

LES PUBLICATIONS EN LIGNE DU GHAMU
ANNALES DU CENTRE LEDOUX
(NOUVELLE SÉRIE)

LES ARTS DES LUMIÈRES

Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIII^e siècle

2018

Textes recueillis et présentés par l'équipe éditoriale du Ghamu

SOPHIE DESCAT

L'embellissement urbain au XVIII^e siècle. Éléments du beau, éléments du sublime¹

« Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau* ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ? »

Encyclopédie, article « Beau » de Denis Diderot, 1751.

« Les idées de *sublime* et de *beau* ont été confondues jusqu'ici. On a appelé *sublime* ce qui était *beau*, et l'on a donné le nom de *beau* à ce qui était *sublime*. »

Journal encyclopédique, juillet 1757, p. 5.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la notion d'embellissement employée au XVIII^e siècle pour qualifier les programmes d'aménagement urbain n'apporte pas de réponse toute faite à la question du « beau dans la ville », évoquée par bribes et souvent par la répétition de lieux communs véhiculés depuis la Renaissance, prônant plus d'harmonie et d'uniformité², dans le refus d'un tissu urbain trop compact considéré comme la source

de dysfonctionnements, de désordres et d'insalubrité. Françoise Choay, dans *La règle et le modèle*, décrit très justement la difficulté que pose la notion de beau dans les traités d'urbanisme du XVIII^e siècle (notamment dans ceux de Pierre Patte) : le beau n'a pas de « lieu propre dans l'espace du texte »³ et son champ est généralement réduit vis-à-vis des autres thèmes traités.

La notion d'embellissement est en effet multiple et malléable⁴, et à l'instar de notre « ville durable »⁵, employée par chaque auteur avec un sens et des intentions différentes dont la part esthétique n'est pas toujours mise au premier plan ni approfondie. Chacun se l'approprie à sa manière : les hommes de lettres l'utilisent dans un sens nettement politique qui se colore même d'éthique – Voltaire en tête ; les hommes de droit en font une notion clé de la juridiction de la voirie⁶, elle-même rattachée au... « bonheur des peuples », Lumières oblige⁷. Car autant que la forme urbaine, ce sont les *pratiques* du citoyen-citadin qui sont mises au premier plan. Dans sa série de publications sur le thème, Voltaire incite les citadins à se rendre responsables de la beauté de leur ville, écartant la conception d'un embellissement comme supplément ostentatoire du pouvoir, et défendant l'idée que l'accroissement de la dépense consacrée aux travaux publics apportera sur le long terme plus de prospérité à tous : « Ce n'est donc pas au roi, c'est à nous de contribuer à présent aux embellissements de notre ville. [...] Y a-t-il un homme aisé qui ait le front de dire, “je ne veux pas qu'il m'en coûte cent francs par an pour l'avantage du public et pour le mien” ? »⁸

Dans ce contexte, l'embellissement est éminemment utile. Les deux mots sont d'ailleurs souvent associés, et ce rapprochement n'est pas sans faire écho à l'un des arguments les plus discutés de l'abbé Batteux dans son traité publié en 1746 (*Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*) sur les particularités de l'architecture vis-à-vis des autres Beaux-Arts. L'architecture obtient en effet une place singulière dans son classement entre les différentes pratiques artistiques, en raison de cette question de l'utilité : on peut lui « demander du beau, mais un beau qui soit d'une utilité réelle »⁹. De même, l'embellissement urbain se doit d'être utile ; Maille Dussaussoy¹⁰ et Louis-Sébastien Mercier ne cesseront d'insister sur ce point : « Quand fera-t-on disparaître de même tout ce qui gêne la voie publique, et tout ce qui porte un caractère dégoûtant et mesquin ? Ecrivons, et ne nous laissons pas de plaider en faveur des *embellissements utiles* [je souligne] ; fatiguons les hommes en place, qui demandent à être fatigués. »¹¹ La notion anglaise d'« improvement », dont la connotation pratique semble pourtant plus directe, connaît également une utilisation fluctuante et nécessite d'être précisée¹².

Si la force critique de la notion d'embellissement permet ainsi à plusieurs auteurs de la rattacher à la question de l'utilité publique, elle prend un sens plus directement esthétique chez les théoriciens et praticiens de l'architecture, qui s'efforcent – prudemment – de préciser ce que doit être une belle ville. Dans l'ensemble leur attitude se montre pragmatique : le beau urbain du XVIII^e siècle est issu de la raison et doit permettre de regarder la réalité en face.

Une belle ville : un espace « où tout se tient »

Le discours des praticiens va permettre d'identifier les deux principaux critères de la belle ville : ce qui la rend plus monumentale d'un côté, et ce qui la rend plus pratique, ou commode, de l'autre. Ces deux pôles essentiels du beau urbain constituent d'ailleurs les éléments d'analyse favoris des voyageurs, qui comparent les villes entre elles et les placent en position de rivales avec un souci d'objectivité aiguisé par un regard moins familier que celui des autochtones. La question à laquelle ils tentent de répondre – quelle est la plus belle ville : celle qui contient le plus de monuments ou celle qui est la mieux policée ? – ne trouve pas de réponse catégorique. C'est l'avis du voyageur suisse Jakob Heinrich Meister :

« Si la plus belle ville est celle où l'on voit le plus grand nombre de bâtiments, de maisons somptueuses, de riches palais, assurément Paris l'emporte de beaucoup sur Londres mais si l'on faisait plus d'attention à l'étendue du terrain qu'occupe une ville, à la régularité de ses rues, à la multiplicité de ses places, au spectacle plus ou moins animé de l'industrie, de l'aisance, de l'activité du peuple qui l'habite, Londres, sous tous ces rapports, paraîtrait je crois fort au-dessus de Paris. »¹³

L'auteur précise ensuite : « la largeur des rues, l'extrême commodité des trottoirs, la variété, la propreté, l'arrangement, le luxe ingénieux de cette multitude innombrable de boutiques de toute espèce, forment un coup d'œil vraiment magique, et dont il n'est guère possible de se faire une idée sans l'avoir vu »¹⁴.

Ce débat intervient à un moment où la manière de concevoir le monument et la rue se modifie. Le monument reste un reflet du pouvoir mais il tend à devenir, sous l'influence des guides de ville qui se multiplient, un objet de mémoire, un point de repère temporel (autant que spatial) dont la grande ville, en perpétuel changement, a besoin pour fabriquer son histoire¹⁵ – un thème toujours actuel à l'heure du « tout patrimoine » et parfois tourné en dérision¹⁶. A cette modification du regard porté sur le monument répond l'attention particulière consacrée à tous les éléments de voirie, alors que la rue devient le dispositif-clé autour duquel va se concentrer une grande partie de la réflexion urbaine la plus novatrice. Jean-Louis Harouel a montré comment la notion d'alignement prend sa place dans les ouvrages juridiques avec une radicalité nouvelle, jusqu'à la phrase péremptoire d'Edme de La Poix de Fréminville dans son *Dictionnaire ou traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses et seigneuries de la campagne* (1758) : « La beauté des villes consiste principalement dans l'alignement des rues »¹⁷. Plus généralement, la voirie rassemble différents domaines dont la maîtrise rendra la ville plus propre, plus sûre et donc plus belle¹⁸. A cette fin, la coupe urbaine « idéale » de Patte – ou « profil » dans le vocabulaire du XVIII^e siècle – comme celle d'Eugénio dos Santos pour la reconstruction de Lisbonne (*fig. 1*), qui permettent de visualiser toutes les circulations possibles et de les optimiser (la belle ville

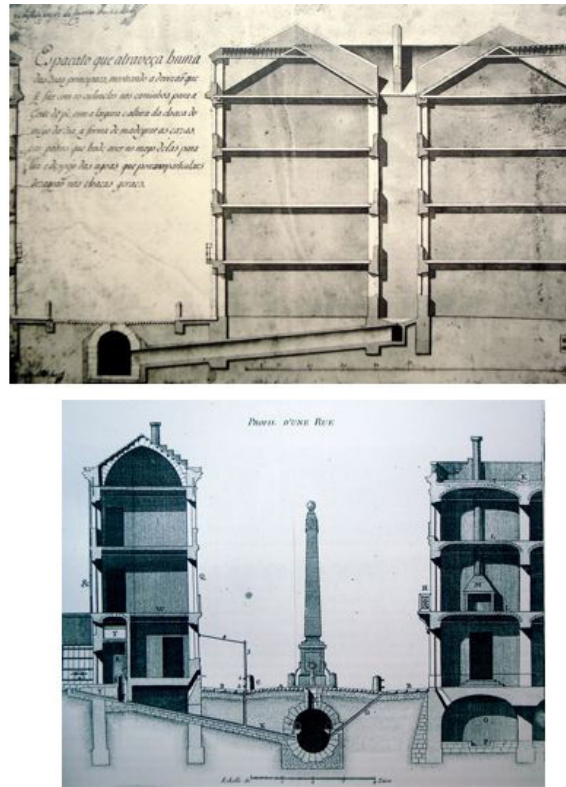


fig. 1 : Les coupes urbaines d'Eugénio dos Santos, v.1758, en haut, et de Pierre Patte, 1769, en bas (cl. de l'auteur).



fig. 2 : M. Pichon, Nouveau plan routier de Paris, 1789, détail, BnF, Cartes et Plans, Ge A 1191 (cl. de l'auteur).

est une ville fluide), sont exemplaires¹⁹. Ces tentatives doivent être reliées aux nouveaux règlements qui précisent un gabarit urbain – à une largeur de rue fixée correspond une hauteur maximale de bâti – comme les règlements de 1783-84 à Paris, auxquels Haussmann restera fidèle²⁰.

Ces deux critères du beau urbain (la mise en valeur du monument et la rue alignée et fonctionnelle) se perçoivent également assez bien sur les nouveaux plans de ville cartographiés²¹ qui mettent en évidence, d'un côté le réseau des rues avec une précision nouvelle, et de l'autre une liste de monuments « inventoriés » qui servent de bordure à la fois décorative et instructive. Le beau urbain est ainsi devenu plus *visible*, identifiable, presque mesurable. Le *Nouveau plan routier de Paris* de l'ingénieur géographe Pichon, qui a connu onze éditions entre 1780 et 1801 et qui compte parmi les ouvrages les plus diffusés de la période (fig. 2), propose ainsi un réseau urbain détaillé et fiable, bordé de vingt-huit vues de monuments emblématiques du patrimoine parisien (l'expression convient déjà), des plus anciens (la cathédrale Notre-Dame) aux plus récents (comme l'Ecole militaire ou l'Hôtel des Monnaies) incluant... Versailles !

Pour améliorer la beauté de leur ville, les praticiens doivent dès lors s'efforcer de faire du lien entre ces deux critères du beau urbain : c'est une ville techniquement confortable qui rendra possible la contemplation²². La tâche est difficile, car il n'y a pas de solutions toutes faites pour fabriquer le beau comme il n'y en a pas pour le dire. Ce constat est lié à une profonde prise de conscience de la complexité de l'urbain et du caractère propre à chaque ville. Il est d'ailleurs énoncé de manière très claire dans les écrits de l'abbé Laugier ou ceux de Pierre Patte : « De dire ce qu'il conviendrait de faire positivement en particulier, c'est ce qu'il n'est guère possible, attendu que les positions des villes se modifient d'une infinité de façons et que ce qu'il convient à l'une ne saurait convenir à une autre. »²³

Ce que les théoriciens vont plutôt revendiquer et proposer, ce sont des principes, des schémas opératoires, des *types* urbains pour reprendre la terminologie de Quatremère de

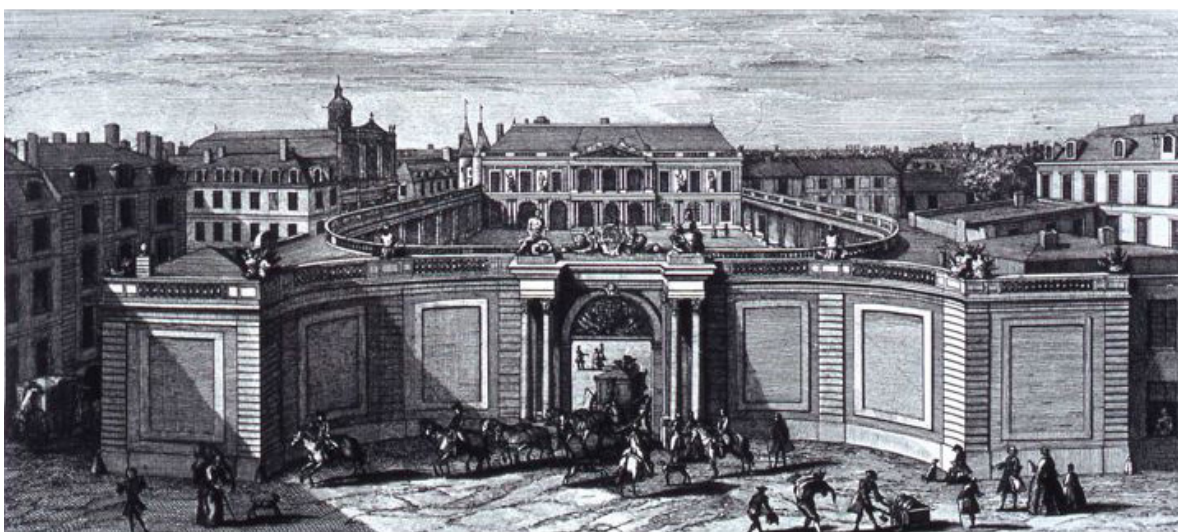


fig. 3 : Vue perspective de l'hôtel de Soubise, XVIIIe siècle, BnF, Estampes, Va 224 Fol. (cl. de l'auteur).

Quincy²⁴, et non des modèles fixes répétables à l'identique, dans l'idée de trouver des accords entre une vision globale esthétique de la ville et l'individualité du bâti en général, entre les « embellissements particuliers » et « l'embellissement total » de Patte²⁵ ou entre la « beauté générale » et les « beautés particulières » chères à Laugier. Comme l'a souligné Geert Bekaert dans son introduction à la réédition des écrits de ce dernier, celui-ci tente véritablement de penser le bâtiment *dans la ville* :

« [Le bâtiment] doit non seulement répondre aux principes généraux de sa fonctionnalité et de sa beauté propres, mais est également soumis au rôle qu'il joue dans l'ensemble de la ville et du paysage. [...] La ville, suivant Laugier, ne consiste pas seulement en bâtiment, en architecture ; le non-bâti, la non-architecture en font également partie. »²⁶

Il s'agit de gérer les discontinuités et de créer des *liaisons* : entre le monument et la rue, entre la rue et le fleuve, entre les différents quartiers, le piéton et la voiture, l'espace libre et le bâti, *etc.*... La vigilance va être particulièrement soutenue pour faire de la ville « le champ où tout se tient »²⁷, comme en témoigne par exemple l'entrée de l'hôtel de Soubise à Paris (*fig. 3*), dont le grand portail concave, qui facilite la circulation et optimise la liaison entre espace privé et espace public – non sans ostentation – est particulièrement loué²⁸. Pour les architectes et les théoriciens-amateurs du XVIII^e siècle, le monument n'a de sens qu'inséré dans un tissu urbain renouvelé et mieux *distribué*. Dans son *Cours d'architecture*, Jacques-François Blondel aborde ainsi la ville, bien que de façon marginale, au chapitre de la distribution, au même titre que les jardins et les appartements²⁹. Concis, il évoque ses projets de réaménagement pour Metz et Strasbourg, insistant sur le fait que « tout doit marcher ensemble³⁰ ».

Parmi les nombreux écrits rédigés lors de la création de la place Louis XV dans la capitale on trouve de même le mot « distribution » appliqué à l'échelle urbaine, comme dans ce texte d'humeur publié dans le *Mercure de France* en 1748 :

« Permettez-moi encore, Monsieur, de vous faire part d'une idée qui m'est venue souvent, en voyant les belles villes que j'ai parcourues. Ce n'est point la qualité des beaux bâtiments qui fait une belle ville mais une certaine harmonie [...]. S'il ne fallait qu'un grand nombre de beaux bâtiments, Paris l'emporterait peut-être sur Rome et je suis cependant forcé d'avouer, tout Français que je suis, que Rome l'emporte sur Paris; c'est que tous les beaux édifices de Rome sont mis à profit pour exciter l'admiration de ceux qui se promènent dans cette ville admirable, au lieu que les bâtiments de Paris sont presque tous en pure perte [...]. Je dis donc qu'avec un petit nombre de très beaux édifices on peut faire une très belle ville pourvu qu'ils soient disposés et *distribués* [je souligne] [...] c'est qu'un bel édifice se multiplie pour l'ornement d'une ville autant de fois que vous donnez de points différents pour le voir, au lieu que celui qui n'est vu que d'un seul point ne fait jamais qu'un édifice, car je ne parle pas de ceux qu'on a pris tellement soin de cacher qu'on ne les voit point du tout »³¹.

THEATERS AND THEATER PLAZAS

63



FIG. 308—LISBON. PLAZA OF DOM PEDRO IV

The symmetrical development of the side elevation of the theater without scenery loft made it possible to center a plaza on it. The group was built after the earthquake of 1755. (From a drawing by Franz Herding.)

to-day; Fig. 355 shows the old condition). He lined it with houses that are higher — this Garnier resented especially — than is advantageous considering the height of the Opéra. Nevertheless, if seen from a point near enough to prevent the high houses from perspective dwarfing the Opéra, the setting, measured by the low modern standards, is unusually good, and one has to take a second look to realize why Garnier was so sorely grieved (see caption to Fig. 303) and why this setting is so inferior to its opportunities.

Everything Garnier says against the setting of the other three sides convinces upon first glance. However Garnier forgets that the side elevations of the Opéra are especially unsuitable for a monumental setting (Fig. 304). The Madeleine similarly located shows on its sides the even rows of its stately peristyle; the cross-shaped Panthéon has streets only, not plazas, on its sides.

In connection with the side elevations of the Opéra it seems that not all the blame can be fastened on Haussmann's site "bellying out in the middle". Good pre-

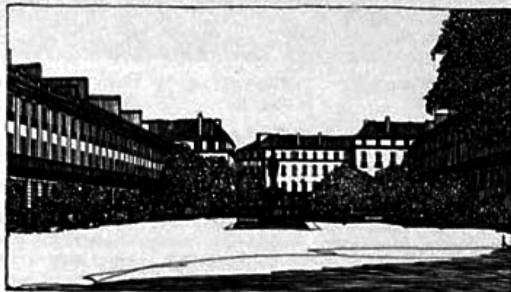
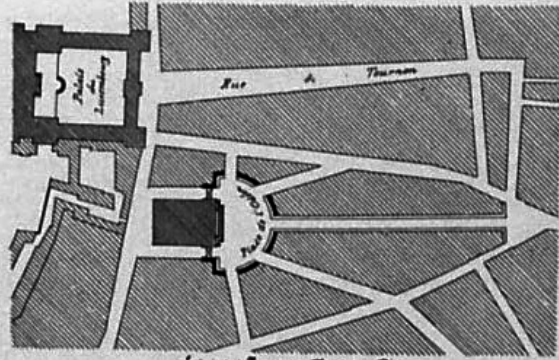
FIG. 311—NANTES. COURS DE LA REPUBLIQUE
View looking east. (Drawing by Franz Herding)FIG. 312—NANTES. PLACE GRASLIN
View looking north. See plan above. (Drawing by Franz Herding.)

FIG. 309—PARIS. PLACE DE L'ODEON AND RUE DE TOURNON

The Place de l'Odéon is a semicircular plaza built about 1782 with uniform façades as a forecourt to the theater. The side elevations of the theater are not featured. This plan also shows the spreading Rue de Tournon of which Fig. 655 is a view. (From Brinckmann.)

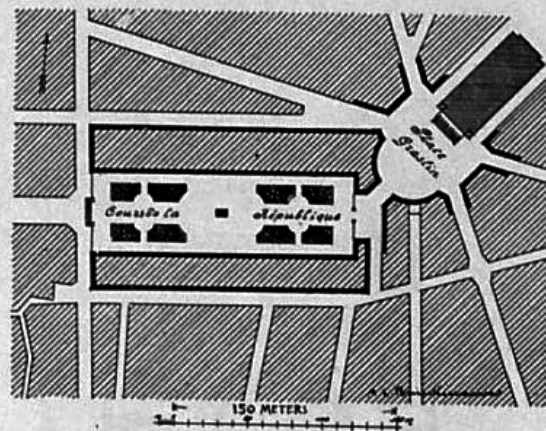
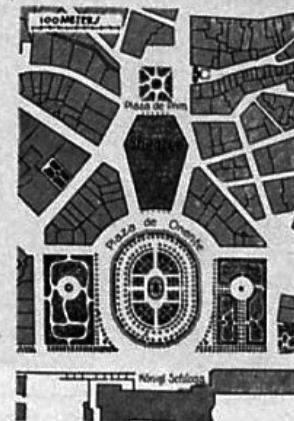


FIG. 310—NANTES. PLACE GRASLIN AND COURS DE LA REPUBLIQUE

Place Graslin, built as forecourt to a theater on a plan somewhat similar to the Place de l'Odéon, is lined by uniform houses, the upper stories of which continue the lines of the frieze of the theater façade. This group of plazas was built by Crücy, 1785. (From Brinckmann.)

FIG. 313—MADRID. PLAZA DE ORIENTE (BELOW)

When Napoleon's brother was made king of Spain he razed several convents, a church, and five hundred houses to create in front of the royal palace the Plaza de Oriente, the largest plaza in Madrid. (See Fig. 389 for an earlier scheme.) The theater is set between a square plaza and an oval court formed partly of curved house façades, partly of trees. (From Gurliitt.)



Les monuments ne seront donc pas conçus sans amélioration et régénération du tissu urbain alentour. A ce titre, les projets de théâtres sont généralement exemplaires, prouesses d'embellissements issus de la conception de « l'architecture-récit³² » véhiculée par les ouvrages théoriques. Le monument public magnifié par un réseau de rues approprié développe le sens civique et contribue à l'identité culturelle du citoyen-citadin. Il est d'ailleurs très intéressant de mesurer l'intérêt porté à ces morceaux de villes par Werner Hegemann et Elbert Peets dans leur publication de 1922, *The American Vitruvius : an Architect's Handbook of Civic Art*, pour différencier ces exemples du mouvement américain « City Beautiful » envers lequel ils étaient critiques, le considérant comme trop académique. Tous deux n'ont jamais promu la monumentalité au risque de ne pas respecter des questions d'échelle et de convenance, démontrant la qualité de certains exemples d'« architectural groupings » du siècle des Lumières (*fig. 4*) dont ils soulignent la cohérence et l'efficacité³³.

La grande ville : forcément sublime ?

Si l'on peut ainsi parvenir à identifier une série de critères du beau urbain au XVIII^e siècle, il me semble également important de relever le fait que les hommes des Lumières ont compris assez tôt que ces critères, rationnels et réfléchis, ne pouvaient résoudre tous les problèmes posés par l'esthétique urbaine, non seulement parce qu'un beau répétitif ne peut générer que l'ennui, mais aussi parce qu'il devient nécessaire de faire face à la complexité croissante de la « grande ville ». Vers 1750, Paris compte environ 576 000 habitants, Londres 675 000, dépassant le million à la fin du siècle³⁴.

Or la grande ville se livre comme un panorama et se conçoit comme un paysage, impliquant un changement de sensibilité³⁵. Contrairement au point de vue trop tranché avancé par Jean-Louis Harouel sur la foi absolue en l'alignement³⁶, les théoriciens et praticiens considèrent qu'une part d'irrégularités contribue à la beauté urbaine. Laugier notamment réfléchira à plusieurs reprises à cette question :

« Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner le plan d'une ville, de manière que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différentes, qu'on n'y rencontre presque jamais les mêmes choses, [...] qu'il y ait de l'ordre, et pourtant une sorte de confusion, que tout y soit alignement, mais sans monotonie, et que d'une multitude de parties régulières il en résulte en total *une certaine idée d'irrégularité et de chaos qui sied si bien aux grandes villes* [je souligne]³⁷. »

Cet aspect original de la pensée de Laugier concernant l'aménagement urbain a été analysé par Wolfgang Herrmann³⁸. Laugier s'oppose au choix du plan hippodamique, qui a été celui de nombreuses villes nouvelles du XVII^e siècle, et n'hésite pas à dévoiler son inquiétude face à une trop grande uniformité dans le bâti (« la plus grande des erreurs »³⁹). Patte le citera avec éloge dans ses *Monuments*⁴⁰ et exprimera un point de vue similaire,

craignant lui aussi la symétrie employée de manière trop systématique et incitant les architectes à varier leurs effets :

« Il n'est pas nécessaire, pour la beauté d'une ville, qu'elle soit percée avec la froide symétrie des villes du Japon et de la Chine et que ce soit toujours un assemblage de maisons disposées bien régulièrement dans des carrés ou des parallélogrammes. [...] Il convient surtout d'éviter la monotonie et la trop grande uniformité dans la distribution totale de son plan, mais d'affecter au contraire de la *variété* et du *contraste* dans les formes afin que tous les quartiers ne se ressemblent pas. Le voyageur ne doit pas tout embrasser d'un coup d'œil mais il faut qu'il soit continuellement attiré par du nouveau, du varié, de l'agréable, qui excite, pique et réveille sans cesse sa curiosité »⁴¹.

Il n'est probablement pas anodin que ce changement de sensibilité se développe à un moment où se trouve précisément replacé sur l'autel des débats intellectuels le concept de sublime, cette catégorie du sentiment esthétique remise à l'honneur par le philosophe Edmund Burke dans sa publication (d'abord anonyme) d'avril 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. L'ouvrage, qui apporte une meilleure compréhension de nos expériences esthétiques, rencontre un vif succès en Angleterre et intéresse les artistes, comme l'architecte William Chambers⁴². Il est connu immédiatement en France par un long article, au ton élogieux, publié dans le *Journal encyclopédique*

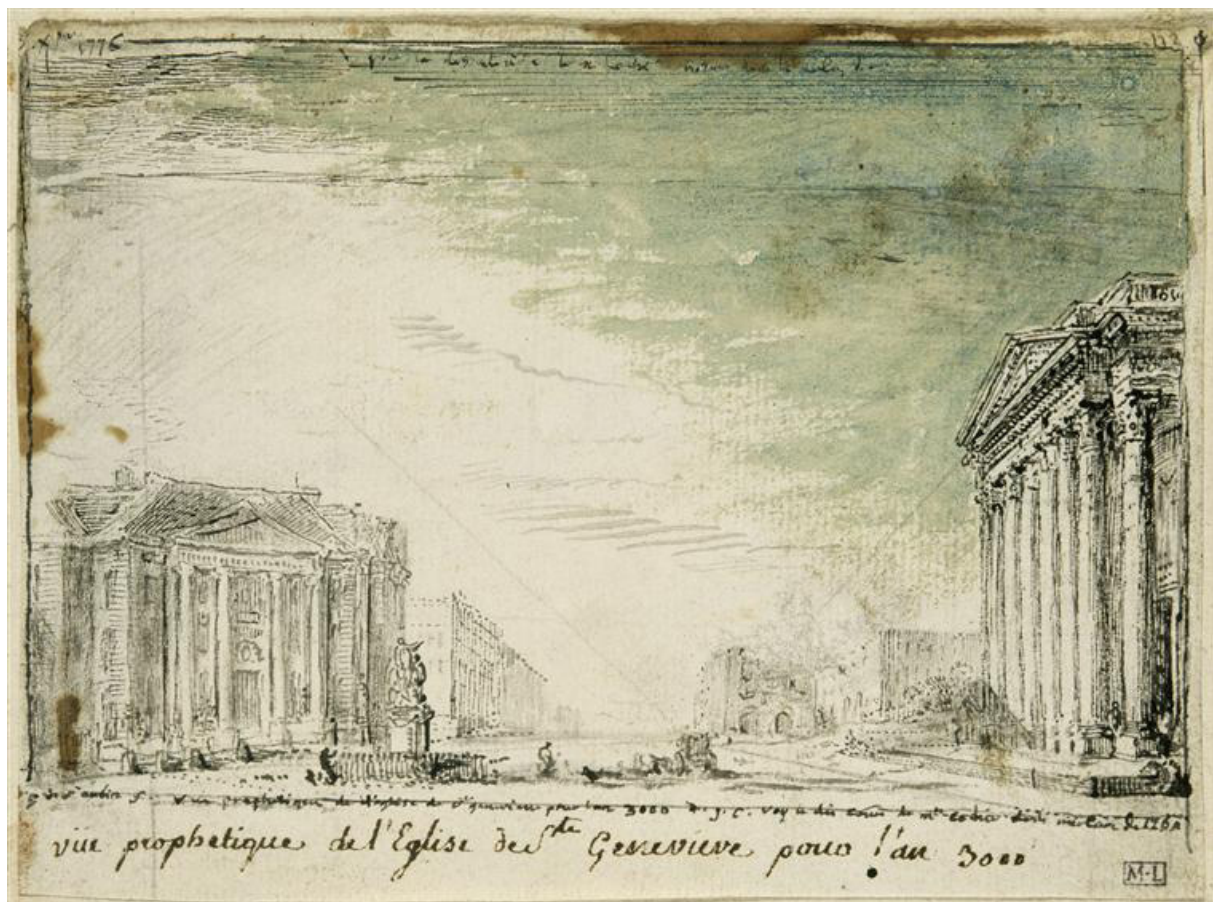


fig. 5 : Gabriel de Saint-Aubin, Vue prophétique de l'église de Sainte-Geneviève pour l'an 3000, 1776, Musée du Louvre (cl. de l'auteur).

de juillet 1757 : le texte de Burke est apprécié pour sa nouveauté et sa hardiesse, ainsi que pour la volonté de faire du beau et du sublime deux catégories esthétiques distinctes⁴³. Il sera traduit en français par l'abbé Des François en 1765 sous le titre *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime*. Ce concept, qui a notamment permis de porter un nouveau regard sur les paysages maritimes et montagneux, comme sur les ruines, a peut-être facilité dans un même élan la manière d'appréhender la grande ville.

Si le beau, selon Burke, est fini et harmonieux, le sublime, qui nous place dans un état où se mêlent le plaisir et la terreur, est infini et dynamique⁴⁴, comme pourrait l'illustrer la *Vue prophétique de l'église de Sainte-Geneviève pour l'an 3000* de Gabriel de Saint-Aubin⁴⁵ (fig. 5). Le sublime permet ainsi l'abandon de la symétrie et de la proportion. Burke explique par exemple : « [...] nous commençons à sentir que les idées mathématiques ne sont pas les vraies mesures de la beauté ⁴⁶ ». Cette nouvelle catégorie esthétique permet ainsi aux hommes du XVIII^e siècle d'apprécier les forces issues de la nature⁴⁷, souvent rude et grossière mais admirable – ce n'est pas un hasard si Laugier compare la ville à une forêt. Elle est également diffusée par Piranèse, ainsi que par plusieurs générations d'architectes européens passés par Rome qui ne pourront échapper aux débats en cours⁴⁸. Dans l'imaginaire de la ville sublime, les publications du célèbre graveur jouent un rôle décisif : elles facilitent l'acceptation d'un certain désordre, et contribuent également à augmenter l'intérêt porté aux infrastructures⁴⁹.

Au cours des années 1760, Piranèse publie plusieurs traités archéologiques subventionnés par le pontife vénitien Clément XIII, dont le plus remarquable est *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* de 1762, dédié à un confrère architecte, l'écossais Robert Adam, avec qui il avait réalisé une série d'études entre 1755 et 1757. Il y retrace l'évolution de ce quartier (zone monumentale de Rome située entre le Capitole, la porte du Peuple et la courbe du Tibre) à partir d'une séquence de plans qui se veut la plus complète possible. *L'Ichnographia*, somptueux ensemble de six planches censés représenter le Champ de Mars sous le dernier empire, termine la série (fig. 6). L'idée est en réalité de rassembler de multiples motifs destinés à stimuler l'imagination des artistes envers cette grande ville qu'il faut affronter, mais qui n'est pas encore la mégalopole du XIX^e siècle chargée de résonances négatives. John Wilton-Ely a précisément montré comment ces deux publications ne sont pas antinomiques avec l'idée de rationalité des Lumières : elles révèlent au contraire la confiance de Piranèse et de ses « élèves » dans les pouvoirs créatifs de l'imagination⁵⁰. L'architecte-graveur prône en effet la complexité formelle et la nécessité de transgresser les règles : « [...] cela fait partie de la nature humaine d'exiger une certaine licence dans l'expression créatrice comme dans toute autre chose⁵¹ ».

Bien qu'il soit sans doute étrange d'associer Piranèse et Laugier, qui ont été opposés sur bien des points, les allusions d'un passage des *Observations sur l'architecture*, publiées la même année que la traduction française de l'ouvrage de Burke, forment d'étonnantes

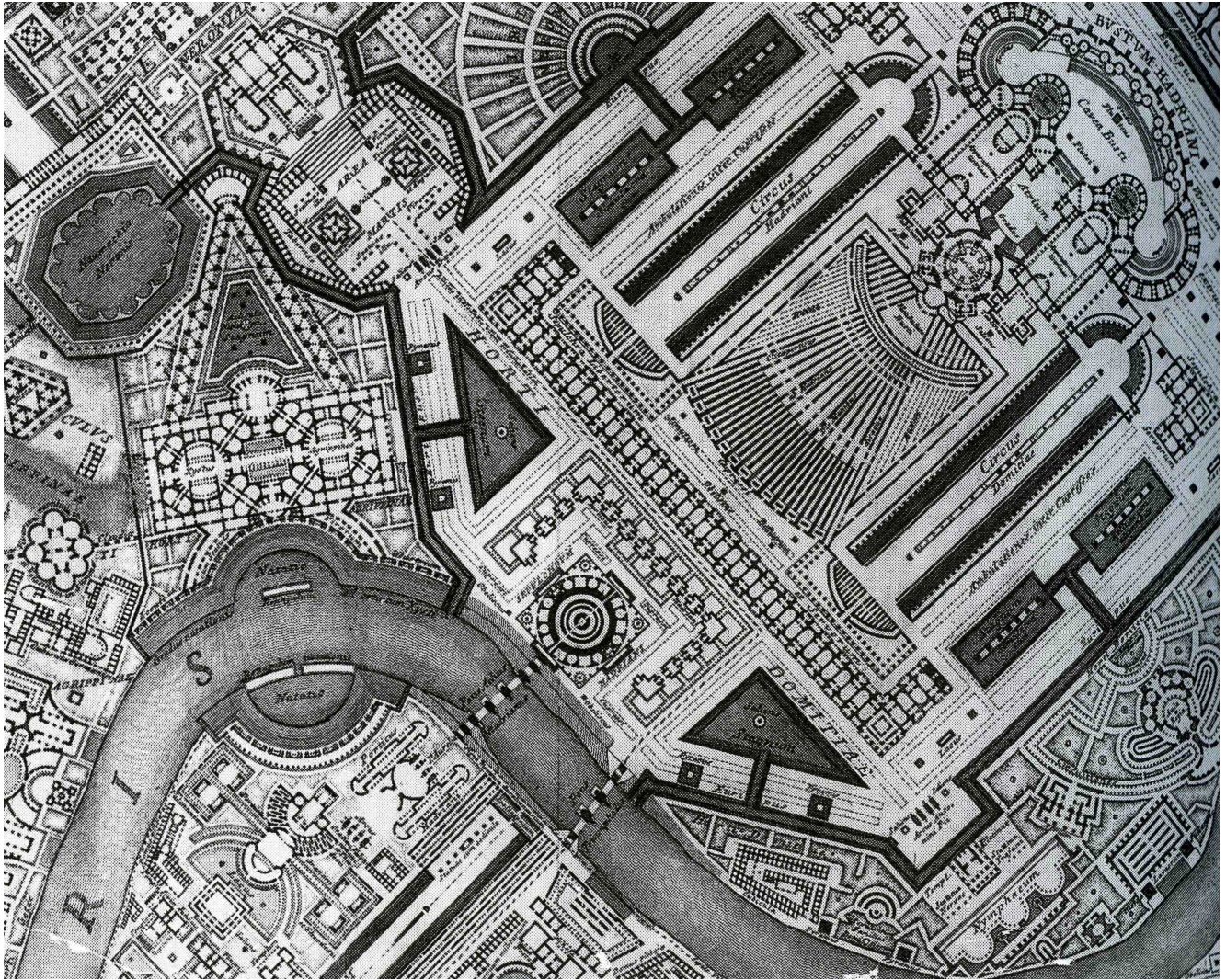


fig. 6 : Piranèse, Ichnographia, Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762, détail (cl. de l'auteur).

résonances au regard des gravures de l'artiste italien :

« Quiconque sait bien dessiner un parc, tracera sans peine le plan en conformité duquel une ville doit être bâtie relativement à son étendue et à sa situation. Il faut des places, des carrefours, des rues. Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidents qui varient le tableau, un grand ordre dans les détails, *de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble* [je souligne]⁵²».

Si les *Observations* n'ont jamais eu l'écho de l'*Essai*, elles ne sont probablement pas non plus à sous-estimer. Cet extrait, qui termine pratiquement l'ouvrage, comme une sorte de conclusion abrupte menée avec l'énergie de la dernière minute (contrairement à l'*Essai* il n'existe pas dans les *Observations* de chapitre spécifique consacré à l'embellissement des villes), est sans doute révélateur des changements qui enrichissent la réflexion sur la ville à partir des années 1760. Dans ce cadre, le sublime apparaissait-il comme une catégorie esthétique mieux adaptée à cette grande ville qu'il était si difficile de rendre belle ? La question reste ouverte.

Sophie Descat est maître de conférences à l'ENSA Paris-la-Villette.

Notes

1 Article faisant suite à une communication présentée lors du colloque international *Le Beau dans la ville*, Université de Tours, 23 et 24 novembre 2007, sous la direction scientifique de Philippe Chassaing et Christine Bousquet (laboratoire CEHVI). Sophie Descat est maître de conférences à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette.

2 La définition de la « belle ville » donnée par le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* rassemble ces poncifs : « Pour qu'une ville soit belle, il faut que les principales rues conduisent aux portes ; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient à angles droits. [...] Dans le concours des rues on pratique des places dont la principale est celle où les grandes rues aboutissent, et on décore ces places en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou maisons qui les entourent, et avec des statues et des fontaines. Si avec cela les maisons sont bien bâties, et leurs façades décorées, il y aura peu de choses à désirer » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel : Samuel Faulche & Cie, s.d., article « Ville », t. 17, p. 277).

3 Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris : Seuil, 1996, p. 270.

4 Michel Fleury et François Monnier (« L'urbanisme éclairé à Paris : aménagement et législation de Louis XIV à la Révolution », *Cahiers du Centre de recherche et d'Etudes sur Paris et l'Ile-de-France*, sept. 1985, n°12, p. 58-71) évoquent les fluctuations de sens du mot embellissement au XVIII^e siècle, entre ornement et aménagement. Daniel Rabreau (« De l'embellissement. L'iconographie urbaine comme catharsis au XVIII^e siècle », *Architecture et comportement*, vol. 6, n°1, 1990, p. 39-62) revient également sur ce point de manière plus approfondie, soulignant la complexité de la notion ainsi que son rôle essentiel dans l'imaginaire créateur au XVIII^e siècle. Philippe Genestier (article « Embellissement », *Dictionnaire de l'urbanisme et de*

l'aménagement, Pierre Merlin, Françoise Choay (dir.), Paris : PUF, 1996, p. 289-290) retrace l'historique de l'utilisation du mot embellissement jusqu'à la loi Cornudet de 1919, soulignant l'aspect « syncrétique » de la notion qui en fait une « préfiguration de l'actuel terme d'urbanisme ».

5 Pour une confrontation critique entre les deux « mots d'ordre », voir : Sophie Descat, Eric Monin, Daniel Siret, *La ville durable au risque de l'histoire*, Lille/Paris : Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille/Jean-Michel Place, 2006.

6 Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII^e siècle*, Paris : Picard, 1993.

7 « Cette partie de notre droit public sous ce titre de voirie, si simple et si commun, renferme plusieurs matières très intéressantes au service de l'Etat et au bonheur des peuples. » (Nicolas Delamare, *Traité de Police*, t. IV, Livre sixième, « De la voirie » [par Le Cler du Brillet], 1738, p. 1).

8 Voltaire, *Des Embellissements de Paris* (texte rédigé avant avril 1749 et publié pour la première fois à Paris, chez Lambert, dans le *Recueil de pièces en vers et en prose* en 1750), p. 226. Voltaire reviendra quelques années plus tard sur ces thèmes dans *Des embellissements de la ville de Cachemire* (1756, p. 251) : « On parlait beaucoup cependant de rendre la capitale plus commode, plus propre, plus saine, et plus belle qu'elle ne l'était. On en parlait mais on ne faisait rien ». Les citations sont extraites de Mark Waddicor (éd.), *The complete works of Voltaire*, Oxford : The Voltaire foundation Taylor Institution, 1994.

9 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, Paris : Durand, 1746 (cité ici par Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris : Philippe Sers éd., 1990, p. 87).

10 Maille Dussaussoy, *Le Citoyen désintéressé ou diverses idées patriotiques concernant quelques établissements et embellissements utiles à la ville de Paris, analogues aux Travaux publics qui se font dans cette capitale, lesquels peuvent être adaptés aux principales villes du Royaume et de l'Europe*, 2 vol., Paris, 1767-1768. Le premier volume est dédié au lieutenant général de Police Antoine de Sartine.

11 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*

(Amsterdam, 1783) cité ici dans l'édition établie sous la direction de Jean-Louis Bonnet, Paris : Mercure de France, 1994, tome 1, p.933.

12 John Summerson, *Georgian London*, Londres : Penguin Books, 1978, p. 121-132 : « The Spirit and Practice of "Improvement" ».

13 Jakob Heinrich Meister, *Souvenirs d'un voyage en Angleterre*, Paris : Gattey, 1791, p. 27-30.

14 *Ibid.*

15 F. Choay, *La règle et le modèle...*, *op. cit.*, p. 77 : « [...] les auteurs de descriptions et de guides objectivent la ville, ils conservent vivante cette relation à l'urbain qui passe par sa mémoire ».

16 Voir par exemple la série « More-numents for London », projets de l'architecte Tomas Klassnik, réalisés pour l'exposition « Airspace » qui s'est tenue à Londres en juillet 2006, publiés dans *L'architecture d'aujourd'hui*, n°365, juil.-août 2006, p. 71.

17 Cité par Jean-Louis Harouel, « Les Fonctions de l'alignement dans l'organisme urbain », *Dix-huitième siècle*, 1977, p. 135-149.

18 « L'on a vu dans les chapitres précédents que la régularité des édifices, la largeur et l'alignement des rues, l'entretien du pavé et le nettoyage contribuent beaucoup à la beauté d'une ville. » (N. Delamare, *Traité de Police...*, *op. cit.*, p. 349). Sur les liens entre conceptions médicales et aménagement urbain voir Sabine Barles, *La ville délétère : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIII^e-XIX^e siècles*, Seyssel : Champ Vallon, 1999.

19 Sur les coupes de Pierre Patte et Eugénio dos Santos voir Sophie Descat, « Pierre Patte théoricien de l'urbanisme », *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Michel Le Moël (dir.), Paris : Action artistique de la ville de Paris, 1997, p. 58-65 et Andrew J. Tallon, « The Portuguese Precedent for Pierre Patte's Street Section », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 63, 2004, p. 370-377.

20 Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIII^e siècle*, Paris : Picard, 2004, p. 110-128.

21 Jean Boutier, Jean-Yves Sarazin, Marine Sibille, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII^e siècle*, Paris : Bibliothèque Nationale de France,

2002.

22 Donald J. Olsen (*The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1986, p. 3-6) fait part de réflexions similaires pour la ville du XIX^e siècle.

23 Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, 1769, p. 63-64. La même idée est développée au tout début de son ouvrage (p.7).

24 Cette terminologie a été analysée par Aldo Rossi (*L'architecture de la ville*, Paris : InFolio éditions, 2001, p. 33) qui cite un extrait du *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy (1832) : « Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter parfaitement que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle [...]. Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est au contraire un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type ».

25 « Pour parvenir à un objet si désiré je ne répéterai point avec tant d'autres qu'il serait nécessaire d'abattre tout Paris pour le reconstruire si l'on voulait faire une belle ville ; je pense au contraire qu'il faudrait conserver tout ce qui est digne de l'être ainsi que tous les quartiers et les édifices qui forment déjà des embellissements particuliers afin de les lier avec art à un embellissement total. » (Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, p. 221).

26 Geert Bekaert, introduction à la réédition de *l'Essai et des Observations sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, Paris : Mardaga, 1979, p. xiv.

27 Giulio-Carlo Argan, *L'Histoire de l'art et la ville*, Paris, 1995, p. 62.

28 J.-F. Cabestan, *La conquête du plain-pied...*, *op. cit.*, p. 134.

29 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, t. 4, chap. V, p. 393 et suivantes. Le professeur-architecte, fidèle à sa méthode, détaille ses projets de réaménagements de Metz et Strasbourg après quelques remarques préliminaires. Voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Mar-

seille : Parenthèses, 1988, p. 174-176 et Edoardo Piccoli, « Disegni e incisioni di Jacques-François Blondel per Metz e Strasburgo », *Il disegno di architettura*, 31, 2005, p. 3-12.

30 « Au reste, nous n'avons entrepris ces observations que dans le dessein de porter nos élèves à se servir, en pareille circonstance, non des mêmes procédés, parce que le local n'est pas le même partout, mais à s'appliquer, plus qu'on ne le fait ordinairement, à concevoir que *tout doit marcher ensemble* [je souligne] dans un projet de pareille importance et principalement lorsqu'il s'agit de l'embellissement d'une Ville. » (J.-F. Blondel, *Cours d'architecture...*, *op. cit.*, p. 410).

31 « Lettre à M. de la Bruere sur le projet d'une place pour la statue du roi », *Mercure de France*, juillet 1748, p. 151-152.

32 D. Rabreau, « De l'embellissement... », art. cit., p. 43. Voir également Daniel Rabreau, *Apolon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris : Éditions du Patrimoine, 2008.

33 Voir l'introduction d'Alan J. Plattus à la réédition de l'ouvrage de Werner Hegemann et Elbert Peets, *An American Vitruvius : an architect's handbook of civic art*, New York : Princeton architectural press, 1988, p. vii-xi, « The American Vitruvius and the American Tradition of Civic Art ».

34 Brian R. Mitchell, *International historical statistics: Europe 1750-1993*, 4^e édition, Basington/New York, 1998, p. 75-76.

35 André Chastel, « Problèmes d'urbanisme à Paris au XVIII^e siècle », *Sensibilità e razionalità nel settecento*, Venise : Sansoni éd., 1967, n°5, vol. II, p. 617-628.

36 « Ni chez les administrateurs, ni chez les ingénieurs et architectes du 18^e siècle, nous n'avons rencontré d'interrogation véritable sur l'éventualité des suites néfastes qui résulteraient d'une application trop rigide du système de l'alignement. » (J.-L. Harouel, « Les Fonctions de l'alignement... », art. cit., p. 147).

37 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, p. 224.

38 Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth*

century French Theory, Londres : A. Zwemmer, 1985, p. 134-139.

39 « Nous avons des villes dont les rues sont dans un alignement parfait : mais comme le dessein en a été fait par des gens de peu d'esprit, il y règne une fade exactitude et une froide uniformité qui fait regretter le désordre de nos villes qui n'ont aucune espèce d'alignement : tout y est rapporté à une figure unique. [...] On ne voit partout qu'une ennuyeuse répétition des mêmes objets ; et tous les quartiers se ressemblent si bien qu'on s'y méprend et on s'y perd. » (M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, *op. cit.*, p. 223).

40 En note, Patte écrit en effet : « *Essai sur l'architecture*, p. 242, ouvrage où il y a nombre de réflexions pleines de goût sur les embellissements de nos villes » (P. Patte, *Monuments érigés en France...*, *op. cit.*, p. 213).

41 *Ibid.*, p.222. Patte reprendra les mêmes arguments au début des *Mémoires* (p. 11) incitant au mélange entre places, bâtiments publics et maisons particulières.

42 Chambers, qui publie *Designs for Chinese Buildings* en mai 1757, a pu trouver une sorte de réconfort théorique chez Burke pour appuyer son discours sur les formes irrégulières et les scènes « plaisantes » ou « effrayantes » — voir Eileen Harris, « Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful », *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres : Phaidon Press, 1967, p. 207-213.

43 *Journal encyclopédique par une société de Gens de Lettres*, Liège, t. V, juillet 1757, p. 3-18 : « Ces Recherches philosophiques bien méditées peuvent contribuer beaucoup à la perfection des Arts et des Ouvrages de génie » (p.18).

44 Ernst Hans Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris : Phaidon, 2004. Le chapitre 2 porte sur « L'ascendance du sublime », p. 54-57. Gombrich y insiste sur le fait que le sublime naît nécessairement dans une nation autre que la France qui dicte le bon goût et le beau. Burke parle assez peu des arts visuels mais il précise que l'homme de goût a le choix entre deux grandes catégories, deux sources du plaisir esthétique : la beauté, dont la jouissance est procurée par la perfec-

tion artistique, et le sublime au caractère brut, austère — le philosophe qualifie par exemple Stonehenge de « monument sublime ».

45 Dessin de décembre 1776 publié dans : Pierre Rosenberg, Christophe Leribault, Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, *Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)*, Paris : Somogy, 2008, p. 168-169.

46 Edmund Burke, *Recherches*, t. II, p. 28 — extrait cité par Annie Becq dans la traduction de l'abbé Des François, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris : Albin Michel, 1994, p. 330-331.

47 Boullée parle également de « tableaux sublimes » en référence à ceux de la « Nature » (Christophe Henry, « De la fumée surgit la lumière. Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen », *Claude-Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français. Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Daniel Rabreau, Dominique Massounie (dir.), Paris : Monum, 2006, p. 292.

48 Piranèse a pu lire l'essai de Burke à une date proche de sa parution car son ami Pierre-Adrien Pâris en possédait un exemplaire (Didier Laroque, *Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris : Les éditions de la Passion, 1999, p. 18-23). Voir aussi : Janine Barrier, *Les architectes européens à Rome : 1740-1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris : Monum, 2005, p. 72-75.

49 Rebecca Williamson a évoqué cette question dans sa communication « Quand les égouts sont devenus beaux (When Sewers became Beautiful) ».

50 John Wilton-Ely, « Utopia or Megalopolis ? The "Ichnographia" of Piranesi's Campus Martius reconsidered », *Atti del Convegno Internazionale : Piranesi fra Venezia e l'Europa*, A. Bettagno (dir.), Venise : Fondazione Giorgio Cini, 1983, p. 293-304.

51 Extrait du texte de Piranèse accompagnant les gravures du *Campo Marzio* (*Ibid.*, p. 300).

52 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye/Paris, 1765, p. 312-313.