

# De l'embellissement

## L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIIIe siècle

Daniel Rabreau  
Université de Bordeaux III  
Esplanade Michel Montaigne  
Domaine universitaire  
F-33405 Talence  
France

### Résumé

Le concept d'*embellissement* des villes au Siècle des Lumières est trop souvent perçu aujourd'hui comme la part artistique supplémentaire, le "plus" de beauté architecturale dont se préoccupent les édiles et les architectes responsables de l'urbanisme. Cet article tente de montrer que l'art urbain d'Ancien Régime n'est pas une procédure d'aménagement et d'équipement à laquelle s'ajoute, par souci d'idéologie ostentatoire, une parure de signes relatifs au domaine de l'esthétique. Une conception radicalement différente de l'art au XXe siècle, par rapport à la croyance séculaire en l'*art-language* (formule qui définit les objectifs moraux des arts libéraux au XVIIIe siècle) peut seule expliquer l'erreur de perspective de la plupart des études sur l'urbanisme classique. Entre le plaisir et l'identification sociale, nationale ou culturelle, le rôle de l'imaginaire des citoyens est à réévaluer selon une démarche méthodologique qui respecte et la définition de l'art de l'époque et l'idée reçue qu'en avaient les spectateurs-acteurs de la vie urbaine. La connaissance du comportement est une donnée corrélative de l'étude de l'*iconographie* emblématique ou symbolique qui s'exprime, certes, à travers la statuaire et l'ordonnance architecturale, mais tout autant dans le rituel des fêtes et les mises en scène de la nature (eau, végétation, lumière). Analysant la définition d'un *art poétique* affirmé chez les meilleurs théoriciens de l'époque - Boffrand, Diderot, Blondel, Boullée, Ledoux - et qui aboutit à l'*architecture parlante* de la fin du XVIIIe siècle, l'auteur esquisse une démonstration à partir d'exemples iconographiques dominants en France, de la Régence au règne de Louis XVI: adoption du mythe olympien versaillais dans l'espace parisien (de l'hôtel de Soubise à la place Louis XV), développement d'une scénographie moralisante, fixe à Nancy, éphémère à Strasbourg, projetée dans l'avenir à Besançon.

### Summary

The concept of the *beautification* (*embellissement*) of the cities during the Siècle des Lumières is too often perceived as a kind of supplementary artistic stroke, as "the added" architectural beauty that authorities and architects who are responsible for urbanism are concerned about. This article attempts to show that urban art under the Ancien Régime in France was more than the mere planification and design of equipments for the cities, on which an ostentatious ideology would have grafted aesthetical adornments. A radically different conception of art in the XXth century, as opposed to the old belief in *art as a language* (*art-language*) (a formula that was used to define the moral objectives of liberal arts in the XVIIIth century), is probably responsible for the wrong perspective adopted by most studies on classical urbanism. The role of the

imaginary for urban dwellers, situated between pleasure and social, national or cultural identification, must be reevaluated on the basis of a methodological approach that respects both the definition of art at this time and its traditional perception by the spectators-actors of urban life. A knowledge of behaviour must accompany the study of a symbolic or emblematic *iconography* that is expressed, of course, through architectural ornaments, but that is also found in festive rituals and in the spectacle of nature (water, vegetation, light). Having analyzed the definition of a *poetic art* supported by the best French theoreticians of the time (Boffrand, Diderot, Blondel, Boullée, Ledoux) and its concretization in the *talking architecture* (*architecture parlante*) of the late XVIIIth century, the author demonstrates briefly his understanding of the concept of *beautification*. Iconographic examples dating from the time between the Régence and the reign of Louis XV are presented: the adoption of an Olympian myth of a Versailles type for Paris (from the Hotel de Soubise to the Place Louis XV); the development of a moralizing scenography, static in Nancy, ephemeral in Strasbourg, and projected towards the future in Besançon.

"Faire entrer la considération des beaux-arts dans l'art de gouverner les peuples, c'est leur donner une importance dont il faut que les productions se ressentent" (Diderot)<sup>1</sup>

## 1. Introduction

Fragmentaire et décousu: tel sera mon propos sur cet important concept d'*embellissement* urbain, appréhendé à travers l'exemple du XVIIIe siècle. Commentant les traités de l'époque, analysant les caractères de l'*urbanisme* du Siècle des Lumières, bien des auteurs se penchent actuellement sur cette brûlante question - je dis brûlante, car l'archaïque formule d'*embellir* trahit une des carences évidentes des pratiques d'*aménagement* d'aujourd'hui, sur laquelle on commence à s'interroger fébrilement. Post-modernisme oblige!

Mais l'esprit du temps, peu familier des symboles et, encore moins, du jeu métaphorique des *images* (j'insiste: formes et programmes) que montre l'art de l'Ancien Régime, pousse l'analyse de cette activité créatrice vers la pure abstraction. Aujourd'hui, l'instrumentalité d'un concept se mesure à l'aune de la théorie et non pas de l'iconologie.

Cependant, les préoccupations théoriques du XVIIIe siècle diffèrent, à plus d'un titre (Chouillet, 1974; Fichet, 1979), de celles du XXe: l'objet de l'étude ou sa mise en condition, souvent limitée à une sorte d'anthropologie du bâti urbain, est aujourd'hui commenté en termes de production, de témoignage ou d'expression raisonnée qui constitue la part toujours visible de la ville historique. L'économie, le rôle des médias et l'idéologie circonscrivent l'étendue du champ de connaissance et de réflexion. La part d'*imaginaire*, familière aux historiens de la littérature, est trop souvent éludée, comme allant de soi, des recherches sur l'esthétique urbaine. Il arrive alors qu'une lecture sélective des textes et des représentations (dessins, peintures, gravures, maquettes) concer-

<sup>1</sup> Publié par Grimm dans la *Correspondance littéraire*, le 15 janvier 1763. Cf. Diderot et Falconnet, 1958.

nant la théorie architecturale et urbaine du XVIIIe siècle, s'apparente à un réquisitoire contre la défaillance de notre époque dans ce domaine, plutôt qu'à une connaissance réfléchie du passé.

J'en voudrais pour preuve un travail collectif publié sous le titre: *Le devoir d'embellir. Essai sur la politique d'embellissement à la fin de l'Ancien Régime* (Dudot *et al.*, 1978), ouvrage conséquent par son information et la pertinence des questions qu'il soulève, mais en même temps peu convainquant dans sa méthode et ses résultats lacunaires. Passons sur l'amphigouri, caractéristique d'une écriture mimétique qui expose sans ambages les méandres de la pensée et se soucie peu du confort du lecteur! De nombreux contresens dans la lecture des théories de l'époque considérée (sans chronologie bien disciplinée) aboutissent à vider le terme *embellissement* d'une partie de sa signification; j'ose le dire, de la part essentielle de sa raison d'être: *l'art*.

S'appuyant sur les réflexions tardives de Quatremère de Quincy pour qui l'habitude naissante du musée

"bannit l'art de tous les emplois politiques, religieux et moraux" (1815, 57),

les auteurs de cette étude concluent hâtivement sur un point capital, avant de poser la question qu'ils entendent traiter:

"Entre un art mort et passé donc {sic}, et un autre art vivant et quotidien de l'industrie, comment retrouver cette volonté d'embellir des temps passés?" (Dudot *et al.*, 1978, 16).

S'il faut en effet reconnaître qu'une pratique mal comprise du musée *aseptise* l'oeuvre d'art, comment peut-on déclarer la mort de celle-ci sans abus de langage?

Un premier contresens tient à cette naïveté trop répandue qui croit qu'une oeuvre (d'art) a une vie autonome et qu'il s'agit d'une entité reconnaissable comme telle. Or, au contraire, nous savons, au moins depuis que la science de l'*esthétique*, fondée précisément au XVIIIe siècle, l'a démontré (Chouillet, 1974), que l'art n'existe qu'en fonction d'une étonnante alchimie qui combine la perception et l'entendement dans le plaisir. L'hédonisme, à différents degrés (Wetzel, 1980, 274-276), perceptible dans l'héritage de la civilisation gréco-romaine (du classicisme au "néoclassicisme"), imprègne la théorie de l'art la plus engagée du XVIIIe siècle - je pense à Du Bos, à Laugier et à Diderot, en particulier (Chouillet, 1973). Sans le *regard*, point de peinture, d'architecture ou de *paysage urbain*; sans *public* (individuel ou collectif), point d'art, mais des objets n'intervenant plus nécessairement dans l'aire d'échange, créateur/spectateur, qui lui est spécifique. La notion de public, qui concerne directement l'acte d'embellir, n'exclut d'ailleurs pas un "bon" usage du musée: celui d'enseigner, par exemple, et corollairement, de susciter l'émulation et le *progrès moral* de la société. C'est ce qui distingue au XVIIIe siècle les *Salons* du Louvre des galeries des collectionneurs; c'est ce qui différencie celles-ci et le *museum* d'Ancien régime et révolutionnaire, du musée historicisant du XIXe et du XXe siècle. Et, si le musée, bien qu'inapte à "tuer" l'art, dissimule ou déforme le caractère des oeuvres déracinées, c'est que leur valeur didactique n'est plus comprise, c'est que la fonction sociale de l'art a changé de cap. Oublier que l'art est exclusivement défini, au XVIIIe siècle, comme un *langage*, dont la nécessité ressortit à une utilité morale, risque de faire dévier sans remède toute recherche sur l'énigmatique concept d'embellissement; c'est ce qui est arrivé aux auteurs du *Devoir d'embellir* (Dudot *et al.*, 1978), qui ont privilégié la volonté *instrumentale* de décorer, sur

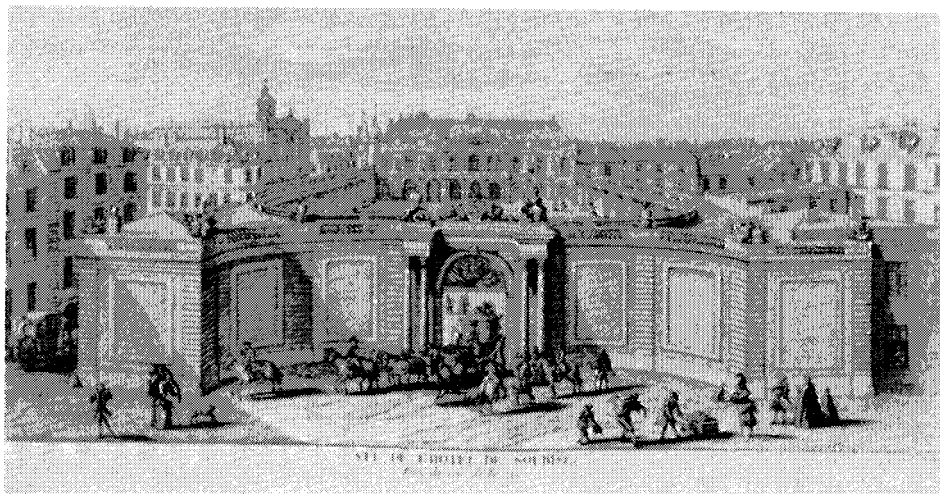


Fig. 1 Vue à vol d'oiseau de l'entrée et de la cour d'honneur de l'hôtel de Soubise à Paris, dessiné et gravé par J.B. Rigaud.

Fig. 1 Bird's eye view of the entrance and grand yard of the Hôtel de Soubise in Paris, drawn and etched by J.B. Rigaud.



Fig. 2 Tête d'Apollon sculptée au centre de la façade d'un immeuble construit par l'architecte C.N. Lepas Dubuisson pour lui-même, vers 1721. No. 151 rue Saint-Jacques à Paris.

Fig. 2 Apollo's head, sculpture on the facade of a house built by architect C.N. Lepas Dubuisson for himself, around 1721. No. 151 rue Saint-Jacques in Paris.

l'absolue légitimité de cette pratique. Je ne me risquerai pas à traiter cette question en quelques pages - elles ne suffiraient pas à exposer plus d'un paradoxe typique du siècle des philosophes: destination/utilité, plaisir/contemplation, langage/connaissance, antiquité/nature (environnement et "nature humaine"), luxe/art ... Je me bornerai, rappelant que l'art est un langage qui véhicule (montre) des *images*, à insister sur l'approche iconologique du concept d'embellissement. Un ou deux exemples puisés dans des sujets (figuration) typiques de l'art urbain au XVIII<sup>e</sup> siècles, illustreront d'une manière toute *narrative*, que je crois inéluctable, ce combat bien nécessaire aujourd'hui contre l'abstraction généralisée. Un choix de citations, en préambule, autorise cette approche libre, presque vagabonde, du concept d'embellissement appliqué à l'esthétique urbaine! C'est une approche placée sous le signe de la *Réunion des Arts*, volonté fondatrice, en quelque sorte, du classicisme à travers l'histoire.

## 2. La Réunion des Arts

Lorsque Jacques-François Blondel, le théoricien le plus connu du milieu du siècle, sinon le plus apprécié en profondeur (Fichet, 1979), expose le plan de son *Cours*, il n'oublie pas d'insister sur le vieux thème d'*Ut Pictura Poesis* (traduisez, dans son domaine, *Ut Architectura Poesis*<sup>2</sup>):

"L'Architecte ne peut exceller, dans l'ordonnance de sa décoration, que par le secours de la théorie, qui suppose la connaissance des *Belles-Lettres* {je souligne} comme partie qui doit être intermédiairement placée entre la décoration et la construction" (Blondel, 1771, tome I, préface).

L'architecture-récit, l'architecture-tableau et l'architecture-spectacle sont à l'origine même du concept d'embellissement urbain.

La réunion des arts, qui implique les belles-lettres, comme la musique ou le théâtre, s'appuie sur la nécessité de raconter et d'exprimer l'Homme. A travers la Fable, l'Histoire, la Religion, le Mythe ou la Poésie de la Nature, les *caractères* sont décrits grâce à la fiction narrative (images littéraires) ou rendus visibles dans des formes plastiques (arts du dessin). Pour Fénelon, dont *Les Aventures de Télémaque* apparaît comme un des "best-sellers" de l'inspiration artistique, avant *Le voyage du jeune Anarcharsis* de l'abbé Barthélémy,

"Il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint" (Chouillet, 1974).

Noverre lui-même, théoricien de la Danse et plus précisément du ballet d'action, s'exprime en des termes de comparaison analogues:

"Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau (...); enfin, le compositeur est le peintre" (Noverre, 1978, 93).

On se souvient aussi de Boullée qui, en exergue de son *Architecture. Essai sur l'art*, inscrivait la fameuse devise:

"Ed io anche son pittore" (Boullée, 1968, 44-45).

La théorie esthétique des Lumières (de la rocaïlle à l'architecture révolutionnaire) ne varie pas de ce point de vue, complètement étranger aux théories de l'art contemporain. Et l'histoire *stylistique* de l'art, telle que le XIXe siècle nous l'a léguée, est inopérante à comprendre l'esthétique des Lumières. Il s'agit bien d'art figuratif -et je dirais, il ne s'agit que de cela -, ce qu'oublie nos analystes du concept d'embellissement! C'est sur ces bases que s'instaure le débat inhérent à l'essence même de l'architecture, et, par extension, de l'espace urbain, dans le sens physique du terme: abstraits tous deux dans certaines données constructives, *fonctionnelles* (utilité matérielle/destination technique), ils sont aussi un langage imagé, comme tous les arts libéraux, qui expose des *caractères* (utilité morale/expression/destination communicative). Trois citations nous permettront d'illustrer cette entrée en matière, afin d'éviter une confusion, trop répandue, entre décoration, ornement et embellissement.

Dans un petit ouvrage de vulgarisation, publié en 1752 sous le titre *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, le mot caractère n'est encore défini que par rapport à la peinture:

"On entend généralement par ce terme dans la peinture, la touche et la manière qui servent à marquer la différence et comme l'esprit de chaque chose" (*Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1752).

La définition, qui atteint l'architecture, s'élargira et se précisera par la suite - de Laugier à Quatremère de Quincy, en passant par Boullée et Ledoux. J'en retiendrai ici le droit à la "différence" dans l'expression (concept classique de *variété*) et l' "esprit des choses", traduction sensible de l'anthropomorphisme de la grammaire et de la syntaxe artistique (cf. la théorie des ordres antiques, mais aussi de la symétrie, de l'eurythmie, de la hiérarchie, etc.). La légitimité de l'embellissement tient à la légitimité de l'art, activité suprême dans l'ordre de l'imitation de la Nature. L'oublie-t-on? Le prospectus des volumes consacrés aux "Beaux-Arts" de l'*Encyclopédie méthodique*, nous le rappelle d'emblée dans une définition, qui se veut historique, des *Arts libéraux*:

"Chez les Grecs et les Romains, ces Arts tirèrent leur dénomination du premier et du plus grand de tous les biens, la liberté. Ils furent appelés *libéraux*, parce qu'ils faisaient partie de l'éducation des seuls hommes libres (...).

"L'Art n'est autre chose qu'un assemblage d'exemples, d'observations et de réflexions qui, se prêtant mutuellement de la force et de la lumière, éclairent, dirigent, et assurent la marche de l'esprit: mais faire de ces observations des préceptes inviolables, transformer quelques réflexions sur des exemples particuliers en lois absolues et générales, c'est aller contre l'intention de nos premiers maîtres, c'est attaquer la liberté de l'esprit humain et le condamner à une sorte d'immobilité. Ne craignons pas de le dire, il y a beaucoup moins d'inconvénients à abandonner le génie à lui-même, qu'à gêner tous ses mouvements en le tenant renfermé dans des bornes trop étroites" (Prospectus, *Encyclopédie méthodique*, 1788-1791).

Cette mise en garde contre les abus de la théorie, en même temps couplet sur la liberté créatrice, introduit le tableau systématique des

"*Six Arts ou langages libéraux*: les arts ou langages dont les productions sont transitoires ou instantanées (Pantomime, Parole, Musique) et les arts et langages dont les productions sont fixes et durables (Sculpture, Architecture, Peinture)".

L'art de l'architecture, comme la peinture et la sculpture, peut donc '*parler pendant plusieurs siècles*'<sup>3</sup>; sa définition est la suivante:

"langage par le moyen des dispositions ingénieuses et *significative* {je souligne} dont les constructions sont susceptibles" (*ibid*).

La pratique de la *réunion des arts* (où l'opéra apparaît comme inégalable!) conduit les architectes à exiger sans cesse plus de clarté dans la *signification* de leur art à eux. Parmi les meilleurs théoriciens, Laugier, Boullée, Boffrand et Ledoux sont en France ceux qui développèrent jusqu'aux limites de l'*architecture parlante* la volonté didactique et expressive des Encyclopédistes; les deux derniers, Boffrand et Ledoux ayant laissé libre cours à leur génie dans un oeuvre édifié considérable et exemplaire! Bien différentes de ton et de contenu, séparées par un écart de près de soixante ans, leurs oeuvres écrites se rapprochent dans l'intention: il s'agit, pour l'architecte, de commenter la part *poétique* de sa création.

Le premier, Boffrand, est très explicite dans sa volonté de paraphraser en architecture l'*Art poétique* d'Horace:

"L'architecture, dit-il, quoiqu'il semble que son objet ne soit que l'emploi de ce qui est matériel, est susceptible de différents genres<sup>4</sup> qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les différents caractères qu'elle fait sentir. Un édifice de sa composition exprime, comme sur un théâtre, que la scène est pastorale ou tragique, que c'est un temple ou un palais, un édifice public destiné à certains usages, ou une maison particulière. Ces différents édifices, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination; et s'ils ne le font pas, ils pèchent contre l'expression, et sont pas ce qu'ils doivent être" (Boffrand, 1745, 16).

L'art mécanique de la construction devient art libéral - architecture - par embellissement. La volonté expressive et communicative, comme au théâtre, s'appuie sur l'éventail des sentiments analysés, reconnaissables. Le spectateur est engagé dans la perception de l'objet d'art; celui-ci, dont l'objet suprême est l'utilité morale du *message*, opère une sorte de catharsis. La langue didactique du XVIII<sup>e</sup> siècle, en art, se substitue aux effets oratoires du langage classico-baroque du siècle précédent. Nous verrons, par exemple, qu'une des vertus extraite de cette catharsis architecturale, à l'époque des Lumières, s'appelle *civisme*. L'embellissement urbain contribue, dans un contexte politique et économique qui ne le néglige pas, à l'identité culturelle du citoyen-citadin des philosophes.

Pourquoi la civilisation gréco-romaine fascine-t-elle nos artistes, nos écrivains, nos hommes politiques? C'est, déclare Boffrand, parce qu'elle est une grande civilisation urbaine, dont les monuments n'ont pas perdu leur *signification*:

"Tous ces édifices capables de contenir un grand concours de peuple, d'une construction magnifique et qui étonnent jusque dans leurs ruines, donnaient aux architectes de ces temps-là de grandes et fréquentes occasions de déployer leurs talents, de cultiver et de perfectionner tous les jours leur art, et

3 *Encyclopédie méthodique* (1788-1791), vol. Beaux Arts, Tome I, "Tableau des six arts ou langages libéraux".

4 Le terme *genres* renvoie ici à la théorie générale de la peinture qui classe hiérarchiquement la production des peintres selon les sujets "représentés": peinture d'histoire, portrait, paysage, nature morte, genre, etc. Cf. J. Locquin (1978).

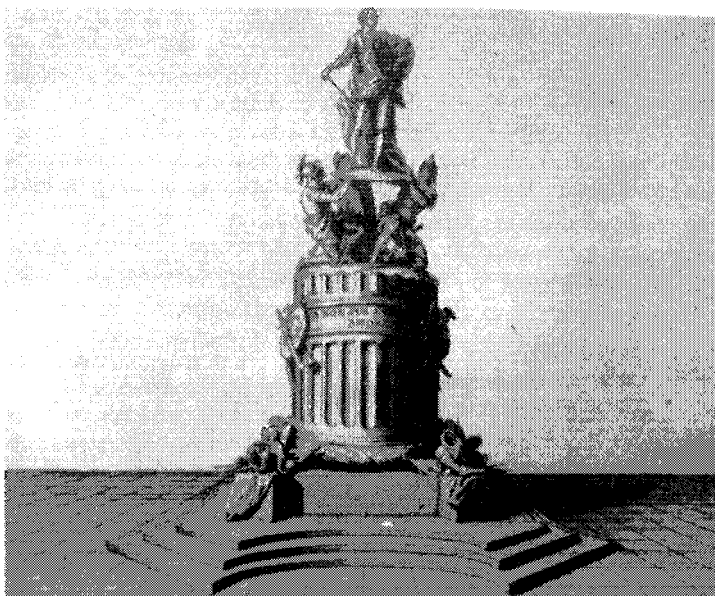


Fig. 3 Statue de Louis XV dressé sur le pavois. Projet non exécuté de J.B. Lemoyne pour la place royale de Rouen (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 3 Statue representing Louis XVth carried on a shield. (Not executed) project by J.B. Lemoine for the Place Royale in Rouen (Published by P. Patte, 1765).

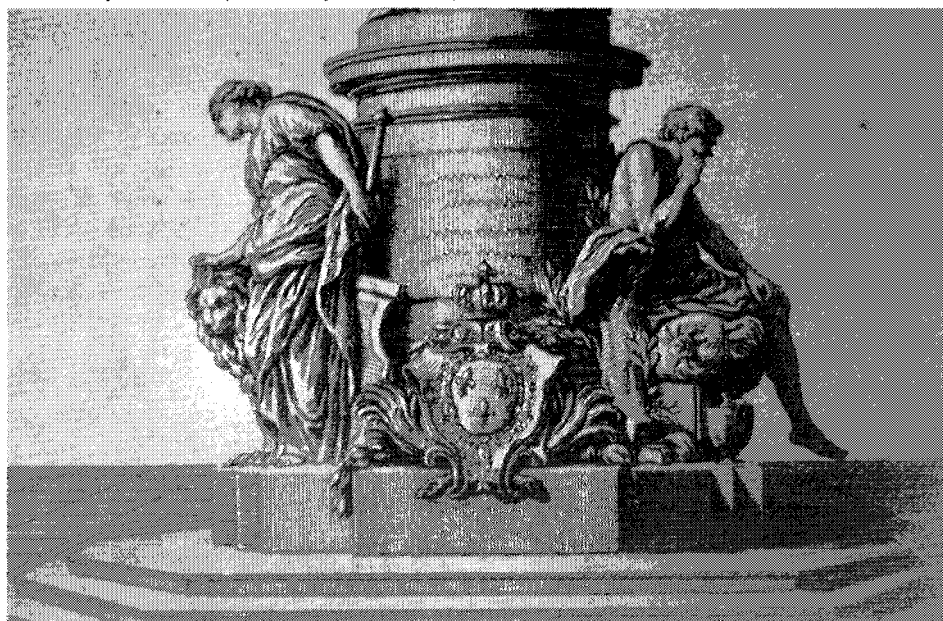


Fig. 4 Statue de Louis XV accompagné des figures de la Douceur du Gouvernement et du Citoyen heureux, exécutée par Pigalle au centre de la place royale de Reims (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 4 Statue of Louis XV accompanied by figures representing The Sweetness of Government and The Happy Citizen, executed by Pigalle at the centre of the Place Royale in Reims (Published by P. Patte, 1765).



d'en établir des principes qui devenaient plus certains parmi un peuple libre, accoutumé à voir de superbes et beaux bâtiments, et qui ne pouvaient souffrir le médiocre, que chez les autres nations, où ces jeux, ces exercices et ces spectacles n'étaient pas en usage, où l'art de l'architecture n'était employé qu'à la construction des maisons de particuliers et pour les seuls besoins de la vie (...)" (Boffrand, 1745, 3ss.).

C'est dans l'art de Ledoux que le génie d'invention s'est sans doute le mieux accommodé du concept d'*imitation*; son oeuvre édifié, indissociable de ses écrits utopiques, combine les caractères épiques et tragiques dans un lyrisme puissant, tout entier puisé dans la *nature humaine*. En lui empruntant ce réalisme instrumental qui, en peinture, conduit Greuse ou David, ses contemporains, à forcer l'adhésion, Ledoux fonde son art sur une *symbolique* des caractères, exacerbés par la théâtromanie ambiante. Il écrit:

"Ici, ce n'est pas l'architecture qui forme l'Architecte, c'est l'Architecte qui puise, dans le grand livre des passions, la variété de ses sujets. Ne croit-on pas qu'elles se courbent devant lui pour lui découvrir le vaste horizon qui se confond avec les derniers cercles du monde? (Ledoux, 1804, 86).

Admirable souci d'universalité! Ledoux devient une sorte d'aède moderne, puissamment inspiré par le Dieu des Arts. L'architecte-guide de la nouvelle génération des "enfants d'Apollon"<sup>5</sup> reconnaît même dans la *maison du pauvre*, l'éclatant témoignage de la "belle nature", à son état le plus primitif:

"Eh! bien, {s'exclame-t-il} ce vaste univers qui vous étonne, c'est la maison du pauvre, c'est la maison du riche que l'on a dépouillée; il a la voûte azurée pour dôme, et communique avec l'assemblée des dieux" (Ledoux, 1804, 104).

L'estampe, qui montre un homme nu, assis sous un arbre au milieu d'une île, *s'embellit* d'une figuration de l'Olympe dans des nuées rayonnantes. La Mythologie, la Nature, l'Histoire, substrat *imagé* des passions et des actes humains, *caractérise* l'embellissement urbain.

On peut aisément comprendre, alors, que l'analyse formelle, excessivement *stylistique*, du décor ou de l'ornement, n'est que subsidiaire. L'art civique, urbain, comme l'art religieux, exige une approche iconologique sérieuse à laquelle on est habitué pour ce dernier. L'histoire des styles est contemporaine de la création des musées et des services des *Monuments historiques*; elle est dangereusement réductrice, favorisant l' "objet d'art" (la "ville d'art") dans une production classée selon des critères typologiques, au détriment d'une exploration, large, approfondie, de l'imaginaire ... Ces précautions liminaires étant prises, j'aborde pour finir la description, ou le récit, de quelques thèmes iconographiques typiques de l'embellissement urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle.

C'est en Angleterre et en France, ces deux pays d'un solide goût classique au XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'esthétique rococo et baroque s'estompe en premier. Mais il est exagéré d'expliquer le "retour à l'antique" comme un formalisme intransigeant, refus de l'idéal antérieur. En réalité, des traits communs unissent la création artistique de la première moitié du siècle à celle qui précède la Révolution, et, dans bien des pays, les

5 L'expression est permanente dans le texte de Ledoux. Sur cette thématique, cf. Rabreau (1978).

deux tendances continuent de coexister depuis longtemps. Mieux, certains artistes surent, sans contradiction, sacrifier au même moment au culte des deux esthétiques réputées rivales. Le meilleur exemple français, parmi d'autres, demeure Germain Boffrand dont on connaît le superbe décor rocaille des appartements de l'hôtel de Soubise à Paris et l'austérité classique, puissante et romaine s'il en fût, des projets de place Louis XV ou du château de Lunéville.

### 3. Iconographie ornementale

Une étude détaillée de l'iconographie du décor de l'hôtel de Soubise, par exemple, tant à l'intérieur des appartements qu'à l'extérieur dans l'espace particulièrement *ouvert* sur la vie urbaine qui caractérise ce "palais" (Babelon, 1969), montrerait l'importance donnée à la signification de l'embellissement au début du règne de Louis XV. L'espace public et l'espace privé, où interfèrent l'espace intérieur (pièces de réception, pièces d'habitation) et l'espace extérieur (entrée, cour d'honneur, jardin ouvert au public<sup>6</sup>, cours de services), sont livrés à l'allégorie sculptée ou peinte. Sur rue, les vertus aristocratiques (religieuses et guerrières) exposent le caractère politique de cette architecture; le portail est ordonnancé, comme l'immense cour d'honneur qui s'apparente à une place fermée; mais à l'angle le plus visible, sur rue, le pittoresque façonné de blocs purs décore une fontaine publique: une inscription appelle le rôle protecteur et bienfaiteur du propriétaire. L'idéologie se précise, en passant de la façade sur cour au vestibule et à la cage d'escalier, derniers espaces ordonnancés: l'iconographie des saisons se mêle à la précédente, plus personnalisée; bustes se rapportant à l'Histoire et symboles héraldiques conduisent jusqu'à l'antichambre où l'on rencontre des trophées couronnés et l'allégorie des heures du jour. Enfin, heureusement fort célèbre de nos jours, le double appartement de la princesse et du prince, déploie tous les fastes de la Fable, associant les Amours des dieux et leurs métamorphoses à l'allégorie des Arts et des Sciences. L'ordonnance disparue de ces appartements, la rocaille, aux ors nuancés, structure le décor de glace, vitres spacieuses, peintures marouflées et tapisseries colorées dans la lumière généreusement distribuée. Une savante gradation, du mur extérieur (demi-lune, portail, fontaine publique) au salon octogonal de Psyché, expose clairement, non seulement le portrait social du propriétaire (on s'y attend), mais encore son portrait moral et celui de son épouse. Et la variété stylistique qui s'observe ici entre l'extérieur édifié d'abord, par l'architecte Delamair<sup>7</sup>, et l'intérieur, réalisé ensuite par Boffrand, cette variété n'offre aucun disparate, au contraire. Véritable intermédiaire entre l'espace royal, inventé pour Louis XIV, et l'espace monumental *édilitaire* du règne de Louis XV, cette vaste demeure aristocratique rayonne, non seulement par son luxe, mais aussi par sa valeur exemplaire, sur tout un quartier de Paris. Si le rôle politique de l'embellissement est évident, ce n'est pas lui qui explique la nature des formes et de l'iconographie, choisies précisément pour caractériser l'architecture et ce qu'elle "représente".

Paris, berceau du "goût rocaille", était devenue le lieu d'une vaste exploitation, éparpillée, ou au contraire concentrée, des grands thèmes iconographiques de Versailles (cycle d'Apollon, *Métamorphoses* d'Ovide, iconographie de Ripa, etc). Les symboles *culturels* (Apostolidès, 1981) de la royauté se transmettaient de la Cour à la ville. Cette

6 Cette ouverture, qui ne se limite pas au jardin, se manifeste aussi par un passage public longeant la façade sur la cour d'honneur de l'hôtel: la servitude de la ruelle de la Roche.

7 Sur la conception de l'embellissement, à caractère politique, déployé par Delamair, cf. son projet d'aménagement de la place royale de Montpellier en 1731 (Catalogue, 1980, p. 28-29).

étonnante mutation dans le "rayonnement" - il devient centrifuge - explique pour une bonne part l'évolution du "Progrès des Arts" dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le mouvement, devenu alors européen, sera bientôt illustré par la création des résidences *satellites* de Versailles, l'éclosion d'un baroque-rococo et l'aura exceptionnelle de la culture française ...

Mais cette libération, quasi effrénée, de l'iconographie ornementale dans l'architecture, n'était pas sans inquiéter certains esprits, théoriciens ou praticiens de l'architecture, soucieux du but moral de leur art, comme de sa spécificité. Comme la société elle-même, l'art de l'Ancien Régime obéit à des lois hiérarchiques; la production architecturale, soumise à la *convenance* et à la *bienséance* (respectivement: conformité à la destination fonctionnelle et au rang de commanditaire - individu ou communauté), devait se tourner vers d'autres moyens imagés que ceux empruntés à la sculpture et au luxe ornemental, sous peine de se confondre avec eux. *L'architecture métaphorique* (ou "retour à l'antique" que les historiens ont hâtivement nommé "néo-classicisme") reprit ses droits, avec force, soutenue par l'Académie royale et l'administration des Bâtiments du roi. Il s'agissait de restaurer et d'encourager le *Grand goût*, menacé à l'époque de Marivaux et de Watteau, par trop de grâces psychologiques et narratives. Exactement à la même époque, les peintres du roi (académiciens) réagirent contre l'inspiration et le style des peintres de chevalet et de dessus de porte: une nouvelle flambée de peinture d'Histoire s'insurgea contre les "fêtes galantes" (Apostolidès, 1981; Minguet, 1979). Tout ceci, un peu schématiquement dit, ne rend pas compte d'innombrables nuances, évidemment.

J'ai parlé de "portrait", plus haut, à propos du caractère de l'hôtel de Soubise - la comparaison vaudrait pour bien d'autres hôtels particuliers et même façades d'immeubles abondamment décorés dans les années 1720-1750. Si l'on pense à la vogue du portrait d'apparat, ou du portrait mythologique, dont Nattier, par exemple, est l'un des plus illustres représentants, il est aisé de marquer les correspondances entre l'embellissement dans ce domaine et celui de la rocaille. Si la réaction académique, en architecture, comme en peinture et en sculpture, s'explique - au premier degré - par la nécessité de sauvegarder la hiérarchie des genres, il est exagéré de parler de *rupture* dans l'inspiration et le style entre les deux moitiés du siècle.

Et l'étude *iconologique* des espaces urbains, jusqu'à l'apparition des fêtes de la Révolution, montre la persistance des grands thèmes caractéristiques de l'architecture monumentale. En insistant sur l'exemple de l'hôtel de Soubise, je voulais rappeler que plus d'un espace officiel urbain, sous Louis XV, retrouvera un schéma identique - structurel et spatial à la fois - où les formes de l'architecture *s'harmonisent* avec les formes et le programme de l'iconographie classique (Histoire et Mythologie à tendance allégorique, mais aussi, de plus en plus, narrative et didactique). Le chef-d'oeuvre du genre, les trois places contiguës édifiées par Héré à Nancy, ne se comprennent pas sans évoquer ce problème du *caractère*: la gradation des espaces (place royale - place-promenade - place-parvis), directement inspirée de l'esthétique de Boffrand, dont Héré était le disciple, s'appuie sur des effets de décor (sculpture/ordre) et de transparence (grille en fer forgé/arcades) symboliques. Le thème de la place royale au XVIIIe siècle, associé au *programme* des fêtes publiques, est bien mal apprécié aujourd'hui. L'iconographie de l'Histoire et de la Nature, soigneusement observée, permettrait de mieux saisir l'artificiel passage de la rocaille au "néo-classicisme" et de mieux comprendre le rôle des écrits théoriques qui soutinrent une réforme, toute en douceur et nuance, des moeurs architecturales!



Fig. 5 Elévation de la statue équestre de Louis XV d'Edme Bouchardon (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 5 Equestrian statue of Louis XV, by Edme Bouchardon (Published by P. Patte, 1765).

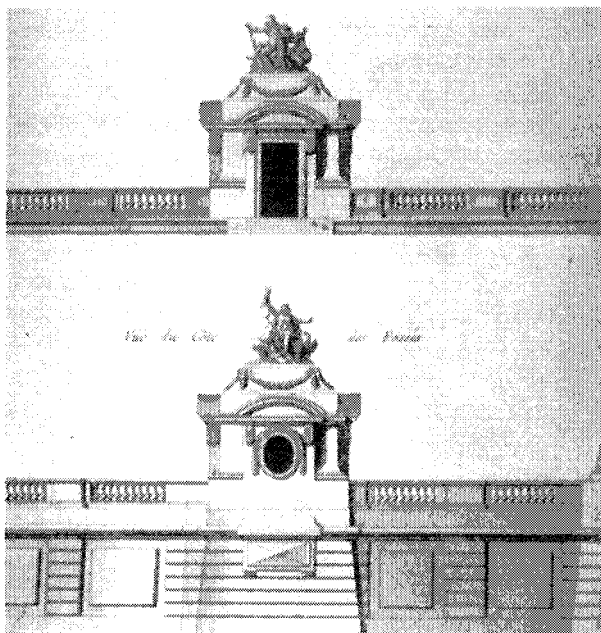


Fig. 6 Elévation de deux des huit pavillons dressés sur la place Louis XV à Paris, ici: *Hercule et la modération* et *Jupiter et la clémence* (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 6 Two of the eight pavillons built on the Place Louis XV in Paris: *Hercules and Moderation* and *Jupiter and Clemency* (Published by P. Patte, 1765).

## L'architecture

"n'était que le masque embelli d'un de nos plus importants besoins",

déclarait Pierre Patte (1765, 6). La formule est belle, percutante aussi, car elle met l'accent sur la part d'*illusion* qui définit par essence le décor architectural. Prôner la "noble simplicité", contre le désir de paraître qui semble devoir troubler l'ordonnance des façades, telle est l'option de clarté adoptée par les réformateurs du milieu du siècle.

Les admirables séries d'immeubles bourgeois, à Paris, Bordeaux, Nantes, Lyon ou Strasbourg (il faudrait citer trente villes), tous enrichis de sculpture rocaille et de ferronnerie qui accuse la transparence du mur orné d'immenses vitrages, paraissent soudain suspects, car trop libres, de l'ambition morale et civique de nos "urbanistes". Passé le temps de l'appropriation bourgeoise de l'iconographie versaillaise, à demeure, théoriciens et architectes vont réclamer l'adoption de règles esthétiques universelles (c'est-à-dire: classiques) propres à cimenter les individus et les groupes dans leurs comportements. Les places Louis XV sont la traduction éclatante du rôle de l'architecture dans cette volonté de *caractériser* (d'exprimer à des fins didactiques) la ville des Lumières. J'ai montré ailleurs succinctement (Rabreau, 1982) comment l'étude d'une des fonctions utilitaires qui sous-tend le progrès urbain, le commerce, s'était vue *monumentalisée* dans les programmes de ces places. D'autres thèmes nuancent encore davantage la *fonction d'embellir*; je me limiterai ici à l'évocation de l'Histoire et de la Nature.

## 4. La "bonté paternelle" de Louis XV

On n'a pas suffisamment insisté, à mon avis, sur la rupture qui distingue le passage de l'art monarchique du siècle de Louis XIV à celui des Lumières. Le second s'inspire de l'éclat du premier, certes, et à ce titre les places royales élevées en l'honneur de Louis XV sont filles de celles dédiées au Roi Soleil. Mais les conditions de réalisation et la nature du programme diffèrent et montrent une indéniable évolution de la mentalité urbaine. Sur ce point, l'avant-propos et l'introduction du livre de Pierre Patte, *Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, publié en 1765, référence absolue sur ce sujet, donne la clé de cette nouvelle iconologie royale, urbaine et nationale.

Désormais, il s'agit moins d'honorer le nouvel *Imperator*, hiératique comme le Marc-Aurèle du Capitole, ou d'évoquer la réincarnation d'Alexandre le Conquérant - assimilations convenables quand il s'agit de Louis XIV! Il n'est question, dans le livre de Patte, que de la "bonté paternelle" du roi que l'on compare plus volontiers à Henri IV qu'à Louis XIV. Pline le Jeune, dit Patte, eut autrefois à louer Trajan au nom du peuple romain:

"Il ne put préconiser cet empereur qu'aux dépens des malheureuses victimes qu'il avait immolées à sa gloire. Les trophées érigés au contraire à Louis XV sont dignes des beaux jours de l'âge d'or. Ils ont pour base la bonté, la bienfaisance, le triomphe des arts et des vertus civiles, un peuple rendu plus heureux et meilleur" (Patte, 1765, 124).

Ainsi, à Paris, "centre du bonheur et du génie", comme en province, les Français, ce "peuple roi de l'Europe", organisent-ils l'espace du "progrès des arts". Le tableau de celui-ci, dans tous les domaines, est longuement décrit par Patte dans son introduction. Et, projet ou réalisation, chaque place royale a le droit ensuite à une nomenclature dé-

taillée de son décor. Celui des places de Nancy et de la place Louis XV à Paris (actuelle place de la Concorde) sont de loin les plus ambitieux et les plus complets. Distribués en ronde-bosse sur des balustrades ou des pavillons, en bas-reliefs sur l'architecture des façades (niches et frontons), l'iconographie de la place de Paris s'harmonise avec le monument royal conçu par Edme Bouchardon (Rabreau, 1974): statue équestre, cariatides (personnalisant les vertus de ce monarque), bas-reliefs allégoriques et inscriptions. Mais l'appareil didactique le plus impressionnant est donné par les statues des divinités de l'Olympe qui gravitaient autour de la statue du roi. Voici six d'entre elles, bien expliquées par Patte:

"La première des ces huit guérites aura pour amortissement Jupiter et la Clémence, pour représenter l'autorité du Roi, dont le pouvoir est tempéré par la bonté.

Une autre sera couronnée par un groupe représentant Apollon et la Poésie; ce qui fera allusion aux Progrès des Belles-Lettres.

La troisième guérite sera terminée par Minerve et l'Etude, pour représenter le triomphe des Arts et des Sciences.

On verra sur la quatrième Mercure et la Richesse, symbole du Commerce et de ses accroissements.

Le couronnement de la cinquième sera Cérès et l'amour du Travail, pour caractériser l'Agriculture et les encouragements qu'on lui prodigue.

Hercule et la Modération termineront la sixième guérite, et seront allégoriques à la vraie valeur et à la modération du Roi, lors de la Paix d'Aix-la-Chapelle" (Patte, 1765, 124).

Suivent Mars et la Justice, et Neptune et la Fortune ... Tout cet appareil, encore une fois complété par les sculptures des façades et du piédestal, soigneusement expliquées, diffère totalement de l'iconographie de la place des Victoires, par exemple, où Louis XIV était glorifié dans ses faits d'armes et de conquérant. L'iconographie héroïque s'estompe, s'embourgeoise quelque peu, dans plus d'un exemple du XVIIIe siècle. L'image symbolique du roi est elle-même atteinte par cet élan de civisme digne des Anciens; elle se diversifie selon les places. A Paris on voit un monarque "doux et pacifique" entrer dans sa bonne ville sur une monture docile - le chef-d'oeuvre de Bouchardon déchaîna des passions contradictoires, dont on retrouve un émouvant écho dans *La Pour, Le Contre* de Diderot et Falconet (1958), lettres sur les monuments et les jugements de la *postérité*. A Rennes, c'est un ex-voto sentimental qui perpétue le souvenir de l'heureuse guérison du "Bien-Aimé" après sa grave maladie de 1744. L'histoire nationale fonde, par exemple, un projet de représentation de Louis XV hissé sur le pavois comme un chef franc ou gaulois, proposé par le sculpteur Lemoine pour Rouen ... Mais le plus saisissant programme est sans doute celui réalisé à Reims, par Pigalle: pour la première fois, le piédestal de la statue royale s'orne d'une représentation visible (et non pas symbolique) du citoyen. Mieux, encadrée par cette figure intitulée *Le Citoyen heureux*, et son symétrique, lui totalement allégorique, *La Douceur du gouvernement*, une longue inscription en français légende clairement l'intention:

"C'est ici qu'un Roi bienfaisant  
 "Vint jurer d'être votre père:  
 "Ce monument instruit la terre  
 "Qu'il fut fidèle à son serment"

Et Patte de commenter:

"Cette inscription est d'autant plus heureuse qu'elle est relative au local {Reims est la ville du Sacre}, qu'elle peint avec énergie l'objet de ce monument, et qu'elle fait penser le lecteur" (Patte, 1765, 175).

Telle est bien la grande nouveauté, puisque pour la première fois sur un monument royal, le Français se substituait au Latin! L'embellissement suprême ne serait-il pas ici ce nouvel usage de la langue nationale?

En s'efforçant de cimenter les liens qui unissaient le roi et la nation, politiques et édiles ont donc permis une expression monumentale de l'identité urbaine naissante. Destinées primitivement à la contemplation, à la fête publique et, il faut bien le dire, au "contentement de soi" des notables, les places royales sont aussi sous le règne de Louis XV le centre physique de la vie urbaine: à Bordeaux, la place ouvre la ville sur le port, à Reims elle structure le carrefour commercial, à Rennes et à Valenciennes, elle exprime le concours du pouvoir municipal à la prospérité générale.

Le "confort" urbain, avec ses aménagements prioritaires qui concernent l'hygiène, l'ordre et la communication, s'exprime donc uniformément dans la volonté d'*embellir*, c'est-à-dire de rendre plus intelligible et, bien sûr, *plus beau à voir*. Les questions de voirie, d'assainissement ou d'économie n'ont aucune priorité, du moins préalablement proclamée, dans la pensée édilitaire. La recherche d'un harmonieux équilibre des espaces créés ou imposés par la vie urbaine exige de ne pas méconnaître le sentiment et l'idéal. Le moindre projet pragmatique, comme l'amélioration de la navigation fluviale ou l'exclusion des cimetières du centre des villes (deux thèmes fréquents au milieu du siècle), débouche toujours sur des considérations morales, voire esthétiques. Comme l'a fort bien résumé Jean-Claude Perrot:

"Plus qu'aux structures, le XVIIIe siècle s'attache (...) à réfléchir aux fonctions urbaines. Le premier thème débattu est celui de la beauté et de l'utilité" (Perrot, 1975, 21).

## 5. Fonction spectaculaire de l'architecture urbaine

Nous touchons là un point crucial de mon propos qui est de comprendre la *fonction spectaculaire* de l'architecture urbaine.

Le "discours" sur la ville, sa description *morale*, qui n'appartient pas encore au *traité* d'urbanisme, est une nouveauté appréciée au XVIIIe siècle; et, comme la célèbre commande des "portraits" des grands ports de France au peintre Vernet (*Catalogue*, oct. 1976-jan. 1977), le texte sur l'embellissement met l'accent sur cette nécessité d'appréhender par le regard le *corps* de la ville. J.C. Perrot a également montré combien cette métaphore "biologique" ressortissait à une croyance profonde, stimulante. Et si le corps de la ville devenait une sorte de décalque, ou de jumeau, du corps du roi - duquel les sujets participent (Apostolidès, 1981)? L'analogie suggère un comportement, avant de susciter de vrais aménagements d'urbanisme. Les thèmes *didactiques* de la vie urbaine au XVIIIe siècle font partie de ce grand élan des Lumières qui semble réduire toutes les rubriques (économiques, politiques, sociales, morales, historiques, édilitaires) à l'aune du sentiment. La rationalité de l' "équipement" viendra beaucoup plus tard.

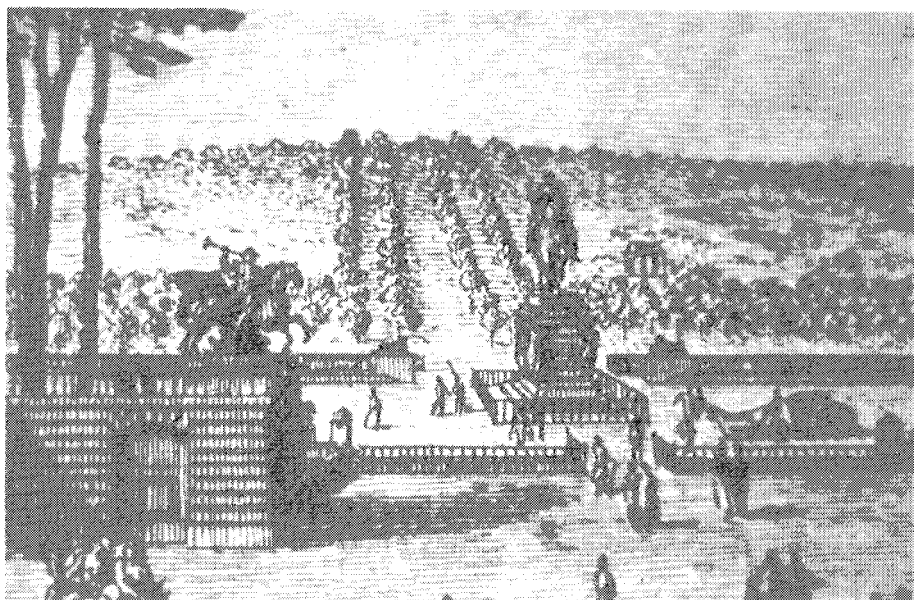


Fig. 7 Vue perspective (détail) dans l'axe des Tuileries et des Champs-Élysées, de la place Louis XV de Paris (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 7 Detail of perspective on the Place Louis XV in Paris, seen from the Tuileries and the Champs-Élysées (Published by P. Patte, 1765)

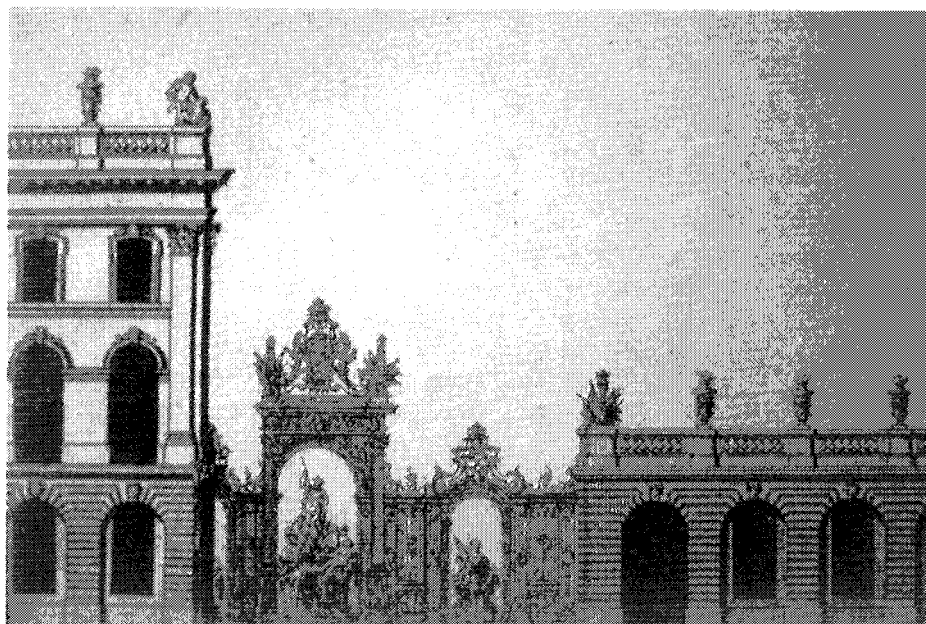


Fig. 8 Élévation de la place Louis XV de Nancy (actuelle place Stanislas): immeubles, grilles et fontaine, arcades basses (Publié par P. Patte, 1765).

Fig. 8 Place Louis XV in Nancy (now Place Stanislas): buildings, portal and fountain, low arcades (Published by P. Patte, 1765).



Il est cependant une activité fort privilégiée, rapidement et brillamment dans le concert de l'espace monumental: c'est l'activité de *loisir*. La théâtromanie, l'art de la conversation, l'émulation dans le goût d'une nature retrouvée, ont incité les édiles, comme les architectes et les théoriciens, à porter une grande attention au comportement des citadins. Les différents pôles du "spectacle urbain" se sont traduits, pour la première fois avec cette intensité, par la construction de grands théâtres autonomes, de promenades urbaines richement plantées et de décors de fêtes, provisoires mais illusionnistes dans leur configuration. L'exemple de la promenade urbaine, ouverture de la ville sur la nature, est un trait essentiel de l'observation des lois d'hygiène, de progrès et de sociabilité. L'acte de "se promener" s'accorde avec les lieux nouvellement créés. Il traduit une mentalité pacifique, l'optimisme de l'Age d'or et, concrètement, il s'exprime par la destruction des remparts et leur remplacement par des cours, boulevards, quais et mails ombragés d'ormeaux et de tilleuls. Les places royales de Paris (la Concorde), de Nancy et de Montpellier, s'ouvrent largement sur la nature.

Le regard sur l'étendue de la rivière ou du port complète la vision organisée de la ville: la disparition des maisons de bois sur les ponts avait été précédée à Paris, par exemple, de la création de trottoirs sur le Pont-Neuf. Il faut attendre le milieu du règne de Louis XVI pour voir apparaître, timidement, ce dispositif dans une ou deux rues. La sécurité du piéton autorisait enfin le plaisir du flâneur; le thème du "touriste" urbain connaît au XVIII<sup>e</sup> siècle une réelle ampleur. J.F. Blondel est très explicite sur cette fonction spectaculaire de la cité, notamment pour le voyageur étranger. Commentant son célèbre plan de restructuration *intra muros* (frontière oblige!) de Strasbourg, Blondel déclare:

"Le projet définitif consista, dans sa partie essentielle, à offrir au voyageur qui traverserait la ville (...) une certaine quantité d'aspects intéressants (...), des surprises, des points de vue inattendus {et} la décoration d'une certaine quantité de bâtiments d'importance" (Blondel, 1771, tome IV, 414-431; Garms, 1978).

Tout pour le coup d'oeil!

La fierté d'appartenir à une société majeure, éclairée, dicte un discours officiel qui entretient l'idée de progrès. Cependant, le sentiment n'étouffe jamais la *raison*; un écrivain flatteur comme Patte, qui embouche la trompette de la Renommée pour annoncer au monde les progrès du siècle (français) dans son oeuvre apologétique sur les places Louis XV, sait fort bien stimuler la réflexion sur l'objectif pratique de l'embellissement. Ses *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, publiées en 1769, portent un regard très critique sur la cité moderne qu'il s'agit de découvrir sans complaisance, afin d'en mieux réformer les *vices*. Parmi les projets d'embellissement proposés, retenons-en deux qui mettent l'accent sur l'aspect complémentaire des droits et des devoirs du citoyen-citadin: la sécurité des biens et l'hygiène des corps dictent l'édification de "monuments" nouveaux, contrastés quant à leurs fonctions. Qu'on en juge:

"Il y a surtout deux sortes de bâtiments publics peu connus, que je désirerais qui fussent établis dans la ville en question.

Le premier servirait à mettre en sûreté les fortunes des citoyens, et les titres qui constatent leur état, leur situation. Ce serait un chartrier commun où tous les notaires de l'endroit et des environs seraient tenus de porter une expédition de tous leurs actes. Cet édifice que l'on élèverait dans un emplacement

isolé, et que l'on construirait à l'abri du feu, serait comme une espèce de sanctuaire {sic} pour la sûreté publique de toutes les familles (...).

Le second aurait pour but de construire dans les différents carrefours des lieux communs pour les besoins des passants (...). Quelle indécence n'est-ce pas de voir de toutes parts dans des capitales aussi policées que Paris, Londres, Madrid et autres, les habitants faire publiquement dans les rues leurs nécessités à la vue de tout le monde, et se montrer en plein jour, presque à chaque pas, aux yeux du sexe dans des postures si peu conformes à l'honnêteté, et qui ne révoltent pas moins la bienséance que la pudeur. A Constantinople, on donne la bastonnade à quiconque est surpris faire ses besoins dans la rue. Au Grand Caire, à Damas et dans tous ces endroits que nous regardons comme barbares, on ne souffre rien de semblable" (Patte, 1769, chapitre I, article premier).

On se souvient qu'il n'y avait pas de WC à Versailles .... Mais Patte pousse un peu loin l'idéal de confort bourgeois, non seulement avec son projet de monument des notaires, mais surtout par les propositions qui suivent: couplet sur les "estropiés" et les "pauvres" qui blessent aussi la vue, et que la police devrait interner dans

"des maisons où ils seraient instruits à la piété et au travail" (*ibid.*).

Visuellement, l'embellissement par le vide, si j'ose dire; de récents travaux sur la création des prisons, hospices et hôpitaux au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont montré ce revers fatal de l'imaginaire (Foucault, *et al.*, 1980). Revenons à la "Nature idéale".

Une telle idée clôt un de ces nombreux mémoires d'embellissement provinciaux qui caractérisent l'effort du pouvoir pour faire rayonner ses fastes sur l'étendue du royaume. Il s'agit d'un mémoire de l'architecte Bertrand, couronné en 1770 par l'Académie de Besançon (Publié intégralement par Rabreau, 1973). Le couple Nature/Antiquité inspire à l'architecte un curieux dessin où l'embellissement est traité sur une échelle mégalomane. On s'émeut de l'artiste livrant le fruit de son imagination bouillante à l'approbation des académiciens locaux! "Ma main accoutumée au compas n'oserait toucher la lyre", avait-il écrit en préambule à son mémoire, tandis qu'*a contrario* celui-ci s'achève par un projet délirant: transformer la colline de Chaudane, qui domine la rive extérieure du Doubs, en promenade publique.

"Les Anciens voyaient les objets peut-être trop en grand (on pourrait nos reprocher de les voir trop en petit), j'en appelle d'un seul trait: c'est le projet monstrueux présenté à Alexandre par Dinocrate; il lui proposa de tailler le mont Athos en une figure qui lui ressemblât (...). C'est une idée gigantesque qui en a pu faire naître une très petite; après cet exemple nous pourrions être plus hardis peut-être dans nos projets (...)" (Rabreau, 1973, 321-322).

Et Bertrand de proposer de tailler des rampes en "zigue-zague" sur les flancs de la colline de Chaudane, depuis les quais, jusqu'au sommet où se dresserait une rotonde de verdure "à la chinoise". Cette promenade "à la manière des Indiens", qu'il nomme aussi "à la grecque" - dans un raccourci historico-géographique qui dénote l'influence directe d'une célèbre publication bilingue de Fischer von Erlach sur l'architecture historique (Fischer von Erlach, 1721) - cette promenade, dit-il,

"semblerait tenir du merveilleux par l'apparence d'une sorte de magie répandue sur toute la surface de la montagne; le coup d'oeil en serait très beau de la ville et plus intéressant encore pour les promeneurs qui, de là, découvriraient presque à vue d'oiseau tout le bassin de Besançon" (*ibid.*).

La mobilité du "coup d'oeil" implique cette double direction. D'une part, la jouissance de la campagne s'exprime par la vue qu'en a le citadin du haut d'un lieu élevé; témoins à l'époque la plate-forme du Peyrou à Montpellier ou le promenoir de Blossac à Poitiers, conçus pour la "beauté du point de vue" (*Catalogue*, 1977). D'autre part, l'évocation de la "vue de la ville" aperçue au détour d'un chemin de descente, morceau descriptif habituel des guides de voyageurs, devient aussi un effet recherché de la promenade - devenue sub-urbaine. Le "coup d'oeil" sur la ville est une forme de portrait *vivant* typique du XVIIIe siècle, et le projet de Bertrand pouvait se prévaloir d'un exemple antérieur réalisé, célebrissime: les jardins de la Fontaine de Nîmes couronnés par la Tour Magne, sur le Mont Cavalier (Lassalle, 1967). En revanche, il faut attendre la seconde moitié du XIXe siècle, avec des possibilités économiques d'extension et de remodelage urbain exceptionnelles pour voir le jardin paysager ("à l'anglaise") pénétrer en ville. Le parc des Buttes Chaumont à Paris est sans doute l'exemple le plus parfait d'une réminiscence formelle du XVIIIe siècle, adaptée au contexte "progressiste" du Second Empire ...

Ces quelques lignes sur l'échappée *poétique* vers la nature doivent concentrer l'intérêt porté aux thèmes du "loisir" urbain. La notion de *programme édititaire*, qui fait évoluer la conception et les partis variés des places royales, des salles de spectacle ou des promenades publiques, semble échapper quelque peu à l'utilitarisme des planificateurs économiques - financiers et spéculateurs. C'est que le politique est attentif à satisfaire certaines données inhérentes à la vie urbaine encore soumise, par exemple, au rythme des fêtes religieuses et publiques. La sentimentalité du siècle qui complète ses expériences rationalistes, exprimée par la littérature et les arts, connaît un terrain d'élection dans la symbolique des espaces urbains, comme sur la scène d'un théâtre. Les projets de transformation ou d'extension ne sont-ils pas souvent, aussi, la prolongement tangible ou rêvé (selon qu'ils seront ou ne seront pas mis en oeuvre) de certains moments privilégiés *vécus ensemble* par les citadins? Un dernier exemple pris dans le répertoire du décor de fête fera comprendre le rôle de cette fonction rêvée dans la *mise* urbaine, mise en "scène" de l'espace réel qu'on s'offre entre soi et que l'on propose à l'agrément de l'étranger, le voyageur qui découvre la ville.

La future reine Marie-Antoinette a été ce voyageur privilégié à qui la ville de Strasbourg offrit l'illusion d'un embellissement, l'année même où l'ambitieux projet de Blondel était ajourné *sine die*. En 1770, en préambule de son mariage avec le Dauphin, une fête en quelque sorte répétée de ville en ville, de Strasbourg à Versailles, illustra les étapes du voyage princier par autant d'*entrées* (thème séculaire, s'il en fut, de la fête urbaine de l'Ancien Régime!). Cortèges, discours, concerts, banquets, bals, architectures éphémères, illuminations et feux d'artifice témoignent de l'effervescence d'un jour. Char de Bacchus accompagné d'un Silène monté sur son âne à Strasbourg, arc de triomphe en pierre (actuellement encore *in situ*) à Châlons-sur-Marne, Temple de l'Hymen et arbres fruitiers fraîchement plantés, illuminés de fleurs en cristal à Soissons: le décor en volume et le décor feint, le cortège mythologique et les acteurs politiques se mêlent (Gruber, 1972, 40-47).

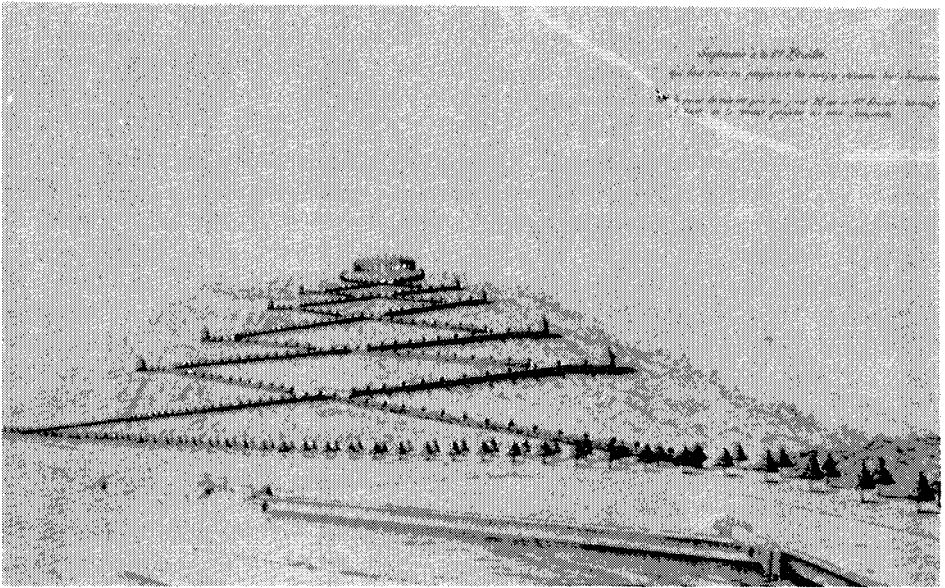


Fig. 9 C.J.A. Bertrand (attribué à): vue de la colline de Chaudane à Besançon: projet de transformation en jardin-belvédère, 1770. Bibliothèque municipale de Besançon (Cl. J. de Grivel).

Fig. 9 (Attributed to) C.J.A. Bertrand: view on the Chaudane Hill in Besançon: project for the transformation into gardens, 1770. City Library, Besançon (Col. J. de Grivel).

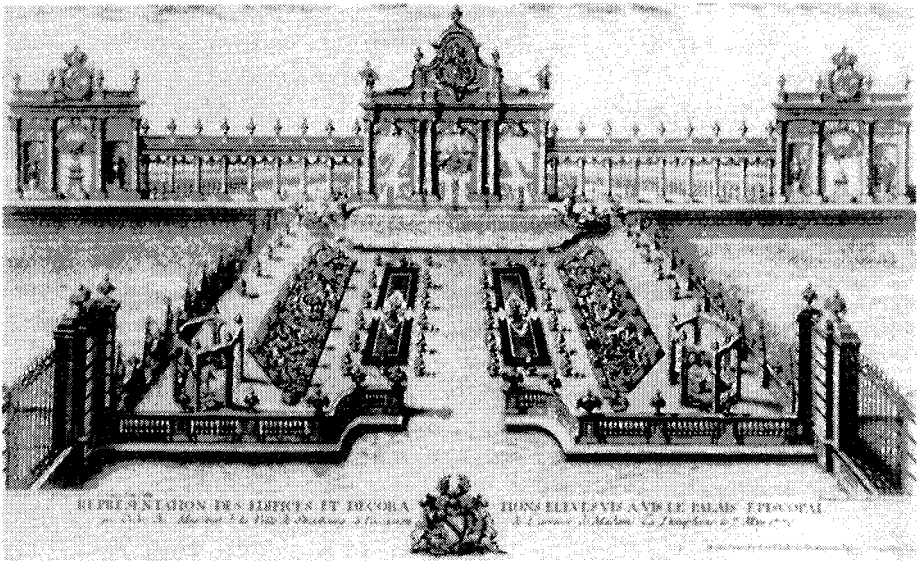


Fig. 10 S. Werner: décoration dressée vis-à-vis le palais épiscopal de Strasbourg (château Rohan), pour la réception de la Dauphine en mai 1770. Estampe de J. Striedbeck. Musée Carnavalet, Paris (Cl. X).

Fig. 10 S. Werner: decoration put up across the Bishop's Palace in Strasbourg (château Rohan), on the occasion of Marie-Antoinette's visit in May 1770. Engraving by J. Striedbeck. Musée Carnavalet, Paris (Cl. X).

A Strasbourg, le spectacle de la Comédie précéda celui des illuminations dont l'espace *postiche* mérite toute notre attention. La scène se situe devant la façade du vaste Palais Rohan - palais cousin des hôtels de Rohan et de Soubise à Paris! (Babelon, 1969) <sup>8</sup>

De jour, un immense portique peint en trompe-l'oeil cache le désordre du quai opposé à la terrasse du palais: jets d'eau et cascades animent son reflet à la surface de la rivière.

De nuit, de retour au théâtre, comme par la magie d'une machinerie annonçant quelque divinité d'opéra, un *vrai* jardin flottant sur des barques annihile la présence de l'eau, créant un espace réel de parterres et de bosquets où évoluent le ballet des "tonneliers avec de jolies filles habillées à la strasbourgeoise". Cette première illusion *tangible* (si l'on peut dire!) n'a de sens qu'en considérant la perspective peinte dans l'entrecolonnement du faux portique de toile:

"Toutes les arcades tant des pavillons que des bas-côtés qui les unissaient laissaient apercevoir un jardin dont la perspective avait été tellement ménagée qu'elle produisait le plus grand effet" (Gruber, 1972).

Une belle gravure, retrouvée par Alain-Charles Gruber (1972, Fig. 10 - au Musée Carnavalet, Paris), illustre ce *simulacre* de jardin, mieux que la description. Il s'agit bien d'un espace à la Le Nôtre que le prolongement par un jardin flottant rattachait directement au Palais Rohan. Y verra-t-on l'isolement superbe de la résidence des princes-évêques au coeur de la cité, ou, au contraire, l'ouverture de celle-ci vers un paysage inaccessible? La représentation de la nature domptée évoque ici ou Versailles ou les Tuileries, ou, pourquoi pas?, le grand jardin commun des hôtels de Rohan et de Soubise à Paris: Strasbourg, contrairement à Besançon et à d'autres villes de province, ne disposait d'aucun grand jardin public *intra muros* ...

Le spectacle princier détourne pour un temps le vrai motif de la mise en scène urbaine. L'illusion nocturne pratiquée par des lampions allumés derrière la toile et provoquant par transparence "un grand effet de clarté", fut surtout remarqué pour n'avoir pas "fatigué la vue" de Marie-Antoinette! (Gruber, 1972, 44). Le spectacle urbain, porté à ce degré de sophistication, demeure l'exception dont on se souviendra dans les récits (et à travers les estampes, les boîtes d'optique), comme dans un conte merveilleux. Mais la fête, comme le théâtre, n'est-elle pas l'instrument d'entretien idéal de l'imagination? L'architecte, projeteur qui "prend sa lyre" ou magicien qui ordonne des vues factices, sert une fonction urbaine insaisissable, certes, mais qu'on a trop vite fait de poursuivre exclusivement dans la littérature: la part du rêve.

La réalité, celle du promeneur solitaire ou en quête de rencontres, celle de la quotidienneté du loisir, impose le secours de cette fonction édiltaire qu'est devenu, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre (s'opposant aux spectacles temporaires de la foire, périodique mais néanmoins éphémère comme la fête). Jean-Jacques Rousseau, dont les rêves de *Nature* s'accommodaient mal de l'usage du mail, des boulevards et des allées d'ormes, déclarait:

"On s'ennuie si tôt dans les promenades publiques, il faut chercher si loin la campagne, l'air est si empesté d'immondices et la vue si peu attrayante qu'on aime mieux s'enfermer au spectacle" (cité par Vernes, 1975, 56).

Certes, bergers et bergères évoluent sur la scène du *Devin de village*, comme les tonneliers et les filles strasbourgeoises animaient les bosquets de la fête urbaine. N'ayons garde d'oublier cependant Daphnis et Chloé et le cortège bachique de ces mêmes tonneliers strasbourgeois dont les costumes, les chants et les danses illustraient la *Fable*. La part du rêve, dans le loisir organisé, dans le répertoire des arts, du théâtre et de l'architecture, réunit les thèmes: la Nature et l'Antique y sont présentés comme une juste aspiration à l'Age d'or.

L'architecture qui modèle l'espace "à l'antique", ou le pare de reliefs mythologiques, doit-elle être comprise comme un décor ou bien, à travers la métaphore et le symbole, comme le témoignage le plus concret de cet *antique revival* obsessionnel? La présence de l'architecture, résultat de la volonté d'*embellir*, implique un vécu réel quand la peinture se borne à transposer l'image rêvée en spectacle séducteur. L'intérêt porté au vécu de l'esthétique urbaine exige une véritable *histoire culturelle*, et non pas seulement stylistique, de l'architecture.

#### BIBLIOGRAPHIE

- APOSTOLIDES, J.M. (1981), "Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV" (Ed. de Minuit, Paris).
- BABELON, J.P. (1969), "Histoire et description des bâtiments des Archives nationales", 2e éd. (Imprimerie nationale, Paris).
- BLONDEL, J.F. (1771), "Cours d'architecture" (Paris).
- BOFFRAND, G. (1745), "Livre d'architecture" (Paris).
- BOULLÉE, E.L. (1968), "Architecture. Essai sur l'art" présenté par J.M. Pérouse de Montclos (Hermann, Paris).
- Catalogue de l'exposition *Joseph Vernet. 1714-1789*, Musée de la Marine, octobre 1976 - janvier 1977, Paris.
- Catalogue de l'exposition *Jardins en France, 1760-1820*, C.N.M.H.S., 1ère édition complète, Paris, 1977.
- Catalogue de l'exposition *Projets et dessins pour la place royale du Peyrou à Montpellier*, rédigé par B. Sournia (Inventaire général, Région Languedoc-Roussillon, Montpellier), 1980.
- CHOUILLET, J. (1973), "La formation des idées esthétiques de Diderot. 1745-1763" (A. Colin, Paris).
- CHOUILLET, J. (1974), "L'esthétique des Lumières" (P.U.F., Paris).
- Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, article Caractère, 1752, par M. Lacombe Avocat (Paris).
- DIDEROT et FALCONET (1958) (Benot, Y., Ed.), "Le Pour le Contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité, Pliny et les anciens, auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture" (François-réunis, Paris).
- DUDOT, J.M., FLOUZAT, B., MALCOTT, M. & REMY, D. (1978), Le devoir d'embellir. Essai sur la politique d'embellissement à la fin de l'Ancien régime - Rapport de recherche C.O.R.D.A. (D.G.R.S.T. - Ministère de la Culture et de l'Environnement, éd. Ecole d'Architecture de Nancy).
- Encyclopédie méthodique* (1788-1791), vol. Beaux-Arts, Tome I (Panckoucke, Paris).
- FICHET, F. (1979), "La théorie architecturale à l'âge classique" (Mardaga, Bruxelles).
- FISCHER VON ERLACH, J.B. (1721), "Entwurf einer historischen Architektur", éd. bilingue français-allemand (Vienne).
- FOUCAULT, M., BARRET-KRIEGLER, B., THALAMY, A., BEGUIN, F. & FORTIER, B. (1980), "Les machines à guérir (aux origines de l'hôpital moderne)" (Mardaga, Bruxelles).
- GARMS, J. (1978), Le plan d'urbanisme de Strasbourg dressé par Jacques-François Blondel en 1764 - 1769, *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, Tome XXI.

- GORDECKI, L. (1967), Note sur l'iconographie du décor du château de Rohan à Strasbourg, *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*.
- GRUBER, A.C. (1972), "Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI" (Droz, Genève-Paris).
- LASALLE, V. (1967), "La Fontaine de Nîmes de l'Antiquité à nos jours" (Paris).
- LEDoux, C.N. (1804), "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation" (Paris).
- LOCQUIN, J. (1978), "La peinture d'Histoire en France, de 1747 à 1785" (Arthéna, Paris). Edition originale en 1912, Paris.
- MINGUET, P. (1979), "L'esthétique du rococo", 2e éd. (Vrin, Paris).
- MOSSER, M. & RABREAU, D. (1980), Nature et architecture parlante (...), Actes du colloque Soufflot et l'architecture des Lumières, no. spécial des *Cahiers de la recherche architecturale*, supplément au no. 6-7, octobre (Paris).
- NOVERRE (1978), "Lettres sur la Danse" (Ramsay, Paris). Edition originale en 1760, Paris.
- PATTE, P. (1765), "Les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV" (Paris).
- PATTE, P. (1769), "Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture" (Paris).
- PERROT, J.C. (1975), "Genèse d'une ville moderne. Caen au XVIIIe siècle", Tome I (Mouton, Paris-La Haye).
- QUATREMERE DE QUINCY, A.C. (1815), "Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art" (Paris).
- RABREAU, D. (1973), Le projet de place royale de C.J.A. Bertrand (1770) à Besançon, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1972 (Paris).
- RABREAU, D. (1974), La statue équestre de Louis XV d'Edme Bouchardon, *Information d'Histoire de l'art*, 1874, No. 2.
- RABREAU, D. (1978), "Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme au XVIIIe siècle", thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris-Sorbonne, (en instance de publication, Electa, Milan).
- RABREAU, D. (1982), Royale ou commerciale, la place à l'époque des Lumières?, *Monuments historiques*, mars-avril 1982, No. 120.
- VERNES, M. (1975), Jean-Jacques Rousseau: la ville dépravée, Actes du colloque La ville au XVIIIe siècle (Edisud, Aix-en-Provence).
- WETZEL, H. (1980), Hédonisme. In: *Encyclopaedia universalis*, Vol. 8.