

# Les paysages à l'époque moderne

Youri Carbonnier – 979-10-231-2189-6



PUPS



# LES PAYSAGES À L'ÉPOQUE MODERNE

**BULLETIN DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS MODERNISTES  
DES UNIVERSITÉS FRANÇAISES (AHMUF)**

Les paysages  
à l'époque moderne



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général de la faculté des Lettres  
de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN papier : 978-2-84050-554-9

PDF complet : 979-10-231-2184-1

Tirés à part :

Préface – 979-10-231-2185-8

Introduction – 979-10-231-2186-5

Florent Quellier – 979-10-231-2187-2

Paul Delsalle – 979-10-231-2188-9

**Youri Carbonnier – 979-10-231-2189-6**

Martine Vasselin – 979-10-231-2190-2

Claude Reichler – 979-10-231-2191-9

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (64990 Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## IMAGES DU PAYSAGE URBAIN : DES SOURCES POUR CONNAÎTRE LA VILLE MODERNE

*Youri Carbonnier*  
*Université d'Artois*

Si le paysage est au cœur des préoccupations contemporaines, la notion de paysage urbain n'est pas toujours comprise avec clarté. Aujourd'hui encore, beaucoup la limitent à la présence d'espaces verts au sein des villes. Or, rien n'interdit, *a priori*, de considérer la ville elle-même comme élément de paysage ou comme paysage en soi. La meilleure définition de cette notion de paysage urbain me semble être celle proposée par *A Dictionary of Landscape* pour le terme *townscape*<sup>1</sup> : « les formes physiques et la façon dont espaces et bâtiments composent le décor de la ville »<sup>2</sup>. L'emploi du mot « décor », tout comme les difficultés de certains de nos contemporains à considérer les agencements urbains comme des paysages, nous rapproche de la position des hommes de l'époque moderne. En aucun cas, en effet, ils n'auraient, dans le domaine de la ville, prononcé le mot « paysage ». En revanche, ils n'étaient pas insensibles à l'harmonie des façades qui composaient le décor de la ville.

Si l'on s'en tient aux dictionnaires du temps, le paysage urbain est une notion totalement inconnue. Le paysage apparaît alors surtout comme un genre pictural, dans lequel la nature, domestiquée ou pas, occupe une place primordiale. Le XVII<sup>e</sup> siècle français suit encore sans changement la définition de Robert Estienne, établie en 1549 : « C'est un tableau qui représente quelque campagne ». Furetière modifie bien la définition, en lui apportant quelques précisions, mais ne semble pas prendre en compte la ville comme paysage. Il élargit toutefois le propos hors du champ artistique et pictural : le paysage y devient l'« aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter » ; mais il ajoute aussitôt : « les bois, les collines et les rivières font les beaux

1 Notons au passage que les langues germaniques disposent d'un substantif unique pour désigner une réalité que le français doit exprimer en deux mots. Ainsi, l'allemand utilise *Stadtschaft*, tandis que le néerlandais dispose de *Stadschap*. En anglais, on trouve également *cityscape*.

2 « The physical forms and arrangements of the spaces and buildings that compose the urban scene » dans G. Gouly, *A Dictionary of Landscape*, Aldershot, Avebury Technical, 1991, p. 279.

paysages ». L'*Encyclopédie* renchérit en affirmant que le paysage est « le genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent »<sup>3</sup>. La difficulté d'étendre la définition au monde urbain s'explique peut-être par l'impossibilité, pour un observateur placé dans la ville, de « porter sa vue » au loin. Arrêté par les bâtiments ou les remparts, le regard se retrouve comme enfermé dans la ville et ne parvient jamais à s'épanouir dans la contemplation d'un vaste panorama aux perspectives lointaines.

44

Néanmoins, mon propos n'étant pas d'ordre sémantique, j'interromprai ici ces réflexions linguistiques<sup>4</sup>. Dans la suite, le paysage urbain sera donc considéré selon la définition donnée plus haut qui me paraît répondre de la façon la plus exacte à la façon dont j'aborderai la question du paysage urbain. Ma présentation aurait pu prendre un aspect descriptif, détailler un cas ou décrire un type de paysage urbain, un modèle. Or, la plupart des ouvrages publiés sur l'histoire des villes à l'époque moderne contiennent un chapitre qui s'attache à décrire le paysage : l'étroitesse des rues, la hauteur des maisons, les impressions des voyageurs et, souvent, les règlements qui régissent l'urbanisme. On peut donc affirmer que les paysages des villes modernes sont connus<sup>5</sup>. Aurais-je choisi une étude de cas (Paris), qu'elle aurait été surtout descriptive. J'aurais sans doute pu confirmer ou infirmer certains aspects, mais il m'aurait nécessairement fallu modéliser, donc simplifier, écarter les détails qui font la spécificité d'un paysage urbain par rapport à un autre. Enfin, si j'avais choisi au contraire de brosser un tour d'horizon des connaissances, j'aurais pris le risque d'aboutir à un « catalogue » de paysages urbains, dans la mesure où leurs caractères sont en grande partie figés au cours de la période. Les changements importants dans ce domaine se trouvent surtout dans les ouvrages des théoriciens de l'urbanisme ; ils n'apparaissent que très ponctuellement dans la réalité.

Plutôt que d'offrir une approche descriptive, il m'a semblé préférable d'aborder les sources de notre connaissance du paysage urbain de l'époque moderne, ainsi que la façon dont on peut les utiliser pour améliorer cette connaissance du visage des villes. Dans la mesure où, comme nous l'avons vu, les premières occurrences du mot « paysage » s'inscrivent nettement dans le champ de la représentation picturale et où, en outre, le paysage urbain du

3 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des techniques*, t. XII, Neufchâtel, 1765, p. 212.

4 À ce propos, on lira avec profit C. Franceschi, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans M. Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 75-111.

5 Cette approche est également celle de J.-R. Pitte, *Histoire du paysage français*, Paris, Tallandier, 1989.

passé nous est avant tout rendu sensible par ses représentations, je m'attacherai plus particulièrement aux sources graphiques. Elles demeurent sans conteste plus efficaces que les descriptions rédigées, qu'elles soient issues de la plume des architectes ou de celle des écrivains-voyageurs. Les descriptions des villes traversées par ces derniers sont en effet des plus succinctes. Si la première vision de la ville, depuis le lointain, est un passage obligé de ce genre littéraire, elle est souvent suivie de la description de l'espace urbain proprement dit. L'écrivain y présente ce qui le frappe le plus : la largeur des rues ou leur étroitesse, la saleté (et parfois les odeurs), la hauteur des maisons (toujours exprimée en nombre d'étages), plus rarement les matériaux utilisés pour les bâtir. Enfin, il s'attarde inmanquablement sur les monuments principaux. Dans tous ces éléments, il n'est rien qui ne puisse être connu par ailleurs par des représentations graphiques contemporaines. Les descriptions des voyageurs me paraissent avant tout devoir être utilisées comme des compléments aux documents figurés<sup>6</sup>, qui s'avèrent plus parlants, plus précis surtout. En effet, ils permettent de multiplier les angles de vue, de s'attacher à tel détail ou à tel aspect, là où la description littéraire dirige le regard.

Dans un premier temps, j'essaierai de présenter les principaux types de représentations de la ville à l'époque moderne. J'insisterai ensuite sur la fiabilité de ces représentations ou la méfiance avec laquelle il convient de les aborder. Enfin, à partir de quelques exemples, je m'attacherai à la façon dont l'historien peut les utiliser au profit d'une meilleure connaissance du paysage urbain. Les exemples choisis seront particulièrement pris à Paris<sup>7</sup> et dans les anciens Pays-Bas (au sens large : nord de la France, Belgique et Royaume des Pays-Bas actuels), région à l'urbanisation dense et précoce, qui a donné lieu à de nombreuses représentations des paysages urbains, de toutes sortes, ainsi qu'à des études tout à fait éclairantes<sup>8</sup>.

6 Excellent exemple de confrontation de ces deux types de sources pour la connaissance de Vienne au XVIII<sup>e</sup> siècle dans M. Knofler, *Das Theresianische Wien : der Alltag in den Bildern Canalettos*, Vienne-Cologne-Graz, H. Böhlau Nachf., 1979.

7 Voir Y. Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2001, intitulée *Le Bâti et l'habitat dans le centre de Paris à la fin de l'Ancien Régime*.

8 Voir en particulier le catalogue d'une exposition des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles : *Le Peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000. On peut y ajouter, sans être exhaustif, R. Tijs, « Pour embellir la Ville ». *Maisons et rues d'Anvers du Moyen Âge à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 1993, ainsi qu'un remarquable mémoire de maîtrise, récent : L. Coudrier, *Représenter l'espace de la ville. Étude des cartes, plans et vues cavalières de Cambrai sous l'Ancien Régime*, sous la direction de G. Deregnacourt, Université d'Artois, 2002.

## 1. REPRÉSENTER LA VILLE À L'ÉPOQUE MODERNE : DES IMAGES DU PAYSAGE URBAIN

46

Sans être totalement absente des représentations, et ce dès le Moyen Âge, la ville n'est pas elle-même paysage. Les architectures imaginaires à la perspective rigoureuse qui forment l'arrière-plan de maints tableaux de la Renaissance sont des architectures, pas des paysages. En revanche, la ville apparaît très tôt comme élément du paysage, en particulier chez les peintres flamands. Il s'agit le plus souvent de fragments de villes. L'un des exemples les plus fameux se glisse dans l'encadrement de la fenêtre de la *Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck<sup>9</sup>. Certains ont d'ailleurs cru y reconnaître un quartier de Maastricht<sup>10</sup>, version largement contestée depuis. Hormis un double portrait de bourgeois de Leyde, dans lequel on découvre un point de vue restreint de cette cité, les portions de villes qui émaillent ce type de tableaux sont imaginaires. Elles constituent une sorte de synthèse de la ville telle qu'elle se présente à cette époque et, à ce titre, peuvent apparaître comme des paysages urbains réalistes. L'un des plus beaux exemples du genre s'étend au pied de la tour de Babel peinte par Bruegel l'ancien en 1563<sup>11</sup>.

Il est symptomatique que ces images de villes, plus ou moins fidèles à la réalité, éclosent dans une civilisation fortement urbanisée comme l'est celle de la Flandre. C'est d'ailleurs dans les Pays-Bas, au sens large, que se développent aussi les premières vues de villes.

On peut distinguer dans ce domaine trois types principaux (d'autres viendront en renfort un peu plus tard) qui sont autant de sources possibles. Les vues générales de villes qui visent à représenter la totalité du paysage urbain, sous forme de plans ou de « profils » de villes, forment le premier type. Viennent ensuite les représentations dans lesquelles la ville fait office de cadre, de décor pour un événement, le plus souvent festif : la vision de la ville peut y être globale ou partielle. La troisième catégorie se compose de vues partielles, dans lesquelles le sujet principal est le lieu : il n'est certes pas vide de son activité, mais celle-ci n'est qu'un élément du tableau, comme une animation du paysage. Cette dernière catégorie regroupe les *vedute* (romaines, vénitiennes surtout, ou parisiennes), ainsi que les nombreuses vues de ville que produisent les Pays-Bas au cours des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles.

### La ville en plan et en portrait

À partir du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, les plans de ville gravés se multiplient. Bien que leurs auteurs les nomment plus volontiers « portraits de villes », il s'agit bien de plans.

9 Paris, musée du Louvre.

10 B. Bakker, « Maps, Books and Prints » dans *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, Amsterdam et Toronto, Historisch Museum et Art Gallery of Ontario, 1977, p. 66.

11 Vienne, Kunsthistorisches Museum.

12 Après une amorce au siècle précédent qui concerne surtout des villes italiennes : Florence à vol d'oiseau par Francesco Rosselli, vers 1485, Venise vers 1500 par Jacopo de'Barbari.

Ces représentations, assimilées, selon la distinction de Ptolémée, à la chorographie plutôt qu'à la géographie, insistent en effet sur l'exactitude du tracé des murailles, des rues et des places. Par ailleurs, elles laissent voir les caractéristiques architectoniques des principaux édifices et leurs rapports de volume avec les constructions communes. En ce sens, et malgré les récriminations des géographes qui refusent alors de reconnaître la qualité topographique de ces représentations, celles-ci se recommandent de la *ratio geometrica* – qui permet de voir la forme de la ville et de distinguer les vides et les pleins – autant que de la *ratio perspectiva* – celle qui décrit les volumes, considérée alors du domaine des peintres<sup>13</sup>. Ce double objectif implique le choix d'un angle de vue assez élevé (30 à 60 degrés) qui permette de saisir l'ensemble du territoire de la ville. Il s'agit généralement d'une vue endoscopique, plus communément appelée vue à vol d'oiseau. Ce type de plan ne prétend pas être un miroir de la vérité mais, selon les termes de Lucia Nuti, « une simulation vraisemblable du monde vu, construite artificiellement »<sup>14</sup>. Néanmoins, leurs auteurs n'hésitent pas à présenter l'observation de ces plans comme un succédané des voyages. Ils mettent en avant la sécurité et le moindre coût de ces « voyages en chambre », argument commercial, certes, mais qui trahit également une certaine fierté face à un ouvrage qui se prétend le plus réaliste possible<sup>15</sup>. Les éditeurs anversois de la *Cosmographie* d'Apianus (1529) utilisent cet argument, insistant également sur le gain de temps et sur l'absence de fatigue que procurent ces périples immobiles<sup>16</sup>, tout comme Georg Braun dans la préface de son *Civitates orbis terrarum*, publié entre 1572 et 1617.

D'ailleurs, les « portraits de villes » de ce recueil fameux n'adoptent pas tous la vue endoscopique : certains sont proposés en perspective cavalière, c'est-à-dire sous un angle plus bas, qui ne permet donc pas de distinguer le réseau stradal<sup>17</sup>. Elles ne ressortissent donc plus à la catégorie des plans et on peut les rapprocher des profils de villes qui présentent les cités telles qu'elles apparaissent aux voyageurs qui en approchent. La notion de voyage immobile est ainsi accentuée. Il est à noter par ailleurs que plusieurs planches gravées et commercialisées associent le profil et le plan d'une même ville<sup>18</sup>, voire le plan avec des vues partielles, véritables coups de projecteurs sur les principaux monuments.

13 L. Nuti, « Le langage de la peinture dans la cartographie topographique », dans C. Bousquet-Bressolier (dir.), *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Paris, CTHS, 1995, p. 53-70.

14 *Ibid.*, p. 68.

15 Le plan parisien de la Gouache prétend présenter « le tout sans avoir rins obmis », cité dans J. Boutier, *Les Plans de Paris : des origines (1493) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, BnF, 2002, p. 35.

16 S. Hautekeete, « De la ville à la campagne. L'image du Brabant dans les dessins topographiques du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 54.

17 Pour une analyse précise des différents angles de vue, voir L. Coudrier, *op. cit.*, p. 16 *sqq.*

18 Gravures de Visscher, par exemple, vers 1610.

Le succès de ces recueils ou de gravures isolées, ainsi que l'ambivalence de ces représentations, entre construction mathématique et travail artistique, ne pouvaient pas laisser la peinture sur le bord du chemin. Celle-ci, souvent exécutée par les mêmes artistes, s'attaque donc à des représentations semblables, qu'elle rend plus vraisemblables encore par l'utilisation de la couleur<sup>19</sup>.

Comme le graveur, le peintre favorise les édifices publics, églises, hôtel de ville, château, portes de villes... Les maisons particulières sont traitées de façon beaucoup moins précise. Une vue de Bruxelles, datée de 1665 environ, peinte par Jan Baptist Bonnecroy<sup>20</sup> montre de manière très détaillée les remparts, les églises, l'hôtel de ville, le château de Coudenberg. En revanche, le reste du bâti constitue une véritable forêt de pignons exagérément effilés, de cheminées et de lucarnes. Il ne s'agit évidemment pas d'une représentation réaliste – non seulement l'élévation des bâtiments officiels semble exagérée, mais surtout le point de vue est une hauteur imaginaire, située au nord-ouest de la ville –, mais de l'évocation d'une réalité ressentie par l'artiste, ainsi que, sans doute, par ses contemporains. On retrouve, dans ce genre pictural, ce que produisaient les peintres actifs à la charnière entre le Moyen Âge et les Temps modernes, lorsqu'ils représentaient des fragments de villes imaginaires : il fallait que ce décor fût réaliste, pas nécessairement véridique.

48

#### La ville comme décor des événements

Dans bien des représentations, quelle que soit l'époque, le paysage urbain fait office de décor pour un événement festif ou historique. Il n'est alors que le faire-valoir de l'événement, la caution qui permet de le localiser. Quelques exemples permettront de clarifier mon propos.

Trois tableaux représentent la prise de Lierre par les Espagnols, les Anversois et les Malinois, contre les troupes des Provinces Unies, en 1595. L'un des trois est particulièrement évocateur<sup>21</sup>. La ville y est vue à vol d'oiseau, les deux enceintes, grossièrement circulaires, les rues principales et les cours d'eaux y sont très marqués. Les églises et les portes bénéficient d'un traitement particulier, tandis que les maisons sont toutes stéréotypées. D'ailleurs, la plupart des îlots paraissent vides de toutes constructions, ce qui ne correspond pas à la réalité. Nous sommes là en présence d'un hybride un peu maladroit entre le plan en vue endoscopique alors à la mode et le tableau de bataille : les furieux mouvements de troupes sont singulièrement appuyés.

19 L. Nuti, « Le Peintre et le chorographe : deux regards différents sur le monde », dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 26-27.

20 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, dépôt de la Fondation Roi Baudouin ; reproduction dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 95.

21 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, inv. 1311 ; reproduction dans *ibid.*, p. 83.

Les dessins du recueil de François Casimir Pourchez, qui décrivent les *Rejouissances qui se sont faites en la ville de Lille le 29 septembre 1729 pour la naissance de Monseigneur le Dauphin*<sup>22</sup>, présentent de façon simplifiée les bâtiments qui entourent les fabriques des feux d'artifices ou les défilés. Certes, la réalité topographique y est quelque peu simplifiée, mais les couleurs sont utiles à notre connaissance du paysage lillois de l'époque<sup>23</sup>.

Les grandes toiles de Van der Meulen qui dépeignent les événements marquants du règne de Louis XIV occupent dans ce domaine une place un peu à part. Exemples types de peinture historique, ces tableaux s'attachent souvent à des sièges. Les villes y apparaissent sur l'horizon, sous forme de profils, parfois simplifiés, toujours cachées derrière leurs remparts et hérissées de clochers. Il est donc hasardeux de s'y fier. En revanche, les dessins préparatoires sont beaucoup plus précis, car ils sont le résultat de recompositions à partir de plusieurs dessins pris sur le vif, s'attachant chacun à un point de vue particulier<sup>24</sup>. Malheureusement, la majorité de ces dessins semble avoir péri dans l'incendie qui ravagea en 1720 la maison de Charles André Boullée, qui s'en était rendu acquéreur<sup>25</sup>. Le souci de réalisme et, plus encore, de fidélité à la réalité semble très présent chez Van der Meulen, au moins dans ses dessins. Il l'est plus encore chez certains artistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle et chez les védutistes qui donnent une égale importance à la description de l'événement et à celle du cadre architectural.

Dans ce domaine, on peut évoquer le *Défilé de l'Ommegang au Sablon*, peint par Van Alsloot en 1615<sup>26</sup>, qui propose une belle représentation des maisons de la place bruxelloise du Sablon, sur laquelle les nuances d'enduits sur les façades sont admirablement rendues. Cette belle toile, élément d'un ensemble de cinq, est l'un des chefs-d'œuvre d'un genre qui se développe au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, dans les Pays-Bas méridionaux. En Hollande, le premier exemple du genre est probablement un tableau de Hans Bol, daté de 1586, qui représente une fête nautique à La Haye, sur le Hofvijver<sup>27</sup>. En France, plus d'un siècle et demi plus tard, la plus fameuse des toiles de Raguenet prend également prétexte d'une fête

22 Lille, Bibliothèque municipale, ms. E 16.

23 Plusieurs reproductions dans *Lille au XVII<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Lille, Paris, RMN, 2000.

24 Pour tout ceci, voir L. Starcky, *Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris, RMN, 1988 et E. Starcky et al., *À la gloire du roi : Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.

25 E. Starcky et al., *op. cit.*, p. 167-168.

26 Londres, Victoria and Albert Museum.

27 Réfugié originaire d'Anvers, Bol avait déjà dessiné, en 1580, le Grote Markt de Bergen op Zoom en arrière plan d'une illustration pour le mois de janvier d'un calendrier. Voir B. Bakker, *art. cit.*, p. 67-68.

nautique (la *Joute des mariniers*)<sup>28</sup>, de même que bien des *vedute* vénitiennes<sup>29</sup>. Lorsque, en 1707, Luca Carlevarijs reçoit commande d'un tableau représentant l'entrée au palais des Doges de son commanditaire, l'ambassadeur anglais, comte de Manchester, il peint au naturel, avec un grand luxe de détails, les immeubles qui bordent la piazzetta<sup>30</sup>. Il est vrai que Carlevarijs s'était rendu célèbre grâce à son recueil d'eaux fortes, destinées à faire connaître aux étrangers les splendeurs (*magnificenze*) de la Sérénissime. En fait, Carlevarijs et Raguenet sont les représentants d'un nouveau genre pictural qui se développe au cours du xvii<sup>e</sup> siècle et atteint son apogée en Italie (particulièrement à Venise) au siècle suivant, pays d'où il tire son nom : la *veduta*.

#### La vues partielles de ville

50 Sans entrer dans le débat épineux qui consiste à déterminer la part des peintres des Pays-Bas dans la naissance du genre particulier qu'est la *veduta*, je rappellerai l'importance des vues partielles de villes dans la Hollande du xvii<sup>e</sup> siècle, surtout après 1650, à Delft – que l'on pense à la *Vue de Delft* de Vermeer, aux scènes de rue de Jacobus Vrel ou, surtout, aux vues de Jan van der Heyden<sup>31</sup> – et le rôle de Gaspar van Wittel<sup>32</sup> dans la création de la *veduta* qui fleurit en Italie au siècle suivant<sup>33</sup>. Entre ces deux pôles, il existe, dans le domaine de la vue de ville<sup>34</sup>, une excroissance française, plutôt parisienne, représentée par Nicolas Jean-Baptiste Raguenet. Celui-ci se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la Hollande et les védutistes italiens. Le rôle de l'une ou des autres dans l'éclosion de ces vues de Paris n'est pas évident : études en Italie, influence des gravures hollandaises ou du passage de J. Matham à Paris<sup>35</sup>, demande d'une clientèle qui connaît les védutistes vénitiens ou romains ? En revanche, l'influence italienne est certaine chez Hubert Robert – dont

28 Paris, musée Carnavalet, inv. P. 543.

29 Par exemple, *Régates sur le Grand Canal* ou *Le Bucentaure au Môle le jour de l'Ascension*, par Canaletto, aujourd'hui dans les Collections de la reine d'Angleterre.

30 Tableau conservé à Birmingham.

31 Cette éclosion des vues de villes peintes correspond à une demande des riches amateurs, qui ne veulent plus se contenter des gravures ; voir B. Haak, « The City portrayed », dans *The Dutch Cityscape*, *op. cit.*, p. 190-196, ici p. 195.

32 Italianisé en Vanvitello, actif surtout à Rome, guère à Venise.

33 Sur ce sujet, voir R. J. Wattenmaker, dans *ibid.*, p. 34-38 ; J. G. Links, *Canaletto*, Londres, Phaidon, 1994, p. 12-16 ; Sophie Harent, « Peindre la ville au xviii<sup>e</sup> siècle », dans *De l'esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, catalogue de l'exposition de Nancy, Versailles, Artlys, 2005, p. 206-215.

34 Les *vedute* saxonnes, viennoises ou polonaises de Bernardo Bellotto sont bien évidemment à rattacher à l'école vénitienne, de même que les vues de Londres par Canaletto.

35 Vue des îles de la Cité et Saint-Louis depuis le pont de la Tournelle, au musée Carnavalet de Paris.

on peut discuter le caractère proprement védutiste – ou chez Louis-Nicolas de Lespinasse<sup>36</sup>. L'une des caractéristiques des védutistes est la production de toiles en plusieurs exemplaires représentant un même point de vue, semblables sans être tout à fait identiques, ce qui donne à chacune sa singularité. Cette pratique témoigne du succès de certains « points de vue », dignes de nos guides touristiques contemporains. Le catalogue de l'œuvre de Gaspar van Wittel<sup>37</sup> nous en donne plusieurs exemples. Les deux versions de la *Joute des mariniers* ou les vues du pont Neuf (même point de vue mais à des époques différentes)<sup>38</sup>, peintes par Raguenet, témoignent également de cette tendance, de même que les versions de la démolition des maisons du pont Notre-Dame, par Hubert Robert<sup>39</sup>. Il est remarquable que les points de vue choisis se situent presque exclusivement au bord de l'eau : l'artiste peint les façades qu'il observe par-delà un cours d'eau ou un canal. Il bénéficie ainsi du recul indispensable pour embrasser son sujet d'un seul regard, mais l'étendue d'eau placée au premier plan sert également une volonté esthétique, illustrée dès le xvi<sup>e</sup> siècle par des vues d'Anvers.

Les *vedute* s'opposent donc exactement à la bataille de Lierre : là, le détail donne toute sa saveur à la composition, ici, il se limite aux mouvements de troupes, tandis que la ville est réduite à une évocation. Toutefois, le choix des éléments est tout à fait parlant et suffit à lui seul à représenter la ville aux yeux des contemporains.

Il est donc essentiel de connaître l'usage auquel est destinée une représentation du paysage urbain, ou tout du moins son commanditaire, avant de l'utiliser à titre de documentation. Chaque représentation constitue un enjeu pour celui qui la demande. Une autorité politique peut ainsi souhaiter mettre en valeur sa ville, rejoignant ainsi l'image idéale qu'elle souhaite en donner, à défaut de pouvoir immédiatement réaliser ses projets.

## 2. LE PAYSAGE URBAIN COMME ENJEU : QUELLE FIABILITÉ POUR LES REPRÉSENTATIONS ?

La représentation complète de la ville, par les difficultés techniques insurmontables qu'elle impose, entraîne nécessairement des simplifications.

36 Son morceau de réception à l'académie fut une vue panoramique de Paris ; voir K. Boschma, « Quelques considérations sur les *vedute* au xviii<sup>e</sup> siècle », dans C. Legrand, J.-F. Méjanès et E. Starcky (dir.), *Le Paysage en Europe du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, RMN, 1995, p. 159.

37 G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milan, Electa, 1996.

38 Paris, musée Carnavalet et musée Nissim de Camondo.

39 Une version au musée Carnavalet, une autre au musée du Louvre, une troisième à Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Néanmoins, celles-ci ne sont jamais le fruit du hasard. L'artiste dessine ou peint évidemment ce qu'il est possible de voir, mais surtout ce que l'on souhaite montrer. Il se place dans l'optique d'une représentation : il donne une image, une identité à la ville, une « idée de la ville que le commanditaire souhaite matérialiser »<sup>40</sup>. L'observateur doit garder à l'esprit la finalité de la représentation, afin de ne pas y chercher plus qu'il ne peut y trouver.

#### Représenter une réalité de la ville

52 L'identité de la ville réside en premier lieu dans ce qui fonde son caractère urbain. Or les dictionnaires du temps, et l'*Encyclopédie* n'y fait pas exception, décrivent toujours la ville d'abord comme un espace clos de murailles, dans lequel les maisons sont nombreuses, puis à partir des activités, considérées comme spécifiquement urbaines, qui y prennent place. Le rempart apparaît logiquement comme le marqueur essentiel de l'espace urbain. Parfois, il suffit même à définir la ville : c'est le cas pour la représentation de Lierre déjà évoquée.

Dans les représentations d'une ville complète, les marqueurs des caractères urbains (les remparts et leurs portes, les églises et leurs clochers, le beffroi et la maison de ville, les monuments) sont toujours mis en valeur. Leur traitement est généralement plus soigné que celui des maisons particulières. C'est particulièrement marqué sur les profils et les vues cavalières. On a pu comparer les profils aux relevés de repérage destinés au cabotage dans les ouvrages de navigation (les clochers et autres tours sont des repères classiques)<sup>41</sup>, mais les fréquentes déformations (toujours dans le sens de l'exagération) qui marquent ces éléments récurrents constituent à n'en pas douter un indice de la volonté de l'artiste d'accentuer l'aspect proprement urbain de son sujet<sup>42</sup>. Même les plans qui se prétendent les plus précis répondent à des objectifs qui ne sont pas uniquement topographiques. Selon Louis Marin, « une carte de la ville est la représentation et la production d'un discours sur la ville »<sup>43</sup>.

Ainsi, les premiers plans de Paris répondent tous au même schéma de symétrie parfaite, et donc totalement artificielle, entre les deux parties de la ville. La Seine, verticale, semble ainsi séparer en deux parties égales une ville symboliquement circulaire, donc parfaite. Jean Boutier remarque que même Bullet, en 1675,

40 T. Coomans, « Les vues de ville sur les portraits, expression de la "topographie sociale" des commanditaires », dans *Le Peintre et l'arpenteur, op. cit.*, p. 173.

41 S. Alpers, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 244.

42 Voir les lignes de Louis Marin à propos de l'importance de la flèche de la cathédrale dans les images de Strasbourg : L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 213. – La flèche de la cathédrale d'Anvers joue un rôle semblable pour le grand port de l'Escaut.

43 *Ibid.*, p. 205-206.

accentue la forme arrondie de Paris, en soulignant le tracé des boulevards qui pourtant ne sont pas achevés. Ce choix est efficace puisque certains observateurs étrangers, qui n'ont guère de moyen de vérifier leurs dires, présentent Paris comme une ville parfaite dans le tracé idéal de ses remparts<sup>44</sup>.

L'utilisation des plans comme instruments politiques, permettant de montrer une ville sous son meilleur jour et, donc, d'exalter sa puissance, transparait clairement lors de la signature du contrat par lequel, en 1734, la municipalité parisienne passe commande à Louis Bretez, spécialiste de la perspective<sup>45</sup>, d'un plan de Paris à vol d'oiseau qu'on appelle communément le « plan de Turgot », en hommage à son commanditaire le prévôt des marchands<sup>46</sup>. On y lit en particulier que les plans « quelque exacts qu'ils puissent être dans les proportions et justes dans les mesures, ne sont absolument pas capables de satisfaire la curiosité des sujets du Roy et des étrangers, et que pour y parvenir, il serait à propos de représenter [la ville de Paris] en vue perspective et d'élévation, et avec cette régularité qui fasse reconnaître particulièrement les édifices monuments publics ». La volonté de frapper les esprits s'incarne à la fois par la taille de l'ouvrage et par le choix de la représentation en perspective des immeubles, tombée en désuétude, avec une insistance particulière, mais moins originale, sur les monuments qui devront être traités avec plus de soin.

En Hollande, la vogue des vues de villes répond également à l'éclosion d'une fierté civique de la bourgeoisie marchande qui dirige les Provinces-Unies<sup>47</sup>. Ainsi, il est symptomatique que l'*Atlas* de Blaeu distingue nettement, en 1649, les villes des provinces du nord de celles du sud des Pays-Bas, marquant ainsi le partage entériné à Münster l'année précédente. De même, il est possible de lire un message politique et patriotique dans la fameuse *Vue de Delft* de Vermeer (1660) : l'emphase avec laquelle le clocher de la *Nieuwe kerk*, sur la droite, est mis en valeur – d'une largeur exagérée, il est éclairé d'une lumière plus forte que le reste de la ville – rappelle que dans cette église gît le corps de Guillaume le Taciturne, héros symbolique de la jeune république des Provinces-Unies<sup>48</sup>. Enfin, le titre d'un ouvrage en neuf volumes, parus à

44 Sur tout ceci, J. Boutier, *Les Plans de Paris*, op. cit., p. 13-15.

45 Il est l'auteur d'un traité intitulé *La Perspective pratique de l'architecture*, Paris, 1706 ; voir *Paris 1730 d'après le plan de Turgot*, livret de l'exposition du Centre historique des archives nationales, Paris, 2005, p. 22-23 ; A. Fierro et J.-Y. Sarazin, *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris, RMN, 2005, p. 7.

46 J. Boutier, *Les Plans de Paris*, op. cit., p. 18 et 41. Transcription partielle du contrat par B. Rouleau, « Le Plan de Turgot », dans M. Le Moël (dir.), *Paris à vol d'oiseau*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1995, p. 95-109.

47 S. Alpers, op. cit., p. 265-267.

48 M. Kersten et D. Lokin, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*, Zwolle et Delft, Waanders Publishers et Stedelyk Museum het Prinsenhof, 1996, p. 124.

Amsterdam entre 1745 et 1774, regroupant environ mille gravures, ne permet aucun doute quant à son objectif : *Het verheerlijkt Nederland (les Pays-Bas glorifiés)*<sup>49</sup>. Pour autant, ce sont ces mêmes artistes qui, pour répondre au goût de leur clientèle pour les représentations « d'après nature » (*naer t'leven*), s'efforcent les premiers de respecter le plus fidèlement possible la réalité topographique<sup>50</sup>.

L'évolution des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles donne naissance à un souci du réalisme de plus en plus poussé, annonciateur de la photographie. Les védutistes, de quelque nationalité qu'ils soient, nous proposent souvent des images qui sont d'exactes reflets de la réalité. On peut encore juger sur place aujourd'hui de la qualité des vues de Venise peintes par Canaletto<sup>51</sup>. La multiplicité des versions de plusieurs tableaux évoque les conditions de production de cette peinture destinée à une clientèle fortunée qui souhaite à la fois acquérir un tableau de qualité et une reproduction fidèle d'un lieu visité jadis. La clientèle semble en effet faire preuve d'un grand attachement à la fidélité topographique. Le cas de Joseph Smith, consul d'Angleterre à Venise à partir de 1744, est typique, bien qu'extrême : après avoir fait rebâtir son palais au bord du Grand Canal, il demande à Canaletto de retoucher en conséquence la *veduta* qu'il avait acquise du peintre vénitien plusieurs années auparavant<sup>52</sup>. John Strange, résident britannique à Venise, se méfie quant à lui du style « inspiré » de Guardi, qu'il considère comme peu fiable dans sa représentation de la réalité. Chez tous les védutistes, l'usage probable de la *camera oscura* (chambre optique) est souvent invoqué pour expliquer la précision extraordinaire de ces toiles<sup>53</sup>, qui répond donc à la demande d'une clientèle exigeante.

54

À Paris, les œuvres de Raguenet et de Lespinasse semblent répondre aux mêmes préoccupations et usent peut-être des mêmes techniques. Robert paraît moins intéressé par l'exactitude topographique, que par l'exaltation de l'architecture. Ses personnages semblent souvent minuscules, écrasés par des bâtiments disproportionnés. C'est très net sur la toile intitulée *La Démolition des maisons du pont au Change*, où les ouvriers évoluent au milieu de montagnes de gravats<sup>54</sup>. Par ailleurs, la comparaison de deux versions d'une même toile révèle des différences qui dépassent de loin le détail. Ainsi, en confrontant *La Démolition des maisons du pont Notre-Dame* du Louvre à celle du musée

49 K. Boschma, art. cit., p. 160.

50 P. Schatborn, « La Naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600 », dans C. Legrand, J.-F. Méjanès et E. Starcky (dir.), *op. cit.*, p. 52 sqq.

51 Voir à ce propos des parallèles entre des dessins de Canaletto et des photographies, prises depuis des points de vue semblables, dans J. G. Links, *op. cit.*, p. 110-111.

52 *Ibid.*, p. 177-180.

53 G. Briganti, *Les Peintres de « vedute »*, Milan, Electa, 1971, p. 18 sqq.

54 Paris, musée Carnavalet.

Carnalet, on peut remarquer, entre autres, qu'il y a trois maisons de moins sur la gauche (7 au lieu de 10), parce qu'il manque une arche au pont !

Enfin, il faut être méfiant face à certaines vues de villes qui intègrent des projets et les placent à côté des réalités observables. Les gravures qui représentent le carrousel de 1662<sup>55</sup>, font apparaître l'aile septentrionale formant la jonction du Louvre et des Tuileries, alors qu'elle n'est édiflée que deux siècles plus tard. C'est une façon habile de présenter les projets qui doivent réaliser la ville, complètement et idéalement.

#### La ville rénovée : des images pour un embellissement

L'appellation générique donnée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à ces projets, parfois réalisés, qui tendent à la naissance d'un nouveau paysage urbain, est tout à fait symptomatique de leur charge esthétique : on n'évoque alors que les « embellissements ». En fait, le souci d'améliorer l'image de la ville n'est pas spécifique du siècle des Lumières, pas plus qu'il n'est une nouveauté. Néanmoins, on ne saurait réduire les projets de « l'urbanisme des Lumières »<sup>56</sup> aux seules préoccupations hygiénistes et fonctionnalistes. D'ailleurs, la véritable obsession de la circulation (de l'air, de l'eau, des marchandises, des habitants...) qui caractérise cet urbanisme rejoint en grande partie la recherche esthétique. En effet, la régularité des tracés viaires participe autant de l'une que de l'autre.

Dans ce domaine, les autorités compétentes – municipalité dans la plupart des cas, pouvoir royal et municipalité en concurrence dans le cas de Paris – utilisent les représentations graphiques pour imposer leurs vues dans la transformation du paysage. Par ce biais, nous disposons de documents supplémentaires, qui peuvent prétendre à l'objectivité. Les principaux sont les plans d'aménagement et les élévations de façades.

Dans la première catégorie, les plans généraux qui tardent le plus souvent à éclore, au grand dam des autorités (... et des historiens), sont d'un intérêt inégal. La réalité qui y est cartographiée est plus intéressante que les projets qui, une fois couchés sur le papier, ne connaissent parfois aucune réalisation. Un plan parisien comme celui d'Edme Verniquet, prévu à cet effet et d'ailleurs largement utilisé dans ce sens par la suite, apporte une dimension horizontale non négligeable à la connaissance du paysage. Certes, les bâtiments n'y apparaissent pas en volumes, mais les coudes, les décrochements, les irrégularités des rues sont autant de composantes d'un paysage urbain chaotique. Ce sont aussi les indices

55 Le recueil colorié de la bibliothèque de Versailles a été publié par S. Castelluccio, *Les Carrousels en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Insulaire-Les éditions de l'amateur, 2002.

56 J.-L. Harouel, *L'Embellissement des villes. L'urbanisme français au siècle des Lumières*, Paris, Picard, 1993.

de la formation progressive de ce paysage : ils racontent un paysage disparu ou hérité. En ce sens, l'une des principales actions concrètes de l'urbanisme parisien des Lumières est lisible sur le plan de Verniquet. À défaut de pouvoir imposer des percées, faute de fonds suffisants, les autorités ordonnent un alignement général pour toutes les rues. L'espoir, évoqué d'ailleurs par Voltaire<sup>57</sup>, est que progressivement, au fur et à mesure de la reconstruction de maisons affaiblies par le temps, les façades s'alignent sagement selon les plans. Or, le plan de Verniquet montre clairement l'échec de cette politique, encore patent de nos jours dans des rues comme celle de la Huchette, où les redents que forment les façades en retrait sont autant de maisons alignées ponctuellement lors d'une reconstruction. Leur rareté témoigne à quel point les hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient sous-estimé la solidité des immeubles de Paris.

56

Le sacro-saint principe de propriété privée impose aux autorités de borner leur action aux façades qui marquent la frontière entre la maison et la rue. Dans les villes du nord du royaume de France, les municipalités imposent par le moyen de l'autorisation préalable de bâtir<sup>58</sup> – toujours au coup par coup, comme pour les alignements parisiens – une harmonisation stylistique des façades. Elles changent le visage de leur ville et, de cette façon, le paysage urbain affiche une volonté collective. Ainsi, Aire-sur-la-Lys choisit, en 1722, une esthétique qui semble indiquer une fidélité sans faille à la France : les toits à la française remplacent les pignons<sup>59</sup>. La même année, Arras confirme son attachement, au moins culturel, aux Pays-Bas en adoptant un règlement qui permet au Magistrat de généraliser l'orgueilleux pignon chantourné qui donne aujourd'hui encore son cachet aux deux places de la ville<sup>60</sup>.

L'élévation, instrument de la justice en matière de voirie lorsqu'elle est jointe à la demande d'autorisation de bâtir, apparaît également sur des documents graphiques plus inattendus.

---

57 Lettre à Mercier Dupaty, datée du 27 mars 1769, citée par J.-L. Harouel, « Les fonctions de l'alignement dans l'organisme urbain », *Dix-huitième siècle*, n° 9, 1977, p. 139.

58 On trouve également de telles autorisations à Nantes ou à Dijon, ainsi que, à partir de juillet 1779, à Versailles : voir *ibid.*, p. 136.

59 A. Maillard-Delbende, « La politique de reconstruction urbaine à Aire au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue du Nord*, t. LXXVIII, n° 314, janvier-mars 1996, p. 49-70. Voir également, pour la ville de Valenciennes : L. Baudoux-Rousseau, « Le choix de la modernité : les règlements d'urbanisme à Valenciennes, 1766-1790 », *Revue du Nord*, t. LXXIX, n° 320-321, 1997, p. 593-614 ; *id.*, « L'architecture domestique à Valenciennes au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans P. Guignet (éd.), *Le Peuple des villes dans l'Europe du Nord-Ouest (fin du Moyen Âge-1945)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, vol. 1, 2001, p. 395-416.

60 H. Forgeois, *Les Pouvoirs de police de l'échevinage de la ville d'Arras en matière de voirie et de construction d'habitation*, Lille, 1938.

## La ville des juristes : le cas particulier des plans de censive

Dès le Moyen Âge, la cartographie est associée aux contestations entre seigneurs ou entre propriétaires. Toutes sortes de plans, de dessins, de croquis rejoignent les pièces écrites à l'appui des prétentions des parties<sup>61</sup>. Les arpenteurs chargés de la réalisation de ces documents les enrichissent parfois de détails topographiques qui permettent un meilleur repérage sur les lieux. En ville, il est ainsi possible de rencontrer des élévations des façades qui bordent les rues. La plupart ne sont pas d'une fidélité absolue, puisque l'objectif est avant tout de permettre de reconnaître les lieux.

Observons quelques exemples parisiens. Un plan de la censive de Saint-Merry, du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, offre un visage un peu naïf au petit quartier autour de l'église, qui présente elle-même un aspect écartelé<sup>62</sup>. L'arpenteur semble en effet avoir eu pour objectif la représentation de tous les éléments visibles depuis la rue. Ainsi, si les façades des maisons sont simplifiées, les tours intérieures qui surplombent les toitures sont représentées et le nombre de maisons est sans doute exact. À peu près à la même époque, sur un plan de la censive du chapitre de Saint-Germain l'Auxerrois<sup>63</sup>, l'arpenteur a dessiné les hôtels particuliers et les maisons. Le traitement est moins fruste et s'apparente à la vue endoscopique. De ce fait, il s'intéresse également aux cours et aux jardins, mais cache une grande partie des façades. Il permet néanmoins de placer correctement des galeries à jours, des tours d'angles, des échauguettes, bref un ensemble qui fournit des informations précises pour le seigneur et, pour l'historien, les éléments de connaissance d'un paysage, simplifié, mais crédible. En 1646, lorsqu'il s'agit de marquer la limite entre les censives de Saint-Victor et de Sainte-Genève, l'arpenteur fait le même choix, mais l'échelle lui impose des figurés plus stylisés<sup>64</sup>.

L'évolution logique de ce type de représentations, qui mélangent la topographie horizontale et les élévations, est bien évidemment la réalisation en trois dimensions. Il est intéressant de noter que ce sont des spécialistes, ingénieurs du génie, qui franchissent le pas à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

## La ville des ingénieurs militaires : les plans-reliefs<sup>65</sup>

On ne saurait réduire les représentations urbaines dessinées par les ingénieurs militaires aux plans-reliefs : leurs plans, leurs coupes et leurs élévations

61 F. de Dainville, « Cartes et contestations au XVI<sup>e</sup> siècle », *Imago mundi*, XXIV, 1970, p. 99-121.

62 Paris, Centre historique des archives nationales (désormais CHAN), Cartes et plans, N III Seine 11, reproduit dans M. Le Moël (dir.), *op. cit.*, p. 80.

63 CHAN, N III Seine 63, reproduit dans *ibid.*, p. 81.

64 CHAN, N II Seine 33, reproduit dans *ibid.*, p. 84-86.

65 Le terme qui sert à désigner ces maquettes n'est pas fixé : on rencontre également « plan en relief ».

allient beauté et précision. Néanmoins, par sa minutie, pas son aspect de maquette en trois dimensions, le plan-relief de ville présente l'avantage de paraître immédiatement lisible au profane. Il est d'ailleurs utilisé, à ce titre, pour impressionner les visiteurs de marque<sup>66</sup> et, peut-être Vauban s'en sert-il pour mieux faire saisir à Louis XIV la réalité des villes conquises. On présente également ces maquettes comme des moyens, pour les ingénieurs militaires, de préparer la défense ou l'attaque d'une ville. Les mises à jour successives apportées à la représentation des campagnes alentour, voire de certains éléments de fortifications<sup>67</sup>, en témoignent jusqu'au-delà de la période moderne<sup>68</sup>. Les clochers, les beffrois, dont le rôle dans le réglage des tirs de l'artillerie n'est plus à démontrer<sup>69</sup>, ne sont pas oubliés. Les musées qui conservent des plans-reliefs s'accordent par ailleurs à les présenter à leurs visiteurs comme des instantanés de la ville. Or, s'ils ont été largement mis à profit comme documents de connaissance des fortifications, les plans-reliefs ont jusqu'alors peu servi à l'étude du paysage urbain.

58

Dans ce domaine, les plus anciens s'avèrent difficilement utilisables, puisque, à l'instar des plans à vol d'oiseau, ils simplifient la représentation du bâti autant dans ses formes que dans le nombre des maisons<sup>70</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le plan au sol se révèle souvent exact – c'est le cas de Lille, où la comparaison est possible avec un plan parcellaire contemporain<sup>71</sup>, ou d'Arras<sup>72</sup> –, mais c'est l'élévation, élément primordial du paysage urbain qui pose problème. Les élévations sont souvent amplifiées, surtout celles des monuments principaux. D'ailleurs, il n'est pas certain que la minutie, le soin apparent

66 I. Warmoes, *Le Musée des plans-reliefs. Maquettes historiques des villes fortifiées*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997, p. 10.

67 Voir par exemple les retouches à la porte de Ronville, sur le plan-relief d'Arras, repérées par Honoré Bernard lors de la restauration : H. Bernard, *Arras, ville fortifiée*, Arras, 1993.

68 La superficie des plans-reliefs augmente sous l'influence de l'accroissement des portées de tir de l'artillerie.

69 L. Janssens, « "Cibles pour baliser les tirs". Dégâts causés aux institutions religieuses par le bombardement du 13 au 15 août 1695 », dans A. Smolar-Meynard (dir.), *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695. Désastre et relèvement*, *Bulletin du Crédit communal*, Bruxelles, LI, 199, 1997, p. 41-50.

70 Voir les travaux d'Antoine de Roux sur Perpignan et ses réflexions sur le recours à des types figés de maisons, en relativement petit nombre pour d'autres villes, comme Tournai : A. de Roux, « Les plans en relief. Une source capitale d'information pour l'histoire des villes et de l'équipement des campagnes », dans A. Corvisier (dir.), *Actes du colloque international sur les plans-reliefs au passé et au présent*, Paris, SEDES, 1993, p. 23-32.

71 Lille, Archives municipales, 17.468. Il s'agit peut-être, malgré quelques différences, du plan préparatoire au plan-relief : C. Lesage, « Le plan en relief de Lille », dans *Plans en relief. Villes fortes des anciens Pays-Bas français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Musée des Beaux-Arts, 1989, p. 73-77.

72 H. Bernard, « La restauration du plan en relief d'Arras », *Bulletin archéologique du CTHS*, Nouvelle série, 12-13, années 1976-1977, Paris, 1978, p. 79-112.

du détail, reflètent fidèlement une réalité dont se soucient peu les ingénieurs militaires<sup>73</sup>. Comme les chorographes, ils peuvent céder à l'attrait du détail esthétique : n'oublions pas que la volonté de donner une image positive d'une ville par une représentation qui émeut les sens est un objectif commun au plan endoscopique et au plan-relief. Ainsi, en 1769, Ramsault, directeur des fortifications et des places de Flandre, précise à propos d'un plan de Gravelines, qu'il a été « dessiné par M. Rallier qui fait voir du gout »<sup>74</sup>. Ce « goût » souligné avec plaisir se retrouve sans aucun doute dans la réalisation du plan-relief. Il explique à la fois certaines libertés dans la représentation du bâti de la ville – le détail n'est pas essentiel dans l'optique utilitaire des hommes de la direction des fortifications – et le luxe de détails de la maquette. Le plan-relief apparaît donc comme un auxiliaire plutôt que comme une source fiable d'informations pour connaître le paysage urbain.

La plupart des vues de villes, quel que soit le moyen de représentation employé, se présentent donc plus comme des images, comme des évocations de la réalité, que comme des portraits fidèles. Dans la majorité des cas, la clientèle potentielle de ces représentations ne s'en formalise guère puisqu'elle est incapable de vérifier la correspondance avec la réalité du terrain. Ainsi en est-il d'une vue endoscopique ou cavalière : sauf dans le cas des villes surplombées par des montagnes, le point de vue choisi ne peut pas être expérimenté par les contemporains. Pour Paris, par exemple, les nombreuses vues de la ville prises depuis l'ouest ou le nord-ouest échappent totalement à la vérification : aucun point haut ne permet de renouveler cette expérience visuelle sur le terrain. Certaines vues endoscopiques exagèrent d'ailleurs cet aspect. Une vue d'Amsterdam à vol d'oiseau, peinte par Jan Christiaensz. Micker<sup>75</sup> et sans doute inspirée d'un plan de 1540 environ (gravé en 1544), projette sur la ville les ombres de nuages qui sont censés surplomber l'observateur, lui-même suspendu dans les airs. On peut imaginer l'impact d'une telle représentation sur les contemporains : le peintre leur offre une image à la fois incroyable et totalement réaliste.

<sup>73</sup> Il ne reste aucun relevé de façade préparatoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais ceux du siècle suivant permettent de se rendre compte de leur sobriété. Par ailleurs, il y a probablement une déperdition d'informations entre les relevés et la réalisation. Voir A. de Roux, art. cit., p. 25. En comparant le plan en relief de Namur avec d'autres documents, en vue de restaurations du patrimoine bâti de la ville, Philippe Bragard a pu constater que certaines maisons étaient très mal représentées, tandis que d'autres étaient un « croquis fidèle » de la réalité.

<sup>74</sup> Vincennes, Service historique de la Défense (jadis SHAT), Archives du Génie, article 8, section 1, Gravelines carton 2, n° 23.

<sup>75</sup> Amsterdam, Historisch Museum.

### 3. CONNAÎTRE LE VISAGE DE LA VILLE MODERNE, QUELQUES ÉLÉMENTS DE MÉTHODE

Malgré les doutes sur leur fiabilité, les sources iconographiques, ou plutôt les documents figurés puisqu'il faut y inclure les plans-reliefs, demeurent le fondement de toute étude du paysage urbain. Il faudrait en établir un classement en fonction de leur proximité avec la réalité, mais également en fonction du niveau de précision recherché.

60 Les plans anciens, montrant des vues en perspective cavalière ou endoscopique, sont les sources les moins fidèles, à la fois dans les formes générales et, surtout, dans les détails : les immeubles d'habitation y sont toujours stéréotypés, sans progrès réellement visibles au fil du temps. Ainsi, le plan de Toulouse établi par Berrey, en 1663<sup>76</sup>, utilise un seul type de représentation pour les maisons particulières, classique depuis plus d'un siècle : une porte au centre de la façade, avec deux fenêtres disposées un peu plus en hauteur de chaque côté. C'était déjà le cas sur le plan de Paris vers 1535, dit plan de Bâle, mais la porte y était surmontée d'une rangée de fenêtres supplémentaire pour souligner l'élévation importante des maisons de la capitale. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le plan de Vassalieu ne s'embarrasse pas toujours de cette précision – la plupart des maisons sont simplifiées comme sur le plan toulousain de Berrey – ; il est vrai qu'il donne à la place Dauphine un plan en fer à cheval des plus fantaisistes.

Pour retrouver un paysage urbain qui aille au-delà de l'idée d'une ville aux rues étroites, assombrie par un tissu bâti extrêmement dense, c'est-à-dire au-delà des généralités qui parsèment aussi les descriptions littéraires, il est donc indispensable de pratiquer des confrontations entre documents figurés, mais aussi avec des documents écrits. En fait, tout dépend de la précision souhaitée. On omet trop souvent cette étape, en se contentant d'utiliser des gravures ou des tableaux de l'époque pour illustrer un aspect du propos. Or, ces documents, les gravures surtout, sont rarement fidèles à la réalité. Pour cette raison, les restitutions parisiennes dessinées par Fédor Hoffbauer au XIX<sup>e</sup> siècle, bien que remarquablement suggestives, présentent bien souvent un visage inexact. Par exemple, sa proposition du pont au Change chargé de maisons, au XVIII<sup>e</sup> siècle, se plie, à tort, à la représentation un peu trop lisse du plan de Turgot. En effet, si celui-ci peut servir de point de départ pour connaître les grandes lignes d'un paysage, il ne saurait suffire à une reconstitution plus précise. Dans ce cas particulier, les procès-verbaux de visites<sup>77</sup> menés à la veille de la démolition des maisons décrivent des édifices qui ont perdu leur belle

76 Toulouse, musée Dupuy, reproduit dans G. Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. III, Paris, Le Seuil, 1981, p. 34.

77 CHAN, Z<sup>o</sup> 1159 à 1164.

ordonnance d'origine, qui sont surchargés de saillies, de surélévations, de cheminées. Malgré ses défauts, la vision fugace qu'en donne Hubert Robert à l'arrière-plan de sa *Démolition des maisons du pont Notre-Dame* correspond mieux à la réalité du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour connaître les grandes lignes qui construisent un paysage (profils de rues, aspect général des façades, définies par leur largeur et leur hauteur, par la présence ou l'absence de pignons), les vues endoscopiques sont pour la plupart inutiles, du fait de leur manque de précision. Toutefois, les plus récentes d'entre elles, qui prétendent coller à la réalité, peuvent s'avérer très utiles : il s'agit du plan de Bretez pour Paris, daté de 1739, ou du plan de Huber qui montre le visage de Vienne en 1774. Le plan de Bretez est établi à partir de relevés sur le terrain, reportés ensuite sur des calques, dont partie est conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris<sup>78</sup>. La simplification, en vue de la gravure, n'altère pas complètement la qualité documentaire des relevés. Même si les hauteurs des étages sont quelque peu stéréotypées<sup>79</sup>, les subtiles différences entre deux immeubles comptant le même nombre d'étages plaident en faveur du respect de la réalité. La comparaison avec des représentations contemporaines confirme la qualité du travail de Bretez. Ce plan s'avère également fiable dans le rendu des baies qui percent les façades, du moins pour qui se contente de leur nombre et de leur emplacement approximatif. Au-delà de ces premières constatations, qui constituent la trame du paysage urbain, il faut recourir aux autres sources.

Pour aller plus loin dans la connaissance d'un paysage, il est indispensable de vérifier chaque source par de nombreuses confrontations, ce qui n'est réalisable efficacement qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avant, en effet, il faut le plus souvent se contenter des gravures et des tableaux, avec tous les problèmes de réalisme que cela pose. La comparaison de plusieurs représentations du même lieu peut alors permettre une certaine forme d'assurance. Toutefois, les vues les plus séduisantes ne sont pas toujours les plus fiables : qu'il suffise de souligner les déformations nombreuses qui affectent la *Vue de Delft* de Vermeer<sup>80</sup>, à côté de détails d'une extraordinaire véracité. Ainsi, l'absence de cloches dans la tour de la *Nieuwe kerk* n'est pas un oubli : elles avaient bien été enlevées

78 B. Rouleau, introduction à l'édition du plan de Bretez, Nördlingen, Verlag Dr Alfons Uhl, 1989, p. 8.

79 *Id.*, « Le plan de Turgot », dans *Les Plans de Paris du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers du CREPIF, n° 50, mars 1995, p. 133.

80 M. Kersten et D. Lokin, *op. cit.*, p. 122.

pour restauration lors de l'été 1660<sup>81</sup>. L'avantage du XVIII<sup>e</sup> siècle ne réside pas uniquement dans l'attachement des artistes à la fidélité topographique, mais surtout dans la multiplication des documents normatifs, souvent figurés. Ainsi, à Arras, sur les 617 élévations de façades attachées aux demandes d'autorisation de bâtir conservées aux archives municipales, quatre seulement ne datent pas du XVIII<sup>e</sup> siècle. À Paris, dans la sous-série Z<sup>1J</sup> des archives nationales, qui regroupe les procès-verbaux de visites des experts jurés des bâtiments, les plans, les coupes et les élévations se multiplient au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>82</sup>, alors qu'ils sont rares auparavant<sup>83</sup>. Ces documents sont parfois les seules représentations qui nous restent, dans la mesure où tous les quartiers ne sont pas également favorisés par les peintres. Pour des raisons pratiques évidentes, les védutistes privilégient les points de vue suffisamment dégagés : au grand canal ou aux *campi* vénitiens, répondent, à Paris, les bords de la Seine de Raguenet. C'est justement sur quelques exemples parisiens que s'appuiera la suite. J'essaierai d'y montrer les enseignements que la confrontation des *vedute* et d'autres sources peut apporter à la connaissance d'un paysage urbain disparu.

L'existence, sur les berges de la Seine en amont du pont au Double, de jardinets en terrasse maladroitement bordés de palissades en planches destinées à lutter contre les inondations m'a été révélée par la lecture de documents d'archives<sup>84</sup>, puisque ces empiètements sur le domaine public exigent une autorisation municipale. Or, un tableau de Nicolle, qui représente précisément les lieux au début du XIX<sup>e</sup> siècle, est venu illustrer et confirmer ce fait. On y distingue les frondaisons qui surplombent l'une de ces barrières de fortune<sup>85</sup>. Ici, la représentation vient illustrer l'archive qui, en retour, confirme la véracité du tableau.

Raguenet a peint la place de Grève à plusieurs reprises, dans son entier ou en partie. La comparaison de ces tableaux permet de distinguer des similitudes et des différences, en particulier en ce qui concerne les maisons sises au coin du quai de Grève, à l'est de la place. Les similitudes permettent de repérer les éléments probablement les plus conformes à la réalité. Quant aux différences, elles sont des indices sur la façon de travailler du peintre, avec des finitions en atelier, même si certaines résultent de l'évolution réelle du paysage entre les deux

<sup>81</sup> Travaux de Kees Kaldenbach.

<sup>82</sup> Surtout pour les visites préalables aux constructions neuves, après 1766.

<sup>83</sup> M. Antoine *et al.*, *Guide des recherches dans les fonds judiciaires de l'Ancien Régime*, Paris, Imprimerie nationale, 1958, p. 352.

<sup>84</sup> Plusieurs exemples : CHAN, H<sup>2</sup> 2131 à 2133.

<sup>85</sup> *Le Petit Bras vu d'amont*, musée Carnavalet. Dans le même musée, on peut admirer une palissade semblable sur un tableau de Martin, représentant un jardin de ce type, situé plus en amont sur la rive droite.

tableaux. C'est le cas dans le remplacement de la maison d'angle par un corps de garde, sans doute vers 1751 ou 1752, si l'on s'appuie sur les datations des tableaux<sup>86</sup>. La confrontation avec d'autres représentations confirme l'exactitude relative du paysage proposé par Raguenet. Comme Canaletto, le peintre parisien est soumis à la pression de ses commanditaires, qui attendent de lui une image fidèle. On peut aussi vérifier l'exactitude des façades qui encadrent le coin nord-ouest de la place de Grève, bien visibles à l'arrière-plan de la *Fête sur la place de Grève*, grâce à un dessin de Louis Goblain, daté de 1830<sup>87</sup>, mais surtout grâce aux relevés effectués par l'architecte Davioud entre 1852 et 1854, à la demande de la Ville<sup>88</sup>. Si les aquarelles définitives sont irrémédiablement perdues depuis l'incendie de 1871, les croquis préparatoires sont conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris<sup>89</sup> et leur précision infaillible – il s'agit de garder une trace fidèle d'édifices condamnés à disparaître lors de l'ouverture de la rue de Rivoli – témoigne de celle de Raguenet<sup>90</sup>.

Enfin, le paysage formé par les façades des maisons du pont Notre-Dame du côté de la Seine est un des archétypes du paysage parisien, grâce au célèbre tableau de Raguenet, représentant une joute de mariniers entre le pont Notre-Dame et le pont au Change. En fait, il existe deux versions de ce tableau, toutes deux au musée Carnavalet – la version la plus célèbre et la plus reproduite est celle qui est exposée en permanence dans la galerie des Raguenet ; l'autre a été présentée lors d'une exposition sur les ponts de Paris, à la Monnaie en 1999<sup>91</sup>. La comparaison des deux permet d'insister sur leur similitude, malgré quelques menues différences, au coin du quai de Gesvres, dans la forme du balcon à droite des bâtiments de la pompe ou dans la maladresse d'une des toitures. Par ailleurs, la fiabilité de la représentation est corroborée par d'autres documents. L'aspect clos du quai de Gesvres est expliqué par les documents d'archives<sup>92</sup> : les propriétaires ont construit au-dessus de ce quai piétonnier des étages en saillie qui s'avancent jusqu'au parapet, transformant le quai en galerie

86 À ce sujet, voir l'intéressante étude de J. Wilhelm, « Un tableau de Raguenet » dans M. Le Moël et J. Dérens (dir.), *La Place de Grève*, Paris, DAAVP, s.d., p. 132-145. L'ouvrage propose en outre des reproductions des toiles concernées.

87 Paris, BnF, Estampes, Rés Ve 53 f, n° 715.

88 Pour une bonne présentation de ces relevés, voir J.-P. Babelon, « Les relevés d'architecture du quartier des Halles avant les destructions de 1852-1854. Une source inédite sur l'iconographie parisienne entre le Louvre et l'Hôtel de Ville », *Gazette des beaux-arts*, 1967, II, p. 1-90.

89 Paris, BHVP, ms CP 3369-3370.

90 Les façades de la place de l'Hôtel de Ville sont reproduites dans M. Le Moël et J. Dérens (dir.), *La Place de Grève*, op. cit., p. 168-169.

91 Reproduction dans G. Lambert (dir.), *Les Ponts de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 69.

92 Plusieurs exemples de procès-verbaux d'estimation de maisons du quai de Gesvres : CHAN, Z<sup>1</sup> 1167 et 1171.

couverte, fermée vers la Seine. De même, une série d'autorisations municipales vient expliquer la régularité des façades des maisons du pont, toutes établies en encorbellement sur la Seine, transformation qui s'est généralisée durant le premier quart du siècle<sup>93</sup>. Seule une maison semble oubliée par ce phénomène. Un relevé conservé en Italie<sup>94</sup> vient à l'appui de cette constatation. Enfin, les trois balcons reliés par des escaliers qui servent à manœuvrer le dideau, sorte de nasse destinée à la pêche, sont représentés exactement à leur place, comme en témoigne un plan relevé avant la démolition des maisons<sup>95</sup>. Les décalages avec les piles du pont correspondent tout à fait. Tout au plus peut-on s'interroger sur l'inégalité des deux balcons extrêmes et sur le décalage différent de celui de gauche. L'expérience en ce domaine m'a toutefois prouvé que les plans du XVIII<sup>e</sup> siècle, à quelque précision puissent-ils prétendre, ne sont eux-mêmes pas toujours exacts.

64

Enfin, les tableaux de Raguenet se distinguent également par des nuances de coloris entre les maisons. Sans doute s'agit-il avant tout d'une interprétation de l'artiste. Mais, dans ce domaine qui joue un rôle majeur dans la personnalité d'un paysage urbain<sup>96</sup> – ne surnomme-t-on pas Toulouse « la ville rose » ? –, le recours aux tableaux peints est indispensable, car les archives écrites sont assez peu loquaces à ce propos<sup>97</sup>. D'ailleurs, les façades multicolores des vues de Raguenet déclinent les subtiles nuances des enduits, résultats du dosage irrégulier entre le plâtre, la chaux, le sable, la tuile ou la pierre pilée. Elles montrent aussi de surprenantes bichromies sur les bois des fenêtres. D'abord considérées comme des libertés prises par l'artistes, elles ont été corroborées depuis par des recherches archéologiques<sup>98</sup>. En revanche, la couleur des toitures, visibles sur les vues à vol d'oiseau, n'est pas toujours reproduite avec fidélité, du fait même de l'angle de vue. D'ailleurs, elle échappe généralement aux

93 CHAN, H<sup>2</sup> 2014 à 2018.

94 D. M. Federici, *Convito Borgiano*, 1792, Trévise, Biblioteca Comunale, ms. 164, vol. II ; élévation reproduite dans D. Calabi et C. Conforti (dir.), *I Ponti delle capitali d'Europa dal Corno d'Oro alla Senna*, Milan, Electa, 2002, p. 158 – la légende qui l'accompagne indique, à tort, qu'il s'agit d'une restitution du projet de fra Giocondo. C'est bien l'état à la veille de la démolition qui y est représenté.

95 CHAN, H<sup>2</sup> 2167, « Plan des maisons du pont Notre-Dame, côté d'aval », 1786.

96 Sur ce sujet, voir les ouvrages de J.-P. Lenclos : *Les Couleurs de la France : maisons et paysages*, Paris, Le Moniteur, 1990 ; *Les Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*, Paris, Le Moniteur, 1995.

97 Dans les archives municipales d'Arras (série DD), on trouve des demandes d'autorisation pour blanchir et rougir les façades qui montrent que la bichromie brique-pierre calcaire est renforcée par l'application de couleurs.

98 Communications d'O. Meslay, de C. Landes et de F. Vouvé au colloque de Versailles sur la couleur en architecture, tenu en 2002.

contemporains, surtout dans des villes comme Paris où les rues étroites et les façades élevées se conjuguent pour soustraire les toits à la vue des passants. Quelques observatoires privilégiés offrent toutefois un panorama sur les toits de Paris : les clochers des églises, parfois indiqués comme points de vue par les guides dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>99</sup>, ou encore ce belvédère de M. Fournel, rue des Boulangers, d'où Lespinasse a brossé la vaste étendue rouge brunâtre des toits du quartier latin<sup>100</sup>. L'une des ruptures les plus marquantes du paysage de la capitale est constituée par l'abandon de la tuile : les couvertures se déclinent aujourd'hui plutôt en une symphonie de tons de gris, depuis la pâleur du zinc jusqu'aux reflets bleutés de l'ardoise. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, seuls les toits du Louvre, de quelques hôtels et des églises<sup>101</sup> ponctuent d'une note gris bleuté, l'harmonie rouge des toitures parisiennes. Même certains brisis de mansardes se couvrent d'un manteau de tuiles plates, au mépris des règles de sécurité qui imposent plutôt l'ardoise, clouée sur le lattis du comble, alors que la tuile, qui y est simplement accrochée, peut glisser et blesser des passants. Les plans-reliefs témoignent, à destination d'un public restreint, de cette uniformité des coloris et donc des matériaux des toitures. Pour qui observe celui de Namur, le gris des toits d'ardoises accroche immédiatement le regard. Néanmoins, l'effet est parfois trompeur : l'ingénieur du génie et les maquettistes qui œuvrent à leur réalisation ne s'embarrassent pas toujours de précision. Ainsi, pour eux, brique et tuile se doivent d'être rouges, c'est pourquoi ils donnent aux murs de Gravelines une tonalité bien différente de celle des « briques de sable », jaunâtres, qui caractérisent les maisons de cette ville<sup>102</sup>.

En définitive, la connaissance précise des paysages des villes modernes ne saurait se limiter à l'observation de gravures ou de quelques tableaux. Elle implique de recourir à des sources variées (représentations graphiques de toutes sortes, archives, littérature) qui doivent être recoupées avec soin. Qu'elles se complètent, se répondent ou s'opposent, elles nourrissent toujours la connaissance et font naître les interrogations qui permettent de continuer à avancer. Loin d'anéantir l'imagination nécessaire à ce type d'étude, elles la stimulent tout en la structurant

99 Sauval recommande celui de Saint-Jacques de la Boucherie : C. Mignot, « La ville classique. Des inventions constructives pour une plus grande perfection », dans F. Leclerc et P. Simon (dir.), *De toits en toits. Les toits de Paris*, Paris, Hazan-Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 47.

100 Paris, musée Carnavalet, inv. D 5367.

101 Toutefois, certaines églises sont elles aussi recouvertes de tuiles. C'est le cas de Sainte-Opportune et de Saint-Benoît (CHAN, Z<sup>1</sup> 940<sup>2</sup>, 26 juillet 1770, visite et état des travaux à faire) ou de Saint-Côme (Archives de la ville de Paris, DQ<sup>10</sup> 102, dossier 1736, état des lieux, s.d.).

102 Sur les nuances des tuiles et des briques dans les Pays-Bas, on lira avec profit J. Hollestelle, *De Steenbakkerij in de Nederlanden tot omstreeks 1560*, Assen, Van Gorcum, s.d.

et en lui évitant de divaguer. Une imagination débridée, fondée sur des clichés, non fondés mais largement ancrés dans les esprits, a hélas présidé à certaines opérations de restitutions de centres-villes anciens.

66 De nos jours, la volonté de préserver un paysage urbain « typique », pittoresque, porteur d'histoire est en effet au cœur des politiques patrimoniales des villes. C'est le principe même des secteurs sauvegardés. Leur création, en 1962<sup>103</sup>, pour protéger de la démolition et réhabiliter les îlots insalubres du Marais, à Paris, faisait suite aux décennies du « tout patrimoine monumental » : on découvrit le charme du bâti le plus ordinaire, susceptible de constituer un ensemble harmonieux. En ce sens, l'histoire du paysage urbain, fondée sur une meilleure connaissance de son aspect d'hier, mais aussi sur la connaissance de son évolution, peut être considérée comme « utile » (et même utilitariste), ce qui, aux yeux des décideurs et des financeurs de politiques de recherches, est primordial. Toutefois, les études historiques dans ce domaine ne sont pas toujours utilisées de la meilleure façon. Le « façadisme » qui touche les immeubles anciens de bien des centres urbains n'est finalement qu'un pis-aller, même s'il permet de garder intact le paysage de la ville. L'historien, qui s'attache au paysage pour comprendre le cadre de vie des hommes du passé, ainsi que les interactions entre ces hommes et ce paysage, entre ces hommes et leur ville, ne peut s'en contenter. En effet, s'il est vrai qu'en préservant les façades on préserve ce qui, aux yeux des magistrats de jadis, était l'essentiel, on oublie qu'à leur construction ces façades étaient l'expression d'une forme de logique intérieure. Ce lien est aujourd'hui brisé. On en prend mieux conscience en montant au beffroi de l'hôtel de ville de Gdańsk, parfaitement restauré après la dernière guerre mondiale. Sa structure en béton – elle rappelle celle du beffroi d'Arras, réédifié après la Grande Guerre – surprend le visiteur qui en gravit les marches. Depuis le sommet, la supercherie des îlots bâtis aux alentours se dévoile : les belles façades reconstituées cachent des immeubles fonctionnels et sans charme réel, dont les cours sont encadrées de façades strictes et froides. Certes, il s'agit toujours d'un paysage : celui de Strasbourg en 1548, vue depuis la flèche de la cathédrale, s'offrait de même au regard, mais à Gdańsk, le foisonnement des cœurs d'îlots a laissé la place à une symétrie rationnelle étrangère à l'esprit des lieux. Le visage de certaines rues « historiques » est restitué avec soin, grâce aux façades, mais il s'insère dans un ensemble qui a changé de nature : fidèle dans ses parties, il est infidèle dans sa globalité.

Dans l'optique des reconstitutions ou de conservation de paysages urbains, il est évident que l'impression générale dégagée par les bâtiments prime. Or ce sont parfois les détails qui donnent toute leur saveur à un paysage.

---

103 Loi Malraux sur la protection du patrimoine historique, 4 août 1962.

Ce sont surtout ces détails qui fondent la qualité de l'ensemble. Ainsi, si le *Zwinger* de Dresde reconstitué semble, au premier regard, restituer l'aspect originel, peint par Bellotto, la raideur de ses statues écorche l'harmonie globale. Toute la difficulté de ces reconstitutions<sup>104</sup> réside dans le fait qu'il faut concilier la souplesse et le savoir-faire des ouvriers du bâtiment de l'époque avec la nécessaire rapidité de construction et les techniques mécaniques d'aujourd'hui. La reconstruction, mais aussi la restauration, sont fatalement marquées par leur époque. Ainsi, plus que la véracité des représentations de jadis, c'est bien notre propre regard, posé sur ces représentations, qui est le prisme principal au travers duquel nous percevons un paysage urbain disparu. Le chantier récemment achevé de la *Frauenkirche* de Dresde, qui affiche comme référence un tableau de Bellotto représentant le bâtiment, en apporte une preuve supplémentaire. Il fut déjà, lors de son lancement, l'objet de polémiques que l'inauguration n'a pas effacées, même si le concert de louanges<sup>105</sup> a étouffé les récriminations de quelques architectes un peu vite ramenés au rang de grincheux malveillants. L'un des rôles de l'historien du paysage urbain peut être de participer à préciser les limites ténues entre la restauration, la restitution historique et le pastiche.

104 Certains paysages de la vieille ville de Varsovie ont été restitués, après la guerre, à partir de *vedute* de Bellotto.

105 Concert auquel je me joins volontiers, n'ayant eu l'occasion d'étudier de près ni l'édifice originel ni sa restitution.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Jean-Marie Constant</b>	
Préface .....	7
<b>Jean-Robert Pitte</b>	
Introduction .....	11
<b>Florent Quellier</b>	
« Le spectacle de l'arboriculture fruitière » : un ordonnancement du monde. L'exemple des campagnes parisiennes aux XVII <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> siècles .....	15
<b>Paul Delsalle</b>	
Images et réalités du paysage industriel aux XVI <sup>e</sup> et XVII <sup>e</sup> siècles .....	29
<b>Youri Carbonnier</b>	
Images du paysage urbain : des sources pour connaître la ville moderne .....	43
<b>Martine Vasselin</b>	
La naissance du paysage comme forme artistique dans l'Europe du XVI <sup>e</sup> siècle .....	69
<b>Claude Reichler</b>	
Les Alpes suisses et les voyages dans l'Europe moderne .....	99

