés, célébrés dans les guides de plus en plus nombreux qui se proposent d'étaler aux yeux d'un éternel contemplateur les merveilles accumulées de la ville.

Si la figuration fait la synthèse des commentaires sur la ville, elle n'en a pas moins un rôle également important dans n'importe quelle production de discours sur le domaine bâti. Il suffit de se rappeler, à cet égard, l'extraordinaire empreinte d'une perspective géométrique unitaire et englobante sur la composition urbaine et les autres techniques du bâtir à la Renaissance. Lorsqu'on imagine la ville au XVIIe siècle, on la conçoit ambiguëment comme l'endroit de la montre des splendeurs du temps présent, aussi bien celles du luxe consistant que de la dépense effrénée, c'est-à-dire comme l'enjeu et le reflet de la dialectique entre ordre et licence : en

tout cas, les lieux de la ville ne doivent pas être lus comme des lieux d'échange ou de travail, explicitement dans la dépendance d'activités qui ne sont pas dignes d'être représentées.

Dans l'application à reproduire la configuration urbaine, certaines propriétés sont sélectionnées qui permettent la reconnaissance d'une ville en particulier plutôt que de la ville en général. Ces propriétés à elles seules symbolisant une ville ne relèvent des aspects formels réels de celle-ci qu'en tant que ces aspects constituent une totalité dépassant leur simple addition. Le recours à des détails spécifiques ne vaut donc que par rapport à une image globale immédiatement accessible ; les lieux ne sont pas représentés en eux-mêmes, mais selon ce qui doit (ou peut) être figuré d'eux.

La figuration est investie par «la différence qui est entre l'imagination et la pure intellection» (1). Les qualités des divers constituants de la chose qui représente (les figures) et de la chose représentée règlent la distribution des formants dans l'image ; ces qualités sont à la fois reconnaissables — par les sens — et connues. Cela suppose (a) la **détermination de qualités nécessaires** et (b) un **choix restrictif** de celles-ci, en les réduisant à leurs principes : «Les peintres, ne pouvant bien représenter dans un tableau plat toutes les diverses faces d'un corps solide, en choisissant une des principales, qu'ils mettent seule vers le jour, et ombrageant les autres, ne les font paraître qu'autant qu'on peut les voir en la regardant» (2) ; mais cela implique surtout (c) une **arbitrarité** que l'on peut considérer comme caractéristique de l'épistémé classique : «Souvent (les tailles douces) représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles, et des carrés par des losanges que par d'autres carrés ; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles ne doivent pas lui ressembler» (3).

1.2. En outre, le dessin signifie, en un jeu réglé d'oppositions, autre chose que ce qu'il représente : il peut **montrer par ses propres moyens ce qu'il ne peut définir sans l'instance de la langue**. Par là-même l'ensemble des images concernant ce qui peut (ou doit) être bâti, constitue un discours qui n'est pas seulement iconique (au sens strict de la ressemblance) et qui joue un rôle instaurateur comparable à celui des grands traités d'architecture, pour autant qu'il se sépare de l'objet produit au terme de l'effectuation dans la réalité.

Le dessin fait partie intégrante de l'art urbain et de l'architecture, et son rôle a trop souvent été limité au strict processus de la communication (4). Or du point de vue

(1) R. Descartes, *VIe Méditation*, éd. de la Pléiade, p. 318-9.

(2) R. Descartes, *Discours de la méthode*, éd. de la Pléiade, p. 154. Cf. également R. Barthes, «Rhétorique de l'image», in *Communications* n° 4, 1967. «Le dessin oblige à un ensemble de transpositions réglées ; (...) le dessin ne reproduit pas tout, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort».

(3) R. Descartes, *La dioptrique*, éd. de la Pléiade, p. 204.

(4) «Le dessin en général est nécessaire (à l'architecte) pour communiquer ses pensées, pour désigner au sculpteur, au peintre, au ciseleur, la forme et le relief des différentes parties de la décoration,

de la signification, prévaut, dans la représentation architecturale, la situation de l'architecte dessinant qui est à la fois l'émetteur et le récepteur du message : «Le dessin s'acquiert par une application assidue à mettre exactement sur le papier ce que l'on a imaginé tant pour se le représenter à soi-même que pour le faire connaître aux autres» (D'Aviler). Il semble difficile que la figuration permette à celui qui s'y livre de s'abuser lui-même en cédant à la sophistication des conventions figuratives. Pourtant l'évaluation de la figuration et de ses effets reste équivoque. D'une part, la dénonciation des charmes du dessin est symptomatique d'une défiance à son égard (cf. Annexe I) ; d'autre part, l'efficacité de la figuration séduit les meilleurs philosophes : «Un coup d'oeil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours» (Diderot).

Ce conflit à propos des effets de la séparation entre la figuration et l'écriture qui s'ajoute en Occident à celui ayant pour origine l'opposition de la parole et de l'écriture, prend au Grand Siècle un relief particulier. En fait, la culture classique s'impose comme frein et comme limite au plaisir de figurer. Certes dans l'image restent des lambeaux de discours archaisants que masque l'évidence de la réalité imagée : mais c'est surtout en mettant en avant un ensemble de propositions qui ne relèvent pas des concepts contemporains que la figuration contribue à modifier gravement les conditions d'intelligibilité propres au classicisme. De plus l'image désire son auteur dont l'oeil est fasciné par le spectacle de la délinéation et le jugement victime de l'embrayage des idées qui s'y opère (5). La réserve vis-à-vis du dessin tient alors essentiellement à cette convocation d'une séduction sans distanciation possible, provoquée par la dispersion des signes.

La révélation d'une erreur soi-disant manifeste dans la figuration n'est pas convaincante, qui met en cause la seule vérité du discours de la figure. L'attitude de F. Blondel dénonçant les différences entre les principes «excellents» de Serlio et les gravures «imparfaites» les illustrant (qui sont l'oeuvre du même Serlio reconnu comme étant l'un des meilleurs graveurs de son temps), est à cet égard révélatrice d'une crainte vis-à-vis de l'écart produit par le jeu de la figuration, c'est-à-dire de ce qui se trouve être, pour lui, le vecteur de la licence et de la séduction. Provoquant la désintégration des interdits et la rupture des domaines du savoir, le dessin fabrique d'autres préceptes engendrant d'autres plaisirs, ne serait-ce que par la miniaturisation, c'est-à-dire par les moyens qu'il donne pour «arrêter (...) en petit les parties d'un édifice, en sorte qu'étant exécuté en grand, il fasse l'effet que l'on s'est proposé» (A. Bosse). Mais surtout la pratique du dessin donne trop librement accès au pouvoir de représenter : si l'architecture perdant sa force d'indice, est soumise à ceux qui dessinent, ceux qui dessinent doivent être soumis à ceux qui conçoivent, afin de préserver un statut d'artiste à ces derniers.

---

décidées par le Propriétaire sur ses projets, et qu'il se trouve ensuite obligé de confier à leurs soins» (je souligne). J.F. Blondel, *Dissertation sur l'Architecture* (1754).

(5) Fréart de Chambray, *Idée de la Perfection de la Peinture*, Le Mans, 1662, p. 106 : «Car quoiqu'il soit en vaine et en vuid soit assez défectueuse en quelque partie de la Délinéation, elle nous représentera néanmoins beaucoup plus avantageusement l'Idée de cette excellente composition que tout ce qui s'est peut dire en paroles ; parce que les productions de Peinture veulent être veuës et considérées avec les yeux» (je souligne). A. Félibien écrit par ailleurs que «La Joconde est une femme qui prend plaisir qu'on la regarde».

En tout cas, l'image est irréductible au système de la langue. Son rôle efficace n'est d'ailleurs pas ignoré à l'âge classique ; il fait même l'objet de nombreuses explications, et en particulier de celle de R. de Piles rapportant «les bons effets qui peuvent venir de l'usage des Estampes» : «Le (premier) effet est de divertir par l'imitation et en vous représentant par leur Peinture les choses visibles. Le deuxième est de vous instruire de manière plus forte et plus prompte que par la parole (...). Le troisième est d'abrégé le temps que l'on emploierait à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, et de la rafraîchir en un coup d'oeil. Le quatrième de vous représenter les choses absentes comme si elles étaient devant vos yeux (...). Le cinquième de donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par le peu de lieu que les Estampes occupent, par leur grand nombre, et par leur diversité. Le sixième de former le goût aux bonnes choses...» (6).

Parmi ces multiples effets positifs se dégagent en particulier deux modes de fonctionnement qu'il importe de distinguer : ceux-ci ont trait d'une part à ce que l'on voit, c'est-à-dire à la présence de la chose par redoublement, et d'autre part à ce que l'on sait, au retour d'un savoir pré-constitué.

1.3. La première place accordée à l'imitation souligne suffisamment l'importance de l'art de plaire au XVIIe siècle, même si celle-ci décline à partir de 1660. C'est d'ailleurs pourquoi l'architecture «à qui la nécessité a donné son origine et la commodité son accroissement» (D'Aviler) ne cesse de faire problème, en ce qu'elle n'imité qu'imparfaitement ; cet art «né de la nécessité et perfectionné par le luxe» (d'Alembert) voit en effet son iconicité limitée par la prédominance de la valeur d'usage.

La vocation au plaisir esthétique suppose la convocation d'un substitut, en fait la médiation d'un signe : «L'image signifie analogiquement un visible, elle le fait voir dans sa représentation» (L. Marin). Il ne peut être question d'activité figuratrice que dans cette secondarité produite par la représentation — en tant que système fondateur et générateur de la mimesis (7) — où cependant la ressemblance a peu de place. Le redoublement nécessaire, effectué au prix de la violence constitutive de l'image — le découpage du réel — n'a lieu qu'en référence à un nombre défini, mais non limité, de codes intrinsèques et de codages socio-culturels. La fonction anaphorique de l'image produit la substitution entre les signes et leur référent, créant cette illusion qui provoque une si grande satisfaction chez les beaux esprits et amateurs d'art du Grand Siècle : pour cela, la répétition doit elle-même être lisible.

(6) R. De Piles : *L'Idée du Peintre parfait*, Paris (1669) Chap. XXVII, De l'utilité des Estampes et de leur usage (cf. Annexe I). Pour des considérations proches : cf. la «Préface pour servir d'introduction à l'Architecture» (sixième page), dans le *Cours d'Architecture* de d'Aviler.

(7) Cf. L. Marin, «Champ théorique et pratique symbolique», in *Critique* n° 321, février 1974. L'analyse du caractère analogique de l'image limite en fait tout projet sémiotique depuis les travaux de Morris sur la ressemblance plus ou moins grande entre le signe et le référent : contradictoirement, cf. U. Eco, *La structure absente*, Mercure de France, Paris 1972.

Puisque l'image représente des choses absentes, le **fonctionnement sémiotique** est en fait, comme l'a écrit L. Marin (8), inverse de celui des phénomènes perçus : dans ce modèle du leurre, c'est l'objet réel qui se substitue au signe de l'image rétablissant ainsi fictivement une appropriation sensorielle du monde déjà brouillée. Finalement l'image ne se prête à l'analyse qu'en dehors de l'inscription dans l'illusion référentielle, et oblige de prendre en compte la constellation mouvante des codes qu'elle a la capacité de retenir. Ce mouvement d'investissement constituerait le système de l'image, qui ne peut se concevoir que vis-à-vis de sa redondance et non pas de sa clôture. En effet, l'image délivrerait du sens de façon entièrement contrôlable dans un système clos, si l'ensemble des traits constituants induisait des codes toujours identiques : or, ceux-ci ne sont pas universels et transhistoriques, surtout dans leur distribution.

L'effort de simulation rendant présentes des choses absentes relève d'une problématique développée dans les techniques de la copie chère à l'enseignement classique qui s'accompagnent aussi d'une décomposition systématique des effets devant être produits. Il n'y a pas que de l'iconicité dans l'image, mais également une logique des conditions d'observation satisfaisant à un certain nombre de conventions propres à l'épistémè en question. Pour que des objets fonctionnent comme des signes et pour que l'illusion ait lieu, il faut que les objets entretiennent avec ce qu'ils représentent un rapport d'analogie. Par analogie il ne faut pas entendre une quelconque ressemblance, mais une homologie restreinte aux variables caractéristiques de l'objet : nature des constituants, forme générale, structure et fonctions. Ainsi un même fonctionnement peut être assuré à partir de principes différents ou à l'aide d'autres matériaux : dans un «tableau» d'une séquence spatiale (cf. infra chapitre IV), une différence de matériaux peut aller de pair avec une similitude de rythmes, une forme peut en engendrer une autre, etc. L'analogie permet d'innover sans transgresser l'ordre existant : ainsi les effets du style personnel d'un artiste peuvent se glisser dans la théorie et être assimilés lors d'ultérieures manifestations du système du bâtir.

1.4. L'image représente aussi «les choses échappées de la mémoire». Supposant un savoir antérieur susceptible d'être communiqué, l'image sert d'archives. La possibilité d'explicitation du classement des éléments et relations caractéristiques du bâtir est due à une traductibilité du savoir architectural, c'est-à-dire à sa capacité d'être transposé de façon sémantiquement équivalente : les diverses espèces de représentations graphiques ne sont pas en effet de simples modes de transcription sur le papier, mais également des transformations des significations en fonction de discours annexes. La reconstitution de ce savoir a lieu en particulier en reliant des connaissances déjà existantes, quand l'image fait figure de supplément de mémoire.

L'image signifie autrement que la chose vue par l'oeil : elle représente des idées et aussi des abstractions, voire même des notions fluctuantes entrant dans «l'espace de représentation» (H. Raymond) de l'architecte. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la répartition

(8) L. Marin, «Philippe de Champaigne et Port-Royal» (1970), in *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1971.

concrète visible des choses coïncide avec leur distribution conceptuelle. L'image autorise une « instruction plus prompte » (9) en permettant de raisonner à la fois sur ce qu'on voit et sur ce qu'on connaît, par désignation de classes d'objets (conformément à des définitions fondamentales) et éclaircissement de celles-ci : « On a mis ici seulement les Figures les plus nécessaires à l'intelligence de Vitruve ; c'est-à-dire, celles qui servent à faire comprendre les règles que l'Architecture donne pour les Édifices qui peuvent être à notre usage » (C. Perrault, *Abrégé*, p. 225).

Enfin un dernier mode de fonctionnement moins illusionniste apparaît dans l'obtention de cette faculté de comparaison de plusieurs choses ensemble, l'homogénéité de ces dernières ne tenant qu'au lieu d'énonciation. Rendre visibles des choses qui ne le sont pas, c'est aussi produire un travail de pré-détermination des différentes dimensions afférentes au contenu architectural : ainsi le confort et la salubrité apparaissent-ils dans les plans. L'image n'est donc pas la copie, la transposition formelle de discours génériques antérieurs : **elle fait voir en ses limites qui excèdent l'iconicité**, c'est-à-dire la ressemblance à un référent mondain.

Branchée sur l'imaginaire, l'image livre son sens en rapport à ses conditions de production ; apte à reproduire les qualités propres à une représentation mentale, elle représente, en ce sens qu'elle dénote la réalisation de la substitution entre le signe et l'objet. Loin de se réduire à la complémentarité, de combler les blancs du texte ou d'achever la qualification que ce dernier décerne, l'image inaugure alors un réel « démarrage du sens » (R. Barthes).

1.5. A ces différents modes de fonctionnement dont relèvent les avantages reconnus de l'image (rapidité d'acquisition des informations, importance qualitative de celle-ci, forte capacité de mémorisation, etc), il convient d'ajouter **la simple mise en miroir du texte et de l'image dans les livres**. Tous les traités considérés contiennent des images, en nombre plus ou moins réduit du fait de leur coût élevé. Les plus éminents graveurs de l'époque illustrent ces ouvrages scientifiques et l'on doit citer à cet égard l'admirable illustration de la traduction des **Dix livres d'Architecture de Vitruve** (par C. Perrault), dessinée et gravée par Sébastien Leclerc.

Les représentations graphiques dans les traités classiques français ont de quoi surprendre en ce que les **variétés conventionnelles** sont singulièrement réduites par rapport à celles dont usèrent les théoriciens italiens : elles se limitent au plan, à la façade, à la coupe et à la perspective (cf. fig. 01 et 02). Au contraire, les Traités italiens depuis la pré-Renaissance contiennent de très nombreuses espèces de reproduction, en plus du plan, de la façade et de la perspective régulière consacrée par la définition vitruvienne. Le simple redoublement de l'objet n'y suffit plus, puisque, faut-il le rappeler, ces différentes espèces de représentation sont autant de transformations des significations selon des économies diverses ; aussi les meilleurs auteurs italiens font-ils appel pour illustrer leur catalogue de bâtiments à la coupe, à l'axo-

(9) A l'âge classique, le génie se distingue moins par son originalité déconcertante que par sa vive capacité de comprendre tout de suite ce que les gens du commun ne peuvent assimiler qu'au prix de longues études. Cf. A. Félibien, *Entretiens sur les Vies*.

nométrie orthogonale, à l'arraché, à la perspective cavalière, etc. et à des espèces mixtes.

Dans tous les cas, le rôle imparti au vis-à-vis du texte et de l'image est explicitement indiqué : il est de pure illustration. Il semblerait que la **vocation pédagogique** restreignît la juxtaposition du texte et de l'image dans un livre à un tel statut d'interprétation limitée. La mise en lumière d'un principe nécessite de convoquer un repère qui vaut pour la classe d'objets à laquelle ce principe s'applique, or l'**illustration est présentation d'un exemple particulier**, non d'une définition conceptuelle. La richesse théorique de l'intersémiotique se trouve réduite parce que «l'illustration est foncièrement nominale» (10), limitée à un élément de l'ensemble fini du lexique. Portant sur un objet exemplaire, l'illustration livre en fait plus ou moins n'importe lequel des prédicats de l'objet. L'éclaircissement apporté se double d'une réduction de la portée générale du texte à son application circonstancielle ; concourant fort peu à la construction du discours instaurateur, il est propre aux ouvrages répétant ce qui a été déjà construit mentalement ou bâti matériellement.

La convocation d'un repère relève d'une opération de la rhétorique classique : il s'agit d'interpréter un ou plusieurs passages de traité, et parfois même des fragments discursifs épars en rendant la compréhension plus rapide par décomposition et sélection des constituants. Une telle opération est assimilable à la métonymie, ou plutôt, en terme de rhétorique «classique», à la **synecdoque**, puisque le déploiement du sens est l'objet d'un accroissement ou d'un rétrécissement : ainsi, l'espèce est donnée pour le genre, le procès pour l'objet, la partie pour le tout, etc. Étant et interprétant le message, les images sont **une prothèse nécessaire** à l'instruction des ouvriers, dont il n'est pas question de faire de «beaux esprits». Un coup d'oeil suffit, et comme le rappelle d'Aviler : «Ce livre est plutôt fait pour les ouvriers qui regardent plus les figures que les discours, que pour ceux qui ne s'attachent qu'à la théorie» (11).

2.1. La prise en considération du rôle de l'image dans l'instauration du bâtir en général (et de la ville en particulier), nécessite une précaution d'utilisation des outils de la sémiotique d'origine linguistique, ceux-ci se révélant parfois d'une opérativité réduite. La structuration exercée par la représentation graphique est décelable, en dehors d'une définition dichotomique du signe, par l'existence d'un sous-système autonome. Ce système se caractérise essentiellement par la **détermination du champ de validité** où il agit et par la **nature de son fonctionnement** (12), c'est-à-dire par

(10) L'image d'illustration ayant valeur d'exemple se prête à plusieurs codifications à différents niveaux. Cf. J. Rey-Debove, *La Lexicographie*, *Langages* n° 19, septembre 1970.

(11) D'Aviler, Préface à la traduction de *L'Idée générale de l'Architecture* de Scamozzi, Paris 1685.

(12) Cf. E. Benveniste, «Sémiotique de la langue», in *Éléments de linguistique générale*, Tome II, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, 1974, chap. III : «Un système sémiotique se caractérise : 1) par son mode opératoire, 2) par son domaine de validité, 3) par la nature et par le nombre de ses signes, 4) par son type de fonctionnement. Chacun de ces traits comporte un certain nombre de variétés. Le **mode opératoire** est la manière dont le système agit, notamment le sens (vue, ouïe...) auquel il s'adresse. Le **domaine de validité** est celui où le système s'impose et doit être reconnu ou obéi. Le **nature et le nombre des signes** sont fonction des conditions susdites. Le **type de fonctionnement** est la relation qui unit les signes et leur confère fonction distinctive».

les conditions sémiotiques internes et externes relevant des modalités de manifestation et de l'antériorité d'un système du bâtir formulé par ailleurs. L'analyse porte sur des projets dessinés, pour autant que ceux-ci soient plus les traces d'une production formelle et sémantique (même si la réalisation ne suit pas) que la transcription plus ou moins synthétique d'une forme pré-établie.

Le «dessein» (sic) d'architecture est «projet, plan, élévation et profil d'un ouvrage qu'on veut faire» (Félibien). L'homologie du XVII<sup>e</sup> siècle, confirmée par le très officiel dictionnaire de l'Académie (1694) ne doit pas être prise à la légère ; la double acception subjective et intentionnelle du dessein, et matérielle, concrète, du dessin, constitue les deux versants d'une même réalité : «Dessein signifie résolution de faire quelque chose, intention, projet (...) mais se prend aussi en Peinture pour le premier crayon qui représente tout le tableau» (...) il signifie aussi l'ordonnance de tout le tableau, et se prend encore pour le plan d'un bâtiment». L'incertitude orthographique (cf. XVI<sup>e</sup> siècle : deseing) n'est levée que dans l'édition de 1798 de ce même Dictionnaire de l'Académie.

A l'âge classique, le dessin d'architecture ne cesse d'être un idéal que la réalisation (le bâtiment) voue à une matérialité expressive altérée. D'Aviler a relevé cette dimension efficace du dessin au début de son *Cours d'Architecture* : «La Nature ayant commencé, l'Art doit diriger ensuite. Il consiste dans les Préceptes et dans le Dessein. Les préceptes s'acquièrent par la lecture des livres et par la conversation des savants et des gens d'expérience ; et le dessein par une application assidue à mettre exactement sur le papier ce que l'on a imaginé tant pour se le représenter à soi-même que pour le faire connaître aux autres». Il s'agit donc de transcrire un vouloir-faire qui a trait à la structure de l'objet et à sa forme, même si la lisibilité de la forme peut sembler être, en règle générale, inversement proportionnelle à celle de la structure.

De plus, le dessin est directement branché sur l'imagination au sens où, un siècle plus tard, d'Alembert prendra cette opération non pour «la faculté de représenter les objets», mais «pour le talent de créer en imitant» (13). Suivant la doctrine idéaliste classique, le dessin est «une expression apparente, ou une image visible des pensées de l'esprit, et de ce qu'on s'est premièrement formé dans l'imagination» (Félibien). Or la définition, dans les *Traité*s classiques, des différentes espèces de représentation graphique est une répétition exacte des propositions pérennes de Vitruve, aussi bien en ce qui concerne la nature de ces espèces que leur finalité : «Il y a trois moyens par lesquels l'Architecte peut faire voir quel sera l'effet de la Disposition de l'Édifice qu'il veut construire, à savoir l'Ichnographie qui est le plan géométral, l'Orthographie qui est l'élévation géométrale, et la Scénographie qui est l'élévation perspective» (Perrault, *Abrégé*).

Pourtant, pratiquement, dans la fabrication du projet, l'usage de la Scénographie se perd depuis F. Mansard. Au contraire, la Sciographie ou «Profil des dedans d'un Bâtiment» (Félibien), qui fait coïncider la lisibilité de la forme et de la structure, est d'un emploi courant dans la figuration graphique : «On appelle Coupe, les

(13) D'Alembert, *Discours préliminaire* de l'Encyclopédie (1759), réédition Gauthier, Paris 1965.

desseins qui font voir les parties du dedans d'un édifice ou de tout autre ouvrage ; ou bien c'est la section d'un édifice par un plan vertical : cette coupe sert aussi à faire voir la hauteur de chaque étage dans les bâtiments ; et les lignes de contour de ces Desseins, tant celles qui marquent les épaisseurs des murs que celles qui terminent les saillies des corniches de l'édifice forment ce qu'on nomme Profil. On appelle encore Profil, tout ce qui est vu de côté» (14). Sans aucun doute la figuration n'est pas appelée par les théoriciens classiques à renouveler l'art de bâtir : il est seulement utile d'ouvrir l'objet déjà construit mentalement, pour mieux connaître sa structure, afin d'y repérer les articulation des murs, des planchers et du toit, et pour découvrir les raisons de la répartition apparente des vides et des pleins dans l'épaisseur mesurable du bâti.

La définition canonique vitruvienne cède sous la pression d'une pratique dominante qui tend à rendre visible ce qui ne l'est pas, par le biais du plan et de la coupe : le code interne principal de la figuration consiste désormais en la mise en coïncidence du plan, de la façade et de la coupe (cf. fig. 3). Réduisant le champ de ce qui n'est pas contrôlable visuellement, ce mouvement théorique ménage toutefois strictement ses effets dans le domaine de la vision : à l'instar de la machinerie théâtrale, il relève de la rationalité technologique bien que sa finalité soit détournée au profit du mystère et de l'illusion.

Les espèces de représentation jouent pour ainsi dire le rôle des Modes en peinture (cf. la lettre de N. Poussin à M. de Chantelou du 24 novembre 1647) : elles constituent une sorte de dispositif intermédiaire fixe mettant en correspondance le spectateur et les objets dans une situation épistémologique donnée. La fonction performante de la représentation graphique qui vise un «faire», comprend l'actualisation du système du bâtir à travers un tel **dispositif de régularité**. Par là même, une production de schèmes intellectuels a lieu dans la figuration, modelant la structure de l'espace architectural ou urbain : ainsi le poché en plan, figurant un «plein», suppose l'idée d'un espace vide que le bâti vient emplir (ce qui d'un point de vue conceptuel actuel peut paraître aberrant). R. Barthes a suffisamment montré que le «dessin oblige à un ensemble de transpositions réglées» et que «les codes de transposition sont historiques» (15). Même si différents codes perdurent historiquement, et qu'il s'agisse du dessin de copie ou du dessin d'invention, les dessins comme les estampes sont utiles aux architectes parce qu'ils sont pleins de «**figures démonstratives de l'invention de leurs Auteurs, ou copiées d'après l'Antique**» (R. de Piles).

2.2. Même si chaque épistémè a (implicitement ou non) une théorie de la figuration, il n'est pas exclu qu'une théorie générale puisse être abordée concernant les formants de l'image. Fondamentalement, la **figuration n'est pas réversible** : tout ajout réorganise l'ensemble pré-figuré, et la moindre incision sur le papier laisse une trace

(14) Buchotte, *Les règles du dessein et du lavis pour les plans particuliers des Ouvrages et des Bâtimens*, Paris, 2e éd., 1754 ; Seconde partie, Section I, De quelques définitions, p. 37-9.

(15) R. Barthes, «Rhétorique de l'image», in *Communications* n° 4, Seuil, Paris, 1964.

susceptible de bouleverser l'équilibre précédent. Aussi la plasticité du support doit-elle être mise en question, en particulier les opérations figuratives ainsi que l'ordre de la gestualité.

Le dessin doué d'une valeur idéogrammatique est un instrument de transcription qui « exige un apprentissage » (R. Barthes), il est d'ailleurs également prisé et méprisé au XVII<sup>e</sup> siècle pour sa relative facilité : « On voit assez de gens qui sans grande étude mettent des Bastiments en perspective ; il ne faut pour cela qu'une règle et un compas ; l'étude non pas de plusieurs années mais de peu de jours, voire de quelques heures, et un peu de pratique les rend assez habiles » (Félibien).

Or l'ordre impliqué par la substance de l'expression (l'encre et le papier) n'est pas innocent. Si le papier est un fond, induisant des relations fond/figure, qui confirme une certaine représentation de l'espace, il est également le support et le lieu d'un travail qui agit arbitrairement sur les configurations, et en particulier sur la symétrie et l'englobement. L'actualisation de ce travail sur le papier consiste en un certain nombre d'opérations qui constituent, antérieurement à toute verbalisation, un ensemble de relations difficilement traductibles et totalement indépendantes des objets devant être représentés et de leur sémantique.

Les opérations caractéristiques de l'espace du support graphique : plier, découper, piquer, percer, décalquer, coller et « laver », ont sans doute quelque affinité avec les formes essentielles repérables dans la Représentation, formes douées d'une grande stabilité structurelle et d'une certaine capacité à être reconnues, dont les transformations font actuellement l'objet de recherches totalement originales en mathématiques (16).

Ces opérations sont liées d'autre part avec les gestes de tous tracements et en particulier, avec les actions inductrices de l'écriture : « Écrire et dessiner sont identiques en leur fond » (P. Klee). Le rôle de l'inscription dans l'engendrement des phénomènes spatio-temporels ne peut être ignoré ou réduit à néant ; il suffit de rappeler l'évocation qu'en fait R. Barthes : « ...D'abord tout le jeu de ces deux pratiques traceuses qui sont pulsionnellement extrêmement différentes : d'une part inciser, c'est-à-dire marteler, poinçonner, griffer, par le poinçon, par le stylet, par la plume d'oiseau ou de métal, et d'autre part oindre. Inciser d'une part et d'autre part caresser, lubrifier par le pinceau, par le roseau machonné. Quelles pulsions y a-t-il derrière ces deux gestes ? » (17).

L'espace du support et des gestes codés est spécifique d'un niveau a priori de la **figuration**. Les opérations ne sont pas totalement figuratives, encore moins sémantiques : elles forment une sorte de structuration profonde nécessaire à toute actualisation à un niveau figuratif primaire relevant de la sémiotique, ou au niveau secondaire, dominé par le sémantisme et/ou le symbolisme.

(16) Cf. R. Thom, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, U.G.E. 10/18, Paris 1974. Par « forme » il faut entendre l'évocation des relations établies systématiquement et non pas un retour aux principes d'Aristote.

(17) R. Barthes, Introduction à un débat sur la peinture et l'écriture des signes lors du colloque Pierre Francastel (patronné par l'E.P.H.E.), in *La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël/Gonthier, Paris 1976.

Ces opérations, qui provoquent une **discontinuité** du support et une **reproduction** des figures, peuvent être dès à présent classées en **trois catégories**. D'une part la catégorie caractérisée par la séparation et l'échange possible (entre ce qui est devenu consécutif) ; plier et découper marquent les bords, les limites spatiales d'une intervention. D'autre part, une catégorie qui peut être singularisée par l'union, la réversibilité et la copie ; piquer, percer et décalquer sont des opérations qui font coïncider les deux versants d'une feuille de papier, qui engendrent donc l'équivalence des deux faces : une telle transformation ne bouleverse pas l'équilibre antérieur du support (ici le papier) même si un changement de valeur est induit. Enfin, recouvrir, coller et passer un lavis sont des opérations distinctes et aisément reconnaissables bien que composites : elles unissent les principes de la première catégorie, dont l'interprétant est **découper**, et de la seconde catégorie, dont l'interprétant est **traverser**.

Il est encore prématuré de tenter d'évaluer la contribution efficace de ces opérations à la structuration de l'espace, même si la gestualité correspondante offre quelque similitude avec la rythmique fondamentale de la **mise en séquences spatiales**, et si le découpage des lieux et l'emboîtement successif ont des affinités avec les effets de ces opérations figuratives a priori.

2.3. Un autre effet dont l'importance ne doit pas être négligée est celui du **mode opératoire**. La manière dont fonctionne la figuration comprend la détermination d'un sens privilégié et la réorganisation des savoirs convoqués.

La représentation graphique est un système de notation servant à la transcription d'informations relevant des sens, et surtout de la vue dont la valeur culturelle prévaut désormais. La fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> marquent un effort de réhabilitation de la perception visuelle, dans tous les domaines : des structures cachées sont révélées grâce au perfectionnement de l'optique qui permet aussi bien l'exploration de l'infiniment petit (cf. le microscope, 1590) que de l'infiniment grand. Cette valorisation de la **structuration visuelle** instaure une hiérarchie des sens, qui fait de l'oeil l'organe perceptif principal : «Enfin le plus subtil de tous les sens est celui de la vue» (18). Aussi lorsqu'il s'agit de dénoncer l'erreur de jugement due aux sens, l'exemple de la vision s'impose de lui-même : Descartes fait en particulier allusion à l'arrondissement d'une tour carrée par la vision lointaine (19). Pourtant «l'apparence de l'objet dans l'oeil» étant bien séparée du «jugement que nous faisons de cette apparence», il est reconnu que «le jugement de la vue (...) est pour l'ordinaire très sur et presque infaillible» (20). Le sens de la vue n'est pas

(18) R. Descartes, *La dioptrique* (1637), Édition de la Pléiade, p. 658.

(19) R. Descartes, *Les méditations métaphysiques*, (1647), 6<sup>e</sup> Méditation, Édition de la Pléiade, p. 322.

(20) C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, note p. 204. L'étude de la vision a permis à C. Perrault d'étayer par des raisons scientifiques sa réfutation de l'opinion de Vitruve concernant les diminutions rendues nécessaires par les tromperies de la vue. En retour, son expérience d'architecte le convie à des comparaisons expliquant son propos scientifique : «Ma pensée est que pour la Vision, les espèces sont reçues sur la surface antérieure de la Rétine qui est contiguë à la surface de l'humeur vitrée ; que cette surface ne sert à la Vision que comme étant indivisible ; que le reste du corps de cette membrane, qui a une épaisseur considérable,

seulement une faculté de percevoir ou de juger, mais également une tendance empirique préjugant de l'acquisition de toutes les connaissances.

La figuration est concrètement, un lieu d'énonciation où convergent, se réduisent et s'articulent les connaissances propres aux différents champs du savoir. La cohérence du dessin nécessite d'abord une rigoureuse pertinence des règles qui appartiennent en propre à la représentation graphique. Cette propriété a été particulièrement révélée par les analyses des peintres effectuées au XXe siècle : «Pour montrer l'homme «tel qu'il est», il m'aurait fallu un fouillis de lignes parfaitement déroutant. Le résultat n'eût plus été alors une présentation pure de l'élément, mais un brouillage tel que l'on ne s'y serait plus retrouvé» (21).

Cette cohérence oblige d'autre part d'avoir recours à la divulgation des règles hétéronomes, et à la réduction par celles-ci des objets représentés à leurs principes représentables, c'est-à-dire se prêtant à la figuration : de ce fait, un choix doit être opéré pour chaque discipline dont relève l'objet de la représentation. Toute homogénéité efficace implique d'une part une démarcation à l'intérieur de chaque discipline entre ce qui est superflu, ce qui est nécessaire et ce qui est suffisant ; elle suppose d'autre part, une indispensable capacité des effets de chacune des disciplines à être figurés. A ce prix un lieu commun est institué, qui est aussi bien celui de la synthèse que de l'analyse : en effet si ce lieu de concertation contribue à réunir, c'est que par ailleurs il sépare les différents discours convoqués, technologique, esthétique et pratique.

Cette isotopie sémantique qui est en outre le fait du plan géométral en architecture, est loin d'être parfaite : d'abord, seules valent les interventions dont la figuration est simple, ensuite la cohérence des règles est loin de faire l'unanimité, enfin la perfection de ce qui est représenté n'a plus la belle évidence que lui prêtait Alberti : une différence élémentaire suffit à bouleverser les propriétés de l'arrangement en question. Pragmatiquement, L. Savot prêtant une décisive valeur de communicabilité au dessin, admet à propos de l'à-bâtir, qu'«il n'est pas possible en quelque art que ce soit de rencontrer la perfection de toutes les règles qu'on y donne, d'autant que l'une quelquefois empêche l'autre» (22). Les contingences du processus l'emporteraient sur la pureté du système lorsqu'il s'agit de créer un lieu de concertation jouant le rôle de consensus d'idéologies pratiques, d'applications de techniques «scientifiques».

---

n'est nécessaire que pour rendre la surface plus égale, ainsi que l'expérience fait voir aux enduits de murailles, qui ne peuvent avoir une surface bien unie, s'ils ne sont épais, suivant la remarque de Vitruve, qui les compare aux miroirs de métal, qui ne peuvent être polis quand ils sont minces...», Lettre de M. Perrault au sujet d'une nouvelle découverte touchant la vue, faite par M. Mariotte, in *Recueil de plusieurs Traitez de Mathématiques de l'Académie des Sciences*, 1676.

(21) P. Klee, «De l'art moderne» (1924), trad. franç. in *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris, 1968. Cf. également *Das Bildnerische Denken*, Bâle, 1956.

(22) L. Savot, *Architecture française des bâtiments particuliers*, p. 224.

2.4. Le dessin d'architecture est à la fois une **représentation géométrale** et un **dessin d'aspect** : il consacre un rapport entre l'art et la science en mêlant les règles mathématiques de la projection et le jeu instable de l'apparence sauvegardée. On retrouve là les congruences que répètent les origines de la peinture, l'une de projection affine : l'ombre dans la grotte, l'autre d'isomorphisme mnémonique : l'image du bien-aimé.

Les impératifs de la communication portent autant sur l'objet à bâtir que sur l'effet que cet objet produira : «C'est dans ces différents aspects et dans ces diverses situations qu'un architecte doit employer ses lumières et ses connaissances pour bien conduire ce qu'il veut exposer au public» (23). Aussi la conception des bâtiments allant de la structuration intellectuelle de l'objet à l'effet qu'un architecte digne de ce nom doit également maîtriser à l'aide de la représentation graphique : «Ce qu'un excellent Architecte est obligé de savoir est l'effet que chaque chose doit faire selon le lieu où elle est posée **par les règles de l'Optique et par les raisons naturelles**» (23).

La simultanéité du dedans et du dehors se double d'une coïncidence quasiment utopique du donner à voir et de l'être vu ; plus exactement, les dessins lient d'emblée les attitudes théoriques qui imposent une distinction entre les deux visées des traités classiques, **la compréhension et la reconnaissance**, que seul Cl. Perrault serait parvenu à concilier : en effet, aspect «se dit de la vue d'un Bâtiment par rapport à ceux qui le regardent mais se prend aussi pour une façade principale» (D'Aviler, *Cours d'Architecture*). Le dessin géométral fait toujours référence à une représentation, à une abstraction scientifique qui tente d'exclure la présence efficace d'un spectateur. Ainsi la façade détient une force signifiante qui n'a pas grand-chose à voir avec le «regardant» (N. Poussin). Pour imposer ses lois formelles, le dessin géométral met donc à l'écart le spectateur. Le plan est un discours scientifique, dans l'acception classique du terme, puisqu'il est à la fois un simple message et une sorte de métalangage.

Mais en fait, le message iconique n'est véritablement doté d'une force importante que lorsqu'il n'est pas lié au symbolisme puissant du bâtir : au fur et à mesure le dessin d'architecture perdra sa scientificité : décrivant l'aspect de l'édifice et découvrant la structure de celui-ci (en «ouvrant» le bâtiment et en le décrivant anatomiquement) il ne pourra écrire le vécu spatial, après avoir schématisé des fonctions (le travail, l'habitat, etc) (24).

2.5. Le système du bâtir est entièrement impliqué dans les procédures qui visent la projection, dans un autre temps et dans un autre lieu, d'un objet, en particulier aux divers stades de la fabrication du dessin.

(23) A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages*, Paris 1666-1688.

(24) Cf. F. Dagognet, *Écriture et iconographie*, Vrin, Paris 1973, chap. 3 et 4.

On a pu relever que la représentation graphique est unanimement limitée par les auteurs de traités à la seule communication sans qu'il soit clairement fait appel à sa capacité de structuration (25). Or, outre les différentes disciplines convoquées, des dimensions sont supposées qui agissent transversalement, en particulier l'éthique et l'esthétique. La rationalisation de l'espace est impossible tant que la Beauté et surtout la Grâce sont la fin ultime de l'Architecture. Liant indissociablement le beau et le bon, le discours des traités trouve une étrange confirmation dans le projet et plus spécialement dans la « fabrication » du plan.

Une réalité plastique se donne par l'intrication des formes et des rythmes sur un mode sémiotique. Cette réalité ne nécessite l'interprétation linguistique que pour traduire selon le mode sémantique du discours des valeurs morales et esthétiques, à chaque moment de la fabrication d'une représentation graphique conçue comme une oeuvre d'art en soi : «... C'est dans ces régions où il manque quelque chose, soit l'expérience formatrice, soit les mots à échanger (...) que peuvent prendre place des oeuvres (...). Ces objets, on peut les caractériser comme figures justement dans la mesure où ils appartiennent à un ordre de sens — un ordre d'existence — qui n'est celui ni du langage, ni de la transformation pratique » (26). Une « bonne forme » (au sens que lui prêtent les gestaltistes) est alors douée d'une capacité d'intégration presque indéfinie, tout au moins le support de larges investissements sémantiques. Facilement vue et reconnue, cette forme est appelée à jouer un rôle d'indice de lectures : elle ne dénote une quelconque réalité que dans son rapport à ces lectures qu'elle provoque systématiquement. La figure agréablement symétrisée d'un édifice, donc satisfaisante du point de vue esthétique, peut alors être identifiée comme susceptible d'assurer la solidité de cet édifice ; une place parfaitement régulière peut être reconnue capable d'éviter tous les embarras de la circulation ; la jonction d'axes en des points d'un diagramme peut confirmer la projection de valeurs morales, etc. Chacun de ces éléments manifestant une pluralité de sens en intégrant différents syntagmes, est une sorte d'unité de lecture, et selon la terminologie de J.L. Schefer, une « lexie » (27) : son étendue peut être variable mais son sémantisme est toujours pluriel, qui peut faire coïncider le Beau et le Bien, au fur et à mesure de la fabrication du dessin.

Les divers stades du procès de notation sont délimités, qui ne sont toutefois pas l'objet de conventions précisément définies. On distinguera : les esquisses, « dessins qui sont les premières productions de l'esprit, encore informes et non arrêtés, sinon grossièrement avec la plume ou le crayon » (Félibien, *Principes*, p. 290), plus directement branchées sur l'imagination ; le dessin au trait « sans aucune ombre » ; le dessin lavé, « où les ombres sont marquées en bistre ou à l'encre de Chine, et qui est fini et terminé avec le soin et la propreté qu'il demande » ; enfin le dessin « arrêté », qui est « coté pour l'exécution, et sur lequel a été fait le marché signé de l'Entrepreneur et du Bourgeois ».

(25) Contradictoirement, M. de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture*, Paris, 1702, 6<sup>e</sup> lettre : «... car apprendre à dessiner c'est apprendre à avoir de l'invention, et du discernement dans l'invention» (cf. Annexe I).

(26) J.F. Lyotard, «Notes sur la fonction critique de l'oeuvre», in *Revue d'esthétique*, n° 3/4, Klincksieck, Paris, 1970.

(27) J.L. Schefer, *Scénographie d'un tableau*, éd. du Seuil, Paris, 1969.

Dans l'esquisse, la notation est suffisamment ambiguë pour intégrer les diverses idées du dessinateur, mais le contrôle de la répartition et de l'application de celles-ci est étroitement imbriqué avec le phénomène observable du tracement. En effet, l'attention précise portée sur un motif en train d'être inscrit rend la totalité inaccessible ; mais réciproquement, une reconnaissance synthétique procédant par interprétation de la totalité, double l'analyse rationnelle décomposant par partie et progressant du plus simple au plus complexe. C'est le flou qui permet d'enchaîner les événements plastiques dans une systématique ouverte ne préjugant pas du résultat du travail de la figuration. Il ne s'agit pas d'un à-peu-près (28) mais d'une **indécision fondamentale** qui est propre au fonctionnement inconscient de l'architecte nourrissant la dynamique de l'engendrement du dessin : «L'espace pictural joue le rôle de signal pour les innombrables relations nouvelles qui relient tous les éléments de l'oeuvre les uns avec les autres du point de vue de la structure. Même la construction géométrique la plus simple offre une complexité qui dépasse l'examen conscient, et doit être balayée, à une niveau inconscient» (29).

La représentation ne fonctionne en effet que lorsque le regard de celui qui dessine s'y laisse prendre : l'architecte est comme l'inventeur d'un jeu dont il découvrirait et retrouverait simultanément et/ou successivement les règles. L'efficacité du plan réside dans la **nécessité constante du choix pour le destinataire/destinataire** qu'est l'architecte en train de dessiner. La présence de formes émerge sans cesse, qui sont l'objet d'un choix reposant sur un contrôle visuel globalisant. Une telle divergence peut être remarquée dès à présent entre les traités et les dessins considérés comme traces d'une activité de production formelle, même si la réalisation concrète ne suit pas : en effet, ces derniers témoignant d'une mise en forme inaugurale, ne sont pas la simple traduction synthétique d'une décomposition de demandes pré-déterminées en termes dualistes, mais au contraire anticipent sur les significations possibles.

Il convient de ne pas oublier que les traces du procès sont parfois imperceptibles, bien que les effets de celui-ci soient décisifs. L'économie générale de la représentation graphique doit produire à tous coups l'effet demandé. Seul le résultat compte, qui tend à masquer la succession des stades de la production : le travail du dessinateur, qui n'est que de composition linéaire, voit les effets produits être altérés et détruits par la mise en couleur du dessin. Pour une rivalité efficace entre le dessin au trait et le dessin lavé, il faut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'une représentation minutieuse (faisant penser à l'art des miniatures alors en vogue) est le fait tant des architectes (par exemple Vaudoyer, de Wailly, etc) que des ingénieurs qui contribuent largement à ce perfectionnisme croissant de l'illusion.

La séduction du client par le rendu a déjà fait l'objet d'une étude particulière (30). L'information que les dessins ultimes de présentation apportent vis-à-vis des rapports

(28) Un rôle semblable est distingué sur le versant de la consommation. Les esquisses sont également prisées par les amateurs d'art du XVII<sup>e</sup> siècle pour leur force d'évocation. Cf. R. de Piles, *L'idée du peintre parfait*, Paris, 1699 : «Les Desseins touchés et peu finis (...) plaisent beaucoup davantage que s'ils étaient plus achevés (...) : la raison en est que l'imagination y supplée toutes les parties qui y manquent, ou qui n'y sont pas terminées, et que chacun le voit selon son Goût».

(29) A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris 1974.

(30) A propos de cet «effet d'illusion et de séduction» (qui est plutôt un effet du réel, du fait de la complicité du client), cf. J. Guillerme, «L'ingestion du rendu», in *A.M.C.* n° 35, décembre 1974.

entre le client et l'architecte est essentielle : dans tous les cas, une domination s'institue, qui s'accompagne d'une déconsidération pour l'ignorance. Qu'il suffise pour cela de citer l'exemple de «**la logique de Port-Royal**» : «**Quoique ceux qui sont intelligents dans la peinture estiment infiniment plus le dessein que le colori ou la délicatesse du pinceau, néanmoins les ignorants sont plus touchés d'un tableau dont les couleurs sont vives et éclatantes, que d'un autre plus sombre, qui serait admirable pour le dessein**» (31).

2.6. Les différents genres de dessins dissocient divers stades d'un processus, qui ne correspondent pas non plus avec le résultat final : le domaine bâti. Le bâtir n'est divisé ni suivant la succession des gestes des ouvriers, ni suivant la séquence des interventions des différents corps de métier. **La représentation ne mime pas la réalisation.** Participant à la division du travail en mettant en place un mécanisme de décision, les dessins ne décomposent pas l'objet suivant la succession des tâches de la réalisation, mais suivant **un ordre d'engendrement** qui se distingue également de celui des Traités instaurateurs et de celui trop contingent du réel.

Si un système du bâtir existe, ayant une fonction d'engendrement, ce n'est pas le résultat d'un objectivisme primaire, mais, par hypothèse, dans la limitation et la régulation des lectures possibles. A cet égard, il convient de souligner que le seul recours au strict processus de validation dans le réel, devant permettre de juger de préceptes dans l'objet finalement obtenu au terme d'une série d'actions, apparaît désormais comme une attitude scientifiquement régressive. Cette dernière est pourtant adoptée tant par les théoriciens proprement dits (par exemple F. Blondel) que par les praticiens (D'Aviler), ce qui recule d'autant l'instauration des conditions de possibilité d'un **système du bâtir**. L'architecture et l'art urbain à l'âge du classicisme, sont théoriquement indissociablement liés en un **discours comprenant la totalité du bâtir**, justifiant l'arrogante projection d'une conception académique du Beau sur tout ce qui relève de la transformation spatiale.

Par antinomie, les dessins révèlent un double statut de l'art urbain. D'une part, les règles et préceptes visent la **construction d'un leurre**. Si l'art urbain cache le travail théorique qui lui donne naissance en proposant des objets finis et une distribution spatiale empreinte de théâtralité, il concourt d'autre part à masquer les rapports de force qui s'exercent au niveau de la ville, en feignant une transparence structurale parfaite, en se donnant pour une combinatoire syntaxique d'éléments-signes (32). L'espace architectural étant co-extensif à l'espace tridimensionnel de la perception, se donne pour l'espace réel et se substitue à lui, en réunissant, par exemple dans le rapport salle/scène, ce qui pouvait être séparé, par exemple les «**îlots bourgeois**» et les édifices consacrés à la magnificence.

(31) A. Arnauld et P. Nicole, *Logique de Port-Royal*, (1662), 3e partie, chap. XX.

(32) Cf. H. Damisch, «*La colonnade de Perrault et les fonctions de l'Ordre classique*», in *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*, Klincksieck, 1969.

Mais d'autre part, l'art urbain est **dénonciation de ce leurre**. Les dessins montrent les mécanismes du discours iconique et de la figuration graphique. L'architecture qui montre à sa façon, c'est-à-dire **plastiquement**, ce par quoi consiste un certain nombre d'idées, est elle-même rendue visible dans sa dimension iconique. Ce double mouvement se dévoile particulièrement quand il est fait appel au texte pour parfaire la lisibilité de l'architecture, «laquelle doit non seulement bien bâtir, mais donner à la postérité quelque raison de ces ouvrages, ce qui ne se fait jamais mieux connaître que par les inscriptions». Car, ainsi que l'écrit Blondel, «la seule vue de tous les Édifices ne donne que de faibles instructions, si ceux qui se sont avancés dans la connaissance de cet Art n'en expliquent les beautés» (33).

Les inscriptions débattent dans un champ de médiation appelé quelques fois par les contemporains concernant la pratique théorique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un réajustement de l'enseignement se manifeste en architecture. Un nombre important de manuels disjoint apparaît, certains de ceux-ci affinent parfois avec une extrême rigueur leur spécificité. Des d'autour prétendent couvrir l'ensemble de la discipline, d'autres se hâtent de s'en traiter rationnellement qu'une partie, d'autres se font plus ou moins d'en aborder la (presque) totalité. Et pourtant, la notion des traités d'architecture en France va croissant depuis Philibert de l'Orme jusqu'à Blondel et Le Sage : il convient particulièrement de citer, à ce sujet, le tournant des années 1700, ponctué par la parution des grands traités classiques, où l'on a pu voir l'effacement de ce que la critique contemporaine a nommé métaphoriquement le «langage architectural» (1) et qui ne constitue en fait qu'une structure de savoir établie dans une société donnée.

Les disciplines en question se compartimentent en sections relativement stables, par leur double définition de l'architecture en elle-même et en ses confins. Au-delà d'une remise en ordre des connaissances nécessaires (2), les traités de Perrault, Blondel, Blondel et d'Aviler tendent, par les distinctions qu'ils apportent, à une détermination des matières particulières de l'architecture, en rendant autonomes certains en excluant – certains, comme par exemple l'architecture militaire, la géométrie, et la mécanique, et en en incluant d'autres, en particulier l'Art des Jardins et la Sculpture.

Les auteurs, Savot, Bullet, Desgodetz et Briceau incorporent les prescriptions de leur époque : Boase, Le Sage, Le Partze, Courtonne, Garnier abouissent l'architecture par la proposition de règles nécessaires à la pratique de la géométrie, de l'optique, de l'harmonie conditionnant le dessin des Ordes, enfin, Le Muet, Moret, De Chambry, Briceau, mais aussi F. Blondel inaugurent une critique architecturale en une réflexion sur ce qui a été fait ou sur ce qui, devant à être fait, à savoir d'exemple. La réorganisation du savoir opérée dans les ouvrages d'Architecture mentionnés, peut être prise en compte dans notre problématique bien que les écarts autour d'elle ne fassent pour la plupart que reproduire des lambeaux de

(1) Cf. en particulier Tassin, F. Portogues, etc.

(2) Cf. C. Perrault, L'Art de bâtir des Villes, d'Architecture de Vitruve, Art. II, etc.

(33) (Je souligne). F. Blondel, Cours, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> partie, livre XII, chapitre III.

## II - LE SYSTEME ET LE CATALOGUE

1.1. L'inscription délibérée dans un champ disciplinaire appelle quelques remarques préliminaires concernant la pratique théorique au XVII<sup>e</sup> siècle. Un extraordinaire mouvement de **reclouonnement** se manifeste en architecture. Un nombre important de discours disjoints apparaît, certains de ceux-ci affirmant parfois avec une extrême vigueur leur spécificité. Peu d'auteurs prétendent couvrir l'ensemble de la discipline : certains se flattent de n'en traiter rationnellement qu'une partie, d'autres se font excuser d'en aborder la (presque) totalité. Et pourtant, le nombre des traités d'architecture en France va croissant depuis Philibert de l'Orme jusqu'à Boffrand et Laugier : il convient particulièrement de citer, à ce sujet, le tournant des années 1680-1700, ponctué par la parution des grands traités classiques, où l'on a pu voir l'unification de ce que la critique contemporaine a nommé métaphoriquement le « langage architectural » (1) et qui ne constitue en fait qu'une structure de concertation dans une société donnée.

La discipline en question se compartimente en sections relativement stables, par une **double définition** de l'architecture en elle-même et en ses confins. Au-delà d'une remise en ordre des connaissances nécessaires (2), les traités de Perrault, Félibien, Blondel et d'Aviler tendent, par les distinctions qu'ils apportent, à une redistribution des « matières particulières » de l'architecture, en rendant autonomes – voire en excluant – certaines, comme par exemple l'architecture militaire, la gnomonique, et la mécanique, et en incluant d'autres, en particulier l'Art des Jardins et la Serrurerie.

Par ailleurs, Savot, Bullet, Desgodetz et Briseux incorporent les prescriptions du droit coutumier ; Bosse, Leclerc, J. Le Pautre, Courtonne, Ouvrard abordent l'architecture par la proposition de règles nécessaires à la pratique de la géométrie, de l'optique, de l'harmonie conditionnant le dessin des Ordres ; enfin, Le Muet, Marot, De Chambray, Briseux, mais aussi F. Blondel inaugurent une critique architecturale en une réflexion sur ce qui a été bâti ou sur ce qui, destiné à être bâti, a valeur d'exemple. La réorganisation du savoir opérée dans les ouvrages d'Architecture mentionnés, peut être prise en compte dans notre problématique bien que les derniers auteurs cités ne fassent pour la plupart que reproduire des lambeaux de

(1) Cf. en particulier Tafuri, P. Portoghesi, etc.

(2) A ce propos, cf. C. Perrault, *L'Abregé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Art. II, « Ce que c'est que l'architecture », p. 30-5.

ces «discours connotateurs qui organisent l'espace de façon oblique par le biais des pratiques qu'ils sous-tendent» (3). En effet la définition disciplinaire de l'Architecture à partir de son extériorité est omniprésente dans les Traités eux-mêmes.

L'Architecture se définit par ses limites, à la fois par la nomenclature des matières qui la composent, et par l'accumulation des disciplines annexes, nécessaires à l'Architecte, ce dernier devant «posséder éminemment la Théorie de tous les autres Arts qui ont rapport avec l'Architecture» (Félibien). Cette forme de définition permet aux théoriciens classiques de se dissocier du discours vitruvien. Ainsi Félibien fait-il une distinction entre l'art des architectes et l'art des ingénieurs : «Les Anciens avaient comme nous deux sortes d'Architecture ; l'une qu'on appelle Civile et l'autre Militaire. La première qu'ils ont pratiquée est la même dont on sait encore à présent les règles dans tous les édifices publics et particuliers ; et l'autre qui regarde la fortification des places de guerre, a changé à cause de la manière différente dont on les attaque, et dont on les défend aujourd'hui» (4). De son côté, C. Perrault dans l'Abrégé change l'ordre et la pondération des connaissances nécessaires à l'Architecte : la médecine est hiérarchiquement privilégiée, alors que la musique est reléguée aux rôles les plus modestes, l'optique et l'hydraulique étant, quant à elles, purement supprimées.

Une autre définition de l'Architecture est proposée implicitement à partir des principes qui la fondent : un ensemble de propositions caractérisant la discipline en elle-même est déterminé. Il faut remarquer préliminairement que la dénomination de la discipline se confond intégralement avec celle de son objet : «le nom d'Architecture se donne quelquefois à l'ouvrage même, aussi bien qu'à la science de bastir» (4). La définition interne de l'Architecture passe le plus souvent par la narration des origines : «... et en observant ce qui peut contribuer le plus à la solidité, à la commodité et à la beauté, l'on fit des règles, et l'on forma un Art de bien bastir» (4).

Mais bâtir sans règles, et finalement sans raison, est-ce encore bâtir pour les théoriciens classiques ? L'Architecture est ambiguë l'ensemble des règles «pour bien bastir» et la science qui permet rationnellement d'accéder à la connaissance de ces règles, de transmettre celles-ci et de les expliquer logiquement, c'est-à-dire vraiment et véritablement : «le génie seul ne suffit pas, il faut qu'il soit aidé de la connaissance des règles et de la science de les discerner» (5). La finalité des Traités d'Architecture n'est pas uniquement de donner des règles, mais aussi de fonder cette «science de bastir» que suppose l'établissement d'un ensemble de principes ayant force de loi : «... il ne suffit pas à un Architecte de ne pas ignorer toutes les différentes façons de bâtir, les ordres des Anciens et les mesures qu'ils ont gardées. Il en doit savoir toutes les raisons, puisque ces différentes manières, ces ordres et ces mesures n'étant tirés que de la raison, elles doivent changer autant de fois que la raison le veut» (6).

(3) F. Choay, «Figures d'un discours méconnu» in *Critique* n° 311, avril 1973, p. 295.

(4) Félibien, *Des principes de l'Architecture*, Livre I, chapitre I, De l'Architecture en général.

(5) F. Blondel, *Cours d'Architecture*, 5e partie, Livre V, chapitre XX (je souligne).

(6) Félibien, *Entretiens sur les Vies...*, Premier Entretien.

Aussi la ville classique ne doit-elle pas être considérée théoriquement comme la fin particulière de cette vaste science, mais comme l'actualisation en un moment historique privilégié d'un savoir portant sur tout ce qui a trait à la localisation. La rationalisation des activités et moyens ayant trait à la transformation des lieux (et plus précisément ayant rapport à la différenciation de l'urbain), va de pair avec un indispensable contrôle de la décision des fins ultimes du bâtir, c'est-à-dire avec l'inspection d'une stratégie du bâtir : «Car ce prince ne s'est pas contenté de s'appliquer à cette partie de l'Architecture qui sert à la sûreté des États et qui doit faire la principale étude des Conquéranrs : il a voulu aussi considérer celle qui travaille à la décoration des Temples et des Palais, qui sert à la commodité publique, à l'Embellissement des Villes, au plaisir et à la magnificence» (7).

1.2. Cette science qui s'offre comme une totalité sans partage sera nommée désormais «système du bâtir», étant bien entendu qu'il n'y a système que de l'objet de cette science, à partir des éléments et/ou relations présentées dans les Traités : la «science du bâtir» ne se réduit pas à une simulation du processus de construction. De plus, l'ensemble des bâtiments produits est une somme qui ne ferait pas nécessairement système, parce que les interactions qui la caractérisent ne sont pas théoriquement régulières.

La pratique de la copie a pourtant généralisé en Architecture l'emploi de la méthode inductive, dont F. Blondel vante les mérites à l'attention de C. Perrault. A partir d'exemples remarquables (par exemple les bâtiments de Rome), et au-delà de leurs éventuelles singularités ou même de leurs accidents, un ordre caché se révèle, des règles sont extraites et enfin recomposées : «Les proportions des «Beaux Bâtiments» prouvent la Nécessité des proportions dans l'Architecture : il est malaisé de croire que les grands Hommes, qui en ont donné les desseins, soient arrivés à une si grande justesse de symétrie, et qu'il se trouve un concert si parfait dans leurs Ouvrages sans qu'il en aient auparavant la connaissance et l'idée dans leur esprit» (8). Mais il ne faut pas croire qu'à partir des exemples, seul un dispositif technique de règles soit assuré, qui caractérise plutôt les ouvrages pédagogiques. Les Traités classiques font jouer un rôle important aux exemples en procédant ainsi à une «remontée» à partir des applications concrètes du système jusqu'à la loi générale qui les comprend : non sans arrogance, les meilleurs théoriciens, et en particulier F. Blondel, choisissent leurs propres réalisations.

La description obtenue des bâtiments réels étant reconnue pour arbitraire, et l'étude morphologique se révélant parfois erronée, comme le soulignent les plus méticuleux auteurs classiques (cf. Annexe), un doute scientifique préalable est requis, semblable à celui dont fait état R. Descartes dans l'exposé de sa méthode : «Considérant combien il peut y avoir de diverses opinions touchant une même matière, qui soient soutenues par des gens doctes, sans qu'il y en puisse avoir jamais plus d'une seule qui soit vraie, je reputais presque pour faux tout ce qui n'était que vraisemblable».

(7) F. Blondel, op. cit. Épître.

(8) F. Blondel, op. cit. 5e partie, Livre V, chapitre X.

Les exemples sont recevables en fonction de ce qu'ils sont véritablement, plutôt qu'en ce qui peut en être rapporté par l'étude, même approfondie. Le privilège de l'observation directe, limitée mais surtout appuyée par la raison de la science, est ainsi affirmé : «La seule veüe de tous ces Édifices ne donne que de faibles instructions, si ceux qui se sont avancés dans la connaissance de cet Art n'en expliquent les beautés» (9).

Par mise en série de ces bons exemples est constitué un catalogue des parties et ensembles de bâtiments. Le catalogue fournit un registre des unités de base (par exemple la colonne) et de leur disposition, et une série de distribution de plans, selon les divers programmes, la hiérarchie des usages et le rang social des usagers. Cette méthode empirique, au coup par coup, permet de décomposer les problèmes et de résoudre les difficultés au fur et à mesure : l'efficacité de l'induction, reconstruite par F. Blondel, doit beaucoup à l'intuition et à cette progression **du simple au complexe**, qui est un des traits fondamentaux du cartésianisme : «Le premier (précepte) étant de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle (...) ; le second de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre. Le troisième de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître pour monter peu à peu comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés (...) ; et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre» (10).

Le catalogue est complété par le système au sens strict, ce dernier étant défini comme totalité d'éléments et/ou de relations mutuellement en interaction (11). Cette entreprise systématique suppose également une tentative de lexicalisation des éléments stables du bâtir et la caractérisation des limites jusqu'où s'exercent les interactions. La structure interne du système peut varier, mais à l'intérieur de limites définies par lui-même ou par **des codes latéraux**. Les règles d'interaction sont soit autonomes, c'est-à-dire propres au système du bâtir, soit hétéronomes, c'est-à-dire complémentaires et déterminées à partir de la périphérie du système par les codes culturels (théâtral, monumental...) et symboliques (intérieur/extérieur, horizontal/vertical...), ou les codes «sémiques» correspondant aux trois domaines de signification isolés dans les Traités (la solidité, la commodité et la beauté).

A partir de la connaissance des interactions on peut reconstruire la totalité du système : il convient à cet effet de distinguer la compacité du système du bâtir avec son étendue. Les Traités classiques ne prétendent pas permettre l'effectuation de toutes les représentations du bâtir (qu'il s'agisse des interprétations discursives ou des réalisations pratiques), mais seulement comprendre toutes les transformations opérées à partir d'un petit nombre d'éléments, par exemple les colonnes, les portes ou les escaliers, et seulement celles-là. Ainsi, l'engendrement d'édifices complexes

(9) F. Blondel, op. cit. Épître.

(10) R. Descartes, *Discours de la méthode*, (1637), Ed. de la Pléiade, p. 137-8.

(11) Cf. R. Thom, «Biologie et structuralisme», in *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, U.G.E. 10/18, Paris, 1974.

est rendu possible, de même que dans la réalité à partir d'un simple outil, une machine peut être créée qui exécute ensuite un travail encore plus complexe (cf. Annexe II).

1.3. La théorie classique des Traités d'Architecture n'exclut donc pas le **discours scientifique** : elle confirme même un « passage de l'état doxologique à l'état scientifique » (A.J. Greimas) par inclusion du problème de la vérité à l'intérieur même du discours. La scientificité de l'Architecture tient à son arbitrarité, c'est-à-dire à l'**infinie possibilité du système de signifier** en n'importe quelle situation historique, selon les diverses réceptions culturelles (12). C'est ainsi qu'il faut entendre le rapport entretenu avec l'Architecture antique : « Je dirai qu'il me semble que l'on doit avoir toute l'estime possible et même de la vénération pour l'Antiquité, parce que c'est dans cette source que l'on a puisé tout ce qui a été produit d'excellent dans le Moderne : mais que cette vénération ne doit pas être servile. Elle doit au contraire être sans préoccupation et ne s'étendre qu'aux choses de l'Antique qui en sont dignes, sans respect ni de l'âge, ni du nom de leurs Auteurs. C'est-à-dire en un mot qu'il faut estimer les belles choses en quelque endroit qu'elles se trouvent, sans avoir égard ni au temps, ni au lieu, ni par qui elles ont été produites » (13).

Les Traités français sont partagés entre ces deux attitudes complémentaires : le **catalogue** et le **système**, dont découlent en fait deux traditions théoriques, l'une ayant pour origine plus spécialement le **Livre d'Architecture** de du Cerceau et l'autre, le **Premier Livre de l'Architecture** de Philibert de l'Orme. Au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, le système l'emporte dans l'ensemble des Traités classiques : cette tendance savante s'accomplit essentiellement dans les oeuvres de C. Perrault. Pourtant, jamais un système n'est clairement proposé, et d'abord parce que la mobilité des principes des Traités est, depuis leur origine, bloquée au niveau de la beauté (14) et plus précisément de la grâce dont l'existence ne s'explicite jamais totalement, « car ce je ne sais quoi n'est autre chose qu'une splendeur toute divine, qui naît de la beauté et de la grâce » (Félibien). Déjà le choix d'un module, c'est-à-dire la détermination « d'une mesure commune » qui ne suffit pas à l'obtention de la grâce, contribue à figer le système. Mais surtout, un cercle de causalité est institué, au prix d'une sorte d'hypertrophie de la dimension esthétique, parce que l'on ne peut référer les principes de l'Architecture qu'aux meilleurs exemples de l'Antiquité, qui ne se réfèrent eux-mêmes qu'au silence de leur origine : « ... dans le commencement de ce Cours d'Architecture, j'ai déclaré que je n'y traiterais que des choses qui peuvent contribuer à l'élégance et à la beauté des Bâtisses, sans

(12) « Le plus souvent (la structure du système) est invariante par le temps. On peut cependant admettre que, parfois, la structure interne d'un système réel puisse varier avec le temps : l'identité du système étant alors assurée par sa continuité spatio-temporelle en tant que domaine de l'espace substrat (l'homme qui perd ses cheveux par l'effet de l'âge n'en reste pas moins un homme) » R. Thom, op. cit. Il est certain qu'au centre d'un tel système la redondance nécessaire à tout ensemble pourvu d'une syntaxe faible, est prédominante ; mais à la périphérie, la logique quasi mécanique du système est sans doute plus aléatoire.

(13) F. Blondel, op. cit., Seconde et Troisième Partie, Livre VIII, chap. X.

(14) F. Choay, op. cit., p. 313.

m'arrêter aux autres parties, c'est-à-dire à celles qui sont leur salubrité, leur commodité ou leur solidité» (15).

D'autre part, le rôle de la raison est encore limité, ainsi que la portée des représentations qui en découlent : C. Perrault, comme Pascal ou Descartes, croit à l'irréductibilité des phénomènes. Enfin les unités isolées dans les Traités ne sont pas stables ; les règles syntaxiques sont perpétuellement modifiées dans les projets et réalisations, c'est-à-dire dans la performance des Architectes ; et rien ne s'attache régulièrement à limiter le système dont le fonctionnement est incertain. La systématique des Traités vient donc restreindre par son jeu la portée théorique d'une science du bâtir. Cette science accède à l'existence mais conditionnellement puisqu'elle doit se fonder sur des apparences et supporter une finalité esthétique quasi exclusive.

2.1. La redistribution des matières et l'explication de l'Art de Bâtir sont destinées à faciliter l'apprentissage et la mémorisation des principes, mais en retour, l'engendrement du domaine bâti, dans sa grande logique de la Renaissance, paraît s'effriter. Les relations et/ou éléments constitutifs relevant de l'ordonnance, de la disposition et de la bienséance, qui, combinés suivant les domaines de signification (solidité/commodité/beauté) et les taxinomies des usages et des usagers (particulier/public, sacré/profane), constituaient — difficilement — la totalité albertienne, ne semblent plus devoir faire système (16). Un double blocage s'opère, d'une part, à partir de l'exemplarité des bâtiments déjà réalisés qui, en tant que produits finis, figent toute dynamique ; d'autre part, à partir d'une réduction taxinomique : ainsi, l'articulation particulier/public devenant une opposition, empêche l'explication de la ville comme continuum et concourt à renforcer l'idéalité d'une ville classique, se manifestant par sa forme hautement personnalisée. Le rapport entre les exemples particuliers et les principes généraux, en ce qu'il touche l'intersémiotité des discours sur la ville, devrait faire l'objet d'une exploration plus accomplie : de quel droit et comment les théoriciens peuvent-ils extraire des règles et révéler leur nécessité en accord avec les principes fondamentaux qui rendent toute pratique possible ? La distinction entre savoir et savoir-faire ne paraît pas avoir été clairement posée, dans la quasi-totalité des traités ; la faiblesse théorique des propos de F. Blondel vis-à-vis de l'ensemble des déviations des grands architectes modernes (Palladio, Serlio, Vignole) le prouve suffisamment.

La systématité (qui permettait dans les traités renaissants de passer logiquement de la constitution de la ville au traitement de détail des ornements d'architecture) faisant problème, la part explicite qui revient au discours sur l'urbain se réduit et se déplace pour ne faire l'objet que d'une digression. Un des traits caractéristiques de l'art urbain semble être dès lors de masquer à la fois la conceptualisation du domaine bâti et sa production réelle, par la perfection de produits finis. S'il est si

(15) (je souligne) F. Blondel, op. cit. Cinquième partie, Livre 1, chapitre IX. La nécessité de la salubrité, qui précède le rôle important de l'hygiène au tournant du XIXe siècle, ne doit pas être négligée : cf. les *Observations sur la nature et sur les effets de la mauvaise odeur des Lieux ou aisances et cloaques, et l'importance dont il est d'éviter cette mauvaise odeur pour la conservation de la santé*, (1696), par P. Bullet, architecte du Roi.

(16) F. Choay, op. cit., p. 303.

peu question de la ville dans les *Traité*s, et uniquement dans les passages faisant appel à la représentation qu'en donnent les guides alors en vogue, deux hypothèses peuvent être retenues : soit la conception de la ville fait l'objet d'un consensus suffisant en référence à un acquis, soit les conditions de possibilité de celle-ci ne sont pas réunies.

Dans le premier cas, il serait donc inutile de parler de la ville parce que ce discours instaurateur serait tautologique. Cela supposerait que la réalisation soit l'expression d'une théorie auto-référente qu'il conviendrait d'aller rechercher dans les bâtiments, or ceux-ci sont des modèles toujours imparfaits, le principe idéal étant nécessairement corrompu dans les faits pour les hommes du Grand Siècle. Cette hypothèse suppose également que la nécessité d'un recours à une institution ne se fasse plus sentir et que la simple répétition des principes renaissants suffise, ce que les faits démentent. La seconde hypothèse tendrait à poser que l'idée de règles formelles impératives ne peut être fondée, même empiriquement, quant à la ville qui de par son statut particulier n'accède pas à l'état de simple substrat opératoire.

S'il ne peut être parlé, à l'âge classique, que de ce qui, étant certain, ne prête à aucune confusion, la recherche des « règles et principes » relèverait d'une générativité impensable parce que trop floue. Mais surtout les *Ordres* en tant que signes viendraient masquer certaines contradictions qui ne peuvent être résolues (même dans la simulation qu'offrent les modèles auxquels se réfèrent certains auteurs, cf. F. Blondel) : le bâtir – c'est-à-dire l'intervention transformatrice dont dépend l'aménagement (cf. L. Benevolo) – qui se prête difficilement à une rationalisation, serait fondé sur cette fiction, *conventionnellement*. Et le recours aux *Ordres* compenserait l'expression du désordre de la ville. En tous cas, dans la totalité des *Traité*s, la ville, manifestation contemporaine de l'art urbain, n'est pas abordée directement en tant qu'entité autonome à construire.

Dans son très officiel *Cours d'Architecture*, F. Blondel ne parle explicitement de la ville qu'à propos des Arcs de Triomphe, qui « achèvent la doctrine des Portes et des Arcs ou Arcades » ; D'Aviler, dont le *Cours d'Architecture* aura un succès jamais démenti pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne traite des places et des rues que dans un chapitre ayant trait aux « diverses espèces de colonnes extraordinaires et symboliques » ; Félibien, dans l'introduction au chapitre portant sur l'architecture militaire, reconnaît que « le principal devoir de l'Architecture, en général, (est) de régler et de bien conduire (...) tout ce qui appartient à la Structure des Édifices publics, tels sont (...) les Rues, les Places publiques et tous les autres lieux dont il a été parlé », mais il est peu question, par ailleurs, de ces sortes d'Édifices ; quant à De Cordemoy, s'il octroie une large part aux Places publiques et aux rues « bien larges et bien droites », dans la troisième partie de son *Nouveau Traité de toute l'Architecture*, ce n'est qu'au niveau de la Bienséance (17) en liant les déterminations complexes de l'utilité et de l'esthétique, au summum de la hiérarchie sémantique.

(17) « La Bienséance est ce qui fait que (la) Disposition est telle qu'on n'y puisse rien trouver qui soit contraire à la nature, à l'accoutumance, ou à l'usage des choses », *Nouveau Traité*, 2<sup>e</sup> éd., p. 3.

Le discours sur la ville peut sembler éclater dès lors que la ville idéale est en projet dans des séquences textuelles portant explicitement sur certains aspects d'une ville réelle. Ainsi le fonctionnement monumental (cf. F. Blondel) mettant en jeu la mémoire, fait appel à la stratification historique singulière dont une ville est le lieu ; la symbolique également convoquée (cf. D'Aviler) valorise l'existant en jouant sur des ressemblances plus ou moins mythiques. Enfin la ville énoncée est certes production matérielle, mais surtout intellectuelle et artistique à un moment donné (cf. Félibien, De Cordemoy). On peut donc voir dans l'effacement relatif du discours sur la ville proprement dit, un effet de l'importance croissante de l'autonomisation des discours connotateurs et en particulier des descriptions de plus en plus nombreuses (18) qui s'attachent aux particularités de chacune des villes sans (presque) jamais pouvoir produire une authentique transformation de la ville classique. En fait, les récits confirmateurs font consister l'image de la ville mais ne permettent pas la constitution d'un savoir spécifique : or c'est à travers ceux-ci que les traités classiques exposent l'art urbain.

Ce serait le fait d'une critique hâtive de négliger, à cause de ces déplacements du discours sur la ville proprement dit dans les traités classiques, la part prépondérante que ceux-ci occupent dans la conceptualisation, et même au-delà, dans les transformations de l'espace urbain au XVII<sup>e</sup> siècle. La ville n'est pas un contexte reconnaissable et identifiable, mais un objet de savoir : il s'agit toutefois de rendre pensable la construction de celle-ci par la rationalisation de ses fondements (et par l'institutionnalisation d'une discipline qui rende compte du «logement particulier», des lieux d'échange, etc), plutôt que de produire la structuration du domaine bâti en général. L'une des caractéristiques de l'art urbain semble être simultanément de s'opposer à la découverte du procès productif derrière la perfection du produit. Aussi est-il permis d'y voir une double relation, d'une part d'instauration, d'autre part de masque. La fonction d'instauration des traités classiques, et surtout de l'*Abrégé des dix livres d'Architecture de Vitruve* (C. Perrault) devra être précisée parce que, dans l'épistémè en question, cette fonction peut paraître s'attacher moins au système du bâtir en général qu'à la ville en particulier, bien qu'il ne soit question nommément de ce dernier sujet que par parenthèse.

2.2. La quasi redondance des grands traités d'architecture à l'âge classique et l'apparente cohérence des réalisations masquent une crise profonde qui ébranle définitivement le champ disciplinaire architectural dans lequel la théorie des Ordres et l'art urbain sont indissolublement liés. Si la théorie reste idéalement presque inchangée, de graves conflits doctrinaux semblent contribuer à ruiner l'espérance d'une structuration unitaire (comme en connut la Renaissance), et institueraient même ses conditions d'impossibilité. Puisque l'architecture ne cesse d'être définie comme art de bâtir dont la finalité est la beauté, les traités qui procèdent d'une

---

(18) Ces publications ont un succès immense durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle : parmi celles-ci, il faut citer : H. Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de Paris* (1724) ; G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 5<sup>e</sup> édition (1706) ; F.S. d'Alquié, *Les délices de la France* (1699) ; L. Liger, *Le Voyageur fidèle* (1715), les Descriptions de Piganiol de la Force, etc, qui reséantent la ville en survalorisant ses mérites, jusqu'à présenter une sorte d'achèvement de l'histoire en des lieux artistement magnifiés.

primarité des principes et des règles produisent une théorie qui se reconstitue sans cesse suivant deux modes : (a) l'un, **prescriptif et confirmateur**, tâchant de stabiliser une structuration compromise ; (b) l'autre **disjonctif**, s'attachant par exemple à réarticuler les domaines de signification (solidité/commodité/beauté), **et/ou transgressif**, incorporant des données appartenant à d'autres configurations discursives.

La brève analyse ici proposée n'est pas l'illustration d'une méthode mais plutôt l'expression d'une technique empruntant à la sémiotique sans jamais prétendre à une rigoureuse, et parfois trompeuse scientificité. S'attacher au **circonstanciel** (les modalités de parution, le statut social de l'auteur, la finalité de l'énonciation, etc) permet de prendre en compte des détails négligés et/ou de réinterpréter des phénomènes, en dépistant ce qu'une tradition critique véhicule implicitement : une telle procédure s'accompagne **nécessairement** d'une constante vérification historique des possibilités mises en jeu. Ainsi la répétition du discours de Vitruve ne peut être interprétée que vis à vis des modalités concrètes de la parution d'ouvrages théoriques à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Un auteur faisant publier un **Traité d'Architecture** est censé reproduire au moins l'ensemble des connaissances admises jusqu'alors, et les **bords du texte instaurateur** doivent être découpés selon la tradition, suivant un cadre toujours semblable, pour des raisons de reconnaissance. Si des divergences existent entre les **Traités**, elles n'apparaissent, après un long examen, que sur les franges de ces textes, là où l'écart par rapport à la trop lourde tradition est le plus aisé à faire, sans effraction du texte ni remise en cause de l'économie générale de son objet. Discours et figurations sont l'objet d'un enjeu incessant qui dépasse leur spécificité : aussi n'est-il pas possible de se limiter au seul contenu des traités, pour mettre à jour leur logique, car ils n'ont véritablement de sens que rapportés à leurs conditions de production et de consommation. Réciproquement, expliquer le déclin de l'architecture classique par le seul contexte, par exemple par l'accentuation d'une demande programmatique — en fait omniprésente depuis les fondements renaissants (en particulier dans le **De Re Aedificatoria** d'Alberti) —, relèverait du non-sens. La caricature de conflit entre l'utile et le beau tient à l'a priori d'une certaine histoire de l'architecture, dont on ne peut ignorer la finalité promotionnelle d'architecture contemporaine.

2.3. A l'exception du **Nouveau Traité** de l'Abbé de Cordemoy, les traités classiques sont imprimés par l'Imprimerie Royale ou de grands éditeurs spécialisés : Mariette, les Jombert ou les Coignard dont 3 générations figurent à l'Académie française. L'une des caractéristiques de ces traités réside dans la **dédicace**, qui s'adresse aux plus hauts personnages du royaume : le Surintendant des Bâtiments ou le Roi lui-même, marquant ainsi leur importance décisive et leur recours à l'autorité suprême. Mais ces dédicaces ne sont le plus souvent qu'une réponse à **une commande**, dont il s'agit d'interroger la finalité comme les implications particulières.

La parution de ces traités mis en cause a presque exclusivement pour origine le mécénat royal par l'entremise de Colbert. La commande explicite d'une nouvelle traduction en français des **Dix livres d'Architecture** de Vitruve faite à C. Perrault ne peut donc être dissociée d'autres commandes de traités relatifs aux arts libéraux, mais aussi aux sciences permettant le progrès des arts mécaniques : F. Blondel

publie son *Cours d'Architecture*, C. Perrault, rétribué par l'Académie des Sciences, écrit son *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, d'Aviler traduit Scamozzi alors que Desgodetz achève le relevé précis des bâtiments romains, et que Desargues écrit son *Traité de la coupe des pierres* ; Mariotte, également subventionné par l'État, découvre la loi sur les gaz (1676), alors que La Hire poursuit ses expériences mécaniques et que paraissent les traités sur le tissage et la teinture des soieries. Or la parution des traités classiques, légèrement postérieure à l'ouverture des grands chantiers versaillais et parisiens (le Louvre, l'Observatoire, la Salpêtrière, etc), commence en une période de déclin économique. La thèse unificatrice de l'architecture allégorique à laquelle on a longtemps réduit l'aménagement à l'âge classique ne saurait suffire à rendre compte de la visée colbertienne certainement marquée par le souci d'établir un contrôle étatique autoritaire, pour mieux permettre l'**accroissement maximum du rendement dans le cadre étroit des règles établies**.

Sans qu'il soit question de nier l'appartenance de l'architecture aux Beaux-Arts, puisque l'imitation de la Nature reste son origine et la beauté son ultime finalité, un déplacement de cet art dans la production/consommation marchande ne saurait être ignoré au moment même où les financiers parisiens, et en général les gens d'affaire, paraissent devoir être, parallèlement aux Grands de la Cour, les seuls bénéficiaires du régime. Les arts, du fait de la logique de cette commande étatique, se trouvent réduits à répondre à une demande de groupes sociaux qui vont en modifier le statut. La pression de ces nouveaux clients conduit à dissocier la théorie et la pratique en fonction d'une rationalisation de la production du domaine bâti, qui se manifeste à la fois en une problématique strictement d'ordre technique (à laquelle répondent les manuels d'architecture) et en une altération du domaine de la beauté, c'est-à-dire en une modification de la finalité esthétique. Un premier repérage de ce qui est extérieur au contenu même des traités appartenant au corpus défini, oblige de resituer d'une part la **main-mise d'une clientèle bourgeoise** et le déplacement théorique qu'elle fait subir au champ architectural, et d'autre part, la dépossession naissante de la dimension de l'esthétique, effectuée par les philosophes et érudits au détriment des architectes et «beaux-esprits» c'est-à-dire de ceux qui traditionnellement avaient «l'agrément en partage».

2.4. Ainsi, une nuance prend corps qui disjoint les deux versants théorique et pratique de l'art dans l'ensemble des traités. La manifestation la plus concrète en est sans doute le **format des livres**. Les traités de d'Aviler, Félibien et de Cordemoy (dans la seconde édition de 1714 comprenant un nombre élevé de figures) cessent d'être d'imposants in-folio pour se présenter comme des in-quarto. Seuls F. Blondel avec son *Cours d'Architecture* et C. Perrault avec sa traduction des *Dix livres d'Architecture de Vitruve* et son *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, continuent la tradition des grands formats d'un coût élevé et d'une rareté ne permettant de toucher qu'un public restreint ; tous les autres Traités, d'un maniement plus commode, sont susceptibles de ne pas rester dans le secret des cabinets pour au contraire être consultés à tous moments et en tous lieux. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'éditeur Ch.-A. Jombert propose une «Bibliothèque portative d'architecture», véritable collection de poche (in-8) comprenant les oeuvres des grandes architectes de la Renaissance, c'est-à-dire un ensemble d'architectures exemplaires : il ne s'agit

pas toutefois de donner alors les règles et proportions de la bonne Architecture, et encore moins d'explicitier les fondements et principes de l'Art de bâtir, comme c'est la tâche des Traités. Dans tous les cas, la question du format ne doit pas être prise à la légère ; D'Aviler s'explique ainsi de son choix, en se référant à la clarté des planches qui accompagnent le texte : «J'ai renfermé (ce cours) dans un volume assez grand d'un côté pour y distinguer jusques aux moindres parties, et commode de l'autre pour être porté avec soi, comme étant le Manuel d'Architecture dont les Ouvriers se servent à toute heure». De son côté, C. Perrault opère une puissante et décisive réorganisation des *Dix livres d'Architecture* de Vitruve dans un *Abrégé* dont le format in-12 est encore plus facile à manier.

Cette dissociation théorie/pratique s'accompagne en un mouvement apparemment contradictoire d'une déconsidération relative pour la gratuité des spéculations théoriques, et d'une réévaluation positive de leur utilité, alors que la relation fondamentale qui unit le client à l'architecte fait l'objet d'une réarticulation signifiante. D'un côté d'Aviler, lié à F. d'Orbay, praticien favori de Colbert, s'adresse plus (dans sa traduction en français de l'*Idea universale* de Scamozzi) aux praticiens qu'aux intellectuels cherchant dans un art «les finesses de la Théorie, qui contribuent quelquefois fort peu à sa perfection» ; de l'autre, Colbert écrit à Le Nôtre en 1679 : «Vous avez raison de dire que le génie et le bon goût viennent de Dieu, et qu'il est très difficile de les donner aux hommes. Mais (les Académies) ne laissent pas de servir à perfectionner les ouvriers»... Concourant à l'échelle qui est la sienne à la mise en place des fondements pré-capitalistes de l'appropriation du travail, l'Académie d'Architecture, bien qu'étant un lieu ouvert à toutes sortes de débats, joue un rôle efficace dans la division non seulement technique mais surtout sociale du travail, en prétendant à la reproduction d'exemples et/ou réglant les transformations du système du bâtir. A la naissance d'un statut bureaucratique de l'architecture correspond négativement l'interdiction faite aux différents corps de métiers d'empiéter sur les domaines qui ne relèvent pas de leur compétence par l'arrêt du 9 août 1707.

Le sens de la théorie n'est pas celui d'une quelconque «vita contemplativa», mais plutôt celui d'une critique encore asservie à l'ordre institutionnel monarchique. La théorie architecturale est loin de n'être qu'une activité de pure spéculation, ne serait-ce que par sa nécessaire compromission avec les forces productives ; mais elle tend à se défaire de la domination par une esthétique figée, de la finalité traditionnelle des rapports de production de l'Architecture. Les rapports qui s'établissent entre les arts sont complexes comme en atteste cette réflexion de Sauval : «Bien que les Verreries, les Monnaies et les Tissanderies, ne se mettent pas d'ordinaire parmi les Manufactures, non plus que les Académies de Peinture, de Sculpture et de Musique, néanmoins comme ce sont des Arts et que les Sculpteurs, les Peintres, les Verriers et les Monnayeurs sont Artisans, aussi bien que les Manufacturiers, j'en dirai deux mots ici...» (19). Et les rapports entre théorie et pratique restent ambigus, et le resteront si l'on en croit d'Alembert qui, près d'un siècle plus tard, souligne combien délicate est la distinction entre la science et les arts, car dans la plupart des connaissances «la spéculation se réunit à la pratique».

(19) H. Sauval, op. cit., Tome II, p. 504.

A la compétence technique relevant des manuels corporatistes essentiellement descriptifs, correspond la prédominance d'un destinateur savant sur un disciple soumis, dans la totalité des traités instaurateurs. La polyvalence traditionnelle de l'architecte se réduit à un double rôle de technicien et de conseiller devant favoriser l'éclosion d'une production plus parfaite : d'une part le «dessinateur en architecture» (ou «dessinateur de bâtiment») fournit son habileté à représenter, alors que le «chef d'atelier» conduit la réalisation ; d'autre part l'architecte-académicien est un intellectuel déléguant un savoir l'autorisant à donner des conseils aux clients et des directives artistiques aux «ouvriers» qui portent sur la production effective des bâtiments, et non plus sur l'engendrement du système du bâtir. Même si l'idéal classique abstrait demeure dans la doxologie vitruvienne, la publication des traités a sans doute une finalité concrète comparable à celle de l'Académie d'Architecture, ainsi qu'en attestent, dès la disparition de F. Blondel, les cours donnés par La Hire, puis, à partir de 1719 par Desgodetz. (20).

La vocation explicitement pédagogique des Traités d'Architecture s'accompagne d'une schématisation généralisant un ensemble de règles et prescrivant certaines normes à partir de principes qui font loi. La nécessité d'une telle pratique est certes d'origine politique : on connaît le rôle répressif de l'Académie d'Architecture. D'autre part le pouvoir coercitif des architectes en tant que caste d'intellectuels inféodés à la classe dirigeante n'est plus à démontrer : encore faudrait-il préciser que le processus de rationalisation n'ayant profité durant ces quelques décennies qu'à l'absolutisme monarchique, la solidarité des architectes avec la bourgeoisie est inexistante dans les faits, et ne peut être qu'idéologique, lorsque, par exemple, elle consiste en l'embellissement des lieux du travail ou de l'échange, comme le montre le plan de l'Hôtel des Monnaies «dressé par Monsieur Dulin, architecte du Roy, le 20 janvier 1720 par ordre de Monsieur Law» (cf. fig. 05). En général, les architectes ne font qu'«approvisionner un appareil scénique menaçant ruine» (W. Benjamin) en accroissant la compétence de leur clientèle nobiliaire et surtout monarchique : «C'est une chose digne d'admiration de voir de quelle manière (le Roi) sait bien juger de toutes les belles choses. Cependant il ne s'assure pas toujours sur ses propres connaissances ; mais il fait examiner par les plus savants hommes les dessins de tous les ouvrages qu'il fait faire, afin qu'il ne manque rien à leur perfection» (21).

En fait, l'ensemble des prescriptions à l'âge classique résulte plus de l'essence même de l'architecture que d'un dispositif normatif faisant passer du désordre à l'ordre : la raison de la schématisation didactique, celle-ci venant à la fois d'une nécessaire communicabilité et d'un partage de valeurs, est donc également d'origine sémiotique. En effet, à l'abondance des nouveaux bâtiments et donc des «oeuvres» d'architectes, est liée une individualisation des codes pouvant provoquer la confusion comme en attestent, par exemple, les projets, par ailleurs remarquables, d'A. Le Pautre. L'Architecture doit être immédiatement reconnaissable et se prêter à une interprétation certaine : ainsi l'ambiguïté est sévèrement blâmée par F. Blondel qui, en pleine

(20) Cours d'Architecture (B.N. Est. Ha 23 fol 299), repris en complété par J. Pinard après la mort de son maître (1728).

(21) Félibien, op. cit., Premier Entretien.

méconnaissance de la nature du signe, condamne ce qu'il nomme «l'architecture amphibologique» au nom d'une hypothétique clarté.

2.5. Constituer un savoir se distinguant du savoir-faire est aussi bien le souci de F. Blondel que de C. Perrault. Même si le premier semble plutôt se contenter de reconstituer cette science dans la tradition renaissante, il s'agit pour l'un comme pour l'autre de répertorier un certain nombre d'opérations déterminantes (ayant trait aux fondements de l'Architecture) et de comprendre, limiter et mesurer leurs effets prévisibles. Aussi les deux auteurs s'adressent-ils explicitement l'un comme l'autre aux meilleurs «ouvriers» et aux architectes confirmés, voire même aux «maîtres», comme le fait, non sans provocation, C. Perrault dans l'Avertissement à l'Abbrégé des dix livres d'Architecture.

A l'opposé, d'Aviler, Félibien et de Cordemoy paraissent privilégier un savoir-faire, pour des raisons également différentes : le premier s'assure de la mise en pratique de prescriptions institutionnalisées par les maîtres italiens alors que les deux autres postulent l'existence de mille beautés et lient la réussite presque magique de la beauté et de la grâce au «je ne sais quoi». Tous trois s'adressent aux «ouvriers» et à ceux qui les emploient, c'est-à-dire aux manoeuvres, artisans et entrepreneurs, ainsi qu'à tous ceux qui font bâtir : les maîtres d'ouvrage. Une hiérarchie de droit et non seulement de fait s'établit entre destinataire et destinataire. La distribution des traités effectuée selon le choix explicite du destinataire est ainsi quelque peu trouble du fait de l'irréversibilité du discours à prétention scientifique.

Au contraire, l'interrogation portant sur les auteurs est très féconde puisque pré-jugeant de deux attitudes théoriques fondamentalement complémentaires : l'une visant les principes constitutifs de l'Architecture, l'autre les techniques de reconnaissance de l'Architecture. Alors que les Académiciens sont tous, à l'origine, des architectes opérationnels, les auteurs des traités forment une population hétérogène de destinataires : les uns sont des praticiens exclusifs (d'Aviler) ou non (F. Blondel), les autres des connaisseurs (Félibien, de Cordemoy). L'originalité comportementale de C. Perrault, naturaliste de talent et médecin réputé, malgré les railleries de N. Boileau (22), tient au fait qu'il soit lié aux projets concernant les programmes majeurs de l'époque (le Louvre, l'Observatoire, l'Arc de Triomphe, et... le Jardin de Versailles) en tant que praticien accidentel ; et en tant que théoricien officiel, auquel d'ailleurs les plus grands (dont F. Blondel) se réfèrent avec déférence, il voit sa problématique être peu suivie, et certaines de ses propositions être déformées et régulièrement attaquées pour leur aspect scandaleusement contestataire (23). Un

(22) Cf. l'allusion à C. Perrault dans *L'Art Poétique*, Chant IV :

«Notre assassin renonce à son art inhumain  
Et désormais, la règle et l'équerre à la main,  
Laisant de Galien la science suspecte,  
De méchant médecin devient bon architecte».

(23) En fait, ce qui dérange, c'est que le connaisseur ne soit pas un «amateur oisif». La pratique accidentelle de l'architecture, malgré sa fréquence depuis l'âge classique, soulève de nombreux débats stériles : il ne sert à rien de se demander si F. Blondel, maréchal de camp, était plus mathématicien qu'architecte. Par contre, il convient de remarquer que paradoxalement,

aperçu de la **dimension communicative** des traités montre donc que la divergence des tendances doctrinales limite en fait les altérations possibles de la théorie, par la seule inscription en un champ particulier.

3.1. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, un puissant mouvement vise à déposséder les artistes de leur prérogative théorique au niveau de l'esthétique. Jusqu'alors, les artistes forgeaient eux-mêmes leur doctrine en se fondant sur les concepts de la théorie ou de la critique, limités — à l'exception de ceux d'Alberti — par la récitation sans fin des préceptes vitruviens ; désormais cette législation de la beauté ne suffit plus. Une autre sorte de beauté apparaît qui ne s'accommode plus des seuls effets de rapports mathématiques figés, aisément transmissibles : «Car vous savez bien qu'il y a des grâces qui ne consistent pas simplement dans la belle proportion. Dans les Ouvrages d'Art, aussi bien que dans les productions de la Nature, on voit des beautés qui n'ont ni la grâce, ni ce je ne sais quoi qui rend certaines personnes ou certains ouvrages plus agréables que d'autres qui sont néanmoins plus parfaits (...). C'est que la beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme» (24). Cette grâce est toutefois encore une qualité propre à l'objet en soi ; de plus, ce «je ne sais quoi» fait qu'on admire nécessairement la chose d'art qui le possède intrinsèquement : «ce je ne sais quoi qu'on a toujours à la bouche, et qu'on ne peut bien exprimer, est comme le noeud secret qui assemble ces deux parties du corps et de l'esprit» (24).

A cette union métaphorique qui donne vie à l'oeuvre d'art, correspond une réarticulation profonde de l'Architecture, dissociant d'une part, ce qui est sûr et nécessaire, mais non suffisant, et d'autre part, ce qui est essentiel, mais insaisissable en toute certitude : «Car les proportions de toutes les parties qui composent un édifice en sont la beauté corporelle ; et la conduite et sage dispensation qui se fait de toutes ses parties par le mouvement de l'esprit de l'Architecte, est ce qui donne toute la grâce» (24).

Cette structuration seconde par «le mouvement de l'esprit» est propre à la seconde sorte de beauté distinguée par C. Perrault, qui comprend à la fois la Sagesse et la Régularité : la «beauté arbitraire» n'est pas subjectivité ou produit du hasard, mais valeur relationnelle en accord avec les conventions sociales. Or «c'est elle seule qui distingue les vrais Architectes de ceux qui ne le sont pas» (25). Le déplacement de la finalité du travail de l'architecte va de pair avec une réduction de l'art à un ensemble fini de règles «techniques» et avec la limitation de la «beauté positive» à ses constituants immédiats : la Symétrie (au sens français d'égalité), la richesse de la matière et la réalisation («propreté, netteté et justesse de l'exécution»).

---

l'ultime retombée de la méthode de Perrault — la détermination rationnelle des Ordres — séduit moins les praticiens que les connaisseurs : J.L. de Cordemoy, Ch. de Neuvéglise, A.F. Frézier...

(24) Félibien, op. cit. Premier Entretien.

(25) C. Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Paris 1683, Introd. p. XII.

Une rapide analyse quantitative de l'importance réciproque des divers niveaux sémantiques de la solidité, de la commodité et de la beauté, dans l'ensemble des Traités classiques, fait ressortir la prédominance, voire, comme dans les Cours de F. Blondel, la quasi exclusivité de l'esthétique. A cette sorte de crispation des Traités d'Architecture sur une esthétique figée qui concourt à une relative stagnation du champ artistique (alors que les sciences accomplissent dans le même temps, au moins dans la représentation historique qu'on en donne, des progrès à un rythme inconnu jusqu'alors), répond l'adaptation innovante du système du bâtir aux impératifs de la raison, tendant à dissocier le perpétuel et l'universel du circonstanciel et du particulier (26). La réhabilitation de l'usage participe de cette nouvelle esthétique qui, au-delà de la mode des compétitions entre philosophes et beaux esprits (sans doute héritée de la pratique des salons), ne l'emporte difficilement qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle du fait des réactions provoquées.

Un mouvement contradictoire prend donc source dans les Traités d'Architecture, dont on s'appliquera à déceler les correspondances dans la partie graphique du processus de fabrication du projet. La fixation d'un « langage » architectural efficace, réservé à une élite initiée, ou plutôt de ce qu'avec R. Barthes on peut appeler un « sociolecte » (sans négliger son déploiement en tant qu'instrument de domination), et une volonté de rendre relative la hiérarchie de la beauté et de la commodité, ne permettent pas de constituer une nouvelle spécificité du champ disciplinaire architectural en tenant compte de l'importance croissante des rôles du philosophe et de l'homme de sciences.

Si un changement culturel n'est pas encore institué, du moins un jalon important est-il posé quand une nécessaire correspondance entre l'objet contemplé et le sujet qui contemple est affirmée, même si la détermination objective possible de la beauté ne fait faillite définitivement qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quoique peu versé en cette problématique, Descartes avait pourtant insisté sur la pure subjectivité de la beauté : « Mais généralement ni le beau, ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet, et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau, ni l'agréable, aient aucune mesure déterminée » (27). Cette attitude, loin d'être isolée, est reprise par nombre d'auteurs se référant trop exclusivement au « je ne sais quoi » seul capable de plaire : « La nature (du « je ne sais quoi ») est d'être incompréhensible et inexplicable, et si on le découvrait, il cesserait d'être ce qu'il est » (Bouhours) (28). La valeur de la beauté en soi est gravement compromise par la prédominance du rapport réversible entre le sujet et l'objet. Plus fondamentalement, P. Nicole met ainsi en avant une **structure dualiste** qui permet de soumettre l'art de plaire aux nécessités de la raison, en réarticulant l'opposition subjectivité/objectivité : « Afin qu'une chose soit belle, il ne suffit pas qu'elle convienne à sa nature, il faut qu'elle ait rapport à la nôtre » (29).

(26) C. Perrault, *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1674.

(27) Descartes, Lettre au Père Mersenne du 18 mars 1630, éd. de la Pléiade, p. 925 (cf. Annexe II).

(28) Cité par D. Mornet, *Histoire de la littérature française classique (1660-1700)*, Armand Colin, Paris 1942. L'art de plaire ne saurait suffire : cf. R. Wittkower, « Classical theory and Eighteenth century sensibility », in *Palladio and English Neo-palladianism*, Thames a. Hudson, Londres 1974.

(29) (je souligne). P. Nicole, *Traité de la vraie et de la fausse beauté dans les ouvrages de l'esprit*, 1650, trad. franç. 1689. Il faut rappeler que, pour les Jansénistes, l'art n'est rien de plus qu'un mal nécessaire : cette vision est critiquée par N. Boileau, op. cit. chant IV, v. 62-63 : « Souvent dans son orgueil un subtil ignorant, / Par d'injustes dégoûts, combat toute une pièce ».

Les conditions d'émergence (dans le champ esthétique) des nécessités de la production se trouvent dans les ouvrages de Félibien et en particulier dans les «Principes de l'Architecture». Derrière la forme du Dictionnaire qu'emprunte ce livre, figure l'idée d'une représentation des inter-relations rendant compte du maximum de connexions possibles entre les diverses disciplines artisanales entrant dans l'art de bâtir, sans que la pratique (ou même la seule succession des gestes effectifs des ouvriers) soit mimée. Alors que la plupart des auteurs s'attachent à montrer une remontée verticale à partir des principes jusqu'aux ultimes effets, Félibien propose complémentaiement un système qui comprend le passage horizontal entre les diverses incidences théoriques des pratiques concourant à l'art de bâtir.

Mais l'écart le plus décisif entre l'imitation raisonnée des préceptes des Anciens et la copie craintive et stérile de ceux-ci apparaît surtout dans les ouvrages de C. Perrault opérant la distinction entre «deux sortes de beauté», l'une «positive», l'autre «arbitraire» (30). Si l'on excède l'applicabilité de cette opposition arbitraire/positif aux autres domaines de signification, ainsi que le permet la réhabilitation de l'usage par cet auteur, la conventionnalité (mettant en jeu la Sagesse et la Régularité) suppose une structuration raisonnée qui donne à l'architecture l'épaisseur signifiante d'un langage. La **problématique du signe** est pré-supposée par C. Perrault sans que sa mise en place ne soit jamais effectuée, ce qui n'empêche pas une restructuration efficace des champs théorique et pratique. L'opposition apparente entre théorie et pratique recouvrerait d'ailleurs une complémentarité de fait entre celles-ci depuis l'intrusion d'une problématique du signe ne réduisant pas la force et la stabilité du système du bâtir à l'ordre de la stricte communication.

3.2. La position tout à fait privilégiée de C. Perrault lui permet d'articuler les deux attitudes théoriques mentionnées correspondant aux versants de la production et de la consommation, par l'échange des situations sujet/objet vis-à-vis de l'architecture. En effet, ainsi que l'écrit Karl Marx, «la production ne produit pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet». Or, si l'architecture instruit rationnellement par son ordre même et divertit en permettant de jouir de la beauté, réciproquement, il n'est possible qu'à l'homme «intelligent en architecture» d'en apprécier les mérites. Cette circularité du regard qui comprend également le sujet et l'objet recouvre l'**intégralité du champ architectural**, en renversant l'ordre du *De Re Aedificatoria* de L.B. Alberti. Cette structure spéculaire est coextensive à ce champ et le fonde en raison. L'application des règles et principes voit son universalité garantie à ce jeu limitant par ailleurs tout résidu issu de l'irrationalité et pouvant être véhiculé par «l'arbitraire».

Les travaux de C. Perrault inaugurent par ailleurs la contestation d'une architecture pensable en tant que science opérant sur des unités stables et reconnues en dehors de toute structure sociale. La validité du système idéal renaissant est délibérément

(30) Pour des interprétations de l'oeuvre théorique/pratique de C. Perrault, cf. J. Rykwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, p. 76-82, trad. franç. Le Seuil, Paris, 1976 ; A. Tzonis, *Vers un environnement non-oppressif*, p. 81-96, trad. franç., P. Mardaga éditeur, Bruxelles, 1976 ; M. Tafuri, «Claude Perrault, Sir Ch. Wren et il dibattito sul linguaggio architettonico», in *Architettura artificialis*, Lecce, 1969 ; et surtout W. Herrman, *The theory of Claude Perrault*, Zwemmer, Londres, 1973.

réduite par la remise en cause de l'universalité des opérations caractérisant l'espace architectural, et le réajustement contextuel dont les unités mises en jeu sont l'objet. Le théoricisme professionnel de C. Perrault, renonçant à la problématique albertienne, inaugure un mouvement résolument différent par exclusion de toute transparence du « langage » architectural renvoyant à l'éternité pérenne comme à l'univocité de la vérité.

La portée théorique de l'*Abrégé des dix livres d'Architecture*, publié sans nom d'auteur en 1674, soit un an après la magistrale traduction des *Dix livres d'Architecture de Vitruve*, a toujours été injustement mésestimée par les historiens de l'architecture. Outre la différence largement explicitée dans l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, du même C. Perrault, entre les deux « espèces de beauté » que peuvent avoir les édifices, une distinction fondamentale est établie dans la structure du texte entre « l'Architecture qui nous est commune avec les Anciens » et « l'Architecture qui était particulière aux Anciens », c'est-à-dire entre ce qui d'une part peut faire système et donne lieu à démonstration, et d'autre part ce qui, échappant au système, relève de la contingence ou du déterminisme historique.

En préfigurant le déploiement de l'empire de la raison par les philosophes de l'âge des Lumières, C. Perrault limite la part de l'intuition et de l'empirisme qui entachent la représentation architecturale à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il comprend qu'il ne suffit pas de rechercher la manifestation de la règle à l'intérieur d'exemples toujours imparfaits et s'oppose donc au *catalogue*, pour autant que la dispensation des règles y soit effectuée dans la discipline enseignée (l'architecture exemplaire). L'*Ordonnance* apparaît comme une tentative délibérée de mise en faillite de la méthode inductive en architecture, qui contraint les théoriciens à se contenter des « copies » du discours vitruvien et de ses classifications archaïques d'une part, et de l'accumulation des bâtiments exemplaires, qu'ils soient Modernes, Anciens ou Antiques d'autre part.

C. Perrault procède insidieusement à une redistribution des classes d'appartenance (public/privé, sacré/profane) ; par exclusion de l'opposition sacré/profane dans la partie concernant « l'Architecture qui nous est commune avec les Anciens », il provoque une distinction de l'Architecture et de l'idéologie dominante, qui amènera en retour la désacralisation de la représentation architecturale elle-même. De même par l'introduction des Machines (machines de guerre ou pour élever les eaux, pour porter et élever des pierres, etc) dans un chapitre concernant « les choses qui appartiennent également aux Édifices publics et aux Particuliers », il fait échapper la Machine à cette classe d'appartenance, ou plutôt instaure une neutralité entre les classes opposées du public et du privé ; un lieu théorique occupé par la technique est créé, qui serait peut-être à considérer comme indépendant des classifications répondant à des finalités sociopolitiques mouvantes (31). La distinction entre la première partie « contenant l'Architecture qui nous est commune avec les Anciens » et la seconde partie « contenant l'Architecture qui était particulière aux Anciens »

(31) (Cf. Annexe 2). L'oeuvre de Perrault doit d'être méconnue à sa fragmentation par disciplines : les *Mémoires concernant l'approvisionnement en eau de Versailles* (Arch. Nat. 01 1854) ne peuvent être séparés du *Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention* (1700), de ses *Descriptions anatomiques et de ses Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux* (1671).

a trop souvent été oblitérée : elle permet pourtant de considérer un certain éclectisme dans la réalisation, et surtout de suggérer l'existence d'un noyau signifiant irréductible qui serait commun à toute localisation.

De plus, Perrault n'ignore pas que la transformation artistique du monde n'existe que dans la réalité des faits, et il ne cesse pas de penser que l'architecture classique est, à cet égard, la plus capable de signifier. Cela le conduit à répondre, comme par anticipation, à la fois à la prétendument rigoureuse théorie de ceux qui ne comprennent pas qu'un système du bâtir ne puisse pas exister en dehors des produits où il se manifeste (cf. la distinction théorie/pratique chez d'Aviler), et à ceux qui ne savent pas opérer à l'intérieur d'un exemple la scission entre son exemplarité et sa spécificité (cf. F. Blondel et ses bâtiments servant de «modèles»). Perrault fait donc le partage entre le processus du bâtir et le système du bâtir : en fin sémioticien, il fait apparaître, à l'image du travail sur la langue effectué par les théoriciens de Port-Royal (Arnauld, Lancelot et Nicole), le bâtir comme étant pourvu de deux niveaux décomposables. Le premier niveau est celui des principes fondamentaux qui ordonnent le bâtir, et des raisons qui justifient et expliquent les principes comme les règles en aval ; le second est un niveau d'actualisation, rendant manifestes ces règles et principes en fonction d'usages déterminés par la réalisation d'édifices, dans une société spécifique, dans un moment donné.

Ainsi Perrault contribue-t-il à introduire dans la théorie, les notions de relativité et d'histoire, encore absentes de l'ensemble des Traités classiques français. Ses propositions théoriques permettent de réduire le décalage épistémique qui s'opère entre les Beaux-Arts et l'ensemble des connaissances : toutefois son rationalisme mécaniste l'empêche de concevoir la signification en dehors d'un système rigoureux, dont l'existence est improbable, comme en font le constat, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Patte et Lubersac.

3.3. La première partie de l'Abrégé de C. Perrault, traitant de ce qui constitue un fonds commun, est découpée selon les divers domaines de signification de l'architecture : la solidité, la commodité, la beauté, alors que la seconde partie est principalement articulée en fonction de la taxinomie sémantique des usages : public/privé. Conformément aux règles du genre, la première partie, contenant «les maximes et les préceptes qui peuvent s'accommoder à l'Architecture Moderne» s'achève au niveau de l'esthétique avec la définition des Ordres, dont la «doctrine des colonnes» constitue la part essentielle. Selon C. Perrault, «la Disposition, la Forme, et les Proportions différentes de toutes ces parties (les membres de l'Architecture) sont deux choses principales, auxquelles on peut rapporter tout ce qui constitue la beauté des édifices, sçavoir le Genre et l'Ordre». Or la définition des Genres qui dépendent de «la proportion qui est entre la grosseur des Colonnes et l'espace qui est entre elles» vient dans l'ordre du texte de l'Abrégé, comme dans celui des Figures d'illustration, avant la définition même des Ordres, à l'envers de la présentation traditionnelle des traités classiques. Et Perrault, ajoutant au discours vitruvien, explique ce renversement par une logique d'engendrement : «Les Genres doivent être accommodés aux Ordres, attribuant le Dorique à l'Aerostyle, l'Ionique au Diastyle et à l'Eustyle, etc». La composition nouvelle de l'Abrégé est donc un processus de

modification de la théorie comparable à celui qu'opère la figuration, pour une plus grande cohérence du système du bâtir : **l'ordre renversé du discours accroît la systématisme de son objet, en passant du descriptif au génératif, c'est-à-dire de la simple description aux règles de transformation.**

Au contraire, F. Blondel, après avoir défini les Ordres dans la première partie de son traité, et conté l'origine des colonnes et des Ordres (Livre I de la seconde partie), ne fait que juxtaposer la stricte régularité des Ordres aux habitudes concernant la position des colonnes, que seul vient limiter «le jugement de savoir se contenir dans certains bornes pour ne rien produire d'extravagant». Une rivalité s'instaure alors entre l'**Ordonnance** d'une part, que F. Blondel propose d'identifier avec la Colonnation «qui est un mot barbare, étant pris de la partie la plus considérable des ornements, c'est-à-dire de la Colonne qui donne la mesure et la règle à tout le reste» et, d'autre part, la **Disposition** qui n'entre pas dans le système génératif proposé. Cette rivalité débouche sur un conflit théoriquement insurmontable entre la quantité et la qualité «puisque de même que l'Ordonnance est pour la grandeur, la Disposition est pour la figure et pour la situation, qui sont deux choses comprises sous le mot de Qualité que Vitruve attribue à la Disposition, et qu'il oppose à la Quantité qui appartient à l'Ordonnance» (C. Perrault). Cette dissociation opérée par F. Blondel entre une qualité indéfinissable et la quantité mesurable est un manquement grave à une théorie générale du bâtir depuis qu'il n'est plus possible de **décrire métriquement** la totalité d'un édifice : elle constitue alors un appel direct à la figuration graphique.

La position des colonnes échappant à toute **loi d'engendrement** pour ne se fonder que sur un ensemble de **règles empiriques** résultant de l'usage, la figuration vient combler le manque du discours en proposant un nombre élevé, et non fini, de solutions, car l'architecte ne peut faire voir «l'effet de la Disposition» des colonnes dans un édifice qu'il veut construire que par le dessin (32). Les trois manières du dessin sont désormais moins «le Plan, l'Élévation et la Scénographie» (ou élévation perspective) selon la définition canonique des Traités, que le Plan, l'Élévation et la Coupe (ou section de profil). On ne s'étonne donc pas de voir, ou de lire, dans les dessins une remise en cause des moyens concourant à la finalité esthétique voulue : pour que les Ordres existent concrètement, il faut en effet une représentation de ce qu'est un édifice, ce qui implique une reconstitution cohérente de l'ensemble à bâtir.

Deux attitudes théoriques sont appelées à s'opposer. D'un côté, M. de Frémin s'insurge contre la radicalisation manifestée dans les traités en indiquant combien la Disposition y fait défaut : «Je ne vois encore rien de plus pernicieux que tous les livres que l'on imprime sur l'Architecture, où d'une part par l'intitulé on semble avertir le public que c'est une compilation de toutes les instructions sur ce qui généralement regarde les Bâtimens, et où d'autre part, par différentes mesures de Colonnes l'on se figure que l'on va inspirer l'art de les placer sagement» (33). D'un

(32) M. de Frémin, *Mémoires critiques d'Architecture*, Paris, 1702, *Sixième lettre* : «Apprendre à dessiner, c'est apprendre à avoir de l'invention et du discernement dans l'invention».

(33) M. de Frémin, op. cit. *Sixième lettre* (cf. Annexe I).

autre côté, Laugier, près d'un siècle plus tard, tente désespérément de retrouver l'extrême nécessité de cette sorte de grammaire primaire que constituent les Ordres, en restaurant pleinement leurs vertus signifiantes. Une épreuve de vérité ne relevant pas des règles hétéronomes formulées dans les traités est même proposée par cet « amateur », qui fait foi d'une définition mécaniciste du système du bâtir : « Les parties d'un Ordre d'Architecture sont les parties mêmes de l'Édifice. Elles doivent être employées de manière non seulement à décorer le bâtiment, mais à le constituer. Il faut que l'existence de l'édifice dépende tellement de leur union, qu'on ne puisse retrancher une seule de ses parties sans que l'édifice croule » (34).

3.4. La colonne montre la pérennité du lieu où elle est inscrite, mais surtout le jeu des forces qui s'exercent dans le bâtiment, l'articulation des parties et la pesanteur même. Ce n'est pas bien sûr l'objet en soi, c'est-à-dire le référent, qui est ainsi convoqué dans le discours théorique, mais le signe « colonne » : la vérité structurelle du bâti, vérité première ressortissant du domaine de la solidité, est désignée par la colonne représentée, bien que la signification de celle-ci mette en jeu simultanément différents domaines. Tout ajout à la structure destiné à assurer une plus parfaite solidité est pour cette raison moins condamnable en référence à une quelconque théorie des matériaux (35) qu'en fonction d'un idéal qui s'oppose au travestissement des effets. Une certaine redondance signifiante n'est pas nécessairement mal jugée : par exemple, les colonnes engagées « convenablement » dans un mur ne constituent pas un « abus ». Mais des incompatibilités naissent, qui échappent toutefois à l'impératif de clôture d'un système : les règles relèvent tantôt de l'expérience des « plus excellents maîtres Anciens et Modernes », et tantôt de principes doués d'universalité.

Les compatibilités et incompatibilités sont toutefois plutôt la loi d'existence d'un système dénommé Architecture, que des règles manifestes à l'oeuvre dans l'Architecture Ancienne. Ainsi, l'interpénétration de parties qui cessent d'être identifiables aisément, constitue un abus répréhensible du point de vue du « bon sens », c'est-à-dire de la descriptibilité élémentaire. De Cordemoy, dont le *Nouveau Traité* doit sa juste réputation à un idéal de vérité en architecture, condamne donc « les demi-Pilastres qui forment un angle rentrant, quoiqu'il s'en trouve dans quelques ouvrages fort approuvez. Car ils supposent toujours une pénétration mutuelle, contraire à cette exacte régularité qui plait si fort en Architecture » (36). De même, si l'on en croit de Cordemoy, « les Pilastres (...) ne sont autre chose que des colonnes carrées ». F. Blondel rattache également les propositions concernant les pilastres à une doctrine des colonnes opposée à la conception vitruvienne du mur : « Les pilastres de leur nature ne sont pas les extrémités du mur mais bien (...) des Colonnes carrées ».

(34) Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1755, 2e éd., Avertissement, p. XVII.

(35) Cf. la polémique entre F. Blondel et C. Perrault au sujet des colonnes couplées : « Il est pourtant vrai que l'on n'y a pas eu toute la confiance que l'on devait avoir à sa solidité (celle du Péristyle du Louvre), après avoir si bien assuré qu'elle n'y était point diminuée : car le fer n'y a point été épargné pour aider à soutenir et à arrêter les architraves dans leur grande portée » (F. Blondel, *Cours*).

(36) J.L. de Cordemoy, *Nouveau Traité*, IIe Partie, Chap. IV, 2e Section.

et qui ont toutes les propriétés des rondes» (37) ; aussi les colonnes flanquées (ou cantonnées de demi-pilastres) sont-elles pour F. Blondel de mauvais goût «car bien qu'elles puissent sans défaut être engagées dans un mur, il ne s'ensuit pas que l'on puisse les faire passer au travers des Pilastres, et leur ôter par ce moyen l'idée de la force et de la fermeté qui sont la partie la plus essentielle des Pilastres» (37). Le manquement à la Raison n'est pas acceptable du point de vue du système du bâtir (et plus précisément vis-à-vis de sa cohérence interne) dès lors qu'un certain nombre de représentations fondamentales est fixé.

3.5. Il est donc nécessaire aux théoriciens classiques de distinguer la vérité du bâti, c'est-à-dire des édifices effectivement réalisés, et la vérité du bâtir, ou ce qui se donne pour système (38). Encore ne leur faut-il pas dissocier cette dernière vérité des moyens d'énonciation qui lui sont nécessaires : unissant la vérité à la manière dont elle peut être obtenue, la vraisemblance est finalement recherchée, mais tient à l'Ordonnance plutôt qu'à la Disposition. «L'ordre d'Architecture qui soutient d'ordinaire la Coupole ou Calotte des Dômes doit lui être proportionnée : c'est-à-dire qu'il paraisse la pouvoir porter». Non seulement la décomposition par parties est impliquée, mais également la valeur absolue de la mesure. Perrault l'a si bien saisi qui, en pleine conscience des limites effectives, tente de réduire l'Ordonnance à un système proportionnel et non pas modulaire que de Cordemoy adopte et auquel d'autres théoriciens vont se référer (39). «Il n'y a point, à proprement parler, dans l'Architecture de propositions véritables en elles-mêmes ; il reste à examiner si l'on peut en établir de probables, et de vraisemblables fondées sur des raisons positives, sans s'éloigner beaucoup des propositions reçues et usitées» (40). A partir de ces raisons qui ne doivent rien à l'empirisme et qui sont vérifiables par l'observation des normes qu'ont employées les Anciens, il n'est alors pas question de déterminer les lois internes de l'Architecture, mais de fonder une économie des Ordres qui soit suffisante. Il s'agit pour C. Perrault de fixer des règles simples, constantes et commodes qui rendent toutes mesures commensurables, et qui permettent en fait l'existence même des Ordres en dehors de toute normativité contraignante : «Ces proportions ont une estendue assez ample pour laisser aux Architectes la liberté d'augmenter ou de diminuer les dimensions des parties, suivant les besoins que plusieurs occurrences peuvent faire naître» (41).

Paradoxalement, l'Architecture n'est pas un ensemble de règles clos en soi : elle ne doit l'acquisition de ses limites qu'à des interactions externes, variables selon les époques, et en fait à tout ce qui n'entre pas dans le système transhistorique que les traités, et surtout ceux de C. Perrault, tentent d'instituer. Ce n'est qu'en com-

(37) F. Blondel, *Cours*, Seconde et Troisième Partie, Livre VIII, Chap. I.

(38) Cf. I. Lotmann, *Structure du texte artistique*, (1970), trad. franç. Gallimard, Paris, 1973 : «La vérité du langage et la vérité du message sont des concepts essentiellement différents».

(39) «J'ai donc résolu, en suivant son système, non seulement de donner ici, en faveur de nos ouvriers, une règle courte, certaine et aisée pour construire chaque Ordre d'Architecture...» (J.L. de C., *Nouveau Traité*, 1ère partie, chap. 1, p. 3). Il est intéressant de noter que le système de Perrault n'intéresse que les théoriciens. Cela confirme la volonté qu'il a de définir rationnellement les ordres et non pas d'édicter des normes impératives à l'usage de tous les praticiens.

(40) C. Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Paris, 1683, p. XIV.

(41) C. Perrault, op. cit., p. II.

prenant la Disposition (c'est-à-dire ce qui n'est pas susceptible d'être démontré à l'intérieur du discours) qu'un système général du bâtir pourrait exister. Chaque élément doué de signifiante à l'intérieur de l'Ordonnance ne peut signifier qu'en indiquant, à l'extérieur de ce système dans lequel il est pris, ses interprétants (au sens de Ch. S. Pierce) (42), c'est-à-dire des signes qui renvoient à une autre expérience structurée : la Disposition. Or c'est la figuration graphique qui met en scène la matrice des interprétants ainsi programmés, en montrant l'effet de la Disposition de l'Édifice. Les Ordres n'ont de sens que par rapport à la Disposition, c'est-à-dire à «une convenable situation de toutes choses et (à) un arrangement qui ne regarde pas les mesures et la quantité des parties de l'ouvrage, mais la qualité» (Félibien). L'écart entre le discursif et le figuratif serait donc nécessaire à l'union de la quantité et de la qualité, à la finalité même des traités instaurateurs occidentaux.

Il est bien évident que la figuration n'est pas nécessairement induite par la seule problématique des Ordres et des Genres, c'est-à-dire par le système au sens strict, mais également par le catalogue qui offre depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle une place importante à la capacité d'être figurées qu'ont les applications exemplaires du système. Mais cette irruption du figuratif dans le discursif a été repérée de longue date sans que les implications qu'impose la nécessité pour le système du bâtir d'être entièrement visualisé dans l'agencement des édifices remarquables, aient été révélées.

---

(42) Ch.S. Pierce, *Collected Papers*, Harvard (1958) propose une définition triadique du signe : «Un signe, ou representamen, est quelque chose qui se présente à (to) quelqu'un pour (for) quelque chose. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe ainsi créé, je l'appelle interprétant du premier signe. Le signe se présente pour quelque chose, son objet...»

### III - L'ÉCRITURE DES PROFILS

1.1. La confrontation texte/image est essentiellement féconde si elle montre le rôle profondément original de l'image et plus spécialement du dessin dans la structuration de ce qui est à bâtir. Les dessins ne sont pas seulement les projets d'une architecture non réalisée, en quelque sorte mort-née : au contraire, ils donnent vie à l'Architecture en actualisant le Catalogue et en ébranlant la systématique des Traités. Toutefois, leur intelligibilité est entièrement liée à la figuration. La figure est un mouvement révélant une série de surdéterminations : ainsi l'emplacement, l'axialité et les profils des moulures d'un édifice se lisent également dans la figuration, en termes de fonctions de l'emplacement, des axes et des profils sur le papier. Il s'agit moins de rendre compte des énoncés iconiques que d'une énonciation irréductible au discours des Traités.

La nécessité du jeu en miroir de l'écrit et de l'iconique dans la représentation architecturale a été soulignée. La figuration est essentiellement liée au Catalogue, et à la tentative de lexicalisation des éléments, mais également à la clôture des Traités dans un domaine de signification où l'esthétisme et l'éthique se confondent. De plus, la figuration ne peut que prolonger les malheurs théoriques des Traités classiques, en s'opposant à la démarche qui procède du plus simple au plus complexe. Face à ce retournement, l'analyse se fait en deux temps. D'abord (a) une lecture naïve des textes et des représentations afin de repérer empiriquement les traits des discours et pratiques. Une telle lecture se double d'une investigation historique, permettant l'acquisition d'une certaine accoutumance avec les oeuvres et idées, autorisant une explication socio-historique : description et interprétation sont ainsi liées. Ensuite, (b) une lecture en parallèle des textes (écrits et figurés), en particulier au niveau de leur production, en notant les correspondances de sens, et au-delà, après élimination des notions agrégées, en spécifiant les écarts, voire les oppositions repérables entre l'ordonnance régie par le discours et celle proposée par la figuration. Ce n'est qu'après un balayage d'une grande quantité d'archives singulières qu'un retour aux généralités a pu être envisagé, et que les exemples ont pu être sélectionnés définitivement.

La première lecture a permis de constituer le corpus des figurations en accumulant un certain nombre de données qui, ensuite, ont été classées et ordonnées. L'approche textuelle est déterminante en ce qui concerne le discours (soi-disant) iconique, puisque le point de départ est, faut-il le rappeler, celui du contenu. Si l'on retient la distinction de Hjelmslev entre les deux plans de l'expression et du contenu (et cela très provisoirement car cette problématique ne convient guère quand il s'agit

de l'image), il faut rappeler que l'analyse ne peut partir que d'un point de vue sémantique — portant aussi bien sur la substance du contenu («les aspects notionnels du Signifié») que sur sa forme («l'organisation formelle des signifiés entre eux») : l'entrée de l'analyse par les Signifiés ne préjuge pas d'un manque d'objectivité car le plan des Signifiés n'existe pas dans la pure subjectivité. La véritable difficulté vient de ce que la notion d'unité de sens ne cesse de faire problème au sujet de l'image. En effet, les dessins ne désignent pas des unités stables, et les unités qu'ils montrent sont, en elles-mêmes, le plus souvent non signifiantes (1).

Comme l'a écrit R. Barthes : «Le travail ne peut donc consister à partir des formes pour apercevoir, éclaircir ou formuler des contenus (...) mais bien au contraire à dissiper, reculer, démultiplier, faire partir les premiers contenus sous l'action d'une science formelle» (2). La méthode structurale permet alors de dégager un certain nombre d'opérations syntaxiques, et au-delà de repérer en leur capacité combinatoire des éléments qui seraient plutôt des fonctifs que des unités : «Le Signifiant n'est saisissable qu'à partir de la structure spécifique de représentation, c'est-à-dire à partir de la surdétermination signifiante» (J.L. Schefer).

On ne peut distinguer ici les deux versants de l'écriture et de la lecture (de même que dans l'analyse picturale où «le tableau peint n'est pas dissociable du tableau taxinomique») car constituer les textes figurés, c'est en produire les signifiants par des lectures réitérées. Il n'y a pas de niveau purement dénoté même si le signifiant est d'abord la substance de l'expression ; aussi entre les textes écrits et figurés, le processus méthodologique s'inverse-t-il : «Le système sous-tend bien le texte, mais c'est le système qui est offert ou mis en scène par le tableau (...) ; il offre l'inventaire des constituants du texte et leur organisation combinatoire sur la surface peinte. Quant au procès — ou texte — c'est la lecture du tableau qui le constitue comme fiction : non pas que le procès — la constitution du texte — soit illusoire, mais il n'est pas dans le tableau, il est dans sa lecture» (3).

Trois niveaux d'entrée pour l'analyse des images ont été distingués (4) :

a) celui des formants de l'image, comprenant les constituants graphiques (traits, taches), et des rapports structuraux (bidimensionnalité des supports, organisation rythmique de la surface) qui touchent à la distribution des composants en fonction des variables sensibles de la perception, des lois optiques et géométriques et autres relations «a priori» nécessaires,

b) celui des figures qui renvoient au monde extérieur par leur force référentielle. Mais il n'y a pas de plan de l'expression autonome : la sémantique de la chose représentée influe sur les figurants, même si le sens n'est pas tant dans la référence que dans les relations interfigurales à un niveau primaire de la figuration, lorsque

(1) Le sémiotisme de la langue ne saurait être transposé dans celui de l'image, cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974.

(2) R. Barthes, «Par où commencer», in *Poétique* n° 1, Éd. du Seuil, 1970.

(3) L. Marin, «Le discours de la Figure», in *Études sémiologiques*, Klincksieck, Paris 1971.

(4) Cf. mes «Notes sur la représentation urbaine au Grand Siècle», I.E., Centre M.M.I. (1973).

des oppositions constituées (ville/nature, scène/salle, etc) se prêtent à la signification, c) enfin celui des configurations, où des combinatoires formelles (symétrie, répétition, emboîtement, progression...) s'articulent sémantiquement entre elles et contextuellement : c'est à ce dernier niveau que s'ouvre la présente analyse.

1.2. La seconde lecture en parallèle permet de découvrir la productivité de la différence entre texte écrit et figuré, dans leur fonctionnement réciproque aux différents niveaux. Le rapport de complémentarité entre le visible, produisant des «effets», et le lisible, produisant du sens, permettrait de déchiffrer l'art urbain classique en dehors d'une histoire traditionnelle du style (5). Cet écart entre les deux types de discours n'est pas aussi net que la différence des substances de l'expression pourrait le faire croire : il y a du visible dans l'écrit et du lisible dans la figuration. En effet, le message visuel est investi de l'extérieur par la langue, mais aussi de l'intérieur «dans sa visualité même, qui n'est intelligible que parce que les structures en sont partiellement non visibles» (6). Mais surtout, c'est l'une des fonctions supposées des dessins que de proposer une véritable logique non discursive en imposant des figures, **des configurations anticipant sur la pratique théorique des traités** : les traités d'architecture nous apprennent à lire le système du bâtir dans les dessins, et les dessins montreraient ce que la théorie est appelée à démontrer. Les dessins codés à différents niveaux transmettent de l'information sans qu'il y soit parlé explicitement. Ils sont toutefois les **révélateurs du rôle primordial du non-dit** dans les traités classiques (7). A.J. Greimas, à propos des langages gestuels (8) (relevant donc de la perception) a proposé une distinction entre signes et figures : les figures de la ville (ou des morceaux de ville) correspondraient ainsi -- sans peut-être jamais s'y identifier -- à la ville conceptualisée dans le système du bâtir.

Une telle **systematique par approximation** est l'objet même de notre recherche puisqu'étant en fait toujours à l'oeuvre. Encore faut-il s'interroger sur la fonction de ces figures par lesquelles s'opère le transcodage entre l'écrit et le figuré : les qualités qui s'attachent à la ville sont l'objet d'une redistribution, où l'on peut voir le phénomène authentiquement instaurateur. Parmi les procédés qui seraient à l'origine de cette instauration, on pourrait retenir dès maintenant ceux que J. Kristeva attribue au langage poétique (et plus exactement à ce qui provoque la subversion symbolique) c'est-à-dire le **déplacement** ou altération des valeurs par accentuation de la forme du contenu, la **condensation**, qui «fait ressortir le point central

(5) Paul Klee, «Credo du créateur» (1920), in *Théorie de l'Art moderne* : «L'oeuvre d'art est au premier chef genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit».

(6) Ch. Metz, «Au delà de l'analogie, l'image», in *Communications* n° 15, 1970.

(7) L'auteur de traité d'architecture ne dit pas tout. Cf. la thèse d'H. Damisch concernant l'ordre classique, à propos du projet du Louvre : «La colonnade de Perrault et les fonctions de l'Ordre classique», in *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1660-1680*, Klincksieck, Paris, 1969.

(8) A.J. Greimas, «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», in *Langages* n° 10, juin 1969. «Sont appelées figures les unités (visuelles) pertinentes dont les signes n'offrent que des occurrences particulières ou accidentelles (par exemple en fonction du contexte)».

commun à toutes les images superposées» (S. Freud), enfin «le passage d'un système (...) à un autre». M. Shapiro dans son ouvrage *Words and Pictures* nous convie à observer de tels phénomènes dans l'illustration des textes bibliques, en montrant que l'image, par l'ajout de détails, et en particulier d'éléments non mimétiques (9), opère des transformations changeant la signification du texte : le prétendu langage-objet (graphique) est donc bien un métalangage ayant une fonction critique productrice.

2.1. Les exemples de dessins choisis portent sur des types d'aménagement distingués selon les modalités apparentes de réalisation : l'art urbain s'attache en effet simultanément au contrôle de la **croissance urbaine** (par simple addition de maisons) et à la **restructuration** de ce qui a déjà été réalisé (par destruction des maisons, effacement et/ou altération des prédéterminations juridiques, topologiques et géométriques). Cette complémentarité d'actions doit être interrogée sans qu'on puisse jamais privilégier certaines interventions par rapport aux autres, même et surtout d'un simple point de vue quantitatif : la construction de la Colonnade du Louvre vaut autant que la fondation de Versailles, la réalisation de la rue de la Ferronnerie autant que celle des quartiers de la Grenouillère ou de Ville-l'Évêque. Faute d'agir dans le centre de la ville, les praticiens de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle opèrent le plus souvent à sa périphérie. Le travail effectué aux limites de la ville apparaît comme le plus significatif puisqu'il porte sur l'un des critères de définition de cette dernière. Décrite en tant que merveilleuse production spirituelle de l'époque, la ville est en effet définie en tant qu'objet par sa clôture et par sa compacité.

Au tournant des deux siècles, les prés et marais de la Grenouillère (entre la rue du Bac et le cours projeté suivant l'enceinte de la ville, se raccordant à la grande composition des Invalides) sont l'objet de lotissements pour l'aristocratie. De **grands noms de l'architecture** sont étroitement associés à ce mouvement de migration au titre d'architecte et/ou de promoteur. Boffrand fait figure d'initiateur, mais il est bientôt suivi par R. de Cotte, Collet et Bruand (10).

Le projet analysé est celui du Palais-Bourbon (cf. fig. 06) commandé initialement à l'architecte Giardini, puis repris par Lassurance et Gabriel (père). Il faut rappeler que le projet «est dans l'Art de Bâtir une esquisse de la distribution d'un bâtiment établie sur l'intention de celui qui désire faire bâtir. C'est aussi un Mémoire en gros de la dépense à laquelle peut monter la construction de ce bâtiment» (D'Aviler).

Les dessins préalables à la réalisation du Palais-Bourbon témoignent d'un cas traditionnel de croissance urbaine dans un quartier «noble». La construction de l'hôtel a lieu sur un vaste terrain (acheté en 1720 par L.F. de Bourbon) où les règles tradi-

(9) Cf. un autre article de M. Shapiro : «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques», traduit en français (1973) in *Critique* n° 315-16, par J.C. Lebensztein.

(10) A propos des pratiques différenciées de ces architectes, cf. G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 5<sup>e</sup> éd., 1706.

tionnelles de l'architecture peuvent s'exercer avec le plus de vigueur du fait de la relative indépendance du bâti avec la figure de ce groupement de parcelles (11). Différents types formels relevant du Catalogue sont proposés : l'un sur schéma carré avec cour centrale, à l'italienne, l'autre sur schéma en U avec corps de logis et ailes symétriques, enfin un variante avec bloc épais (12). Mais surtout ces figurations sont remarquables parce que les différents moments de la fabrication du plan sont présents en des dessins successifs : esquisse, plan lavé fini, et non fini (cf. fig. 06-09). Il est donc permis de retrouver la production à partir des divers dessins produits, faute d'en restituer le processus dans toute sa complexité.

2.2. La figuration, à l'instar de la conceptualisation des Traités, est une instance productive de théorie. En opérant un changement violent de structure (ne serait-ce que par le passage d'un espace géométrique à trois dimensions, à un espace à deux dimensions), les dessins substituent à l'espace physico-technique relevant communément de la perception, un autre espace qui n'est pas immédiatement structuré par le langage. La rupture avec l'étendue rurale — quoique le terrain en question soit situé le long de la nouvelle enceinte de 1694, dont le tracé est repris par la rue de Bourgogne — engendre l'espace architectural, et constitue en même temps une transformation profonde de la théorie qui rend compte de ce dernier.

La première manifestation observable est l'effet de contour. Le cadrage dans l'ensemble des projets est toujours identique, même lorsque l'échelle métrique varie : la forme de la parcelle est fortement marquée par un trait rectiligne continu qui délimite strictement son contour. Par exclusion des entours, une figure «endotopique» est déterminée, que le travail de figuration vient emplir sans qu'il ne puisse y avoir de débordements possibles. De Cordemoy définit les contours comme étant «les traits qu'on imagine, qui terminent une Figure, ou tel autre corps que ce soit, par le moyen desquels on en remarque la forme». Le vide interne est constitué graphiquement à partir de la circonscription du terrain représenté ; or, si rien n'évoque la configuration du sol, du moins le mode d'occupation de celui-ci est-il supposé, ne serait-ce que par l'application des «us et coutumes» de la ville de Paris. De plus, une limitation des distributions possibles est engendrée. Le cadre suit les contours du terrain et circonscrit un champ opératoire graphique : l'emplacement. Comme l'indiquent de nombreuses figurations, par «emplacement» on entend «tout le terrain que l'édifice doit occuper», c'est-à-dire un ensemble déjà socialisé et continu, différent de l'espace rigoureux et abstrait du géomètre.

Alors que les traités tendent à donner des principes s'appliquant idéalement partout et toujours, les dessins (en prétendant faire table rase du déjà existant) excluent certaines contingences par trop divergentes, c'est-à-dire opèrent par nature une sélection et un retournement dans l'ordre de la contingence, qui a peut-être quelque

(11) Cf. F. Boudon, «Tissu urbain et architecture : l'analyse parcellaire comme base de l'histoire architecturale», in *Annales E.S.C.* n° 4, juillet-août 1975, A. Colin, Paris.

(12) Cf. la typologie d'A. Le Pautre dans *Dessins de plusieurs palais, plans et élévations en perspective géométrique*, etc, Paris 1652.

affinité avec l'utopie. A l'intérieur du contour, de nouveaux cadrages sont effectués, en particulier dans les plans lavés, qui font correspondre exactement les espacements et les figures.

Deux échanges virtuels (au niveau de l'espace représenté) sont accentués par l'effet de contour : d'une part la concavité de la figure de l'entrée principale (sur la rue de l'Université) qui manifeste une tension entre l'intérieur de la parcelle et son extériorité, d'autre part, le prolongement de la rue de Bourbon suivant un pointillé marquant toute sa longueur (cf. fig. 07). Le prolongement des rues avoisinantes se fait le plus souvent suivant l'axe médian de celles-ci, tracé au crayon (et ensuite gommé quand l'image est « décrassée »). Le cas de la rue de Bourbon (actuellement de Lille) est significatif du fait de la renommée contemporaine de son parfait alignement (13).

2.3. Le second phénomène constitutif de la figuration, qui s'impose simultanément avec l'effet de contour lors de l'examen des dessins, et en particulier des esquisses du Palais-Bourbon (cf. fig. 06), est la manifestation de lignes de force. Les plans montrent un emploi intensif de lignes magistrales qui dirigent la composition. Elles figurent également dans les dessins de présentation ; leur rôle d'indicateur de lecture obligée n'est plus à démontrer dans ce dernier cas, pas plus que dans celui de représentation a posteriori de bâtiments déjà réalisés. Le sens de ces lignes de force n'apparaît que par rapport à une visée particulière : il faut rappeler que les monuments sont enchaînés ainsi par une succession de traits selon une habitude de tracement largement partagée : les lignes « au carmin ». Les lignes magistrales traversant ici entièrement la figure de la parcelle, se croisent orthogonalement en des noeuds de la composition. Elles sont au nombre de trois : l'une verticale, passant par l'entrée principale, ordonne la symétrie de la totalité de ce qui est à bâtir ; les deux autres, horizontales, passent par l'entrée des communs et le milieu des jardins. Ces lignes constituent un ordre d'engendrement continu, préalable à tout enchaînement de signes : l'axialité.

Les axes sont des lignes orientées, supports de la composition agençant a priori les rapports entre les figures principales. Ils ne dérivent pas de quelque ensemble pré-constitué par ailleurs, mais dépendent de la forme initiale de la parcelle figurée, en l'occurrence ici du rapport entre le grand côté se déployant sur la Seine et l'entrée principale située (presque) au milieu du côté opposé. Le tracement des axes aurait de plus lieu suivant un processus déterminé : d'abord les médiatrices des côtés de la figure, ensuite les diagonales (pour une figure « carrée ») ou les bissectrices (14) (cf. figure 06, le parterre central et les bosquets en haut à droite). L'ordre du tracement des figures n'a jamais fait l'objet d'une étude en ce qui concerne le dessin occidental : pourtant la figuration possède des similitudes structurales avec l'écriture

(13) Cf. G. Brice, op. cit., 9e édition, Tome IV, p. 142.

(14) Cf. L. Savot rééd. avec notes de F. Blondel, *L'Architecture française des bâtiments particuliers*, Paris, 1685, Chap. XXIX, des Dehors du bâtiment. Il s'agit là de l'unique exemple d'un ordre de tracement prescrit par les Traités pour la composition d'une figure jouant le rôle de parangon.

dans l'inscription qui est d'abord horizontale, de gauche à droite, puis verticale, de haut en bas (15). Cet ordre ne vise pas un quelconque achèvement de la figure : la succession des stades de fabrication du projet interdit toute planification complète, puisque celle-ci est réajustée au fur et à mesure selon un processus en «flash-back».

A la croissance comme qualité d'une figuration en expansion qui se manifeste par un débordement (cf. les rapports entre l'enceinte, la périphérie et les frontières fiscales, paroissiales de la ville) ou par une quelconque tension sans violation des limites, répond une sorte de concentration s'exerçant selon une morphologie centripète d'axes et de noeuds, là où ceux-là se conjuguent. Le jeu des axes et des noeuds est une **demande théorique spécifique du dessin**, qui n'a pas (ou peu) d'origine dans les traités quant aux différents registres où il s'instaure, et qui s'exerce à la fois au **niveau de l'espace représenté et de la matérialité de l'image duplicatrice**. Un ordre syntaxique s'impose alors dans l'image, qui n'est pas déterminée par le seul usage, encore moins par une originalité sémiotique du comportement du dessinateur ; cet ordre qui régit les relations intrafigurales (symétrie, englobement) et interfigurales (cadrage, addition, etc) est susceptible d'être reconduit en d'autres expériences, et permet ainsi une certaine accumulation de savoir transmissible.

2.4. Les dessins montrent une succession d'unités, de formes régulières (le plus souvent carrées) représentant l'enchaînement des lieux principaux suivant leur «convenance», c'est-à-dire conformément à une systématique engendrée par ailleurs discursivement. Ces entités récurrentes douées de stabilité ne sont pas significatives a priori, contrairement aux entités lexicales de la langue : elles ont une valeur contextuelle, par mise en série dans des «séquences». Or la dénomination fait accéder certaines figures au statut d'authentiques unités ayant une **valeur différentielle**, par opposition et/ou complémentarité, dans l'art urbain comme dans le «jardinage». Il en est ainsi de la «**patte d'oye**» ou de l'**étoile** dont il convient de donner les définitions : «patte d'oye : ce mot se dit du concours de trois allées ou avenues pour arriver à un même endroit...» ; «étoile : c'est dans un parc, un espace rond ou à pans, en manière de carrefour où plusieurs allées aboutissent, et du milieu duquel on a différents points de vue» (D'Aviler).

L'autonomie de telles figures qui se donnent pour fondamentales, contribue à instaurer une spatialité continue ; l'art urbain est ainsi enrichi d'une sorte d'aide à la **décision**, l'emplacement de l'édifice (répondant à un programme précis) étant dès lors prédéterminé par un réseau figuratif primaire. Il y a là indirectement une rationalisation des choix possibles de localisation des bâtiments servant à «l'utilité et à la commodité des lieux où ils sont posés». Ces figures sont des unités stables et reconnaissables, distinctes **sémiotiquement** en dehors du recours originel à la verbalisation. Les figures s'appuyant sur une partition de l'image selon des lignes

(15) Dessin et écriture entrent dans un même processus de spatialisation. On sait que dans la civilisation chinoise, l'ordre de tracé est rigoureux, qui contrôle la totalité du tracé des caractères à partir des sept traits fondamentaux dénommés ; l'ordre est le suivant : a) horizontal puis vertical, b) descendant vers la gauche, puis vers la droite, c) allant de haut en bas, d) de gauche à droite, e) de l'extérieur vers l'intérieur, puis fermant le cadre extérieur, enfin f) du milieu vers les côtés.

magistrales ou zones hiérarchisées, sont marquées primitivement suivant leur arrangement dans l'image, c'est-à-dire suivant (a) la localisation, (b) le rythme, (c) le jeu des ouvertures/fermetures.

Après accession de la rue au statut d'objet d'architecture et rationalisation de l'art des jardins, d'autres figures moins stables sont nommées, concernant les axes (et non les noeuds) : l'épi, l'éventail (16). Enfin d'autres figures très fréquemment rencontrées ne sont pas dénommées mais aisément reconnaissables car montrées en des circonstances comparables : ainsi la lèvre par répétition alternée de l'épi, et surtout le double axe qui est une sorte de faille marquant le début/la fin de chacun des axes. Cette dernière unité distinctive permet, dans son épaisseur, un travail de réajustement (par exemple dans la relation entre ce qui est lu comme étant les dedans et les dehors) et plus fondamentalement le passage d'une séquence à une autre ou la convocation d'un code latéral de déchiffrement (17). A ces figures qui n'admettent pas la langue comme interprétant unique, il convient d'ajouter celles canoniques de la géométrie traditionnelle : carré, cercle, triangle, et dérivées.

2.5. Ces figures ne sont pas nécessairement immédiatement reconnaissables. L'«architecture amphibologique» est certes condamnée par F. Blondel en ce qu'elle échappe aux couples sémantiques fondamentaux (sacré/profane, public/privé) ; mais une **duplicité signifiante** dans la figuration est l'indice d'une richesse inventive du concepteur, ainsi qu'une source de plaisir pour le connaisseur. L'Hôtel de la Vrillière commandé à F. Mansart en 1635, et qui devait rester un modèle efficace jusqu'à la fin du siècle (18), ne trouve grâce aux yeux de H. Sauval que du fait de l'ambiguïté de la figure du vestibule (mais non d'une polysémie continue qu'une telle ambivalence nourrirait) : «La figure en est parallélogramme et elliptique (sic) tout ensemble ou pour parler plus intelligemment c'est un quarré long entouré de quatre murailles dont les ornements et les portiques sont ordonnés en ellipse, il est couvert d'un plafond elliptique et pavé d'un parterre arrondi en ellipse qui en referme d'autres de marbres de diverses couleurs...». Encore faut-il que les figures en question fassent partie des **codes de reconnaissance** contemporains : ainsi le plan de l'Observatoire (cf. fig. 01), lu comme un carré auquel on a ajouté un avant-corps central et deux tours polygonales, n'est pas reconnu par G. Brice comme la superposition de deux figures carrées et triangulaires. Les dessins constituent alors des textes «dans lesquels plusieurs syntagmes peuvent articuler les mêmes éléments» (J.L. Schefer).

Cette duplicité de la figuration, fréquente dans les plans, est ici présente dans les esquisses du Palais-Bourbon en tant que matérialisation du choix opéré par le concepteur ; les cours aux angles tronqués ou arrondis, l'entrée de service modifiée, les parterres, sont les traces d'alternatives successives. La dualité joue le rôle d'un

(16) Cf. Laugier, *Essai sur l'architecture*, 2e édi., Paris 1755, Chap. V, art. II, De la disposition des rues.

(17) Le double axe est largement utilisé par de Brosse et Levau (Hôtel de Liancourt), F. Mansard (Hôtel de la Vrillière), Bullet, de Cotte, Courtonne, etc. (cf. fig. 09).

(18) A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Penguin Books, Londres 1953 (rééd. 1973, p. 206).

moyen de description d'un lieu par l'importance différentielle de l'expressivité des détails : les grandes salles, chambres, cabinets, etc de forme régulière sont marqués par une croix grecque (suivant les diagonales) et par la figure du plafond, ronde, carrée ou polygonale (19). Il est remarquable qu'un même mot s'emploie pour la décoration des murs (les lambris), voûtes, plafonds et sol (les pavés, parquets...), pour le «jardinage» et pour l'art urbain : «Enfin le mot de **compartiment** s'entend aussi de la division des Rües et Quartiers d'une ville ou d'une carrière, des sentiers d'un parterre et des allées d'un jardin, ou d'un Parc...» (D'Aviler, *Cours d'Architecture*, p. 336). Il faut voir derrière cette coïncidence lexicale, une **logique de la délimitation qui s'attache à l'ensemble du système du bâtir** et suppose l'opacité du support matériel (le papier) : en éloignant le dessin, en oubliant l'échelle, en regardant par transparence (la copie «à la vitre»), etc, le niveau soi-disant dénoté (en particulier en ce qui concerne la dénomination) s'estompe pour laisser s'établir des relations formelles apparemment indépendantes.

Les ouvertures sont par contre toutes axées en leur milieu ; le rythme de ces axes dépend du report au compas de divisions métriques, par exemple toutes les deux toises (cf. fig. 06, l'échelle étant prise à droite, le long de la rue de Bourgogne). Au contraire, ce sont les colonnes qui sont ainsi réparties lorsque leur présence est nécessitée par la convenance, ce qui suppose une conception du référent non régie par l'opposition vide/plein. En dehors de la mise en scène correspondant aux «séquences», une spatialité est désignée dans les esquisses par la continuité des contours, le marquage de la centralité et le rythme des ouvertures constituant une sorte de syntaxe locale. Dans les dessins finis, seuls subsistent les pointillés des lambris des plafonds (ou bien les traits continus, «au carmin») qui expriment la convenance des lieux sans en donner le sens, les traits distinctifs ne provenant toutefois pas d'une structuration extérieure : ainsi les quatre figures différentes des Salons du château du Val (J.H. Mansart arch.) correspondent aux thèmes des quatre saisons sans qu'il existe un rapport symbolique déterminé, la logique des idées demeurant au niveau du seul contenu.

3.1. L'axialité sert de support à chaque figure, fixe leur localisation et ainsi leur donne irrévérablement un poids particulier dans l'image ; enfin elle permet (ou non) le passage visuel de l'une à l'autre, suivant leur contour et/ou leur centre (cf. fig. 06, l'axe diagonal en tireté). Une dépendance réciproque lie ainsi les figures qui réagissent les unes sur les autres (d'abord) dans l'instance de l'image. Mais quels sont les éléments qui entrent dans un tel arrangement ? Un certain nombre d'invariants occurrents sont reconnaissables : **les profils des moulures**. Les moulures sont au nombre de sept «savoir la Doucine, le Talon, la Mouchette, le Quart de rond, l'Astragale, le Denticule, et le Cavet» (A. Félibien). D'Aviler avait relevé l'analogie faite par Vignole entre les dessins des moulures et les lettres de l'alphabet sans voir le déplacement dont leurs profils sont l'objet.

(19) Les croix en diagonales correspondent aux arêtes des voûtes dans la représentation conventionnelle, et en particulier dans la définition de Buchotte (cf. fig. 03). Mais elles ne semblent pas remplir uniquement ce rôle dans les plans consultés (cf. fig. 06 la pièce à l'intérieur de l'angle supérieur droit) : elles servent également de support à la figure des lambris et de renfort pour la figure de la pièce.

L'écriture des profils est une nécessité purement formelle du dessin qui a une grande valeur de découverte dans la construction du projet. Le détail le plus insignifiant d'un tailloir peut être réemployé dans la figuration des parterres, l'articulation des courbes et de droites reproduites dans la figuration des appartements, etc, ainsi qu'on peut le voir dans les dessins en question. La syntaxe locale dans la matérialisation de ses opérations (par exemple le bornage de chaque axe par un événement formel, ou bien l'ouverture d'une figure sur une autre) fait appel aux «menües parcelles» c'est-à-dire à ce qui entre dans une taxinomie des variants, selon la théorie des Traités. A la tentative de systématisation des «parties et membres» de l'Architecture comme invariants (20) s'oppose en effet une taxinomie des parcelles de l'Architecture qui sont susceptibles d'être isolées bien que changeant «selon la diversité des Ordres» (Cf. F. Blondel, Cours, p. 4).

L'écriture des profils ouvre une possibilité de polyvalence dans l'image, dont le long apprentissage par copie a maintenu la richesse heuristique : la moulure ornementale peut ainsi servir d'origine à la partition albertienne, ce qui confirme l'indissociabilité entre les différentes parties des Traités, contrairement au discours scientifique tenu par les ingénieurs. Ce discours de la vérité contribue à cloisonner les domaines de la solidité, de la commodité et de la beauté et aussi à traiter de l'ornementation comme d'un sous-système autonome (21), alors même que les architectes tentent de «faire voir que l'on peut faire servir les plus beaux ornements de l'Architecture non seulement à la décoration et à la magnificence des Ouvrages, mais même à l'utilité et à la commodité des lieux où ils sont posés» (F. Blondel, Cours, p. 566).

3.2. L'analyse de quelques dessins suffit pour poser l'hypothèse d'une sémiotique classique ne s'effectuant pas en dehors d'une référence constante à la sémantisation spatiale héritée principalement de la Renaissance. Des énoncés complexes sont ainsi constitués par concaténation ; cette mise en série des figures articule toutes sortes de discours : technique, scénographique, programmatique... au niveau de l'espace représenté. Quelque chose comme la «façade du rêve» est construit sémantiquement et mis en scène, faisant coïncider magiquement sur le papier ce qui n'est pas autrement perçu simultanément, donc ce qui, selon les traités, ne nécessiterait pas une proportionnalité justifiée par la systématisation classique de la vision (22). Alors que les traités semblent limiter l'application des règles au seul perçu, les dessins

(20) Cette systématisation diffère d'ailleurs selon les différents auteurs : Blondel, Perrault ou Félibien.

(21) Bélidor, *La Science des Ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*, Jombert, Paris, 1729, Livre V, De la Décoration, p. 11. «Les ornements en général peuvent se diviser en deux espèces, ceux de la première que l'on nomme significatifs, servant de symbole pour faire connaître l'édifice (...). Les ornements de la seconde espèce sont ceux qui sont indifférents et qui s'appliquent sur les moulures sans aucune conséquence...». Déjà la pluralité de sens du mot ornement chez Félibien ruinait la cohérence du champ architectural (Principes, p. 28).

(22) «Le plan d'un édifice est sa coupe horizontale où l'on voit toutes les parties qui le composent, avec tous les pleins, tous les vides et toutes les épaisseurs» (je souligne). Laugier, op. cit.

élargissent celle-ci à la totalité de la représentation du bâtir, en substituant à la représentation textuelle une autre représentation sans doute plus proliférante.

Les gommages successifs (cf. fig. 07, l'aile droite du bâtiment) et l'insistance sur l'épaisseur des traits sans cesse repris (cf. les pièces de la façade sur cour, les vestibules et les escaliers) correspondent à l'intégration de ces «arrangements d'apparat» caractérisant la distribution des pièces à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par une successivité dans la monstration, du vestibule à la chambre (ou au cabinet). Le dessin, par ses impératifs formels, serait alors un outil de conservation figeant ce qui est déjà constitué par ailleurs. On relève en fait ici une certaine ambivalence du plan tenant à son statut d'engendrement et/ou de reproduction. D'une part le plan se conformerait à un aménagement élaboré socialement, par exemple en introduisant le «schéma Rambouillet» (23) ; d'autre part, le comportement de l'utilisateur semblerait devoir être structuré — au moins suivant les diverses occasions (réception publique ou vie intime) — par le plan.

Dans les projets considérés s'opère une distinction entre le plan de l'expression et le plan du contenu, qui provoque une certaine dislocation de l'Architecture. Si F. Blondel fait timidement appel à la commodité et à la salubrité, dans sa définition du bon bâtiment, «qui est solide, commode, sain et agréable», l'ensemble des auteurs de traités restaure la convenance albertienne et ce qui contribue à la réalisation de ce principe : la distribution. Or l'instrument privilégié de l'effectuation de la distribution est le plan géométral, qui devient le moyen le moins hasardeux et le plus rentable de concevoir un bâtiment.

Si les ordres constituent la partie essentielle de l'Architecture (peut-être parce que la plus abstraite), leur autonomie s'accroît au détriment de leur valeur iconique, de leur référence au corps et/ou à l'origine de la construction, contrairement à ce qu'en disent les traités d'Architecture. Leur rôle déterminant en élévation — la composition de la façade — tient par contre en large part au plaisir de l'ornementation dont les auteurs de Traités (d'Aviler, de Cordemoy et Félibien) soulignent qu'il ne faut pas abuser. La Colonne ne peut plus donner «la mesure et la règle à tout le reste», malgré les assertions des meilleurs théoriciens : «... dans un édifice qui a atteint sa perfection, un seul de ses membres fait juger de sa grandeur» (De Cordemoy). La Colonne est construite dans les traités en rapport avec une axiologie de la représentation sociale mais en dehors de tout jugement possible sur la grandeur de la totalité d'un édifice concerné. Les Ordres sont alors paradoxalement à la fois l'essentiel et le superflu.

Aussi le travail de l'architecte s'exerce-t-il ailleurs «l'invention ne consistant pas dans le changement des Ordres qui sont les caractères expressifs de la bonne Architecture, mais dans la distribution des Plans et dans la décoration des Façades dont la variété donne assez de quoi exercer le génie» (D'Aviler). La fixation de la proportionnalité des Ordres par Cl Perrault, et la contestation de toute démonstrativité

(23) H. Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de Paris*, 1724, Tome II, p. 200-1 et De Laborde, «Les habitations de ville et de campagne au XVIII<sup>e</sup> siècle», in *La Revue générale de l'Architecture* n° 6, Paris 1845-6. Cf. également *La Maison réglée* d'Audiger, et *Le Traité de Civilité* (1671) de A. Courtin.

de leur fondement par de Bélidor (24) trouvent ainsi dans ces esquisses une totale confirmation : le jumelage des colonnes et leur ponctuation de l'espace à réaliser correspondent aux mesures (en toises) et à la partition utilitaire que celles-ci véhiculent (cf. fig. 08). La primauté du plan dans la composition vide de toute réalité le « langage » des Colonnes, Frontons et Chambranles en l'empêchant d'être la seule articulation institutionnelle au départ du travail de l'imagination.

Les éléments intermédiaires assurant l'échange entre le « Dedans » et le « Dehors » (péristyle, vestibule, escalier, cheminée etc) sont l'objet d'un travail approfondi montrant que la distinction dedans/dehors n'est pas fondée par la seule différence des mesures géométriques comme il est dit dans les Traités. Il est remarquable qu'au stade de l'esquisse figurent également dans l'appartement les « corridors », les plafonds et le lit : non seulement le plan marque les premiers termes des oppositions sémantiques : privé/public, interne/externe, mais surtout il valorise ceux-ci qui relèvent de la commodité.

Les dessins souligneraient la dissociation des niveaux sémantiques soigneusement masquée par F. Blondel dans son imposant Cours d'Architecture, en permettant l'irruption de l'« arbitraire » (selon Cl. Perrault) dans le domaine privé comme dans le public — et d'ailleurs plus ou moins implicitement dans le profane comme dans le sacré —. Une continuité indissociable lie alors la décoration, l'architecture proprement dite et les jardins.

Au-delà de l'empreinte stylistique sélectionnant un certain nombre d'éléments et d'opérations (à partir du donné textuel des traités d'architecture), une contamination par les traités d'autres disciplines et/ou par des activités de transformation connexes est repérable qui sévit plus rapidement dans les dessins doués d'une capacité d'anticipation sur la conceptualisation. Ainsi dans le même temps où l'Art des Jardins entre difficilement dans les Traités d'Architecture (cf. d'Aviler, de Cordemoy... et J.F. Blondel un demi-siècle plus tard !), les dessins intègrent fondamentalement cette discipline, ou plutôt tendent à comprendre la spécificité de deux genres visant un même effet illusionniste (qui suppose la participation d'un sujet complice), et en fait à annuler les distinctions entre les diverses opérations (au niveau de ce qui est représenté).

Les esquisses montrent ainsi un réajustement progressif de l'organisation du « dedans », du rythme des baies en façade et de la répartition des parterres et alignements d'arbres sans que le dehors et le dedans soient spatialisés différemment : les plans lavés montrent une parfaite concordance entre les différentes figures des pièces, des parterres, etc, suivant leurs contours et/ou leurs axes (cf. fig. 09). L'élément naturel étant exclu comme source de la vraie beauté dans l'ensemble des Traités, l'introduction de la nature risque de désorganiser l'art urbain. L'intégration des éléments topographiques (les monticules, fleuves, forêts) ne peut se faire que par transformation en dehors des taxinomies des Traités, c'est-à-dire par régularisa-

(24) Bélidor, op. cit., Livre V, De la Décoration, p. 39. Il faut noter que le choix de déterminer les Ordres à partir d'un module fixe, et non pas d'un système proportionnel comme chez Cl. Perrault, rend pratiquement impossible le fonctionnement simultané de l'ensemble des préceptes dans un projet.

tion suivant les impératifs formels du plan. «La ville qui croît modifie les traits originels de son site» (25), mais suivant des modalités différentes : le Gaillon récupéré techniquement devient un égout, alors que la colline Saint-Roch est rasée. Dans les esquisses du Palais-Bourbon, la Seine n'est même pas figurée, bien que jouant un rôle important dans la représentation : elle ne réapparaît que pour mémoire dans les plans de présentation.

La représentation est déterminée non seulement en termes de délégation (*Darstellung*) mais également de mise en scène (*Vorstellung*). La différenciation des figures permet en cela de distinguer les «points d'aspect» (26) successifs structurant l'attente artistique du spectateur. Le paradigme du savoir dominé par la rationalité scientifique n'est plus tant le tableau (cf. fig. 10) que la scène ; aussi l'espace de la théâtralité s'impose-t-il, qui induit une transformation des comportements de consommation, signifiée par la définition du **point d'aspect** : «C'est l'endroit où l'on s'arrête à une distance fixée pour jouir de l'Aspect le plus avantageux d'un bâtiment. Ce point se prend ordinairement à une distance pareille à la hauteur d'un bâtiment ; par exemple, si l'on veut considérer avec jugement l'Ensemble de l'Église des Invalides, il ne faut s'en éloigner que de 53 toises, qui sont environ sa hauteur ; pour juger ensuite de l'Ordonnance de sa façade, et de la régularité de ses Ordres, on n'en doit être éloigné qu'autant le Portail est haut, c'est-à-dire de 16 toises environ ; et enfin, pour examiner la correction des Profils, et le goût de la Sculpture, n'en être éloigné que selon l'élévation de l'Ordre dorique, laquelle est de 7 toises 1/2 parce que si l'on était plus près, les parties trop raccourcies ne paraîtraient plus de proportion» (D'Aviler, *Cours*).

La figuration transforme la réalité en ce que l'édifice doit être vu arbitrairement selon la manière même dont l'architecte le représente et en fonction des impératifs structuraux propres à la représentation graphique. D'une part le mouvement du lecteur idéal convoqué est découpé en «tableaux» (27) ordonnant la représentation suivant plusieurs points de vue : la pyramide visuelle est reconstituée suivant la projection duelle purement conventionnelle (en plan et en élévation) qui fait coïncider une technique et une réalité objectivante systématique. D'autre part, l'à-bâtir est représenté non seulement comme une **succession de moments de déchiffrement** correspondant à la vision du bâtiment dans sa totalité et/ou ses détails, mais également comme une pluralité de lectures possibles.

Juger des qualités d'expression de l'architecture ou de l'ordonnance dépend de cette mise en scène que les dessins permettent de mettre au point et que les traités ne font qu'indiquer plus ou moins allusivement. Si l'on veut saisir la signification des phénomènes urbains, il est indispensable de tenir compte de la Représentation dans

(25) M. Poète, *Une vie de Cité : Paris*, A. Picard, Paris, 1925.

(26) «**Point de vue** : c'est une Perspective un point dans la ligne horizontale, où se termine le principal rayon visuel, et auquel tous les autres qui lui sont parallèles vont aboutir. Le **Point vague** : est différent du point d'Aspect, en ce que regardant un Bâtiment d'une distance indéterminée, on ne peut que se former une idée de la grandeur de sa masse par rapport aux autres Édifices qui lui sont contigus» (D'Aviler, *Cours d'Architecture*, Tome II).

(27) «On tournera..., on restera..., on descendra..., on fera le tour, etc...». Cf. la description manuscrite du Parc de Versailles par Louis XIV (B.N. Rés. Estampes Ve. 1318).

le dessin, c'est-à-dire de la construction mentale, essentiellement symbolique, qui est effectuée dans la constitution de ce double toujours méconnaissable qu'est l'image. Et si l'on a pu parfois vanter les qualités opératoires de la représentation graphique, c'est toujours en ayant présent à l'esprit les compromissions nécessaires du dessin avec la Représentation puisque le point de vue spectaculaire de la ville est systématiquement intégré, dans les différentes esquisses.

#### IV - LA SÉQUENCE ET LE PLAN

1.1. Le dessin répète la construction théorique de la figure et de la situation « qui sont deux choses comprises sous le mot de Qualité » (C. Perrault), en évoquant l'effet assuré qui doit être produit dans les limites de son déterminisme. Ce qui n'est pas prescrit par les traités, sans pour autant être proscrit, est licite. Mais au-delà des licences, la figuration en architecture est une critique obligée de la représentation, en ce qu'elle montre partiellement le pourquoi et pour ainsi dire intrégralement le comment de la Disposition. La figure et la situation sont en fait une conséquence immédiate du dessin (1). Le non-dit de la théorie discursive consiste effectivement en une ouverture à l'imagination — au sens (où l'emploie, un demi-siècle plus tard, d'Alembert) de « talent de créer en imitant », — « l'invention ne consistant pas dans le changement des Ordres qui sont les caractères expressifs de la bonne Architecture, mais dans la distribution des Plans et dans la décoration des Façades, dont la variété donne assez de quoi exercer le génie » (D'Aviler, Cours, Introduction, p. 5).

A une relation de complémentarité nécessaire entre le discursif et le figuratif, se superpose alors une transgression structurelle qui débouche sur une nouvelle représentation de l'espace. La figuration ne vient pas seulement confirmer le système du bâtir existant, en affirmant sa cohérence, mais tend à se substituer à celui-ci (a) en transformant son objet : le bâtir, et (b) en modifiant l'organisation même du produit final : l'édifice. Cette transgression s'effectue principalement par le jeu d'opérations spécifiques à la figuration graphique, et par le branchement de codes divers (géométrique, théâtral, monumental, symbolique, politique...) faisant coïncider l'ensemble des règles techniques avec le cadre institutionnel.

1.2. Un projet de place « sur l'emplacement de l'hôtel de Soissons » (B.N. Est. fonds R. de Cotte n° 814) (2), qui se présente sous la forme d'une esquisse (cf.

(1) « Dans l'imitation de la Nature, l'invention même est assujettie à certaines règles : et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des Beaux-Arts, jusqu'à présent assez imparfaite, parce qu'elle ne peut être l'ouvrage que du génie et que le génie aime mieux créer que discuter » D'Alembert, Discours préliminaire de l'Encyclopédie (1759), réédition Gauthier 1965, p. 63.

(2) La date de cette esquisse serait légèrement antérieure à celle de la mort de Colbert (1683), si l'on en croit G. Brice qui relate le projet dans sa Description de la ville de Paris, 5e édition, 1706.

fig. 11), servira d'exemple à l'étude de tels procès de transformation dans l'interférence du figuratif et du discursif.

Le dessin créant une convenable disposition fait appel à des figures possibles, pour exhiber finalement une (ou des) figure(s) régulière(s). Il faut rappeler qu'un certain nombre de figures géométriques douées d'une idéale universalité préexistent, ainsi que d'autres dont la stabilité reconnue et la régularité assurent l'existence. Si l'une des figures ici tracée est un rectangle oblong dont les caractéristiques (la section d'or) sont conformes aux meilleurs principes harmoniques renaissants, la figure terminale, au contraire, est tout au plus l'objet d'une symétrie « respectueuse » (3). Mais les différences locales n'ont finalement pas éclipsé des impératifs qui tolèrent peu la relativité, car cette figure terminale feint la régularité. On sait qu'un retardement de l'apparition d'« une bonne forme », d'une Gestalt prégnante, est une contribution importante à l'invention (4) : l'esquisse doit à son caractère inachevé, et apparemment indéterminé, d'être le support d'interprétations successives, qui, à chaque étape de la création, constituent une résultante provisoire qui peut avoir peu de rapports avec le dessin définitif.

Un nombre limité d'interprétations possibles s'accorde à compléter l'esquisse sans en altérer la structure, en jouant des différents domaines de significations propres à l'Architecture et en passant d'un code à l'autre : aussi conviendrait-il ici de parler du système d'une figuration plutôt que d'un système de la figuration.

Si une relative instabilité structurelle accroît la signification de l'esquisse, l'économie de la représentation classique est pourtant fondée sur la reconnaissance rapide et aisée du « caractère de la figure » (E. Rubin), à laquelle il convient d'ajouter une faculté de résistance à toute tentative de déstructuration, qui assure la persistance d'une image tout le long du procès. C'est la particularité des figures régulières d'avoir une égale cohérence optique quelle que soit l'orientation du support : or il suffit dans le cas présent de tourner la feuille d'un quart de tour pour voir la figure de la place s'écraser sur les diagonales. La parfaite régularité serait un concept optimal, un absolu jamais réalisé, sous peine de destruction du concept même : l'objet du dessin étant la régularité, l'interprétant est l'ensemble des représentations associées dans le dogmatisme culturel classique.

1.3. Une première opération touche à la fois à la figure et à la situation : l'emplacement rompt avec une quelconque neutralité du support. Le lieu où une architecture trouve sa position exacte doit sa figurabilité au tracement d'un contour, à l'enveloppement de la ligne qui, selon la définition de W. Kandinsky, est « direc-

(3) « On appelle en Architecture Symétrie uniforme, celle dont l'ordonnance règne d'une même manière dans un pourtour. Et Symétrie respectueuse, celle dont les cotés opposés sont pareils entr'eux » (D'Aviler, Cours).

(4) « ... Le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception ». V. Chklovsky, « L'art comme procédé » (1925) in *Théorie de la littérature* éd. par T. Todorov, Ed. du Seuil, Paris, 1965. Mais le contrôle intellectuel effectué par celui qui dessine n'est pas totalement rationnel, il met même en jeu l'inconscient.

tion et tension». La figuration graphique a partie liée avec la figure comme avec le fond, au sens de la Gestalt (5). Car le fond, dans l'esquisse de place concernée, existe bel et bien : il est au moins ce vide que la géométrie, la théâtralité et la propriété viennent emplir immédiatement (cf. fig. 12).

Le plan est un lieu d'opérations (en particulier de la circonscription et de la partition) et simultanément un lieu d'inscription de signes. Il produit son support (6) en un jeu complexe entre la figure et le fond, dont la théorie de la Gestalt ne rend pas compte d'une façon totalement satisfaisante, du fait de la transformation des entités convoquées. Il suffit pour s'en convaincre de revenir à la définition de Buchotte : «Plan est la trace de l'emplacement d'un édifice, qui en fait voir la distribution dans toute son étendue ; on y connaît aussi l'épaisseur des murs : ou bien Plan est la section horizontale d'un édifice» (Les règles du Dessin et de Lavis, 2e éd. 1754, p. 37).

Si le plan est la «section horizontale d'un édifice», la figure se démarque sur un fond idéalement neutre : elle est vue sur un fond transparent idéologiquement inexistant (7). Le plan qui montre virtuellement un fond vide est une image illusionniste niant toute différence entre le référent (l'objet à représenter) et l'analogon, les règles de transformation étant données : ici, celles de la section. Le support est alors de même nature que la fenêtre albertienne ou l'écran de Dürer ; il est un plan intersecteur théoriquement sans matérialité.

Mais en même temps, les intervalles entre les figures prennent une valeur équivalente à celles-ci : un espace plastique de représentation est créé par l'accession de ces «blancs» au statut d'entités concrètes. Le fond perd sa neutralité : il est un support matériel réel nécessaire pour tracer des lignes, piquer des points ou «laver» des surfaces, donc un support opaque pour que le plan fasse trace.

A ce double registre de la représentation (la section horizontale d'un édifice) s'ajoute au contraire celui de la signification, en l'occurrence de la distribution, qui requiert la neutralité et l'opacité du support. Les règles de substitution des signes et des objets (au niveau des signifiés) investissent différemment le rapport entre la figure et le fond. Si le plan, en effet, «fait voir la distribution», le représenté qui porte sens, provoque des conjonctions dans l'image entre les choses représentées et les notions qu'elles peuvent évoquer ou véhiculer explicitement : certaines «minuties», par exemple les pierres où l'on lave la vaisselle et les latrines, évoquent le confort et la salubrité, les fenêtres et les escaliers affirment une jonction entre les dedans et les dehors, etc. De plus, en ce qui concerne l'inscription de figures représentant ce qui échappe à la section horizontale du plan (p.e. les

(5) Cf. W. Köhler, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964.

(6) «La peinture de représentation traite à la fois le support comme une transparence donnant à voir et comme une opacité permettant de lire», J.F. Lyotard, *Discours/figures*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 203. Tout ce passage évoquant un jeu dont il ne faut pas réduire l'importance en architecture, est très proche de la brillante analyse sur la «figurabilité» chez Masaccio faite par J.F. Lyotard, op. cit., p. 198-208.

(7) Dans *Figuration graphique en architecture*, AREA-DGRST 1974, fasc. 3a, Ph. Boudon s'est proposé d'examiner «les jeux possibles du fond et de la forme, et notamment l'idée qu'en figuration graphique architecturale, il n'y a pas de fond» (p. 19).

lambris d'un plafond ou les entablements), le jeu de la figure et du fond s'inverse de la même façon. Les signes se substituent aux choses visibles pour en déclarer d'autres ; faisant partie d'une sorte d'écriture codée, ils sont lus plutôt que vus. Aussi un fond totalement neutre est-il pour cela requis, dont la qualité principale est de ne pas être transparent mais opaque comme la feuille d'un livre. Dans la figuration graphique en architecture, des figures sont donc également lues sur un fond opaque. Et la présence supplémentaire des chiffres (l'inscription des mesures) et des lettres (la dénomination des rues et des pièces) joue le même rôle que celui de ces signes plus ou moins iconiques.

1.4. Le jeu sus-décrit se concrétise dans le registre signifiant du plein et du vide. Il est particulièrement repérable dans l'esquisse concernée car le fond est ici matérialisé par le lavis des jardins et la circonscription des rues. Or, dans la figure classique, le fond est déjà un plein, car toujours préparé, en particulier métré et réglé par les nécessités du «toisé» : d'une part l'échelle métrique, explicitement inscrite ou non, d'autre part les lois de la géométrie plane.

De plus, deux qualités nécessaires a priori s'attachent à la zone délimitée où s'inscrit la figure : d'abord un faisceau d'axes en prédétermine l'emplacement, c'est-à-dire le choix de la position convenable ; ensuite il existe un rapport dimensionnel intrinsèque au référent : la place doit être oblongue, la longueur sous-tendue par l'axe dominant qui la traverse étant nécessairement dans un rapport supérieur à l'unité par rapport à la largeur.

Dans le cas présent de la place de l'Hôtel de Soissons, les axes tracés à la règle et à l'équerre sont des incisions dans le papier, gravant concrètement les limites de possibilités de localisation qu'ils déterminent : l'un des axes qui engendre la première série de figures est tracé dans la continuité de la rue issue de la rue Saint-Honoré (8) ; l'autre axe, engendrant une seconde série, est obtenu par rotation et inscription parallèlement à la rue de Grenelle (9) (cf. fig. 11).

Mais la localisation dans un périmètre donné d'une figure répondant à un programme défini, vide la zone considérée. Il est significatif à cet égard que le premier axe dominant soit découpé (de la gauche vers la droite et inversement) en segments égaux comprenant également les bâtiments annexes de l'Hotel de Soissons et la «rue Quoquillère» (sic) (10) dans un sens, et la rue des Deux-Écus dans l'autre sens : la distinction entre le soi-disant «vide» des rues et le «plein» des bâtiments est ici sans objet, là où il est fait table rase de l'existant. Il ne s'agit donc pas, dans

(8) «Une des beautés, à mon goût, des Places Publiques, serait qu'elles fussent percées de plusieurs côtés ; qu'elles eusses de belles issues ; en un mot qu'elles enfilassent de grandes rues bien larges et bien droites». De Cordemoy, *Nouveau Cours*, p. 127.

(9) La rue de Grenelle (en haut et à droit sur le plan) et située sur la rive droite, entre la rue Coquillère et la rue Saint-Honoré : elle croise non orthogonalement la rue des Deux Écus qui comprend deux sections (à gauche sur le plan). L'axe dont il est question n'est donc pas perpendiculaire à la seconde section de la rue des Deux-Écus.

(10) Cf. le trait de fusain qui à l'extrême-droite du plan fait un angle aigu avec le trait à la plume représentant les contours des maisons.

la représentation graphique, de transformer un «plein» limité par le trait de contour, mais d'emplir un «vide» qui se prête aux échanges codés du programme.

Dans la représentation classique, la ligne de contour n'est pas une limite entre le vide et le plein, mais appartient sans doute possible au plein figuré : en l'occurrence le périmètre tracé ici à l'encre, issu de la circonscription des masses des maisons particulières à proximité, produit un effet de vide que la figure de la place vient emplir. Et du point de vue d'une analyse de contenu, le programme de la place et sa matérialisation visible (11) ont gommé ou recouvert, en tout cas contribué à effacer à l'intérieur du périmètre toute référence au sol existant : jardins, bâtiments et voies, aussi bien qu'à sa représentation sociale. On assiste donc à un retournement significatif par rapport au réel, dû au vide de l'emplacement dans la figuration (12).

En fait, la ligne sépare et réunit à la fois. Tout au contraire ce qui entoure la figure vide de la place lui appartient, étant réduit à n'être qu'une qualité de celle-ci lors de son inscription : les voies sont des entités engendrées à partir de l'édifice «place» qui virtuellement les comprend. Et de plus la zone circonscrite, qui n'échappe pas à la réglementation (droit des «us et coutumes» de la ville, édits royaux sur le gabarit, décrets divers du Lieutenant de Police, etc) est un plein politique avant d'être civique.

Graphiquement, une interchangeabilité prend donc naissance dans les différents domaines de significations, un rythme figurant s'instaure entre les pleins et les vides, et la question d'appartenance de la ligne de contour se pose sans qu'il soit possible d'échapper à la duplicité signifiante : cette ambivalence fondamentale permet une représentation autre. Si la vision ordinaire a toujours tendance à privilégier une figure stable sur un fond, c'est-à-dire à ne percevoir que l'aire endotopique (au dedans) lue comme un plein, au détriment de l'aire exotopique (au dehors) lue comme un vide, une vision synthétique (13) échange sans cesse la figure et le fond. Par là-même une représentation est rendue possible qui autorise une distribution régulière à partir des «vides» comme des «pleins». On comprend mieux ainsi la résistance de certains auteurs de traités (p.e. Blondel ou d'Aviler) face aux effets de la figuration qui contribuent, en exhibant les vides au détriment des pleins, à opérer une transgression signifiante dans le domaine de la solidité : la continuité des éléments de l'édifice à bâtir exige que des masses pesantes ne soient pas suspendues (14). Mais, plutôt que dans l'altération de la représentation architecturale,

(11) La Place, comme les Ponts, est un édifice singulier, considéré comme une entité particulière des Traités, qui se joue de la valeur d'enracinement de l'«Architecture Antique». Il n'est pas étonnant que les discours instaurateurs lui réservent un sort différent ; en effet c'est un programme doté d'exigences spécifiques : la Place est un édifice où le vide domine, qui ne doit rien à l'inscription des masses. Le Pont qui ignore tout du rapport entre «les Dedans et les Dehors», est caractérisé par le franchissement (d'un fleuve) et l'échange (entre deux lieux).

(12) «Dans l'espace urbain, la croissance apparaît comme une addition. La figuration cartographique entraîne et conforte cette apparence, en ce sens qu'elle tend à faire considérer le tissu urbain comme un vide qui se remplit». H. Raymond, *Architecture et tissu urbain*, ISU-DGRST, 1974, p. 39.

(13) Cf. A. Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'Art*, 1967, trad. franç. Gallimard, Paris 1974, p. 56.

(14) J.C. de Cordemoy, *Nouveau Traité*, p. 128 : «L'ordre qui est autour du massif de l'Arc de Triomphe a ce défaut. Ses colonnes outre qu'elles sont trop faibles, y sont encore tout à fait inutiles. Car bien loin de soutenir ce massif, elles paraissent elles-mêmes en être soutenues. Ce qui ne fait pas bien : puisque naturellement les colonnes ne sont faites que pour soutenir

les effets sont surtout importants dans les transformations de la construction mentale de la fabrication de la ville, quand le réseau des voies accède de ce fait à une nouvelle monumentalité.

1.5. Un autre registre signifiant est celui qui a trait au **rapport entre la partie et l'ensemble**. Il se révèle d'ailleurs être tout à fait primordial puisque la décomposition par parties est une condition nécessaire pour qu'un système soit pensable, avant même que les parties puissent prétendre être comparables à un même niveau : « On entend par les parties d'un Bâtiment, non seulement les pièces dont il est composé, comme une cour, un vestibule, une salle, etc., mais aussi celles qui entrent dans la construction de chacune de ces pièces : tels sont les Lambris, les Plafonds, les Chambranles, et surtout les Colonnes entières ». (J.L. de Cordemoy, *Nouveau Traité*, p. 3). Car à l'âge classique, en architecture comme dans les autres sciences, on doit pouvoir descendre des principes fondamentaux jusqu'aux détails et réciproquement remonter à partir des ultimes conséquences, en un ordre qui n'est pas celui du processus du bâtir, mais celui de la forme même de la connaissance, en fait **l'ordre du système du bâtir**. Pourtant, C. Perrault semble être le seul entre tous les théoriciens qui tente concrètement d'établir cette générativité indispensable pour qu'existe une « science du bâtir ».

L'ambivalence plein/vide se double dans la figuration d'une **ambivalence détail/totalité**. Même si des distorsions surgissent du fait de l'équivalence de tout ou partie des détails, ou bien du fait du manque d'opérateurs intermédiaires entre les éléments de base et la totalité du système, empêchant ainsi la remontée théorique à partir de ces détails terminaux jusqu'au système global, le langage architectural n'est en fait attaqué que par des déterminations extérieures qui le décrivent et le règlementent **supplémentairement** : celle des codes latéraux susceptibles de s'approprier les effets architectoniques. Pour construire la réalité de l'architecture, une vision faisant même appel à ce qui rationnellement n'est qu'incertitude ou désordre est requise par la figuration (15). Aussi un détail peut-il avoir, à la faveur d'un **déplacement de signification** (ou d'une condensation), une valeur et une force d'expression aussi importante que l'ensemble, en un processus ne relevant pas du niveau élémentaire des traces inscrites sur le papier, et qui peut être qualifié de pré-syntaxique.

Dans le cas d'une place, les « issues » sont des détails qualitativement déterminants. La Disposition n'a pas en effet seulement rapport avec la Distribution (interne) de l'édifice — fondamentalement la maison — mais également avec sa distributivité externe, plus spécialement lorsqu'il s'agit d'un édifice public, qui est une sorte de

---

quelque chose : et là, elles ne soutiennent rien. C'est à quoi il faut bien faire attention, puisqu'on ne se doit jamais servir de Colonne qu'on n'en ait un prétexte raisonnable. Rien n'est plus gracieux que les Colonnes, mais c'est lorsqu'elles sont employées avec discernement». L'architecture antique (la grecque plus précisément) avec ses a priori structurels reste théoriquement la plus capable : la transgression figurative n'a donc que peu de rapport avec la coupure effectuée par l'architecture contemporaine (XIX-XXe siècle).

(15) La nécessité d'une telle inflation figurative a valeur d'indice : une structuration profonde de la localisation est sans doute mise en jeu, dont la persistance est suffisante pour que la réalité plastique lui permette de ressurgir quand le dessin improvise, en anticipant sur une problématique consciente. Cf. J. Rykwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, (1972), trad. franç., Éd. du Seuil, 1976.

prédicat de la ville. On sait les reproches qui furent faits aux places existantes, accusées d'être étroites, embarrassées ou «noyées» dans la masse des maisons (16). Revenant à l'esquisse présentement en question, il est notable qu'un travail important a été effectué, dont les multiples variantes d'issues sont la trace.

Il importe d'abord de remarquer que la troncature des angles de la figure générale est assimilable à une opération d'unification et d'homogénéisation semblable à celle (déjà décrite) de la courbure (17). La ligne brisée – mais plus encore la ligne courbe – suggère avec force et simplicité l'isotopie planaire, pour l'oeil d'abord et structurellement aussi : elle appelle «la substance du plan», pour reprendre la terminologie de W. Kandinsky, avec une économie d'engendrement accrue, puisqu'il n'est fait recours qu'au mouvement de deux lignes de force au lieu de trois pour décrire le plan dans sa totalité ; mais surtout elle neutralise une zone conflictuelle – les angles – qui obligerait l'emploi de parties différentes (p.e. des massifs servant de butées).

La place, dont la figure est un parallélogramme (presque) rectangle à pans coupés, est ainsi dotée d'une structure isostatique sur tout le pourtour. Cette figure à pans coupés est certes une figure empruntée à l'art des jardins dont l'emploi se généralise dans la ville au XVIIe siècle ; mais elle a dû pour cela être reconsidérée comme n'importe quel autre moyen de représentation en un double mouvement critique d'incorporation du «jardinage» à l'architecture et de ré-interprétation dans un domaine de signification particulier en vue d'une finalité autre. Le plan de d'Orbay pour la «place de l'hotelle de Soissons» (Arch. Nat. NIIISeine 175) offre un exemple original de troncature des angles permettant de raccorder la figure centrale avec le tracé des rues existantes (cf. fig. 13). Cette incorporation a toutefois lieu au prix d'un violent découpage du domaine bâti, même dans la solution économique «d'un goût nouveau et régulier», consistant dans le tracement de pans (lavis en rouge pâle) qui réduit le nombre des issues (de dix à six) et évite le percement de voies nouvelles. Comme le suggère la critique de la seconde Place Louis le Grand par G. Brice (18), la régularité de l'ensemble paraît prévaloir ; en fait dans le cas présent réaliser la régularité dans l'ensemble – si l'on ne privilégie pas l'aire endotopique – nécessite de feindre l'égalité dans le détail : la valeur contextuelle l'emporte.

(16) Les critiques portent sur la Place Royale (actuellement Place des Vosges), mais surtout sur la (seconde) Place Louis le Grand (Vendôme) et sur la Place des Victoires. Cf. J.L. de Cordemoy, *Nouveau Traité*, p. 124, l'Abbé Laugier, mais aussi les commentaires de H. Sauval, G. Brice, etc.

(17) «Borromini abolished the cause for compromise or ambiguity by eliminating the corners themselves. By rounding them off, he made the unity of the space-enclosing structural elements, and implicitly of the space itself, apparent» (je souligne). R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Pelican, Londres, p. 224.

(18) «Les angles de son carré ont été fermés en pans coupés : aussi cette place, qui sans cela, avait la figure d'un carré parfait a présentement celle d'un octogone imparfait, quatre de ses faces étant plus petites que les autres». G. Brice, op. cit.. Ceci tendrait à infirmer l'hypothèse, fondée sur la chronologie, concernant les deux types de place octogonale de P. Lavedan dans son *Histoire de l'urbanisme*, tome II, Laurens, Paris 1959, p. 242.

1.6. Si les issues médianes font peu problème, il n'en est pas de même des diagonales, chacune d'elles étant un cas particulier du fait de la localisation de la figure générale. La courbure (à gauche dans l'image) qui ferme graphiquement l'extrémité de la rue donnant sur la rue Saint-Honoré, est un détail remarquable en ce qu'il reste invariant dans les deux séries de figures : il est un élément conventionnel d'un jeu d'ouverture/fermeture qui s'applique à une suite dont la figure régulière principale n'offre elle-même qu'un aspect.

Empruntant à l'analyse du récit (19) on appellera *séquence* un telle suite de signes déterminés (figure graphique, trait ressortissant des traités, type architectural) ayant une homogénéité signifiante d'ensemble suffisante pour jouer le rôle d'unité dans un ou plusieurs domaines de signification. La séquence correspondant à la première localisation de la figure de la Place est ici composée de l'issue sur la rue Saint-Honoré, d'une rue intermédiaire, de la place et de son débouché sur la rue Coquillière ; elle s'inscrit sur un axe dominant et comprend une origine et une fin.

Les limites de la séquence sont constituées par la répétition d'un élément initial facilement reconnaissable, qui subit dans la *figuration* une transformation : la séquence orientée sur un axe s'ouvre sur la rue Saint-Honoré qui garantit une grande accessibilité, et se ferme sur la rue Coquillière en se disjoignant de l'environnement (20).

L'axialité n'est donc pas seulement un outil géométrique d'aide à la décision, ni même d'évaluation relative des choix (ou de confirmation d'un choix) dans la pratique, mais un *moyen conceptuel*, un facteur permettant à la théorie de dégager l'ordre qui résulte de la *figuration* (21). La séquence produite a une valeur (d'usage) systématiquement réduite ou oubliée dans les Traités : elle est pourtant également reproductible et un moyen de reproduction dans la fabrication de la ville.

Sur l'axe dominant, toutes les figures sont pertinentes, de différents points de vue, alors qu'elles ne le sont pas nécessairement sur les axes transversaux, encore moins en l'absence de toute axialité explicite. Cette pertinence relève de la géométrie et des principes essentiels figurant dans les traités, mais aussi de la mise en scène, du rapport entre les dedans et les dehors et d'autres codes latéraux indifférents au cadre institutionnel.

(19) Cf. R. Barthes « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* n° 8, Éd. du Seuil, 1966, p. 13 : « Une séquence est une suite logique de noyaux unis entre eux par une relation de solidarité : la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a plus de conséquent ».

(20) L'entrée des communs de l'Hotel de Soissons, qui forme « cul de sacq », donne sur la place et l'église Saint-Eustache, elles-mêmes raccordées aux Piliers des Halles : cet ensemble, articulé du point de vue classique, de façon peu lisible, appartient à la structure médiévale de la ville ; il est un agglomérat ne relevant pas d'un modèle perspectiviste homogène. Sur l'irruption de la perspective dans la ville, cf. J. Pahl, *Die Stadt im Aufbruch der perspektivischen Welt*, Ullstein, Berlin, 1963.

(21) Toute transformation due à la *figuration* entraînerait une transformation dans l'ordre discursif. Ainsi la séquence composée par l'église Notre-Dame, la rue Dauphine (Notre-Dame), la place Dauphine (Hoche) et le débouché sur l'avenue de Saint-Cloud, à Versailles, anticipe sur le goût révélé par les Traités : « Il ne serait pas mal que les Églises enfilassent une grande rue, ou qu'elles eussent devant elles une grande place ». De Cordemoy, *Nouveau Traité*, p. 113. Mais surtout elle est un énoncé comprenant en partie le code de déchiffrement, et qui n'imité pas l'ordre du discours instaurateur idéalement détenteur de sens.

Les relations de contiguïté entre les figures inscrites sur l'axe dominant font appel à des **oppositions réciproques** qui supposent des éléments actifs et passifs dans la représentation. Les différentes parties doivent être suffisamment stables pour conserver leur identité d'un point de vue interne à la figuration. Les divers éléments d'une séquence sont alors régularisés plastiquement : les entrées de la place sont redistribuées sur la totalité de l'aire selon le rythme régulier des entre-colonnements, et la courbure de l'accès vis-à-vis de la rue Saint-Honoré est complétée dans la seconde série de figures. Une telle réorganisation des parties est tout à fait visible dans le premier plan de F. Mansart pour le Louvre (B.N. Est., fonds R. de Cotte, n° 964) : la mise en série, dans les angles, d'un carré, d'un cercle et d'un ovale (cf. fig. 14) assure la **régularisation en retour de chacune des figures**, qui seraient, outre ce fait, altérées en ce qu'elles participent à d'autres configurations (22).

Mais réciproquement, la séquence articule un fond continu ; les figures contiguës ne prenant pas part à la séquence sont **associées** et jouent le rôle d'un **fond**. Si l'on ne doit voir qu'une partie de l'image — la séquence — dans l'opposition intra-figurale, on doit voir toute l'image dans l'association qui joue dans le registre fond/figure. Une telle association marque la dépendance et provoque la subordination des différentes parties à l'ensemble de la séquence ; elle participe ainsi, extérieurement à la figuration, à l'**intégration de la séquence au site**. L'entrée de l'Hotel de Soissons et le Carrefour des rues des Écus et Coquillière situées sur des axes transversaux, ne sont pas des entités opposées l'une à l'autre, mais complémentaires, vis-à-vis desquelles la séquence principale fait figure ; et l'Hotel de Soissons ne vaut pas plus que la « place qui est de l'Hotel » — à droite de l'image —, l'un et l'autre requérant les aménagements de détail utiles à l'intégration de la place.

La figuration tend par là-même à **masquer les discontinuités de la représentation urbaine**, et en particulier l'opposition entre la claire disposition des hotels et l'entassement des maisons particulières, unis en un même « fond ». La figuration articule par ses **propres moyens** les deux aspects d'autonomie et d'intégration de la séquence, en étendant son champ d'intervention à la totalité de la ville et en effaçant les ruptures qu'effectue la récitation des lieux par les textes commentateurs.

Cependant dialectiquement, la tension réalisée entre l'ordonnance de la séquence et le désordre de l'environnement (23) est neutralisée dans la représentation nouvelle, qui fait de la séquence un modèle abstrait, quelque chose comme le simulacre de l'organisation spectaculaire de la ville, alors que les limites concrètes de celle-ci sont les frontières mêmes de son universalité. Une semblable neutralisation affecte le jeu d'opposition entre les pleins et les vides : si toutes les places parisiennes du XVIIe siècle se sont substituées à des hotels (Place Royale/Hotel des Tournelles, Place des Victoires/Hotel de Senneterre, Place Louis-le-Grand/Hotel de Vendôme),

(22) Cf. l'opposition entre la gauche et la droite du plan de F. Mansart pour le Louvre. Ce plan est reproduit dans A. Braham et P. Smith, *F. Mansart*, Zwemmer, Londres, 1975.

(23) Une traduction de cette tension peut être opérée homologiquement au niveau de la normativité sociale par la rivalité existant entre la stabilité des valeurs culturelles fortement structurées et la mouvance de ce qui n'est pas assimilable par une culture donnée : est ainsi construite une « image du monde ». Cf. I. Lotmann, *La structure du texte artistique* (1970), trad. franç. Gallimard, Paris 1973.

si tout est interchangeable dans la figuration, il faut rappeler que le vide est une absence seulement là où la présence d'un plein est possible, voire nécessaire, dans le système du bâtir, ce que la séquence n'induit pas.

La séquence ordonne virtuellement la totalité des emplacements dans la ville, même si elle ne permet pas une véritable mise en situation symbolique, comme celle d'origine cosmologique provoquée par l'intersection dans la cité romaine du *cardo* et du *decumanus*. Seuls les bâtiments répondant à une commande d'ordre civique peuvent être placés convenablement : la bonne place d'un édifice est nécessairement inscriptible dans une configuration remarquable ou bien en un noeud, à l'intersection d'axes imaginaires. La valorisation du rythme de la séquence est destinée à manifester esthétiquement la vie urbaine ; les valeurs plastiques échappent au discours comme au monde soi-disant naturel, et sont converties en valeurs politiques ou morales. Cette collusion du beau et du bien fait ressurgir comme par magie l'union refoulée du discours instaurateur et de l'ordre de la cité. En effet, la politique est systématiquement exclue des Traités, et n'apparaît tout au plus que par le biais de programmes envisagés ou de descriptions réitérées reflétant la réalité déjà présente. Le compromis de l'image réunit le discours esthétique et le discours moral et politique en un mouvement corrigeant la rigueur des Traités.

2.1. A la localisation produite par la convenance des emplacements à l'intérieur de la ville s'ajoute une localisation provoquée politiquement aux limites de la ville. Deux surdéterminations marquent concurremment l'établissement urbain : à l'intérieur de la ville, la séquence ; en ses limites, la clôture.

La régularité de la représentation de la ville est également l'effet de l'enceinte, même depuis la disparition des remparts. Partout en France, là où le roi, après avoir ruiné le pouvoir communal, impose la présence d'un lieutenant général et l'adoption d'une défense nationale, les remparts dont l'entretien était fort coûteux et les abords totalement insalubres, sont transformés au fur et à mesure en Cours servant à la promenade : à l'opacité du mur d'enceinte se substitue la transparence du Cours qui «ouvre» la ville tout en ménageant par le mouvement circulaire centripète du regard contemplateur, une image confirmatrice de l'existence de cette ville particulière.

La clôture de la ville provoque un renfermement qui, s'il ne limite pas les échanges, vise du moins leur contrôle. Les rôles défensif et juridique du mur étant repoussé aux limites du territoire national (24), un nouveau rapport s'installe entre la ville et ce qui l'entoure. L'enceinte est un moyen d'homogénéiser la ville par la régularité de sa figure : or cet outil de spatialisation de la Ville ne correspond pas avec le périmètre construit. L'accroissement de l'enceinte est lié à l'accroissement du territoire comme au temps de la cité antique (cf. F. Blondel, Cours) ; mais surtout,

(24) F. Blondel, *Cours d'Architecture*, p. 612 : «Messieurs les Prévot des Marchands et Echevins firent (...) changer la forme du Bastion Saint-Antoine pour en faire un lieu de Divertissement public, au lieu qu'il était auparavant destiné à la Sûreté de la Ville, à laquelle Sa Majesté avait suffisamment pourvu par les fortifications imprenables de ses Frontières».

un espace efficace, un espace de l'échange, qui se veut universel, est à imaginer : «La seule dénomination d'une chose nous est parfois trop obscure et trop resserrée pour nous en pouvoir marquer les qualités. C'est ce qui a obligé les Philosophes de trouver une manière de parler logiquement par définitions, lesquelles viennent d'abord au but des choses, en marquant leur objet et leur fin ; de sorte qu'en définissant la Ville Capitale, ils disent que c'est celle qui profite le plus des revenus du pays, et fait réciproquement profiter le même. Nous trouvons que la ville capitale a pour objet l'utilité, tant pour elle-même que pour la Province» (25).

Or, cette ville, «en continuelle négociation avec le pays», et prise dans l'idéologie du mercantilisme colbertien, ne s'incarne pas seulement en une assemblée d'hommes, mais aussi dans un certain nombre d'édifices : et cet ordre d'un monde entièrement voué aux échanges, échappe à l'expressivité de l'architecture, dont les procès de signification sont trop motivés. Cette incapacité mentionnée un demi-siècle plus tard par J.F. Blondel, conduit à s'interroger sur l'imitation et l'invention en Architecture. Les fondements rationnels de l'architecture assurent sa généralité, et par là même, son universalité potentielle : aussi faut-il peut-être voir dans le blocage de l'ordre signifiant classique, l'effet de l'appartenance de l'architecture aux **Beaux-Arts**, celle-ci devant pour être art d'imitation (a) faire usage de signes immotivés ou arbitraires (sinon il n'y a pas imitation) et (b) rendre naturels ces signes. Pour élever les signes au rang de «vrais signes» de la Nature (26), il est possible de les grouper ; en les juxtaposant, la **spatialité même est d'ailleurs signifiée** : «Toutes les choses de la Nature sont comme une continuelle chaîne, et les unes suivent les autres. L'Art qui l'imité tient dans ses opérations le même ordre» (Félibien).

2.2. Une différence s'impose : les dessins ne sont pas conformes aux définitions de mots. Le choix des traits pertinents et des détails, et l'importance d'expressivité de ceux-ci sont dissemblables. L'examen rapide du rapport entre l'architecture et la ville au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou plutôt de l'actualisation de l'art de bâtir, l'atteste suffisamment en un siècle où la juste définition des mots est l'exposition et la pratique même de la théorie : «Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement» (Boileau).

Dans les dictionnaires de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ville est définie universellement comme un **assemblage ordonné** d'objets (les maisons) et comme un **ensemble clos** (par un mur) **mais non situé** (27). La nature de cet ordre compact et de cette clôture soulève de nombreux problèmes. Il est, à cet égard, intéressant de se reporter au Dictionnaire constituant le second tome du **Cours d'Architecture** de d'Aviler, où l'auteur se félicite de la **richesse terminologique** de l'architecture sous Louis XIV, qui prouverait les progrès de cet art depuis les Anciens. La ville y est, en effet,

(25) A. Le Maître, *La Métropolitée*, Amsterdam (1682).

(26) Ce n'est pas la Nature qui est objet d'imitation, mais à la fois la nature idéalisée, en tant qu'origine des principes fondamentaux, et le naturel qui est mise en oeuvre rationnelle et sociale ; cf. Boileau, *Art Poétique*, v. 413-4 : «Au dépens du bon sens gardez de plaisanter, / Jamais de la nature il ne faut s'écarter».

(27) Cf. Les définitions du mot ville dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), le *Dictionnaire français* de P. Richelet (1680) et le dictionnaire de Furetière (1686-90).

définie selon deux ordres dépourvus de stricte relation causale : celui des « Isles et quartiers » et celui des « Places et des rues » ; de plus, les prédicats en question sont dans la dépendance du champ disciplinaire : « La ville par rapport à l'architecture civile (est) un compartiment d'Isles et de Quartiers disposez avec simmetrie et décoration, de Rües et de Places Publiques percées d'alignement en belle et saine exposition avec pentes nécessaires pour l'écoulement des eaux, etc... » (D'Aviler). L'« isle » (ou îlot) étant définie dans ce même dictionnaire comme ensemble de « plusieurs maisons jointes (...) entourées de rues, qui font partie d'un Quartier de Ville » (28), c'est à la rue qu'il incomberait de combler le hiatus entre les deux découpages plastique et politique ; encore faudrait-il que la rue accède au statut d'objet d'architecture (29), ce qui n'est le cas que par un détour comme par exemple la disposition d'un édifice public dénommé place.

Deux réseaux viennent donc napper l'ensemble de la ville, sans qu'ils puissent finalement coïncider, quoique la logique de l'art de bâtir se déploie idéalement en tout ce qui concerne l'aménagement. Si l'un de ces réseaux échappe à l'Art de bâtir, il est bien évident que cela n'est pas pour des raisons d'utilité (ou pour employer un terme anachronique : « fonctionnelles ») : « Quant aux retranchements qui se font tout autant pour l'utilité publique que pour l'embellissement des Villes ; il faut que non seulement les maisons des rües dressées d'alignement se bornoient, en supprimant les saillies et avancées superflues au-delà des murs de face réglez par le Voyer, mais on doit aussi faire des entre-coupes en certains carrefours et des pans coupez aux encognures des Rües, pour faciliter le tournant des charois et en rendre les entrées et les issues commodes » (D'Aviler, *Cours d'Architecture*, p. 308). L'ordre des rues et des places interfère parfois brutalement, par l'alignement, avec l'ordre des « isles et quartiers » pour des raisons à la fois utilitaires et esthétiques : le quartier est cet ensemble régulier d'isles que viennent redécouper de grandes configurations conçues dans une succession séquentielle, et dont le fonctionnement rhétorique joue sur des coupes d'opposition : dedans/dehors, convergence/divergence, clos/ouvert, symétrie/dysymétrie. Mais rien ne permet d'assurer, dans les traités, la continuité entre la production des édifices et la construction logique de la ville (30).

C'est dans les ensembles réguliers projetés et représentés par les dessins, par exemple la rue de la Ferronnerie à Paris et les projets de Cours effectués par Pierre Puget pour Marseille, qu'il faut chercher ce qui pourrait permettre de réhabiliter cette continuité. Ces fragments de ville, doués de la possibilité de se substituer les uns aux autres sans bouleverser la structure urbaine, constituent des opérateurs inter-

(28) On dénombre à Paris seize quartiers jusqu'en 1701 (vingt ensuite) d'importance inégale : les plus petits d'entre eux, correspondant à la structuration médiévale, ne comptent qu'une dizaine d'îlots, comme ceux de Saint-Jacques de la Boucherie et de Sainte-Opportune.

(29) La distinction entre trame viaire et tracé de rues n'est pas encore effectuée. Cf. O. Zunz, « Le quartier du Gros-Caillou à Paris », in *Annales E.S.C., Histoire et urbanisation*, A. Colin (juil.-août 1970).

(30) La métaphore albertienne : « La ville n'est rien d'autre qu'une grande maison, et d'un autre côté, la maison est une petite ville » (*De Re Aedificatoria*, livre I, chap. 9) et la généralité des principes fondamentaux (livre I, chap. 2) sont généralement absentes.

médiateurs faisant coïncider les deux réseaux sus-définis et réarticulant la systématique : tracé des rues/parcellaire/bâtiment (cf. infra, chap. VI). Ces morceaux de ville qui sont des entités urbaines se référant à la totalité de la ville, réarticulent l'architecture et l'art urbain. D'autant plus que le tracé (souterrain) des « conduites d'eau » (qui suppose la reconnaissance d'une infrastructure urbaine), accède à une existence non plus simplement liée à la nécessité de sous-tendre la création des merveilleux effets des feux d'eau versaillais, mais permettant la détermination d'une trame viaire dont l'occurrence est simultanée avec celle des bâtiments. Toutefois, la médiation de ces objets représentés n'est pas exclusive du rôle de la figuration : il est même essentiel de se reporter à la codification interne de la représentation graphique.

2.3. Unissant l'univers du discours et l'ordre de la cité, la figuration graphique est sous-jacente à toute possibilité de bâtir. Il convient de souligner l'importance des codes autonomes de la représentation graphique en architecture et tout particulièrement de la nature du plan et de la complémentarité du plan et de la façade.

La ville classique est construite selon les modalités d'une procédure iconique dont l'autorité est confortée par le plaisir de figurer une vision euphorique et pérenne. Ainsi en est-il à Versailles où, comme je l'ai fait remarquer par ailleurs, la plicature contamine tout le développement morphologique depuis le plan original (cf. fig. 15) : en effet le pliement fait coïncider la séquence d'entrée (la Ville) et la séquence de sortie (la Nature), et de même le Parc et la Ville ; enfin, le pliage successif introduit des codes de lecture annexes au cœur du Petit Parc. Or, pour la première fois dans l'histoire du bâtir, un plan de ville sert, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à noter les réalisations dans leur succession ou leur concomitance. Le plan topographique de Paris dressé par P. Bullet et F. Blondel (1676) est officiellement destiné à relier en un même espace de représentation les divers aménagements dont la capitale est l'objet. F. Blondel écrit à ce sujet dans son *Cours d'Architecture* (p. 604) : « (Le Roi) a ordonné par lettres patentes que les Ouvrages Publics qui se feront dorénavant dans la Ville de Paris, soient exécutés conformément au dessin que j'en ai fait tracer sur le Plan de la même Ville, que j'ai fait graver après avoir été levé très exactement par le même Bullet sous ma conduite, conformément aux Ordres de Sa Majesté et par les soins de Messieurs les Prévôt des Marchands et Échevins, lequel a été mis en dépôt dans l'Hôtel de Ville pour y avoir recours aux occasions ». Certes ce plan, qui connaît de nombreuses rééditions avec compléments et modifications, est en fait réservé à noter les projets et réalisations d'édifices appartenant au roi ; mais cela ne doit pas faire oublier le caractère inaugural d'une représentation de ville en tant que lieu d'opérations et totalité efficiente. Le primat du plan s'affirme résolument.

La représentation graphique joue également le rôle d'aide à la décision, d'une part parce que le contrôle (sur le papier) porte sur l'ensemble du bâtiment, du quartier, et même de la ville, d'autre part parce qu'elle permet l'intervention d'un mouvement de rationalisation a posteriori, susceptible de régler ce qui peut faire, à l'origine, figure d'accident. La compréhension de l'ensemble et la reconnaissance des détails font ici l'objet d'une articulation ne se référant pas à celle des Traités.. De plus,

le plan manifeste la simultanéité et la coïncidence de la réalisation du catalogue des figures avec la représentation et le classement des usages et des usagers.

A cette efficacité du plan réglant les rapports entre le pouvoir, le savoir et le savoir-faire, il faut ajouter la force de la façade. La façade d'un bâtiment est une paroi qui fait correspondre un dehors et un dedans, un devant et un derrière ; c'est aussi une sorte de visage pour qui la considère, une apparence qui se donne au contemplateur : «Façade, ou face d'un bastiment, c'est le côté de devant par où l'on y entre, ou une partie considérable qui se présente à celui qui le regarde» (Félibien, *Principes*). La figuration unit le visible et le caché dans un registre qui lui est propre et qui ne relève pas entièrement de la vision, de l'appréhension des apparences. Jusqu'à l'âge classique il est fait appel à des éléments codifiés déterminés, exprimant, pour ainsi dire, arbitrairement des valeurs répertoriées dans les *Traité*s. Chaque programme correspond ainsi avec une ornementation, tout en laissant une certaine indétermination : la première place Vendôme reçoit un Ordre ionique, alors qu'elle est pourvue d'un Ordre corinthien dans sa seconde version dont la figure planaire de base est octogonale (cf. fig. 16). Si n'importe quel usage se cache derrière cette façade, le rang social des usagers est rigoureusement représenté. Il en est de même dans la façade projetée par V. d'Ailly (cf. fig. 17) : trois hôtels différents construits par les Carmes Déchaussés pour lotir trois parcelles, n'offrent qu'une seule et unique façade. Mais il ne s'agit en aucun cas de cette architecture amphibologique condamnée par F. Blondel parce qu'elle «laisse par son caractère équivoque douter si l'édifice est sacré, public ou particulier» (F. Blondel, *Cours*, p. 435).

Or la représentation se sépare : la faillite de la taxinomie des *Traité*s, l'autonomie ornementale (et la mutation du rôle représentatif des Ornaments en un rôle symbolique ou décoratif), enfin l'impossibilité de représenter les programmes nouveaux (Bourse, Bibliothèque, casernes) ruinent la capacité inventive de la figuration. Au lieu d'une sémiotique se développe une emblématique rigide de l'architecture travestie (31) qui échappe à la représentation : la façade ne joue plus le rôle d'une unité de sens, prise dans des oppositions signifiantes, composées de deux ou plusieurs termes, mais délivre sans cesse le même message redondant. Ou bien l'Architecture réduit son champ disciplinaire comme en atteste la façade des Halles Barbier (32).

(31) «Il semble que l'on supporterait volontiers les incommodités de plusieurs personnes mal-faites, si l'on n'avait remarqué que souvent les défauts du corps semblent être un témoignage des vices de l'âme (...). C'est pour cela qu'en peignant un grand personnage, s'il a quelques défauts naturels, il faut les cacher autant qu'il se peut comme fit celui qui représenta Périclès». A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages*, Paris, 1666-88.

(32) (Cf. fig. 18). Ces halles, achetées par le roi Louis XIV, reçurent le nom de celui qui, sous le règne de Louis XIII, fit lotir la rue de Bourbon et la rue de Verneuil jusqu'à la rue du Bac : elles abritèrent les Mousquetaires pendant de nombreuses années, l'argent manquant pour construire à neuf une caserne sur la rive gauche (cf. Édits de septembre 1659 et janvier 1671).

## V - LES OPÉRATIONS FIGURATIVES ET LES CODES LATÉRAUX

1.1. Le croquis de F. Mansart au dos du projet pour l'église du Val de Grâce (1) est l'indice révélateur d'une pensée opérant par mise en série de figures interchangeables à différents niveaux de l'aménagement spatial : architecture ou art urbain. La figuration au sens propre, c'est-à-dire la production des figures auxquelles sont rattachées des significations diverses, est aussi **manifestation de la façon dont la séquence doit être reçue et comprise théoriquement**, et affectation déterminant comment des effets sont engendrés. La forme montre la manière dont elle est composée, et révèle les relations qui lui confèrent ses significations : «L'oeuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer, mais pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations» (2). La figuration décrit la discipline architecturale à un disciple expérimenté ; en informant sur elle-même, elle conforme la représentation qu'opère le système du bâtir. Le caractère déductif du système du bâtir conforté par la figuration ne tient pas à la rigueur d'une démonstration, mais au simple fait que des propositions soient effectuées, des modèles mis en scène.

A la signification originelle (doublée d'une signification conventionnelle) s'ajoutent plastiquement des effets qui ne doivent pas leur valeur au discours théorique des traités, mais à la possibilité qu'a la séquence de fonctionner dans les divers domaines de signification et surtout vis-à-vis de l'architecture comme de l'art urbain. La séquence n'est pas une quelconque suite de détails additionnés, mais **une unité redevable de l'assemblage de relations** selon des modalités diverses qui la singularisent à tous les niveaux : «Plus il y a de normativités qui se recoupent en un point structurel donné, plus ce point semblera individuel» (I. Lotmann). Il ne s'agit pas de mettre en rapport des unités spatiales s'ordonnant en une totalité symbolique mais d'effectuer au niveau de l'architecture comme à celui de l'art urbain un montage limité où les relations peuvent affecter des objets différents.

(1) B.N. Est. fonds R. de Cotte n° 971. Il faut remarquer que l'ovale décrit en un mouvement continu et répété, engendre une spatialité virtuelle, comme peut le faire l'arabesque des peintres : la figuration graphique produit ici difficilement un effet qui sera considéré comme un donné évident quand l'espace architectural accèdera, au XIXe siècle, à une certaine autonomie. Cf. P. Collins, *Changing ideals in Modern Architecture*, Faber a. Faber, Londres, 1965, p. 285.

(2) P. Klee, «Credo du créateur», (1920), in *Théorie de l'Art Moderne*, trad. franç. Gonthier, Paris, 1968.

L'accent ne porte d'ailleurs pas sur les objets eux-mêmes mais sur leur relation d'interdépendance immédiatement contrôlable visuellement : un simple coup d'oeil doit suffire. La séquence redistribue les objets (3), neutralise leur présence physique en mettant l'emphase sur un fonctionnement théâtral des lieux intéressant le comportement de celui qui les traverse. A. Choisy a pu ainsi décrire (en des termes, qui lui sont contemporains, d'espaces de circulation) un appartement classique (4) par la séquence des pièces « qui se présentent au visiteur » en re-sémantisant celle-ci – du public au privé – selon les rites d'entrée : « Le parcours imposé au visiteur type comprend un nombre élevé d'intermédiaires à franchir entre le vestibule d'entrée et le cabinet d'audience ». Mais ce cérémonial n'est qu'une normativité supplémentaire individualisant la séquence qui s'y prête ; en fait le mouvement effectif en cours est exclu dans l'espace référentiel de la figuration classique.

La disposition d'un appartement affecte ce qui, matériellement, sert de support au comportement spatio-temporel, tout en donnant prise à la figuration. Les divers objets figurables ne sont que les substrats nécessaires à un savoir désormais valorisé par une production hiérarchisée, quoique mal intégrée dans le cadre institutionnel des Traités et des discussions académiques. Qu'il s'agisse de la quantité de volume, de la nature d'une lumière (dont l'utilisation latérale est dorénavant codifiée) ou de la localisation des échanges (entrée/sortie de la pièce et cheminée) (5), le bâtir anticipe sur l'art ou la science qui le rationalisent et l'objectivent : pour qu'il y ait architecture, la détermination d'un module ou la taxinomie d'usages archaïques ne suffisent plus. Encore faut-il pour échapper à « l'Architecture qui était particulière aux Anciens » prendre en compte les conditions internes de fonctionnement de la figuration. Le mouvement doit en conséquence être considéré comme une suite d'états : le mouvement est évoqué structurellement (dans le repos) par intégration, au sens mathématique du terme (6).

1.2. La succession de ces stases engendre un mouvement créant l'illusion du temps. Ce mouvement apparenté à la promenade suppose une attention détachée. Le spectateur n'est pas un consommateur passif, victime de l'illusion préfabriquée qui lui

(3) Une telle redistribution anticipe sur la destruction du modèle perspectiviste dans lequel l'architecture (bâtiment ou dessin) est prise : « Dans les *Invenzioni capricciosi*, avec ces mêmes moyens d'expression (...) s'éparpille également la figuration des objets. Plus exactement, s'éparpillent les objets en tant qu'éléments physiques de la représentation. Mais la matérialité figurative des éléments eux-mêmes n'est pas changée pour autant. La pierre « se décale » d'une autre pierre, mais conserve sa figurative matérialité « pierreuse ». S.M. Eisenstein, « Piranèse ou la fluidité des formes », in *La Non-indifférente Nature*, U.G.E. 10/18, 1976.

(4) A. Choisy, *Histoire de l'Architecture* (1899), Éditions Vincent et Fréal, Paris, 1964, Tome II, p. 586. Est analysée la distribution des Hôtels de Clermont et du Maine.

(5) « Chacune de leurs pièces doit être disposée de façon que sa largeur soit proportionnée à sa longueur et à sa hauteur : que son jour ne soit emprunté par des lunettes ou des lucarnes ; que son plat-fond ne soit jamais en plein-ciel (...): que les sorties et les entrées n'y soient pas mises au hasard : que les cheminées y soient bien placées et bien entendues ». De Cordemoy, *Nouveau Traité*, p. 102-103. Plus précisément à propos de la rationalisation des agencements d'objets et de la justification de l'emplacement idéal des cheminées et des portes, cf. F. Blondel, *Cours*, p. 567 et 464.

(6) Cf. le *De motu animalium* (1680), de G.A. Borelli, dont les thèses mécanistes concordent avec celles de C. Perrault.

est proposée, mais un «examineur distrait» : «De tout temps l'architecture nous a présenté des modèles d'une oeuvre d'art qui n'est accueillie que dans le divertissement et de façon collective» (7). Si le spectateur séduit tombe dans l'erreur et se laisse abuser par la fiction de la représentation, ce n'est que par plaisir ; la clôture de la représentation comprend en effet un consommateur d'architecture complice, apparemment inattentif et rêveur, en fait toujours disponible. Le spectateur idéal convoqué par la figuration va opérer une redistribution de ce qu'il regarde, en fonction de la manière dont il regarde, de même que le rêveur recompose les traces de son existence à l'état de veille.

Or le jugement partagé par tous les participants possibles à cette promenade fictive, est réduit à celui d'un organe unique : l'oeil, qui prend en compte **successivement** la totalité des objets figurés et les particularités des détails assemblés : «...la capitale satisfaction de l'oeil est de voir d'abord un objet d'une seule oeillade et ensuite tout son détail suivant la distance proportionnée à l'ouverture de l'angle de cette vision...» (A. Bosse). La redistribution des parties de l'architecture est effectuée en **tableaux successifs** composés pour cet oeil de la représentation, à partir de la figuration. L'un des plans de F. Mansard pour le Val-de-Grâce (B.N. Estampes, fonds R. de Cotte, 971) offre un bon exemple d'une telle préfiguration du découpage par parties réalisé par la vision codifiée du plan ; l'inscription manuscrite précise que «du poin A lon voirait la dernière corniche sous le grand dosme, et du poin B lon voira le dessus des socques des pilastres de l'atique» (cf. fig. 19).

Mais, contrairement à ce que laisse supposer ce cas particulier, la composition et le découpage effectués par les visions proche et lointaine, sont loin de coïncider avec ceux que définissent l'Ordonnance et la Disposition des Traités. Pour apprécier l'**ordre innovant des parties** que propose la figuration, et pour éprouver à la lecture de celles-ci un plaisir entier (ou, plus rationnellement pour rentabiliser la peine de regarder), il faut au connaisseur, à l'amateur inquiet, cette sorte de prévention que donne l'habitude, permettant d'automatiser la perception et de dégager cette dernière de l'amoncellement des vestiges ordinaires. Il y a en effet au centre du système du bâtir, une grande redondance ; ce qui est essentiel se répète plus fréquemment, plus intensément que ce qui est à la périphérie du système. L'amateur doit donc, pour accéder au plaisir de l'architecture, se libérer par l'automatisme et «créer une perception particulière de l'objet» ou de la série d'objets. La figuration profite, dans son processus de reproduction inventive, de ces facteurs d'automatisation en provoquant le passage de la codification hypersignifiante des Traités à un encodage particulier des détails formels, des rythmes et des tensions.

Si un simple coup d'oeil doit suffire pour lire la combinaison des objets, il faut logiquement, comme C. Perrault le propose, recourir à l'**Accoutumance** (8). Mais il a fallu pour cela, au préalable, «isoler tous les détails, rompant ainsi le lien qui

(7) W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Poésie et révolution*, Denoël, Paris, 1971. J'emprunte l'expression «examineur distrait» à H. Damisch.

(8) «Qui se divertit se peut également accoutumer ; disons plus : il est clair qu'il ne peut accomplir certaines tâches, à l'état de distraction, que si elles lui sont devenues habituelles. Par cette sorte de divertissement qu'il a pour but de nous procurer, l'art nous confirme, en sous-main, que notre mode d'aperception est capable aujourd'hui de répondre à des tâches nouvelles». W. Benjamin, op. cit., p. 207.

les rattachait l'un à l'autre», ce que la figuration effectuée au niveau de l'art urbain en détachant tout ce que les descriptions de villes ou d'édifices particulièrement remarquables assemblaient en des récitations historisantes les plus souvent anecdotiques, reprises à titre d'exemples dans les Traités.

La possibilité accrue de choix du lieu nécessaire au jugement de «l'examineur distrait» est une conséquence directe de la figuration graphique ; pourtant le choix qui permet d'ordonner les nombreux signes dispersés pour le plaisir du sujet déchiffreur (9), reste à chaque fois unique. Le repérage des points d'aspect successifs est une nécessité interne du dessin, qui, simultanément, **décompose l'édifice à bâtir en des parties apparemment insignifiantes et correspond à l'attente visuelle d'un sujet transformé en spectateur idéal**. La finalité requise par la Disposition paraît bien être une coïncidence entre la délectation de ce spectateur-acteur expressément convoqué et la survalorisation d'une figuration échappant à l'emprise des Traités, **dans sa technique même**.

En effet la figuration est une activité ambiguë : elle permet de procéder à une analyse des données fournies par les sens (et principalement la vue) et fonctionne à un niveau a priori, en deçà des significations. Des formes non stabilisées, sujettes à toute altération et à tout processus signifiant, émergent. Une scansion sans fin, une modulation de l'espace par dilatation/contraction (10) sont proposées sans qu'une séparation soit effectuée dans la figuration, dégageant cette dernière de la prise en considération des référents mondains. Une certaine relation de causalité est instaurée liant les opérations graphiques à des événements prévisibles : un **rythme structurant** est obtenu par les opérations interfiguratives de répétition, de progression, d'emboîtement et de symétrie, ménageant dans le dessin de subtils passages d'une figure à l'autre, plutôt que des échanges de lieux en lieux dans l'architecture représentée. Des équivalences naissent entre un niveau figuratif a priori et une structuration de l'espace mettant en jeu des catégories (correspondant au développement même de la conscience du moi). Structuration de la perception — en particulier de la vision — et mise en oeuvre renouvelée d'une technique dans la production caractérisant la société monarchique, sont indissociablement liées.

1.3. La multiplication des effets dépend d'une économie qui a peu de rapport avec celle décrite dans les Traités (11). Ou plutôt l'économie de la figuration se joue de cette dernière et en particulier de la nécessité de la Bienséance «qui demande qu'on ait égard à l'État» ; car, comme le rappelle C. Perrault dans son Abrégé, «l'égard qu'on a à l'État fait qu'on choisit par exemple, une autre Disposition ou

(9) L'ordonnance engendre «cette unité d'harmonie qui fait que notre âme connaisse tout à la fois plusieurs choses différentes et sans peine ; en quoi j'estime que consiste le véritable plaisir». F. Blondel, *Cours*, p. 170.

(10) Cf. G.C. Argan, *L'Europe des Capitales 1600-1700*, Skira, Genève, 1964 ; chap. II, Le monument, p. 70, et chap. IV, La façade, p. 107.

(11) «L'oeconomie fait que l'Architecte ayant égard à la dépense qu'on veut faire, et aux qualités des matériaux qui se trouvent au lieu où il doit bâtir, prend ses mesures pour régler son Ordonnance et sa Disposition, c'est-à-dire pour donner à son bastiment une grandeur et une forme convenables». Perrault, *Abrégé*, p. 42.

d'autres Proportions pour un Palais que pour une Église». Or cette symbolique régulière, souvent réduite à une caricaturale signalétique, est battue en brèche par la nécessaire homogénéité d'un système stable mais en expansion, où tout fonctionne dans divers registres signifiants : une même figure est à la fois présente dans un jardin ou une église ; des proportions différentes s'attachent réciproquement à un même objet. Le vestibule d'un plan de Mansard pour le Louvre (B.N. Est., fonds R. de Cotte n° 963) (12) montre ainsi une remarquable analogie formelle avec le plan de l'église du Val-de-grâce : sont semblablement représentés un espace central circulaire avec espaces médians annexés et des espaces résiduels diagonaux associés dans une enveloppe générale régulière carrée.

La figure classique passe d'un domaine de signification à un autre et échappe en fait pratiquement aux taxinomies des usages (public/privé et sacré/profane). Sous prétexte d'une indispensable arbitrarité, cette figure est devenue muette, comme le laissent supposer les incertitudes de l'Abbé de Cordemoy concernant les figures des églises : «(Les églises) sont à quelque chose près, toutes faites sur le même modèle (...) Quoique leurs figures soient arbitraires et dépendent tout à fait de l'Architecte, il faut néanmoins leur en donner de très gracieuses et de conformes à la sainteté de notre Religion» (Nouveau Traité, p. 109 et 111). Il semble que la faculté pour les éléments de traverser le système du bâtir menace la stabilité même de celui-ci, et surtout l'organisation du catalogue.

La figuration construit donc extérieurement, en déterminant ses propres limites, et intérieurement, dans la disposition des unités qu'elle met en jeu, ses **possibilités de signification** en dehors de la référence nécessaire mais non suffisante au discours instaurateur du bâtir. Elle échappe ainsi pratiquement au support institutionnel de la publication des livres jusqu'au milieu du XVIIIe siècle (et en particulier de l'édition par les Académies) mais non pas à la pédagogie : l'exemple singulier de l'éducation du Grand Dauphin qui comprend l'apprentissage du dessin des machines est instructif à cet égard du rôle productif et reproductif assigné à la figuration.

Toutefois, l'économie de la figuration graphique renoue, en déplaçant leurs effets, avec des opérations pré-sémiotiques fondamentales, exclues par et dans les Traités classiques, à savoir l'**englobement** et la **symétrie**. L'englobement est cette coupure nécessaire qui rompt la continuité de l'étendue amorphe, pour objectiver un espace signifiant, comme c'est le cas en peinture par la construction d'«un champ à surface plane distinct et à frontières définies» (13). L'englobement en architecture comprend la circonscription d'une **aire** et la **partition**, deux des principes primaires, l'*area* et la *partitio*, qui appartiennent à la théorie de la forme élaborée par Alberti au XVe siècle, en tant que préalables à la réalisation d'édifices (considérés comme des solides implantés).

(12) Cette analogie est citée par A. Braham et P. Smith. Cf. op. cit., Tome 2, p. 259.

(13) «Par la clôture et l'égalité de la surface picturale préparée, l'image (...) acquit un espace défini bien à elle». M. Shapiro, «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : Champ et véhicule dans les signes iconiques» (1969) in *Critique* n° 315-6, Histoire/Théorie de l'Art, trad. franç. 1973.

La symétrie vidée de son contenu symbolique d'image du corps, constitue un schéma impliquant une représentation limitée mais non finie du monde : celle du miroir. Le miroir a un rôle de conformation et de rassemblement approprié : il ne renvoie que l'image choisie de l'objet réfléchi (14). Les opérations d'englobement et de symétrie, caractéristiques du code géométrique, sont appelées à consister en ce jeu des substitutions et des répétitions. Le miroir est un modèle prescriptif, hypernormatif, qui assure, après passage dans la virtualité, la compatibilité (dans les différents domaines de signification) de deux emplacements, et la possibilité de comparer leur valeur respective. Son rôle de formation et d'homogénéisation se traduit dans la figuration par un pliement virtuel du support suivant un axe déterminé : ce pliement reproduit alors les jeux graphiques d'ouverture et de fermeture, de passage d'une figure à l'autre, et d'espacement (cf. figure 20). En usant de relations dualistes, le pliement fait correspondre les parties hautes et basses, gauches et droites du plan : cette opération isole ou associe de façon nouvelle des éléments et/ou des relations, modifiant par là-même la signification au niveau sémantique de la figuration.

La symétrie est «une demande théorique du dessin» (R. Wittkower) ; encore faut-il la considérer au sens de «l'égalité du rapport que les parties ont les unes avec les autres», c'est-à-dire au sens français du terme soigneusement explicité par C. Perrault : «... Symmétrie, quoy que fort commune et en usage, ne signifie point en Français ce que Vitruve entend par Proportion : car il entend par Proportion un rapport de raison : et Symmétrie en Français signifie seulement un rapport de parité et d'égalité» (Abrégé, p. 40). Cette symétrie qui met en relation tout élément avec son double dans les registres les plus divers, est réflexive ; elle apparaît sans doute comme étant une structure narcissique de reproduction plutôt qu'une opération géométrique régulière.

Par rapport au système du bâtir, la géométrie est un système connexe qui fonctionne de plusieurs façons différentes, simultanément et/ou successivement, et à différents niveaux de la figuration. D'une part la géométrie est un sous-système agissant directement à l'intérieur du système du bâtir, qui donne corps à la réalité de la représentation architecturale : tantôt elle récupère des opérations figuratives fondamentales dans son organisation et agit en tant que structuration profonde ; tantôt elle manifeste extérieurement l'expression d'un style dans un contexte singulier ou réalise une innovation particulière qui prétend effectuer un retour aux sources en constituant un lexique de figures primaires. D'autre part, la géométrie concourt à transcrire dans l'espace une harmonie universelle pré-établie ou bien à véhiculer quelque valeur plus ou moins ésotérique : dans ce cas, le système géométrique intervenant à un niveau sémantique secondaire ou symbolique, doit se légitimer puisqu'il ne peut plus passer ni pour un simple outil graphique, ni pour une technique neutre, incapable d'exercer une quelconque domination.

La pratique de la figuration doit toucher des relations déterminées pour qu'elle puisse interférer dans la théorie architecturale. De même un discours portant sur l'espace est productif quand il décompose les conditions d'appartenance à ce champ

(14) Cf. P. Francastel, «Aspects sociaux de la symétrie du XVe au XXe siècle», in *Les Temps Modernes*, n° 202, 1963.

théorique. Aussi le «travail» de la figuration ne se limite-t-il pas à la réalisation concrète de celle-ci : au contraire, il se livre au fil du temps à un jeu de références qui excède le simple commentaire ou la stricte application, même si l'objet référent existe déjà. La délimitation du système du bâtir a lieu par convocation de systèmes connexes, parmi lesquels il faut distinguer les systèmes connexes proprement dits comme par exemple la géométrie, et les codes latéraux, en particulier culturels comme les codes mythologique, théâtral et monumental. En faisant consister la théorie, la figuration transforme celle-ci ; elle montre comment elle décrit et contribue à déterminer le domaine de la validité du système du bâtir. Elle présente en outre la multiplicité des connexions caractérisant ce système qu'elle oblige de penser dans son ouverture : des éléments et des opérations sont susceptibles de passer régulièrement d'un système à un autre, élargissant une importante trans-systématicité originelle.

2.1. Quoique l'on se soit attaché à l'analyse des figurations de projets réalisables plutôt qu'aux représentations graphiques de ce qui est déjà bâti pour des raisons de méthode déjà mentionnées, il est fait appel ici à ces dernières pour autant qu'elles ne fonctionnent pas exclusivement dans le réseau des connotations a posteriori. Le vis-à-vis des plans des Tuileries déjà réalisé et analysé par Pierre Lavedan, a été choisi parce que le jeu d'opérations figuratives réintégré dans une géométrie manifeste, y est particulièrement remarquable ; de plus le rôle exemplaire de la théâtralité et de la monumentalité qui affecte ce morceau de ville est strictement homologue à celui qui est joué à l'échelle de la totalité urbaine (cf. fig. 21).

Le jardin fait partie de la ville : «Il est donc vray que les Jardins Publics sont très utiles et nécessaires, tant pour la connaissance des plantes que pour leur usage, et qu'ils s'accordent très bien avec les autres parties, qui composent le Corps de la Ville» (15). Mais il est aussi un lieu d'expérimentation formelle privilégiée, un endroit «autre» de la ville, où tout est possible. Un rapport dialectique s'installe, dès lors que le discours sur la ville englobe les considérations sur l'art des jardins, et qu'en retour, l'art urbain en reçoit ses déterminations essentielles. Un échange entre ce discours savant et cette technique a lieu qui touche aussi bien les éléments et/ou relations (par exemple les compartiments) que les opérations (par exemple la distribution horizontale des espaces, la délimitation des figures régulières, etc). L'inscription d'un ordre spatial dans la matérialité de la nature environnante est de plus un préalable à une critique théorique de la ville qu'effectuent les mêmes producteurs : «Un Architecte habile (...) doit savoir comprendre dans son projet général l'aspect des dehors avec la disposition des bâtiments» (J.F. Blondel).

Enfin la configuration des jardins de Le Nôtre, répond à la configuration de ceux de Du Cerceau dans une perspective non plus commentatrice mais authentiquement critique, en un jeu qu'il est plus aisé de saisir dans la diachronie. La comparaison des deux jardins des Tuileries permet de comprendre le renouvellement de la mise en oeuvre de la figuration opérée dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en révélant en retour les aspects d'une structuration du rapport figuration/discours dans le cadre institutionnel en question. Il est certes permis de supposer l'existence d'effets annexes dûs au décalage de chronies, surtout si l'on observe l'inscription dans la

(15) Le Maître, *La Métropolitee*, Amsterdam, 1682, chap. XXXIII.

ville de figures appartenant traditionnellement à l'art des jardins (p.e. la patte d'oie) ; mais ce serait méconnaître les profondes correspondances structurelles qui unissent dans la figuration, bien avant la proposition célèbre de l'Abbé Laugier, le «jardinage» et l'art urbain : les mêmes impératifs s'appliquent formellement à la construction de la ville et du Jardin. Il ne faut donc pas voir dans cette homologie entre le jardinage et l'art urbain une métaphore «naturelle» (la ville comme une forêt) servant à la naturalisation des fondements de l'urbain. Entre les Tuileries de Du Cerceau et ceux de Le Nôtre, des différences essentielles s'instaurent qui ne peuvent se réduire à quelques ajouts ou modifications dépendant du goût ; ces différences réorganisent la totalité des objets existants en **substantialisant la séquence**.

Le théâtre est régi en partie par la technologie des machines (16) : le décor constitue un fond sans lequel il n'y aurait pas d'avant-scène où jouent les acteurs. De même, l'art des jardins montre les artifices de la figuration et, secondairement, le réseau des représentations associées. Ces artifices relèvent d'une sorte de grammaire révélée, en tout cas d'un ordre régulier et contrôlable, quel que soit, similairement au théâtre, l'aspect illusionniste de la finalité.

Les deux opérations d'englobement et de symétrie sont également lisibles dans la construction du jardin comme dans celle de la ville. Toutefois leurs effets dans la figuration peuvent être dissemblables diachroniquement parce que ces derniers dépendent de stratégies différentes. Si la comparaison entre le jardin des Tuileries de du Cerceau et celui de Le Nôtre permet de mettre à jour plus aisément le déplacement théorique effectué au XVII<sup>e</sup> siècle par une mise en oeuvre différentielle de ces opérations dans la figuration, c'est que le jardin est généralement, selon la belle formule de M. Foucault, une «hétérotopie heureuse et universalisante» (17). En effet, le jardin est paradoxalement en un rapport d'homothétie, à la fois la reproduction d'une partie de l'aménagement, la formalisation d'un programme euphorique particulier, et le redoublement en totalité du bâtir, c'est-à-dire la représentation de l'aménagement en général (18). Le jardin est la manifestation d'une **sorte de réplique**, au double sens du terme : répétitions des opérations constitutives et réponse à la problématique contemporaine de la ville.

(16) En fait du point de vue de la participation, nous avons deux espaces : l'un constitué par la salle et le fameux proscenium immobile (...) ; l'autre l'arrière-scène, pour la représentation plastique». A. Villiers, «Illusion dramatique et dramaturgie classique», in *XVII<sup>e</sup> siècle* n° 73, 1966.

(17) Cf. la définition des hétérotopies proposée par Michel Foucault lors d'une conférence intitulée «Des espaces autres», prononcée le 14 mars 1967 au C.E.A. «Il y a également (...) des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées, dans lesquelles les emplacements réels, tous les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

(18) Un parallélisme structurel évident s'impose avec le texte artistique : «Une propriété essentielle du texte artistique est le fait qu'il se trouve en un double rapport de similitude : il est similaire à la tranche de vie déterminée qu'il représente, à **une partie de tout l'universel** (...) et il est similaire à **tout cet universel**» (je souligne). I. Lotmann, op. cit., p. 347-8.

2.2. Le plan du jardin des Tuileries, publié par du Cerceau dans *Les Plus excellents bâtiments de France* est brièvement caractérisé en ces termes par P. Lavedan : «Vaste damier, jardin indépendant du palais». Le plan du XVI<sup>e</sup> siècle offre en effet de prime abord l'image régulière d'un damier. Ce schéma reste au XVII<sup>e</sup> siècle la configuration la plus efficace, et sans doute la plus capable de répondre aux nécessités de l'aménagement, en particulier parce qu'il manifeste une régularité visible et permet une orientation simple dans un milieu homogène, et aussi parce qu'il fonctionne à diverses échelles en facilitant la substitution d'agencements équivalents d'objets, chaque case étant interchangeable. **Homogénéité géométrique et substitution** caractérisent le damier employé selon des modalités toutefois différentes, mais systématiquement pour la reconstruction des villes sinistrées : Rennes (1720) (19) ou Chateaudun (1723) (cf. fig. 22 et Annexe III).

Le jardin fonctionne comme une sorte d'emboîtements successifs. Il est certes une entité distincte, les accès étant à peine marqués, mais son indépendance vis-à-vis du palais n'est que relative, comme le souligne H. Sauval : «Et quoique (le jardin des Tuileries) soit le plus spacieux de Paris, et le seul qui renferme dans ses murailles un étang, un bois, une volière, une orangerie, quantité d'allées, de palissades, de parterres, avec un écho et un labyrinthe ; sa grandeur néanmoins n'est pas proportionnée à celle du Louvre. Aussi à proprement parler n'est-ce que le jardin du Palais des Tuileries et il ne fut fait que pour l'accompagner» (20). Un même regard dans la figuration, mais surtout une simple réticulation en plan comprend également le jardin et le Palais («*planum tam aedificii quam hortorum*»), les axes des allées du plan coïncidant avec les axes des avant-corps de la façade, dans la frontalité.

L'aire totale du jardin est décomposée en «quartiers» parallélépipédiques rectangles, eux-mêmes décomposés en compartiments, chacun d'eux contenant la représentation figée d'une valeur instituée : une figure géométrique exemplaire (par exemple, la croix selon les médianes du parallélépipède ou du carré), une figure symbolique (par exemple le labyrinthe) ou quelque bâtiment exotique (la volière). Le dessin global est effectué à partir de celui des allées : ensuite «les places qui seront entre ces allées, seront remplies les unes de bois sauvage, les autres d'arbres fruitiers, et les autres employées en prairies, etc» (L. Savot). Les allées toutes égales partagent l'ensemble du jardin, engendrent une multiplicité de symétries locales qui provoquent une grande uniformité de l'arrangement général ; cela permet toutefois une saisie aisée de la répartition : «Les compartiments d'un parterre, qui ne consisteront qu'en une ou deux sortes de figures, arrangées toujours de la même façon, se comprendront plus aisément que s'il y en avait dix ou douze, et arrangés diversement» (21). Refermé sur lui-même, ce damier est une totalité distincte (du point de vue de la figuration) engendrant la localisation : d'une part un trait épais et continu (le mur

(19) A propos de la reconstruction de Rennes, cf. P. Lavedan, *Les Villes françaises*, Vincent et Fréal, Paris 1960, p. 152-3, et L. Hautecœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, Picard éd., Paris 1950, Tome III, p. 479-80.

(20) H. Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités*, Tome 2, Livre VII, p. 59. A propos des rapports du jardin et du palais (ou du château) en France, cf. T. Kask, *Symetrie und Regelmässigkeit : französische Architektur im Grand Siècle*, ETH Zurich/Birkhauser Verlag, Bâle 1971.

(21) R. Descartes, Lettre au Père Mersenne (18 mars 1630), in *Oeuvres et Lettres*, Éd. de la Pléiade, p. 925.

d'enceinte) le clôt uniformément et stabilise sa systématisme en rompant avec le chaos qui l'entoure ; d'autre part, les intervalles tous égaux (les allées) et chaque case elle-même entourée d'un double trait de contour (les bordures des plates-bandes), attestent une organisation interne sous l'emprise de modèles idéaux, de valeurs cosmologiques pourvues de caractérisation spatiale.

Mais surtout, le code géométrique semble devoir rendre compte de l'ensemble de la disposition, du fait de l'absence d'autonomie du «jardinage» et de la non-figurabilité de la symbolique de la localisation : ce n'est qu'arbitrairement que l'espace comme le corps sont dotés de la capacité d'être figurés. Les opérations de rotation et de symétries axiale et ponctuelle, qui permettent d'engendrer tout ou partie de l'ensemble, règnent dès lors sans partage sur cet espace clos sans profondeur, sans largeur, pour ainsi dire dépourvu de dimension, quoique matériellement fini, et où la grandeur ne constitue pas en tout cas un critère de systématisme. Cet effet est dû à l'absence d'élément de transition entre le compartiment particulier et la totalité du jardin : aucun mécanisme interne de relation n'existant, il y a en fait une sorte de hiatus dans la composition, assumé par la géométrie.

Ce jardin est entièrement régulier, tout au plus s'adapte-t-il aux aléas du site (vis-à-vis du palais, de la ville ou du fleuve). Seul un axe est subrepticement marqué dans la figuration par une origine singulière (l'accès face au milieu du palais) et une fin qui ne l'est pas moins : l'écho (le mur circulaire à l'extrémité du jardin). Cette localisation sonore est un vestige qui ne résistera pas à l'entreprise de Le Nôtre : «Cet écho est rompu aussi bien que les autres pièces qui composaient le fonds du jardin des Tuileries, comme prez, bosquets, quarrez d'eau, allées d'arbres et autres, dont l'on a entièrement changé le dessin, qui est à présent tout découvert» (22).

Vis-à-vis du plan gravé de du Cerceau, celui de Le Nôtre paraît d'une complexité bien supérieure car la régularité et l'uniformité y font défaut, la lisibilité de l'englobement et du rapport entre la partie et la totalité y est rendue difficile alors qu'une symétrie axiale générale s'impose violemment. Mais c'est à partir de cette difficulté même, de cet obscurcissement de la forme cachant une valorisation de la figuration et une nouvelle attribution conséquente du savoir sur le bâtir, qu'il est théoriquement possible de reconnaître la structure du rapport discours/figuration qui s'instaure depuis du Cerceau : paraphrasant I. Lotman, on peut affirmer qu'une des lois structurales fondamentales de l'aménagement est son irrégularité, «à savoir la juxtaposition de segments hétérogènes du point de vue de la construction» (23). L'importance des modifications apportées au jardin des Tuileries ne devait pas échapper aux contemporains, même si leur émerveillement tenait plus à la rapidité de l'exécution et surtout au produit résultant qu'à ce qu'une telle production mettait en cause : «Lorsque nous fûmes sur cette grande Terrasse qui contient toute la face du Batiment, Pymandre, qui vit des bassins de fontaines, des routes et des allées nouvelles, fut surpris de ces grands changements ; et après avoir été quelque tems sans parler, il se tourna vers moi et me dit :

(22) Note de F. Blondel dans la seconde édition (1684) de L. Savot, *Architecture française*, p. 180.

(23) I. Lotman, *Structure du texte artistique* (1970), trad. franç. Gallimard, Paris, 1973.

Je suis hors de moi-même, et mes sens éperdus,  
Par tant de grands sujets se trouvent confondus...» (24).

Cette extase manifestée jusque dans le langage — d'où le recours au poème — est due à la perfection illusionniste du produit où se trouvent dissimulées, voire gommées, toutes traces de travail, non seulement celles inhérentes aux rapports de production, mais également celles qui, dans le processus du projet, dépendent de la figuration. Au niveau de cette dernière instance : le projet, les deux opérations d'englobement et de symétrie font l'objet d'une re-définition, d'une réévaluation interne, mais aussi d'une application innovante (avec redistribution des codes) qui n'est plus permise à n'importe quel dessinateur (25). Le jardinage, rompant toutes ces accointances avec l'agriculture, n'est désormais rendu possible qu'après instruction en l'art des jardins. L'artiste est ce génie solitaire capable de mélanger les genres (cf. Le Nôtre et J.H. Mansart) et dont le travail dans la matérialité des choses est transformé pour accéder à une représentation suffisamment noble. L'abstraction du dessin concourt à éloigner l'enracinement nécessaire à cette pratique qui ne concerne pas la campagne, mais la ville.

2.3. Le contenu de ce qui appartient à l'architecture change dans le temps, mais ces changements ne sont pas gratuits : pour accéder à un tel statut, pour être un discours d'architecture, le jardin doit se révéler intelligible selon les différents codes (géométrique, symbolique, théâtral, etc) et répondre aux conditions requises pour produire ces effets esthétiques et sémantiques qui caractérisent la vraie architecture.

Considérons d'abord l'englobement. D'une part une terrasse ceint l'ensemble du jardin, l'isolant de la Seine au sud et du Manège au nord «tout en ménageant une très grande vue»; d'autre part, une coïncidence exacte fait correspondre les pièces de broderie du parterre et de la façade du Palais (26) à l'est, alors qu'à l'ouest, à partir de la figure de convergence des glacis et terrasses, s'ouvre une patte d'oie marquant l'appropriation de «la plaine du Cours de la Reine». La transformation du mur en terrasse et son accessibilité au plus grand nombre — en fait à des individus bien habillés, aux nobles et aux bourgeois (27) — permet de contempler la savante disposition interne «où l'art fait une douce violence à la Nature» (28), en un mouvement périphérique

(24) A. Félibien, *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents peintres* (1685-88), 3e entretien, Éd. Trevous, 1725, Tome 2, p. 47.

(25) «Mais quel jardinier assez adroit a su si bien caresser la Nature, pour l'obliger à faire en sa faveur les miracles que je vois : Quoi, des jardins tout neufs, dont les arbres cependant semblent y avoir toujours été !» A. Félibien, op. cit., p. 48.

(26) «Pymandre, se retrouvant du côté du Palais, et voulant s'arrêter à le considérer, Ce n'est pas d'ici, lui dis-je, qu'il faut regarder un Ouvrage d'une si grande étendue. En disant cela nous descendîmes six marches pour entrer dans le Parterre ; et comme je l'eûs conduit jusques au-delà des quatre grands quarrez, et à l'endroit où le Jardinier industrieux a formé comme un demi-cercle, dans une distance commode pour bien considérer toute la face de ce superbe édifice, c'est de là, lui dis-je, l'ayant fait retourner, que vous devez regarder le Chateau des Thuileries (...)» A. Félibien, op. cit., p. 48.

(27) «C'est le rendez-vous, et la promenade ordinaire du beau monde, et où il se réfugie souvent pour modérer à l'ombre les plus grandes chaleurs du soleil, et de l'amour...» H. Sauval, op. cit.

(28) Mlle de Scudéry, *Mathilde* (1667), avec la Description d'une belle maison de campagne.

enchaînant les points de vue, mais également et simultanément, comme le rapporte G. Brice, de goûter le charme du paysage, c'est-à-dire de la ville et du fleuve transformés à cet effet, «où il faut que l'art aide à la nature» (29) : «ce qui embellit infiniment les jardins des Thuilleries, c'est la grande terrasse du côté de la rivière», en ce qu'elle permet une saisie du plan selon le modèle perspectiviste à l'intérieur, et une vision panoramique frontale vers l'extérieur.

Les Terrasses sont, de façon ambiguë, à la fois à l'intérieur du jardin — pour y accéder il faut franchir des portes gardées — et à l'extérieur, d'où il peut être vu : elles sont un lieu de promiscuité du jardin et du monde, imposant le reclassement de la taxinomie des usages (sacré/profane, public/privé) en vigueur dans les Traités, et la transformation des exclusions qui lui sont attachées, l'espace profane étant en fait une privation d'espace sacré et l'espace privé, nécessairement une privation d'espace public. Ce qui décide du caractère privé ou public, c'est moins les caractéristiques de l'architecture que les constatations liées aux comportements spatio-temporels, aux rites et aux lois. Parallèlement à la véracité du discours architectural, le jardin dessiné est certes un vecteur d'idéologie complémentaire, mais essentiellement une critique de la représentation de l'aménagement instituée et véhiculée par les Traités d'architecture.

2.4. En ce qui concerne la disposition interne, qu'en est-il de ce dessin qui, selon F. Blondel, «est à présent tout découvert» ? La distribution relative des compartiments est complexifiée à l'extrême. Le degré de connexité entre les figures, égal au plus petit nombre de canaux dont le retrait ou la fermeture entraîne la déconnexion d'une figure, est en effet largement accrue : un nombre élevé de relations diagonales tend à instituer une tension, une dynamique en soi des objets représentés, peut-être due à l'influence de F. Mansart sur Le Nôtre.

De plus, une rigoureuse hiérarchie des lieux est instituée en particulier par l'effet d'une symétrie bilatérale dominante, d'une symétrie respectivo qui non seulement associe mais rend parfaitement équivalentes les parties gauche et droite du dessin : «On appelle en Architecture simmétrie uniforme, celle dont l'ordonnance règne d'une même manière dans un pourtour. Et simmétrie respectivo, celle dont les cotez opposez sont pareils entr'eux» (D'Aviler).

Les jardins, comme les cours intérieures des hôtels ou les places, sont dotés d'une valeur d'orientation, la longueur excédant régulièrement la largeur : «La proportion générale des jardins est d'être un tiers plus longs que larges, et même de la moitié, afin que les pièces en deviennent barlongues et plus gracieuses à l'oeil» (30). La direction est plus exactement une probabilité de valeur à la fois subjective, car inscrite dans la dépendance de la figuration et de la consommation visuelle, et objective parce que fondée par un fonctionnement syntaxique : à la répétition fantasmatique des pièces égales se superpose en effet une mise en séquence.

(29) Mlle de Scudéry, op. cit.

(30) A.J. Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris 1709.

L'axe longiligne référentiel est désormais un axe des équivalences dans la latéralité pour la totalité des parties des jardins (des pièces et des parties qui entrent dans leur composition) : il est au contraire le support des oppositions et des sélections qui régissent la concaténation des figures dans la profondeur perspective. Alors que par la symétrie gauche/droite du dessin une solidarité nécessaire unit les figures, longitudinalement des figures semblables ou identiques fonctionnent différemment, et des unités privées de persistance structurelle se révèlent et se défont, dans la figuration comme dans la consommation.

3.1. La réduction conceptuelle opérée par une critique étroitement fonctionnaliste a trop souvent empêché de comprendre l'homogénéité de la forme et du contenu ; il est bien entendu qu'aucune figure n'a de signification et/ou de valeur a priori, même si sa capacité d'accueil n'est pas exempte de prédisposition (comme en attestent par exemple les homologues entre l'ovale borrominien et l'ellipse copernicienne). Il n'y a pas non plus d'universalité de la figuration possible, dont la maison ou la ville seraient les objets de manifestation.

On a ainsi pu montrer par ailleurs qu'une même figure, la patte d'oie, est susceptible de fonctionner, conformément au code théâtral classique, inversement selon le contexte, la partie centrale pouvant tantôt être associée à l'«Aire», au «Sol ou Plancher du Théâtre (...) qu'il faut supposer immobile» (31), ou pouvant tout au contraire représenter le lieu du décor, un fond par essence changeant au fil des actes. On retrouve en effet au centre du bosquet du Théâtre d'Eau, par quoi s'achève en un dernier tableau — «ensuite on entrera au Théâtre» — la description du Parc de Versailles manuscrite par Louis XIV (B.N. Est. Res. Ve 1318), la «patte d'oie» qui est le signe même de la ville, immédiatement lisible. Le code théâtral est directement induit par la clôture du parcours en un lieu évoquant le goût du roi pour les spectacles qu'il donnait dans sa jeunesse, lieu symétrique — en plan — au labyrinthe dont la figure symbolique cache la valeur de lieu d'échanges amoureux. Ce parcours n'a rien de commun avec une promenade faite au hasard ; il est la manifestation d'un rituel utopique, en un monde d'oisiveté et de plaisir, dont le paradigme est l'extase devant «l'infinité des figures d'eau toutes différentes» (A. Félibien). Or le marquage de ce lieu, comme celui de la ville de Versailles, est réalisé par l'emploi d'une figure utilisée depuis longtemps dans l'art des jardins : la «patte d'oie». Celle-ci ne dit pas son usage : dans la ville, elle est trace monumentale de l'Aire ; dans le bosquet, elle est le support de la répartition des jets d'eau qui «imitent par leurs changements les décorations de Théâtre» (N. de Fer). Cette figure n'informe donc pas sur l'efficacité de la structure proposée de convergence/divergence, que seule l'application du code théâtral a permis de révéler dans l'opposition scène/décor.

La symétrie bilatérale «en quoi consiste la Beauté positive» est un puissant facteur d'intégration manifestant la régularité du processus de figuration et l'unité du jardin, la répétition ne suffisant pas à instaurer une cohérence nécessaire. Mais deux codes

(31) D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris 1657, cité par A. Villiers, op. cit. p. 23-24.

latéraux au moins sont immédiatement impliqués par le dessin du jardin des Tuileries de Le Nôtre, les codes géométrique et théâtral qui d'une part assurent le contrôle formel de la figuration et d'autre part induisent deux déchiffrements co-occurents. En fait, la profondeur perspective n'autorise pas seulement des corrections optiques pour accroître la beauté du jardin, comme par exemple l'agrandissement du bassin octogonal au bout de l'allée principale dans le cas du dessin de Le Nôtre, mais surtout des **accentuations** qui relèvent d'un ordre autre, celui de la mémoire, et nécessitent le changement ou l'effacement des principes fondamentaux des Traités.

La séquence n'est pas seulement mise en relation, selon des codes qualifiés, avec les domaines de signification propres au système du bâtir ; elle est une proposition de schèmes figuratifs dont la valeur ou la signification dépendent d'un encodage systématique. Or, d'une part cet encodage n'est pas explicitement effectué dans les textes ayant trait au dessin, d'autre part la systématisation des Traités fait généralement défaut, n'étant capable de prendre en compte ni les «retombées» théoriques d'études particulières (la géométrie arguésienne ou l'historicisme de F. von Erlach), ni les opérations prescrites dans les divers manuels techniques du bâtir, comme par exemple la disposition d'un appartement en fonction du coefficient de forme (le rapport longueur/largeur) et de la situation de la parcelle (cf. Jombert/Briseux, *L'architecture moderne*, 1728). Par là même la figuration opère, à la faveur d'un changement de plan, une dispersion du sens dont les Traités sont les gardiens.

3.2. A l'âge classique toute architecture se doit d'être à la fois mémorable et mémorisante. Toutefois la monumentalité ne s'obtient plus désormais par répartition dans la ville d'édifices hypersignifiants ou par quelque transmutation naturelle (32). La représentation mémorisante par le jeu des masses ou l'effet du matériau est abolie au profit d'une représentation par **distribution plane de lieux**, à partir de l'espace référentiel de la figuration ; aussi, réciproquement, le sort de l'édifice n'est plus irrésistiblement lié à la monumentalité, comme c'était le cas chez les Anciens : ainsi que le rapporte F. Blondel, l'Arc de Titus avait en effet été construit après la mort de ce bon Prince, la construction ayant été votée par le Sénat romain, alors que l'Arc de Néron, qui avait été consacré par lui-même à sa propre gloire, avait été, comme tous les monuments des «Princes méchants», démoli «par le juste ressentiment du Peuple, incontinent après sa mort».

Bâtir se double d'une production d'images faisant appel explicitement à la reconnaissance et à la perception tout à la fois communes et individuelles. L'étymologie qui ouvre d'emblée les deux sens, est d'un recours précieux en ce qui concerne le

(32) Cf. F. Blondel, *Cours*, Livre XI, chap. 2 : «Et comme les ornements particuliers du Triomphe dont cette porte était chargée, n'y étaient mis que pour un temps et qu'il fallait les ôter pour y en placer d'autres aussitôt qu'il y avait un autre Triomphant, l'on s'avisa dans la suite de faire des Portes Triomphales en d'autres endroits de la Ville que l'on consacrait à un vainqueur particulier, et qui portaient des ornements stables et perpétuels, c'est-à-dire les marques éternelles de ses Victoires et de son Triomphe», et *Seconde et Troisième Parties*, Livre I, chap. 1 : «Cette pierre, que l'on a depuis appelée Monument, parce qu'elle servait à avertir, c'est-à-dire à donner à la postérité la connaissance des choses passées...»

fonctionnement monumental : monument est apparenté au latin «monere», qui, en effet, signifie à la fois «faire souvenir» et «avertir», voire «exhorter à quelque action». Or se souvenir, mettre en action la mémoire, n'est pas percevoir mais entrer dans le domaine de la reconnaissance et s'y frayer son chemin. Comme l'ont indiqué les premiers travaux de la psychanalyse, la perception ne mémorise pas ; et cette différence freudienne entre perception et reconnaissance est aussi pertinente dans l'analyse d'une production artistique que dans celle du psychisme. Au monument allégorique relevant plus spécifiquement de la mémoire et de l'imagination peut être opposé le monumental qui agit principalement sur les sens et non sur le jugement. Cette opposition permet d'explicitier une importante transformation à l'aube de la modernité : le monumental fonctionne dans le registre de la perception sensible mise à l'honneur par les «philosophes» esthéticiens du début du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'Abbé Dubos et A.G. Baumgarten.

L'arbitrarité des signes architecturaux est en effet une sorte de handicap pour la monumentalité qui consiste à persuader par l'action de dépeindre. Fuyant toute excentricité, le monument veut passer pour être naturel et aisément reconnaissable ; il fonctionne inversement à la chose artistique qui s'épuise dans l'accoutumance, dans la reconnaissance : «Toute forme artistique naît, vit et meurt entre le moment de la vision et de la perception sensible (...) et celui de la reconnaissance» (33).

Aussi comme tout objet ancien, le monument signifie-t-il le temps ou plus précisément le temps passé dans le présent ; mais en tant que chose artistique il ouvre un futur dans le passé proche, toujours présent : il est une sorte de futur antérieur. Le recours au rythme structurant infrasémantique de la séquence s'explique à ce double jeu par la nécessité de figer l'histoire, en glorifiant d'une part les hauts faits passés du monarque et d'autre part surtout l'aboutissement présent de la monarchie absolue.

La monumentalité est produite au centre du jardin des Tuileries de Le Nôtre, en superposant à la disposition régulière des compartiments une séquence composée d'une terrasse face au palais, de trois pièces de broderies, de trois allées, d'un grand bassin octogonal associé à deux bosquets et d'une autre terrasse «qui regarde le Cours de la Reine». Le monument n'est pas un édifice singulier faisant appel à une représentation commune (p.e. l'écho ou le labyrinthe du premier jardin des Tuileries), mais un tracé complexe conçu dans la figuration graphique et destiné à régulariser la perception individuelle (34). L'étude plus approfondie de la monumentalité classique n'a pas sa place ici : dans cette comparaison entre deux jardins, il s'agit simplement de relever que la compensation de la perte relative de régularité géométrique est effectuée par recours à l'espacement. Espacer, c'est selon la définition positive d'E. Littré, «ranger plusieurs choses de manière à laisser entre elles l'espace nécessaire».

(33) V. Chklovski, op. cit. p. 83-4 et *La Marche du Cheval*, éditions Champ libre, Paris, 1973, p. 24 : «Les changements en art (...) sont le résultat d'un perpétuel processus d'ossification par lesquels les objets cessent d'être perçus concrètement pour être reconnus».

(34) «Le tracé des villes (...) est en lui-même structure monumentale, et non seulement schéma s'offrant à une perspective monumentale des édifices». G.C. Argan, op. cit., p. 46.

Le choix et le classement des lieux ne relèvent pas tant de l'expérimentation concrète que de la duplication figurative et de ses moyens techniques : le cadrage, l'ouverture et la fermeture des figures, l'adhérence et l'intervalle entre les objets figurés (ou leurs notations abstraites), enfin le mode d'opposition blanc/noir et l'échelle métrique.

Le dessin «à présent tout découvert» de Le Nôtre engendre la localité (35) en imposant l'espace directionnel et ouvert de la séquence par un changement drastique d'échelle et un arrangement selon un modèle ternaire réglant les relations entre les matériaux représentés (l'eau, le végétal et le minéral) et les figures géométriques (le carré, le cercle et l'octogone). Sur l'axe longitudinal des sélections une tridité est subrogée à la dualité associative de la symétrie bilatérale (36), conférant au jardin cette unité maintes fois proclamée. La localisation est effectuée par le marquage d'un centre, d'un milieu, mais aussi par la détermination des bords : l'axialité hiérarchisante de la séquence ne se substitue pas, mais au contraire se superpose à une axialité par englobement des parties, tramant l'ensemble restant du jardin.

C'est la complexité structurelle du dispositif monumental produit par la figuration (en tant que pratique) qui permet au jardin de se prêter à différentes sémantisations. Dans la commémoration d'un éternel présent caractérisé par l'abondance des richesses et la multiplicité des événements possibles, ce dispositif assure l'articulation entre la parole du pouvoir et le comportement d'un public choisi selon des modalités qui échappent désormais au discours de l'aménagement. L'étude d'autres jardins et surtout de leurs modifications successives permettrait de préciser les homologies existant diachroniquement entre la pratique figurative, et les discursivités contemporaines.

(35) «Räumen erbringt die jeweils ein Wohnen bereitende Ortschaft (...) Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen». H. Heidegger, *Die Kunst und das Raum / L'art et l'espace*, Erker Verlag, St.Gallen, 1969, trad. franç. in *Questions IV*, Gallimard 1976 : «Espacer, cela apporte la localité qui prépare chaque fois une demeure (...) Dans «espacer» parle et s'abrite du même coup un avoir-lieu. Cette caractéristique propre à l'espacement nous échappe trop facilement. Et si elle est aperçue, elle reste toujours difficile à déterminer, avant tout tant que l'espace physico-technique passe pour être l'espace auquel toute dénotation du spatial a, par avance, à se tenir» (je souligne).

(36) A propos de la dichotomie comme principe heuristique classique et de la recherche de l'unité idéale mais relative d'un terme neutre (ni l'un, ni l'autre) ou complexe (l'un et l'autre), cf. W. Herrmann, *The theory of Claude Perrault*, Londres 1973, p. 54 et 104.

## VI - LE FRAGMENT

1.1. Prise dans la représentation illusionniste classique, la figuration efface les traces de toute organisation formelle productrice, de cette forme d'expression graphique (1) que constituent indissociablement la construction du support et le geste traceur de signes ; mais dialectiquement cette même figuration est, par ses propres moyens, critique nécessaire de la représentation architecturale qu'elle offre, qu'elle exhibe dans les limites qui lui sont imparties. L'importance de la figuration graphique en architecture ne réside pas uniquement dans la matérialité même de cette médiation et ses effets immédiats, ou dans l'inscription d'une figure sur une surface définie. L'apport théorique n'a pas en effet tant lieu dans l'effectuation du dessin qu'à un niveau figuratif primaire concernant la spécificité des moyens de représentation et d'appropriation des bâtiments. Le supplément théorique est produit par le dessin, et non plus seulement dans le dessin ; l'écart de la figuration vis-à-vis du discours conceptuel tient également en ce qu'elle montre, par ses vertus de présentation, et dans ce qu'elle montre : la chose représentée. Une analyse épistémologique doit donc s'attacher aux divers sens de ce qui est figuré comme à la logique formelle du dessin.

La régularité générale des objets figurables, la division par parties et le rapprochement de ces dernières en un même espace, ne correspondent ni à un découpage disciplinaire strict — celui de l'Architecture —, ni à une psychologie de la perception (dissociant par exemple, ce qui ressort de la vision proche/de la vision lointaine). De la figuration émergent alors des objets monstrueux et inconnus, des choses représentées que la systématique des Traités est incapable de décrire et d'engendrer logiquement du fait du parallélisme entre les niveaux d'objectivation conceptuel et iconique. Les solutions mises en avant, proposées par le dessin, cessent d'être les plus ou moins fidèles illustrations de l'art de bâtir, et surtout ne sont pas réductibles aux principes de cet art, quoique semblablement fondées : le découpage de la réalité architecturale effectué par la figuration ne coïncide plus avec la dénotation «classique» traditionnelle ou représentation conceptuelle des Traités. Or, si ce n'est certes pas la tâche des discours instaurateurs que de décrire l'ensemble des

(1) On emprunte ici une distinction linguistique effectuée par L. Hjelmslev. Cf. la définition de la forme d'expression par R. Barthes : «Le plan des signifiants constitue le plan d'expression et celui des signifiés le plan de contenu (...) Chaque plan comporte en effet, pour Hjelmslev, deux strata : la forme et la substance (...), la forme est ce qui peut être décrit exhaustivement (...) par la linguistique sans recours à aucune prémisses extra-linguistique...» «Éléments de sémiologie», in *Communications* n° 4, 1964.

réalisations existantes (et, en fait, de prescrire par là-même l'événement architectural qui doit avoir lieu), il n'en est pas moins vrai que ces textes ont pour mission de fournir expressément les explications nécessaires à la compréhension et à la connaissance de ce qui peut ou devrait être bâti en fonction de principes fondamentaux et de règles simples. Force est de constater que la théorie des Traités classiques est bien insuffisante pour circonvier les effets de la conception par la figuration, c'est-à-dire d'une pratique qui n'est pas toujours artistique.

Les projets envisagés sont des prototypes, quasiment au sens employé dans le langage industriel moderne ; ce ne sont donc pas des modèles scientifiques décrivant la probabilité d'existence de l'Architecture et/ou expliquant l'espace architectural en tant que réalité interprétative du monde. Ces prototypes sont toutefois des objets opératifs concrets, possédant leurs principes en eux, et qui ne se donnent ni tout à fait comme des énoncés faisant partie d'un discours sur l'aménagement urbain (ou plus spécifiquement sur la ville classique), ni comme des choses réelles relevant banalement de la simple perception. Ils s'apparentent ambiguëment au concept et à la pratique transformationnelle du monde, et valent autant vis-à-vis de la théorie du bâtir que de la pratique de l'aménagement. Il faut admettre que la régularité et la symétrie en font des modèles urbains, en ce sens — et uniquement en ce sens — qu'ils sont parfaitement satisfaisants du point de vue de la commodité et remarquables esthétiquement : ce sont donc de bons exemples (2). Ces projets ne servent de modèles que pour échapper à la détermination systématique des Traités délimitant les frontières de l'art de bâtir : ce qui compte, c'est leur statut intermédiaire et leur capacité opératoire.

Du seul fait de leur construction sur «le principe iconique» (3) en fonction d'une autre dimension, fortement symbolique et représentative, de la connaissance, ces représentations concrètes d'objets sont incompréhensibles : elles paraissent relever du pur hasard, lorsqu'elles ne font que se situer, de manière obligée, au croisement de sous-systèmes complémentaires (par exemple le système ornemental) ou latéraux servant de code (par exemple les systèmes théâtral, monumental...). Ce croisement, ou plus exactement cette collocation des codes est provoquée nécessairement par la représentation graphique qui réunit également en un même lieu des éléments théoriquement disjoints.

Certains des objets représentés en question, du fait de l'existence de caractéristiques identiques reconnaissables, sont, aux fins de l'analyse, dénommés «fragments». Il s'agit de groupements de maisons ou de rues inaugurant concrètement une procédure originale d'aménagement urbain par parties, qui n'emprunte ni à la composition par îlots, — en référence à la Renaissance italienne ou à son modèle antique : l'insula —, ni au réseau volontaire des rues, d'origine hippodamienne (4). Ces assemblages particuliers, ces rues singulières sont des opérateurs réguliers qui permettent

(2) Cf. L'arrêt du Conseil du Roi, d'août 1693, concernant la rue de la Ferronnerie.

(3) Il n'y aurait pas besoin de mots pour comprendre «le signe représentatif verbal (l'image)», cf. I. Lotman, *Structure du texte artistique* (1970), trad. franç. Gallimard, Paris 1973.

(4) «Hippodamos de Milet, architecte, fait adopter pour les villes les plans réguliers et géométriques. Il applique ses théories au Pirée, à Thourioi (443 B.C.), à Rhodes (408 B.C.)». A. Jardé, *La Grèce antique et la vie grecque*, Delagrave, Paris 1914. L'éventualité de la concordance entre la délimitation d'un quartier et le fragment ne relève en rien de la structure de ce dernier (cf. la façade postérieure de la rue de la Ferronnerie, fig. 23 et 24).

la construction objectivement intentionnelle d'une ville, en enclenchant un processus d'enclassement dans **des séquences complexes**. Cette procédure recourt certes à l'image d'une ville «éclatée», morcelée (5). Mais en même temps, les fragments de ville contribuent à construire, à partir des années 1680, la représentation d'un continuum urbain, d'une homogénéité possible de la ville que les oppositions contrastées des taxinomies des usages ou des usagers rendaient théoriquement impossible. Il conviendrait sans doute à cet effet d'étudier par ailleurs comment s'abolissent les contraires, au profit de quelle «moyenne» classique (6) entre deux niveaux de composition : la maison et la ville. Cette moyenne n'est certainement pas une quelconque neutralisation par analogie, ni une simple négation des contradictions, mais une médiation complexe (7).

1.2. Les fragments, bien qu'éminemment transformables idéologiquement (8), retiennent donc l'attention en ce qu'ils ne peuvent s'inscrire intégralement dans l'Architecture. Et pourtant le fragment de ville est théoriquement un discours de l'espace en ce qu'il manifeste non seulement une possibilité de bâtir non envisageable dans la systématique bloquée des Traités, mais également une réelle volonté de langage dans la production urbanistique. Désormais, de vastes étendues sont susceptibles d'être spatialisées régulièrement, les entités répétitives étant sélectionnées fonctionnellement et combinées selon un ordre global de représentation qui élimine par ailleurs leur production effective et leur matérialité.

Le plaisir de la régularité et une certaine efficacité pour le bien de tous se rend lisible. Pourtant le fragment de ville se donne pour autre chose que ce qu'il est réellement : objet doué d'une authentique stabilité structurale, il joue le rôle d'un outil de représentation pour la **ville-emblème** qui conforte idéalement la société contemporaine, pour cette ville d'échanges, donc essentiellement **ouverte et utile, où tout est interchangeable** suivant les besoins. A l'interchangeabilité s'ajoutent indissociablement les idées d'homogénéisation du sol, de standardisation du domaine bâti et de concentration des individus socialement isolés.

(5) Cette conception se réalise effectivement en Grande-Bretagne, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais rarement en France, et peut-être pas essentiellement pour des raisons juridiques (comme le caractère exceptionnel du bail amphithéotique de 99 ans).

(6) M. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme*, Laurens, Paris 1959 : «Une heureuse médiocrité générale est préférable à une juxtaposition de palais et de taudis.». Cf. C. Perrault, «*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Paris 1683, p. 33 : «...la médiocrité que je considère comme la règle la plus certaine pour concilier les opinions diverses et les exemples différents qui se rencontrent en Architecture». Et de même F. Blondel, *Cours*, 5<sup>e</sup> Partie, Livre IV, chap. 9 : «Je ne sais pas les règles précises qui déterminent le milieu entre les mesures naturelles et celles que produit la perspective.

(7) Cf. Blaise Pascal et la détermination d'un «juste milieu» en fait inaccessible. Cette pensée classique du milieu peut viser une **neutralisation** : «Deux infinis. Milieu. Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien». *Pensées*, éd. Lafuma 723, ou bien vise un **intermédiaire effectif** : «Il y a une opposition invincible entre Dieu et nous, et que sans un médiateur il ne peut y avoir de commerce». *Pensées*, Laf. 378 (je souligne).

(8) Dès lors que la rationalisation et le contrôle des individus sera reconnu comme nécessité (fatalité ?) de la société industrielle, une sorte d'assimilation sera effectuée entre un appareil idéologique – en l'occurrence l'Architecture – et les outils d'une sourde répression organisée par la bourgeoisie à partir d'une même loi pour tous.

L'interchangeabilité ne touche jusqu'alors que des édifices remarquables qu'ils soient publics ou privés : l'exemple de l'hôtel de Soissons est suffisamment explicite sur ce point. Si des substitutions s'opèrent en dehors de ces cas privilégiés, c'est au prix d'un émiettement forcené de la propriété privée, collective ou individuelle, visant un accroissement maximal de la rentabilité foncière, principalement sur les rues importantes. L'homogénéisation du sol ne peut toujours pas être opérée pour des raisons d'ordre juridique, mais aussi à cause d'un manque concomitant à la la conceptualisation. Sans nier la réelle importance accordée au «rez-de-chaussée du nouveau Paris» (H. Sauval) par les plus grands noms de l'architecture officielle (9), il faut constater que leurs actions sont toujours ponctuelles, déconnectées du simple point de vue disciplinaire ou corporatif, mais aussi dépourvues de liaison entre elles parce que résultant d'occasions déterminées et isolées. A chaque problème est apportée une solution sans considération de ce qui l'englobe, et en fonction d'une division technique du travail devenue archaïque : ainsi sont effectués le tracé d'un égout déterminé, la distribution de l'eau (10), la consolidation d'un bâtiment existant ou la construction d'un quai (cf. Annexe III).

La référence aux reproductions graphiques de la ville de Paris oblige à constater que, malgré la réédition en 1710 du plan de Bullet/Blondel par le géographe Jaillot (11), contenant un schéma du réseau hydraulique souterrain, il faut attendre 1716 pour qu'un «plan des conduits en eau des fontaines publiques» soit gravé, imprimé et vendu par N. de Fer. La simplicité du schéma général de l'alimentation en eau (avec ses ségrégations archaïques, comme la séparation des «tuyaux du Roi» et «de la Ville») est particulièrement sensible par comparaison avec l'extraordinaire réseau versaillais établi quarante ans auparavant. L'homogénéité spatiale n'est donc pas le fait de la société monarchique malgré la prise en considération de la totalité urbaine effectuée par le plan Bullet/Blondel et la construction d'une image puissante de l'existence de la ville par le mouvement d'un regard «distrain» décrivant la conférence des «Cours» nouvellement établis ; mais peut-être ne faut-il pas négliger le handicap déterminant que constituent les résistances d'une forme de propriété féodale totalement vétuste, c'est-à-dire l'expression d'un anachronisme juridique et social.

1.3. Cet art urbain résolument innovant que montrent diverses figurations graphiques, se manifeste inauguralement et concrètement en un processus de disparition du domaine bâti existant, dans la mesure où celui-ci exerce des nuisances au détriment de ce qui peut être reconnu comme étant le bien-être général : son origine serait donc du domaine de la commodité publique. L'intervention royale au sujet de l'élargissement de la rue de la Ferronnerie est sans doute motivée par le réel em-

(9) D'Orbay, Desgodetz ou Bullet sont tous membres de l'Académie d'Architecture. Du premier, cf. en particulier le relevé des carrières sous l'Observatoire (16 avril 1676), du second le «plan du Louvre et des Tuileries et conduits d'eaux d'Arcueil et de la Samaritaine» (B.N.Est.Va419J), etc.

(10) Francine dénonce le détournement de l'eau au profit des échevins et grands bourgeois parisiens. Cf. L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique*, Tome 3, Picard, Paris 1950.

(11) Il s'agit du grand-père du Sieur Jaillot auquel on doit les remarquablement érudites et très précises «Recherches critiques, historiques et typographiques sur la ville de Paris» (1775).

barras que provoque l'étroitesse d'une rue «des plus passantes de Paris» (H. Sauval) ainsi que par la gêne extrême, et les risques de panique et de désordre public que pourraient entraîner la destruction des échoppes et la construction de bâtiments nécessitant le bouleversement des charniers. Comme l'arrêt du 17 novembre 1667 qui ordonne l'égargissement de la rue et prescrit les droits des intervenants, est resté matériellement sans effet, un nouvel arrêt royal dont la minute est accompagnée d'un dessin, est promulgué le 18 octobre 1669 (cf. Annexe III). Cet arrêt prescrit strictement la spatialité générale, fixe les mesures avec la plus grande précision, ordonne les matériaux et détermine même l'accompagnement ornemental : le caractère quelque peu définitif de l'opération et la solidité d'une construction au-dessus des charniers, nécessitent le recours à la pierre, alors que l'on construit par ailleurs en moellons, en bois et en plâtre. La distribution interne des «maisons qui terminent la rue du côté du cimetière» est déterminée en termes généraux selon le principe des corps de logis doubles, dont les applications sont nombreuses depuis les premières casernes jusqu'au plan initial projeté pour Versailles (cf. fig. 15). Enfin, l'hygiène est assurée, ceci en conformité avec un mouvement général se développant dans les dernières années du siècle.

Les lettres patentes, édits et règlements du droit coutumier font partie du discours de la loi régissant les actes et codifiant les usages de la réalisation des bâtiments dans une société donnée. Ces textes connotateurs (12), comme les appelle F. Choay, se sont installés de plein droit dans les manuels, mais l'accès des Traités leur est nécessairement – en fait structurellement – interdit. Or c'est par un tel texte de loi que le premier fragment apparaît ; de plus un arrêt ultérieur (août 1693) fait état de l'exemplarité de cette rue de la Ferronnerie qui «a été rendue comme elle est maintenant la plus belle et la plus commode de notre bonne ville de Paris» (13). Les fragments représentés ont donc **partie liée avec les discours juridiques** de constitution de la cité, **étrangers à la représentation architecturale des Traités**, qui se veut universelle et atopique. La réussite de ce fragment de ville décrit a posteriori par G. Brice comme «une longue ligne de maisons d'une même symétrie» ne constitue toutefois pas un succès pour les représentants de l'administration parisienne (le Bureau des Finances), ni pour les ingénieurs vis-à-vis des architectes : la construction spatiale est détournée politiquement au profit d'un État central décideur.

2.1. L'ancien équilibre entre la **parcelle**, la **voirie** et le **bâti** est rompu au profit d'un espace réglementé et asservi, échappant nécessairement à la représentation architecturale. La primauté du bâtiment sur l'aire (la parcelle) ou par rapport à la situation générale (la voie) mérite une analyse plus fine qui n'a pas sa place ici : il faut au moins remarquer que, par un retournement rigoureux, la rue est une sorte d'édifice en négatif, un bâtiment vide et un espace planifié, défini potentielle-

(12) Dans sa remarquable analyse des discours modernes occidentaux sur l'espace : «Figures d'un discours méconnu», in *Critique* n° 311, avril 1973, F. Choay se propose de distinguer les discours instaurateurs des **discours connotateurs** «qui organisent l'espace de façon oblique par le biais de pratiques qu'ils sous-tendent».

(13) G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 5e éd., 1706 : «...une longue ligne de maisons d'une même symétrie, construite en 1671, lesquelles appartiennent au chapitre de St-Germain l'Auxerrois, qui en tire un revenu très considérable». La dimension économique ne doit pas être négligée, qui n'a cependant pas sa place dans la présente étude.

ment du strict point de vue programmatique, sans recours à l'Architecture. Le bâtiment entre essentiellement dans la composition de la rue, mais comme inversé et indépendant de l'éventuelle stratification historique correspondant au découpage parcellaire. L'indissociabilité des caractéristiques de la rue et du bâtiment ne s'entend que vis-à-vis d'une conception administrative et politique détournant l'art urbain à son profit.

Cela n'empêche pas l'existence de particularités non spectaculaires, en particulier de ce qu'il faut appeler un statut dimensionnel : la rue de la Ferronnerie mesure environ 136 mètres, la rue Childebert environ 132 mètres. L'alignement prescrit par arrêt spécial et/ou par les us et coutumes de la ville de Paris (qui en l'absence d'autres coutumes font jurisprudence en France), est rigoureusement surveillé par les Trésoriers de France (14), et en ce qui concerne la rue de la Ferronnerie, notamment par les sieurs de Paris et Beauchamp (cf. Annexe III). Le bâtiment ne préexiste à l'emplacement et au processus de division du sol en parcelles que conformément à une distribution intérieure possible ; concrètement, la division en parcelles doit suivre la division du bâtiment en « corps de logis » séparés. Or non seulement la clôture par les façades l'emporte dans les faits, c'est-à-dire dans la réalisation effective, mais également dans ce qui se donne pour logique du bâtir rivalisant avec le système proposé par les Traités : la matérialisation de la clôture — la paroi — préexiste théoriquement aux opérations de partition de l'aire.

2.2. A partir de la représentation frontale du fragment de ville, s'organise une **décomposition par lieux** (15). Du côté de la rue, les ornements d'architecture viennent souligner arbitrairement les significations techniques et sociales de cet ensemble à bâtir. Un fronton armorié, quelques altérations des ouvertures accentuent une centralité qui ne prend son sens que par rapport à la totalité de la rue désormais symétrisée longitudinalement. La rue est un lieu extérieur possédant des issues matérialisées — une entrée et une sortie —, c'est-à-dire des limites non liées à un système de suppléance (par exemple, alphanumérique : cf. le marquage des rues et le numérotage des maisons) : c'est donc expressivement un **lieu extérieur clos**. Comme en atteste d'ailleurs la lecture des arrêtés qui posent la rue comme une totalité culturellement et socialement soumise (à la différence de l'étendue des chemins campagnards),

(14) Depuis la suppression de l'office de Grand Voyer de Paris en 1635, le Bureau des Finances qui comprend une trentaine de trésoriers, s'occupe de la « Grande Voirie » (c'est-à-dire des Ponts et Chaussées) dans l'ensemble de la généralité de Paris ; la « Petite Voirie » (rue, égouts, etc) est également du ressort du Bureau des Finances. Parmi les Trésoriers de France, un commissaire du Pavé de Paris et des commissaires généraux de la Voirie de Paris (assistés de commis voyers) sont employés à cet effet par le Conseil du Roi. Il faut rappeler que ce n'est qu'en 1724 que l'instruction concernant la délimitation et l'alignement des rues nouvelles à créer cesse de relever du Bureau des Finances. Cf. à ce propos la thèse de G. Delaune, *Le Bureau des Finances de la Généralité de Paris*, Paris 1966 ; à propos des activités citées concernant le bâtir, cf. Arch. Nat. série Z1F.

(15) L'acception architecturale actuelle du mot espace prête à confusion. Aussi pourrait-on se reporter aux acceptions contemporaines, et par exemple à celle de Descartes. Après la définition de « ce que c'est qu'un espace ou le lieu intérieur », Descartes fait le constat de la différence qu'il y a « entre le lieu et l'espace » : « Toutefois le lieu et l'espace sont différents en leurs noms, parce que le lieu nous marque plus expressivement la situation que la grandeur ou la figure ; et qu'au contraire nous pensons plutôt à celles-ci, lorsqu'on nous parle de l'espace ». Descartes, *Les principes de la philosophie*, Paris, 1647, Éd. de la Pléiade, p. 616-8.

les caractéristiques de clôture, d'ordonnance et d'extériorité de la rue la désignent comme espace de surveillance : « Pour la sécurité du quartier, toutes les maisons et bâtiments seront faits sur rue... » L'alignement est exprimé plastiquement par ces moulures qui font le désespoir de F. Blondel : « Les maçons de Paris ont accoutumé de séparer les étages du dehors des bâtiments par des cours de plinthes, mais même au droit des appuis des fenêtres. Ce qui fait un méchant effet par l'interruption des façades par tant d'entrecoupures » (16). A travers la destruction de la verticalité de la façade est marquée, de façon résolument immotivée, l'homogénéité de la distribution spatiale horizontale des catégories sociales. Décroissant régulièrement depuis le premier au-dessus de l'entresol, les étages supérieurs sont loués à des familles pauvres, mais jamais aux domestiques, qui habitent chez et même avec les maîtres ; le premier étage ou l'entresol, et la boutique au rez-de-chaussée, sont, eux, réservés au bailleur principal. Toutefois la division sociale homogène ne correspond pas rigoureusement à la division effective des appartements qui est à la fois verticale et horizontale.

Il convient de noter en outre que la perméabilité des domaines publics/privés et accrue dans les fragments en question ; il est désormais admis parallèlement que l'intérieur et l'extérieur se touchent. Le bâtiment s'ouvre sur ce qui fait figure d'extérieur : d'une part l'ensemble des rez-de-chaussée est constitué de boutiques ouvertes sur la rue, avec leurs enseignes et auvents, d'autre part les éléments exceptionnels ressortissant du domaine public sont ajoutés et incorporés : portique et passage vers le cimetière des Innocents pour la rue de la Ferronnerie, fontaine publique dans la rue Childebert. L'architecture classique étant essentiellement impliquée idéologiquement dans la formation et la transformation sociales, impose culturellement des limites qui la fondent et la confortent, et précisément **une ligne de partage spatial** entre l'intérieur et l'extérieur, entre un monde domestiqué et le chaos qui l'entoure par nécessité. Cette exigence de clôture dans l'édification sociale, et, pourrait-on dire, d'antithèse, qui progressivement s'affirme après le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, est de la même façon évidente dans les manifestations théoriques que constituent les *Traité d'Architecture classique* (17). Il suffit de souligner l'importance accordée à la *Bienséance* qui a rapport non seulement à ce qu'est le bâtiment du point de vue de l'usage, mais également à l'Accoutumance. L'économie livresque en est d'ailleurs bouleversée, comme en atteste la répartition du *Nouveau Traité* de dans de Cordemoy, où la troisième et dernière partie (la *Bienséance*) prévaut hiérarchiquement sur les deux premières (l'*Ordonnance* et la *Disposition*). L'importance de la *Bienséance* tend à s'accroître dans la représentation architecturale classique, dominant en fait le système du bâtir visé par C. Perrault et de Cordemoy. Au tournant du siècle la théorie architecturale offre en l'absence de toute assertion politique (régulièrement absente des *Traités*), l'image d'une sorte de crispation sur un donné et désigne en fait **une tendance dominante au statu quo qui se nourrit de l'antithèse**. La stricte opposition polaire entre les lieux extérieurs ouverts et les espaces internes clos

(16) F. Blondel, *Cours*, 3<sup>e</sup> Partie, Livre premier, chapitre X.

(17) En dehors de toute considération théorique, il faut remarquer que jamais auparavant l'architecte-artiste n'avait été aussi lié à l'expression bureaucratique du pouvoir. Parallèlement, la représentation sociale que donne la théorie architecturale est bien conservatrice à une époque où le cloisonnement social vis-à-vis de la dramatique crispation nobiliaire de la fin de l'Ancien Régime, n'est pas le plus strict, pour autant que la grande fortune ou le grand talent permettent encore d'atteindre un rang social élevé.

est neutralisée par l'émergence dans la figuration des termes mixtes intermédiaires, de ces lieux externes clos et internes ouverts, que la théorie des Traités se prive de décrire pour ne s'en tenir qu'à l'opposition binaire extérieur/intérieur. Si la clôture ne fait pas faillite par les effets de la figuration graphique, du moins les règles du jeu d'échange entre les termes antithétiques sont-elles proposées (à défaut d'abolir ces dernières) en une sorte de tableau continu.

2.3. Même si une réelle complexification théorique est produite dans le champ des usages et des usagers par un jeu topique, le fragment peut très bien sembler ne pas remettre en cause le contenu des Traités qu'en aucun cas ce jeu actif ne transgresse. Deux raisons possibles apparaissent habitant cette thèse : d'une part le groupement de maisons en rangée existe depuis longtemps ; d'autre part des édifices résultant d'un programme spécifique offrent des caractéristiques semblables, comme les Traités le montrent exemplairement : les places et les ponts.

Le groupement des maisons n'est pas en soi une innovation ; pourtant dans les exemples anciens, les traits convoqués ne semblent pas devoir faire système, ou plus exactement ne pas s'intégrer dans des unités plus grandes ou plus complexes relevant de domaines de signification hiérarchisés. Les maisons des religieux (p.e. les Chartreux au Moyen Age), la Fuggerei d'Augsbourg (1519), la Strada Nuova (1550-70), sont autant d'exemples de réalisations d'ensembles singuliers n'ayant que certains signes distinctifs formels du fragment, c'est-à-dire ne possédant en commun avec celui-ci que des parties substituables jouant un rôle indiciel. Ainsi les premières maisons de la Fuggerei, construites dès 1516 selon des normes de rationalisation importantes, sont des maisons bifamiliales (comprenant un logement au rez-de-chaussée avec jardinet sur le derrière, et un logement à l'étage avec comble aménageable) qui, par arrangement conforme à une logique du bâtir débarrassée de tout perfectionnisme esthétique, forment des ruelles intercommunicantes (18). La Strada Nuova, par contre, est composée de l'assemblage régulier des massifs et luxueux hôtels de l'aristocratie génoise du XVI<sup>e</sup> siècle, autour d'un vide longitudinal : les grandes façades, diversement décorées mais toujours égales métriquement, bordent la rue de telle sorte qu'«à la limite la Strada Nuova forme un seul palais» (19) dont les éléments constitutifs sont décomposables et substituables les uns aux autres. Si les hôtels génois, dont l'organisation interne, c'est-à-dire la disposition, est toujours rigoureusement identique, conservent une réelle autonomie du fait de leur implantation insulaire dans un espace de distribution entièrement clos, les maisons en rangées de la Fuggerei perdent si ce n'est toute individualité, du moins la faculté d'être segmentées, décomposées régulièrement. Cette différence entre les parties

(18) Les deux logements ont un accès séparé sur la ruelle, par portes juxtaposées. Chaque logement comprend une salle sur le devant communiquant avec une petite cuisine (dont l'affectation fonctionnelle est précise) donnant sur le jardin, et deux chambres.

(19) P. Charpentrat, «Signification politique et sociale d'une rue génoise : la Strada Nuova interprétée par Rubens», in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël/Gonthier, Paris 1976. A propos du rôle de la bourgeoisie financière allemande dans le domaine artistique, cf. N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, Schwäbische Forschungsgemeinschaft Reihe, Munich, 1952.

constitutives ne doit pas faire oublier l'essentiel : au niveau de la composition d'ensemble, tout comme la Strada Nuova dans un contexte largement différent et pour des raisons de concentration d'individus totalement opposées, la Fuggerei est une totalité qui s'oppose à la ville de multiples points de vue, en particulier structurel, social et symbolique ; les zones ainsi urbanisées rationnellement ne sont pas des exemples pour une structuration délibérée de l'ensemble de la ville. L'idée de module l'emporte certes sur l'idée de proportionnalité qui régit en dernière instance (au plan de l'esthétique) les projets de contrôle formel du développement de la ville à partir d'édifices extraordinaires correspondant aux grands programmes publics, mais il ne s'agit pas de module urbain. Au contraire le fragment est une unité de composition homogénéisant la ville.

Dans leur catalogue de grands programmes, les Traités donnent traditionnellement des exemples d'édifices ayant des caractéristiques semblables à celles du fragment : les ponts et les places. Même lorsque le discours n'est pas rendu explicitement prescriptif par la présence d'illustrations, les qualités requises ont suffisamment de référence dans le réel (et non pas dans d'autres représentations) pour imposer leur normativité. Les singularités d'objets l'emportent sur la prétendue universalité des règles de l'art. A partir des énoncés proposés, on peut moins reconnaître les membres d'une classe d'objets que connaître l'inscription d'un objet (par exemple un pont) dans une totalité qui le comprend (la ville). Ainsi, de Cordemoy, juste après avoir déterminé « ce qu'on doit observer dans les places », donne un ensemble de règles que rien ne vient clore, destinées à « rendre commodes et magnifiques les ponts » ; celles-ci concernent aussi bien les proportions que la situation relative de l'objet : la largeur et les issues, également une éventuelle connexion avec les Places, la facilité d'accès (« que l'entrée et la sortie en soient aisées »), enfin la médiocrité des pentes et... la présence « de maisons de même hauteur et ne débordant pas sur le fleuve » (20). En ce qui concerne les réalisations effectives, on se rappelle que le Pont au Change, construit de 1639 à 1647, comprend deux rangées de maisons doubles à quatre étages, avec boutique sur rue et magasin du côté du fleuve. La Place Dauphine est, quant à elle, décrite en termes semblables : « Tout autour sont élevées des maisons particulières doubles, uniformes à quatre étages, couvertes d'ardoises, bâties en briques, liées avec des chaînes de pierres à bossages rustiques... » (21).

(20) Les maisons débordant sur le fleuve tenaient sur des pilotis de bois, ce qui pouvait occasionner des incendies à partir de chalands encombrant le fleuve, comme ce fut le cas pour la destruction du Petit Pont en avril 1718. Celui-ci reconstruit dès 1719 par les soins de J. Beausire, ancien architecte de la ville de Paris, entré depuis peu à l'Académie, est dépourvu de maisons. A ce sujet, les avis des commentateurs contemporains diffèrent : si Sauval affirme qu'il est aujourd'hui sans maisons « pour éviter pareil incendie », G. Brice déclare « qu'on n'a pas rétabli les maisons, ce qui donne beaucoup d'air à ce quartier », n'envisageant sans doute par là que la possibilité de vues « s'étendant sur la rivière sans aucune interruption, depuis une extrémité de la ville jusqu'à l'autre ». Le Pont Royal dont on doit les dessin et devis à J. Hardouin-Mansart, fut bâti (à partir de 1685) en pierres et sans maisons dessus, ce qui provoque une spatialisaton du fleuve par espacement. Non seulement le fleuve est rendu apparent, mais le pont n'est plus que ce lieu interne unissant des rives séparées : à partir du pont on voit désormais les deux rives. Au sujet des implications épistémiques dans lesquelles sont liés les discours sur les circulations des éléments (eau, air) et leurs effets, cf. B. Fortier et al., *La Politique de l'Espace parisien*, CORDA 1975.

(21) H. Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de Paris*, (1724), Tome I, Livre VI, p. 629.

La ressemblance entre ces exemples de groupements de maisons (hauteur, distribution interne, etc) et la structure des projets des rues de la Ferronnerie et Childebert, qui se montrent semblablement en tant que volonté d'architecture sans intentionnalité artistique de la part des concepteurs, est particulièrement remarquable. Le statut de ces groupements segmentables dans la représentation architecturale est à la fois complexe et ambigu car au même titre que les fragments, ils constituent aux limites externes de la théorie de **réelles possibilités d'appropriation privée d'édifices publics**. Mais la caractéristique nécessaire du fragment est plus complexe : il s'agit de disjoindre dans la taxinomie public/privé, les champs de l'usage d'une part, et de l'usager d'autre part. L'opposition déjà soulignée entre l'architecture des grands édifices (et à un degré moindre celle des édifices particuliers : les hôtels), et la construction des maisons est abolie de façon originale grâce à la **découverte par la figuration d'un élément moyen dominant** : le fragment, qui opère cette dissociation des champs de l'usage et de l'usager, en préfigurant les programmes de logement modernes.

2.4. Le fragment de ville se pose comme intermédiaire nécessaire entre l'architecture et l'art urbain, puisqu'il appartient conjointement à ces deux niveaux de l'aménagement et les intègre l'un l'autre. La distribution des édifices publics et privés, et la composition urbaine avec ses savants jeux arithmétiques et ses ordonnances géométriques sont révisables en fonction d'une structuration modulaire et à partir d'un élément moyen, **d'un médiateur efficace qui figure dans un catalogue possible**, en l'occurrence exprimable par la représentation graphique. La ville classique n'a désormais plus à connaître que le morcellement ; deux des plus rigoureux principes assurant sa cohérence sont enfreints : l'adhérence distinctive des maisons disparaît et la visualité s'accroît (mais en tant que forme de la centralisation statique) au détriment de la clôture et du renfermement. La représentation du fragment constitue bien une nouveauté, une innovation non immédiatement assimilable théoriquement, dont il s'agit désormais de tenter d'explicitier le fonctionnement vis-à-vis de la théorie discursive.

Si l'origine du fragment réside dans un texte juridique (cf. Annexe III), il n'en est pas moins vrai que le discours connotateur recourt nécessairement pour le choix ultime du projet devant être réalisé, à la figure graphique. C'est au procès de figuration et non à l'objet d'architecture qu'il convient de s'attacher. Une certaine classe d'objets a certes pu être déterminée par les mots, ou plutôt produite discursivement, néanmoins un supplément d'indications et de normes s'impose, que permet la représentation graphique. Ce surplus est une assurance (au double sens de mise en confiance et de sécurité pour la suite) que se donne la juridiction concernant le produit final, afin que celui-ci ait bien les caractéristiques requises pour appartenir à la classe d'objets visée. Cette nécessité du dessin correspond à une limitation des possibilités du discours, à la fermeture d'un champ limité par la seule dissémination des codes de lecture convoqués : plutôt que de satisfaire avec la plus rigoureuse parcimonie à la définition générale donnée, l'illustration rend alors exemplaire un objet où tout est interprété, marqué et en fait réalisé. Cet exemple où traditionnellement «le lexicographe dit (...) ce que la définition n'a pas révélé de la chose

définie» (22), est l'occasion d'effectuer un **déplacement théorique essentiel** qui divise sévèrement la représentation architecturale sans toutefois en renverser les valeurs ou les principes donnés fictivement pour fondement du bâtir : une accentuation différente vient seulement en modifier les articulations internes.

3.1. Les figurations graphiques se particularisent par des rapports signifiants complexes, les signifiés des signes impliqués étant eux-mêmes dès l'abord des signes. L'énoncé iconique est en fait une énonciation qui, par les rapprochements qu'elle provoque, rend comparables des valeurs et non pas seulement des objets figurés. Le dessin est moins remarquable par son aspect informatif que par un rôle de métalangage, et en particulier par le lieu d'où il parle : le réseau transcendantal des principes de l'architecture (cf. les relevés des édifices romains par Desgodets). En jouant avec les éléments/les relations représentés, en fait générés par les discours instaurateurs, la figuration introduit des équivalences et des différences du point de vue sémantique, des glissements de sens, parallèlement à la discursivité dominante, et des changements de valeur altérant les domaines de signification : la solidité, la commodité, la beauté.

Considérons ainsi les dessins de façades des rues de la Ferronnerie et Childebert. Du fait de la **solidarité entre les figurations graphiques**, ces façades entrent simultanément en relation entre elles et avec toutes les autres façades considérées comme projections frontales d'édifices à bâtir — en particulier donc avec celles des édifices exemplaires conformant les principes de l'art de bâtir — ; mais elles correspondent également, selon un code strictement graphique, avec les autres projections géométrales de ces mêmes édifices qui démontrent la vraie et bonne Architecture. Ce n'est que dans le réseau des interactions entre ces représentations que la productivité théorique de la pratique iconique est analysable.

Le premier projet de la rue de la Ferronnerie (Arch. Nat. E 424) — qui ressemble le plus à ce qui fut réalisé — fait état d'un ensemble de maisons composé comme un vaste bâtiment unitaire, divisé en cinq parties : le pavillon central, les corps de bâtiments intermédiaires et les pavillons d'angles. Le centre est puissamment marqué plastiquement : une légère saillie par rapport au nu de la façade est soulignée par les chaînes de pierre de taille (23) jusqu'au sol ; une frise supplémentaire s'étalant sur quatre travées vient rehausser le fronton dont le tympan est richement décoré ; les pavillons d'angles sont également soulignés par une saillie frontale sur une largeur d'un demi-corps de logis (2 travées) et la présence d'un fronton circulaire qui vient en retour orner le portique donnant accès au passage sur le cimetière. L'autre projet (Arch. Nat. S33, cf. fig. 28) montre un toit unique sur la totalité du bâtiment ; le fronton, sur un rabat de papier collé, est, en partie centrale, un ajout ultime qui ne vient en rien altérer la régularité de l'ensemble : il provoquerait d'ailleurs une

(22) Un dictionnaire empêche de décomposer, classer, systématiser autrement que par l'entrée obligée des mots. A propos des définitions et des exemples, cf. J. Rey-Debove, «Le devenir du dictionnaire», in *Langages* n° 17, La lexicographie, Larousse, 1970.

(23). «Chaîne de pierre de taille. C'est une pile de pierres mises les unes sur les autres en liaison pour porter des poutres, ou fortifier une muraille». Félibien, *Principes de l'Architecture*, p. 370. Cette façade (cf. fig. 25 et 26) ne correspond pas à ce qui a été réalisé (cf. fig. 27), ni aux variantes de façade postérieure ou de plans.

unification plus forte si la bipartition verticale en-dessous ne produisait une gêne indiscutable, une ambiguïté négative. Une même corniche ceignant uniformément l'ensemble et les arcades ininterrompues accentuent l'effet de linéarité horizontale que vient contrecarrer la verticalité, cette autre direction essentielle quant à la construction, à la division et à la composition d'un édifice. Un mouvement de délinéation et de partition exprime plastiquement, visuellement, et avec une force inégalée, la structure constructive et distributive du bâtiment dans sa totalité, sans pour autant fixer aucune forme symbolique, ni aucune figure particulière répondant aux besoins sociaux de l'époque. La façade est moins une collection de signes motivés et de symboles qu'un ensemble fonctionnant dans les limites de sa représentativité, fixées par les domaines de signification propres à l'architecture et les codes latéraux qui informent cette dernière.

Enfin le projet de la rue Childebert (Arch. Nat. NIII Seine 302, cf. fig. 31) offre de rares similitudes avec les projets précédents. Étudié et exécuté entre 1715 et 1718 dans l'enceinte de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, il est signé par un architecte : Victor d'Ailly. Par rapport aux lotissements traditionnellement effectués par les congrégations religieuses à Paris, il offre une originalité digne d'intérêt, comme en atteste cette description : « On a pris la résolution en l'année 1715 d'y élever de nouvelles maisons d'une similitude uniforme et régulière, de sorte que tout cet espace, qui était autrefois très négligé, fait à présent un quartier séparé qui a tout ce que l'on peut demander pour être logé commodément... L'on a placé en même temps pour la commodité du public, une fontaine et un puits dans les deux angles coupez de la rue principale, dont la disposition n'est pas mal imaginée » (24). La façade dans sa partie principale comprend un étage de moins que celle de la rue de la Ferronnerie ; et la centralisation formelle est encore plus rigoureusement marquée ornementalement par des chaînes et pilastres, et l'entourage des baies, mais cette fois plutôt décorativement (cf. fig. 32 et 33).

3.2. La composition est une série d'opérations de la représentation appartenant au champ strict de la visibilité. Aussi le travail de synthèse correspondant au marquage du centre et des extrémités de l'édifice par la présence/l'absence d'éléments fortement sémantisants, c'est-à-dire capables de transformer un ordre signifiant prédéterminé par un ajout (comme par exemple le fronton) ou par un retranchement (par exemple celui des ouvertures décorées donnant sur le « galetas », ou bien les urnes en partie haute du second projet), ce travail de synthèse, donc, semble être caractéristique de l'architecture classique. Tout au moins cette composition est totalement récurrente dans l'ensemble des réalisations construites à partir d'un ensemble fini de principes ressortissant fondamentalement des Traités et des catalogues proposés dans leur actualisation française depuis du Cerceau. Ces principes sont des règles ayant force de loi qui régissent une ordonnance volontaire, ici prise à partie dans la figuration, en ce sens qu'au lieu d'exprimer de façon

(24) G. Brice, op. cit. A propos des réalisations des congrégations religieuses (effectuées malgré l'interdiction qui est faite de procéder à une vive spéculation foncière) et de leur influence sur la croissance et la classification du domaine bâti parisien, les informations restent parcel-laires. En ce qui concerne la rue Childebert, cf. Arch. Nat., M.C.XCI, 630 et B.N. E et.Va269a.

immotivée quelque valeur spécifique, elle ne signifie rien qu'une tradition française ; cette ordonnance signifie en tous cas sans autre raison fondamentale que l'Accoutumance, et quasi allégoriquement.

Ce marquage du centre et des extrémités serait nécessairement un signe vide, correspondant à une signalétique dépourvue de rapport avec les domaines de signification du bâtir si le bâtiment en question n'était pas en fait une rue accédant au statut artistique d'objet d'architecture. Or il est usuel et presque traditionnel que les extrémités de rues soient inscrites matériellement par des constructions de pierre («le coin de rue») lorsqu'il s'agit d'une élaboration progressive de la ville. Il est donc bien entendu que les extrémités de rues sont de plus signifiantes à un autre niveau, dans le cas présent d'une construction raisonnée d'un fragment de ville, en une **structure secondaire** par rapport au système du bâtir. En passant de la réalisation pratique à une «image», c'est-à-dire à une sorte de conceptualisation parallèle, une superposition des nécessités de marquage des extrémités s'est effectuée : d'une part la nécessité d'exprimer concrètement la fin et le début d'une voie, d'autre part celle d'inscrire et de mémoriser visuellement une symétrie gauche/droite du bâtiment représenté. La symétrie, dont résulte artistiquement la beauté «positive» des frères Ch. et C. Perrault, est en effet également une règle figurative, à laquelle on doit la mise en valeur d'un ou plusieurs éléments, au point de rencontre des diverses déterminations visuelles en fonction de l'architectonique et de la figuration. Le traitement des extrémités est donc à la fois le fait de la théorie d'une pratique manifeste et de l'ordonnance iconique, dont la symétrie reste pour de nombreuses raisons l'un des principes majeurs.

La secondarité relève d'une **élaboration supplémentaire dans la figuration**, l'engendrement des lieux étant fortement contaminé par la **forme d'expression** qui est celle du dessin. Cette forme d'expression intermédiaire a provoqué une sorte de compression en un point particulier par un processus identique à celui que S. Freud a dénommé condensation (*Verdichtung*) (25).. Les deux constructions parallèles – la représentation figurative et ses possibilités d'une part, l'édifice à bâtir d'autre part – ont trouvé un lieu commun où s'exerce la surdétermination d'éléments constitutifs. Le principe de condensation double fréquemment le principe de déplacement dès lors que deux structures se superposent. La condensation permet de faire ressortir des éléments déjà définis et de les survaloriser, comme c'est le cas ici pour les coins de rue, qui fixent les limites de cet espace urbain intériorisé ; elle permet aussi de faire apparaître et de déterminer avec précision des éléments qui n'ont pas de nom, c'est-à-dire qui sont indépendants de la structuration linguistique.

3.3. Vis-à-vis du simple effet de superposition structurale, auquel on peut réduire la définition d'éléments par la condensation, le déplacement (*Verschiebung*) opère une transformation radicale et sans fin de la représentation architecturale des Traits (26). A cet égard, le déplacement peut être qualifié comme étant l'**écart lisible**

(25) S. Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), trad. franç. PUF, Paris 1967. A propos du rôle de ces principes, cf. également «L'inconscient», in *Métapsychologie* (1915), trad. franç. Gallimard, Paris 1968.

(26) «Ce que je nomme déplacement du rêve, je pourrais le nommer aussi bien renversement des valeurs», S. Freud, *Le rêve et son interprétation*, (1901), trad. franç. Gallimard, Paris 1925.

maximum entre la figuration et le discours instaurateur, obtenu paradoxalement par une sorte de collusion, puisqu'un processus de rapprochement d'au moins deux structurations des objets à réaliser, c'est-à-dire du référent, est nécessaire pour subvertir l'ordre des Traités. Alors que le principe de condensation opère par sélection, impliquant la possibilité de substituer un élément à un autre en fonction de la stratification des structures, le déplacement procéderait par enchaînement (syntagmatiquement). Les éléments d'architecture et les règles de relation entre éléments sont sujets à des transformations, ensemble ou séparément, en passant d'une structuration théorique partielle à une autre, en l'occurrence, d'un domaine de signification à un autre, hiérarchiquement du niveau de la solidité à celui de la commodité, de celui de la commodité à celui de la beauté, et/ou d'une classification à une autre, par exemple, du public au privé, en fonction d'une privatisation croissante. C'est à partir de la figuration que s'établissent la correspondance et la liaison des valeurs, enfin la modification de celles-ci : l'autorité de la figuration molle le bâtir en imposant une sorte de compromis par accentuation signifiante d'éléments présentables visuellement, transformés à cet effet.

On admet qu'un signe n'est pas nécessairement — comme c'est le cas dans la langue, et exclusivement dans la langue — le relation binaire d'un signifié et d'un signifiant, ou l'union des plans de l'expression et du contenu, mais «un rapprochement non de deux, mais de nombreuses structures indépendantes, en sus de quoi le signe ne formera plus une paire équivalente, mais un faisceau d'éléments mutuellement équivalents de différents systèmes» (27). Les représentations générales de bâtiment (plans, façades et coupes), peuvent être considérées comme faisant signe sans faire appel à ce système de signification unitaire et global, entièrement clos et autorégulé, que vise le désir de fixité des meilleurs théoriciens de l'architecture. Or ces images, analysables comme des signes, sont elles-mêmes composées de signes : des effets de sens sont obtenus par la mobilité des composants, qui sont à la fois des signes et des objets d'architecture.

Ainsi que d'une part le laissent voir les plans — c'est-à-dire les projections géométrales en plan — qui perdent eux-mêmes leur visibilité dans la réalisation du bâtiment, et que d'autre part le montrent (ou le cachent) les élévations ou façades qui définissent l'aspect du bâtiment à réaliser, des équivalences s'établissent entre les composants : éléments et/ou relations. La théorie classique du signe s'accommode fort bien de cette ambiguïté faite de présence et d'absence, qui s'attache plus spécialement aux parties antérieures de l'édifice à réaliser : comme l'écrivent les auteurs de la Logique de Port-Royal, «il est très possible qu'une même chose cache et découvre autre chose en même temps» (28). L'autonomie de la façade tient sans doute au déclin de sa force représentative, mais son rôle de monstration permet d'explicitier le

(27) I. Lotman, op. cit. p. 73. Cette correspondance est nommée transcodage par l'auteur qui récuse l'universelle binarité du signe saussurien, mais surtout la réduction d'un processus de signification multidimensionnelle. «On peut remarquer que les plans de l'expression et du contenu (...) se séparent plus ou moins naturellement lors du transcodage du troisième type (externe binaire). Les autres cas (transcodages internes et externes multiples) au fond, ne se plient pas à une telle interprétation» (je souligne).

(28) A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de Penser*, Paris, 1683 ; rééd. Flammarion, 1970, p. 81 : «Car la même chose pouvant être en même temps chose et signe, peut cacher comme chose ce qu'elle découvre comme signe. Ainsi la cendre chaude cache le feu comme chose, et le découvre comme signe».

genre d'équivalences que le déplacement attire. Il suffit pour cela de considérer dans la façade du second projet de la rue de la Ferronnerie, (Arch. Nat. S33), respectivement de bas en haut, les quatre éléments de composition suivants : les arcades du portique inférieur, les chaînes de la paroi médiane, enfin les urnes et les cheminées de la partie supérieure du bâtiment devant être réalisé.

Les chaînes verticales qui « disent » la solidité du bâtiment, ne s'imposent pas structurellement, du point de vue de la réalité constructive : elles ne sont pas en effet nécessaires pour soutenir les planchers et venir buter les murs de refends (29), puisque la façade (comme les murs de refends) est en pierre dans tous les projets. Les chaînes fonctionnent dans le processus de signification comme un index, ou quelque signe possédant des caractéristiques communes avec ce qu'il signifie, et auquel il se substitue. Bien qu'exprimant la solidité, les chaînes sont équivalentes vis-à-vis de la réalité structurelle de l'édifice à des objets symboliques dépourvus de rapport avec la réalité représentée. A ce propos, il est évident que les urnes dominant la corniche n'ont qu'un rôle décoratif, presque superflu. Les cheminées, quant à elles, ne montrent une réalité constructive que corrélativement. Du strict point de vue de la solidité, deux équivalences apparaissent : l'une entre les chaînes et les urnes, qui n'ont aucun rôle effectif a priori, l'autre entre les arcades et les cheminées. En considérant par contre un autre domaine de signification, ces équivalences peuvent permuter. En effet, si l'on s'attache au niveau signifiant de la beauté classique, les chaînes comme les cheminées sont appréciables par leur uniforme simplicité, la régularité de leur rythme horizontal, et surtout leur réalité expressive : elles disent la solidité vraie. Au contraire les piliers des arcades ménagent de grands vides ne correspondant pas à la partition des baies de la paroi médiane, ce qui est de mauvais effet ; mais surtout ils ne sont pas plus larges que les chaînes au-dessus, ce qui paraît contraire à la bienséance. De plus, il faut ajouter qu'aucun exemple d'arcades décorées ne peut servir de référence et prouver une beauté arbitraire, en un mouvement tautologique caractéristique. Il a été fait appel pour les arcades à une ornementation supplémentaire avec oculus, palmes et plaques d'inscription, en rapport direct avec les fragiles urnes flamboyantes, posées directement sur la corniche en partie haute du bâtiment ; aussi une certaine équivalence s'instaure-t-elle entre ces arcades décorées et les urnes, due à l'autonomie du système ornemental de suppléance. A ce niveau de la beauté, les solidarités sont donc échangées : les chaînes sont équivalentes aux cheminées, alors que les arcades sont équivalentes aux urnes. Un jeu de permutation entre éléments identiques a eu lieu en passant d'un niveau à l'autre (30) : le sens des éléments architecturaux est modifié en fonction du domaine de signification où ils exercent leur rôle, selon la structuration spécifique du domaine en question.

L'altération du sens, c'est-à-dire de la compréhension d'une part, et du fonctionnement du processus signifiant d'autre part, peut aussi venir des codes extra-architec-

(29) L'usage des chaînes était structurellement indispensable dans la réalisation des places Royale et Dauphine, lorsque l'on cessa à Paris d'utiliser le bois et le plâtre, pour construire en brique, au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

(30) Dans le premier cas, au niveau de la solidité, on peut écrire : les chaînes  $\equiv$  les urnes et les arcades  $\equiv$  les cheminées ; dans le domaine de la beauté, les équivalences signifiantes s'inversent : les chaînes  $\equiv$  les cheminées et les arcades  $\equiv$  les urnes.

turaux expressément convoqués. Dans tous les cas, à un changement de valeur ou à une contradiction sémantique entre les éléments et/ou les relations caractéristiques correspond nécessairement une modification de la spatialité du fragment de la ville, par une sorte de réaction en chaîne due à la régularité générale du prototype. Bien que ne lésant qu'une partie de la représentation, cette disjonction théorique vient défaire la liaison assurée entre les différentes parties : par l'effet même d'une cohérence égale à celle du système du bâtir, rien ne s'oppose alors à ce que l'ensemble de la construction théorique soit affecté. Toutefois rien ne vient justifier la proposition réciproque, c'est-à-dire la réversibilité de l'influence de la spatialité sur la signification du bâtir.

Du seul fait de la stricte hiérarchisation des domaines de signification, imposée par les Traités, un certain glissement est opéré par rapport au système idéal convoité. Une unité apparaissant dans un domaine de signification (par exemple par condensation) ne semble devoir disparaître que neutralisée sémantiquement, en passant à un niveau supérieur. Or les équivalences au niveau de la beauté, non seulement l'emportent sur toutes les autres, mais surtout compromettent l'existence même d'autres formations signifiantes, aux niveaux déjà rabaissés de la solidité et de la convenance, puisque la beauté est toujours obtenue par des rapports invariables ou des signes (obligatoirement) motivés (31). De plus, l'accent est porté sur la seule structuration esthétique du fragment, au moment même où rien ne vient plus fonder positivement la beauté classique que l'attestation d'un travail bien fini et l'emploi de la symétrie qui permet l'imitation imparfaite de la Nature : «On ne peut décrire le bon goût, on ne peut que donner des règles qui évitent le mauvais» (Félibien). Il faut remarquer à cet égard que si la symétrie appartient communément à la figuration et à la réalisation, les autres composants de la beauté positive, c'est-à-dire la Matière et la Justesse de l'Exécution, échappent par nécessité à la figuration. Enfin sont établies des équivalences entre éléments, qui dépendent exclusivement de la représentation graphique. Ce qui est équivalent du point de vue du système du bâtir ne l'étant pas nécessairement dans la systématique effective des Traités, un déplacement théorique entre cette systématique bloquée au niveau de la «voluptas» albertienne et la figuration, s'ajoute au déplacement fondamental provoqué par le parallélisme du discours conceptuel et de la pratique iconique.

3.4. A la construction théorique architecturale des lieux, le fragment de ville substitue une nouvelle réalité urbaine : l'emplacement. Par emplacement du fragment, il faut entendre aussi bien l'implantation physique de l'objet que sa position théorique dans les codes de lecture. L'union du bâtiment et du sol cesse d'être quasi symbolique et parfois mystique. La distribution qui est l'arrangement convenable des parties du bâtiment (32), réassocie deux des principes formels fondamentaux

(31) Cf. F. Choay, p. cit. p. 314 : «Au lieu de régler des rapports, le nombre prend soudain un sens absolu et, comme la figure géométrique, une valeur emblématique».

(32) Cf. De Cordemoy, *Nouveau Traité*, chap. I, p. 3 : «On entend par les parties d'un Bâtiment, non seulement les pièces dont il est composé, comme une cour, un vestibule, une salle, mais aussi celles qui entrent dans la construction de chacune de ces pièces : tels que sont les lambris, les plafonds, les chambranles et surtout les colonnes entières...».

de la théorie albertienne (à l'origine des *Traité*s modernes d'architecture) : l'aire et la partition. La valeur hiérarchique de la distribution domine désormais celle de l'ordonnance qui est une tentative essentielle (et caractéristique des *Traité*s) pour la lexicalisation des éléments signifiants ; ainsi Bélidor (33), membre de l'Académie des Sciences, écrit-il dans le Livre V (traitant de la décoration) de la *Science des Ingénieurs* : « J'entends par distribution l'usage qu'on doit faire d'un terrain dans lequel on peut élever un Bâtiment ; cette partie de l'Architecture peut être regardée comme la principale et la plus essentielle » (je souligne). Le fragment est alors à la fois un seul bâtiment, correspondant à la totalité de l'occupation possible de l'aire, et une série de maisons associées à des parcelles régulières.

Dans le premier projet de la rue de la Ferronnerie, la disposition consiste en onze corps de logis doubles (soit 22 maisons avec boutiques en rez-de-chaussée, et deux portiques en retour sur les côtés) contrairement aux termes de l'arrêt royal ; cette façade vaut toutefois surtout, comme il est précisé dans le texte même, par ses ornements d'Architecture. Dans le second projet, la distribution, au sens où elle est comprise par Bélidor, comporte douze corps de logis doubles plus deux demi-corps de logis (soit 24 maisons avec boutiques en rez-de-chaussée, plus deux maisons avec boutiques et portiques en retour). Dans un cas comme dans l'autre, un même espace public, en l'occurrence la galerie donnant accès au charnier des Innocents, quoique défini structurellement et fonctionnellement, appartient également aux divers corps de logis, renforçant par là le caractère urbain du fragment. Ce trait unitaire caractéristique est aussi le fait de la toiture qui reproduit la division verticale de l'ensemble en cinq parties : il faut remarquer à cet égard que sur l'un des projets, la possibilité d'attribution d'un toit pour chaque maison avait été alternativement envisagée. Cette partition verticale qui joue un puissant rôle d'union, concerne traditionnellement dans l'architecture française, les édifices publics (cf. par exemple la colonnade du Louvre de C. Perrault) aussi bien que les bâtiments particuliers, les hôtels. Pourtant la distinction des parties d'un bâtiment est plus incertaine encore après la faillite de la claire solution (encore entachée d'anthropomorphisme) généralisée par l'habileté de F. Mansart, qui proposa, comme le firent les *Traité*s pré-classiques à travers leurs nombreux exemples (cf. en particulier le *Traité* de Le Muet), la présence d'une seule toiture par corps de bâtiment, une nette différenciation des masses et la régularité des niveaux et des ouvertures sur l'ensemble de l'édifice (34). A cette partition verticale traditionnelle en cinq parties, s'oppose une tripartition horizontale : la toiture unique, le mur « articulé » (avec ses chaînes et ses percements), enfin les arcades du rez-de-chaussée abritant les boutiques et, en général, ménageant les accès ; un même élément (le toit, le mur de devant, etc) appartient dès lors à plusieurs parties de l'édifice (les corps de logis). Cette tripartition unificatrice est sujette à des rapports géométriques qui assurent arbitrairement la qualité esthétique en contrôlant formellement la convenance à

(33) B. Forest de Belidor (1693-1761) écrit divers ouvrages d'aménagement, parmi lesquels un *Sommaire d'un cours d'architecture militaire, civile, hydraulique, etc* (1720) et surtout *La Science des Ingénieurs* (1729), ainsi qu'un *Dictionnaire portatif des Ingénieurs* (1755). A l'instar de F. Blondel, on lui doit également un ouvrage sur l'art de jeter les bombes : *Le Bombardier français*, 1731...

(34) L'unicité de la toiture et le polymorphisme des pièces deviennent un problème architectonique préoccupant, auxquels une solution définitive ne peut être donnée alors que la disposition « à la Mansart » est progressivement abandonnée (cf. la coupe du Palais-Bourbon).

la demande, c'est-à-dire l'adaptation au rang des usagers et/ou à l'état, principalement l'adaptation fonctionnelle.

En tant que prototype, le fragment de ville a évidemment partie liée avec le catalogue, auquel il se réfère sans lui devoir ses particularités. Plutôt qu'à un type d'édifice «particulier», on a affaire à un nouveau genre de bâtiment urbain, sans qu'une analyse de ce qui peut y avoir lieu ait été effectuée à l'époque. La figure générale (1 bâtiment ou des maisons sur rue, ayant une largeur et une longueur définies) et la situation du fragment par rapport à la ville sont données. Une délimitation des distributions internes est, de plus, proposée : dans le cas du premier projet de la rue de la Ferronnerie, une ségrégation des distributions verticales s'impose avec d'une part la boutique et l'appartement principal accessibles de la rue, d'autre part les étages supérieurs distribués par une circulation verticale à partir de la galerie ; dans les autres cas, l'ensemble des pièces est distribué à partir d'une même cage d'escalier. Un module de distribution est mis en avant par les possibilités de groupements répondant à une certaine tradition d'usages effectifs. Ce module comprend deux pièces dotées de cheminées servant de salle et/ou de chambre, donnant sur la rue, ensuite une pièce plus petite pouvant servir de cuisine, sur le derrière ou sur la cour, et enfin la possibilité de construire un petit cabinet accessible à partir de l'extension du palier qui sert de vestibule. Le nombre des travées de baies, celui des arcades, et la largeur entre les murs de refends correspond à la partition la plus commode, convenant à une faible détermination fonctionnelle (35). La définition du fragment de ville est donc conforme à l'appréhension scientifique des choses, caractéristique de l'époque. Il faut pourtant reconnaître qu'il est impossible de décomposer et de classer les différentes parties du fragment, régulièrement et sans contradiction, selon les divers domaines de signification et les classes d'appartenance d'objets, à l'intérieur même du système du bâtir.

3.5. Un bâtiment est toujours le résultat d'une transposition d'idées d'appropriation et de transformation du monde (36). Le fragment de ville n'existe que dans la mesure où il exerce une fonction de représentation : son actualisation dans la construction peut être considérée à l'âge classique comme un rabaissement significatif concret, sorte de régression théorique nécessaire au statut dominant des Traités. Cette nouvelle représentation opère toutefois nécessairement dans les rapports socio-économiques réels. Le problème de la disparition de l'entité «maison» n'est pas une fantaisie théorique ainsi que le prouvent les réalisations. Dans le cas de la rue de la Ferronnerie, la performance du fragment de ville fut catastrophique : le maçon Quanehen responsable de l'érection de ce vaste bâtiment devait par contrat construire l'ensemble

(35) Cette instabilité fonctionnelle qui permet des pratiques spatiales différentes, est également récupérée par les bâtisseurs d'immeubles de rapport pour répondre avec plus de souplesse aux aléas du marché locatif ; cf. les plans de J.F. Blondel pour le n° 2 de la rue de la Verrerie (Arch. Nat. Minutier central, V 348 et suivants) reproduits dans : M. Rambaud, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1751)*, Paris 1971. Pour le cas de la rue Childebert, l'ajout d'une trame en partie centrale permet de composer un grand appartement, avec antichambre, chambre, chambre de parade et cabinet, au milieu même du bâtiment, là où s'impose esthétiquement un traitement ornemental (cf. fig. 34).

(36) Cf. J.Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, 1972, trad. franç. Éd. du Seuil, Paris 1976.

en trois tranches de quatre corps de logis doubles ; or si les 24 «maisons» ne sont pas achevées en 1672 — contrairement à ce que rapportent certains commentateurs — c'est essentiellement parce que ledit Quanehen voulut «élever les 24 corps de logis tout d'un coup», alors qu'il n'en avait manifestement pas les moyens (37). On remarquera que les devis qui accompagnent les minutes du procès servant de dénouement à cette réalisation inaugurale, sont au contraire effectués maison par maison, et selon les termes mêmes des experts, par «corps de logis».

Le fragment se donne comme la solution devant répondre au problème de la satisfaction des nécessités présentes ; pour cela il doit faire état de caractéristiques qui lui permettent d'exister dans la représentation architecturale contemporaine, c'est-à-dire posséder un nombre limité de traits relevant entièrement du système du bâtir. Ce système n'existe pas en dehors de ce qu'il engendre, et surtout de la production qui en découle effectivement. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est pourtant moins le système du bâtir qui importe, dont les exemples d'application sont donnés mais dont la structure continue n'est pas révélée, que les édifices remarquables dans leur enchaînement historique : à partir de ces édifices singuliers, une même description générale et une même désignation des parties sont effectuées en fonction du système sous-jacent. Mais réciproquement les bâtiments, et en l'occurrence les rues, ne font partie de l'Architecture que s'ils sont redevables de leurs caractéristiques au système fondamental, composé par l'articulation des domaines de signification, de classes d'appartenance et de champs de structuration (ordonnance, disposition et bienséance). La figuration a procédé à un déplacement théorique en induisant une composition par fusion des parties les unes dans les autres et par jeu d'unités instables, non pas par articulation hiérarchique selon l'ordre des Traités. Les maisons, comme les corps de logis, se fondent en une série, totalité plus vaste, **plus complexe et surtout finie** — ce qui permet de l'opposer à la rangée qui est pratiquement infinie —, et cela au profit d'un module urbain sans nom, d'un compromis figurable ayant quelque affinité avec le syntagme figé des linguistes : le fragment de ville, comme prototype, produit dans la tension provoquée par l'écart figuration/discours.

(37) Les experts requis affirment qu'un tel chantier aurait pu employer 350 ouvriers, c'est-à-dire un nombre plus important que celui des ouvriers d'une manufacture contemporaine. Quanehen fut condamné également sur d'autres chapitres : il n'avait pas respecté les alignements imposés par les Trésoriers de France, avait mal réalisé les fosses d'aisance, etc (Arch.Nat.S33/34).



## CONCLUSION

### 1. Le travail de la figuration

1.1. Une conclusion s'impose indubitablement : le discours ne parvient à maîtriser ni la force de la montre, ni la capacité de signification filée, qui sont les caractéristiques de la figuration. Mais ce qui a pu être mis en évidence dans les analyses précédentes, c'est l'importance de concevoir les modalités, les effets et les limites de cette dispersion réglée de la figure. Le dessin permet de rêver, non pas comme le bon sens le professe (croyant à la prétendue liberté du rêveur), mais en ce sens qu'une productivité analysable est attendue d'un travail sans sujet. Le travail de figuration classique produit des transformations (a) sans qu'il y ait un résidu quelconque et (b) sans faire l'objet d'un processus conscient de la part des concepteurs de bâtiments.

1.2. Alors que, sans jamais transformer ses règles, le discours instaurateur du bâtir a pour tâche de faire connaître et de signifier selon les modes de la description et/ou de la narration d'une pratique, la figuration exprime et désigne : elle donne à voir passivement ce qui ne peut être conçu par ailleurs, et fait voir (activement) en opérant en-deçà de la logique rationnelle usuelle.

La figuration, par son absence même de l'Utopie (qui ne peut pas être par ce biais spatialisée), ne fait que prolonger la séparation entre le discours de l'aménagement mis en avant par les Traités d'architecture et les textes utopiques délivrant un modèle alternatif d'ordre social. De plus, cette même figuration reproduit les avatars du système du bâtir, c'est-à-dire d'une part, le blocage de la systématique des Traités, d'autre part, la réduction au catalogue des manuels de l'art de bâtir. Enfin, elle accroît l'abstraction de la représentation architecturale — abstraction déjà impliquée par les Traités — en affaiblissant la territorialité : en dématérialisant les lieux, la figuration graphique concourt à ce que le bâtir cesse d'être un système d'intégration sociale (symboliquement) et d'appropriation de la Nature.

## 2. Les procédés de la figuration

2.1. L'efficacité théorique de la figuration a été révélée récemment (1) ; il paraît nécessaire de souligner particulièrement la recherche du compromis que celle-ci affecte. La figuration désigne : ce que les dessins proposent n'est donc pas une ressemblance avec ce qui est appelé à exister potentiellement, mais **une structure capable permettant d'embrayer différents savoirs**. La structure secondaire imposée par la figuration, construit un système référentiel non isomorphe de l'ensemble des référents mondains : un plan a plus de rapport avec un autre plan qu'avec un bâtiment coupé arbitrairement « à la hauteur des appuis des fenêtres » (Buchotte).

Mais ce qui est important, c'est que les contradictions entre les différents savoirs convoqués sont systématiquement réduites (et non pas éliminées) au moyen de **termes mixtes généralement neutres**, ainsi qu'il a été noté au cours des analyses. D'autre part, une certaine faillite de l'absolu fait que la cohérence d'un projet, désormais fragile et incertaine, est renforcée par une régulation en partie indépendante du système du bâtir. Une des caractéristiques majeures de la figuration est cette **absence de contradictions** attestée lors de la substitution à la réalité discursive d'une réalité plastique, iconique, qui mêle la notation des propriétés de l'objet à bâtir, les nécessités de la convention graphique et les relations entre idées servant à la saisie du réel.

2.2. Le caractère primordial du travail autonome de la figuration a été suffisamment explicité précédemment, dans deux de ses manifestations superficielles : les phénomènes de déplacement et de condensation. Il convient néanmoins d'insister sur **l'épanouissement d'une pensée par analogie**, dû à la figuration. L'analogie classique se développe dialectiquement dans l'union de deux logiques : d'une part, celle de la copie des Anciens, qui réitère régulièrement la connaissance déjà acquise selon le fantasme même de la répétition, d'autre part, celle de l'indexation sur les sous-systèmes caractérisant ce qui est représenté, en liant la valeur des opérations figuratives à la valeur des interprétations possibles, selon ce qui peut être impliqué épistémologiquement. L'analogie est par là-même un principe de création efficace.

La figuration, dans son rapport avec la théorie discursive, et uniquement dans celui-ci, est donc une méthode heuristique féconde : à toute modification « plastique » correspond un changement de valeur, une altération de la représentation architecturale permettant d'apporter des solutions innovantes à un problème défini. Par contre une certaine analogie intersubjective est instituée, qui se fonde sur le fauxsemblant de la transparence technique et de l'immédiateté de la communication entre les agents concourant à la réalisation du bâtir.

La figuration graphique doit cependant permettre de repenser le bâtir sous la rubrique de la **fabrique en général**, sans imposer des solutions « architecturales », mais

---

(1) J. Guillerme, « Notes pour l'histoire de la régularité », in *Revue d'esthétique* n° 4, 1970, Klincksieck, Paris.

au contraire en ménageant la résistance aux pouvoirs d'une oligarchie de techniciens spécialisés, c'est-à-dire, en développant une authentique compétence technique usuelle et en créant les supports de pratiques aléatoires de classes, de groupes ou d'individus.

### 3. Sémiotique et architecture

3.1. Les propriétés de la figuration sus-décrites font partie précisément de celles qui, selon S. Freud, appartiennent à l'inconscient (2). Il est à cet égard intéressant de revenir sur la notion même de **créativité plastique**. D'une part la figuration met en jeu l'écriture d'une vérité qui se limite à la stricte cohérence de la représentation architecturale ; d'autre part, elle exerce, du fait de son lien avec l'inconscient, une libération vis-à-vis de la censure qui porte traditionnellement sur la forme du contenu, c'est-à-dire «l'organisation formelle des signifiés entre eux» (R. Barthes). Un brouillage de l'attention est nécessaire à l'évocation d'une réalité autre, à l'invention d'accidents et à l'engendrement de solutions innovatrices. Pour cela il doit être fait appel à cette «attention flottante» décrite par A. Ehrenzweig (3) pour caractériser le travail de l'analyste (ou du peintre).

Une des conséquences porte sur l'enseignement : «Si on prend (la représentation diagrammatique d'une structure architecturale) comme instrument créateur d'invention, elle devrait rester vague, ouverte, pour ne pas monopoliser d'avance la solution...» (A. Ehrenzweig). Cela signifie que pour échapper à une répliation tacite illimitée (a) il faut dégager la pratique figurative des prédicats de l'objet produit terminal et (b) il convient de ruiner l'auto-censure et surtout le refuge dans l'emploi de schèmes tout faits. Ce n'est qu'à ce prix que le plaisir de figurer ne sera plus anti-thétique de la création d'événements architecturaux.

3.2. L'essentiel est pourtant que la stabilité et la capacité de reproduction d'un éventuel système du bâtir soient questionnées ; ce qui ne peut se faire sans poser le problème de l'architecture en tant que système de signes. Certes l'architecture classique conçue par C. Perrault est, en tant que représentation, un système qui

(2) S. Freud, «L'inconscient», in *Métapsychologie* (1915), trad. franç. Gallimard, Paris 1968.

(3) A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), trad. franç. Gallimard, Paris 1974. «J'ai exposé dans un autre ouvrage la structure indifférenciée de l'«attention flottante». L'analyste refuse de focaliser sur les traits évidents et frappants qui se marquent dans les associations libres du patient, pour — comme le fait aussi P. Klee — disperser (disséminer) impartialement son attention sur le matériel entier. C'est pour lui le seul moyen d'en extraire un détail peu apparent qui contiendra peut-être le symbolisme le plus significatif. En l'interprétant, il remettra ce détail dans son contexte propre et permettra au patient de rétro-injecter ses propres projections fragmentées (associations libres) à une niveau structurel plus élevé, qui n'a pas besoin d'une élaboration supplémentaire pour être compris par les facultés conscientes de surface du patient. Dans cet échange sont présentes les trois phases de la créativité : la libre projection de matériel fragmenté qui est la première activité de l'artiste ; l'analyste, comme l'oeuvre d'art, sert de réceptacle pour recueillir les projections ; par la différenciation (attention flottante), il peut ensuite réintégrer ce matériel et le préparer à sa réintroduction par le patient.»

article des domaines de signification (la solidité, la commodité, la beauté), des classes d'appartenance (public/privé et sacré/profane) et enfin des champs de structuration (l'Ordonnance, la Disposition, la Bienséance). Mais, d'une part, les limites de ce système sont mouvantes, et, d'autre part, le bâtir ne se laisse pas réduire à la lexicalisation de l'Ordonnance, ni à l'arrangement de la Distribution, parce que les éléments et parties diverses de l'architecture fonctionnent différemment selon leurs relations réciproques et leur situation dans la catégorisation ci-dessus. Cette mobilité des unités est sans doute caractéristique de la structure artistique (4).

Ces éléments qui sont distingués en tant que variants réglés, variants libres et invariants, font signe, mais leur existence même tient plus à leur fonctionnement qu'à leur signification, ce qui les apparente à ces «fonctions-signes» repérées par R. Barthes. Afin d'adapter une analyse sémiotique à l'architecture classique, il est utile de dissocier de facto la visée systématique des Théoriciens et la problématique du signe contemporaine : à une sémiotique de la signification, il convient de substituer une sémiotique de la valeur.

Dans l'écart entre le discours instaurateur et la figuration, et par le fait de cette dernière, des éléments dissemblables sont susceptibles d'être échangés : «Tout objet (...) peut devenir parfaitement équivalent à n'importe quel autre objet, au niveau «synchrétique» inconscient, quelles que soient leur différence de forme et de contour» (A. Ehrenzweig). Et, de plus, des éléments semblables peuvent être comparés dans ce qu'on a appelé le lieu commun de la figuration. Ces deux facteurs sont, comme l'indique F. de Saussure (5), «nécessaires pour l'existence d'une valeur». La prise en considération de la valeur est, parallèlement à l'analyse de la signification, indispensable si l'on veut rendre compte de l'événement architectural «dans son essence et dans son ampleur», et en particulier de la forme du contenu et de la mobilité des investissements théoriques.

3.3. La métaphore du corps présente dans la théorie architecturale a été nettement éliminée par l'un des plus grands spécialistes contemporains en la matière, C. Perrault, alors qu'elle subsiste encore en tant qu'évocation référentielle dans les ouvrages de F. Blondel et de d'Aviler. Or, parallèlement à la métaphore du corps, une métaphore de la langue ne cesse de traverser la théorie architecturale : elle se trouve en particulier chez Vignole, puis d'Aviler et F. Blondel, enfin chez Boffrand. La langue apparaît, en effet, comme étant l'image concrète d'un ensemble au contraire clos et fini d'éléments et/ou de relations.

Le système du bâtir visé par C. Perrault n'est pas un système global d'interprétation du monde comme celui de la langue, encore moins au sens où, un siècle plus tard,

(4) H. Damisch, *Théorie du nuage*, Éd. du Seuil, Paris 1972, p. 30 : «Les mêmes unités interviennent à plusieurs niveaux, jouent simultanément dans plusieurs instances et sur le double registre du signifié et du signifiant. Pour identiques qu'elles soient du point de vue de l'analyse du procès pictural en ses constituants iconiques, il s'agit pourtant là d'objets différents au regard des fonctions qu'elles assument, des opérations qui les définissent».

(5) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, 3e édition, Payot, 1969, p. 157-9.

d'Alembert évoque «le goût des systèmes plus propres à flatter l'imagination qu'à éclairer la raison» ; il s'agit plutôt de construire **un ensemble restreint** dont les interactions entre composants soient réglées et dont les transformations structurelles soient contrôlables.

Malgré son esquisse d'une problématique du signe, C. Perrault n'est pas en mesure, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de voir en la figuration autre chose qu'un **processus mécanique de copie de ce qui existe déjà** dans la réalité ou bien, copie de l'image achevée qui est dans la tête du concepteur (6). Pour ce théoricien, la figuration n'a donc pas un rôle instaurateur efficace, mais seulement une vocation d'appoint nécessaire. De plus Perrault «découpe» un bâtiment par la représentation graphique sans pouvoir figurer l'espace architectural, de même que, en bon anatomiste, il découpe les parois internes et déplie les surfaces cachées du corps sans jamais pouvoir lire les fonctions vitales. Vis à vis de la fabrication du projet d'architecture, la figuration ne requiert donc pas l'intérêt de C. Perrault puisqu'elle n'est pour lui que la reproduction de l'**objet produit terminal** engendré à partir de l'actualisation contemporaine du système du bâtir.

Enfin la figuration accroît la complexité d'un système du bâtir et provoque son instabilité structurelle, multipliant ainsi les possibilités de signification. Claude Perrault ne peut qu'éliminer les effets sensibles d'une figuration qui fait appel à la théorie discursive et l'excède en variant sans cesse l'ordre des règles nécessaires à l'instauration du bâtir, dès lors que son ultime tentative pour élaborer **une sémiotique de l'architecture** bute sur une série de problèmes et particulièrement sur la fonction iconique de cet art, sur les limites de validité d'un éventuel système et sur la nature des unités mises en jeu.

#### 4. Pour une histoire de l'architecture.

4.1. La différence entre la valeur manifeste du travail de la figuration et la valeur produite par la figuration dans son rapport aux discours textuels est **une sorte de plus-value théorique**. L'écart entre le discours instaurateur et la figuration oblige d'admettre que l'Architecture, mythe réel et global de l'aménagement, varie dans le temps, et que la discipline ayant la spatialité pour objet doit sans cesse reproduire cet objet depuis sa création par les théoriciens de la Renaissance italienne. Les crises de l'Architecture ne sont que les manifestations successives de l'échec de l'accumulation des connaissances et de l'impossibilité qu'éprouve une «science du bâtir», de construire son objet dans une épistémè donnée.

La collusion en un «triple discours sur le beau, le bien et le vrai» (A.J. Greimas) des conceptions de l'espace se révèle être **un mélange insoutenable** : la science, la morale et la politique, enfin l'esthétique qui les domine sont une dyscrasie qui ne

(6) Marx n'aurait pas totalement rompu avec l'idéalisme en abordant la critique des rapports de production dans le champ de l'esthétique, puisqu'il privilégie une idée antérieure à la production et une limitation aux conditions externes de l'art.

peut survivre théoriquement à l'âge classique, dès lors que le Beau, essentiel aux Beaux-Arts, est relativisé. La théâtralité classique succombe sous la pression de la morale politique et de l'économie, en particulier des processus de dénombrement des individus et de classement des comportements, quand la représentation de l'espace est désacralisée.

4.2. Tenter de limiter la prédominance aveuglante de la perspective idéaliste dans l'histoire des architectures, ce n'est pas seulement prendre en compte des structures matérielles, comme les matériaux qui servent à édifier et leur mise en oeuvre, ou bien l'ensemble des instruments, techniques et concepts nécessaires à l'exécution ; c'est aussi se limiter au rapport des instances de l'écriture et/ou de la figure où la représentation architecturale se signifie, sans exclure, afin de développer l'analyse, l'organisation de la réalisation des édifices.

La prise en considération, non sans exclusive, des seules archives textuelles et graphiques, a permis de révéler l'importance des déterminations concrètes issues des discours et représentations figurées à l'âge classique. L'histoire de l'architecture a trop souvent pris en compte le seul référent réalisé, c'est-à-dire ce qui a été bâti (et parfois même seulement ce qui l'est encore), au détriment des forces productives du bâtir. Tout en demeurant délibérément dans la Représentation, il a fallu se situer au niveau de la production des déterminations en question, pour montrer quelques principes d'engendrement d'une spatialité contaminée par l'économie iconique et l'ordonnance textuelle.

Ce n'est pas que je ne demeure bien d'accord que celui qui veut véritablement se porter à la pratique de l'architecture ne doive de bonne heure apprendre à dessiner, non seulement des plans, profils et élévations, mais même des figures humaines, paysages, etc.

Mais pour bien dire, ce qui fait que grand nombre de ceux que l'on nomme architectes ne savent pas d'ordinaire bien dessiner, c'est que la plupart étant gens de lettres et avancés en âge, et quelquefois même en géométrie (qui y est un très grand secours), leur génie les porte à rechercher toutes les dépendances de cet art sans avoir soin de l'appliquer au dessin, ne manquant jamais de capitales destructeurs pour mettre leurs pensées au net, sur les plans et les devis de mesures qu'ils en donnent. Il y a encore une autre sorte de personnes qui, ayant un peu fait bâtir, se font de l'être partout pour y débiter leurs avis, se vantant hardiment qu'ils sont les seuls architectes de ce qu'ils ont fait construire, quoiqu'ils n'y aient souvent que contribué que de leur argent, qui à la vérité est le mal de l'ouvrage.

Mais pour conclusion, je crois que pour avoir à bon droit cette qualité d'architecte, il ne faut pas seulement l'entreprendre de bien savoir faire ce à quoi elle s'oblige (ce qui à mon sens n'est pas peu) et de même à un peintre à l'égard de la science plus s'y rendre accompli ; ce qui est de plus ce qu'il doit empêcher de dire ses sentiments sur des déclarations et des compositions de quelques dessins et dessins des bâtiments, à cause du grand exercice qu'il a fait de les faire à l'usage de la machine, et de ceux de ceux d'abord que par ce qu'il a fait, qu'il doit le croire capable d'être architecte, ce

### Annexe I

## LES PROPOS SUR LE DESSIN

ANNEAU BOSSU, Le peintre converti aux principes et méthodes riges de son art, 1667.

peut survivre théoriquement à l'âge classique, dès lors que le Beau, essentiel aux Beaux-Arts, est relativisé. La théâtralité classique succombe sous la pression de la morale politique et de l'économie, en particulier des processus de dénombrement des individus et de classement des comportements, quand la représentation de l'espace est désacralisée.

4.2. Tenter de limiter la prédominance aveuglante de la perspective idéaliste dans l'histoire des architectures, ce n'est pas également prendre en compte des structures matérielles, comme les matériaux qui servent à édifier et leur mise en œuvre, ou bien l'ensemble des instruments, techniques et concepts nécessaires à l'exécution ; c'est aussi se limiter au rapport des instances de l'écriture et/ou de la figure où la représentation architecturale se signifie, sans exclure, afin de développer l'analyse, l'organisation de la réalisation des édifices.

La prise en considération, non sans exclusive, des seules archives textuelles et graphiques, a permis de révéler l'importance des déterminations concrètes issues des discours et représentations figurées à l'âge classique. L'histoire de l'architecture a trop souvent pris en compte le seul référent stable, c'est-à-dire ce qui a été bâti (et parfois même seulement ce qui l'est encore), au détriment des forces productives du bâti. Tout en demeurant délégué dans la Représentation, il a fallu se saisir au niveau de la production des déterminations en question, pour montrer quelques principes d'impédiments et de réalisations, pour montrer quelques principes d'impédiments et de réalisations, pour montrer quelques principes d'impédiments et de réalisations.

Ce n'est pas que je ne demeure bien d'accord que celui qui veut entièrement se porter à la pratique de l'architecture ne doive de bonne heure apprendre à dessiner, non seulement des plans, profils et élévations, mais même des figures humaines, paysages, etc.

Mais pour bien dire, ce qui fait que grand nombre de ceux que l'on nomme architectes ne savent pas d'ordinaire bien dessiner, c'est que la plupart étant gens de lettres et avancés en âge, et quelquefois savants en géométrie (qui y est un très grand secours), leur génie les porte à rechercher toutes les dépendances de cet art sans avoir soin de s'appliquer au dessin, ne manquant jamais de copistes dessinateurs pour mettre leurs pensées au net, sur les plans et les devis de mesures qu'ils en donnent. Il y a encore une autre sorte de personnes qui, ayant un peu fait bâtir, se font de fête partout pour y débiter leurs avis, se vantant hardiment qu'ils sont les seuls architectes de ce qu'ils ont fait construire, quoiqu'ils n'y aient souvent rien contribué que de leur argent, qui à la vérité est le nerf de l'ouvrage.

Mais pour conclusion, je crois que pour avoir à bon droit cette qualité d'architecte, que c'est assez d'entreprendre de bien savoir faire ce à quoi elle l'oblige (ce qui à mon sens n'est pas peu) et de même à un peintre à l'égard de la sienne pour s'y rendre accompli ; ce qui toutefois ne le doit empêcher de dire ses sentiments sur des décorations et des compositions de quelques dehors et dedans des bâtiments, à cause du grand exercice qu'il a fait de sa vue à discerner par les divers objets ; mais de croire d'abord que parce qu'il sait dessiner, qu'il doive le croire capable d'être architecte, c'est à mon avis aller un peu trop vite.

Abraham BOSSE, *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art*, 1667.

Comme il s'agit dans l'Architecture militaire et civile, de tirer des lignes de différentes grosseurs, qui soient bien égales dans toutes leurs parties, d'en tirer aussi qui soient bien parallèles, quelquefois fort longues et fort proches les unes des autres ; comme aussi de laver entre ces parallèles, sans en sortir de la moindre chose, et de faire proprement les ombres coupées et adoucies, et que toutes ces choses ne sont pas aisées à exécuter lorsqu'on n'a pas les dispositions nécessaires pour cela, qui consistent principalement à avoir une excellente main et un grand exercice ; nous donnerons dans ce Traité, des moyens et des maximes pour y parvenir mieux qu'un autre qui n'auroit ni une bonne main, ni l'exercice requis. Il n'en est pas de même de la théorie de ces sortes de pratiques, chacun pouvant l'acquérir, puisqu'elle ne dépend que de certaines règles, dont les unes sont naturelles, et les autres de convenance, sans lesquelles il est impossible de pouvoir dessiner de bon goût et de se faire entendre. Ces règles et ces maximes, que nous prétendons enseigner dans ce Traité avec tout ce qui aura quelque rapport à ces sortes de desseins, sont donc absolument nécessaires ; car j'ai remarqué que de tous les écoliers de feu M. de la Bossière le fils, qui n'enseignoit que la pratique du dessein, ceux qui n'avoient pas de théorie ne se trouvoient pas en état, après avoir appris un an entier sous lui, de faire l'original d'un dessein, ne sachant pas quand il fallait une grosse ligne ou une déliée, une teinte forte ou une foible, une ombre coupée ou une adoucie ; ainsi ils ne sçavoient que copier des desseins, et si ces desseins étoient mal entendus, ils les faisoient de même ; à quoi nous prétendons remédier par des règles et des maximes que nous donnerons dans ce Traité, dont les unes seront fondées sur les effets naturels, et les autres sur des principes de convenance ; et si l'on n'est pas né avec une excellente main pour le dessein, on sçaura du moins dessiner de goût à pouvoir être entendu des connoisseurs, et connoître les desseins qui seront dans les règles.

M. BUCHOTTE, *Les règles du Dessein et du Lavis*, 1722 (Préface de l'édition de 1743).

La Nature, l'Art et l'Exercice sont les trois moyens par lesquels l'esprit humain arrive à tout ce qu'il se propose de possible (...) La Nature ayant commencé, l'Art doit diriger ensuite, il consiste dans les Préceptes et dans le Dessein. Les Préceptes s'acquièrent par la lecture des livres et par la conversation des sçavants et gens d'expérience ; et les Desseins par une application assidue à mettre exactement sur le papier ce que l'on a imaginé tant pour se le représenter à soi-même que pour le faire connaître aux autres. On dessine pour apprendre, lorsqu'on copie les desseins des Maîtres, ou que l'on met au net les mesures qu'on a prises des plus excellents ouvrages ; et le dessein d'invention est lorsque l'on compose de soi-même des bastiments, mais il ne suffit pas de garder son cabinet et de ne s'attacher au dessein que par patiente et sans jugement, il faut encore que l'inspection des Édifices bons et mauvais fassent le goust, de sorte que les comparant les uns aux autres on se forme une distinction du beau, d'avec ce qui ne l'est pas, qu'on y remarque les manières différentes des Architectes, etc. Enfin après que la Nature a commencé et que l'Art a conduit, l'Exercice achève ; et c'est dans la pratique que les autres parties deviennent utiles, puisque ni l'érudition, ni les discours, ni les voyages, ni même enfin les desseins quelques beaux qu'ils soient, ne servent que peu de chose, si on ne les sait pas mettre en oeuvre : c'est cette pratique qui fait le véritable Architecte, et qui lui fait remarquer la grande différence qu'il y a entre les desseins et l'ouvrage (...) Il est impossible d'y exceller sans les Mathématiques et principalement la Géométrie, l'Arithmétique et la Perspective, sans le Dessein qui est le plus nécessaire de tous les talents que Vitruve demande pour faire un Architecte accompli.

D'AVILER, Cours d'Architecture, 1691.

Car tous ceux qui ont écrit de l'Architecture ont fait des règles toutes particulières que chacun a donné selon son goust et sa connoissance, s'apuyant sur les exemples des bastiments antiques qu'ils ont vus, et dont cependant nous remarquons que bien souvent ils n'ont pas bien pris les mesures, et en ont écrit très différemment. C'est ce que Monsieur de Chambray a remarqué en parlant de l'Ordre Composite que Phil. de Lorme et Serlio disent être au Colisée, et dont ils ont rapporté les desseins : Cependant Scamozzi et tous ceux qui ont examiné les restes de ce grand ouvrage, ont reconnu que ce sont deux Ordres Corinthiens l'un sur l'autre. Palladio, qui tient le premier rang entre les Modernes, s'est si fort trompé dans ce qu'il nous a donné du Temple de Diane qui est en Languedoc, et non pas en Provence comme il dit, que s'il n'était pas plus fidèle dans les autres choses que nous avons de luy, il n'y aurait pas lieu d'ajouter beaucoup de foy à ce qu'il rapporte des Ouvrages antiques. Ce qui m'oblige à dire cela sont les mesures justes de ce Temple que M. Mignard Architecte du Roy a soigneusement prises depuis peu par l'ordre exprès de Monsieur Colbert Sur-Intendant des Bastiments, mais qu'il a desseignées avec si grande exactitude, qu'on ne doit aucunement douter de sa fidélité, qui fait voir que Palladio n'y avait pas apporté le même soin, et qu'il s'en estoit remis à quelqu'un qui ne s'en acquita pas bien, comme il arrive souvent en ces sortes de choses ; car dans ce qu'il a mesuré luy-mesme à Rome il n'en est peut-estre pas de mesme.

André FELIBIEN, *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent*, 1676. Livre I, De l'Architecture, chap. 1.

Le Dessein a pour objet la figure des corps que l'on représente, et que l'on fait voir tels qu'il paroissent simplement avec des lignes. Cette partie regarde les Peintres, les Sculpteurs, les Architectes, les Graveurs, et généralement tous les Artisans dont les ouvrages ont besoin de grace, et de simmétrie. Elle demande la connoissance de l'Anatomie qui est la science des os, des muscles et des nerfs, comme ils paroissent extérieurement dans le corps humain. C'est elle encore qui doit poser les figures sur un centre et équilibre, soit par leur propre poids, ou par un autre qui leur soit accidentel, pour paroistre fermes dans toutes les actions qu'on veut représenter pour bien imiter les divers mouvements que la nature peut faire.

André FELIBIEN, *Des principes de l'Architecture...*, Livre III, De la Peinture, chap. 2.

Dans la Peinture ce qu'on nomme ordinairement *Dessein*, est une expression apparente, ou une image visible des pensées de l'esprit, et de ce qu'on s'est premièrement formé dans l'imagination. Comme cette image de nos pensées s'exprime en différentes manières, les Artisans luy ont donné divers noms, selon qu'elle est plus ou moins achevée. Ils nomment *Esquisses*, les desseins qui sont les premières productions de l'esprit encore informes, et non arrêtées, sinon grossièrement avec la plume ou le crayon ; Et ceux dont les contours des figures sont achevés, ils les appellent *Desseins* ou *traits arreztez* (...).

Lors qu'on veut exprimer quelque sujet, si l'on ne se sert que du crayon ou de la plume, quoy que l'on achève l'ouvrage dans toutes les parties, et qu'on y observe les jours, et les ombres, on n'appellera néanmoins cet Ouvrage qu'un dessein, que l'on distinguera seulement par la couleur des crayons, ou par l'encre dont on s'est servy : Les uns employans avec les traits de la plume un peu de *Lavis* fait avec de l'encre de la Chine, ou d'autres de la *Pierre noire*, et ainsi chacun à sa fantaisie. Et l'on ne donne le nom de Peinture à quelque Ouvrage que ce soit que lors qu'on y employe des couleurs broyées à huile ou autrement. Car encore qu'on fasse de fort belles Figures avec des *Pastels* ou crayons de différentes couleurs, qui font quasi le mesme effet que la Peinture, néanmoins on n'appelle pas cela Peinture, bien que pour exprimer la beauté de ce travail on puisse dire que cela soit bien peint.

André FELIBIEN, *Des principes de l'Architecture...*, Livre III, De la Peinture, chap. 3.

C'est dans ces différens aspects et dans ces diverses situations, qu'un sçavant Architecte doit employer ses lumières et ses connoissances pour bien conduire ce qu'il veut exposer en public.

Pour cela, après voir disposé ses grandeurs et ses diminutions, selon les lieux et les bâtimens qu'il entreprend de faire, il cherche d'abord à concevoir une noble idée de son dessein ; et lors qu'il la possède, il établit une mesure qui lui sert de loi et de raison, par laquelle il ordonne avec sûreté, des changemens de toutes les choses qui entrent dans la composition de ce qu'il veut bâtir.

Quand il a une fois déterminé ses mesures, et choisi les ordres qu'il veut suivre, il travaille à la proportion des parties et aux ornemens qu'elles sont capables de recevoir ; et ainsi par la force de son imagination, par la conduite de son jugement, et par les règles de son art, il donne à tout son ouvrage cette union et cet accord qui le rendent agréable.

Mais cela ne se fait pas en un moment, et par une saillie ou une promptitude d'esprit, comme beaucoup d'autres productions dont une partie de la beauté et de la grace dépend seulement de la vivacité de l'imagination qui les enfante, et de la diligence avec laquelle ils sont exécutez. Car comme les idées des choses sont pures et simples, il est nécessaire lors qu'un Architecte prétend de les unir à la matière, qu'il épure aussi cette matière pour la rendre capable de cette union : ce qu'il ne peut faire qu'avec beaucoup de raisonnemens, et en reformant plusieurs fois son dessein. Il doit même examiner toutes les parties intérieures, et faire comme l'anatomie de tout le corps de son ouvrage, avant que de travailler à sa décoration extérieure : imitant en cela les plus excellens Peintres, qui, pour mieux vêtir leurs figures, les dessignent toutes nuës auparavant, et marquent jusqu'aux nerfs, aux muscles et aux moindres apparences, afin d'être assurés que sous les vêtemens qu'ils font ensuite, il y a un corps caché.

André FELIBIEN, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres*, 1685-1688, Entretien I.

Après avoir parlé de tout ce qui regarde plutôt la théorie que la pratique, mais qui est très nécessaire à l'Ouvrier qui veut se rendre parfait, on pourroit commencer la seconde Partie qui est celle du Dessein, et aussi qui d'ordinaire sert de principe à tous ceux qui veulent apprendre cet art : car c'est en dessinant, que l'on jette les premiers fondemens de la science, sur lesquels toutes les connoissances qui s'acquièrent, doivent s'établir, parce que, sans cette partie, toutes les autres n'ont point de solidité (...).

Il (celui qui ferait une si grande entreprise) expliquerait que le Dessein ayant pour partage la proportion, il la doit garder dans toutes les parties de son ouvrage ; que c'est à lui à juger de leur convenance et de la juste égalité qui doit être entr'elles ; et que de lui dépend la position des figures pour être mises sur leur plan, ou, pour mieux dire, sur leur centre, avec la pondération ou équilibre qui les peut tenir en état, tâchant de faire concevoir, autant qu'il est possible, de quelle sorte se forme cette beauté et cette grace si excellente dont nous venons de parler, ce je ne sçais quoi qui ne se peut exprimer, et qui consiste entièrement dans le Dessein.

André FELIBIEN, *Entretiens sur les Vies...*, Entretien I.

Il est vrai répondis-je, que ce mot est pris en divers sens parmi les Peintres. Car ils appellent dessein, l'esquisse d'un tableau, ou le projet de quelque Ouvrage représenté seulement sur du papier avec le crayon ou la plume. On appelle encore dessein la pensée, ou la volonté qu'on a de faire quelque chose : ainsi avant que d'arrêter quelque histoire, un Peintre dit qu'il en a formé le dessein dans son esprit. Mais le mot de dessein dans sa plus ordinaire signification, et comme je m'en suis servi en parlant de Michel Ange, est proprement les traits avec lesquels le Peintre représente les choses qu'il doit imiter, indépendamment du coloris, des jours et des ombres, et cet assemblage de lignes diversement contournées, par les moyens desquelles on forme les figures. Or il ne faut pas douter que cette partie ne soit, comme je vous ai dit, la première et la plus essentielle de la peinture, puisqu'en vain un Peintre aurait appris ce qui regarde l'histoire, la fable et les expressions, s'il ne sçavait les représenter dignement par le moyen du dessein. Il y a plusieurs choses dans cet Art qui concernent la théorie, et desquelles, pour peu de jugement qu'un Peintre puisse avoir, il lui est aisé de se servir, quand il sçait bien dessiner. Mais le dessein dépend de la pratique ; il faut que la main agisse avec l'esprit ; et c'est une chose tellement difficile, qu'il se trouve des personnes si malheureuses, qu'encore qu'elles aient une passion très grande de bien faire et qu'elles passent les jours et les nuits à étudier, elles ont néanmoins une main si lourde, et qui répond si peu à la volonté, qu'elles ne peuvent représenter ce qui est devant leurs yeux, ou dans leur esprit, de la manière qu'elles le voient, ou qu'il doit être.

André FELIBIEN, *Entretiens sur les Vies...*, Entretien IV.

Elle (la Peinture) a eu encore ce malheur particulier, que tous les Ecrits, et les Ouvrages d'instruction, dont plusieurs excellents Peintres de l'Antiquité avoient fait part au public pour l'intelligence de leur Art, ont été ensevelis et consumez par le temps. Mais il ne faut point trouver estrange que cela leur soit plutôt arrivé qu'aux livres des Orateurs, des Philosophes, des Historiens, ou d'autres semblables, vû qu'à tous ceux-là il suffisoit d'avoir des gens qui sceussent écrire pour en remplir les bibliothèques : Mais aux livres de nos grands Maistres de la Peinture, il falloit nécessairement trouver des copistes, bon Desseigneurs, et intelligens dans la matière qu'ils transcrivoient, pour en achever peu de volumes en beaucoup de temps : si bien qu'il n'y avoit pas lieu d'en espérer autre chose que ce qui en est arrivé, à cause des longues, et très-difficiles Figurations qui en devoient faire la principale et plus essentielle partie ; comme on peut juger par le Traitté de Léonard de Vinci sur la Peinture, lequel j'ay traduit de l'original Italien en nostre langue, et mis en lumière : Car il m'eust esté impossible de le rendre jamais public, sans l'avantage que le siècle d'aujourd'hui a par dessus les anciens, d'avoir trouvé la Graveure, et l'Imprimerie.

La mesme disgrâce estoit aussi arrivée à l'Architecture, puisque de tous les livres de l'Antiquité, il ne nous en reste plus aucun autre que le seul Vitruve, qui est mesme très-defectueux, à cause du manque de ses Profils, et des Démonstrations linéales, dont cet Auteur auroit fait un livre particulier que nous n'avons plus, et qui devoit estre le couronnement de son Ouvrage. Néanmoins nous pouvons dire que les Modernes, en suivant ses traces, ont fait revivre glorieusement ce bel Art.

On peut donc, à mon avis, encore aujourd'hui rendre le mesme service à la Peinture, puisque nous avons un philostrate pour guide dans l'entreprise de ce grand dessein. Mais comme l'Architecture est plus matérielle en ses ouvrages, la Solidité, qui fait un de ses principes, luy a conservé cet avantage sur la Peinture, qu'il est demeuré en pié beaucoup de ses productions, lesquelles suppléent merveilleusement au défaut des livres qu'on a perdus : au lieu que nostre Peinture, qui est presque toute spirituelle, n'a pû nous donner des monumens si durables. Elle n'a pas néanmoins laissé de se reproduire depuis deux siècles avec autant de vigueur que si elle eust eu le mesme secours. Et il semble encore qu'elle a esté la restauratrice de l'Architecture, veu que presque tous les premiers Maistres qui l'ont professée estoient grands Peintres, comme Bramante, Baldassar Petrucci, Raphaël, Jules Romain, et quelques autres. Cela s'est fait par la force du Dessein, qui est le véritable principe, et la seule Base, non seulement de la Peinture, mais qu'on peut nommer l'Organe et l'Instrument universel de tous les beaux Arts.

R. FREART DE CHAMBRAY, Idée de la Perfection de la Peinture, 1662.

Quoyque dans ma précédente Lettre je vous aye, ce me semble, dit ce qu'il fallait sur la qualité de l'Architecte, cependant vous me marquez que vous êtes embarrassé sur le choix de deux, dont on vous a parlé. Vous me demandez si je les connois. Pour vous persuader qu'ils sont des plus versés dans cet Art, ils vous ont, dites-vous, apporté des desseins qui vous paroissent fort riches ; ils se nomment, ajoutez vous, Sintal et Triglaton. A la veuë d'ouvrages, ce semble si finis vous réjugez de leur capacité : Vous concevez, que des hommes qui ont eü assez d'étendue d'esprit pour tracer des Pilastres et des Frontons à une porte, pour figurer des guirlandes et des festons dans les frises, pour charger les clefs des arcades de masques et de consoles, sont des Architectes authentiques ; vous desabuser, l'oserois-je ? (...) Mais contre leurs desseins, je vous diray, que comme dans l'institution de l'Architecture, et par raport à sa première fin, ce ne sont pas les ornemens par lesquels il faut commencer un dessein ; mais par la sage distribution : je ne puis approuver la méthode de ces deux Architectes qui ne s'occupent dans les desseins qu'ils donnent, qu'à y exprimer mil et mil petits ornemens, afin de séduire la veuë et de surprendre ceux qui ne se connoissent point en Bâtiment ; j'appelle tout cela des colifichets, dès qu'ils deviennent l'âme du dessein. Pour peu que vous entriez dans ma pensée, vous serez assurément d'accord avec moy ; C'est pourquoy je ne suis point d'avis que vous vous en serviez ; je vous diray à cette occasion ce qui ces jours passez m'arriva avec Rotildan que vous connoissez. Il vint mardy dernier me montrer un dessein que l'on luy avoit donné pour une maison qu'il veut faire faire, rien n'étoit plus lavé. L'encre de la Chine y avoit été choisie ; l'on s'étoit érudie à observer une grande régularité dans les mesures ; l'on y avoit figuré des pilastres d'un ordre Corinthien, ou l'on avoit soigneusement tracé les filamens des feuilles d'Acante ; en un mot le dessinateur y avoit empreint la plus naïve expressions de tout ce que l'on y pouvoit peindre ; ce petit Tableau le charmoit, et il en étoit si ravy qu'il auroit volontiers négliger d'effectuer le dessein pour avoir le plaisir de le montrer toute sa vie à ses amis. A la veuë de ce dessein le luy demanday si en bâtissant sa maison, il songeoit qu'il devoit et dormir et manger, ma demande le surprit ? Eh ouï, Monsieur, me dit-il, il faut bien que je dorme et que je mange : Est-ce, adjouta-t-il, que quand l'on bâtit des maisons l'on cesse de dormir et de manger ? ouï, Monsieur, luy répliquai-je, quand on les bâtit comme celle dont vous me montrez le dessein ; ce n'est pas, continuai-je, toutes ces gentillesses qui feront votre maison ; ce seront des chambres pour y dormir, et des cuisines pour apprêter à manger.

Michel de FREMIN, *Mémoires critiques d'Architecture*, 1702, 4e Lettre.

J'ay eü l'honneur de vous écrire au dernier jour de vous défier des deux Architectes que vous m'avez marquez. Je ne suis pas persuadé, que leurs petites images soient aussi belles en grand et dans l'exécution qu'elles paroissent en papier ; un Bâtiment debout et élevé sur terre est bien autrement veu, qu'un Bâtiment couché sur un Carton ; du papier déployé sur une table dérobe à la veuë des défauts que le grand jour découvre.

Michel de FREMIN, *Mémoires critiques d'Architecture*, 1702, 5e Lettre.

Vous voyez bien que ça n'a pas été sans raison que je vous ay écrit sur le choix de l'Architecte ; l'on ne sçauroit trop penser à ce choix ; car votre plaisir dépend de là : combien d'hommes ruinez par l'ignorance de l'Architecte ? combien de gens qui à la veuë d'une petite image bien ombrée, s'imaginant que dans l'exécution les choses auroient tout au moins autant de grace, se sont abandonnés à leur Architecte, et qui dans le progrez de l'ouvrage y trouvant des défauts que la noirceur de l'encre leur avoit caché sur le papier, ou que l'art du dessinateur avoit artificieusement ourdy pour dans le mélange des ombres déranger la veuë et la dissiper, sont au desespoir de leur dépense ; consultez la Pétardièrre et la Marche-Quonant ; demandez leur où ils en sont, ce que le Notaire qui leur a fait prêter de l'argent y a gagné ? ils vous en diront de reste pour ne pas vous fasciner les yeux par un papier volant, où l'on a ingénieusement fait des divisions, lesquelles dans l'exécution seroient abominables. Je suis toujours irrité contre les laveurs de desseins où il n'y a pas un rapport exact de l'idée avec l'effet. Je ne vois rien de plus pernicieux dans la Police que la liberté que se donnent certains hommes qui affichent au coin des ruës qu'ils apprennent à dessiner. Je trouve bon qu'un Maître à écrire dise dans son Tableau qu'il apprend l'Arithmétique, parce qu'en effet il instruit ses Écoliers des règles de l'Arithmétique, mais je ne puis souffrir qu'un homme ait la hardiesse de dire qu'il apprend à dessiner, et que de jeunes gens soient assez crédules pour se figurer qu'allant chez ce prétendu Docteur en desseins y apprendre à tracer des lignes sur du papier, ils apprendront le dessein ; ma raison se révolte contre cette pratique : car apprendre à dessiner, c'est apprendre à avoir de l'invention ; En un mot à avoir un fond d'esprit et d'imagination, par la force duquel un homme trouve tous les expédiens qui deviennent nécessaires pour faire toutes sortes de bons desseins ? Eh qui apprend cela hors la nature, et une nature bien cultivée et bien harmonieusement réglée ?

Michel de FREMIN, Mémoires critiques d'Architecture, 1702, 6e Lettre.

Il y a trois choses en général à remarquer dans les Desseins : la Science, l'Esprit et la Liberté. Par la Science, j'entends une bonne Composition, un Dessein correct et de bon Goût, avec une louable intelligence du Clair-obscur. Sous le terme d'Esprit, je comprends, l'expression vive et naturelle du sujet en général, et des objets en particulier : et la Liberté n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour exprimer promptement et hardiment l'Idée que le Peintre a dans l'esprit : et selon qu'il entre de ces trois choses dans un Dessein, il en est plus ou moins estimable. Quoique les Desseins libres portent ordinairement beaucoup d'Esprit avec eux, tous les Desseins librement faits ne sont pas pour cela spirituellement touchés ; et si les Desseins sçavants n'ont pas toujours la Liberté, il s'y rencontre ordinairement de l'Esprit.

Je pourrais nommer ici quantité de Peintres dont les Desseins ont beaucoup de Liberté sans aucun Esprit, ou dont la main hardie, ne produit que des expressions vagues. J'en pourrais nommer aussi de fort habiles, dont les Desseins paroissent estampés, quoique sçavants et spirituels ; parce que leur main étoit retenuë par leur jugement, et qu'ils se sont attachez préférentiellement à toutes choses, à la justesse de leurs contours, et à l'expression de leur sujet. Mais je crois qu'il est mieux de ne nommer personne, et d'en laisser le jugement aux autres.

On peut dire à la louange de la Liberté, qu'elle est si agréable, qu'elle couvre souvent, et fait excuser beaucoup de défauts, lesquels on attribue plutôt à une impétuosité de veine, qu'à l'insuffisance. Mais il faut dire aussi que la Liberté de main ne paroît presque plus Liberté, quand elle est renfermée dans les bornes d'une grande régularité, encore qu'elle y soit effectivement. C'est ainsi que dans les Desseins de Raphaël les plus arrêtés, il y a une Liberté délicate qui n'est bien sensible qu'aux yeux sçavants.

Enfin il y a des Desseins où il se rencontre peu de correction, qui ne laissent pas d'avoir leur mérite ; parce qu'il y a beaucoup d'Esprit et de Caractère.

Roger de PILES, *L'Idée du Peintre parfait*, 1699.

Entre tous les bons effets qui peuvent venir de l'usage des Estampes, on s'est ici contenté d'en rapporter six, qui feront juger facilement des autres.

Le premier est de divertir par l'imitation, et en nous représentant par leur Peinture les choses visibles.

Le 2e est de nous instruire d'une manière plus forte et plus prompte que par la parole. «Les choses, dit Horace, qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, et touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs et plus fidèles».

Le 3e. D'abrèger le tems que l'on emploieroit à relire les choses qui sont échappées de la mémoire, et de la rafraîchir en un coup d'oeil.

Le 4e. De nous représenter les choses absentes comme si elles étoient devant nos yeux, et que nous ne pourrions voir que par des voyages pénibles, et par de grandes dépenses.

Le 5e. De donner les moyens de comparer plusieurs choses ensemble facilement, par le peu de lieu que les Estampes occupent, par leur grand nombre, et par leur diversité.

Et le 6e. De former le Goût aux bonnes choses, et de donner au moins une teinture des beaux Arts, qu'il n'est pas permis aux honnêtes gens d'ignorer. Ces effets sont généraux ; mais chacun en peut sentir de particuliers selon les lumières et son inclination ; et ce n'est que par ces effets particuliers que chacun peut régler la collection qu'il en doit faire.

Roger de PILES, *L'idée du Peintre parfait*, 1699.

Mais chaque particulier peut choisir seulement des sujets qui lui soient propres, et qui puissent, ou rafraîchir sa mémoire, ou fortifier ses connoissances, et suivre en cela l'inclination qu'il a pour les choses de son Goût et de sa profession (...)

Aux philosophes, toutes les figures démonstratives qui regardent non seulement les expériences de Physique, mais toutes celles qui peuvent augmenter les connoissances qu'ils ont des choses naturelles.

A ceux qui suivent les Armes, les Plans et les Élévations des Places de guerre, les Ordres de Batailles, et les Livres de Fortifications, dont les figures démonstratives sont la plus grande partie.

Aux Voyageurs les Vûës particulières des Palais, des Villes et des lieux considérables, pour les préparer aux choses qu'ils ont à voir, ou pour en conserver les idées quand ils les auront vûës.

Aux Géographes, les Cartes de leur Profession.

Aux Peintres, tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur Art ; comme les Ouvrages antiques, ceux de Raphaël et du Carache pour le bon goût, pour la correction du Dessein, pour la grandeur de manière, pour le choix des airs de Tête, des passions de l'Ame, et des attitudes : ceux du Corrège pour la grâce et la finesse des expressions : ceux du Titien, du Bassan et des Lombards, pour le caractère de la vérité, et pour les naïves expressions de la nature, et sur tout pour le goût du Paï-sage : ceux de Rubens, pour un caractère de grandeur et de magnificence dans les Inventions, et pour l'artifice du Clair-obscur : ceux enfin qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier et d'extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage considérable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédés, lesquelles sont autant de fleurs dont ils doivent ramasser, à la manière des abeilles, un suc, qui ayant passé en leur propre substance, produira des Ouvrages utiles et agréables.

Aux sculpteurs, les Statuës, les Bas-Reliefs, les Médailles, et les autres Ouvrages antiques, ceux de Raphaël, de Polydore, et de toute l'École Romaine. Aux Architectes, les Livres qui concernent leur Profession, et qui sont pleins de Figures démonstratives, de l'Invention de leurs Auteurs, ou copiées d'après l'Antique.

Roger de PILES, *L'idée du Peintre parfait*, 1699.

Cette contestation fut terminée par un discours auquel on représenta pour encourager ceux qui aspirent à l'universalité des parties de la Peinture, et leur faire connoître toute l'étendue de l'empire du Dessein, que c'est par lui que l'Architecture met au jour ses plus belles idées ; ses ponts, ses chaussées, ses fortifications, ses places publiques, et les plus magnifiques structures qu'elle fait paroître à nos yeux ; et enfin que c'est lui qui la perfectionne. Comme Vitruve l'enseigne, lors qu'il dit, «Qu'il faut que l'Architecte sçache parfaitement dessiner, ce qu'il n'entendoit pas seulement à l'égard des bâtimens, mais aussi du corps humain : parce que c'est des proportions de l'homme qu'il tiroit toutes celles des grands édifices, et qu'il en formoit même les parties, proportionnant les colonnes selon la diversité de sexe, formant les unes sur l'homme, d'autres sur la femme, et d'autres sur des jeunes filles» ; faisant connoître par là que l'Architecte doit sçavoir bien dessiner les proportions, et généralement tout ce qui est dans la nature pour être capable de former les ornemens qui enrichissent les bâtimens les plus superbes ; Qu'en effet l'Architecture n'auroit peu former les Pyramides et les Obélisques, qui sont remplies de lettres Hieroglyphiques, n'y les superbes Mausolées, qui ont marqué la grandeur de ceux dont ils renfermoient les cendres que par le moyen du Dessein ; que c'est lui qui a inventé les magnifiques Arcs de Triomphe, lesquels ne sont à vrai dire que de fameux Piedestaux pour porter les Statués des Conquéranrs, et pour recevoir les Tableaux de marbre que cet ingénieux Dessein y doit tracer pour conserver la mémoire des Conquêtes et des Triomphes de ces grands Héros, aussi bien que la forme et les proportions de ces merveilleuses figures, dont on admire aujourd'hui la rareté. Que pour tout dire en peu de mots, l'Architecture et le Dessein ne sont qu'une même chose, d'autant que c'est lui qui rend les Peintres et les Sculpteurs capables d'être Architectes.

(...) Mais que sans chercher si loin, il ne s'étoit presque point veu d'Architectes dans les derniers siècles, qui ne fussent Peintre ou Sculpteurs, ce qui se pouvoit reconnoître par la lecture de Vazary, et par la veuë des superbes Palais qu'ont fait Michel-Ange et Raphaël, lequel ne mérita pas moins le titre de divin par son Architecture, que par son dessein et par son pinceau, Serlis, le qualifiant ainsi, lors qu'il parle d'un bâtiment de ce fameux Peintre lequel il met en parallèle avec les plus beaux de l'Antiquité. Jule Romain et tous les Peintres et Sculpteurs de son temps, se sont aussi rendus célèbres en cette partie là, comme encore Pierre de Cortono, André, Saqui, l'Algarde, et le Chevalier Bernin, lesquels ont bien fait voir par leurs Ouvrages, qu'un peintre et un Sculpteur peuvent être bons Architectes, quand ils sont bons dessinateurs, mais que cette vérité paroitra encore plus clairement lors que le Roi ordonnera aux Peintres de prendre part à la composition du fameux Ordre François, qui doit porter autant de figures Allégoriques qu'il aura d'ornemens pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne du plus grand et du plus Triomphant Monarque qu'elle ait jamais eü.

H. TESTELIN, *Sentiments des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture et de la Sculpture*, Paris 1696.

Pour votre question, savoir si on peut distinguer le beau du bon, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi en son est plus agréable que l'autre, sachant que le mot de beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement ni le beau, ni l'agréable, ne signifient rien qu'en rapport de notre jugement à l'objet ; et même que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau, ni l'agréable, aient aucune mesure déterminée. Je ne le saurais mieux expliquer, que j'ai fait autrefois en ses meditations ; je me suis servi ici les mêmes mots, parce que j'ai le livre entre mes mains. Et ainsi les objets les plus agréables à l'organe n'est pas celui qui est perçu le plus facilement, ni celui qui est perçu le plus difficilement, mais celui qui n'est pas perçu avec une facilité telle qu'il contente pleinement l'appétit naturel qui porte les sens vers leurs objets et qui n'est pas cependant perçu avec une difficulté telle qu'il fatigue les sens. Expliquais, ce qui est facilement, ou difficilement perçu par les sens, comme par exemple, les compositions d'un persona, qui ne consistent qu'en une ou deux sortes de figures, arrangées toujours de même façon, se comprennent bien plus aisément que s'il y en avait dix ou douze, et arrangées diversément, mais ce n'est pas à dire qu'on puisse nommer absolument l'un plus beau que l'autre, mais selon la fantaisie des uns, celui de trois sortes de figures sera le plus beau, selon celle des autres celui de quatre, ou de cinq, etc. Mais ce qui plaît à plus de gens, pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé.

DESCARTES, Lettre à Mersenne, 15 mars 1630.

## Annexe II SITUATIONS

Supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités-ci, à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons le tête, que nous étendons les mains, et choses semblables, ne sont que de fausses illusions ; et pensons que peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons. Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil, sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et qu'ainsi, pour le moins, ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et tout le reste de corps, ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes. Car de vrais les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des démons et des satyres par des formes bizarres et extravagantes, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'avons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fautive, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables.

Et par la même raison, encore que ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et autres semblables, puissent être imaginaires, il faut toutefois avouer qu'il y a des choses encore plus simples et plus universelles, qui sont vraies et existantes ; du mélange desquelles, ni plus ni moins que de celui de quelques véritables couleurs, toutes ces images des choses qui résident en notre pensée, soit vraies et réelles, soit feintes et fantastiques, sont formées. De ce genre de choses est

Cette constatation fut fécondée par un discours auquel on représenta pour encourager ceux qui aspiraient à l'universalité des parties de la Peinture, et leur faire connaître toute l'étendue de l'Empire du Dessin, que c'est par lui que l'Architecture met au jour ses plus belles idées : ses ponts, ses châteaux, ses fortifications, ses places publiques, et les plus magnifiques structures qu'elle lui fait paroître à nos yeux ; et enfin que c'est lui qui la perfectionne. Comme Vitruve l'enseigne, lorsqu'il dit, «Qu'il faut que l'Architecte sache parfaitement dessiner, ce qu'il n'entendoit pas seulement à l'égard des bâtimens, mais aussi du corps humain : parce que c'est les proportions de l'homme qu'il tiroit toutes celles des grands édifices, et qu'il en formoit même les parties, proportionnant les colonnes selon la diversité de sexe, d'âges, et même sur l'homme, d'autres sur la femme, et d'autres sur des jeunes filles ; même connoître par là que l'Architecte doit savoir bien dessiner les proportions, et généralement tout ce qui est dans la nature pour être capable de former les ornemens qui enrichissent les bâtimens les plus superbes ; Qu'en effet l'Architecture n'auroit peu former les Pyramides et les Obélisques, qui sont remplis de lettres Hiéroglyphes, s'y les statues Mausolées, qui ont marqué la grandeur de ceux dont ils renferment les cadavres par le moyen du Dessin ; que c'est lui qui a inventé les magnifiques Arcs de Triomphe, lesquels ne sont à vrai dire que de fameux Piédestaux pour porter les Statues des Conquistans, et pour recevoir les Tableaux de marches que cet ingénieux Dessin y doit tracer pour conserver la mémoire des Conquêtes et des Triomphes de ces grands Héros, sans bien que la forme et les proportions de ces merveilleuses figures, dont on admire aujourd'hui la rareté. Que pour tout dire en peu de mots, l'Architecture et le Dessin ne sont qu'une même chose, d'autant que c'est la même chose que les Peintres et les Sculpteurs capables d'être Architectes.

(...) Mais que nous chercher si loin, il ne s'étoit presque point ven d'Architectes dans les derniers siècles, qui ne fussent Peintres ou Sculpteurs, ce qui se pouvoit reconnoître par la lecture de Vazary, et par la vue des superbes Palais qu'ont fait Michel-Auge et Raphaël, lequel ne mérito pas moins le titre de chef par son Architecture, que par son dessin et par son pinceau, Seris, le qualifiant ainsi, lorsqu'il parle d'un bâtiment de ce fameux Peintre lequel il met en parallèle avec les plus beaux de l'Antiquité. Jule Romain et tous les Peintres et Sculpteurs de son temps se sont aussi rendus célèbres en cette partie là, comme encore Pierre de Cortone, Amati, Sequi, l'Algarde, et le Chevalier Bernin, lesquels ont bien dû voir par leurs Ouvrages, qu'un Peintre et un Sculpteur peuvent être bons Architectes, quand ils sont bons dessinateurs, mais que cette vérité paroît encore plus clairement lorsqu'on le Roi ordonna aux Peintres de prendre part à la composition du fameux Chêne François, qui doit porter autant de figures Allégoriques qu'il y a de Formes pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne du plus grand et de plus Triomphant Monarque qu'elle ait jamais eu.

M. TESTELIN, Recueil des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture et de la Sculpture, Paris 1696.

Pour votre question, savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot de beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement ni le beau, ni l'agréable, ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet ; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau, ni l'agréable, aient aucune mesure déterminée. Et je ne le saurais mieux expliquer, que j'ai fait autrefois en ma musique ; je mettrai ici les mêmes mots, parce que j'ai le livre entre mes mains : « Parmi les objets des sens, le plus agréable à l'esprit n'est pas celui qui est perçu le plus facilement, ni celui qui est perçu le plus difficilement, mais celui qui n'est pas perçu avec une facilité telle qu'il contente pleinement l'appétit naturel qui porte les sens vers leurs objets et qui n'est pas cependant perçu avec une difficulté telle qu'il fatigue les sens. ». J'expliquais, « ce qui est facilement, ou difficilement perçu par les sens », comme par exemple, les compartiments d'un parterre, qui ne consisteront qu'en une ou deux sortes de figures, arrangées toujours de même façon, se comprendront bien plus aisément que s'il y en avait dix ou douze, et arrangées diversement ; mais ce n'est pas à dire qu'on puisse nommer absolument l'un plus beau que l'autre, mais selon la fantaisie des uns, celui de trois sortes de figures sera le plus beau, selon celle des autres celui de quatre, ou de cinq, etc. Mais ce qui plaira à plus de gens, pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé.

DESCARTES, Lettre à Mersenne, 18 mars 1630.

Supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités-ci, à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, que nous étendons les mains, et choses semblables, ne sont que de fausses illusions ; et pensons que peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons. Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil, sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et qu'ainsi, pour le moins, ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et tout le reste du corps, ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes. Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables.

Et par la même raison, encore que ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et autres semblables, pussent être imaginaires, il faut toutefois avouer qu'il y a des choses encore plus simples et plus universelles, qui sont vraies et existantes ; du mélange desquelles, ni plus ni moins que de celui de quelques véritables couleurs, toutes ces images des choses qui résident en notre pensée, soit vraies et réelles, soit feintes et fantastiques, sont formées. De ce genre de choses est

la nature corporelle en général, et son étendue ; ensemble la figure des choses étendues, leur quantité ou grandeur, et leur nombre ; comme aussi le lieu où elles sont, le temps qui mesure leur durée, et autres semblables.

DESCARTES, Méditations sur la philosophie première, 1642.

DESCARTES, Lettre à M. de Neaume, 18 mars 1630.

Supposons donc maintenant que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités  
 et à savoir, que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, que nous regardons  
 les mains et choses semblables, ne sont que de fausses illusions ; et pensons que  
 peut-être nos mains, ni tout notre corps, ne sont pas tels que nous les voyons.  
 Toutefois il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le  
 sommeil, sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées  
 qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et qu'aussi, pour le  
 moins, ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et tout le reste  
 du corps, ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes. Car de vrais  
 peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des choses  
 et des tableaux par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent par  
 attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un  
 certain mélange et composition des membres de divers animaux ou d'eux, si peut-être  
 leur imagination est assez extravagante pour inventer quelques choses de si nouveau,  
 que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'aussi leur ouvrage nous représente  
 une chose purement fautive et absolument fautive, certes à tout le moins les couleurs  
 dont ils se composent doivent-elles être véritables.

Et par la même raison, encore que ces choses générales, à savoir, des yeux, une  
 tête, des mains, et autres semblables, peuvent être imaginaires, il faut toutefois  
 avouer qu'il y a des choses encore plus simples et plus universelles, qui sont vraies  
 et existantes ; de même des couleurs, si plus au moins que de celui de quelques  
 véritables couleurs, toutes ces images des choses qui résident en notre pensée, soit  
 vraies et réelles, soit fautes et fantaisiques, sont formées. De ce genre de choses est

(...) Je ne puis m'empêcher de luy apprendre l'invention du fameux mr. Poussin, qui est presque le seul de notre temps qu'on peut comparer aux anciens pour ses belles inventions, qui lui ont acquis une estime immortelle parmi les savants. Car par le moyen de cette invention l'on vient à bout d'une des choses les plus difficiles de la peinture.

Cet homme admirable et divin inventa une planche barlongue, comme nous l'appelons, qu'il faisait faire selon la forme qu'il voulait donner à son sujet, dans laquelle il faisait certaine quantité de trous où il mettait des chevilles, pour tenir ses mannequins dans une assiette ferme et assurée, et les ayant placés dans leur situation propre et naturelle, il les habillait d'habits convenables aux figures qu'il voulait peindre, formant les draperies avec la pointe d'un petit bâton, comme je vous ai dit ailleurs, et leur faisant la tête, les pieds, les mains et le corps nu, comme on fait ceux des anges, les élévations de paysages, les pièces d'architecture et les autres ornements avec de la cire molle, qu'il maniait avec une adresse et une tranquillité singulières : et ayant exprimé ses idées de cette manière, il dressait une boîte cube, ou plus longue que large, selon la forme de sa planche qui servait d'assiette à son tableau, laquelle boîte il bouchait bien de tous côtés, hormis celui par où il ouvrait toute sa planche qui soutenait ses figures, la posant de sorte que les extrémités de la boîte tombaient sur celles de la planche, entourant ainsi et embrassant, pour ainsi dire, toute cette grande machine.

Ces choses étant préparées de la façon, il considérait la disposition du lieu où son tableau devait être mis. Si c'était dans une église, il regardait la quantité de fenêtres, et remarquait celles qui donnaient plus de jour à l'endroit destiné pour le mettre, si le jour venait par devant, par le côté ou par le haut, s'il y venait de plusieurs côtés, ou lequel dominait davantage sur les autres. Et après toutes ces réflexions si judicieuses, il arrêta l'endroit où son tableau devait recevoir son véritable jour, et ainsi il ne manquait jamais de trouver la place la plus avantageuse pour faire des trous à sa boîte, en la même disposition des fenêtres de l'église, et pour donner tous les jours et les demi-jours nécessaires à son dessein. Et enfin il faisait une petite ouverture au-devant de sa boîte, pour voir toute la face de son tableau à l'endroit de la distance ; et il pratiquait cette ouverture si sagement, qu'elle ne causait aucun jour étranger, parce qu'il la fermait avec son oeil, en regardant par là pour dessiner son tableau sur le papier dans toutes ses aptitudes, ce qu'il faisait sans y oublier le moindre trait ni la moindre circonstance ; et l'ayant esquissé ensuite sur la toile, il y mettait la dernière main, après l'avoir bien peint et repeint.

Lettre de LE BLOND DE LATOUR à un ami, Bordeaux, 1669, in N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par A. Blunt, Hermann, 1964.

C'est ressembler aussi à un architecte qui croit avoir tout fait pourvu qu'il assemble de grandes colonnes et beaucoup de pierres bien taillées, sans penser à l'ordre et à la proportion des ornements de son édifice. Dans le temps qu'il fait un salon, il ne prévoit pas qu'il faudra faire un escalier convenable ; quand il travaille au corps du bâtiment, il ne songe ni à la cour, ni au portail. Son ouvrage n'est qu'un assemblage confus de parties magnifiques, qui ne sont point faites les unes pour les autres : cet ouvrage, loin de lui faire honneur, est un monument qui éternisera sa honte ; car l'ouvrage fait voir que l'ouvrier n'a pas su penser avec assez d'étendue pour concevoir à la fois le dessein général de tout son ouvrage ; c'est un caractère d'esprit court et subalterne. Quand on est né avec ce génie borné au détail, on n'est propre qu'à exécuter sous autrui. N'en doutez pas, ô mon cher Télémaque, le gouvernement d'un royaume demande une certaine harmonie, comme la musique, et de justes proportions, comme l'architecture. Si vous voulez que je me serve encore de la comparaison de ces arts, je vous ferai entendre combien les hommes qui gouvernent par le détail sont médiocres. Celui qui, dans un concert, ne chante que certaines choses, quoiqu'il les chante parfaitement, n'est qu'un chanteur ; celui qui conduit tout le concert et qui règle à la fois toutes les parties est le seul maître de musique. Tout de même celui qui taille les colonnes, ou qui élève un côté d'un bâtiment, n'est qu'un maçon ; les proportions dans sa tête est le seul architecte. Ainsi ceux qui travaillent, qui expédient, qui font le plus d'affaires sont ceux qui gouvernent le moins ; ils ne sont que les ouvriers subalternes. Le vrai génie qui conduit l'État, est celui qui, ne faisant rien, fait tout faire, qui pense, qui invente, qui pénètre dans l'avenir, qui retourne dans le passé ; qui arrange, qui proportionne, qui prépare de loin ; qui se raidit sans cesse pour lutter contre la fortune, comme un nageur contre le torrent de l'eau ; qui est attentif nuit et jour pour ne laisser rien au hasard.

FÉNELON, *Les aventures de Télémaque*, 1699.

Dans l'Architecture comme en toute autre science on remarque deux choses\* ; celle qui est signifiée et celle qui signifie : la chose signifiée est celle dont l'on traite, et celle qui signifie est la démonstration que l'on en donne par la raisonnement soutenu de la science. C'est pourquoi il est nécessaire que l'Architecte connaisse l'une et l'autre parfaitement.

\* On remarque deux choses (en note)

Je crois que Vitruve entend par la chose signifiée celle qui est considérée absolument et simplement telle qu'elle paraît être, et par la chose qui signifie, celle qui fait que l'on connaît la nature interne d'une chose par ses propres causes. Ainsi dans l'Architecture, un Édifice qui paraît bien basti est la chose signifiée ; et les raisons qui font que cet Édifice est bien basti sont la chose qui signifie, c'est-à-dire qui fait connaître quel est le mérite de l'ouvrage.

C. PERRAULT, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, 1673.

Il y a longtemps qu'il n'a paru un Livre aussi petit et aussi plein en mesme-temps de choses toutes nouvelles. Quand dans un gros volume il se trouve deux ou trois pensées qui ont quelque air de nouveauté, on loué l'Auteur de son travail et on prend en gré le reste qui est usé et rebatu. Icy tout est original et l'on n'achèptera point le plaisir de la surprise, par le chagrin de voir passer en reveuë mille choses dont on est déjà las. Il est vray qu'une ou deux des Machines contenuës dans ce Livre ont esté expliquées dans les Notes que l'Auteur a faites dans la Traduction de Vitruve ; mais comme ces Machines sont de son invention et qu'il les a perfectionnées depuis, on a cru ne devoir pas les obmettre dans ce Recueil.

Je sçay qu'il n'y a pas beaucoup de personnes qui ayent du goût pour ces sortes de choses. Le beau monde ne sçait ce que c'est et n'en veut rien sçavoir. La plupart des gens de Lettres les ignorent ordinairement à proportion de leur littérature, et j'en ay veu d'une érudition si profonde qu'ils n'auroient pas distingué un marteau d'avec un maillet, ny une scie d'avec une lime ; confondant tout cela sous le nom d'outils ou d'instrumens dont l'artisan se sert dans ses Ouvrages. Les Mathematiciens mesmes sont peu touchez pour l'ordinaire de ces sortes d'inventions, et n'ayant du respect et de l'admiration que pour les veritez abstraites et demonstrees, regardent peu ce qui est attaché à une matiere individuelle, ou qui ne leur paroist pas d'une éternelle verité.

Cependant quelque avantage qu'on ait toujours donné aux connoissances purement spéculatives, sur celles qui descendent à la pratique et à l'exécution ; quoy que les premières soient regardées comme des Reines, et les autres comme des Esclaves, il ne laisse pas de se trouver un grand nombre de personnes tres-éclairées, qui prennent plaisir à voir des Machines et sur tout des Machines d'une invention toute nouvelle, particulièrement lors qu'elles n'en demeurent pas à donner quelque satisfaction à l'esprit, mais qu'elles passent à produire un effet qui peut estre de quelque utilité.

C. PERRAULT, *Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention* (1700).



Arrêt du 18 octobre 1669

Le Roy, en son Conseil, ayant auement regardé aux requestes qui lui ont été présentées par les doyens, chanoines et chappiers de Saint Germain l'Auxerrois, a ordonné et ordonne que, suivant leurs pites, ils feront travailler incessamment, à leurs despens, à l'ouverture et élargissement de la rue de la Ferronnerie en toute sa longueur, et à la construction des maisons qui traverseront ladite rue du côté du cimetière des Saints Innocents, et pour cet effet, ordonne Sa dite Majesté, que ladite rue sera élargie et conduite en droit alignement, depuis l'extrémité et embouchure de ladite rue de la Lingerie jusqu'à l'autre extrémité du côté de la rue Saint Denis, à chacune desquelles extrémités sera ladite rue trois pieds\* de largeur, et pour ce faire seront démolies les petites maisons, boutiques et boutiques qui sont dans ladite rue de la Ferronnerie, adossées contre les murs du cimetière des Saints Innocents. Ensemble les maisons qui sont au-dessus et au-dessous des murs dudit cimetière à chacune desdites extrémités, comme aussi toutes maisons et toutes autres constructions, lesquels seront retirés sur ledit cimetière. Et pour rendre ladite rue de la Ferronnerie, du côté dudit cimetière, sera faite une fasces de bâtiment de pierre de taille de deux corps de logs double, avec un dôme qui sera chargé tout haut, lesquels corps de logs seront de trois-trois pieds\*\* de profondeur chacun hors d'œuvre par-dehors, et entre ce seront trois pieds\*\*\* de saillie au-dessus dudit cimetière et au-dessus du charnier, lesquels corps de logs la face du côté de la rue de la Ferronnerie sera ornée de sculpture d'architecture, conformément au plan et dessin qui sera dressé par ledit sieur rapporteur et demeurera attaché à la minute du présent arrêt.

### Annexe III

#### LES TEXTES DE LA LOI

Le Roy, en son Conseil, ayant auement regardé aux requestes qui lui ont été présentées par les doyens, chanoines et chappiers de Saint Germain l'Auxerrois, a ordonné et ordonne que, suivant leurs pites, ils feront travailler incessamment, à leurs despens, à l'ouverture et élargissement de la rue de la Ferronnerie en toute sa longueur, et à la construction des maisons qui traverseront ladite rue du côté du cimetière des Saints Innocents, et pour cet effet, ordonne Sa dite Majesté, que ladite rue sera élargie et conduite en droit alignement, depuis l'extrémité et embouchure de ladite rue de la Lingerie jusqu'à l'autre extrémité du côté de la rue Saint Denis, à chacune desquelles extrémités sera ladite rue trois pieds\* de largeur, et pour ce faire seront démolies les petites maisons, boutiques et boutiques qui sont dans ladite rue de la Ferronnerie, adossées contre les murs du cimetière des Saints Innocents. Ensemble les maisons qui sont au-dessus et au-dessous des murs dudit cimetière à chacune desdites extrémités, comme aussi toutes maisons et toutes autres constructions, lesquels seront retirés sur ledit cimetière. Et pour rendre ladite rue de la Ferronnerie, du côté dudit cimetière, sera faite une fasces de bâtiment de pierre de taille de deux corps de logs double, avec un dôme qui sera chargé tout haut, lesquels corps de logs seront de trois-trois pieds\*\* de profondeur chacun hors d'œuvre par-dehors, et entre ce seront trois pieds\*\*\* de saillie au-dessus dudit cimetière et au-dessus du charnier, lesquels corps de logs la face du côté de la rue de la Ferronnerie sera ornée de sculpture d'architecture, conformément au plan et dessin qui sera dressé par ledit sieur rapporteur et demeurera attaché à la minute du présent arrêt. Laquels deux parties serviront au passage et entrée dudit cimetière, et seront, les charniers et premiers galeries de vitres de chacun estage d'icelles maisons, seulement posés à verre dormant et néanmoins à hauteur d'appuy. — Ordonne Sa dite Majesté, qu'en lieu des charniers qui sont présentement, en seront bastis d'autres au-dessus d'icelles corps de logs et du côté dudit cimetière, tout neufs, de pierre de taille, de quinze pieds\*\*\*\* de largeur, les murs combrés, pour servir au passage et à la commodité publique. Desquels charniers les vaultes seront soutenues de piliers de même ordre et quantité de ceux qui sont à présent. Et sera le tout exécuté en droit alignement, qui sera pareillement donné par lesdits sieurs de Paris et de la ville au-dessus dudit cimetière d'une extrémité à l'autre. Ordonne Sa dite Majesté que les sépultures, tombeaux, monuments, épitaphes et inscriptions, qui sont au-dessus desdits charniers, seront transférés et rétablis sous les autres charniers du côté des rues de la Lingerie et aux Pères, suivant les consentemens qui en ont été donnés par les particuliers qui ont leurs sépultures auxdits charniers. — Laquels consentemens demeureront expressément attachés à la minute du présent arrêt, et qu'il sera fait approuver, par lesdits

\* soit 9,75 m.

\*\* soit 10,72 m.

\*\*\* soit 9,97 m.

\*\*\*\* soit 4,57 m.

LES TEXTES DE LA LOI  
Ancien III

Arrêt du 18 octobre 1669

Le Roy, en son Conseil, ayant aucunement esgard aux requestes qui lui ont été présentées par les doyens, chanoines et chappitre de Saint Germain l'Auxerrois, a ordonné et ordonne que, suivant leurs offres, ils feront travailler incessamment, à leurs despens, à l'ouverture et eslargissement de la rue de la Ferronnerie en toute sa longueur, et à la construction des maisons qui termineront ladite rue du costé du cimetièrre des Saints Innocents, et pour cet effet, ordonne Sadite Majesté, que ladite rue sera eslargie et conduite en droit alignement, depuis l'extrémité et encoignure de ladite rue de la Lingerie jusqu'à l'autre extrémité du costé de la rue Saint Denis, à chacune desquelles extrémittez aura ladite rue trente pieds\* de largeur, et pour ce faire seront démolies les petites maisons, boutiques et échoppes qui sont dans ladite rue de la Ferronnerie, adossées contre les murs du charnier dudit cimetièrre. Ensemble les maisons qui sont au-dessus et aux encoignures des portes dudit cimetièrre à chacune desdites extrémittez, comme aussy lesdits charniers en toute ladite estendue, lesquels seront retirez sur ledit cimetièrre. Et, pour terminer ladite rue de la Ferronnerie, du costé dudit cimetièrre, sera faite une fassade de bastiment de pierre de taille de douze corps de logis double, outre un demy qui sera à chaque bout, lesquels corps de logis seront de trente-trois pieds\*\* de profondeur chacun hors d'oeuvre par bas, et outre ce auront trois pieds\*\*\* de saillie au-dedans dudit cimetièrre et au-dessus du charnier, desquels corps de logis la face du costé de la rue de la Ferronnerie sera accompagnée d'ornemens d'architecture, conformément au plan et dessin qui sera paraphé au dos par le sieur rapporteur et demeurera attaché à la minute du présent arrest. A chacune des extrémittez de ladite rue de la Ferronnerie sera basty un portique conformément au dessin particulier qui en a aussy esté ordonné à Sa Majesté, et sera pareillement paraphé au dos par ledit sieur rapporteur et demeurera attaché à la minute du présent arrest. Lesquels deux portiques serviront au passage et entrée dudit cimetièrre ; et seront, les chassis et premiers guichets de vitres de chacun estage desdites maisons, seulement posés à verre dormant et néantmoins à hauteur d'appuy. — Ordonne, Sadite Majesté, qu'au lieu des charniers qui sont présentement, en seront bastis d'autres au-dessous desdits corps de logis et du costé dudit cimetièrre, tout neufs, de pierre de taille, de quinze pieds\*\*\*\* de largeur, les murs compris, pour servir au passage et à la commodité publique. Desquels charniers les voultres seront soutenues de pillastres de même ordre et dessein de ceux qui sont à présent. Et sera le tout conduit en droit alignement, qui sera pareillement donné par lesdits sieurs de Paris et Beauchamps au-dedans dudit cimetièrre d'une extrémité à l'autre. Ordonne Sa Majesté que les ossemens, tombeaux, monumens, épitaphes et inscriptions, qui sont aprésent dans lesdits charniers, seront transférés et rétablis sous les autres charniers du costé des rues de la Lingerie et aux Fèvres, suivant les consentemens qui en ont été donnez par les particuliers qui ont leurs sépultures auxdits charniers. — Lesquels consentemens demeureront quasy attachés à la minutte du présent arrest, et qu'il sera fait acquisition, par lesdits

\* soit 9,75 m.

\*\* soit 10,72 m.

\*\*\* soit 0,97 m

\*\*\*\* soit 4,87 m

sieurs Doyen, Chanoines et Chappitre de Saint Germain, d'un lieu convenable et d'une estendue suffisante, hors des murs de la Ville, tel qui sera trouvé apropos par le sieur archevesque de Paris, ou les sieurs ses grands vicaires, pour y faire transporter, sy ainsy par luy est ordonné, les ossemens qui sont au-dessus des vieux charniers, après que le saint lieu aura esté bény en la manière accoutumée ; sy ce n'est que ledit sieur archevesque jugera plus à propos d'ordonner la translation des ossemens dans le cimetièrre de la Trinité ou autres lieux de ceux qui sera indiqué par lesdits Doyen, Chanoines et Chappitre. — Et pour l'exécution de ce que dessus, sera pris sur ledit cimetièrre, après avoir obtenu aussy le consentement dudit sieur archevesque, la quantité de terrain qui sera nécessaire suivant l'alignement qui sera aussy donné par lesdits sieurs de Paris et Beauchamp, moyennant quoy appartiendront ausdits Doyen, Chanoines et Chappitre dudit Saint Germain, toutes lesdites maisons qui seront ainsi basties pour en jouir à perpétuité et en pleine propriété, comme seigneurs directs fonciers et propriétaires tant desdites places et charniers que des maisons qui seront basties sur icelles. — A la charge néantmoins par lesdits Doyen, Chanoines et Chappitre dudit Saint Germain, de donner aux religieuses de Sainte Catherine pour tout desdommagement un fonds qui leur puisse produire le double du revenu qui leur revient, par chacun an, des profits et émolumens des inhumations et sepultures qui leur ont esté adjugez, ou en une rente foncière sur lesdites maisons. Lesquels droits elles ne lairont pas de percevoir, nonobstant ledict desdommagement, sur le surplus dudit cimetièrre, ainsy qu'elles ont faict jusqu'à présent. — Et à la charge aussy de desdommager la fabrique de l'église des Saints Innocents de la valeur du revenu, sur le pied des baux qu'ils ont faicts des échoppes et maisons qui luy appartiennent en ladite rue de la Ferronnerie, et autres desdites maisons qui seront de nouveau construittes de pareil revenu que celui desdites échoppes et maisons, suivant l'estimation qui en sera faicte par experts, dont les parties conviendront, pardevant ledit sieur rapporteur, sinon en seront par luy pris et nommez d'office, ou en rentes foncières non racheptables, assignez sur lesdites maisons nouvellement construittes ; — Le tout au choix et option desdits Doyen, Chanoines et Chappitre. — A, Sa Majesté, liquidé et liquide tous les droicts qu'elle peut devoir ausdits Doyen, Chanoines et Chappitre de Saint Germain à cause des lots et ventes et indemnitez prétendus pour raison des maisons que Sa Majesté a acquis dans l'estendue de leur censive, que pour celles qu'elle acquerra à l'advenir pour employer à ses bastiments du Louvre, à la somme de cent mil livres, qui leur sera païée par le garde du Trésor royal, et dont cinquante mil livres seront employéz à la construction desdites maisons, et les autres cinquante mil livres en telle décoration et en tel lieu qu'il plaira à Sa Majesté d'ordonner. — Et sera le présent arrest exécuté nonobstant oppositions ou appellations quelconques, dont sy aucunes interviennent, Sa Majesté s'en est réservé la connoissance qu'elle a interdite à toutes ses autres cours et juges.

SÉGUIER. COLBERT.

## Lettres patentes du 11 septembre 1672

Veut par la Cour les lettres patentes du Roy données à Saint Germain en Laye au mois de Juin 1670, par lesquelles le dit seigneur roy veut et lui plaist que le rapport et advis, tant de maistres François Hachette et de Beauchamp trésoriers de France, et Michel Villers et Simon Lambert architectes, des 7 janvier et 2 octobre 1667, 12 avril 1668, 19 may, 25 juin et 5 aoust 1669, seroient exécutez ; ce faisant qu'au lieu de l'aqueduc de la porte Saint Bernard, porté par le bail des Prévost des marchands et Eschevins de cette ville de Paris, du 7 aoust 1662, il soit fait et construit sur les places des fossez et contrescarpe d'entre les portes Saint Victor et Saint Bernard trois rues, dont la principale règneroit depuis la dite porte Saint Victor jusques à la porte Saint Bernard, et les deux autres traverseroient le fossé et contrescarpe ; et en ce faisant, seroit le dit aqueduc du fossé supprimé et comblé ; à l'effet de laquelle construction seroient les acquéreurs et propriétaires des dites places tenus de fournir gratuitement et sans frais telles parts et portions de leurs places qu'il conviendrait ; moyennement quoy et pour les dédommager de la jouissance des dites places le dit seigneur Roy leur auroit prorogé pour neuf années, pour en jouir conformément aux contrats faits avec le mareschal de Bellefond et le sieur de Pertuis, pour commencer la jouissance des quatre-vingt-dix-neuf ans du premier janvier 1671. — Veut le dit seigneur que huit jours après le commandement à eux fait de laisser les espaces pour les dites rues, et en cas de refus, leurs contrats demeurent nuls et résolus, et permet aus dits de Bellefond et du Pertuis de rentrer dans les dites places, et en disposer en remboursant les acquéreurs du prix de leurs acquisitions et intérêts du jour de leur dépossession ; veut au surplus, le dit seigneur Roy, que les baux des dites places, faits par les dits Prévost des marchands et Eschevins des 7 aoust 1662, 14 may 1667, et acte de prorogation du 22 janvier 1670, et les lettres patentes du dit mois d'aoust 1662 soient exécutez. Les dites lettres patentes, baux, acte de prorogation, advis cy-dessus datez ; arrest du 17 janvier 1671, par lequel, avant de procéder à l'enregistrement des dites lettres, auroit esté ordonné que d'office, à la requeste du procureur général, il seroit informé par le conseiller rapporteur de la commodité ou incommodité que les dits ouvrages peuvent apporter au public, et les lieux veus et visitez par experts et gens à ce connoissans, pour du tout estre dressé procès verbal, et que les dites lettres seroient communiquées au Prévost des marchands et Eschevins de cette ville de Paris, pour donner leur advis et dire sur icelles ce que bon leur sembleroit, pour le tout fait et rapporté et communiqué au procureur général estre ordonné ce que de raison. Procez verbal de M. Jacques Canaye, conseiller, du 16 février audit an et jours suivans, contenant la vérification des lieux faite en la présence de l'un des substituts du dit procureur général par experts nommez par ledit conseiller, et le rapport des dits experts. L'advis des dits Prévost des marchands et Eschevins de cette ville du 1er juin au dit an. Information faite par le dit conseiller et commis le 25 du dit mois. Requeste afin d'enregistrement. Conclusions, etc. La dite cour a ordonné et ordonne que les dites lettres seront registrées au greffe d'icelle, pour estre exécutées et jouir par les impétrans de l'effet et contenu en icelles, aux clauses et conditions y contenues, et à la charge que les bastimens qui seront faits depuis la tournée du pont de la porte Saint Bernard, ne consisteront qu'en deux estages avec celui des galetas et le comble, en largeur de 25 toises\*, ou environ depuis l'appuy du pont le long du fossé, et

\* soit 48,72 m

jusques vis à vis du pignon du jeu de paulme de la tournelle ; et que depuis le pignon du jeu de paulme, en continuant le long du fossé jusques au point milieu de l'église des Bernardins, les bastimens qui seront faits ne pourront avoir que l'estage du rez de chaussée et un autre au-dessus en forme de galetas en sorte que la faite du comble soit plus bas d'un pied au moins que le haut du mur du rempart du fossé ; et qu'en ce qui restera en continuant le long du dit fossé, depuis le dit point milieu de l'église des Bernardins jusques attendant et joignant les maisons proches la porte Saint Victor, il sera basti des maisons de deux etages avec chambres et les galetas et les combles à la disposition et au gré de ceux qui les feront bastir.

Arrêt du 18 octobre 1704

Le Roy ayant par différens arrests de son Conseil ordonné que les ouvrages publics que Sa Majesté vouloit estre faits pour la décoration et l'embellissement de la ville de Paris et pour la commodité de ses habitans, et entr'autres l'ouverture de plusieurs rues, l'élargissement des anciennes, pour la communication des quartiers et la facilité du passage des voitures, et la démolition d'anciennes portes pour l'agrandissement de l'enceinte de la dite ville, et augmenté par les nouveaux quartiers qui ont été formez, le nombre des bastimens pour loger ses habitans ; la rue de Richelieu, l'une des plus belles de la dite ville, a esté l'une de celles qui ont esté continuées par la démolition de la porte de ce nom jusqu'à l'extrémité du faubourg, et à la rencontre du nouveau cours planté d'arbres ; et Sa Majesté ayant esté informée que les eaux de la dite rue et quelques autres adjacentes qui s'y rendent, n'ont leur écoulement que dans un grand trou, sur une place vague entre le cours et la maison de la Grange Batelière, qui fait face à la rencontre de la dite rue de Richelieu ; et que ce trou, qui est un réceptacle d'immondices, cause de l'infection dans le quartier, dont les habitans reçoivent beaucoup d'incommodité ; que le moyen d'y remédier seroit de continuer la dite rue de Richelieu au-delà du cours, de la même largeur de six toises\* jusqu'à la rencontre du pan coupé, qui seroit formé de huit toises\*\* de face jusqu'à la distance de trois toises\*\*\* de la maison de la Grange Batelière, et de former une nouvelle rue en retour, de trois toises de largeur, depuis le dit pan coupé, le long du mur de closture de la dite maison de la Grange Batelière, jusqu'à la rencontre du chemin des Marais où serait faite une conduite découverte de trois pieds\*\*\*\* de largeur, pavée entre deux petits murs, pour recevoir l'écoulement des eaux du dit quartier de Richelieu au travers du marais joignant le chemin qui passe le long de la closture de la dite maison jusqu'à la rencontre du grand egoust découvert ; et que, pour fournir à partie de la dépense de ces ouvrages, on peut disposer de la place vague où est le trou dans lequel les eaux de la dite rue de Richelieu prennent leur écoulement, et employer pour cette dépense les deniers qui proviendront de la vente qui en sera faite, et faire contribuer pour le surplus les propriétaires de la dite maison, et de celles de la dite rue de Richelieu et des rues adjacentes, dont les eaux prennent leur cours de ce costé là, à proportion de l'avantage que leurs maisons en recevront.

A quoy Sa Majesté voulant pourvoir, ouy le rapport du sieur Chamillard, conseiller ordinaire du Conseil royal, controlleur général des finances, Sa Majesté estant en son Conseil, a ordonné et ordonne que la dite rue de Richelieu sera continuée depuis le cours, de la mesme largeur de six toises, jusqu'à la rencontre d'un pan coupé qui sera formé de huit toises de face, jusqu'à la distance de trois toises de la maison de la Grange Batelière, et qu'il sera formé une rue en retour, de trois toises de largeur, depuis le dit pan coupé le long du mur de closture de la dite maison jusqu'à la rencontre du chemin des marais, où il sera fait une conduite découverte de trois pieds de largeur, pavée au fond entre deux petits murs, pour

\* soit 11,69 m

\*\* soit 15,59 m

\*\*\* soit 5,85 m

\*\*\*\* soit 0,97 m

recevoir l'écoulement des eaux de partie de la dite rue de Richelieu au travers des marais joignant le chemin qui passe le long de la closture de la dite maison, jusqu'à la rencontre du grand esgout découvert ; le tout suivant le plan qui en a esté dressé par le maistre des oeuvres de la ville, lequel sera déposé au greffe de l'hostel de Ville, après avoir esté paraphé par le sieur Chamillard. — Sera le prix de la quantité de perches qui sera prise pour faire la dite conduite, payé aux propriétaires du dit terrain, suivant l'estimation qui en sera faite en présence des Prévost des marchands et Eschevins. — Et pour fournir, tant à la dite dépense, qu'à celle de l'enlèvement des dites terres, pour asseoir le pavé, et pour le pavé des dites rues et de la conduite découverte pour recevoir les eaux du dit quartier, ordonne Sa Majesté que la place vague où est le trou dans lequel les eaux de la dite rue de Richelieu s'écoulent et croupissent, de la consistance d'environ un arpent, sera vendue par les dits Prévost des marchands et Eschevins (...).

du nouveau cours planté d'arbres de la dite rue de Richelieu...  
de la dite rue et quelques autres adjacentes qui...  
que dans un grand trou sur une place vague entre le cours et le marais de la Grande  
Rue, qui fait face à la rencontre de la dite rue de Richelieu, et que ce trou qui  
est un obstacle à l'écoulement des eaux de l'hostel dans le quartier, dont les habi-  
tans reçoivent beaucoup d'incommodité ; que le moyen à y remédier serait de con-  
struire la dite rue de Richelieu sur la dite place, de la même largeur de six toises  
jusqu'à la rencontre du grand esgout découvert, et de former une  
la distance de trois toises... de la maison de la Grande Rue, et de former une  
nouvelle rue en retour de trois toises de largeur, depuis la dite rue coupée le long  
de la closture de la dite maison de la Grande Rue, jusqu'à la rencontre  
du chemin des Marais où serait faite une conduite découverte de trois toises...  
de largeur, pavée entre deux petits murs, pour recevoir l'écoulement des eaux du  
dit quartier de Richelieu au travers du marais joignant le chemin qui passe le long  
de la closture de la dite maison jusqu'à la rencontre du grand esgout découvert,  
et que pour fournir à partie de la dépense de ces ouvrages, on peut disposer de la  
place vague où est le trou dans lequel les eaux de la dite rue de Richelieu prennent  
leur écoulement, et employer pour cette dépense les deniers qui proviendront de la dite  
vente qui en sera faite, et faire contribuer pour le surplus les propriétaires de la dite  
maison, et de celle de la dite rue de Richelieu et des rues adjacentes, dont les eaux  
viendront leur cours de ce côté-là, à proportion de l'avantage que leur maison  
en recevront.

A quoi Sa Majesté voulant pouvoir avoir le rapport du sieur Chamillard, conseiller  
ordinaire du Conseil royal, contrôleur général des finances, Sa Majesté étant en  
son Conseil, a ordonné et ordonne que la dite rue de Richelieu sera construite  
déjà le cours de la même largeur de six toises, jusqu'à la rencontre d'un grand  
cours qui sera formé de huit toises de face, jusqu'à la distance de trois toises de  
la maison de la Grande Rue, et qu'il sera formé une rue en retour de trois  
toises de largeur, depuis le dit grand coupé le long du mur de closture de la dite  
maison jusqu'à la rencontre du chemin des Marais, où il sera fait une conduite  
découverte de trois pieds de largeur, pavée au fond entre deux petits murs, pour

\* soit 11.63 m  
\*\* soit 13.29 m  
\*\*\* soit 5.85 m  
\*\*\*\* soit 0.97 m

## Arrêt du 23 août 1707

Le Roy, ayant par arrest de son Conseil du 18 octobre 1704, ordonné que le rempart planté d'arbres, pour former la nouvelle enceinte de la ville de Paris au quartier Saint Germain des Prez, seroit continué de ligne droite depuis la rivière jusqu'à la rencontre du point milieu de la rue de Varenne, à la distance de neuf toises\* du mur du jardin de l'hostel de Comminges, dont l'allée du milieu auroit dix toises\*\* de largeur, les deux contre allées chacune trois toises\*\*\* de largeur, et depuis la dite rue de Varenne, en retour de ligne droite, sur la mesme largeur, parallèle au bastiment de l'hostel royal des Invalides, jusqu'à la rencontre d'une des principales allées qui doivent servir d'avenues à l'église dudit hostel, d'où le cours seroit continué de ligne droite jusqu'à la rencontre de la rue de Cherche Midy. Et par le mesme arreste, Sa Majesté ayant encore ordonné que le quai de la Grenouillère, qui fait un très désagréable objet à l'aspect du Louvre et des Thuilleries, seroit continué d'une ligne droite, de dix toises de largeur en toute son estendue, depuis le pont Royal et l'encoignure de la rue du Bacq, jusqu'à la rencontre du rempart, et revêtu dans toute cette estendue de pierre de taille, avec un trottoir de neuf pieds\*\*\*\* de largeur le long du parapet, pour le passage des gens de pied, et des rampes en glacis descendant au bord de la rivière, pour les abreuvoirs et l'enlèvement des marchandises deschargées sur le port, ainsi qu'il a esté observé sur le quay Malaquais.

Il a esté depuis représenté à Sa Majesté que le quartier Saint Germain des Prez, estant par sa situation un des plus beaux et des plus sains quartiers de la ville, où il a esté construit beaucoup d'édifices qui l'ont considérablement augmenté ; le dessein de ce nouveau quay, y estant exécuté, y fera un nouvel ornement, qui pourra davantage encore exciter des personnes de qualité et autres à bastir des hostels et maisons, dans la partie qui s'étend jusqu'au nouveau rempart, par les nouvelles rues qui ont esté et seront ouvertes, et par la continuation des anciennes qui y conduisent. — Il conviendrait, pour faire un accompagnement à ce nouveau quay à l'endroit où il doit se terminer, au lieu de faire commencer le rempart planté d'arbres depuis la rivière, de former une nouvelle rue de huit toises\*\*\*\*\* de largeur, avec des bastimens des deux costez, jusqu'à la rencontre de la rue de Varenne, depuis laquelle commenceroit seulement le rempart par des allées plantées d'arbres de dix toises de largeur, avec deux contr'allées chacune de trois toises de largeur, en continuant en retour parallèle au bastiment de l'hostel des Invalides jusqu'à la rue de Sève, et en retour depuis cette rue, de ligne droite jusqu'à la rencontre des allées plantées depuis le coin du mur des Chartreux. — Et pour qu'il ne manque rien à ce quartier, qui est à présent un des plus considérables et des plus beaux de la Ville, il conviendrait, pour le rendre encore plus fréquenté, de soulager les bourgeois et les propriétaires des maisons et héritages de ce quartier, de la contribution qu'ils payent actuellement pour l'ustensile et entretien des bastimens de l'hostel des Mousquetaires de la première compagnie de la garde de Sa Majesté, qui tombent

\* soit 17,54 m

\*\* soit 19,49 m

\*\*\* soit 5,84 m

\*\*\*\* soit 2,92 m

\*\*\*\*\* soit 15,59 m

en ruine, en construisant un hostel sur le nouveau quay près le Pont Royal, faisant face sur la rivière, pour le logement des mousquetaires, et de faire construire plusieurs fontaines publiques qui seront placées en différens endroits de ce quartier. — Et Sa Majesté ayant fait dressé un plan de ce nouveau dessein, qu'elle s'est fait représenter, et qu'elle veut estre exécuté ; Oui le rapport du sieur Chamillard, conseiller ordinaire au Conseil royal, contrôleur général des finances : Sa Majesté estant en son Conseil royal a ordonné et ordonne que le nouveau plan fait pour la perfection du quartier Saint-Germain des Prez, attaché à la minute du présent arrest, sera exécuté ; et, en conséquence, que conformément à l'arrest du 18 octobre 1704, il sera construit un nouveau quay en face de celui des Thuilleries, de ligne droite de dix toises de largeur, depuis le pont royal et l'encoignure de la rue du Bacq, et descendant sur la longueur de 400 toises\*\*\*\*\* ou environ, lequel sera nommé le quay d'Orsay, et sera revestu dans toute son estendue de pierre de taille, avec un trottoir de huit pieds de largeur le long du parapet, pour le passage des gens de pied, et des rampes en glacis descendant au bord de la rivière pour les abreuvoirs et l'enlèvement des marchandises deschargées sur le port, ainsi qu'il a esté observé au quay Malaquais, depuis le collége des Quatre nations jusqu'au pont Royal ; et ce, suivant les alignemens qui seront donnez par le maistre général des bastimens de la Ville, en présence des sieurs Prévost des marchands et Eschevins de la dite Ville.

Et, à cet effet, ordonne Sa Majesté que les maisons qui sont actuellement sur le dit quay, et se trouveront anticiper sur les dix toises de largeur qu'il doit avoir, seront retranchées jusqu'à la distance de ces dix toises ; et que les maisons qui seront cy-près construites sur le dit quay, seront basties suivant l'alignement qui sera donné par le dit maistre général des bastimens de la Ville, en présence des Prévost des marchands et Eschevins de la dite Ville, et des sieurs de Montagny et de Lorne, trésoriers de France au bureau des finances de Paris, que Sa Majesté a pour ce commis. — Veut Sa Majesté que les allées du nouveau rempart planté d'arbres, qui sont commencées depuis le coin du mur des Chartreux, soient continuées d'une ligne droite jusqu'à la rue de Sève, et en retour parallèle au bastiment de l'hostel des Invalides, jusqu'à la rencontre du point milieu de la rue de Varenne ; et que, depuis la dite rue de Varenne, il soit formé une grande rue de huit toises de largeur qui sera nommée rue de Bourgogne, se terminera au nouveau quay, et aura pour point de veue le nouveau cours près la porte Saint Honoré. — Et seront, les particuliers dont les héritages seront pris pour l'emplacement du dit rempart, remboursez par les Prévost des marchands et Eschevins de la dite Ville, de la valeur des dits héritages, sur le pied de leurs contracts ou baux en bonne forme depuis dix années.

Et Sa Majesté voulant par mesme moyen pourvoir à ce qui peut estre plus avantageux aux propriétaires des maisons du quartier Saint Germain, et en mesme temps le rendre plus commode pour les bourgeois et habitans, afin de le rendre encore plus considérable et plus fréquenté, ordonne Sa Majesté qu'il sera construit sur le nouveau quay, près le Pont Royal, en face de la rivière, un hostel pour le logement des mousquetaires de la première compagnie de sa garde, avec des écuries pour les chevaux, suivant les desseins et devis qui en seront faits par le maistre général des bastimens de la Ville, et agréés par Sa Majesté ; et qu'il sera construit plusieurs fontaines publiques en différens endroits du dit quartier. — Et seront les dits ou-

---

\*\*\*\*\* soit 779,61 m.

vrages faits suivant les alignemens qui seront donnez par le maistre général des bastimens de ladite ville, en présence des Prévost des marchands et Eschevins ; et le prix d'iceux payé par leurs ordres par le receveur de la ville, des deniers à ce destinez. — Et les alignemens des nouvelles rues et des anciennes qui seront continuées au dit quartier Saint Germain jusqu'au rempart, depuis la rue de Sève jusqu'à celle de Varenne, et depuis la dite rue de Varenne en tirant du costé de la rivière, y seront donnez par le dit maistre général des bastimens de la Ville, en présence des dits Prévost des marchands et Eschevins, et desdits seigneurs de Montagny et de Lorne, ensemble toutes les pentes du pavé desdites rues, par ledit maistre des bastimens de la Ville et le controlleur général du pavé. — Veut en outre Sa Majesté qu'il soit planté, par les ordres desdits Prévost des marchands et Eschevins, des poteaux pour marquer les endroits où ledit rempart planté d'arbres doit passer, et où les nouvelles rues seront formées et les anciennes continuées, et que ceux qui voudront y bastir soient tenus de prendre les alignemens en la forme et manière cy dessus. (...)

\* soit 3.10 mètres

\*\* soit 7.80 mètres

\*\*\* soit 124.00 mètres sur 21.00 mètres

Arrêt du 26 mars 1720

Le Roi s'étant fait représenté en son Conseil d'État, le plan général du nouveau quartier de Saint Germain des Prés et des environs de son Hôtel Royal des Invalides, que Sa Majesté a fait lever par le Sieur De Coste, son premier architecte, par lequel Sa Majesté a reconnu que les allées d'arbres du Nouveau Cours, qui doivent former la nouvelle enceinte de sa bonne ville de Paris, seraient un des principaux ornements à l'Hôtel Royal des Invalides, en accompagnement des anciennes allées ou contre-allées de l'avenue d'icelui, du côté de la ville jusqu'à la rivière et que par symétrie il soit planté du côté de la campagne pareille avenue d'arbres ainsi jusqu'à la rivière et à même distance du point milieu du portail, et qu'il est important qu'il ne soit construit aucun édifice des deux côtés dans l'espace d'entre les arbres extérieurs de l'avenue du dit Hotel, et même qu'à douze pieds\* de distance du dernier rang d'arbres au-delà du côté de la campagne, pour ne point offusquer les plants d'arbres, à quoi voulant pourvoir, vu le dit plan général signé du Sieur De Coste, ouï le rapport et tout considéré, Sa Majesté étant en son Conseil, de l'avis de Monsieur le Duc d'Orléans Régent, a ordonné et ordonne que les allées du Nouveau Rempart et celles figurées par symétrie pour l'accompagnement du dehors de l'Hotel Royal des Invalides, seront exécutées suivant le plan général attaché à la minute du dit arrêt, etc

\* soit 39 mètres.

Arrêt du 7 décembre 1723

Le roi s'étant fait représenté l'arrêt rendu en son Conseil le 6 septembre de la présente année 1723, par lequel Sa Majesté a entre autres choses ordonné que par le Sieur Hardouin, architecte et contrôleur de ses bâtiments, il serait levé un plan de la ville de Chateaudun dans la partie qui a été incendiée au mois de juin précédent, et que pour parvenir à la reconstruction, il serait par le même plan formé les alignements et nouvelles rues, maisons, places et édifices qui devraient être construits suivant la longueur et la largeur que le Sieur Hardouin estimerait les plus convenables ; sauf à être ensuite pourvu ainsi qu'il appréhendait au dédommagement des propriétaires des fonds et héritages qui seraient pris pour la régularité du nouveau plan ; ensemble vu autre arrêt rendu en son conseil le même jour 6 septembre 1723 par lequel en considération tant du commerce considérable qui se fait en la dite ville de Chateaudun, et des manufactures qui y sont établies que parce qu'elles se trouvent l'entrepôt de plusieurs denrées servant à la provision de Paris, il a plu à Sa Majesté outre différents recours qu'elle a accordés aux habitants de la même ville par le dit arrêt, leur permettre nommément de faire faire dans l'étendue du Royaume une quête générale dont Sa Majesté a ordonné que les fonds seraient remis entre les mains des administrateurs qui seront nommés par l'assemblée des dits habitants convoquée à cet effet pour les aider à réédifier leurs maisons, vu le plan fait double dressé par le Sieur Hardouin, contenant les alignements nouveaux qu'il a cru être utiles pour la facilité du commerce et pour l'embellissement de la ville de Chateaudun, les mémoires par lui présentés au Conseil pour l'entier éclaircissement du dit plan, et pour expliquer les différents moyens que l'on peut employer pour le mettre en exécution (...) Sa Majesté étant en son Conseil a ordonné et ordonne que le plan dressé par le Sieur Hardouin (dont le double est attaché à la minute du présent arrêt) sera exécuté en tout son contenu ; ce faisant que la reconstruction des maisons et des édifices incendiés sera faite avec diligence, et par ses soins, conformément aux alignements nouveaux marqués sur le dit plan en observant les largeurs des rues qui y sont prescrites, au moyen de quoi les grandes rues arrivant de Chartres, de Joinville et d'Orléans, jusqu'à la tête de la nouvelle place mentionnée au dit plan se trouveront de la largeur de vingt huit pieds\* chacune environ, laquelle largeur sera continuée dans la rue principale traversant le faubourg Saint Valérien et la ville dans toute sa longueur et les autres rues en général tant de la ville que du faubourg de vingt quatre pieds\*\* de largeur seulement, à quoi les habitants seront tenus de se conformer, vu Sa Majesté que pour l'agrandissement et l'embellissement de la dite ville il soit pris du côté du faubourg Saint Valérien, la quantité de quatre vingt quinze toises de longueur sur soixante quinze ou environ de largeur aux endroits marqués du dit plan, laquelle superficie de terrain sera employée à une place publique de soixante quatre toises sur quarante sept\*\*\* et le surplus à la construction de diverses maisons et édifices entre lesquels pour la commodité publique seront principalement construits le baillage, l'hôtel de ville, l'élection et le grenier à sel, comme arrêté que la dite ville de Chateaudun soit bâtie d'une construction égale au dehors, en distinguant néanmoins par rapport à la hauteur seulement les maisons de la dite

\* soit 9,10 mètres

\*\* soit 7,80 mètres

\*\*\* soit 124,80 mètres sur 91,65 mètres.

place d'avec celles des autres cantons et des rues de la ville, en sorte que les hauteurs des bâtiments du rez de chaussée, au-dessus de l'entablement demeurent fixées, savoir à l'égard des maisons de la dite place à trente deux pieds\*\*\*\*, soit dix à douze pieds de haut de rez de chaussée, un premier étage de dix pieds, et un étage d'attique de huit pieds de hauteur ; et par rapport aux autres maisons de la ville vingt deux pieds de haut seulement distribués dans un rez de chaussée et un attique au-dessus, se réservant de permettre sur l'avis du Sieur Hardouin aux vigneron et à quelques artisans la reconstruction de leurs maisons pourvu que les dites maisons soient placées dans le faubourg et sur les alignements généraux, qu'au surplus la façade uniforme soit observée suivant le plan et dessin d'élévation du Sieur Hardouin (...) ordonne Sa Majesté pour perfectionner la symétrie et décoration de la dite ville, que lorsqu'il sera reconstruit des bâtiments nouveaux, soit par vétusté ou autrement, dans les parties de la ville et faubourgs non incendiés, les dits bâtiments soient assis et posés sur les alignements généraux portés au dit plan, à peine contre les contrevenants devoir jeter à bas les façades qu'ils auront bâties pour être ensuite alignées et construites conformément au dit plan...

---

\*\*\*\* soit 10,40 mètres

## BIBLIOGRAPHIE

- ALEMBERT J. (d'), *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1759), rééd. Gonthier, Paris, 1965.
- ALQUIÉ F.S. (d'), *Les délices de la France*, 1695.
- ARGAN G.C., *L'Europe des Capitales 1600-1700*, Skira, Genève, 1964.
- ARNAULD A. et NICOLE P., *La logique ou l'art de penser* (1662), Paris, 5e éd. 1683, rééd. Flammarion, Paris 1970.
- AUBIGNAC F. (d'), *La pratique du théâtre*, Paris 1657.
- AUDIGER, *La maison réglée*, Paris 1692.
- BARTHES R., «Rhétorique de l'image», in *Communications* n° 4, Éd. du Seuil, Paris 1967.  
«Par où commencer», in *Poétique* n° 1, Éd. du Seuil, Paris 1970.
- BELIDOR B. (Forest de), *Sommaire d'un cours d'architecture militaire, civile, hydraulique, etc*, Paris 1720.  
*La science des Ingénieurs*, Paris 1729.  
*Dictionnaire portatif des Ingénieurs*, Paris 1755.
- BENJAMIN W., «L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique» (1936), in *Poésie et révolution*, Denoël, Paris 1971.
- BENVÉNISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Gallimard, Paris 1974.
- BERTIN J., *La sémiologie graphique*, Mouton, La Haye/Paris 1967.
- BLONDEL F., *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, Paris, 1675-85.
- BLONDEL J.F., *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, Paris 1754.  
*Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris 1771-77.

- BLUNT A., *Art and architecture in France, 1500-1700*, Penguin books, Londres 1953, rééd. 1973.
- BOFFRAND G., *De architectura liber*, Paris, 1745.
- BOILEAU N., *Art poétique*, Paris 1674.
- BOISGUILLEBERT P. (de), *Le détail de la France*, Paris 1697.
- BOUDON F., «Tissu urbain et architecture : l'analyse parcellaire comme base de l'histoire architecturale», in *Annales E.S.C.* n° 4, juillet/août 1975, A. Colin, Paris.
- BOUDON P., «Sémiologie des figures et syntaxe des formes», in *Figuration graphique en architecture*, fasc. 3a, Rapport de recherche D.G.R.S.T., Paris 1974.
- BRAHAM A. et SMITH P., *Mansart*, Zwemmer, Londres 1975.
- BRAY R., *La formation de la doctrine classique en France* (1927), rééd. Nizet, Paris 1951.
- BRICE G., *Description de la ville de Paris*, 1684, 5e éd. 1706.
- BRIGGS M.S., *The architect in history*, Oxford 1927.
- BRINCKMANN A.E., *Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1914.
- BUCHOTTE, *Les règles du dessin et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des bâtiments*, Paris 1722.
- BULLETT P., *L'architecture pratique*, Paris 1691.  
 Observations sur la nature et sur les effets de la mauvaise odeur des lieux ou aisances et cloaques, et l'importance dont il est d'éviter cette mauvaise odeur pour la conservation de la santé, Paris 1695.
- CHARPENTRAT P., «Signification politique et sociale d'une rue génoise : la Strada Nuova interprétée par Rubens», in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël/Gonthier, Paris 1976.
- CHKLOVSKI V., «L'art comme procédé», in *Théorie de la littérature*, édité par T. Todorov, Éd. du Seuil, Paris 1965.  
 La marche du cheval, éd. du Champ libre, Paris 1973.
- CHOAY F., «Figures d'un discours méconnu», in *Critique* n° 311, avril 1973, Éd. de Minuit, Paris.  
 «La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes théoriciens de la première renaissance italienne», in *Nouvelle revue de Psychanalyse*, n° 9, Gallimard, Paris 1974.

- CHOISY A., *Histoire de l'architecture* (1899), éd. Vincent et Fréal, Paris 1964.
- CORDEMOY J.L. (de), *Nouveau Traité de toute l'architecture*, Paris, 1706, 2e éd. 1714.
- COURTIN A., *Le traité de civilité*, Paris 1671.
- DAGOGNET F., *Écriture et iconographie*, J. Vrin, Paris 1973.
- DAMISCH H., «La colonnade de Perrault et les fonctions de l'Ordre classique», in *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1660-1680*, Klincksieck, Paris 1969.  
*Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Éd. du Seuil, Paris 1972.  
 «Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de l'image», in *Macula* n° 2, Paris 1977.
- D'AVILER C.A., *Cours d'architecture, avec une explication... de tous les termes*, Paris 1691.
- DELAMARE N., *Traité de la police*, 1705-38.
- DELAUNE G., *Le bureau des finances de la généralité de Paris*, Paris 1966, non publié.
- DESCARTES R., *Oeuvres et lettres*, éd. de la Pléiade, Gallimard, Paris 1953.
- DESGODETS A., *Les édifices antiques de Rome*, Paris 1682.  
*Les lois du bâtiment suivant la coutume de Paris*, commenté par C.M. Goupy, Paris 1748.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE A.J., *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris 1705.
- DUPAIN DE MONTESSON, *La science des ombres par rapport au dessin*, Paris 1750.
- ECO U., *La structure absente*, Mercure de France, Paris 1972.
- EHRENZWEIG A., *L'ordre caché de l'art* (1967), Gallimard, Paris 1974.
- EISENSTEIN S.M., «Piranèse ou la fluidité des formes», in *La non-indifférente Nature*, U.G.E. 10/18, 1976.
- FÉLIBIEN A., *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture*, Paris 1676.  
*Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666-88.
- FÉNELON F., *Les aventures de Télémaque*, Paris 1699, Rééd. Garnier/Flammarion, Paris 1968.

- FORTIER B. et alii, **La politique de l'espace parisien**, Rapport de recherche C.O.R.D.A., Paris 1975.
- FRANCASTEL P., «Versailles et l'architecture urbaine au XVII<sup>e</sup> siècle», in **Annales E.S.C.** n° 4, octobre/décembre 1955, A. Colin, Paris.  
 «Aspects sociaux de la symétrie du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle», in **Les Temps modernes**, n° 202, Paris 1963.  
 «Poussin et l'homme historique», in **Annales E.S.C.** n° 1, janvier/février 1964, A. Colin, Paris.
- FRÉART DE CHAMBRAY R., **Parallèle de l'architecture antique et de la moderne**, Paris 1650.
- FRÉMIN M. (de), **Mémoires critiques d'architecture**, Paris 1702.
- FREUD S., **L'interprétation des rêves** (1900), trad. franç., P.U.F., Paris 1967.  
**Le rêve et son interprétation** (1901), trad. franç. Gallimard, Paris 1967.  
**Métopsychoanalyse** (1915), trad. franç. Gallimard, Paris 1968.
- GREIMAS A.J., «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», in **Langages** n° 10, Didier/Larousse, Paris, juin 1969.  
**Sémiotique et sciences sociales**, Éd. du Seuil, Paris 1976.
- GRESSET P., «Notes sur la représentation urbaine au Grand Siècle», Institut d'Environnement, Centre M.M.I., 1973, non publié.
- GUILLERME J., «Notes pour l'histoire de la régularité», in **Revue d'esthétique** n° 3/4, Klincksieck, Paris 1970.  
 «L'ingestion du rendu», in **A.M.C.** n° 35, décembre 1974, Paris.  
 «Le théâtre de la figuration», in **Figuration graphique en architecture**, fasc. 2, Rapport de recherche D.G.R.S.T., Paris 1976.
- HABERMAS J., **La technique et la science comme «idéologie»**, (1968), trad. franç. Gallimard, Paris 1973.
- HAUTECOEUR L., **Histoire de l'architecture classique**, Picard, Paris 1950.
- HAZARD P., **La crise de la conscience européenne (1680-1715)**, (1935), rééd. Gallimard, Paris 1968.
- HEIDEGGER M., **Die Kunst und das Raum / L'art et l'espace**, Erker Verlag, St Gallen, 1977, in **Questions IV**, Gallimard, Paris 1976.
- HERRMAN W., «A. Desgodets and the Académie royale d'Architecture», in **The art bulletin** (XL), 1958.  
**The theory of Claude Perrault**, Zwemmer, Londres 1973.
- JAILLOT J.B., **Recherches critiques, historiques et typographiques sur la ville de Paris**, Paris 1775.

- JOMBERT C. et BRISEUX Ch.E., *L'architecture moderne ou l'art de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris 1728.
- KASK T., *Symetrie und Regelmässigkeit : französische Architektur im Grand Siècle*, E.T.H. Zurich/Birkhauser Verlag, Bâle 1971.
- KLEE P., *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris 1968.
- LABORDE L. (de), «Les habitations de ville et de campagne au XVIIe siècle», in *La Revue générale de l'architecture* n° 6, Paris 1845-46.
- LAUGIER M.A., *Essai sur l'architecture*, 2e éd., Paris 1755.
- LAVEDAN M., *Histoire de l'urbanisme*, Tome II, Laurens, Paris 1959.  
*Les villes françaises*, Vincent et Fréal, Paris 1960.
- LECLERC S., *Traité d'architecture*, Paris 1714.
- LE MAITRE A., *La Métropolité ou de l'établissement des villes capitales*, Amsterdam 1682.
- LE MUET P., *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris 1623.
- LE PAUTRE A., *Desseins de plusieurs palais, plans et élévations en perspective géométrique, ensemble des profiles élevez sur les plans*, Paris 1652.
- LOTMANN I., *Structure du texte artistique* (1970), trad. franç. Gallimard, Paris 1973.
- LYOTARD J.F., «Notes sur la fonction critique de l'oeuvre», in *Revue d'esthétique* n° 3/4, Klincksieck, Paris 1970.  
*Discours/Figure*, Klincksieck, Paris 1974.
- MARIETTE P.J., *L'architecture française*, 1727.
- MARIN L., *Études sémiologiques : Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris 1971.  
«Signe et représentation au XVIIe siècle», in *Revue d'esthétique* n° 4, Klincksieck, Paris 1971.  
«Champ théorique et pratique symbolique», in *Critique* n° 321, février 1974, Éd. de Minuit, Paris.
- MAROT J., *L'architecture française ou Plan des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris*, s.l.n.d. (environ 1670).
- METZ Ch., «Au-delà de l'analogie, l'image», in *Communications* n° 15, Éd. du Seuil, Paris 1970.
- MORNET D., *Histoire de la littérature française classique (1660-1700)*, A. Colin, Paris 1942.

- NICOLE P., *Traité de la vraie et de la fausse beauté dans les ouvrages de l'esprit*, (1650), trad. franç. *De la beauté dans les ouvrages de l'esprit*, Paris 1659, et in *Nouveau recueil des épigrammatistes français*, Amsterdam 1720.
- PAHL J., *Die Stadt im Aufbruch der perspektivischen Welt*, Ullstein, Frankfurt/Berlin, 1963.
- PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951), trad. franç. éd. de Minuit, Paris, 1967.
- PASCAL B., *Pensées*, édition établie par L. Lafuma, éd. du Seuil, Paris 1963.
- PERRAULT C., *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1673.  
*Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1674.  
*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Paris 1683.  
*Recueil de plusieurs machines de nouvelle invention*, Paris 1700.
- PIERCE Ch.S., *Collected Papers*, Harvard 1958 ; extraits traduits en français : «La théorie des signes et les pragmatisme», in *Épistémologie sociologique* n° 10, éd. Anthropos, Paris 1970.
- PILES R. (de), *L'idée du peintre parfait*, Paris 1669.
- POETE M., *Une vie de cité* : Paris, Picard, Paris 1925.
- RAMBAUD M., *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1751)*, S.E.V.P.E.N., Paris 1971.
- REY-DEBOVE J., «Le devenir du dictionnaire», in *Langages* n° 17, Didier/Larousse, Paris 1970.
- RYKWERT J., *La maison d'Adam au Paradis* (1972), trad. franç. éd. du Seuil, Paris 1976.
- SAUVAL H., *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, Paris 1724.
- SAVARY J., *Le parfait négociant*, Paris 1675.
- SAVOT L., *L'architecture française des bastiments particuliers* (1624), rééd. avec des figures et des notes de F. Blondel, Paris 1673.
- SCHAPIRO M., «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques» (1969), trad. franç. in *Critique* n° 315-6, éd. de Minuit, Paris 1973.  
*Words and Pictures : on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, Mouton, La Haye/Paris, 1973.
- SCHEFER J.L., *Scénographie d'un tableau*, éd. du Seuil, Paris 1969.  
«Notes sur les systèmes représentatifs», in *Tel Quel* n° 41, éd. du Seuil, Paris 1970.

SERVIER J., *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris 1967.

SNYDERS M.G., *La pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, trad. franç., P.U.F., Paris 1965.

TATARKIEWICZ L., «L'esthétique du Grand Siècle», in *XVIIe siècle* n° 78, C.N.R.S., Paris 1968.

THOM R., *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, U.G.E. 10/18, Paris 1974.

TZONIS A., *Vers un environnement non oppressif* (1972), trad.franç., P. Mardaga éd., Bruxelles 1976.

VILLERS A., «Illusion dramatique et dramaturgique classique», in *XVIIe siècle* n° 73, C.N.R.S., Paris 1966.

WITTKOWER R., *Palladio and english neo-palladianism*, Thames a. Hudson, Londres 1974.

*Architectural principles of the age of humanism*, A. Tiranti, Londres 1967.

CHAPITRE III - L'écriture des profils

CHAPITRE IV - La séquence et le plan

CHAPITRE V - Les opérations figuratives et les ordres hiérarchiques

CHAPITRE VI - Le fragment

CONCLUSION

Annexe I - Les propos sur le dessin

Annexe II - Situations

Annexe III - Les textes de la Loi

Bibliographie

NICOLE P., *Essai de sémantique de l'écriture*, Paris, Klincksieck, 1968.  
 (1968) *Essai de sémantique de l'écriture*, Paris, Klincksieck, 1968.  
 et in *Notions de sémantique*, Paris, Klincksieck, 1968.  
 SNYERS M.L., *La pédagogie en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. franç., Paris, Klincksieck, 1967.  
 TATAROWICZ J., *Les écritures du Grand Bénin*, in *XVII<sup>e</sup> siècle* n° 78, C.R.S., Paris, 1967.  
 THOM R., *Méthodes mathématiques de la morphologie*, U.C.E. 1918, Paris 1974.  
 (1967) *Méthodes mathématiques de la morphologie*, U.C.E. 1918, Paris 1974.  
 TZOGIS A., *Vers un environnement non épuré* (1972), trad. franç., E. Marilier, Paris, 1972.  
 (1972) *Vers un environnement non épuré*, trad. franç., E. Marilier, Paris, 1972.  
 VILLERS A., *Élision graphique*, Paris, Klincksieck, 1967.  
 (1967) *Élision graphique*, Paris, Klincksieck, 1967.  
 WITKOWSKI E., *Essai de sémantique de l'écriture*, Paris, Klincksieck, 1967.  
 (1967) *Essai de sémantique de l'écriture*, Paris, Klincksieck, 1967.  
 PLES R. (de), *L'écrit de peintre parfait*, Paris 1669.  
 PÉREZ M., *Une vie de cité*, Paris, Picard, Paris 1975.  
 RAMBAUD M., *Documents du Ministère central concernant l'histoire de l'art (1700-1751)*, S.E.V.P.E.N., Paris 1971.  
 REY-DEBOVE J., *Le détail du dictionnaire*, in *Langages* n° 17, Didier/Lafont, Paris 1979.  
 RYKWERF J., *La maison d'Adam au Paradis* (1972), trad. franç., éd. du Seuil, Paris 1976.  
 SAUVAL H., *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, Paris 1724.  
 SAVARY J., *Le porteur négociant*, Paris 1675.  
 SAVOT L., *L'architecture française des bâtiments particuliers (1624)*, trad. franç., éd. du Seuil, Paris 1673.  
 SCHAPIRO M., *Sur quelques problèmes de sémantique de l'art visuel : Changement et relation dans les signes iconiques* (1969), trad. franç., in *Critique* n° 315-6, éd. de Minuit, Paris 1973.  
 Words and Pictures : on the literal and the symbolic in the illustration of a text, Mouton, La Haye/Paris, 1973.  
 SCHÉPER H.L., *Sémantique d'un tableau*, éd. du Seuil, Paris 1969.  
 (1969) *Sémantique d'un tableau*, éd. du Seuil, Paris 1969.  
 (1970) *Notes sur les systèmes représentatifs*, in *Tel Quel* n° 41, éd. du Seuil, Paris 1970.

## TABLE DES MATIERES

|   |     |
|---|-----|
| Table des illustrations . . . . .                                       | I   |
| INTRODUCTION . . . . .  | 1   |
| CHAPITRE PREMIER - Le dess(e)in . . . . .                               | 7   |
| CHAPITRE II - Le système et le catalogue . . . . .                      | 25  |
| CHAPITRE III - L'écriture des profils . . . . .                         | 47  |
| CHAPITRE IV - La séquence et le plan . . . . .                          | 61  |
| CHAPITRE V - Les opérations figuratives et les codes latéraux . . . . . | 75  |
| CHAPITRE VI - Le fragment . . . . .                                     | 91  |
| CONCLUSION . . . . .  | 111 |
| Annexe I - Les propos sur le dessin . . . . .                           | 117 |
| Annexe II - Situations . . . . .  | 131 |
| Annexe III - Les textes de la Loi . . . . .                             | 139 |
| Bibliographie . . . . .   | 153 |

TABLe DES MATIèRES

Table des illustrations ..... 1

INTRODUCTION ..... 1

CHAPITRE PREMIER - Les bases (p) ..... 7

CHAPITRE II - Les systèmes et les catalogues ..... 25

CHAPITRE III - L'écriture des profils ..... 47

CHAPITRE IV - La séquence ..... 61

CHAPITRE V - Les opérations ..... 75

CHAPITRE VI - Le fragment ..... 91

CONCLUSION ..... 111

Annexe I - Les propos sur le dessin ..... 117

Annexe II - Situations ..... 131

Annexe III - Les textes de la loi ..... 139

Bibliographie ..... 153

Achévé d'imprimer  
 sur les presses de Copédith  
 7 rue des Ardennes 75019 Paris

