Gilles CHAMBON

RECONNAISSANCE ESTHETIQUE DU PAYSAGE URBAIN PREMODERNE

ETUDE EFFECTUEE A PARTIR DES REPRESENTATIONS URBAINES DE TRADITION VEDUTISTE EN FRANCE AUX XVIII° ET XIX° S.

UNIVERSITE DE PARIS VIII
Département d'Urbanisme
1986

Gilles Chambon

RECONNAISSANCE ESTHETIQUE DU PAYSAGE URBAIN PREMODERNE

ETUDE EFFECTUEE A PARTIR DES REPRESENTATIONS URBAINES
DE TRADITION VEDUTISTE EN FRANCE AUX XVIII° ET XIX° S.

Recherche D.E.A. : Directeur de recherche Françoise CHOAY

UNIVERSITE DE PARIS VIII
Département d'Urbanisme
1986
© *version électronique 2011 : Gilles Chambon*

INTRODUCTION

« Nous n'avons pas encore acquis la science nécessaire pour composer harmonieusement à l'aide des moyens nouveaux, pour dégager ceux-ci et ordonner, en accord avec les conditions sociales et l'idéologie de notre époque, les formes architecturales qui en peuvent dériver. »

André Lurçat, « FORMES, COMPOSITIONS, ET LOIS D'HARMONIE. »

« Des maisons se dressaient alentour, puissantes, mais irréelles - et aucune
Ne nous connut jamais. Qu'y avait-il de réel dans tout cela ? »

Rilke, « LES SONNETS A ORPHEE, VIII ».

Il n'est pas nouveau de se lamenter sur l'aspect inesthétique de l'architecture et de l'urbanisme contemporains face aux multiples beautés recelées par les villes anciennes. La réprobation des critiques, qu'ils soient ou non praticiens de l'architecture, à l'encontre des aménagements urbains et du style dominant à leur époque, s'est manifestée pour la première fois de façon significative dans les villes d'Italie à la Renaissance: au nom d'une architecture antique idéalisée, symbolisée par les Dix Livres de Vitruve et par les nombreux vestiges romains encore debout au quattrocento, tout le cadre architectural et urbain de l'Europe médiévale fut rejeté par les Alberti, Filarete, Martini, Serlio et quelques autres.

Dans la seconde moitié du XVIII° siècle, la tendance étant à la redécouverte archéologique (fouilles de Pompéi en 1748, publication de Piranèse sur les antiquités de Rome en 1756, de Leroy -1756- puis de Stuart et Rewett -1762- sur les monuments d'Athènes, enfin de Soufflot sur Paestum en 1764) et à l'exaltation de valeurs rationnelles, les esthéticiens, derrière Winckelmann, vilipendent les afféteries du style baroque qui envahit l'Europe, et appellent au Néoclassicisme. Au XIXO siècle les Romantiques, Tieck en Allemagne, Mérimée, Montalembert, Hugo,et Michelet en France, Ruskin en Angleterre, dénoncent les ravages perpétrés par les aménageurs contemporains et la médiocrité de leurs réalisations comparée aux subtilités de l'art du Moyen-Âge. En 1889, Camillo Sitte reprend leur réquisitoire et constate "l'indigence des motifs et la banalité des aménagements urbains modernes". Une quarantaine d'années plus tard, c'est Le Corbusier qui dénonce le couple omniprésent et malfaisant rue corridor/îlot à bâtir, et préconise la "ville verte" "sans barrière", avec des voies hiérarchisées indépendantes des bâtiments, eux-mêmes "décollés du sol". Vient enfin dans les années 1970 une critique radicale de l'urbanisme et de l'architecture modernes, destructeurs des paysages urbains; Peter Blake s'exprime ainsi :

> "il faudrait être fou pour payer un centime afin de visiter ces "villes radieuses" dont le Mouvement Moderne nous a inondés, jusqu'à en avoir la nausée, d'Osaka à Washington. Certains d'entre nous vivent dans ces "villes radieuses" aseptisées parce que les prix y sont raisonnables et qu'en général les installations sanitaires y fonctionnent correctement. Mais chaque fois que nous en avons la possibilité, nous visitons ces charmants vieux bourgs et ces merveilleuses vieilles cités construites à l'échelle humaine. (...)ces villes appartiennent à la catégorie que Le Corbusier appelait parfois les "égoûts humains"." [1]

Faut-il donc penser que cette remise en question de la valeur esthétique de l'environnement urbain, étant un phénomène cyclique de l'histoire, tient plus au caractère humain qui se plaît à renier ce qu'il a adoré et qui aime avant tout le changement, qu'à une véritable infériorité plastique de telles solutions formelles rejetées par rapport à telles autres préconisées? S'agit-il simplement d'un besoin naturel d'adapter périodiquement les paysages architecturaux au "kunstwollen", au vouloir artistique d'une époque,parce que chaque grand courant stylistique, chaque grande période d'aménagement finissent toujours au bout d'un temps plus ou moins long par perdre de leur puissance et se pervertir, devant alors être relayés par quelque chose de nouveau? Mais au-delà de ces questions, il faut surtout se demander si toutes ces crises qui ont secoué les pratiques artistiques depuis cinq siècles sont bien de même nature. Or, rien n'est moins sûr; malgré quelques apparences, l'histoire ne se répète jamais.

La première tâche de mon travail consistera justement à montrer que s'il a bien existé au cours de l'histoire un mouvement de balancier faisant se succéder de grands cycles d'expression artistique, dans un sens primitivisme-classicisme-maniérisme, la crise qui s'est amorcée au XIX° siècle et qui marque le grand tournant technologique du XX° siècle, celle qui a abouti aux réalisations architecturales et urbanistiques contemporaines, celle-là n'a rien de commun avec les précédentes, sa teneur est toute autre. La distance qui s'établit entre d'un côté les ultimes styles historico-figuratifs et les derniers avatars des embellissements urbains classiques ou pittoresques, et de l'autre les blocs austères ou tapageurs et les vastes espaces informels produits depuis une cinquantaine d'années, cette distance semble immense, irréductible. Une

quantité de micro-équilibres se sont effondrés; ils étaient liés aux systèmes de valeurs classiques des hommes de l'art, architectes et dans une moindre mesure ingénieurs, à la pratique des artisans aussi, avec leurs traditions ancrées dans un passé reculé, ou encore à la permanence des modèles culturels qui régissaient l'organisation spontanée de l'espace et son appropriation, consistant en réparations ordinaires et en « transformations capillaires du tissu urbain »[2]. Ces équilibres, une fois perturbés par l'accélération de l'histoire qui caractérise le passage à la période contemporaine,n'ont pu être remplacés -en particulier sur le plan de la cohérence des effets esthétiques - par les quelques professions de foi rationalistes des architectes des ClAM, et ils ne le seront certainement pas davantage par les prétentieux mais vains exercices de style du post-modernisme, dont un Venturi ou un Jencks défendent une bien hypothétique pertinence socioculturelle.

Une fois étayé ce constat préalable, il s'agira de mettre en évidence et d'analyser les multiples qualités d'aspect qui caractérisent les paysages urbains prémodernes, et qui font si cruellement défaut dans les parties de villes touchées par des aménagements nouveaux ou dans les espaces proliférants de nos banlieues et villes nouvelles. L'optique de mon projet rejoint le courant de réflexion sur l'esthétique urbaine inauguré par Camillo Sitte dans son "ART DE BATIR LES VILLES", poursuivi en Angleterre par Raymond Unwin et plus récemment par Gordon Cullen et sa théorie du townscape; elle rejoint aussi les préoccupations développées par André Lurçat dans son important essai intitulé "FORMES, COMPOSITION, ET LOIS D'HARMONIE". Ces auteurs ont tenté, à des degrés divers, en se fiant à l'acuité de leur sensibilité, confortée par une

opinion générale accordant valeur de beauté particulière aux exemples qu'ils avaient choisis, de dégager quelques lois ou principes rendant compte de l'effet esthétique. Leurs démarches s'inscrivent en faux contre les esthétiques moralistes qui donnent peu d'autonomie au champ formel dans l'analyse du jugement de goût. Elles se distinguent également nettement des esthétiques expérimentalistes positivistes, issues de Fechner et dont le plus récent développement est dû à Abraham Moles avec sa "THEORIE DE L'INFORMATION ET PERCEPTION ESTHETIQUE", parce qu'elles s'attachent non pas comme ces dernières à réduire la qualité esthétique à quelques éléments trop facilement quantifiables et finalement insipides[3], mais au contraire à ne rien laisser échapper de la complexité des configurations ressenties comme belles ou harmonieuses, quitte à restreindre l'efficacité scientifique des analyses. Il s'agit plus pour eux de décrire, de comprendre, et de justifier les qualités d'environnements architecturaux remarquables que de rechercher quelque formule miracle apte à engendrer à coup sûr des formes belles· "L'oeuvre en tant qu' expérience individuelle est théorisable mais non mesurable", a dit justement Umberto Eco[4].

Il reste à se demander s'il est possible aujourd'hui d'aller plus loin dans l'analyse de l'esthétique des en¬sembles urbains que ne sont allés Sitte, Unwin, ou Lurçat, et quel peut être l'apport spécifique de la recherche entreprise ici sur l'esthétique architecturale et urbaine prémoderne. A la première question, je répondrai par l'affirmative, car la grande avancée, au cours de ces trente dernières années, de la pensée structuraliste et des études sémiotiques réalisées dans de multiples domaines, a contribué à

mettre à la disposition des chercheurs une panoplie étendue de catégories conceptuelles ou méthodologiques qui, à condition d'être utilisées à bon escient et si l'on évite l'écueil d'une gymnastique intellectuelle creuse, peuvent affiner considérablement la description et la modélisation, donc la compréhension, de phénomènes réels récalcitrants,comme ceux d'ordre esthétique. Quant à l'apport spécifique de ma recherche, dont la "généalogie culturelle" sera présentée dans le premier chapitre, il se voudrait double:

1/ En choisissant de limiter mon corpus d'étude non à un lieu géographique ou une époque précise, mais à un ensemble cohérent de documents iconographiques (ce seront des peintures, des estampes, et des photographies dont le choix sera discuté au chapitre 2; annonçons simplement pour l'instant qu'il s'agira de peintures et de gravures françaises de la fin du XVIII° siècle, de lithographies de la période romantique, et de photographies de la seconde moitié du XIX° siècle, qui toutes s'inscrivent dans la tradition védutiste) documents dont la finalité était précisément de restituer les caractères esthétiques d'un lieu, j'ai cherché à me prémunir au mieux contre un travers fréquent de l'analyse architecturale, qui consiste à inférer d'un beau plan la beauté réellement ressentie d'un aménagement, ou à éluder le contexte environnemental d'un édifice et l'angle sous lequel il est vu, comme si cela ne jouait pas un rôle important dans l'impression esthétique produite. Le choix de garder constamment sous les yeux un témoignage sensible capable de condenser et de cristalliser les effets plastiques d'un phénomène réel correspond à la volonté de ne jamais oublier l'émotion esthétique elle-même. Tout discours sur l'art est confronté à cette tentation de falsifier l'impression

première pour naviguer plus facilement dans les considérations abstraites et la construction de systèmes. Je voudrais pour ma part attirer l'attention sur le fait que la teneur esthétique d'un paysage, si elle requiert du lieu considéré certaines propriétés structurelles faciles à lire et à schématiser dans les grandes lignes (organisation des masses, ossature géométrique), ne devient effective que lorsque le permet une expression particulière, qui porte sur mille détails parfois très ténus, tels le grain des matériaux ou la patine pour une architecture. Cela est comme pour l'analyse poétique littéraire: la compréhension et la description des mécanismes linguistiques sont importantes parce que la langue est une condition nécessaire à la réalisation de toute poésie, mais la poétique se doit d'aller bien au-delà d'une présentation des spécificités grammaticales ou rhétoriques si elle veut rendre compte des subtiles effets d'une oeuvre écrite.

La décision d’approcher l'esthétique urbaine prémoderne à travers des images peut cependant prêter à quelques critiques : d'abord les images, même judicieusement choisies, ne peuvent bien sûr rendre compte totalement des phénomènes sensibles éprouvés lors de la contemplation directe d'un paysage ; la déambulation, en particulier, avec tout ce qu'elle comporte d'impressions liées aux espaces et au rythme de leur succession, aux surprises ou aux crescendo qui accompagnent certains parcours, aux sensations kinesthésiques même, reste difficilement traduisible par des images fixes. Mais de deux maux il faut choisir le moindre, et comme de toute façon l'analyse suppose un temps de latence et ne se fait qu'à posteriori, en s'appuyant sur des souvenirs et des documents à deux dimensions, il m'a semblé pertinent de considérer

certaines images comme les analogons les plus performants des paysages réels. La notion même de paysage, dont l'histoire est intime¬ment liée à la peinture, implique la contemplation, et donc l'arrêt du regard, focalisé dans une direction privilégiée; Gilpin, fondateur de la théorie du pittoresque, refusait d'appeler paysage un lieu qui ne se prêtait pas à de telles focalisations. On peut ajouter à cela qu'avec le développement de "l'art moyen" qu'est la photographie, le type de sensibilité visuelle qui fut inaugurée en ce qui concerne les espaces urbains par les peintres védutistes au XVIII° siècle, est aujourd'hui à son apogée et n'a pas de raison de décroître dans un futur proche.

L'autre critique possible tient au fait qu'en analysant l'esthétique d'un site à travers une représentation de ce site, on risque de faire une confusion entre les effets harmonieux propres au paysage et ceux qui sont liés à l'art de la représentation, à son artifice. Là encore, mais j'y reviendrai au chapitre II , il faut faire la part des choses : toute représentation, qu'elle soit dessin ou photographie, est toujours une trace incomplète du réel. Et on ne doit pas se masquer que les photographies, généralement considérées comme témoignages objectifs parce qu'elles ne font intervenir que des processus optiques et chimiques, sont toujours largement interprétatives par rapport à la réalité et que, surtout en matière d'esthétique, leur fidélité est parfois moindre que celle d'estampes ou de peintures ; celles-ci en effet disposent de moyens très subtils pour rendre perceptible et juste ce qu'un cliché homogénéise dans les lointains, occulte dans une ombre, ou déforme aux angles de l'image. Ainsi à la condition de s'en tenir aux représentations offrant une garantie de réalisme, le recours à des oeuvres picturales d'artistes, sensibles eux-mêmes aux paysages qu'ils avaient à transcrire, peut apparaître comme

un atout et non comme une gène. N'importe quelle analyse du réel est également interprétative parce qu'elle procède forcément par coupures, choix, et pondérations ; pourquoi alors, dans l'interprétation des phénomènes d'esthétique urbaine, se priverait-on du secours de la précieuse 'sensibilité des peintres védutistes, ainsi que de la garantie qu'ils offrent d'une large reconnaissance sociale?

2/ La seconde spécificité du travail proposé ici tient à ce que je m'efforcerai de mettre en évidence dans le paysage architectural prémoderne des systèmes de régulation esthétique , plutôt que des lois, des codes, des règles, ou de simples facteurs d'harmonie. Si nous revenons aux auteurs précédemment cités, nous constatons que C. Sitte et R. Unwin repèrent d'abord la constance de certains facteurs dans l'organisation des lieux urbains jugés pittoresques ou harmonieux ; Sitte note la position des monuments sur les places, l'échelle et la proportion de celles-ci, leur degré de fermeture, la façon dont leur espace intérieur est organisé, etc. ; il érige certains de ces facteurs en règles (qui admettent cependant des exceptions car Sitte n'est jamais caricatural) : ainsi le dégagement du centre des places, ou encore l'inclusion des monuments dans le tissu construit. Unwin, qui reprend abondamment C. Sitte, fait découler la beauté d'une adaptation fine et d'une utilisation judicieuse des éléments urbains aux contraintes du site et aux besoins humains, insistant sur l'intérêt d'un jeu nuancé entre les deux conceptions artistiques auxquelles il ramène l'histoire de l'édification des villes: le pittoresque et le régulier. Dans son ETUDE PRATIQUE DU PLAN DES VILLES, quelques grands facteurs garants de l'harmonie urbaine, tels le contraste ou la focalisation, reviennent constamment : ils préfigurent le point de vue de

K. Lynch dans la mesure où ils ont trait principalement à la lisibilité générale des agglomérations et à la volonté de spécifier au maximum chaque élément de repère comme les portes, les places, etc. Comme C. Sitte, et sans doute plus encore, Unwin, très pragmatique, désire faire un manuel directement utilisable par les urbanistes, et transcrit donc ses réflexions sur l'esthétique des villes par des règles d'aménagement. André Lurçat, par contre, dans son projet théorique, est beaucoup plus ambitieux; le titre qu'il donne à son ouvrage est d'ailleurs explicite: FORMES, COMPOSITION, ET LOIS D'HARMONIE, et en sous-titre « éléments d'une science de l'esthétique architecturale ». Le fait qu'il tente une somme n'étonnera pas si l'on songe que dans le domaine de l'architecture, contrairement à celui de l'urbanisme, la réflexion sur l'harmonie des formes perpétue une riche tradition qui n'a cessé de se développer en occident depuis la Renaissance. Cependant l'essai de Lurçat est, à ma connaissance, le premier traité d'architecture à n'envisager que les problèmes spécifiques de la forme. Il le fait d'ailleurs en détail, avec beaucoup de systématisme, passant successivement en revue les effets résultant de procédés constructifs, les formes abstraites, simples et complexes, les éléments de décoration et de matière, les lois d'organisation, la géométrie des proportions, et même les effets optiques; toujours, il s'appuie sur des exemples concrets pris dans l'ensemble des cultures architecturales du monde. Cependant, il illustre son propos plus qu'il n'analyse vraiment les bâtiments ou ensembles auxquels il fait référence (excepté pour la place St Marc où il devance les analyses séquentielles de Lynch), et on peut lui reprocher de se maintenir à un niveau de généralités qui fait perdre de la force à ses remarques. IL recherche des lois, mais il reste néanmoins prudent:

> "une loi dans son intervention, peut apporter des résultats soit positifs soit négatifs, tout dépend de son choix et de son appropriation qui, l'un et l'autre, sont fonction dans leur qualité tant de leur exactitude que de l'aisance avec laquelle ils seront opérés par l'artiste, avec laquelle il les exploitera dans la diversité de leurs propriétés. Il n'est donc pas possible, a priori, de dire dans quelle mesure et de quelle manière ces lois peuvent être utilisées, puisque tant de conditions, chaque fois différentes, en font varier à chaque intervention et la qualité et le caractère. L'efficacité d'une loi est di¬rectement fonction de son appropriation à son objet, et du talent de celui qui l'exploite."[5]

L'ambiguïté du propos montre bien que les lois qu'il recherche ne sont pas vraiment des lois, mais plutôt des repères d'interprétation, des types de modélisation de phénomènes visuels harmonieux; et si Lurçat insiste sur le fait que l'application d'une loi esthétique peut produire le meilleur comme le pire, c'est bien qu'il a conscience de la possibilité de contre exemples, et donc finalement du caractère ni nécessaire ni suffisant de ses modèles. Ceux-ci n'indiquent plus alors des lois; on est plutôt en face de simples propriétés, peut-être signifiantes statistiquement, mais dont le lien direct avec l'effet esthétique n'est pas toujours mis en évidence de façon convaincante.

Je voudrais aussi démarquer mon propos de celui des sémioticiens de l'architecture, amateurs de codes; ils se sont d'ailleurs peu intéressés au problème de l'expression esthétique comme valeur sensible, sans doute parce que le sens purement esthétique de l'architecture ne leur a pas semblé un niveau de signification pertinent, ou suffisamment autonome. Il est en général analysé par eux soit en suivant la théorie de l'information, comme le résultat d'un degré d'ambiguïté contenu dans le message (cf. Eco, LA STRUCTURE ABSENTE, pp 124 et sq) ,mais il paraît bien simple de dire que tout message ambigu est esthétique; soit comme une banale catégorie du discours architectural ou de la "textualisation" de la ville (A.

Renier), conduisant surtout à étudier les procédés rhétoriques; soit encore comme la résultante d'une bonne adéquation des signes architecturaux à l'idéologie et la culture de leurs consommateurs CC. Jencks). Points de vue très intellectuels et très peu sensibles) donc, à mon avis , très à côté des phénomènes esthétiques. Et cela vaut mieux, car il serait fondamentalement inadéquat d'aborder la phénoménologie esthétique par une recherche de codes. Cependant, il est indéniable que des codes ornementaux et une rhétorique de leurs figures existent en architecture, et peuvent intervenir, parmi d'autres, comme systèmes de régulation des phénomènes esthétiques de l'environnement construit; c'est en cela qu'on pourra tenir compte de l'apport sémiotique.

Si j'envisage d'analyser l'esthétique des paysages prémodernes en utilisant la notion de systèmes régulateurs, le but n'est pas, toutefois, de rechercher un modèle cybernétique qui livrerait la clef d'une beauté conçue comme celle d'un organisme. La beauté urbaine n'est pas analogue à un système, ni même à une entité. Il y a mille formes de beauté urbaine, toutes différentes, qui se superposent, s'entremêlent, ou coexistent potentiellement sur chaque site particulier. Point de régulation globale, car toute configuration urbaine harmonieuse peut à tout moment être modifiée, déviée, et changée peu à peu en une autre également harmonieuse et très différente; l'histoire donne beaucoup d'exemples de ce genre; ainsi aux XVII° et XVIII° siècles, dans de nombreuses villes, les fortifications, dont la beauté apparaît sur dessins et gravures de l'époque, sont remplacées par les "fossés", "cours", et "boulevards", qui tout en s'appuyant sur la même structure topographique, produisent un paysage urbain nouveau, d'une esthétique différente. Il faut donc plutôt voir dans l'impression de beauté qui se dégage d'un lieu urbain la rencontre - addition, superposition, intégration - de multiples sous-systèmes

esthétiques, jouant à différentes échelles et selon divers modes; et le niveau le plus élevé, celui de la globalisation, celui de la composition du tableau urbain, qui répartit plans, masses, et espaces, et qu'on pourrait appeler scénographie, ce niveau est sans doute le moins susceptible d'être analysé en termes de systèmes de régulation. Il faut ici remarquer que chez la plupart des théoriciens de l'apparence urbaine, c'est toujours le niveau global qui semble primordial, quand il n'est pas traité exclusivement. Or c'est peut-être le moins important; non qu'il n'ait un grand rôle dans la tenue esthétique d'un lieu urbain, mais ce rôle est un couronnement, une mise en valeur finale. Si ce qui est mis en scène manque de consistance plastique, quelle que soit la qualité scénographique, la beauté sera absente du résultat; bien plus, l'emphase introduite par un agencement raffiné risque de mettre davantage en évidence l'indigence des éléments de base. C'est un peu comme ce qui se passe pour une représentation théâtrale : de bons comédiens rattraperont toujours un scénario médiocre ou une mise en scène vulgaire; mais en présence de mauvais acteurs, même le meilleur metteur en scène ne pourra sauver le spectacle.

Rappelons-nous donc toujours que l'esthétique du paysage urbain, si elle peut être affaire d'urbanistes, ne le sera vraiment que si en aval les architectes produisent des bâtiments harmonieux, ce qu'ils ne pourront faire sans s'appuyer sur la compétence des maçons, charpentiers,ou autres corps de métiers, elle-même grandement tributaire de la qualité expressive; des matériaux disponibles et des standards de la mise en oeuvre. (Au Moyen Age, il n'y avait pas d'art urbain et pourtant les paysages, d'après ce qu'on peut en connaître par ce qui en reste, par les représentations jusqu'à nous parvenues, ou encore par analogie avec les noyaux anciens de certaines villes du tiers-monde conservés à l'écart de l'influence de l'occident moderne, n'étaient pas dépourvus d'attrait et

présentaient une forte cohérence formelle. Par contre dans les modernes ZUP et ZAC, où les urbanistes et architectes n'ont certes pas manqué, mais où les travailleurs qui ont participé à la réalisation étaient en majorité des ouvriers peu qualifiés, et où les matériaux donnaient peu de prise à une intervention artistique, l'esthétique du paysage reste désespérément absente.)

Ainsi la qualité esthétique de l'environnement urbain s'attache à la convergence d'un grand nombre de mécanismes de toutes sortes, souvent indépendant de toute action consciente ou volontaire, et le design architectural et urbain, pour être le dernier né et le plus sophistiqué de ces mécanismes, n'en est peut-être pas le plus efficace. Soulignons d'ailleurs qu'une régulation du paysage se fait d'autant mieux qu'elle met en jeu, en les juxtaposant, des dispositifs dont l'évolution est lente dans le temps, mettant en relation à l'intérieur de chaque tableau urbain des éléments issus d'époques différentes et donc de préoccupations parfois assez divergentes, et les cimentant comme se cimentent en une roche les sédiments successifs. Toute action régulatrice doit composer avec le temps, compris comme lenteur, inertie, rémanence du passé; or depuis les bouleversements du début de ce siècle, tout paraît s'accélérer et la rapidité devient souvent l'unique critère d'efficacité; rien d'étonnant alors si la dérégulation s'empare des choses et des esprits, et si la ville devient une espèce de monstre, comme se plaît à nous le montrer L. Krier dans ses petits croquis faussement naïfs.

CHAPITRE I

CHAPITRE I

CONSIDERATIONS THEORIQUES PRELIMINAIRES

> « Villes ruinées par le progrès et mutilées par la civilisation actuelle ! ... Vous êtes si majestueuses en votre vieillesse qu'il semble qu'une âme gigantesque, un Cid de rêve, soutient vos pierres et vous aide à affronter les dragons féroces de la destruction ... /…/ Que vous diront-elles, les générations futures ? Quel salut vous fera l'aurore sublime de l'avenir ? »
>
> F . G. Lorca , IMPRESSIONS ET PAYSAGES.

1/ LA DEREGULATION ESTHETIQUE DES VILLES MODERNES : CONSTAT ET HYPOTHESES

Entre la fin du XIX° siècle et la seconde guerre mondiale, les transformations sans précédent qui s'opèrent dans la société occidentale, en particulier sur ses infra¬structures, conduisent dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme aux bouleversements que l'on connaît. Il semble alors que tous les systèmes régulateurs qui concouraient à la cohérence esthétique des paysages urbains se trouvent mis en échec, ce

qui n'avait jamais été le cas pour les crises antérieures. Dans le passé, les changements successifs qui avaient secoué la ville, même brutaux, n'avaient jamais remis en cause de façon globale les logiques qui donnaient cohésion, complexité, et harmonie aux paysages urbains; ces changements concernaient le vocabulaire, la rhétorique, ou même parfois la forme générale du "discours" architectural et urbain - par exemple la variation stylistique des motifs sculptés, l'importance relative des différents éléments de composition des façades, ou encore les modulations géométriques et dimensionnelles dans le maillage urbain - mais jamais ses "lois grammaticales" fondamentales, qui n'avaient que peu varié - en architecture, notion de façade, de travée, ou de succession entre soubassement, colonne, chapiteau, et entablement... ; en urbanisme, rapport rue / parcelle / bâtiment, etc. Or, à dater du déploiement du Mouvement Moderne, la morphologie générale de la l*angue* (le terme est employé métaphoriquement) architecturale et urbaine s'effondre, remplacée seulement par une multiplicité d'idiolectes qui s'affrontent avec arrogance sans trouver le dialogue ni entre eux, ni avec l'héritage passé, comme on peut s'en convaincre en visitant les villes nouvelles ou en regardant les quelques oeuvres architecturales récentes fichées en des sites historiques.

J'essaierai de préciser quelles sont les modifications des structures culturelles et technologiques qui ont eu la plus grande responsabilité dans cet écroulement de l'harmonie urbaine. Mais auparavant je commencerai par montrer comment trois phénomènes caractéristiques de notre société - l'ampleur du tourisme, le désir de réhabiliter les tissus urbains anciens, et la faible consistance de notre architecture vernaculaire - confirment l'hypothèse d'une incapacité profonde de l'urbanisme et de l'architecture

actuels à produire quoi que ce soit d'équivalent aux esthétiques prémodernes.

* C'est donc en premier lieu le phénomène du tourisme urbain, en constant essor, et dont les plus grands flux sont invariablement captés par les centres anciens des grandes cités historiques ou les bourgs ayant conservé leur architecture ancestrale, qui confirme; par comparaison, le peu d'attrait présenté par les paysages urbains modernes. On peut bien sûr opposer quelques prestigieux contre-exemples, tel Beaubourg à Paris dont les touristes semblent raffoler, mais il s'agit là de phénomènes très ponctuels provoqués essentiellement par la publicité médiatique, relevant souvent de la simple curiosité, et à mon sens non significatifs en regard de ce qu'on pourrait nommer le tourisme de fond, qui s'attache, au cours des vacances estivales, à découvrir les charmes présents en chaque ville de province, même petite, charmes souvent répertoriés par les précieux guides Michelin, héritiers directs de la tradition romantique. On pourrait aussi objecter que le touriste ne recherche pas principalement dans les bourgs anciens le plaisir esthétique du paysage, mais plutôt la consommation de signes historiques, évidemment absents des réalisations récentes; il désirerait donc surtout voir des monuments anciens parce qu'ils sont porteurs de « valeurs de remémoration »[6]. En réalité, les deux éléments, esthétique du paysage et signification historique (ou plus généralement exotique) d'un lieu, ont toujours agi de pair depuis l'origine du phénomène touristique moderne, qui remonte à ce fameux Grand Tour qui, dès la fin du XVII° siècle (après la paix de Ryswick) menait les gentilshommes anglais à la découverte de l'Italie. Là, et particulièrement à Rome, leur étaient révélées à la fois la culture antique à travers les ruines monumentales, et la mystérieuse beauté des paysages méditerranéens saturés de lumière, symbolisée par les tableaux de Claude Gelée et de Salvatore Rosa.

Au XVIII° siècle, les grands chemins du tourisme passent déjà par Venise; l'engouement des voyageurs européens pour les toiles et les gravures de Canaletto, Guardi ou Bellotto (la plupart de ces oeuvres étaient vendues à des étrangers), ainsi que l'importante postérité du genre védutiste au XIX° siècle, en particulier chez les graveurs et lithographes qui illustreront alors les nombreux "Voyages pittoresques", montrent bien le lien étroit qui unit au XVIII° et durant tout le XIX° siècle tourisme et esthétique du paysage urbain. Et rien d'étonnant que ce soient ces lieux particulièrement marqués par l'histoire, Rome, Venise, Florence, Paris, ou Amsterdam, qui apparaissent à la sensibilité touristique comme les plus esthétiques: en effet, là plus qu'ailleurs, à de multiples reprises, les occasions se sont présentées au savoir-faire des artistes et artisans de matérialiser telle volonté, tel pouvoir symbolique ou réel, par toutes sortes d'oeuvres d'art et d'embellissements successifs; là plus qu'ailleurs ces mêmes savoir-faire ont trouvé un milieu favorable à leur développement, et à leur diffusion vers les pratiques professionnelles les plus modestes; là plus qu'ailleurs, enfin, la nature offrait souvent les ressources d'un site complexe, propre à susciter mille modulations des appropriations.

Cependant, parallèlement à ce goût généralisé pour l'harmonie et la richesse des lieux façonnés par une longue histoire, il y avait toujours des préférences nettement marquées envers telle ou telle époque, en fonction des théories architecturales du moment. Ainsi, jusqu'au Romantisme, les sites médiévaux n'étaient guère recherchés; on voit même encore, en 1836, Viollet-le-Duc hésiter à clamer son admiration pour l'architecture médiévale italienne; de Livourne, il écrit à son père :

> "Je t'avouerai tout bas, dans le tuyau de l'oreille, que les monuments du moyen âge de l'Italie me touchent infiniment plus que les monuments antiques. /…/ "En être arrivé à ce point de barbarie, de vandalisme, gothisme est... !" diraient certaines personnes que je connais... aussi il ne faut pas répandre cela; on en profite, soi, mais il est bon de crier à

> l'unisson avec tout le monde, car autrement ce n'est pas tout le monde qui chante faux, mais vous."[7]

De même, à partir de l'époque néoclassique, le style baroque tombe en disgrâce; assimilé au style jésuite (rappelons que l'ordre de Loyola fut supprimé par le pape en 1776 sur la sollicitation de la plupart des princes de l'Europe, et que, rétabli en 1814, il fut de nouveau expulsé de France en 1880), on lui reproche « des formes triviales, un style indécis, et des détails vicieux »[8]; les critiques d'art le bouderont, à l'exception de Baudelaire, et il faudra attendre l'aube du XX° siècle pour que Wolfflin le réhabilite.

Mais malgré ces modes architecturales qui ne laissaient pas de se répercuter sur le tourisme urbain, il ne faudrait pas conclure que l'objet tout entier de ce tourisme en était dépendant: la sensibilité au paysage s'y est souvent inscrite en faux contre les théories dominantes, et on voit maintes lithographies de "voyages pittoresques" du XIX° siècle qui s'accommodent de la juxtaposition de bâtiments de styles divers, y compris baroque. Par contre, il est beaucoup plus rare que les photographies de nos guides touristiques actuels, lorsqu'elles montrent un bourg ancien, ne s'ingénient pas à masquer les éventuelles réalisations contemporaines, parce que justement elles détonnent, elles choquent notre sensibilité à l'harmonie du paysage; et si cela induit une gêne morale, et qu'alors on veuille naïvement faire preuve de progressisme en glorifiant le voisinage de l'ancien et du moderne, on recherche artificiellement un angle de vue qui accentue le contraste jusqu'au paradoxe, offrant ainsi bien plus une image-signe qu'un réel paysage ressenti de l'intérieur.

* Quittons maintenant le phénomène du tourisme pour nous pencher quelques instants sur notre pratique quotidienne de citadins; force est de constater que pour la plupart d'entre nous, le meilleur de la vie urbaine se déroule encore dans un cadre dont l'ossature formelle remonte au moins au XIX° siècle, et comporte généralement des éléments beaucoup plus anciens. Chacun est à même d'apprécier cette qualité et il est significatif qu'on cherche aujourd'hui, avec le fréquent soutien des associations d'habitants, à réhabiliter ce cadre même lorsqu'il n'a pas de valeur monumentale particulière, plutôt que de lui substituer des aménagements nouveaux plus pratiques. On préfère s'accommoder des inconvénients qu'il comporte: manque d'ensoleillement fréquent, peu d'espace pour les enfants, accessibilité automobile difficile; et quand il le faut, on s'ingénie même à retrouver un usage aux bâtiments tombés en désuétude. On devine alors que par-delà le souci de préserver un lien entre notre quotidienneté et un certain passé culturel, c'est aussi la consistance esthétique de notre environnement que nous cherchons à maintenir, parce qu'elle s'effrite inexorablement quand l'espace moderne s'installe.

Il est significatif aussi que le réinvestissement et la restauration des centres anciens soient une particularité contemporaine; de la Renaissance jusqu'au XIX° siècle, le mouvement général avait plutôt été inverse: les quartiers centraux étaient abandonnés successivement par les classes aisées au profit des quartiers nouveaux périphériques, mieux aménagés et plus sains. A Paris, les nobles délaissèrent le centre d'abord pour le Marais, puis ils se portèrent au temps de Richelieu vers les Fossés Jaunes, et on sait que les plus riches ne cessèrent ensuite de se déplacer vers l'Ouest[9] . Et quand, après qu'ait été abondamment discuté, entre 1840 et 1850, le problème du "déplacement de Paris", Napoléon III et Haussmann décidèrent de rééquilibrer l'ensemble de la capitale en

perçant les grands boulevards, ils les firent border d'immeubles neufs; leur volonté était, entre autres, de faire du coeur de Paris reconquis une cité illustre et attrayante pour la bourgeoisie et l'aristocratie, ce qu'ils réussirent en multipliant le long des grand boulevards, sur une échelle sans précédant historique, de luxueux immeubles en pierre de taille, et en créant au bout des alignements des monuments nouveaux riches en décoration, tels l'opéra, la bourse du commerce, ou St Augustin (tout ceci ne se fit pas évidemment sans spolier le petit peuple de la capitale, souvent rejeté en périphérie dans de mauvaises constructions). Tout le monde alors s'accordait à penser que pour produire une plus-value esthétique sur la ville, il valait mieux construire des bâtiments neufs que de s'ingénier à restaurer les maisons anciennes dégradées. Ainsi, jusqu'à une époque assez récente, les "rénovations" étaient toujours préférées aux "réhabilitations", parce qu'elles semblaient marquer un progrès, une meilleure adaptation à l'évolution des conditions de vie, et de l'échelle de la cité; or, nous savons qu'aujourd'hui l'inverse se produit parce qu'on s'est rendu compte que les grandes rénovations modernes ont été incapables d'apporter un "plus" esthétique. En témoigne le nouveau forum des halles à Paris: c'est un gigantesque fiasco esthétique, comparé par exemple à la réhabilitation du marché de Covent Garden à Londres.

Il existe cependant encore un héroïsme architectural vivace, exhibant les multiples technologies d'avant-garde comme autant de légitimations; il se manifeste dans les grands projets type Villette ou Tête de Défense. Mais on est en droit de se demander si le véritable renouvellement de l'art architectural et urbain ne sortira pas plutôt, lentement et discrètement, des pratiques professionnelles requalifiées par une confrontation permanente et difficile, à travers la réhabilitation, avec la complexité architecturale de l'héritage prémoderne.

* Un élément encore vient conforter l'hypothèse d'une incapacité de l'urbanisme et de l'architecture actuels à produire quoi que ce soit d'équivalent aux esthétiques prémodernes: il s'agit de la comparaison des rapports qui relient l'architecture dominante -celle du prestige - avec les constructions les plus répandues, appelées vernaculaires parce qu'elles se modifient au contact de chaque terroir. Or on est frappé de voir, comme l'avaient noté Doyon et Hubrecht en 1941[10], à quel point dans l'architecture sans architectes de nos bourgs et campagnes, les éléments du vocabulaire classique étaient interprétés et réemployés avec cohérence et pertinence. Rudofsky également à montré[11] les surprenantes beautés et la grande diversité des architectures mineures traditionnelles, et leur façon fréquente de former des ensembles harmonieux. Si l'on regarde par contre la production sans architecte de ce dernier demi-siècle, c'est à dire essentiellement l'habitat pavillonnaire de nos banlieues, force est de constater la faiblesse et l'incohérence qu'y ont les retombées du langage plastique moderne; la belle fenêtre en largeur de L.C. a dégénéré en de minables fenêtres de sous-sol ou de cuisines; la vérité d'expression de la fonction et la volonté de supprimer l'ordonnancement symétrique n'ont conduit qu'à une anarchie totale dans l'organisation des façades, morne reflet des aléas de la distribution intérieure; les cubes blancs et purs, à la surface lisse et aux arrêtes vives, se sont enduits de crépis tyroliens, coiffés de frêles toitures aux réminiscences régionales, et couverts de contrevents et terrasses d'un style rustique de pacotille. De plus, malgré les quelques oripeaux néo-régionaux dont ils se parent, ces pavillons diffèrent très peu de Brest à Marseille, témoignant, par delà une certaine homogénéisation des façons de vivre, d'une grande indigence des modèles proposés[12].

Il semble donc bien qu'entre 1918 et 1960, se soit effectué dans l'engendrement du cadre urbain un bouleversement sans précédent, qui s'était préparé durant tout le XIX° siècle. J'insiste encore sur le fait qu'il ne faut pas se contenter de voir, dans les modifications qui affectent alors l'environnement construit, une simple évolution, le seul réajustement des formes aux nouveautés technologiques, comme cela s'est souvent produit au cours de l'histoire. On ne peut comprendre l'importance de ce décalage entre la richesse des formes urbaines passées et la faiblesse des réalisations contemporaines que si on le considère comme l'effet logique de la plus importante révolution qu'ait connu l'environnement humain depuis le néolithique, c'est-à-dire depuis l'invention des villes: je veux parler du passage de l'ère de la traction animale à l'ère de la traction motorisée. Cette révolution, qui est la conséquence du remplacement d'un mode de production artisanal par un mode de production industriel et machiniste, a évidemment été accompagnée par d'importantes transformations structurelles. Trois d'entre elles me paraissent capitales par les répercussions qu'elles ont eu sur la morphologie des villes ~ La première est culturelle; elle consiste en un renversement du mode de légitimation des savoirs: la "scientificité" s'y substitue peu à peu aux préceptes de la tradition. La seconde touche le mode de transmission des savoirs, et en particulier des savoirs professionnels : l'école remplace l'atelier. La troisième, d'ordre matériel, est un changement d'échelle dans les territoires urbains; elle est une conséquence directe de la rapidité accrue des moyens de déplacement.

En l'espace d'une cinquantaine d'années, ces modifications structurelles sont venues à bout de tous les"écosystèmes esthétiques" qui, bon an mal an, avaient toujours fonctionné, et dont il est possible de suivre l'évolution depuis l'époque gothique (ce que je m'efforcerai de montrer, en partie, dans ce travail).

Examinons plus en détail ces transformations :

- la première (inversion des valeurs de légitimation des savoirs) est sans doute la plus profonde, et celle qui s'est préparée du plus loin; on en trouve évidemment les prémices dans le nouvel essor de la pensée rationaliste dès la Renaissance; depuis surtout Copernic et Galilée, l'esprit humain a eu de plus en plus de mal à concilier dogmes traditionnels et interprétation scientifique de l'observation expérimentale; les valeurs institutionnelles s'en sont trouvées secouées à maintes reprises: droit divin, inégalité de naissance, mais aussi tous les systèmes d'explication du monde, fondés sur une parole ancestrale généralement cautionnée par l'église: Aristote pour la connaissance de la nature, Hippocrate et surtout Galien pour la médecine, et bien sûr Vitruve pour l'art de bâtir. Mais avant le XIX° siècle, ces crises, même si elle ont sérieusement relativisé les croyances dominantes, n'ont pas réellement remis en question le principe selon lequel pour fonder la légitimité d'un discours, il fallait se référer à l'autorité13 tirée de faits originels ou de personnage fondateurs, qu'ils soient mythiques, tel l'homme primitif réinventé au XVIII° siècle, ou réels, tels les savants de l'antiquité ; ils servaient à rendre crédibles les règles par rapport auxquelles pouvaient se situer les pratiques. Le pas définitif n'est franchi qu'au cours de la seconde moitié du XIX° siècle; alors, les discours de la connaissance se libèrent radicalement des vieilles traditions et les bafouent : Darwin remplace le couple biblique par des singes, Marx substitue l'avènement du prolétariat au retour du Fils de l'Homme. Ces interprétations du réel, sans allégeance aux croyances ancestrales, s'élaborent en suivant la logique implacable de l'observation et de la méthode scientifique -non contradiction, économie des hypothèses.

Des modèles neufs sont matérialisés en prolongeant la courbe calculée des changements observés dans tel ou tel champ de la réalité, obéissant ainsi à cette nouvelle nécessité suprême qu'est l'Evolution, à cette fatalité d'un changement irréversible, d'une fuite en avant rendue "naturelle" par l'énonciation du principe thermodynamique de Carnot[14] . C'est en quelque sorte la victoire des modèles prévisionnels sur les modèles culturels; de la raison sur la mémoire; du phantasme sur le mythe.

Dans le domaine des théories architecturales et urbanistiques, le passage des modèles historiques aux modèles rationnels s'initie - avec Boullée, Ledoux et Lequeu - dès la fin du XVlll° s., et s'accomplit discrètement pendant tout le XIX° s., tant les rationalistes sont encore empreints de réminiscences culturelles: Cerda n'a d'yeux que pour l'Empire Romain; quant à Durand, Labrouste, et Viollet-le-Duc, ils restent bien attachés aux architectures historiques. Il faudra attendre les grands architectes des avant-gardes des années 1920 pour que soit balayé tout souvenir explicite du passé. Et dès lors, entre les architectures modernes et les architectures prémodernes, il n'y a plus grand chose à voir; celles-ci peuvent être comparées aux langues traditionnelles, charriant les vestiges de leur passé et évoluant lentement, véhiculant de nombreuses formes d'apparence illogique mais souvent d'une grande richesse expressive, et s'adaptant subtilement à toutes les nuances de la pensée; celles-là font davantage penser à ces langages binaires d'ordinateurs tant à la mode aujourd'hui, purement artificiels et utilitaires, aptes à transcrire et non à penser, codes plutôt que langues. D'un côté les styles anciens semblent états d'équilibre successifs, floraisons répétées d'une sorte de savoir collectif millénaire; de l'autre, le moderne design, fasciné par la science, revendiquant "page blanche" ou "nappe blanche", semble une course éperdue vers l'innovation: en substituant ce que les cybernéticiens

appellent une régulation en tendance, où s'engendre une instabilité croissante, à une régulation en constance, il disloque tous les équilibres antérieurs et va, tel une machine emballée, à la catastrophe, à moins qu'un regard en arrière ne lui permette de se stabiliser sur un autre pallier, et de retrouver une manière d'écosystème.

- La seconde transformation radicale,qui va se répercuter directement sur l'aspect de la ville, touche le domaine de la mise en oeuvre. Au XIX° siècle, la première vague d'industrialisation du bâtiment, celle de la fonte et du fer, n'avait pas perturbé outre mesure l'organisation des entreprises artisanales qui conservaient leurs traditions, malgré la suppression des corporations qui avait eu lieu en 1791. La connaissance propre à chaque métier continuait de se transmettre dans l'atelier de maître à apprenti, et à travers le compagnonnage. Après la seconde guerre mondiale, par contre, la généralisation de l'emploi du béton armé rend de plus en plus problématique l'adaptation des usages professionnels anciens. Mais surtout l'institution en 1919 de l'enseignement professionnel* crée les conditions d'une dégradation rapide des savoir-faire artisanaux. Les méthodes d'apprentissage antérieures étaient sans doute trop limitées; elles procédaient par imitation, secrets, et recettes. Mais le propre d'une recette n'est-il pas justement d'être indéfiniment perfectible? C'est la liberté d'interprétation qu'elle implique qui jadis garantissait cohérence et fécondité à la création artisanale. Avec l'enseignement professionnel à l'école, la norme vient se substituer à l'imitation, et la théorie, hélas limitée au contenu purement technique, remplace les vieilles recettes. Résultat, les anciens savoir-faire sont relayés par une compétence sans doute réelle, mais sans épaisseur, stéréotypée, propre à engendrer

*La loi Astier, promulguée le 25 Juillet 1919, constitue la "Charte de l'Enseignement technique industriel et commercial"; son 50 titre, le plus important, a trait aux cours professionnels ou de perfectionnement organisés pour les apprentis, les ouvriers et les employés du commerce.

la banalité performante à laquelle nous sommes maintenant accoutumés.

- La dernière transformation a trait à l'échelle des interventions architecturales et urbaines; elle est rendue possible par la motorisation des moyens de déplacement, et par l'importance accrue des participations du capital financier (étatique et privé; aux opérations de promotion immobilière et d'infrastructure. Le mouvement s'est amorcé au XIX° siècle, alors que les villes industrielles étaient malades de leur surpopulation ouvrière, comme en témoignent les rapports médicaux des Conseils de Salubrité, créés en 1802. C'est sous Napoléon III que, grâce aux travaux d'infrastructure routière et à la création des chemins de fer, leur déconcentration commence; elle s'accompagne généralement d'une extension territoriale par annexion de quartiers limitrophes. Mais elle ne connaît son véritable accomplissement qu'avec le développement considérable des banlieues qu'entraîne la démocratisation de l'automobile, c'est-à-dire après la seconde guerre mondiale. Alors la rue devient nuisance, lieu de rejet plutôt que lieu d'attraction; l'échelle accrue des agglomérations et les déplacements faciles en voiture conduisent à un zonage des activités; et cette espèce de gonflement élastique de toutes les orbes territoriales des pratiques urbaines se répercute sur les emprises au sol, provoquant un desserrement général qui remet en question tous les systèmes anciens de cohérence formelle. Le bâtiment isolé, planté au beau milieu de sa parcelle, devient un modèle dominant non seulement pour les réalisations pavillonnaires[15], mais aussi pour les grandes opérations de logement collectif qui, bien que tributaires de la rente foncière, peuvent se permettre un beau gâchis de surface au sol, dans la mesure ou l'ascenseur autorise l'empilement indéfini des étages, et donc l'ajustement facile de la densité à la rentabilité. On sait combien une telle dilatation dimensionnelle de l'espace a désarticulé et désarticule chaque

jour un peu plus les anciennes urbanités, et les villes nouvelles nous montrent à quel point les techniciens de l'aménagement sont démunis face à ce problème. Peut-on alors, comme le préconise L. Krier, maintenir l'automobile en dehors des lieux de la vie urbaine, et "reconstruire la ville européenne"[16] en revenant aux anciennes structures? Ou faut-il plutôt croire les chantres de l'opération "Banlieue 89" qui proposent de bricoler une requalification de tous les lieux contrefaits des étendues suburbaines?

Mais n'allons-nous pas de toute façon vers de nouvelles déceptions, dans un cas comme dans l'autre? Pourrons-nous, dans un avenir proche, échapper à l'aspect grinçant des paysages modernes, ou sont-ils une émanation irrémissible de notre société, à laquelle nous sommes tenus de nous accoutumer, quitte à mettre en sourdine notre sensibilité, et à souscrire, vaille que vaille, aux explications élogieuses que la presse spécialisée ne manque jamais de donner des pires réalisations contemporaines? Il est vrai que dans un contexte où l'art tout entier a levé l'ancre vers des destinations inconnues et où beaucoup d'intellectuels, disciples de Nietzsche et de Heidegger[17], veulent nous persuader de l'inanité de toute recherche d'une cohérence dans la représentation mentale du réel, la finalité d'un travail qui prétend redécouvrir le chemin d'une beauté urbaine quasi objective, compréhensible à travers l'étude des paysages prémodernes, peut paraître singulièrement anachronique. Mais il faut se rappeler qu'il existe actuellement, et peut-être plus que jamais, un réel consensus dans l'appréciation des paysages offerts par les ensembles prémodernes de nos villes; et qu'un tel consensus n'existe pas concernant les formes urbaines contemporaines. Alors, est-ce nostalgie d'un monde à jamais révolu où il était encore possible de façonner une figure urbaine sereine à l'idéal humaniste de la société bourgeoise? Ou bien est-ce la manifestation d'une tendance transculturelle, profonde, propre à la sensibilité humaniste (au sens large du mot), et qui permettrait d'apprécier certaines qualités de

l'environnement réel au-delà de tout système de signification conjoncturel, sa "finalité sans fin", pour reprendre la célèbre formule de Kant? Cette seconde hypothèse a l'avantage d'ouvrir le champ des formes réelles à un projet théorique dans lequel l'appréciation sensible n'est pas réintroduite artificiellement, a posteriori, comme on peut le reprocher à la critique d'art moderne; elle analyse en effet trop souvent les formes en y recherchant exclusivement l'action d'un déterminisme extérieur: déterminisme idéologique dans l'approche de Tafuri, déterminisme historico-culturel dans celle de Panofsky, social chez Bourdieu, ou encore naïvement psycho-physiologique dans les recherches de Moles, etc. Or lorsqu'on analyse trop froidement la forme d'un objet dont la valeur esthétique est par ailleurs reconnue, sans chercher à prendre en considération le plaisir esthétique qu'on y éprouve personnellement, on risque fort de rester en dehors du phénomène esthétique lui-même.

Pour aborder l'esthétique des villes prémodernes, j'essaierai donc en ce qui me concerne de maintenir les développements analytiques sous le contrôle constant de l'empirisme de la perception; je revendiquerai alors (modestement) l'héritage des Sensualistes anglais du XVIII° s. - à qui l'on doit d'ailleurs les premières théories critiques du paysage - ainsi que celui des phénoménologues, en particulier de Bachelard, dont les cinq livres sur « l'imagination élémentaire » me paraissent démontrer l'efficience d'analyses où le raisonnement ne craint pas de se mettre en résonance avec les complexes nuances de l'appréhension sensible.

Mais je voudrais maintenant situer plus précisément mon propos, par rapport aux principaux courants de réflexion esthétique, actuels et passés, sur l'architecture et le paysage urbain.

2/ POINT DE VUE SUR LES PRINCIPAUX COURANTS DE PENSEE EN ESTHETIQUE URBAINE

Pour ce qui est de l'Occident chrétien, on peut faire remonter le projet d'améliorer qualitativement le paysage urbain à la Renaissance italienne. Au quattrocento, les élites urbaines furent amenées, dans le grand mouvement de la réflexion humaniste, à penser la beauté des villes non plus simplement sous forme d'une manifestation brute de puissance militaire ou d'une accumulation dense de richesses, comme cela se passait au Moyen-âge, mais bien en termes de **représentation organisée** de cette puissance ou de cette richesse, en une véritable mise en scène urbaine. Un événement capital marque ce passage : c'est la découverte, ou redécouverte, de la perspective ; elle est ressentie par les peintres et architectes comme la clef de l'organisation rationnelle de l'espace de représentation, et même comme le symbole des facultés réflexives de l'esprit[18]; elle va engendrer une véritable révolution dans l'ensemble des arts, qui seront désormais dominés par son concept. L'art théâtral en particulier enregistre un sérieux bouleversement : on passe peu à peu des mansions médiévales, qui apparaissaient comme une collection d'éléments de décor, investis de significations symboliques précises et réunis pour chaque représentation sur parvis ou places de la ville, à la scène théâtrale cubique, enclose à l'intérieur d'un bâtiment spécialement affecté au spectacle, et dont l'axe de fuite se confond avec celui d'un décor fixe évoquant de façon réaliste, en perspective, non plus la ville réelle, qui faisait un arrière-plan aux mansions, mais une ville idéalisée, formidable.

En témoignent les étonnants panneaux représentant des villes idéales (attribués à Piero della Francesca et à Luciano Laurana), qui constituaient à la fois « des décors types des scènes de tragédie et de comédie »[19] et de puissantes préfigurations du paysage urbain à naître. Ainsi, on le voit, espace urbain et théâtralité vont désormais avoir partie liée, alors même que le lieu théâtral proprement dit quitte progressivement le pavé des villes.

C'est dans ce contexte que se fonde une certaine idée de la beauté urbaine qui dominera pendant presque quatre siècles, matérialisée par les grands aménagements classiques, baroques, néoclassiques, et haussmanniens. Elle est basée pour l'art urbain sur la scénographie axiale, et pour l'architecture sur l'organisation savamment proportionnée, "symétrisée", et codifiée du plan et de la façade (qui constitue un plan frontal sur-signifiant). La scénographie axiale, directement issue de la perspective linéaire, impose aux rues mesure et régularité, alignement et orthogonalité, afin que soient perçues dans chaque enfilade les lois précises de décroissance de la pyramide visuelle. Mais elle permet également de développer une rhétorique spatiale grandiose et complexe, comme on le voit dans les grandes compositions baroques. L'ordonnancement des façades, s'il se relie aussi parfois à la perspective lorsqu'il prend en compte un point d'observation privilégié et les déformations optiques qu'il implique, dépend essentiellement de l'autre composante fondamentale de l'esthétique de la Renaissance, liée à la redécouverte de Platon et des néoplatoniciens, et qui peut être comprise comme une mystique de la proportion. On connaît l'origine pythagoricienne de l'idée d'une harmonie cosmique régie par les nombres et leurs rapports[20] ; on sait également que cette notion de proportion, accompagnée de son symbolisme macrocosmique et/ou microcosmique se retrouve très explicitement chez Vitruve[21], et qu'elle est restée très active

dans les loges des bâtisseurs gothiques, qui d'ailleurs connaissaient l'architecte romain. Mais alors qu'à l'époque médiévale la proportion, même investie d'un pouvoir symbolique, restait un secret professionnel, une sorte de recette technique qui régissait les tracés régulateurs mais qui ne devait jamais être divulguée, et qui, de fait, ne pouvait constituer le thème manifeste de l'esthétique, à l'âge humaniste, au contraire, les artistes philologues eurent bien le projet de manifester et même de glorifier, à travers une mise en scène esthétique, cette science divine du nombre dont on ne finissait pas de s'émerveiller en découvrant ses origines philosophiques, et dont on voyait en l'antiquité une sorte d'âge d'or. Les façades des édifices affirment donc à partir de cette époque la clarté géométrique et le rythme pur; elles se parent aussi du décor des ordres antiques parce qu'ils semblent le paradigme de la mise en oeuvre du canon d'harmonie. La beauté reconnue est alors une beauté d'ordre et de raison, opposée aux charmes sensuels et fantasmatiques de l'art du Moyen-âge; elle s'affiche comme **morale et normative**, surtout à partir de la seconde moitié du XVII° siècle, où « se constitue la doctrine classique qui va récupérer au profit du pouvoir la théorie de l'art élaborée par les Italiens, et la transformer en une théorie de l'Ordre sur laquelle repose une esthétique scientifique… »[22] ; les architectes légitiment d'ailleurs leurs privilèges face aux simples artisans bâtisseurs par leur science du juste emploi des règles canoniques; cela n'exclut pas cependant les querelles d'interprétation, entre F. Blondel et C. Perrault, par exemple; les arguties sur le bon emploi des ordres font d'ailleurs perdre à l'architecture cette espèce de mysticisme spirituel que contenaient les oeuvres de la première Renaissance italienne. L'architecture, aux XVII° et XVIII° s., est une architecture de la Raison, de l'Ordre, et de la Loi, tout imprégnée de Descartes et de Newton; mais cela ne l'empêche pas de connaître un grand raffinement, dans lequel faste et rigueur se déclinent et se combinent savamment au gré du code des convenances.

Au XIX° siècle, même chez les rationalistes, le canon universel perd de son prestige; on peut y voir l'influence des ingénieurs des Ponts et Chaussées, mais aussi celle des progrès de la connaissance archéologique qui entraîne un certain relativisme des modèles, ou encore celle de la diversification des programmes institutionnels qui stimule une recherche de variété. Quoi qu'il en soit, la mesure arithmétique, l'efficacité technique, et une sorte de typologie architecturale cultivée remplacent peu à peu les commandements de la symmetria vitruvienne, dénaturée en notre banale symétrie. Seule l'herméneutique esthétique a encore parfois recours à la théorie de la proportion harmonique; ainsi l'Allemand August Thiersch qui consacre un ouvrage à la proportion en architecture[23], où il déclare avoir trouvé « en observant les oeuvres les plus réussies de tous les temps, que dans chacune de ces oeuvres une forme fondamentale se répète, et que les parties forment par leur composition et leur disposition des figures semblables ».

Au XX° s., beaucoup d'historiens de l'architecture et d'esthéticiens s'intéressent à nouveau au problème des proportions et du canon de beauté[24]. De 1920 à 1950, les travaux de l'architecte M. Borissavliévitch et surtout de l'historien de l'art M. Ghyka en France, ceux de J. Hambidge aux Etats-Unis, de l'archéologue norvégien F.M. Lund, ou encore du Pr. Moessel en Allemagne, montrent l'intérêt grandissant pour une esthétique géométrique canonique à caractère universel; ce regain d'intérêt est en relation avec le développement à la même époque de l'esthétique expérimentale dite "scientifique" issue de Fechner. En 1951, des Rencontres Internationales sur la Proportion sont organisées, où Le Corbusier tient une place prépondérante (il vient d'écrire LE MODULOR I en 1948). L. C. est sans doute l'architecte qui dévoile le mieux la fascination morale d'une grande partie du Mouvement Moderne pour une esthétique de l'Ordre, fondée sur des lois et des principes d'essence

mathématique, simples et immuables; la "grille de proportions" que propose Le Corbusier met en correspondance l'architecture avec un homme idéal (évalué à 1,75 m pour le Français, et à 6 pieds pour l 'Anglo-Saxon) , comme l'avaient fait les maîtres de la Renaissance. Mais à l'encontre de ceux-ci qui réalisèrent toujours la mise en oeuvre du canon sur le substrat de langages architecturaux complexes parce que résultant d'une longue évolution (les ordres et figures stylistiques de l'antiquité romaine), Le Corbusier voulut partir d'un degré zéro du langage; de surcroît, il s'était également privé de l'autre outil esthétique qu'avait mis au point la Renaissance, la mise en scène axiale, et ne l'avait remplacé par aucune autre approche scénographique spécifique; d'où à mon avis le peu d'effets plastiques convaincants de son système modulaire, et son abandon rapide dans la décennie qui suivit son invention.

A l'heure actuelle, l'idée d'un canon universel n'a plus cours; on voit par contre resurgir un certain néoclassicisme architectural et urbain qui réintroduit la scénographie axiale ainsi que l'ordre hiérarchisé et symétrique des façades, et dans lequel le vocabulaire architectural traditionnel (fronton, colonne, etc.) fait une réapparition. Mais l'édulcoration des éléments repris de la tradition, due à leur fréquente incompatibilité avec les systèmes techniques employés pour leur réalisation, et l'absence de complexité et de cohérence globale dans les systèmes d'expression, banalisent le plus souvent les effets esthétiques et les relèguent au rang de simples anecdotes au sein des multiples contorsions de l'architecture post-moderne. Sur le plan de la théorie, le courant de pensée de "l'architecture rationnelle", qui est à l'origine du renouveau néoclassique, reste très peu explicite en matière d'esthétique, sans doute parce qu'il n'accorde aucune autonomie à ce plan d'analyse

des formes architecturales et urbaines. Son projet de reconstruction de l'entité urbaine sur les bases « des modèles de vie collective désirable » [25] que constituent les centres historiques dans leurs dimensions physique et sociale, exprime bien une sympathie pour les paysages urbains prémodernes, mais n'implique aucune préoccupation intrinsèquement esthétique (le travail typologique n'en est pas vraiment une) si ce n'est celle de tirer la « leçon politique des éléments fixes de l'architecture »[26] (la colonne, le mur, le toit, etc.). Quant à la façon de tirer cette leçon, elle montre que l' « architecture rationnelle » ne se situe ni dans une pratique esthétique normative ou canonique, ni dans une esthétique de l'empirisme sensible (cf. paragraphe suivant), mais plutôt dans une esthétique critique, en phase d'ailleurs avec d'autres domaines de l'art contemporain, et dont la principale opération consiste en un jeu métalinguistique généralement polémique, dans lequel l'architecture urbaine ne s'offre plus comme décor, mais comme acteur (en effet il ne s'agit plus simplement de présenter un paysage à la contemplation, mais de raconter un scénario à travers l'insertion urbaine d'une architecture).

L'autre grand courant historique de la pensée esthétique sur l'environnement physique de l'homme, qui fondera le Romantisme, est né en Angleterre au XVIII° siècle. Il s'oppose à l'esthétique classique en ce qu'il se rapporte à l'appréciation sensible des phénomènes, et en ce qu'il tourne le regard vers la nature sauvage plutôt que vers la nature ordonnée par des lois ou a forciori vers les villes qui, dans un premier temps, lui serviront d'ailleurs de repoussoir. Il y avait déjà eu au XVIIe s. une poussée du subjectivisme et une sorte d'empirisme sensible dans l'art pictural: la représentation des paysages naturels avait même atteint un niveau que l'impressionnisme seul égalera : restitution savante de la luminosité et de la mobilité atmosphérique dans l'oeuvre des hollandais Seghers, Ruysdel, koninck, Cuyp, Vermeer, et beaucoup d'autres;

éloge lyrique d'une nature contrastée, fortement évocatrice, chez S. Rosa et les Français de l'Académie de Rome, Claude Gelée et les Poussin en particulier. Et c'est précisément, au début du siècle suivant, la découverte à Rome de l'oeuvre de ces artistes, qui catalysera la sensibilité préromantique de l'aristocratie anglaise; elle y retrouvait l'émotion ressentie en traversant les Alpes, lors du Grand Tour. L'attirance vers une nature non pervertie, empreinte du souvenir de la pureté originelle, avait été aussi conditionnée en Angleterre par le prêche d'un important mouvement du clergé anglican, anti-puritain, qui de 1670 à 1750 avait appelé à un retour à "la bonté naturelle". C'est donc au sein de cette gentry britannique que naîtront dans la deuxième moitié du XVIII° siècle les principales tentatives de théorisation de l'esthétique du paysage, dues à William Gilpin (1724-1804), Uvedale Price (1747-1829), et Richard Payne Knight (1750-1824); elles feront amplement appel à la notion très en vogue de « sublime, »[28], qui permet notamment de magnifier certaines transgressions des règles classiques sensées garantir la beauté de toute oeuvre; elles s'appuieront aussi sur la philosophie de David Hume, qui « fait des sentiments les fondements du jugement esthétique »[29], et sur celle d'Edmund Burke, l'un des plus influents penseurs qui marquent en Angleterre l'esthétique nouvelle. Ce dernier voyait dans l'expérience sensible du "Beau" et du "Sublime", l'action au second degré de deux "passions" (instincts) primordiales liées l'une à la « conservation de soi » et l'autre à « la société des sexes » (c'est à dire l'amour comme fonction sociobiologique); il pensait que la nature, dans son apparence, était porteuse d'une sorte d'expressivité objective propre à toucher ces passions; ce faisant, il relativisait l'effet de la proportion et de la convenance, qui ne visaient selon lui que "approbation et l'assentiment de l'esprit, mais non l'amour, ni aucune passion de cette espèce"[30].

W. Gilpin, qui fut le véritable initiateur du tourisme intérieur en Grande-Bretagne, eu l'originalité de chercher à rendre compte de la particularité des dimensions esthétiques des paysages naturels, en constatant notamment que l'irrégularité en fait toujours partie intégrante. Il introduisit alors une catégorie esthétique spécifique, qui allait devenir un des concepts clef du romantisme: le "Pittoresque". Dans ses écrits abondamment illustrés, il tente de mettre en évidence et d'analyser, à partir des multiples sites de la campagne anglaise, telle la vallée de la rivière Wye, la région des lacs, ou l'Ecosse, qu'il a parcourues le crayon à la main, les différentes composantes scénographiques qui concourent à l'esthétique des lieux; et il va dans cet exercice jusqu'à corriger la nature lorsqu'elle n'est pas tout à fait conforme à ses critères de beauté pittoresque : « je suis si attaché à mes règles pittoresques, disait-il, que si la nature se trompe, je ne peux m'empêcher de la redresser ».

Uvedale Price reprendra et approfondira les théories de Gilpin en essayant de montrer « que le pittoresque est une propriété intrinsèque des objets, une caractéristique objective du réel »[31]. Son ami R. P. Knight, qui développe le thème de la "perception cultivée", est en désaccord avec lui sur ce point: il voit dans le sublime et le pittoresque plus le résultat des diverses dispositions d'esprit de celui qui regarde que l'effet des qualités réelles de la forme (qu'il n'exclue cependant pas totalement); il accorde surtout de l'importance, dans la beauté des paysages comme dans celle des tableaux, aux associations d'idées qu'engendre la contemplation.
Mais les uns et les autres inscrivent leurs réflexions sur le paysage dans le grand débat autour de l'art des jardins qui anime l'Angleterre à cette époque, et, s'ils effleurent parfois les problèmes d'esthétique architecturale (cf ESSAY ON ARCHITECTURE AND BUILDINGS, de Uvedale Price) ce n'est que parce que l'architecture entre dans la composition des

paysages ruraux; le paysage urbain est toujours dédaigné, parce qu'il est paradigme de la déchéance morale de la société: « en sa qualité d'univers artificiel, (la ville) ne peut prétendre au mieux qu'à une beauté inférieure. Dans la mesure où elle représente une substitution de l'artificiel au naturel, on l'assimile couramment à une souillure, une pollution, une défiguration. L'urbanisation signifie donc un recul de la beauté en même temps qu'un outrage à la Nature »[32]. Voilà bien en ce domaine l'antipode de l'humanisme des XV° et XVI° siècles.

Cependant peu à peu, le même potentiel esthétique qu'on appréciait dans la nature sauvage et les jardins pittoresques sera découvert dans le paysage des villes; et là encore l'activité picturale a joué un rôle précurseur et révélateur : pensons aux célèbres peintures de Canaletto, et également aux gravures de Piranèse sur Rome, très diffusées dans toute l'Europe. Mais le véritable essor de l'intérêt porté au paysage urbain pittoresque, sa prolifération à travers toutes les couches de la bourgeoisie, ne s'est produit qu'après 1781, lorsque le peintre Philip James de Louthenbourg (1740-1812) eut inventé et exposé à Londres l'Eidophusikon « qui reconstituait les spectacles de la nature sur une scène de théâtre, en une série de tableaux animés, soumis à des éclairages changeants ... Parmi les oeuvres les plus remarquées, figurait un vaste panorama de Londres peint à Greenwich, au sommet de One Tree Hill »[33]. Le terme même de "panorama" est forgé à ce moment par un autre peintre, Robert Barker, « pour désigner son vaste tableau semi-circulaire représentant la ville d'Edimbourg vue du haut de Calton hill »[34]. La mode des panoramas fut introduite à Paris en 1799 par l'Américain Robert Fulton qui créa le Passage des Panoramas à côté de la rue Vivienne, où il présentait le travail de plusieurs peintres.

L'attrait pour toutes les ressources qu'offre à la peinture et à la gravure le paysage urbain n'a cessé alors de grandir, allant des vues panoramiques jusqu'aux vues de détail, passionnantes à la fois dans leur souci topographique et dans leur grande qualité d'expression (je reviendrai sur ce sujet en présentant mon corpus d'analyse, constitué de vues urbaines des XVIII° et XIX° siècles).

Mais malgré cet engouement pour le paysage pittoresque des villes, la pénétration d'une esthétique afférente dans les théories architecturales et dans la pratique de l'art urbain reste très faible, parce qu'elles sont alors dominées par le néoclassicisme. L'esthétique pittoresque sera longtemps réservée aux styles "rustique" et "gardenesque", qui se sont formés en Angleterre dès les années 1790[35]; ils concernent essentiellement les villas et les "cottages"[36] qui participent plus du paysage rural ou périurbain que des "improvements" vraiment urbains. Cependant toute une tradition constructive de logements sociaux paysagers trouve ici son origine (les premiers exemples, comme BLAISE HAMLET de John Nash, remontent à 1810, et elle débouchera au milieu du XIX° siècle sur l'important courant du "domestic revival". Mais le genre gardenesque (théorisé par John claudius Loudon dans son "encyclopédia of cottages architecture") vise une certaine désurbanisation de la ville, et c'est pourquoi il ne trouvera un écho en Europe que dans l'aménagement des grands jardins publics, notamment ceux dessinés par Alphand à Paris, cependant que les créations de places, de rues, ou de boulevards, procéderont toujours d'une prolongation plus ou moins rigoureuse, et souvent réductrice, des principes de composition classiques.

Il faudra attendre la Vienne de la fin du XIX° siècle, et camillo Sitte, pour que naisse réellement une esthétique pittoresque proprement urbaine. Dans son DER STATEBAU, ce dernier applique aux noyaux urbains une analyse esthétique basée sur ce que les philosophes anglais du XVIII° s. avaient appelé l' « internal sense », et met l'accent sur l'harmonie subtile

des formes urbaines prémodernes irrégulières, réhabilitant par la présentation d'un grand nombre d'exemples concrets les espaces médiévaux des villes nordiques et méridionales, gothiques et romanes. Pour Sitte, « n'est important pour l'art que ce qui peut être vu et embrassé du regard, c'est-à-dire chaque place ou chaque rue prise séparément »[37]; il parle à ce propos de "tableaux urbains", "sublimes" ou "grandioses"; on reconnaît là la terminologie romantique issue des esthéticiens du XVlll° s.; comme eux d'ailleurs il voyage et retient les exemples qui lui permettrons de poser les bases d'une théorie rationnelle de l'esthétique visuelle urbaine : « il faut absolument donner une formulation positive aux exigences de l'art, dit-il, car il est devenu impossible de se fier au sentiment général. Celui-ci n'existe plus dans le domaine de l'art. Il faut à tout prix étudier les oeuvres du passé, et remplacer la tradition artistique perdue par la connaissance théorique des causes qui fondent la beauté des aménagements anciens »[38] .

Le livre de Camillo Sitte eut un assez grand succès, et maints quartiers des grandes villes européennes réalisés dans les deux premières décennies du XX° s. témoignent de son influence, tels ceux créés par Unwin en Angleterre, ou ceux du Dr Stubben et de l'école d'urbanisme pittoresque en Allemagne. Son traité a également apporté un soutien aux tenants de la préservation des sites urbains anciens, tel Ch. Buls à Bruxelles. Cependant la démarche initiée par Sitte n'a pas eu ensuite tous les développements qu'elle aurait mérités, et cela bien sûr à cause du ras de marée théorique et surtout polémique qu'apportèrent les Avant-gardes artistiques dans les années 20. Leurs conceptions en matière d'esthétique architecturale et urbaine, que ce soit celle de Gropius et du Bauhaus, celle de Le Corbusier, ou même celle de dissidents comme F.L. Wright, se rejoignaient sur l'idée qu'il fallait se libérer d'une façon ou d'une autre de tout le passé des villes européennes, perçu seulement comme une

extraordinaire entrave à l'avènement d'une esthétique industrielle moderne. Autant Sitte avait eu paradoxalement une approche pragmatique et rationnelle de l'esthétique des villes, dans la mesure où il acceptait la sensibilité aux configurations urbaines comme un fait, et où il tentait d'étudier ce fait en tant que tel, en l'isolant des autres critères de valorisation du cadre de vie qu'étaient le fonctionnement, l'économie, ou l'innovation sociale, autant les architectes théoriciens du Mouvement Moderne ont été incapables de penser ces problèmes séparément, parce qu'ils s'enfermaient dans une vision manichéenne et moralisatrice de la réalité où l'efficacité technique, l'efficacité sociale, et l'efficacité esthétique apparaissaient comme les trois facettes indissociables d'un même projet de transformation de la société, et parce qu'il leur semblait aller de soi que la première entraînerait automatiquement les deux autres. Ce sont pourtant eux, dont les théories procédaient plus de l'exaltation mystique de la science que de la science elle-même, qui considéraient Sitte et ses émules comme de nostalgiques rêveurs, irrémédiablement empêtrés dans un passé révolu. On sait que Le Corbusier s'en prit personnellement à Sitte, en caricaturant ses points de vue : « ... tout doucement, par lassitude, faiblesse, anarchie, par le système des responsabilités "démocratiques", l'étouffement recommence. (…) Plus que cela, on le souhaite, on le réalise en vertu des lois de la beauté. On vient de créer la religion du chemin des ânes. Le mouvement est parti d'Allemagne, conséquence d'un ouvrage de Camillo Sitte sur l'urbanisme, ouvrage plein d'arbitraire; glorification de la ligne courbe et démonstration spécieuse de ses beautés inconcurrençables (…) Or une ville moderne vit de droite, pratiquement : (…) la droite est dans toute l'histoire humaine, dans toute intention humaine, dans tout acte humain (…) la rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes, »[39]. L. C. ne s'est jamais embarrassé de nuances, et c'était sans doute une de ses qualité; mais on

ne peut ici s'empêcher de sourire, en pensant que les voies rectilignes de Chandigarh, l'unique ville dont il ait pu réaliser le plan en application rigoureuse de ses principes, sont en définitive empruntées davantage par les ânes que par les automobiles.

Quoi qu'il en soit, après la seconde guerre mondiale, en raison de l'urgence des reconstructions, de l'acuité des problèmes de logement, et de l'emprise croissante de l'automobile, on a vu les idées prônées par le Mouvement Moderne devenir les règles générales des aménagements urbains nouveaux. Le mouvement des cités jardins, dont on enregistrait d'intéressantes réalisations jusqu'en 1939 (pour la France, "le chemin vert" de Reims, les cités de Chatenay Malabry et Suresne en région parisienne), et qui avait mis à profit, dans un cadre peu dense, les acquis théoriques de l'esthétique pittoresque, est stoppé par la progression des cités de barres et de tours. Cependant, après la disparition en 56 des C.I.A.M., au moment même où débutent les plus vastes réalisations de l'urbanisme moderne, apparaît au sein des architectes un courant critique dissident, qui se caractérise par la volonté d'un regard plus scientifique et moins triomphaliste sur la constitution physique des villes [40]; ce courant s'inscrit dans la mouvance de la pensée structuraliste, qui commence alors à se diffuser dans l'ensemble des sciences humaines. Il va déboucher sur une réhabilitation des formes urbaines prémodernes, dans lesquelles on redécouvre une complexité absente des ensembles modernes, et une adaptation fine aux multiples facettes de l'organisation microsociale.

Les analyses qui sont proposées alors apportent un renouveau méthodologique et conceptuel considérable: qu'on pense aux applications de modèles mathématiques faites par C. Alexander[41]; aux approches typologiques si fécondes pour la compréhension de la formation morphologique des villes, menées d'abord en Italie par S. Muratori,

C. Aymonino et A. Rossi, et reprises par les Français Ph. Panerai, J. Castex et J-Ch. Depaule[42] ; aux nombreux travaux à caractère sémiologique ou sémiotique auxquels peuvent être associés les noms de U. Eco, F. Choay, Ch. Jencks, A.J. Greimas, F. Boudon, A. Rénier, S. Ostrowetsky, etc.[43] ; aux études à tendance phénoménologique, comme celles de P. Sansot et de J-F. Augoyard[44], à celles de tendance anthropologique, que nous a livrées E.T. Hall[45], ou enfin aux plus traditionnels écrits historico-critiques, renouvelés par M. Tafuri, G.C. Argan, Ch. Norberg-Schulz, etc... Mais si tous se penchent avec enthousiasme sur les strates prémodernes de nos villes, leur consistance esthétique visuelle, bien qu'elle soit la plupart du temps reconnue implicitement, reste en deçà des préoccupations théoriques et de la nouvelle volonté d'investigation rationnelle. Panerai, par exemple, tout en reconnaissant que « l'analyse pittoresque (…) a eu le mérite de replacer l'objet architectural dans un paysage global et de proposer des moyens pour l'étude systématique, d'un domaine qui jusque là restait celui du seul sentiment »[47] , constate « les insuffisances de cette approche », qui « admettait implicitement que la reconstitution du décor suffirait à recréer les relations sociales », il semble bien là évacuer toute autonomie possible entre le champ de l'esthétique et le champ de l'efficience sociale, retombant d'une autre façon dans le travers précédemment dénoncé chez les architectes des Avant-gardes.

Parmi les théoriciens contemporains, si l'on excepte K. Lynch[48] qui dans la perception visuelle de la ville s'attache rarement à la consistance proprement esthétique, il n'y a guère que l'urbaniste et urbanologue anglais Gordon Cullen, alias Ivor de Wolfe, pour s'être penché, dans la tradition de Sitte et d'Unwin, sur les qualités plastiques du paysage urbain. On regrettera toutefois qu'il n'intègre pas les concepts et méthodes nouvelles des sciences humaines et qu'en définitive, il n'effectue aucune avancée substantielle par rapport à ses prédécesseurs.

L'analyse esthétique du paysage urbain est-elle donc définitivement obsolète? Notre sensibilité s'est-elle à ce point trompée, depuis les grands enthousiasmes romantiques, que nous ne puissions plus lui faire confiance pour trouver des repères légitimes et objectivables dans notre environnement construit? Je n'en crois rien, et le récent regain d'intérêt pour les livres de Sitte et d'Unwin m'encourage à penser ainsi. Il me semble au contraire qu'une phénoménologie du "beau" doit reprendre place dans l'étude de notre cadre bâti, justement parce que les courants actuels de l'esthétique critique an architecture, trop intellectualistes ou trop égocentrés, ne permettent plus d'éclairer utilement le donné expressif de nos espaces urbains; on dirait plutôt qu'ils s'évertuent seulement à tordre les sensibilités, comme s'ils voulaient en éprouver le point limite d'élasticité.

Je voudrais donc placer mon propos sous l'autorité de ceux, philosophes, savants, ou simples critiques d'art qui depuis le XVIII° s., ont su préserver, éclairer, et faire partager aux autres l'émotion esthétique première devant une oeuvre d'art ou l'intuition sensible devant l'harmonieuse complexité de la nature. Et dans cette constellation de "l'humanisme sensible", j'ai trouvé un aliment théorique particulier pour mon étude chez certains auteurs : au XVIII° siècle, les philosophes D. Hume et E. Burke en Angleterre, et en France, Diderot, qui instaure avec ses "salons" la critique d'art, et qui atteint tout de suite un apogée dans la manière d'accorder sensibilité et intellect, ce qu'il appelait *sobria ebrietas*; laissant un peu en suspens la grande philosophie du XIX° siècle, marquée par l'exacerbation des divergences entre pensée romantique, philosophie des systèmes, et science positiviste, il me semble retrouver au XX° s. la

riche tradition des Lumières chez les penseurs qui ont cherché à découvrir une alliance entre la Nature telle qu'elle nous est donnée par nos sens comme réel subjectif, et le réel objectif tel qu'il peut être analysé et calculé par la raison; parmi eux, j'ai retenu d'abord Ch. S. Peirce, l'autre père de la sémiologie, parce que sa conception du signe, tout en s'étayant sur des exemples très pragmatiques, cherche à atteindre un certain universalisme (Peirce était par ailleurs un astronome émérite); ensuite, les philosophes G. Bachelard et M. Serres, tous deux à leur façon si amoureusement attachés à la mise en résonance de la nature et de l'esprit, (et qui ont occupé la même chaire d'histoire des sciences à la Sorbonne, à trente années de distance; également l'esthéticien, historien et homme politique italien B. Croce parce qu'il a compris qu'expression esthétique et langage sont indissolublement liés; puis le philosophe Ernst Cassirer qui dans sa vaste réflexion sur le phénomène de la connaissance, a redonné sa place dans la phylogenèse et l'infrastructure de l'esprit à ce qu'il nomme la "perception expressive" ; évidemment C. Levi-Strauss, qui n'a jamais caché sa convergence avec les penseurs du XVlll° s.; enfin quelques scientifiques "purs" :

I. Prigogine qui, avec I. Stengers, a redécouvert la portée de l'esthétique dans les théories scientifiques même; B. Mandelbrot, parce qu'avec la découverte de la géométrie fractale, il offre à l'esthétique de l'irrégulier, et donc à celle du paysage pittoresque, des secours conceptuels inespérés; et surtout R.Thom, parce qu'au-delà des applications opérationnelles de sa célèbre théorie des catastrophes, il effectue constamment un fructueux va-et-vient entre mathématiques et sciences de l'homme et ouvre des horizons nouveaux à la connaissance de la forme (il va de soi que pour beaucoup des auteurs cités ici, j'ai dû me contenter de quelques fragments de leur oeuvre pour moi accessibles - en particulier en ce qui

concerne les scientifiques, car je n'ai malheureusement pas les bases mathématiques qui m'auraient permis d'aller plus loin dans la connaissance de leurs écrits).

CHAPITRE II

CHAPITRE II

PRESENTATION DU CORPUS D' ANALYSE

> Quand le principe interne des choses s'introduit au coeur des images, il devient possible de les dépeindre avec subtilité , et de donner du sujet une représentation parfaitement vraie.
>
> Tsong Ping (375-443), INTRODUCTION A LA PEINTURE DE PAYSAGE.

1/ RAPPEL HISTORIQUE SUR LE DEVELOPPEMENT DE L'ESTHETIQUE DU PAYSAGE DANS LES DIFFERENTES TRADITIONS DE REPRESENTATION DE L'ESPACE URBAIN ENTRE LE XVI° ET LE XIX° S

A/ LA TRADITION SCENOGRAPHIQUE ITALIENNE

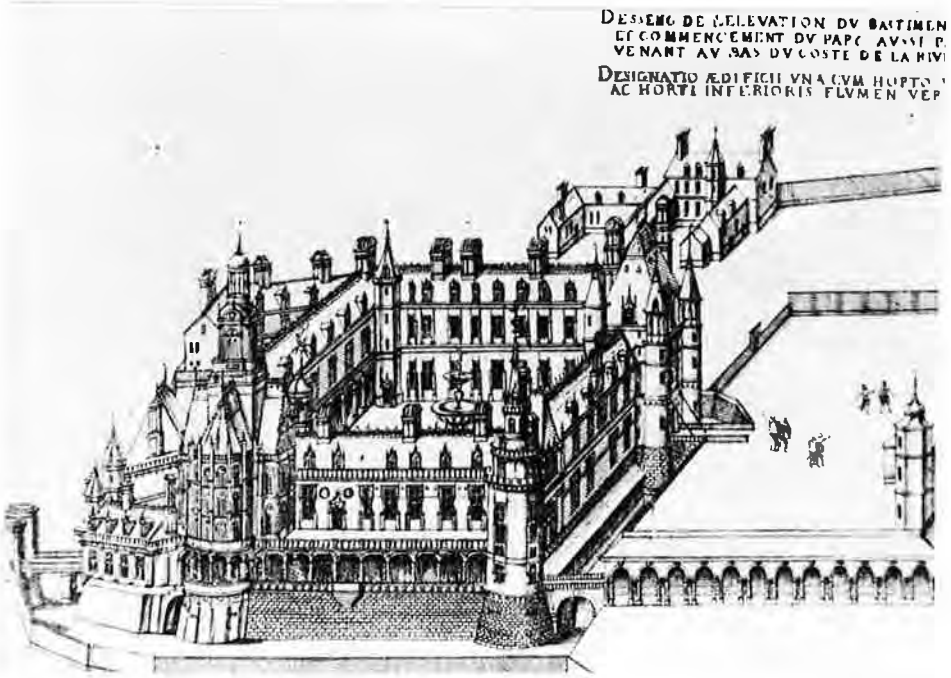
C'est. nous l 'avons vu (cf . pp 35-36), à l'aube de la Renaissance italienne que la représentation de l'espace urbain sort de la pure dimension symbolique des traditions byzantine et paléochrétienne, pour entrer progressivement dans une culture du paysage. À dater de la célèbre fresque du palais communal de Sienne faite par Ambrogio Lorenzetti en 1337-1340, on peut en suivre l 'évolution dans la peinture, à

travers toutes ces architectures encore médiévales qui agrémentent les scènes peintes par Gentile da Fabriano (1370-1427), Masolino (1383-1447), Masaccio (1401-1428), Fra Angelico (1387-1455), Pisanello (1395-1455), Benozzo Gozzoli (1420-1497), et D. Ghirlandajo (1420-1497), puis, après la révolution apportée par la "constructio legitima", dans les oeuvres de P. della Francesca, de Gentile Bellini, Carpaccio, Mantegna, Sangallo, Boticelli, Le Perugin, Raphaël, et Véronèse. Ces peintures, où le paysage urbain sert de fond à des scènes presque toujours puisées dans l'histoire sainte, émanent de la commande d'institutions religieuses ou de princes, et ont pour but l'illustration des thèmes traditionnels de la religion. Or vers la fin du quattrocento, précisément au moment où la perspective apporte dans les ateliers une méthode rationnelle pour la construction des paysages architecturaux, un rôle strictement décoratif qui les libère du champ conventionnel de la scène d'illustration va leur être dévolu dans certains secteurs de la production artistique. Ainsi pour la décoration des intérieurs, on réalise des devants de coffres, des pièces d'ornement montées dans des "spalliere", des faux placards en "intarsia", représentant des paysages d'architecture géométrique[50]; mais il y a aussi et surtout ces grands décors muraux en trompe l'oeil, si caractéristiques des intérieurs de palais italiens du XVI° au XVIII° s., exécutés par des peintres-décorateurs spécialisés, les quadratturistes, qui utilisent toujours une trame perspective comme point de départ à leurs architectures imaginaires. Ces artistes, qui s'appellent volontiers "peintres perspectifs", trouvent également à exercer leurs talents dans le domaine plus éphémère des décors de spectacles théâtraux ou de cérémonies urbaines, telles qu’entrées de personnages importants ou cortèges[51].

Au XVIIe siècle, alors que dans la grande peinture, pour constituer le cadre des scènes allégoriques ou mythologiques, les artistes se tournent vers les paysages sauvages parsemés de ruines, la tradition du paysage architectural se maintient et se développe dans les ateliers des peintres-décorateurs, souvent architectes également. C'est Bologne qui connaît les plus célèbres: la famille des Bibiena, par exemple, dont l'influence s'étend au début du XVIIIe s. sur toute l'Europe. Ferdinando Bibiena (1657-1743) est considéré comme l'inventeur de la scénographie oblique qui démultiplie les possibilités d'effets illusionnistes et va bien au-delà de ce que permettait la perspective frontale. En cherchant à créer l'imaginaire et le fantastique, ces décorateurs mènent un véritable travail d'exploration sur l'espace, découvrant les articulations géométriques complexes, la superposition des échelles de bâtiments, l'entrelacement des volumes, la redondance des éléments sculpturaux, la multiplication des lignes de fuites; souvent aussi leur travail part de relevés précis effectués sur les ruines antiques[52]. Plranèse, qui pourtant n'était pas lui-même décorateur (il avait cependant travaillé à Rome chez les frères Valerianni, décorateurs de théatre, et chez Tiepolo), porte ce genre pictural à un sommet absolu; ses compétences théoriques en architecture et son extraordinaire talent de graveur lui permettent d'ajouter aux procédés spatiaux du décor théâtral une recherche sur la distorsion, le contraste, et l'accumulation des vocabulaires architecturaux[53], ainsi qu'un remarquable travail sur la lumière. Mais s'il rejoint par ses fantaisies - notamment les "carceri" - la tradition des peintres scénographes, Piranèse est avant tout graveur topographe, et il s'attache aussi bien à tracer des "vedute" de la Rome de son époque, qu'à diffuser les relevés archéologiques auxquels il consacre beaucoup de temps. On peut alors supposer que son esthétique de la

"vue urbaine idéale",atelier de G. da Sangallo (3° quart du XV° siècle) - Walters Art Gallery, Baltimore.

"le port de Ripetta", gravure de Piranèse.



"vue du château de Gaillon", J, Androuet du Cerceau, LES PLUS EXCELLENS BASTIMENTS DE FRANCE, vol. I, 1576.

complexité et du contraste, si éloignée de la sereine rigueur des perspectives urbaines du quattrocento, est née d'un regard attentif porté sur la morphologie de la ville, et en particulier sur la grande imbrication de ses strates. Rome était d'ailleurs un modèle à cet égard, superposant ici des ruines antiques poétisées par une végétation envahissante avec les immeubles lépreux des quartiers populaires, et là les formes nettes et colossales des palais de la Renaissance avec de pauvres maisonnettes encore à demi rurales.

Ainsi, avec Piranèse, l'observation minutieuse rencontre le rêve, et l'on assiste à une glorification lyrique du contenu imaginaire et esthétique de la ville réelle. La leçon sera retenue : un demi-siècle plus tard, les lithographes romantiques anglais et français produiront un merveilleux travail documentaire et artistique sur les paysages urbains, avec à la fois le soucis d'informer le public en lui faisant découvrir les mille richesses architecturales de son territoire, et à la fois celui de produire des images fortes, capables de transmettre l'enthousiasme et de susciter la rêverie. Mais revenons pour l'instant à cette autre tradition d'images urbaines que fut la gravure topographique.

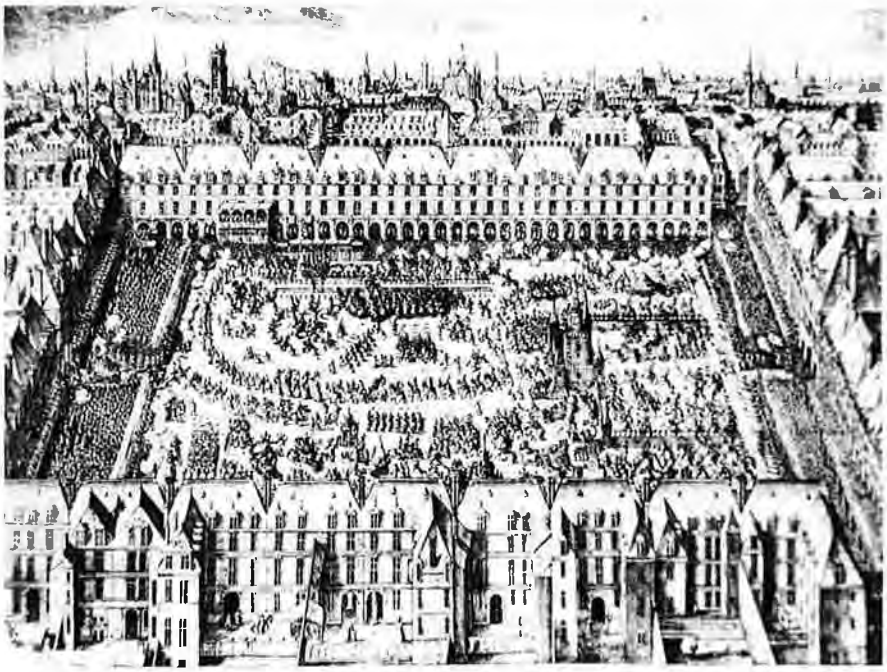
B/ ORIGINES DE LA TRADITION TOPOGRAPHIQUE

Là encore, il faut remonter à la Renaissance pour découvrir les premiers "pourtraits de villes" ou les "pourtraits de maisons royales et particulières", dont l'essor est indissociable des progrès de l'imprimerie. Ces portraits sont alors généralement réunis en recueils, dont le modèle, pour les portraits de maisons, est l'ouvrage de Jacques Androuet Du Cerceau (1512-1595) intitulé « Le premier (et le second) volume des Plus Excellents Bastiments de France, auquel sont désignez les plans de quinze

(trente) bastiments et leur contenu ensemble les élévations et singularitez d'un chacun, par Jacques Androuet Du Cerceau, architecte. » Cette oeuvre contient 138 planches gravées à l'eau-forte et au burin, présentant de nombreux châteaux et demeures princières, accompagnées d'un commentaire sur la description des lieux et sur les transformations successives qu'ils ont subies. Un troisième volume, dont n'ont été gravées que quelques planches[54], devait montrer les bâtiments construits à Paris, ainsi que les ponts et fontaines. La représentation commence toujours par le plan (ichnographum), puis les façades (orthographum), suivies d'une vue perspective (scenographum), ainsi que le préconisait Vitruve. Aucune de ces planches, dont le soucis de donner une image fidèle de la réalité est pourtant évident, n'arrive à sortir des conventions de représentation définies par l'architecte romain; aucun des dessins n'a été fait d'après nature, ce sont tous des reconstructions montées à partir de relevés et notes; point d'information sur le site: l'espace qui entoure le bâtiment est généralement laissé blanc, et les quelques petits personnages qui y sont semés de-ci, delà, ne font pas illusion. La topographie architecturale est encore très loin des "vedute".

Dans le domaine des "pourtraits de villes", qui pendant tout un temps ne sera pas séparé de celui de la cartographie, les recueils les plus anciens remontent au XV° siècle. Les plus célèbres sont hollandais, allemands, ou suisses; ainsi la "Cosmographie" de Sébastien Münster, éditée à Bâle, et dont les illustrations ont été fréquemment recopiées dans les recueils français. Ceux-ci, édités d'abord à Lyon (Guillaume Gueroult, 1552; et Antoine Du Pinet, 1564) puis à Paris (François de Belleforest, 1575) étaient appelés "cosmographies", "figures et pourtraictz", ou encore

"portrait de la ville de Périgueux", Cosmographie de Belleforest.



"Carrousel de 1612 sur la Place Royale", gravure de Chastillon.

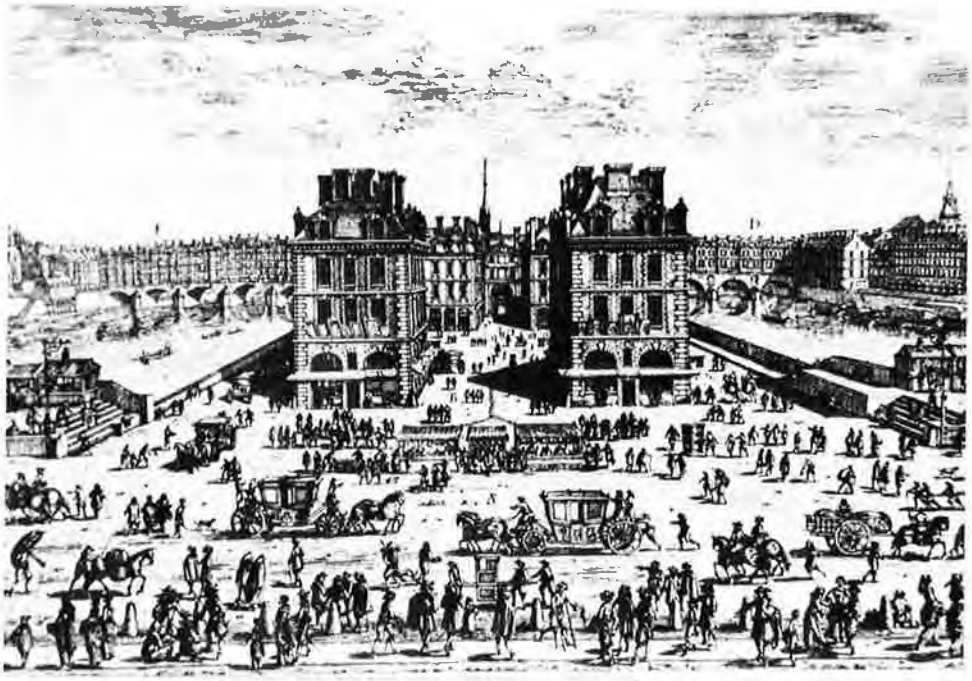
"théâtres". Ils s'adressaient à un vaste public, aux motivations diverses, comme en témoigne ce propos de Maurice Bouguereau, auteur du "Théatre Françoy"(1594) : ils sont fait, selon lui, « pour le plaisir de voir les particularités et choses remarquables des provinces, pour l'utilité des hommes martiaux, pour les départements des logis des gens des ordonnances, pour les receveurs et trésoriers, qui peuvent asservir leur jugement pour les paroisses, les journées et la conduite des deniers es provinces établies à la recette des finances, qu'aussi pour servir d'adresse à tous les sujets, pour le commerce exercé dans le royaume »[55]. Dès l'origine, donc, dans les oeuvres topographiques, le souci d'utilité documentaire s'associe avec la volonté de satisfaire la simple curiosité, le "plaisir de voir les particularités et choses remarquables des provinces". Et cette double finalité se conservera jusqu'aux années 1850-70, avec les premières grandes missions photographiques[56].

La vue de ville, à la Renaissance, est moins exacte que la vue d'architecture (l'usage de la triangulation - inventée par Alberti[57] _pour lever les plans ne se répandra vraiment qu'au XVII° siècle); elle montre généralement une hésitation entre le simple plan dont on monte les façades de rues en élévation, produisant une sorte de vue cavalière simplifiée très peu réaliste, et la vue lointaine dérivée du pictogramme médiéval, plus familière à l'oeil mais nettement plus fantaisiste dans l'information qu'elle communique. De toute façon, dans un cas comme dans l'autre, on ne cherche pas à recourir à la vue optique directe; celle-ci ne fera son entrée parmi les autres modes de représentation que très lentement, au cours du XVIIe s., sous l'influence des peintres hollandais, et dans le contexte d'un intérêt général porté alors à la science optique.

Claude Chastillon (1560-1616), topographe du roi, fut le premier à dessiner d'après nature un grand nombre d'édifices civils et religieux de France, mais il maîtrisait mal la perspective; ses dessins, réunis dans les

recueils gravés par Mathieu puis Gaspar Mérian, ressemblent souvent plus à un collage d'éléments artificiellement aboutés qu'à de véritables dessins effectués in situ; le traitement des ombres et de la lumière, en particulier, reste de pure convention. À la même époque, on peut lui comparer, en Italie, Martini et Falda.
« Ce n'est qu'au début du règne de Louis XIV que, nous dit Victor Perrot, à l'initiative de Callot et de La Belle, l'on commença à graver sur des dessins exacts et tracés d'après nature avec une entente parfaite de la perspective, des recueils de vues de Paris et de France pour les provinciaux et étrangers qui, attirés en foule à Paris, les achetaient comme souvenirs de leur voyage »[58]. Ainsi la fonction de souvenir touristique, qui n'a cessé de prendre de l'importance jusqu'au XIXe s., est la cause extérieure qui permit à la gravure topographique de se rapprocher du paysage optique inventé par les peintres flamands.

Au début du XVIIe siècle ,donc, quelques gravures remarquables de Jacques Callot, particulièrement celle du "Pont Neuf" et celle de "la Seine en amont des Tuileries", initièrent le mouvement; puis se furent les "recueils de diverses veües" d'Israël Silvestre (1621-1691) et de son collaborateur Gabriel Pérelle (1603-1677), complétés ensuite, de 1670 à 1700, par ceux d'Adam et Nicolas Pérelle, fils du premier, et par ceux d'Aveline (1662-1712). Ces ensembles de gravures, dont la scénographie est encore très figée, et où les raccourcis d'échelle altèrent le réalisme, ont été recopiés et diffusés par les grands éditeurs parisiens Jombert et Mariette durant tout le règne de Louis XV; cette période ne connut d'ailleurs pas en France de grande nouveauté, si ce n'est la mode de l'appareil dit "optique" pour regarder les estampes: constitué d'un miroir parabolique et d'une loupe, il permettait de donner aux gravures souvent rehaussées de couleurs, vues à travers ce système, un pouvoir d'illusion plus important.



"vue de la place Dauphine", gravure de Perelle.

"l'église Santi Giovanni e Paolo, et la Scuola di San Marco", Canaletto, - Dresde, Gemäldegalerie.

En Italie, par contre, était en train de se constituer, au même moment, la grande tradition picturale védutiste qui allait rayonner à travers l'Europe et donner un souffle nouveau à la représentation topographique urbaine, notamment dans les "Voyages pittoresques", apparus à la fin du XVIII° siècle.

C/ LE VEDUTISME

Symbolisé par l'activité à Venise au XVIIIe s. de Giovanni Antonio Canal, dit Canaletto (1697-1768), le védutisme est pourtant déjà né à Rome à la fin du siècle précédent: il avait pris corps à partir de 1681 dans l'oeuvre extrêmement dense du paysagiste hollandais Gaspar Van Wittel (1652-1736), qui s'était fixé dans la ville pontificale. On pourrait s'étonner que ce genre de peinture, si associé aux artistes italiens, et dont le nom même est emprunté à la langue italienne, ait été créé par un Hollandais. Et cependant rien n'est moins mystérieux, puisque c'est sur le sol flamand que depuis un siècle, le naturalisme du paysage s'était perfectionné avec Pieter Brueghel (1527-1569), puis Hercule Seghers (1589-1638), Esias Van de Velde (1590-1630), Jacob Van Ruisdaël (1628-82), Jean Van der Heyden (1637-1712), et même le grand Johannes Vermeer (1632-75), ainsi que la peinture optique de précision - utilisant la chambre noire léguée par la Renaissance - dont les genres caractéristiques étaient la nature morte et la représentation d'intérieurs architecturaux. Il se trouve justement que Van Wittel avait été l'élève de Mathias Witloos, paysagiste et peintre de natures mortes.

Briganti définit ainsi l'apport de Van Wittel :

> "Le plus grand mérite de Van Wittel est d'avoir su capter cet aspect vivant de Rome dans son caractère particulier, dans ses contrastes, et cela le différencie très nettement de tous ceux qui l'avaient précédé. Il peignit rarement des lieux fameux ou de célèbres monuments; il adopta rarement les thèmes habituels, points de vue ou plans fixés par la tradition. Le format même d'une grande partie

> de ses vues, horizontal et panoramique, basé sur le double carré, peut être considéré comme de son invention, ou tout au moins fut créé pour lui comme étant le plus pratique. Presque jamais chez lui ne prévaut l'intérêt exclusivement archéologique (…) Il dessinait attentivement ses vues, assis sur un tabouret, au coin d'une place ou au début d'une rue, ou bien se mettant à la fenêtre d'un palais ou grimpant sur des ruines, cherchait des raccourcis et des points de vue "inédits" (…) une de ses entreprises les plus heureuses fut la représentation de la vie de la cité sur les rives du fleuve, entre le port au bois et le port de Ripa Grande (…) représentant les divers aspects d'au moins treize endroits différents".[59]

Ce qui caractérise le genre védutiste est donc déjà là : sensibilité aux contrastes et à la vie urbaine, réalisme du tableau exécuté d'après nature, investigation scénographique détachée des conventions axiales traditionnelles, multiplication des points de vue, dédain pour le pur monumental. On pourrait aussi ajouter à cela le luminisme atmosphérique typiquement hollandais, qui trouvera d'ailleurs un équivalent esthétique avec le "colorisme" des Vénitiens.

Van Wittel est allé à Naples et à Venise, et Naples et Venise sont devenues des foyers du védutisme. Dans la cité des Doges, il avait rencontré Luca Carlevarijs qui allait être le premier peintre et graveur de vedute à travailler pour une clientèle anglaise, amorçant ainsi l'histoire d'une longue série de commandes, tant le genre des vues urbaines réalistes plaisait à la sensibilité britannique. Canaletto, le plus connu et le plus éminent védutiste vénicien, travaille essentiellement pour les Anglais. Son oeuvre qui compte plus de 350 peintures (qu'il exécuta seul pour la plupart) révèle par certains côtés son apparentement à la peinture scénographique italienne (son père était peintre-décorateur de spectacles): quelques paysages sont totalement imaginaires, et dans d'autres, que l'on nomme "caprices", il mêle réalité et fiction, tantôt en ajoutant des édifices inventés à des sites existant vraiment, tantôt en réunissant sur une même image des monuments réels situés dans des endroits différents, créant ce qu'Aldo Rossi a appelé une "ville analogue";

et si l'on ne connaît pas exactement Venise, il est impossible de distinguer les vues authentiques des caprices; ceux-ci ont un accent de vérité parfait, et celles-là sont tout aussi attrayantes que des décors inventés; c'est là la grande découverte de Canaletto qui donne tant de force à sa peinture: pour qui possède l'art du cadrage, de la lumière, et de la couleur, la réalité des paysages urbains rendue avec la plus stricte apparence d'objectivité, peut générer des effets esthétiques supérieurs à ceux des paysages fabuleux élaborés pour la scène de théâtre.

Et pour mieux analyser cette réalité urbaine qui le fascine, Canaletto, comme les autres paysagistes de son époque, utilise un instrument merveilleux, la "camera ottica":

> elle « consistait en un viseur réflex, adapté sur le principe bien connu déjà de la chambre noire (…) En introduisant dans la chambre noire un système de miroirs et de lentilles réglables, on peut redresser (les images) et les amener à un point de netteté satisfaisant (…) Le viseur réflex consiste en un écran de verre dépoli placé sur la paroi supérieure de la chambre, parallèlement à l'axe de visée (…) l'image apparaît redressée sur le verre dépoli et non plus renversée comme dans les chambres noires (…) Semblable viseur était surtout destiné à cadrer les vues panoramiques, à en synthétiser les masses de couleur principales, quitte ensuite à corriger les déformations inévitables ou les détails les plus rapprochés de l'objectif (…) Les védutistes devaient se servir de plusieurs types d'appareils qui appartenaient soit à la famille *à observateur externe*, soit à celle *à observateur interne*. Ces deux groupes comportaient des appareils fixes et des appareils portatifs, et l'objectif pouvait être normal, grand angulaire, ou télescopique. »[60]

Déjà avant l'invention de la chambre optique, qui est structurellement identique à un appareil photographique, un instrument beaucoup moins sophistiqué, le "miroir de Claude", avait permis un siècle plus tôt aux peintres de mieux orienter et de mieux contrôler leur regard sur le paysage; « cet instrument (était) un simple miroir convexe teinté en gris,

ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs »[61] ; les touristes de la fin du XVIIIe s. s'en servent en promenade "pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage".

A partir de 1750, le genre védutiste se répand dans toute l'Europe: on diffuse les estampes de Venise et de Rome, mais aussi les peintres voyagent beaucoup; Bernardo Bellotto (1720-1780), neveu de Canaletto et védutiste de la même trempe, va travailler à Vienne, à Dresde, puis à Varsovie et à Pirna ; il tire de ces villes des tableaux d'un vérisme et d'une luminosité extraordinaire. D'autres peintres de vues italiens partent en Angleterre dans la suite de leurs mécènes. À l'inverse, le Français Joseph Vernet (1714-89) se rend en Italie de 1734 à 1753; à Rome, il entre en contact avec G.P. Panini (1692-1767), le maître local dans l'art de peindre la ville et son animation; il se familiarise aussi avec les paysages de Poussin et de Claude; plus tard, à Naples, il peut tirer un enseignement du voisinage de peintres comme Antonio Joli, Pietro Antoniani, Pio Fabris, et gabriele Ricciardelli, qui appartiennent tous à l'école védutiste née au début du siècle sous l'impulsion de Van Wittel. A cette époque, Vernet peint de nombreuses vues où le ciel et la mer acquièrent une importance qu'ils conserveront toujours dans son oeuvre. De 1753 à 1762, retourné en France, il réalise sur une commande de Marigny, Surintendant des Bâtiments du Roi, vingt-quatre vedute des principaux ports du royaume; avec cette série, il apparaît comme le premier védutiste français; cependant, il reste limité par son étroite spécialisation dans les "marines", et son goût pour les cadrages lointains l'empêche d'aborder vraiment la complexité scénographique des espaces de la ville.

C'est aussi en Italie, et notamment à Naples, que s'est formé, quelques années après Vernet, le plus grand paysagiste français du XVIII° siècle,

Hubert Robert (1733-1808). Mais ce dernier reste plus paysagiste que védutiste, même s'il s'intéresse beaucoup au paysage urbain; il tire surtout une expression de ce qui est le moins naturel dans la ville: il aime accentuer l'importance des ruines, très à la mode il est vrai à son époque; ainsi il peint la Grande Galerie du Louvre en ruines, alors qu'elle ne l'est pas; souvent aussi, il s'attache plus à rendre l'évènement et son ambiance que le site proprement dit. Son influence sur les topographes romantiques de la première moitié du XIXe s., qui poursuivront la redécouverte esthétique du tissu urbain engagée par les védutistes, est malgré tout indéniable; n'oublions pas qu'il a participé à l'illustration du premier véritable "voyage pittoresque" publié en France, le "Voyage pittoresque de Naples et de Sicile"(1781) réalisé par l'abbé de Saint Non qui était son compagnon de route en Italie.

Parmi les autres peintres de vedute urbaines en France, aucun ne peut rivaliser, ni par l'abondance de l'oeuvre, ni même par sa qualité picturale, avec les virtuoses italiens. Cela tient sans doute au fait que les touristes européens s'attardaient moins à Paris qu'à Rome, Venise, ou Naples, et pratiquement pas dans les villes de province. Le touriste à Paris se contentait généralement des vues gravées, et curieusement la clientèle des peintres est surtout une clientèle autochtone. L'apport de ces peintres de paysages urbains) souvent aquarellistes, est néanmoins très intéressant, et leurs oeuvres ne manquent pas de charmes esthétiques. On peut citer, parmi eux: Jean François Hué (1751-1823), élève de Vernet, et qui compléta sa série des ports de France; Jean-Baptiste Lallemand (1710-1804), également proche de Vernet; en tant que dessinateur, il participa à l'illustration du "VOYAGE PITTORESQUE DE LA FRANCE" de J.B. de Laborde; Pierre Antoine Demachy (1723-1808), architecte et peintre de scènes parisiennes, élève de l'architecte, peintre, et décorateur J.N. Servandoni; le paysagiste Simon-Mathurin Lantara

(1729-78), également graveur; Louis Gabriel Moreau L'Ainé (1740-1806), élève de Demachy, et qui peignit beaucoup la banlieue parisienne; Nicolas Jean-Baptiste Raguenet (?-?), (et sans doute son père, qui lui est assimilé[62]) ; on sait peu de choses de lui, si ce n'est qu'il eu des commandes d'Horace Walpole, de Madame de Pompadour, et du Prince de Conti; il a laissé une cinquantaine de vues de Paris, dont une bonne partie se trouve au Musée Carnavalet; J.V. Nicolle (1754-1828), peintre, aquarelliste, et graveur, qui a de plus étudié l'architecture chez Petit-Radel; il a peint des vues d'Italie avant de se consacrer à la France; une cinquantaine de ses vues de Paris ont été constituées en recuei1[63] ; et enfin, peut-être le plus intéressant d'entre eux, le Chevalier Louis Nicolas de Lespinasse (1734-1808), amateur reçu en 1786 à l'Académie Royale de Peinture en qualité de "peintre de paysages et de vues perspectives à la gouache"; c'est le seul qu'on puisse comparer aux védutistes italiens par la précision de son dessin; il a cependant peu produit.

Pendant une grande partie du XIXe s., un courant védutiste continue d'animer la peinture européenne, penchant tantôt vers l'académisme et tantôt vers le romantisme, et restant souvent limité à un genre conventionnel: par exemple la peinture de marines, très stéréotypée, ou la peinture orientaliste, riche en paysages urbains et certainement meilleure héritière du grand vedutisme du XVIIIe s., tant par son réalisme presque photographique que par la qualité de ses cadrages et de ses coloris[64]. Dans le domaine moins exotique des vues de Paris et des villes de France, on trouve quelques artistes intéressants, dans la continuité directe de ceux que j'ai cités plus haut: Etienne Bouhot (1780-1862) dont la formation auprès des peintres de dioramas Bouton et Prévost (chez qui il travaillait avec Daguerre) a renforcé le goût pour l'architecture et le

paysage; l'Italien Giuseppe Canella (1788-1847), fils d'architecte-décorateur de théâtre; il peignit, de 1823 à 1832 des vedute de Paris où l'on retrouve un peu de la science ultramontaine; Isidore Dagnan (1794-1873), intéressant surtout parce qu'il peignit de nombreuses villes de France; on ne peut passer sous silence les grands peintres Jongkind et Corot, mais leur apport sur le strict plan de la veduta urbaine est assez faible; je nome rai enfin l'Anglais Thomas Shotter Boys (1803-1874), aquarelliste et lithographe, ami intime de R.P. Bonington; son principal séjour en France va de 1823 à 1827; il se situe à la charnière du védutisme urbain traditionnel et de la nouvelle tendance romantique, caractérisée dans la première moitié du siècle par la parution de nombreux recueils de vues lithographiées; T.S. Boys a d'ailleurs été l'un des meilleurs collaborateurs du Baron Taylor pour la réalisation des "VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE", le plus important de ces recueils.

D/ LES GRAND RECUEILS DE VOYAGES DE L'EPOQUE ROMANTIQUE

Nous avons vu qu'à partir des années 1780, un grand courant de découverte esthétique du territoire s'amorce en France; il est intimement lié à la diffusion des idées anglaises sur le paysage, notamment à celles de E. Burke et de W. Gilpin (cf. PP 37-39). Inventé par ce dernier, le voyage pittoresque[65]; qui associe à la traditionnelle connaissance historique et géographique des lieux visités par le touriste la lecture esthétique de leurs paysages, va servir de modèle à une étonnante quantité d'albums; ces ouvrages remportent un succès considérable dans toutes les couches de la société jusque vers les années 1860[66]. À partir de 1810 surtout, une véritable frénésie de voyages s'empare des intellectuels et des artistes, encouragée par l'élan romantique qui pousse chacun à tenter une aventure. Ils participent à toutes sortes d'expéditions et reconnaissances topographiques vers les pays orientaux, ainsi qu'aux

campagnes militaires d'Algérie et de Grèce; quand ils ne peuvent pas aller si loin, ils excursionnent dans la profondeur des régions méconnues d'Europe et de province.
Ce grand mouvement touristique, préoccupé de paysages insolites, s'intéressant à la couleur locale et au folklore autant qu'au passé historique, succède à l'engouement pour les sites antiques, qui avait marqué les époques précédentes; on peut d'ailleurs considérer que certains peintres de ruines, comme le Flamand Paul Bril au début du XVIIe s. ou même Hubert Robert au XVIIIe ont été des précurseurs, qui considéraient déjà « l'Antiquité comme une sorte de décors lumineux à l'intérieur duquel doit s'inscrire la vie présente, quotidienne et familière »[67].

Les premiers voyages pittoresques paraissent à la fin du XVIIIe siècle; les principaux sont dus à l'abbé de Saint Non, dont il a été question plus haut; à Bordier, qui publie en 1773 un VOYAGE PITTORESQUE AUX GLACIERES SUISSES; à J.B. de Laborde, qui fait paraître à partir de 1781 sa DESCRIPTION GENERALE ET PARTICULIERE DE LA FRANCE, OU VOYAGE PITTORESQUE DE LA FRANCE; à Brune (le futur Maréchal) qui édite en 1782 un VOYAGE PITTORESQUE ET SENTIMENTAL DANS PLUSIEURS PROVINCES; à J. Lavallé, J. Le Breton, et L. Brion qui sortent à partir de 1792 un VOYAGE DANS LES DEPARTEMENTS DE LA FRANCE; et aussi à Millin qui donne au tout début du XIXe s. un VOYAGE DANS LES DEPARTEMENTS DU MIDI DE LA FRANCE. Ces publications sont toutes illustrées par des planches gravées, de qualité très inégale; on n'y trouve pas encore la richesse scénographique qu'auront les vues romantiques à partir de 1820; mais déjà elles se démarquent des conventions un peu figées de la vieille tradition de gravure topographique, montrant que la peinture védutiste ne laisse pas de les influencer; ainsi les lettres qui jusque là étaient généralement placées sur les images pour désigner les principaux monuments représentés sont remplacées par de lointaines

silhouettes d'oiseaux, dont le nombre renvoie à une légende. Ces gravures, lorsqu'elles montrent l'aspect des villes, ont l'avantage, par rapport aux lithographies romantiques qui leur succèderont,de ne pas encore être centrées sur les constructions médiévales, et de nous faire voir les cités du XVIIIe s. sous les angles les plus divers, s'intéressant autant aux ensembles baroques qu'aux paysages urbains faits de la juxtaposition d'édifices de plusieurs époques. Parmi les artistes qui collaborent à ces ouvrages, on trouve souvent de modestes professeurs de dessin installés dans les régions dont ils doivent donner une illustration; on trouve aussi quelques peintres védutistes tels Lallemand, Lespinasse, ou Meunier.

De 1801 à1810, Napoléon, qui a compris l'intérêt des "voyages pittoresques", ordonne la levée d'une DESCRIPTION GENERALE DE LA FRANCE; elle se compose de "statistiques départementales", publiées par les Préfets. Elles ne revêtent pas toutes la même forme; beaucoup s'accompagnent de planches gravées à partir des dessins exécutés sur place par les peintres locaux; on y décrit « les plantes, la vie des grands hommes, les antiquités et les médailles, les formes du commerce et de l'industrie »[68]. Dix ans après, le Baron Taylor[69] (1789-1879), grand protecteur et ami des artistes romantiques, s'inspirera de ce travail pour concevoir ses "voyages pittoresques et romantiques", dont le principal, les VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE, sera publié sur cinquante huit années et servira de modèle à la grande quantité de recueils qui paraissent à cette époque, tant sur la France que sur l'étranger[70] . Tous ces ouvrages, à partir de 1817, ont un point commun ils ont recours, pour leur illustration, à la lithographie, inventée à la fin du XVIIIe s. par l'Allemand Senefelder; moins sèche que la gravure, elle s'adapte à merveille à la sensibilité romantique, à son besoin de contraste et de mouvement, à sa volonté de bien traduire les atmosphères; elle est aussi d'une exécution plus rapide et permet un plus fort tirage de planches. On voit alors se créer un nouveau type de veduta,

que l'on pourrait nommer veduta romantique, réservé à la lithographie, et qui de fait reste très indépendant des manières et des thèmes classiques de la peinture. Beaucoup d'artistes n'obtiennent d'ailleurs une renommée que par elle.

La veduta lithographiée,et plus spécialement la veduta urbaine, peut être caractérisée de deux façons: d'abord par son procédé de fabrication, qui associe presque toujours plusieurs artistes; ensuite par sa qualité picturale particulière,dans laquelle on trouve un~précision du dessin, une variété de cadrages , et un intérêt porté au tissu urbain mineur, qui rappellent le védutisme italien; mais on y trouve aussi une volonté expressionniste qui pousse les artistes à exacerber les contrastes de forme et d'éclairage, à faire rendre au grain de la pierre et aux détails d'architecture le maximum d'effets pittoresques, quitte parfois à prendre quelque distance vis à vis de la réalité objective. Distance que l'on comprend tout à fait si on examine la façon dont les planches sont réalisées : en amont de la fabrication, il y a les dessinateurs de vues; ce sont généralement de jeunes gens, appointés par l'éditeur ou l'atelier lithographique; ils partent le plus souvent de Paris, sac au dos et carnet de croquis sous le bras, munis du Gentleman's Guide de henri Coxe (paru en 1817), et prennent la diligence jusqu'à la ville d'où ils doivent rayonner: « Agés de vingt ans au plus, joyeux et enthousiastes, dans l'euphorie que donne la marche à pied au grand air, ils vont droit devant eux sans plan précis pour les guider, à la recherche du motif pittoresque (…) Dans un coin de leur lithographie, ils se représentent souvent eux-mêmes au travail devant le site qu'ils ont choisi »[71] ; parfois se déroulent des scènes cocasses ; ainsi « Raoul Rochette rconte comment pour peindre un pont pittoresque jeté sur un torrent, l'artiste s'était accroché à la pointe d'un rocher, tandis qu'Engelmann (son éditeur), cramponné à un

tronc d'arbre, protégeait avec la sollicitude du bon commerçant le peintre et le dessin de son parapluie qu'une averse torrentielle rendait indispensable »[72].

Souvent, les dessins ainsi exécutés sont trop sommaires ou présentent quelques maladresses qui interdisent de les lithographier dans l'état; aussi une fois rapportés à l'atelier, un second personnage intervient: le lithographe; « c'est lui qui,sans trop en altérer l'aspect, remet d'aplomb les clochers, parsème de mousse les vieux murs, ajoute un toit Mansart ou une tourelle gothique à une bâtisse banale »[73]; il possède une documentation architecturale importante et une grande science de la combinaison, un peu comme les faiseurs de "caprices" italiens. Enfin la dernière opération avant d'imprimer la pierre consiste à "animer le paysage, à le peupler de personnages"; c'est le rôle du figurateur, qui doit posséder un solide talent de caricaturiste et disposer également d'une documentation fournie sur les costumes régionaux; c'est le cas de Victor Adam (1801-66) qui fut le plus prestigieux de ces "faiseurs de bonshommes".

Entre 1815 et 1860, deux générations de védutistes lithographes se succèdent au service des grands éditeurs que sont Taylor et Nodier, Chapuy, Engelmann, Jacottet, etc.; les plus réputés sont les Français Eugène Isabey, Evariste Fragonard, Monthelier, Tirpenne, Chapuy et Jacottet (dessinateurs et éditeurs), Bichebois, Ciceri, Bachelier, Vauzelle, Deroy, Sagot, et les Anglais Richard Parkes Bonington, Thomas shotter Boys, Samuel Prout.

Mais la photographie, qui avait eu dès le départ des relations privilégiées avec la technique lithographique, puisque Niepce avait entrepris en 1805 ses recherches justement dans le but de la perfectionner, va peu à peu se substituer à elle. A partir de 1839, date de la mise au point de sa célèbre

invention, Daguerre collabore avec le Baron Taylor, et les livraisons des VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE comportent désormais des lithographies de paysages faites "d'après daguerréotype", et même quelques fac-simile de monotypes, en particulier pour montrer de petits édifices ou des sculptures. Bientôt les dessinateurs de vues seront congédiés et remplacés par des photographes paysagistes; de ce moment, le lithographe devient simplement « un manoeuvre qui doit reproduire servilement sur sa planche l'effet du cliché photographique. (…) (vers 1860) le genre disparaît alors avec la matière qui avait assuré sa propagation et son succès; ainsi se vérifie une fois de plus l'idée qu'un certain sentiment est généralement lié à une certaine technique, et que la disparition de l'une doit entraîner celle de l'autre »[74].

Cependant si la vision romantique de l'espace urbain est bien morte dans les années 1860, au moment même où commencent à Paris les travaux du Baron Haussmann, la culture védutiste ne s'est pas pour autant évanouie : elle trouvera une nouvelle expression grâce justement aux premiers photographes de paysage, qui ont généralement une formation de peintre et considèrent leurs épreuves comme des oeuvres d'art autant que comme des témoignages.

E/ LA PLACE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS LE VEDUTISME URBAIN DE 1840 A 1890

Dès l'invention du daguerréotype dont la précision était alors supérieure à celle des négatifs de Henri Fox Talbot, pourtant promis à un plus grand avenir, les daguerréotypistes sont envoyés aux quatre coins du globe, « accompagnant les archéologues dans des territoires inconnus, suivant des armées en campagne et escortant des missions diplomatiques chargées d'établir des contacts avec les puissances étrangères »[75]; le peintre Horace Vernet s'en sert en 1839 en Egypte. Tout le monde, y

compris les peintres, donc, s'accorde pour reconnaître au nouveau procédé une incomparable valeur d'objectivité; la photographie semble être l'objet même qu'elle représente; Ruskin déclare que le daguerréotype pris à Venise d'un palais « équivalait presque à rapporter avec soit le palais lui-même; toutes les marques d'effritement de la pierre, toutes les taches s'y trouvaient, et il n'y avait évidemment aucune erreur de proportion »[76]. Devant cette sorte de magie où tout semble se faire naturellement sans que puisse s'immiscer la moindre erreur, on retrouve la même fascination qui avait caractérisé l'apparition de la chambre optique au siècle précédent; le théoricien et mécène vénitien Francsco Algarotti ne disait-il pas alors que « nul objet ne peut être mieux vu qu'au travers de la chambre optique où la nature peint les choses les plus proches de l'oeil avec des pinceaux très fins et fermes et les plus lointaines avec des touches de plus en plus nuancées et molles »[77]? Les représentations qui sortent donc maintenant toutes faites de la chambre optique sont "secundum veritatem"; L'imperfection technique, les déformations dues à l'objectif, et la moindre qualité esthétique des toutes premières photographies par rapport aux lithographies sont totalement oubliées dans cette admiration sans bornes pour le nouveau procédé.

Les architectes, les archéologues, et tous ceux qui s'occupent du patrimoine voient immédiatement l'immense profit que l'on peut tirer des photographies. Viollet le Duc parle à leur propos de "procès verbaux irrécusables"; et chacun comprend qu'elles sont prédestinées à fournir le meilleur témoignage de tout ce qui peut disparaître ou se transformer. Aussi dans les années 1840-60, des campagnes photographiques vont être menées dans de multiples domaines, et donneront lieu à l'édition d'albums; en 1840-42 paraissent les EXCURTIONS DAGUERRIENNES, VUES DES MONUMENTS LES PLUS REMARQUABLES DU GLOBE, inaugurant un type de publication qui se poursuivra jusqu'au XXe s. et dont les plus

célèbres sont en Angleterre le recueil EGYPT AND PALESTINE PHOTOGRAPHED AND DESCRIBED BY FRANCIS FRITH, 1858-60, et en France, la relation de l'expédition de Flaubert et de Du Camp intitulée EGYPTE, NUBIE, PALESTINE ET SYRIE, illustrée de 125 planches.

On publie aussi en France des relevés topographiques détaillés des itinéraires de chemin de fer, constitués de photographies prises par Edouard Baldus (1813-1882). En 1851, une grande mission héliographique est lancée sur le territoire français, sous l'impulsion de Mérimée, et dont l'objectif est la connaissance et la sauvegarde du patrimoine architectural; cinq photographes parmi les meilleurs du temps sont choisis: Baldus, G. Le Gray (1820-82), J.L.H. Le Secq des Tournelles(1818-82)-tous trois peintres de formation-, Bayard, et Mestral. Leurs photos recherchent essentiellement à rendre avec rigueur et précision le détail d'architecture. Un autre photographe de talent, Charles Nègre (1820-1880), qui n'a pas été retenu pour la mission, décide "d'organiser à ses frais sa propre MISSION HELIOGRAPHIQUE, en ne cachant pas du reste ses intentions de dépasser ce modèle, dans le Midi qu'il connait bien,,78. Ses deux premières livraisons (la troisième ne paraîtra pas) sont publiées en 1854; Nègre y expose sa conception de la photographie:

> "En nous donnant la précision perspective et géométrique, la photographie ne détruit pas le sentiment individuel de l'artiste: c'est toujours l'objet à reproduire qu'il faut savoir choisir, c'est le point de vue le plus avantageux qu'il faut savoir trouver, c'est l'effet le plus en harmonie avec l'objet à reproduire qu'il faut saisir. La photographie ne forme donc pas un art à part et aride, elle n'est qu'un moyen d'exécution uniforme, rapide et sûr, mis au service de l'artiste et reproduisant avec une précision mathématique la forme, l'effet des objets, et même cette poésie qui résulte immédiatement de toute combinaison harmonieuse"[79].

Ce témoignage est important dans la mesure où, hormis Nadar, aucun autre photographe de l'époque ne s'est exprimé sur ses intentions; et on y

voit véritablement que la sensibilité védutiste s'est transmise intégralement aux premiers photographes. Plus loin, il déclare encore : "Partout où j'ai pu me dispenser de faire de la précision architecturale, j'ai fait du pittoresque, je sacrifiais alors s'il le fallait quelques détails en faveur d'un effet imposant propre à donner au monument son vrai caractère et à lui conserver le charme poétique qui l'entoure".

Comme les peintres védutistes, donc, Charles Nègre complète la nécessaire objectivité du topographe par une vision esthétique du paysage. Cependant, probablement à cause du modèle qu'il s'était fixé pour son travail sur le Midi, son regard reste focalisé sur les monuments; il paraît photographe d'architecture plus que de paysages urbains. Et c'est plutôt à un autre photographe, également peintre, lithographe et illustrateur, Charles Marville (1816-1879), qu'on doit la véritable révélation photographique de la vue urbaine. Marville fut nommé en 1862 photographe de la ville de Paris; il reçut alors plusieurs missions dont l'une était la photographie systématique des rues et des bâtiments de Paris qu'Haussmann projetait de démolir; cette mission se compléta par des prises de vues des travaux en cours et des réalisations terminées. On découvre ainsi à travers ses clichés empreints d'une certaine sécheresse due à l'absence de personnages (les temps de pose alors trop longs ne permettaient pas de fixer l'animation propre aux rues parisiennes; seul parfois un léger flou au niveau des trottoirs révèle la présence de passants), toute la complexité des tissus urbains anciens, ou toute la rigueur des aménagements effectués par le Baron Haussmann. Et si Marville rejoint bien la tradition védutiste, c'est d'une toute autre façon que la lithographie romantique. La poésie qui se dégage de son oeuvre est sans emphase, d'une extrême modestie; trop modeste même, car parfois

le simple plaisir documentaire semble subsister; et c'est alors la voie ouverte à la production en série des vues-souvenir qui à partir des années 1870 vont banaliser la photographie paysagiste, lui assignant le rôle très peu artistique de carte postale. Dans leur multitude cependant, certaines prises de vues mieux réussies rappellent de temps à autre que la restitution du paysage est bien un art, et gagne à le rester[80].

Seulement en cette fin du XIXe s., le divorce s'accomplit entre le domaine de l'information scientifique et le domaine de l'art en général; on le voit bien dans les orientations ambiguës que prend alors l'expression picturale: ainsi l'impressionnisme peut être interprété à la fois comme une recherche ultime pour exprimer de la réalité ce que la photographie ne pourra jamais traduire, et à la fois comme une transgression de cette réalité, diminuée d'importance, et qui ne servirait plus alors qu'à fournir un prétexte aux artistes pour libérer les impulsions de leur sensibilité. Et cela serait bien l'antithèse de l'esthétique védutiste, qui supposait toujours un accord parfait entre le souci attentif porté à la réalité du paysage, et la sensibilité artistique qui permet de donner à l'image toute sa puissance suggestive. Faut-il penser alors que cette culture du paysage, dans laquelle les sites urbains avaient acquis une grande importance, s'est définitivement éteinte à l'aube de notre siècle? Je crois au contraire que malgré son élimination des préoccupations officielles de l'art, elle a pu se maintenir et même se développer grâce, entre autres, à la photographie d'amateur, celle des touristes, qui continue, à l'écart de modes photographiques souvent agressives et factices, de stimuler en chacun de nous une authentique sensibilité védutiste aux paysages, et de l'éduquer aussi, malgré ses limites d'expession évidentes.

Cette année 1986 voit l'aboutissement d'un projet de la D.A.T.A.R. tendant explicitement à renouer avec la tradition védutiste, et soutenant l'idée que l'art et la science ne doivent pas forcément s'opposer ou

s'ignorer; il s'agit d'une commande qui se réclame de l'esprit de la mission héliographique de 1851 : un certain nombre de photographes ont été sélectionnés avec pour tâche de donner, chacun avec un thème spécifique et chacun selon sa sensibilité personnelle, une image fidèle de ce qu'est la réalité du territoire français des années 1980. Bernard Latarjet, l'un des responsables de ce projet, s'exprime ainsi :

> "Redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage. C'est pour contribuer à la renaissance de cette culture que la DATAR s'adresse à l'art".

Je ne discuterai pas ici des réussites et des faiblesses éventuelles de cette entreprise, mais je voudrai marquer mon accord profond sur l'idée que la qualité esthétique du paysage ne pourra être régénérée que par la compréhension des phénomènes qui entrent en jeu pour concourir à cette qualité, et que cette compréhension ne doit pas faire l'économie du regard artistique, pourvu du moins que celui-ci veuille servir le paysage et non se servir de lui .

2/ LE CHOIX DU CORPUS D'ETUDE

A/ LES CRITERES DU CHOIX

Pour établir une sélection d'oeuvres aptes à traduire l'esthétique urbaine prémoderne et susceptibles de constituer un support cohérent pour son analyse, nous venons d'explorer rapidement les principaux courants de la représentation figurative du paysage urbain, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIXe siècle. Certains types d'oeuvre, faisant pourtant un large emploi du paysage urbain, ont été écartés d'emblée: soit qu'ils ne prenaient pas le site urbain comme finalité première, ainsi tous les tableaux d'histoire ou de scènes de genre, qui se sont multipliés à partir du XVIIIe s.; soit qu'ils s'attachaient plus à recomposer un paysage imaginaire qu'à restituer une esthétique réellement éprouvée; parmi ceux-ci on peut classer les vues imaginaires de la Renaissance jusqu'à Piranèse, mais aussi tous les dessins destinés à présenter un projet d'architecture ou d'aménagement urbain; soit que leur facture maladroite ou naïvement conventionnelle les éloignait trop de la perception visuelle réelle des espaces urbains; c'est le cas de la plupart des gravures topographiques d'avant le XVIIIe s., et de beaucoup d'entre elles après, par exemple celles de Courvoisier au début du XIXe s.; soit encore que, pour mieux traduire les élément de mobilité du paysage - agitation des foules, vapeurs atmosphériques et fumées, vibrations de l'ombre et de la lumière ou chatoiement des couleurs -, ils abandonnaient quelque peu les éléments esthétiques fondamentaux liés à la permanence, au caractère construit et solide du paysage urbain; c'est ce qui se passe pour les oeuvres de Guardi, de Turner, et de tous les impressionnistes; soit enfin que leur caractère artistique paraissait insuffisant pour pouvoir témoigner de l'esthétique du paysage; il en va ainsi de la plupart des photographies de villes d'après 1880.

Ce premier élagage effectué, il reste à dégager les critères qui, dans la masse restante des gravures, dessins, tableaux, et photographies de paysages urbains, permettrons de sélectionner ceux qui pourront être le plus utile à l'étude envisagée ici; j'ai finalement retenu cinq critères, dont voici la présentation :

a) Critère de cohérence de l'aire géographique représentée

La tradition védutiste, nous l'avons vu, prend ses racines dans la science scénographique de la peinture italienne et dans le naturalisme optique de la peinture hollandaise du XVIIe s.. J'aurais donc pu faire le choix d'étudier ces deux pays, d'autant que les oeuvres qui y ont été produites comptent parmi les plus prestigieuses. Mais l'objectif de l'étude étant la reconnaissance esthétique du paysage et non la critique artistique des oeuvres, il était préférable de partir d'un ensemble géographique offrant une unité quant à ses traditions architecturales et urbaines, plutôt que de partir d'un ensemble d'oeuvres importantes pour l'histoire de la peinture, mais touchant plusieurs pays. Il fallait de plus que l'aire géographique retenue présente suffisamment de complexité et de différences pour permettre d'apprécier les mouvements successifs qui ont fait évoluer la ville prémoderne, et qui lui ont modelé un visage sensiblement différent d'un siècle à l'autre; il ne paraissait donc pas souhaitable de se limiter à une seule ville, fut-elle Venise, Rome, Amsterdam, ou Paris. Mais fallait-il choisir l'Italie, la Flandre, ou la France? Il est clair que le territoire français présentait pour moi le maximum d'avantages: d'abord un ensemble de traditions architecturales et urbaines riche et relativement homogène depuis la Renaissance; une iconographie abondante et d'autant plus intéressante à étudier qu'elle est moins connue que celles de l'Italie et de la Hollande; de plus une meilleure facilité d'accès aux documents, et la

possibilité de confronter les pièces iconographiques à d'autres éléments tels que plans, textes d'archives, ou sites réels; en dernier lieu le fait que je sois évidemment plus concerné par le paysage français que par ceux d'autres pays.

Ce point étant résolu, la question s'est posée de savoir s'il était nécessaire de limiter l'étude à une région particulière, réduisant ainsi les risques de dispersion. Il aurait alors fallu choisir la région parisienne, parce que la peinture védutiste de la fin du XVIIIo s. et la photographie des années 1840-60 ne sont vraiment significatives que pour Paris et sa périphérie. Mais faisant cela, on se serait alors privé de la partie la plus intéressante des voyages pittoresques de l'époque romantique, dont l'une des tâches était justement de redécouvrir le paysage des provinces. Pas de limites plus précises donc, que l'espace géographique français, avec cependant la nécessité, que l'on verra en cours d'étude, de se focaliser parfois sur certains lieux plus représentatifs que d'autres. Un dernier problème concernant le choix des sites représentés se posait: entre le petit bourg rural et la grande capitale, y avait-il un seuil en deçà duquel on ne pouvait pas vraiment parler d'espace urbain?

J'ai effectivement établi un tel seuil dans la sélection des vues, en rejetant celles où la connotation rurale semblait trop forte; mais cela s'est fait sans qu'il soit possible d'indiquer les éléments exacts intervenant dans l'appréciation.

b) Critère de non isolement des monuments dans la représentation

Dans beaucoup de vues urbaines, et à toutes les époques, les monuments ont tendance à occuper le centre de la scène, parce qu'ils sont toujours l'élément exemplaire qu'il convient de décrire plus précisément et de

mettre en valeur. Dans certains cas, la vue est dessinée de telle sorte que le monument apparaît comme un objet isolé, et que l'on perd la notion de son rapport au paysage urbain; il ne s'agit plus alors à proprement parler de veduta. Aussi de semblables représentations ont été écartées du corpus d'étude. Cela ne veut pas dire que les images représentant un monument comme sujet principal aient été toutes rejetées; j'ai conservé au contraire certaines d'entre elles qui montraient bien l'impact de l'édifice sur son environnement urbain, même s'il s'agissait d'une situation d'isolement.

c) Critère de complémentarité des thématiques ainsi que des sensibilités esthétiques exprimées

Lors de la première sélection opérée sur les vues urbaines, toutes celles qui ne présentaient pas un minimum de réalisme visuel et de précision dans la représentation, ou qui ne montraient pas une préoccupation artistique suffisante avaient été éliminées. De fait, cela équivalait à ne retenir pour la France que les oeuvres comprises dans une période allant du début du XVIIIe s. à la fin du XIXe s.. Restait à savoir s'il était nécessaire de se centrer, à l'intérieur de cette période, sur un moment privilégié, optimum pour la représentation de l'espace urbain, garantissant une homogénéité de conventions et de technique, ou si au contraire on devait garder à l'intérieur du corpus un ensemble hétérogène de tableaux, dessins, estampes, et photographies de différents styles, correspondant à plusieurs types de commande et utilisant des techniques parfois assez éloignées. J'ai préféré cette dernière solution pour les raisons suivantes :

On se souvient que la décision d'utiliser la médiation de vedute pour mener une analyse esthétique des espaces urbains prémodernes tenait à la fois à la volonté de circonscrire le propos à une certaine esthétique de

la contemplation, dans laquelle le regard se focalise sur des "tableaux urbains", et à la fois au désir de profiter, à l'intérieur de cette esthétique, de la lecture sensible - et d'une certaine manière qualifiée - que les nombreux artistes de tradition védutiste ont pu faire du paysage. Or il est bien évident que l'évolution de la sensibilité et des techniques pendant la période considérée a amené les artistes à admirer successivement différentes qualités du paysage construit et à les traduire par divers procédés, ainsi qu'à préférer dans l'environnement architectural tantôt la tradition classique et tantôt la tradition médiévale, parfois les espaces monumentaux et parfois les espaces familiers. Du règne de Louis XV aux premières années de la troisième république, donc, on remarque qu'il existe à l'intérieur de la sensibilité védutiste une complémentarité des regards sur la ville dont il faut profiter. Ainsi les tableaux d'architecture du XVIlle s. nous font plutôt découvrir les paysages larges et animés qui bordent les rivières, les perspectives régulières des grands espaces royaux baroques, ou encore les lointaines silhouettes de villes où bulbes et pavillons se détachent sur le ciel; les lithographies romantiques, elles, révèlent l'aspect mystérieux des ruelles médiévales au profil accidenté, la profusion anarchique ou savante des décors sculptés, le lyrisme des cathédrales,aussi bien que le caractère mi-accueillant mi-nostalgique des constructions séculaires rafistolées et patinées par le temps; enfin avec les premiers photographes le champ s'élargit davantage, l'intérêt se porte partout, depuis les immeubles cossus qui longent les nouveaux boulevards jusqu'aux détails pittoresques d'une échoppe populaire ou d'une rue de faubourg aux allures campagnardes.

Et si l'on se place sur le plan technique, on constate par exemple que le grain de la pierre lithographique peut exprimer tout à fait bien le friselis lumineux perceptible sur les murs érodés, tandis que la photographie permet de donner de la netteté aux détails complexes et d'apprécier la finesse des lignes.

Ainsi chaque type d'oeuvre nous apporte une information esthétique complémentaire, et il n'y a pas lieu d'en retenir un seul ; il faudra au contraire savoir retirer des différentes classes d'images les éléments esthétiques du paysage qui y sont mis en valeur, et s'attacher à comprendre les transpositions graphiques ou les éventuelles modifications apportées au paysage réel.

d) Critère de représentativité et d'exemplarité pour le choix des ensembles iconographiques

Afin de faciliter l'interprétation des vues urbaines retenues, il était nécessaire de choisir pour chaque phase historique marquant l'évolution de la sensibilité védutiste, un ensemble d'images représentatif de la tendance esthétique dominante du moment. Pour le XVIIIe s. et les premières décennies du XIXoe, il m'a semblé cependant impossible de départager peinture et gravure, parce que les deux techniques étaient alors également prisées pour rendre compte de l'esthétique urbaine, et parce que leur champ était sensiblement le même: en effet, tous les principaux graveurs de vedute, LeBas, Cochin Née, etc., consacraient une partie importante de leur temps à reproduire les tableaux de paysages et d'architecture, s'imprégnant ainsi de la vision dont ceux-ci étaient porteurs. Pour la période romantique, limitée ici à son moment de plus forte intensité, c'est à dire entre 1820 et 1855, la lithographie est apparue comme le moyen d'expression le plus pertinent et le plus intéressant à retenir, parce que, comme l'a si bien analysé Jean Adhemar[81], il y a une convergence parfaite entre le grand élan de découverte du paysage qui a marqué dans ces années la sensibilité romantique, et la généralisation simultanée de la technique lithographique pour l'illustration des albums de "voyages pittoresques" (Adhémar en a compté 750 entre 1817 et1854); et la veduta lithographique, autonome par rapport à la grande peinture de

paysage et au lavis d'architecture, a la scène urbaine comme thématique principale.

Pour la seconde moitié du XIXe s., il restait le choix entre la photographie et la gravure, le chromo[82] étant écarté en raison de son caractère peu artistique, et la peinture impressionniste, pourtant si attachée à représenter la ville, exclue pour cause de non respect de la tradition descriptive du védutisme. Parmi les graveurs, deux artistes ressortent: Charles Méryon (1821-68) qui haïssait la photographie « parce qu'il la supposait incapable de traduire autre chose que des formes, quand lui-même cherchait et réussissait à atteindre l'esprit »[83]; il a laissé une série d'eaux-fortes sur Paris exécutées de 1851 à 1854; et Martial Potémont, dit Martial (?-?) à qui on doit trois volumes sur l'ancien Paris (1866) et un sur les boulevards de Paris (1877). Les albums édités par Texier (1816-1887) TABLEAUX DE PARIS et PARIS DANS SA SPLENDEUR comportent aussi des gravures urbaines de grand intérêt, exécutées par divers artistes.

Mais d'une façon générale, la photographie semble mieux correspondre à la sensibilité nouvelle qui, après les débordements du romantisme, effectue un retour au réalisme; il lui sera donc réservé une place plus importante, mais non exclusive (pour certaines vues frontales panoramiques, la gravure reste supérieure à la photo parce qu'elle n'a pas de problèmes de déformations).

J'ai cru bon aussi, pour ne pas me perdre dans une production quelquefois médiocre et souvent redondante , de choisir dans la mesure du possible les artistes ou les ensembles de vues qui présentaient un caractère exemplaire : peintres, graveurs, et photographes les plus renommés, recueils ayant été perçus à l'époque comme des modèles ou ayant obtenu une forte diffusion.

e) Critère de diversification des types de scénographie

Lorsqu'il était nécessaire de sélectionner un échantillonnage à l'intérieur d'un ensemble de vues trop important (par exemple dans les "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France", qui comportent près de 500 lithographies de paysages urbains), cela a été fait en essayant de diversifier les scénographies et angles de vues choisis par les dessinateurs, en faisant place en particulier aux vues rapprochées et aux vues de détails, ou encore aux vues prises à travers un élément d'architecture - un porche ou un couvert -, de façon à recueillir un maximum d'informations sur les partis que tel ou tel artiste pouvait tirer du paysage urbain.

B/ PREMIERE PRESENTATION DU CORPUS ICONOGRAPHIQUE RETENU

L'ensemble des vues présentées ici ne constitue qu'une première ébauche du matériel définitif sur lequel il faudra travailler; je n'ai pas encore pu photographier certains recueils, notamment ceux qu'on ne trouve qu'à la Bibliothèque Nationale[84] ; d'autres n'ont pas encore été consultés d'une façon assez approfondie. Malgré cela, les documents dont je donne maintenant la liste et dont les numéros renvoient aux illustrations en annexe sont déjà significatifs et tout à fait suffisants pour amorcer l'analyse.

1/ OEUVRES DES PEINTRES ET DESSINATEURS VEDUTISTES DU XVIIIe s. ET DU DEBUT DU XIXe s.

JOSEPH VERNET (1714-89)

-1 et 2 vues du port de Bordeaux
-3 vue du port de Toulon
-4 vue du port de Bayonne(?)
-5 vue du port de Bandol(?)
-6 vue du port de La Rochelle
(ces vues sont au Musée de la Marine)

PIERRE ANTOINE DEMACHY (1723-1808)

(oeuvres non choisies)

RAGUENET

-7 : "L'île St Louis vue de la place de grève" (1750) ,M. Carnavalet
-8 : "Une fête pour la naissance d'une fille de la Dauphine, place de Grève en Juillet 1746", M. Carnavalet
-9 : "L'Hôtel Carnavalet vers 1760", coll. de la Duchesse de Sutherland
(une douzaine d'autres toiles de Raguenet seront incorporées ultérieurement au corpus)

LOUIS NICOLAS DE LESPINASSE (1734-1808)

-10 : "Vue générale de la place de la Concorde en 1795",M. Carnavalet
-11 et 12: "Le port au blé"(1782), M. Carnavalet
(d'autres oeuvres seront ajoutées)

J V NICOLLE (1754-1826)

-13 : "vue de la fontaine de Grenelle" (gravée par Née)
(d'autres oeuvres seront ajoutées)

GUISEPPE CANELLA (1788-1847)

-14 : "L'Hôtel de Ville"
-17 : "La place de la Concorde"
-18 : "la cité et le pont neuf"
-19 : "le marché aux fleurs"
-20 : "le boulevard St Martin"
(ces peintures sont au musée Carnavalet)

ETIENNE BOUHOT (1780-1812)

-21 : "la fontaine de la place du Chatelet" , M'.Carnavalet
-23: "la place Vendôme" , M. Carnavalet
-15 : "les Tuileries" , M. Carnavalet

ROBERT STANLEY (1795-1868)

-16 : "le Boulevard des Capucines vers 1828", M. Carnavaiet

ISIDORE DAGNAN (1784-1873)

-25 :l "le Boulevard Poissonnière", M. Carnavalet

AUTRES

-22 : "L'Institut" (1834) T.S. Boys - M. Carnavalet
-24 : "Le quai d'Orsay" (1839) Villeret - M. Carnavalet
-26 : "La place de la Concorde" (1837) Wyld ., M. Carnavalet

2/ GRAVURES DU XVIIIe SIECLE

Pour les gravures du XVIIIo s, je mien suis tenu au plus célèbre ouvrage illustré de vedute de la fin du siècle, paru entre 1781 et 1797 : il s'agit de la "Description générale et particulière de la France, ou voyage pittoresque de la France" de J. B. De La Borde. C'est un peu l'archétype des voyages pittoresques qui envahiront la littérature romantique de 1820 à 1860. Mais ses illustrations gravées par Née et réunies aux tomes VII-VIII et XI-XII sont encore très éloignées des futures lithographies romantiques.

-27 : "Vue de la ville de Pontoise", Moreau Lainé (gravé par Niguet)
-28 : "Vue du château de St Germain-en-Laye", Basire, Valet de Chambre du Roi
-29 : "Vue de Passy", J.J. Le Veau
-30 : "Vue perspective de la place Louis XV",(1778) Chevalier de Lespinasse
-31 : "Vue générale du Pont Neuf", Genillon (1780)
-32 : "Vue de la ville et du château de Versailles ll Chevalier de l'Espinasse
-33 : "Vue de Châlon", L'Allemand
-34 : "Vue de la ville d'Auxerre", L'Allemand

-35 : "Vue de Mâcon", L'Allemand
-36 : "Vue de la façade extérieure du palais des études de Bourgogne", L'Allemand
-37 : "Vue de 1'Hôtel de Ville et de la façade de l'église collégiale de Bourg -en-Bresse", l'Allemand
-38 : "Vue de la place de la tour de l'Horloge à Auxerre", L'Allemand
-39 : "Vue de la place royale de Dijon et de l'ancien palais des Ducs", L'Allemand
-40 : "Vue du Baillage présidial et Chancellerie de Dijon", L'Allemand
-41 : "Vue de Viviers", Le May
-42 : "Vue de la grande place de St Quentin du côté de l'hôtel de ville",Tavernier
-43 : "Vue de la grande place de Beauvais", Tavernier
-44 : "Vue de la ville du Puy", Meunier
-45 : "Vue de la principale entrée de la ville d'Aix", Meunier
-46 : "Vue extérieure de 1 'Hôtel des Monnaies", Meunier
-47 : "Vue de l'Hôtel de la Salms", Meunier
-48 : "Vue extérieure du Palais de Justice", Meunier
-49 : "Vue de l'église St Barthélémy", Meunier
-50 : "Vue intérieure du ci-devant Palais-Royal", Meunier
-51 : "Vue du théâtre de la République", Meunier

3/ LITHOGRAPHIES ROMANTIQUES

Le choix des "Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France" du Baron Taylor, en 28 Volumes, parus de 1820 à 1878, s'imposait, car c'est le monument du genre, celui sur lequel les contemporains ne tarissaient pas d'éloge, et que chaque éditeur prenait comme modèle de référence; de plus, les meilleurs artistes lithographes ont participé à sa réalisation.

-52 : "Rouen, fontaine de la Croix de Pierre"(1824),Villeneuve
-53 : "Rouen, ancien Bureau des finances place de la cathédrale", (1824), Lemaitre
-54 : "Gisord, base du clocher de St Gervais et St Porthasis"(1824), Théophile

-55 : "Rouen, portail du midi de la Cathédrale", (1823), Léger
-56 : "Notre Dame à Amiens", S. Prout
-57 : "La Cathédraie d'Amiens vue de la Tour du Beffroi",Monthelier
-58 : "Cathédrale d'Amiens, vue Sud",S. Prout
-59 : "Notre Dame d'Abbeville", S. Prout
-60 : "Abbeville", S. Prout
-61 : "Notre Dame d'Abbeville", S. Prout
-62 : "Evreux, Tour du Gros Horloge", R.P. Bonington
-63 : "Gisord, vue générale de l'église St Gervais", (1824), Bonington
-64 : "Amien$,maison de 1555" (1835), Bonhommé
-65 : "Amiens", S. Prout
-66 : "Amiens, vue de la Cathédrale", S. Prout
-67 : "Cathédrale d'Amiens, vue prise du port du Don", T.S. Boys
-68 : "Rouen, rue du Gros Horloge", Bonington
-69 : "Abbeville, rue St Mulfran", Eugène Balan
-70 : "Canal d'Abbeville et St Mulfran", T. S. Boys
-71 : "Place du Grand Marché dl Abbevi 11 e", T. S. Boys
-72 : "Péronne", Dauzats
-73 : "Amiens, maison de la rue Vergeaux", Bachelier
-74 : "Vue du beffroi de Péronne", Vauzelle
-75 : "Eglise St Jean à Péronne", Herson
-76 : "Roye (Picardie)", T.S. Boys
-77 : "Amiens,la tour du beffroi", L. Haghe
-78 : "Ancien Evéché à Laon" E. Sagot
-79 : "Vue prise sous la galerie de l’ Hôtel de Ville à St Quentin", Monthelier
-80 : "Beauvais", S. Prout
-81 : "St Etienne, Beauvais", S. Prout
-82 : "Pierrefonds, rue du Bourg", Sabatier
-83 : "Compiègne, place de l'Hôtel de Ville", Villemin
-84 : "Abbeville", S. Prout
-85 : "Beauvais, vue prise de la butte Ste Margueritte", Chapuy
-86 : "St Claude" (1825) ,Villeneuve
-87 : "Ruines de l’abbaye de Beaune", S. Prout
-88 : "Porte d’Andou, à Laon ", E. Sagot
-89 : "Vue de Cerdon", Villeneuve
-90 : "Vue générale de Besançon prise de la tour de Desoul", Deroy

-91 : "Masures de la tête du pont Cartage en aval de la Vilaine, à Rennes" (1844) Léger
-92 : "Masures ..... , à Rennes" (1844) Léger
-93 : "Tour du Château à Nantes" (1845) A. Dauzats
-94 : "Cours de la Psalette à Nantes" (1845) Dauzats
-95 : "Château de Clisson", Ciceri
-96 : "Porte de la ville de Vannes", Dauzats
-97 : "Grande rue Vieille à Nantes", Ciceri
-98 : "Rue de l'Eglise à Quimper", Ciceri
-99 : "Une rue à Lannion", Ciceri
-100 : "Une rue à Morlaix", Ciceri
-101 : "Portail de St Gildas à Auray", Victor Petit
-102 : "Église Notre Dame de Crezker à St Paul de Lêon", Gaucherel
-103 : "Fougère", Léon Gaucherel
-104 : "La rue Noble à Morlaix", Mayer
-105 : "Cour d'une maison du XVle s à Chatillon, Bourgogne", Sagot
-106 : "Église Notre Dame à Dijon", Ciceri
-107 : "Place de Lannion", Ciceri
-108 : "Le Pavé à Morlaix", Mayer
-109 : "Porche de l'église Notre Dame à Beaune", Sagot
-110 : "Vue générale de QUimper", Ciceri
-111 : "Le Beffroi d'Auxerre avant la destruction de la flèche", Sagot
-112 : "Porte romaine du faubourg d'Arroux, à Autun", Ginani
-113 : "Vue d'Auxerre", Sagot
-114 : "Avallon", Sagot
-115 : "Abbaye de l'église Notre Dame à Dijon", Ciceri
-116 : "Cour de l'hôtel des Ambassadeurs d'Angleterre au XIVe s. rue des Forges, à Dijon", Cambon
-117 : "Hôtel Vogué à Dijon", Ciceri
-118 : "Maison rue Vannerie à Dijon", Dauzat
-119 : "Sémur", Sagot
-120 : "Cluny", Sagot
-121 : "Maison du XVle s rue des Forges", Clerget
-122 : "Ancïen hôtel, à Beaune", Sagot
-123 : "Maisons romanes rue de la Charité à BeaunelJ~ Sagot

-124 : "Cathédrale de Beauvais vue du marché", S. Prout
-125 : "L'église et le beffroi d'Avallon", Sagot
-126 : "Portail de l'église St Père à Auxerre", Sagot
-127 : "Ancienne porte de l'abbaye St Père à Auxerre", Sagot
-128 : "Cathédrale d'Autun et fontaine", Cambon
-Couverture : "Auxerre" , Clerget

5/ PHOTOGRAPHIES 1855-1890

Dans les ensembles de photographies urbaines de la seconde moitié du XIXe s., ce sont les album de Marville sur Paris qui m'ont semblé le plus en rapport avec l'optique védutiste, par leur précision et leur caractère artistique; cependant j'ai cru bon de les compléter avec quelques vues de Blancard, également sur Paris, sans doute moins intéressantes sur le plan strictement artistique, mais parfois plus riches d'informations sur les ensembles urbains créés à l'initiative d'Haussmann, parce que plus tardives (entre 1880 et 1890).
Parmi ces photographies, celles qui ont trait aux nouvelles réalisations urbaines ont été sélectionnées en plus grand nombre; il est possible que s'adjoigne par la suite à cet ensemble quelques photographies d'Atget, ce dernier étant un remarquable védutiste, mais son côté anachronique et son goût pour le détail d'architecture ne l'ont pas fait retenir comme pièce essentielle du corpus.

-129 : "rue de la Colombe", Marville
-130 : "Rue du Haut Pavé" (1858), Marville
-131 : "Rue des Marmousets" (1865), Marville
-132 : "Rue du Cloître Notre Dame" (1865)? Marville
-133 : "Rue St Christophe", Marville
-134 : "Rue Childebert" (1865), Marville
-135 : "Rue Taranne (emplacement Bvd St Germain)" (.1865), Marville
-136 : "Rue des Grands Degrés" (1868), Marville
-137 : "Rue de Poissy", Marville
-138 : "Rue Traversière" (1865); Marville

-139 : "Fontaine, place et rue de l 'Ecole Polytechnique" (1865), Marville
-140 : "Rue de Constantine (devenue rue de Lutèce) ,vue prise au droit de la rue des deux Ermites" (1858), Marville
-141 : "Rue des Beaux-Arts", Marville
-142 : "Passage de l'Opéra, galerie du Baromètre" (1870), Marville
-143 : "Rue St Lazare" (1868), Marville
-144 : "Square Clary" (1865), Marville
-145 : "Carrefour Gozelin" (1868), Marville
-146 : "Rue des Fossés ST Victor" (1868), Marville
-147 : "Rue de Tilstitt" (1870), Marville
-148 : "Rue Olliwer (?)" (1865), Marville
-149 : "Place de Vintimille" (1874) ,Marville
-150 : "Square Ste Clotilde"(1868), Marville
-151 : "Bureau des omnibus, cours de la Reine" (1876), Marville
-152 : "Boulevard Rochechouard", Blancard
-153 : "Buttes Chaumont", Blancard
-154 : "Boulevard Haussmann",(1876), Marville
-155 : "Boulevard Haussmann (?)",Blancard
-156 : "Boulevard St Germain" (1875), Marville
-157 : "Tribunal de Commerce lJ (1865), Marville
-158 : "Rue de Rennes" (1875), Marville
-159 : "Avenue de la Reine Hortense (Hoche)" (1870), Marville
-160 : "Boulevard Haussmann" (1870), Marville
-161 : "Avenue de l'Opéra", Blancard
-162 : "Rue Soufflot", Blancard
-163 : "La Trinité", Blancard
-164 : "Place St Augustin", Blancard
-165 : "Palais de l'Industrie", Blancard
-166 : "Avenue de Breteuil vers les Invalides", Blancard
-167 : "Boulevard des Italiens", Blancard
-168 : "Fontaine St Michel", Blancard
-169 : "Place de la Bastille", Blancard
-170 : "Rue de Rivoli", Blancard

6/ GRAVURES DE LA SECONDE MOITIE DU XIXe SIECLE

Cette partie du corpus nia pas encore fait l 'objet d'une recherche approfondie. Je présente ici trois gravures à titre d'exemple.

-171 : "La place Wagram", gravure anonyme

-172 : "Boulevard de la Madeleine et boulevard des Capucines", d'après Texier, TABLEAUX DE PARIS

-173 : "Boulevard du Temple", d'après Texier, TABLEAUX DE PARIS

CHAPITRE III

CHAPITRE III

ORIENTATIONS METHODOLOGIQUES

> ... celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas, celui que n'ont pas hanté le vertige de l'éloignement d'un but, l'inquiétude des moyens, la prévision des lenteurs et des désespoirs, le calcul des phases progressives, le raisonnement projeté sur l'avenir, y désignant même ce qu'il ne faudra pas raisonner alors, celui-ci ne connait pas davantage, quelque soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire.
>
> Paul Valéry, INTRODUCTION A LA METHODE DE LEONARD DE VINCI.

1/ PROBLEMATIQUE ET OUTILS D'ANALYSE

A/ PARTICULARITES ET LIMITES DE L'APPROCHE ESTHETIQUE PROPOSEE

L'analyse d'un phénomène esthétique, quand elle ne se limite pas à la simple reconnaissance des conditions historiques, sociales, économiques, et culturelles qui en ont permis l'émergence, mais qu'au contraire elle tente de mieux saisir la qualité esthétique intrinsèque du phénomène, sa

cohérence interne, gestaltiste, se heurte inévitablement à l'ambiguïté de notions relevant à la fois des domaines traditionnels de la philosophie et de la psychologie,et à la fois du domaine plus vague de la critique artistique. Il est donc nécessaire, avant toute chose, de préciser ce que la reconnaissance esthétique proposée ici pourra emprunter à chaque domaine, et quelles seront exactement les limites de ses visées théoriques.

S'il avait été question d'examiner le phénomène d'appréhension esthétique des paysages construits sous tous ses rapports, il aurait fallu alors recourir assez largement à la psychologie et à l'analyse socioculturelle, ou pratiquer une sorte de phénoménologie de la contemplation urbaine. Ce n'était pas mon objectif; je m'étais essentiellement fixé pour tâches le dénombrement et la description des supports matériels qui concourent à l'effet esthétique, et non pas le compte-rendu du processus de perception esthétique lui-même. Comme l'a dit Paul Guillaume : « il faut distinguer l'analyse des phénomènes qui est une idée très discutable, et celle de leurs conditions, qui est le vrai problème. Ainsi une perception visuelle, qui dépend de multiples conditions objectives et subjectives, est un document subjectif sur chacune de ces conditions »[85]. Ainsi je m'attarderai très peu sur le type de perception esthétique subjective requise pour l'analyse, sa légitimité ayant été discutée au chapitre 1, et je centrerai mon propos sur les propriétés objectives de l'espace urbain prémoderne qui interviennent dans la perception esthétique de son paysage fixé en "tableaux urbains". Nécessairement, donc, la forme de sensibilité "védutiste" est posée a priori comme le guide le mieux adapté pour l'évaluation des morphologies esthétiquement significatives dans le paysage urbain prémoderne. Et si l'impact de certaines morphologies sur la sensibilité esthétique visuelle est

admis comme un fait d'expérience, il n'est nul besoin, pour mener l'analyse, de développer les questions philosophiques et de recourir à l'argumentation traditionnelle sur l'éventuelle finalité du beau. Cependant, comme nous allons le voir, il faudra bien, pour décrire la complexité des morphologies observées, introduire un type de modélisation et des concepts dont l'origine n'est sans doute pas neutre, et qui conduisent peu ou prou vers une théorie de l'expressivité des formes dont les incidences philosophiques sont certainement assez importantes. Donc même ne partant pas de la question philosophique, on ne pourra l'ignorer complètement.

Il n'y a pas encore eu à l'heure actuelle une formulation globale pour ·la théorie de l'expressivité, qui lui permettrait de rivaliser dans l'analyse des phénomènes structuraux avec les sémiologies et sémiotiques issues de la linguistique; néanmoins, on en trouve une amorce chez plusieurs auteurs contemporains[86], et on peut montrer brièvement quels sont les hommes et les idées qui depuis deux siècles en ont jeté les bases.

B/ ELEMENTS D'UNE THEORIE DE L'EXPRESSIVITE DES FORMES

À l'origine de la réflexion sur l'expressivité des formes, il y a les philosophes et les artistes anglais du XVIlle s.: Edmund Burke et après lui certains des théoriciens du paysage, dont il a déjà été question, mais aussi le peintre William Hogarth (1697-1764) qui "développe à partir d'exemples l'idée des rapports entre le spectateur et le tableau, non plus comme une analogie entre le beau idéal et l'esprit, mais de façon empirique, dans l'effet de la forme pour le regard"[87]. Au siècle suivant, c'est en Allemagne surtout qu'on trouve les principaux travaux de réflexion sur la forme; en premier lieu la théorie de l'''einfühlung'' (sympathie symbolique) formulée en 1873 par Robert Vischer; il postule à

la fois une analogie symbolique et une affinité formelle entre les oeuvres (ou les objets naturels) et les sentiments; ces idées seront reprises plus tard par Kandinsky, auquel on doit tout un système de correspondances entre formes, positions, couleurs, et sentiments. Le défaut de ce courant théorique tient à ce qu'il n'intègre pas dans son analyse lai ,dimension spécifique de complexité qui entre dans toute morphologie esthétique; ce sont en effet les formes élémentaires qui sont censées porter en elles-mêmes un caractère signifiant directement perceptible. A la même époque que Vischer, Conrad Fiedler (1841-1895) écrit sur "le monde autonome de la visualité", postulant l'existence d'une cohérence interne au monde des formes apparentes. Après cela, deux tendances vont se développer et s'opposer dans l'analyse de la forme: l'une, expérimentale et liée à la psychologie associationniste de Wundt - qui a fondé en 1878 le premier laboratoire de psychologie - mène aux expériences de Fechner (cf note 3), et par delà au courant américain du behaviorisme et à l'esthétique quantitative d'A. Moles; elle se caractérise par une extrême simplification des concepts liés au jugement esthétique, qui l'amène à pratiquer un réductionnisme propice aux expériences de laboratoire, mais ne lui donnant pas vraiment accès à la réalité de l'expressivité esthétique[88] ; l'autre, celle de la Gestaltthéorie, trouve son origine en 1890 dans un ouvrage du philosophe et psychologue Christian Ehrenfels (1859-1932); il y établit une différence de nature entre l'ensemble des composantes élémentaires qui produisent la forme, et les "gestaltqualitaten", qui interviennent dans la perception des qualités expressives de cette forme; la notion est reprise et affinée dans les années 20 par les psychologues M. Wertheimer (1880-1943), W. Kahler (1887-1967), et K. Koffka (1886-1941), fondateurs de la GESTALTTHEORIE. On retrouve dans leur conception de la gestalt (forme-structure) la notion de correspondance analogique entre les formes-structures des phénomènes perçus et les formes-structures de la pensée (cela rappelle un peu l'einfühlung, mais ici

la correspondance n'est plus médiatisée par le symbole): "la tendance de la théorie est de préciser la similitude des phénomènes et des processus cérébraux (…) une dualité d'objets visibles correspond à une dualité dans le processus cérébral"[89]. On y trouve aussi l'idée que l'expressivité d'un objet ou d'un phénomène ne découle pas directement de leurs propriétés formelles abstraites (comme le croit Kandinsky) mais de ces propriétés figurales[90] qui sont comme un second degré de leur apparence ; Koffka déclare :

> "Ce ne sont pas de semblables excitations (excitations simples) qui influencent le mieux le comportement de l'enfant (…) ce n'est pas aux couleurs simples que le nourrisson prend intérêt, mais aux figures humaines (…) et déjà au milieu de la première année de la vie peut s'établir une influence de l'expression du visage des parents sur l'enfant. Pour la théorie du chaos (celle de la sensibilité aux propriétés élémentaires de la forme) le phénomène qui correspond à un visage humain n'est rien qu'un amas confus de sensations les plus diverses de clair obscur et de couleur, qui est saisi de surcroît dans un changement perpétuel, se modifie à chaque mouvement (…) et pourtant ... l'enfant réagit dès le milieu de la première année à un visage amical tout autrement qu'à un visage méchant (…) il resterait alors à envisager que des phénomènes comme le caractère"amical" ou "inamical" soient tout à fait primitifs - plus primitifs par exemple que celui d'une tache bleue."[91]

Cette hypothèse du caractère formel-figural (et non formel abstrait) de l'expressivité a été reprise par Cassirer, qui explique son origine dans la conscience mythique[92]. L'analyse qu'il en fait met en évidence la primauté (et l'autonomie), dans le phénomène de "perception expressive", de l'apparence d'un objet (son image) sur son contenu objectif reconstruit par la raison : « Loin d'ôter et d'anéantir, nous dit Cassirer, ce qui dans l'objet "est" expression pure, l'image en accuse encore le relief et l'élève à une puissance supérieure. Elle libère cet être expressif de toutes les déterminations simplement fortuites et accidentelles pour le concentrer comme en un foyer.»[93]

On devine ici l'impact qu'une théorie de l'expression s'appuyant sur les idées de la Gestalt-théorie pourrait avoir sur les analyses esthétiques touchant le domaine visuel; et il est peut-être à regretter - pour ce domaine en tout cas qu'à l'intérieur de la pensée structuraliste des vingt cinq ou trente dernières années, le courant issu de la linguistique saussurienne et de la théorie de l'information ait étouffé les prémices d'une science de l'expression. Cependant l'échec des analyses sémiotiques dans tout ce qui "appartient à ce règne de la signification dont l'unité n'est pas le signe (discontinu), mais la signifiance, dont Benveniste a esquissé la théorie"[94], et qui selon Barthes comprend les arts en général ne relevant pas directement de la langue, ramènera sûrement critiques d'art et chercheurs vers les acquis de la Gestalt-théorie, ainsi que vers les écrit sémiologiques de Peirce (moins circonscrits à l'analyse de la langue que ceux de Saussure) et vers les travaux de certains scientifiques sur la croissance de la forme, tels le biologiste D'Arcy Thompson et plus récemment le mathématicien R. Thom.

C/ CATEGORIES ANALYTIQUES

Je retirerai personnellement de cet ensemble d'écrits touchant de près ou de loin à l'expressivité de la forme, certains concepts propres à étayer ma reconnaissance esthétique des paysages urbains; voici les principaux:

-FIGURE

La première notion qui sera utilisée est celle de "figure" opposée à"forme brute", dans le sens précisé par Koffka; la figure possède une cohérence interne et s'organise en degrés de complexité différents; elle survit à certaines déformations, mais cependant le sens qu'elle porte peut être transformé par d'infimes modifications, à condition qu'elles soient pertinentes. On peut considérer la figure ainsi caractérisée - et qui ressemble à ce que Peirce nomme l'icône -comme l'unité signifiante d'une

relation de "signifiance" visuelle; seulement à l'inverse de ce qui se passe pour le signe linguistique, sa forme n'est ni fixe ni arbitraire, et, de fait, la signifiance qui y est associée (que l'on peut rapprocher du potentiel esthétique) tient davantage aux caractéristiques structurelles intrinsèques de la figure et à son aspect qu'à son contenu représentatif (figuratif); celui-ci devient, dans le champ de la signifiance, l'équivalent d'une simple connotation. Et contrairement aussi aux signes de la langue, qui en s'articulant entre eux forment des énoncés linéaires et doivent respecter des règles grammaticales strictes, les figures peuvent s'agréger en configurations spatiales, mais aussi s'interpénétrer et se contaminer, se dissoudre ou se cliver, se miniaturiser ou s'enfler, se plisser ou se répéter en longues chaînes, se subdiviser ou s'absorber l'une l'autre; ainsi naissent motifs, linéaments, trames, réseaux,membrures. Et tout cela ne se matérialise pas sur une page blanche ou dans un espace vide et silencieux, mais sur un fond parfois ambivalent, dont la texture peut se résoudre en une infinité de micro-figures.

Est-il possible alors, dans un tel enchevêtrement, de reconnaître des règles syntaxiques, ou des codes, ou de quelconques lois ? Et dans le cas contraire, que peut-on bien repérer qui serve la compréhension des phénomènes esthétiques ? Nous verrons qu'à l'idée de règle il faudra préférer celle de système régulateur; à celle de code la notion d'affinité symbolique; et plutôt que des lois on devra rechercher des tendances associatives[95].

-PREGNANCE MORPHOLOGIQUE

À la notion de figure, se rattache celle de prégnance morphologique. On la trouve chez W. Kahler, et R. Thom la reprend; il la caractérise comme une condition de stabilité et de reconnaissance d'une forme soumise à des déformations « certains accidents morphologiques résistent mieux que d'autres au bruit de l'interaction (provoquée par une perturbation) :

ce sont les formes structurellement stables, les formes physiquement prégnantes (…) assez fréquemment, cette perturbation aboutit à une stylisation de la forme, qui n'en empêche pas la reconnaissance. En effet, styliser une forme, c'est la réduire à ses accidents organisateurs fondamentaux, qui n'en apparaissent que plus frappants. »[96] En outre, R. Thom distingue la « prégnance physique d'une forme, qui est sa capacité de résister au bruit des communications et une prégnance biologique, définie comme la capacité d'une forme d'évoquer d'autres formes biologiquement importantes »[97].

Rapportée au monde des images, la notion de prégnance s'interprète comme le caractère "saillant" d'un ensemble formel sur l'image, toute figure en étant un cas. Et les distinguos introduits par R. Thom pour le domaine des formes organiques sont ici assimilables aux notions de "robustesse structurelle" de la figure, qui correspondrait à la prégnance physique, et de"puissance représentative" ou évocatrice, analogue de la prégnance biologique. Il est bien évident que l'effet esthétique d'une figure ne peut être analysé comme l'expression directe de sa "robustesse" ou de sa "puissance représentative"; mais néanmoins ces qualités font partie du substrat sur lequel il peut se développer. Cela m'amènera à établir une différence entre d'une part les qualités et niveaux structuraux des figures, et d'autre part les qualités évocatrices ou qualités de connotation, tributaires du milieu culturel de l'observateur, et intervenant dans l'interprétation symbolique de l'image.

-HOMOTHETIE INTERNE ET GEOMETRIE FRACTALE[99]

Concernant les qualités structurales qui entrent en jeu dans l'esthétique des figures, en plus des catégories traditionnelles employées pour en rendre compte, et qui seront développées plus loin, j'aurai recours à la notion d'homothétie interne telle que la présente le mathématicien B. Mandelbrot à propos de sa"géométrie fractale"; il l'illustre en prenant

l'exemple du découpage compliqué des côtes de la Bretagne, qui malgré leur désordre apparent possèdent « un ordre qui leur est sous-jacent le fait est que, si les côtes sont très irrégulières, les degrés d'irrégularité, correspondant à diverses échelles, sont en gros égaux (…) on trouvera que, bien que les diverses cartes (d'échelle différente), correspondant aux niveaux d'analyse successifs, soient fort différentes dans ce qu'elles ont de spécifique, elles ont le même caractère global, les mêmes traits génériques. (…) Lorsque tout morceau de côte est ainsi, statistiquement parlant, homothétique au tout - sauf des détails dont nous choisissons de ne pas nous occuper - la côte est dite posséder une homothétie interne »[100]. Ailleurs, Mandelbrot précise l'utilisation qui peut être faite de cette notion pour comprendre certaines intuitions en matière d'esthétique de l'architecture :

> « Quel contraste entre l'ornementation du Palais Garnier et le dépouillement du travail typique de Le Corbusier ! Pour ce dernier, il existe, certes, une structure globale, mais (comme chez Euclide) point de structure locale: au niveau du détail, il n'y a rien si ce n'est, après quelques hivers, des veinures dues à la détérioration du ciment. Pour l'Opéra de Paris, c'est tout le contraire: qu'on l'examine du Palais Royal, de loin,d'assez loin, de près ou de très près, et qu'on laisse l'oeil glisser sur les vues sans intérêt, l'oeil trouvera toujours où s'arrêter et les vues auxquelles il s'arrêtera seront toutes de complication comparable. Ne reconnaît-on pas là le comportement même qui sert à définir les fractales? Que signifient, dès lors, les lamentations des usagers de l'architecture, qui disent qu'une tour moderne n'est pas à l'échelle humaine,tandis qu'ils n'en veulent pas à l'Opéra, même s'ils ne trouvent pas nécessairement qu'il soit beau? Je vois qu'une tour moderne possède sa propre échelle, et une seule, indépendante de qui la regarde, tandis que, où que je sois, l'Opéra se met à mon échelle, et les bâtiments qui l'entourent se mettent à l'échelle de l'Opéra si je suis bien placé pour les examiner tous à la fois. Encore une fois, nous avons affaire à une"symétrie" au vieux sens grec. »[101]

On voit donc que la notion d'homothétie interne est précieuse, puisqu'elle précise ce qu'est l'échelle d'une figure, et qu'elle renvoie à l'antique notion de symétrie, en en débordant largement ici le sens mathématique euclidien, s'agissant d'une analogie interne de complexité - et peut-être de principes organisateurs - et non d'un simple rapport de nombres ou de formes géométriques.

La géométrie fractale de Mandelbrot peut également être d'un grand secours dans l'appréhension du "beau irrégulier", qui a tant préoccupé les théoriciens du pittoresque, et qui est effectivement une forme d'harmonie caractéristique des paysages. L'irrégulier, comme le régulier, peut produire aussi bien la beauté que la laideur; et l'une des causes de l'apparition de la beauté dans le "désordonné" pourrait justement être la présence d'une homothétie interne.

-SYSTÈMES RÉGULATEURS ET SYSTEMES D'ORGANISATION FINALISÉS

L'idée que le beau irrégulier pourrait être régi par une sorte d'homothétie interne m'amène à faire l'hypothèse qu'à chaque niveau correspondant à une échelle d'organisation du paysage, il existe des principes organisateurs - qui peuvent être ramenés à un certain nombre de contraintes fixes caractéristiques du milieu physique et/ou socioculturel, et à quelques lignes de force qui orientent les actions à l'oeuvre à l'intérieur de ce champ de contraintes - et qu'un effet d'harmonie découle de la stabilisation et d'une certaine analogie, à chaque niveau, de ces principes organisateurs.

J'appellerai ces principes stabilisés des systèmes régulateurs, et je les opposerai aux systèmes d'organisation finalisés, qui interviennent notamment dans la formation des êtres vivants, mais aussi, pour ce qui nous intéresse, dans la composition architecturale ou urbaine et qui ont comme caractéristique de centraliser l'organisation et donc d'en inféoder

chaque niveau au niveau supérieur, ce qui conduit obligatoirement à la régularité et à la hiérarchie; cependant il ne faut pas perdre de vue que tous les systèmes d'organisation finalisés qui ne sont pas strictement biologiques sont très imparfaits, parcequ'ils ne contrôlent jamais l'ensemble des opérations qui concourent à produire la forme, et parce que souvent, même - dans le travail de design architectural tout particulièrement - il s'agit d'un pseudo contrôle, aucune connaissance rigoureuse ne permettent de maîtriser vraiment la "finalisation" de la forme. C'est alors que l'on peut prendre conscience de l'importance qu'avaient le langage stylistique architectural traditionnel et les systèmes de conventions souples qui régissaient à chaque niveau l'acte de bâtir : ils agissaient comme systèmes régulateurs auxiliaires à la pensée finalisée de l'architecte.

L'un des objectifs de mon travail sera d'ailleurs, pour chaque qualité esthétique repérée dans tel ou tel type de paysage urbain prémoderne, de découvrir quels systèmes régulateurs ou quels systèmes finalisés en ont permis l'émergence.

2/ PRESENTATION DE LA DEMARCHE ANALYTIQUE

A/ CLASSEMENT TYPOLOGIQUE DES VUES URBAINES DU CORPUS

La première tâche de l'analyse est évidemment de ranger les vedute rassemblées dans le corpus de façon pertinente par rapport aux objectifs de l'étude. Trois critères ont été choisis, qui aboutissent à des regroupements différents que l'on utilisera alternat~vement, selon les besoins. Le premier est celui de l'origine des vedute; il en ressort un classement historique par familles d'images, tel qu'il apparaît au chapitre II : tableaux védutistes des XVIIIe et XIXe s., gravures topographiques de la fin du XVIIIe, lithographies romantiques, photographies de 1860-1890, et gravures de la même période. Le second critère est la scénographie des images il permet de séparer les vues lointaines, les vues centrées sur un édifice, les vues d'ensemble d'un espace urbain,vaste ou étroit, les vues en enfilade de rue, axiales ou non, les vues de détail, les vues panoramiques plongeantes. Le troisième critère est celui du type d'espace urbain représenté; il aboutit à un regroupement des paysages suivant qu'ils présentent une dominante de tissus médiévaux, classiques-baroques, néoclassiques, haussmanniens,ou pas de dominante du tout; ces familles se subdivisent à leur tour en espaces monumentaux et espaces mineurs.

B/ RECONNAISSANCE DES NIVEAUX D'EXPRESSION ESTHETIQUE DES PAYSAGES URBAINS PREMODERNES

Cette partie constituera le noyau principal de l'étude: y seront développées toutes les catégories analytiques qui permettront de mieux décrire, et donc de mieux appréhender l'esthétique du paysage urbain prémoderne, telle qu'elle ressort des vedute classées pour la circonstance en fonction du second critère.

Les problèmes abordés seront regroupés en trois chapitres tournant successivement autour des notions d'''espace-figure'', de figure, de configuration, et de fond. Mais avant d'en donner l'ébauche, il est nécessaire, pour comprendre exactement ces quatre notions, de donner une définition de ce qu'est l'image d'un paysage urbain, et en particulier d'y noter tout ce qui la distingue des autres types d'images. Rappelons-nous d'abord que les premières gravures topographiques, à la Renaissance, étaient appelées "portraictz de maisons" ou "portraictz de villes"; cela signifie clairement que l'édifice ou l'enceinte urbaine y était haussé au même niveau que la figure humaine, appréciée dans son individualité et sa spécificité. Ils devenaient sujets et non plus motifs de fond ou simples signes symboliques conventionnels. Cependant il s'agissait bien de portraits et pas encore de paysages; la ville n'était pas vue de l'intérieur; les palais représentés étaient détachés de leur contexte, comme pour un portrait de personnage. Ce sont les peintres quadraturistes italiens de la même époque qui ont les premiers compris ce qu'était la spécificité d'un paysage urbain: avec eux les édifices sont interprétés comme un ensemble de figures, mais ces figures s'organisent dans l'image et se déforment considérablement suivant leur proximité et leur angle de vue; celles du premier plan ne sont plus que fragments et détails, celles du lointain deviennent simples cristaux serrés contre l'horizon. La scénographie est née, et avec elle le paysage; et celui-ci est plus que la simple représentation optique d'une configuration d'objets, comme l'est la nature morte. Cette dernière en effet est toujours vue de l'extérieur; l'espace qui la contient est limité, et les objets les plus éloignés sont perçus à une échelle très peu différente des plus rapprochés. Par contre dans le paysage urbain, la configuration d'objets architecturaux peut être vue de l'intérieur; le spectateur y est alors englobé, il pénètre son échelle interne et confronte en un même regard

les niveaux d'organisation successifs des objets: apparaissent au premier plan les pièces architectoniques et la matière, au plan médian les figures générales avec leurs assemblages, et à l'arrière-plan l'amas compact des volumes et la ligne fragmentée de leurs contours.
Alors que dans la nature morte la configuration des objets, généralement bien délimitée, tranche sur un fond de nature différente, ce sont, dans le paysage, les figures les plus éloignées qui forment le fond. C'est pourquoi la veduta ne peut être réduite à la présentation d'une grande figure ou d'un groupement de figures élémentaires saillant sur fond d'espace; elle constitue plutôt elle-même une sorte d'espace-figure dont la caractéristique est de n'avoir pas de bords et d'être découpé dans une configuration continue qui est censée englober l'observateur[102].

Ces quelques notions précisées, il est maintenant possible de mieux comprendre comment sera subdivisée cette partie de l'étude:

B1 - L'esthétique des figures architecturales et des configurations urbaines

Le but de ce chapitre ne sera pas de faire une typologie des figures architecturales et configurations urbaines, mais de mettre en évidence et de comprendre les caractères formels (structuraux) qui donnent une consistance spécifique aux compositions urbaines prémodernes prises dans leur ensemble.

§- Il faudra en premier lieu définir ce que, dans le paysage, on peut entendre par figure architecturale: est-ce le bâtiment en tant que volume ? Est-ce sa façade ? Et quel est son degré d'autonomie ? Ensuite, le problème de l'organisation interne de la figure devra être posé : dans quelle mesure son organisation est-elle finalisée, et en quoi consiste sa prégnance physique? Cela revient à se demander

quels sont les phénomènes qui garantissent son équilibre structurel; on devra alors introduire des notions telles que :

1- L'argument, ou motif général d'une figure;

2- L'échelle interne ou nombre de niveaux d'organisation successifs, et la façon dont on peut passer de l'un à l'autre;

3- À chaque niveau, les subdivisions, leurs supports formels (micro-figures, éléments de ponctuation rythmique, éléments de bordure), leurs modes d'articulation et d'harmonisation (configuration interne);

4- Le relief, ou force de contraste;

5- Le taux de saturation de la figure (rapport entre la surface et la quantité d'événements formels qui s'y trouvent);

6- L'altération (dégradation ou parasitage).

§- Une réflexion sera menée également sur les processus de génération et de différenciation des éléments formels de la figure ; on remarquera en particulier des phénomènes

- de miniaturisation analogique,
- de simple subdivision,
- de redoublement,
- de plissement ou d'ondulation,
- de bourgeonnement,
- de grossissement,
- de réticulation (hypertrophie du grain ou de l'appareillage) ;

Toutes ces opérations ont lieu dans un espace non isotrope, marqué par une double domination: d'une part domination de l'horizontale et de la verticale, celle-ci jouant toujours comme axe de symétrie (ce qui aboutit à la modulation en travées et à leur hiérarchisation)

et celle-là comme ligne de stratification; d'autre part domination du centre sur les bords (effet de cohésion centripète) et du haut sur le bas (effet de couronnement).

§-Un autre problème spécifique à l'art urbain prémoderne sera analysé: la libération à l'état d'objets autonomes distincts de certains éléments architectoniques constitutifs des façades, grossis ou au contraire miniaturisés; ainsi la porte qui devient arche monumentale (si l'arc de triomphe comme monument isolé remonte à l'antiquité et ne fut réintroduit dans l'art urbain que par le néo-classicisme, les poternes médiévales et les portes de ville de la Renaissance et de l'âge classique témoignent de l'autonomisation monumentale de la porte); la colonne isolée, qui reprend également une tradition antique; le clocheton, qui devient parfois fontaine; ou l'édifice tout entier qui se concentre en édicule (par exemple les innombrables "chalets de commodités" dont Haussmann parsème ses boulevards).

§- Une dernière phase du questionnement concernera l'assemblage des figures; type de juxtaposition, rapport des figures entre elles. Une interrogation particulière portera sur les ensembles de bâtiments ou de façades ayant fait l'objet d'un projet dessiné, et dont la cohérence générale, la finalisation, laissent croire que de la simple configuration on passe à une sorte de super-figure architecturale; mais la véritable super-figure n'est-elle pas plutôt la cathédrale ou le palais dont le déploiement horizontal se maintient en relation avec le développement vertical, et dont les niveaux d'organisation interne empêchent une extension indéfinie?

B2 - L'esthétique des scénographies urbaines

Il y a deux façons d'envisager la scénographie; on peut la considérer comme l'oeuvre du peintre qui choisit son sujet, son point de vue, sa distance focale, et qui crée ainsi l'''espace-figure'' de la veduta; on peut aussi y voir l'ensemble des effets spatiaux - raccourcis perspectifs, rapports d'échelle, opposition de masses - qui se trouvent contenus dans telle ou telle configuration urbaine. La différence entre les deux sens ressort bien si l'on considère par exemple une place royale baroque: la scénographie axiale, éminemment importante dans la constitution esthétique du lieu, peut être occultée, partiellement ou en totalité, par le dessin d'un védutiste qui aurait choisi de planter son chevalet dans un angle de la place; nous voilà renvoyés alors à la discussion, esquissée au second chapitre, sur la complémentarité des sensibilités védutistes; il en ressortait que le regard sélectif de chaque peintre ne crée pas de toute5pièces un espace-figure, mais qu'il en révèle l'un des aspects les plus intéressants; il serait donc possible de partir de la scénographie des vedute, en prenant soin pour certains espaces d'en retenir plusieurs, pour étudier la scénographie des lieux. Toutefois ce chapitre gagnera à être accompagné par une réflexion sur le regard de chaque groupe d'artistes.

B3 - Le fond : une esthétique en filigrane

Là encore, il y a fond et fond: d'un côté le lointain, l'espace où les figures se fondent en amas et forment une calligraphie hérissée de flèches, clochetons et cheminées; de l'autre le gros plan, l'objet rapproché qui laisse deviner sous ses motifs d'architecture le réseau régulier (mais souple, jamais strictement répétitif) des assises de pierre où l'érosion s'inscrit aussi comme une écriture, et où transparaît la texture des matériaux -veinures, craquelures, et grains. L'esthétique qui se manifeste

dans l'un et l'autre fonds est donc de même nature; ce n'est pas une esthétique de figures, ni une esthétique de configurations; elle est caractéristique d'une échelle spécifique de l'organisation des formes, où les figures, trop petites (réellement petites ou simplement éloignées) perdent leur pouvoir de capter le regard et où leur mode associatif se résume à un entassement plus ou moins régulier (qu'il s'agisse d'un réel empilement comme dans le cas des lits de pierres ou des strates de la roche, ou que ce soit l'effet du tassement optique des plans visuels dans le lointain). C'est une esthétique de réseaux, de franges et d'épis, de lignes d'onde et de clivages; une esthétique d'écoulements laminaires et de turbulences, presque abstraite, d'où est absente toute scénographie. L'expression y tient à la modulation, à la chorégraphie des infimes variations. Tout est basé sur la répétition illimitée, mais rien ne se reproduit exactement à l'identique; car chaque grain épouse son micro-contexte, chaque ligne se subdivise en une infinité de micro-tronçons souvent imperceptibles, mais qui donnent un relief et une vibration particulière.

C'est au niveau des fonds que s'expriment le mieux les marques du temps; légères, elles sont agréables: mise en valeur des appareillages par le creusement des joints, rehaussement des effets de matière sur les surfaces trop monotones, adoucissement des profils trop aigus, harmonieuses tonalités des patines déposées sur les couleurs trop violentes; longtemps réitérées, elles effacent et brouillent tout, écaillent les façades par grandes plaques, grossissant démesurément toutes les imperfections, effondrant les toitures ou brisant les arcs aux points faibles; alors lentement les figures se dégradent, mais un nouvel équilibre esthétique apparaît dans l'état de ruine, que les poètes romantiques ont tant recherché.

Dans ce chapitre, je décrirai également comment le support de l'image ou son procédé technique de réalisation peuvent devenir des moyens précieux pour rendre l'esthétique des matières : un fond en traduit un

autre. Comment aussi ce qu'on appelle la patte de l'artiste peut transposer la patine du matériau, comment son écriture graphique peut être un artifice pour traduire les ressauts des pavés ou les fibres d'une boiserie.

C/ POUVOIR EVOCATEUR ET CONNOTATIONS SEMANTIQUES

J'ai parlé dans la première partie de ce chapitre de ce que René Thom appelle prégnance biologique des formes, et qui est leur pouvoir de représenter ou "d'évoquer d'autres formes biologiquement importantes"; transposée aux figures et aux formes élémentaires qui composent le paysage urbain, cette qualité d'évocation mérite d'être explorée; elle joue un rôle important dans la perception esthétique parce qu'elle mobilise la rêverie. Gaston Bachelard en a montré l'importance en littérature, où la terre, l'air, l'eau, et le feu représentent les figures-principe de nombreuses métaphores poétiques.
Dans la veduta urbaine, les éléments naturels ont aussi leur importance: les nuées tumultueuses et basses des lithographies romantiques diffèrent beaucoup des vastes ciels des gravures du XVIIIe s. où se dessinent quelques cirrocumulus. Les arbres, qui rappellent la nature d'où est véritablement née la sensibilité aux paysages, l'eau qui reflète la lumière et l'espace du ciel, les rochers qui semblent défier la pesanteur et symbolisent les remparts, tous ces éléments apportent une valorisation positive à l'image.
Quant aux figures et aux motifs architecturaux, leur potentiel imaginaire est grand dans le paysage urbain prémoderne; souvent les motifs deviennent figurines: chapelets de saints sur les voussures des portails gothiques, mascarons rehaussant les clefs d'arcs baroques, cariatides et atlantes des immeubles haussmanniens . Ailleurs ils se contentent d'évoquer un entrelacs végétal ou une guirlande géométrique; tantôt la

pierre imite le bois ou copie les motifs de ferronnerie, tantôt c'est l'inverse; il n'y a pas de domaine réservé ; chaque figure renvoie à une autre, et toutes les corporations s'empruntent les modèles ornementaux, les transposent et les adaptent. D'ailleurs l'ornemental est sans doute le concept clef de cette prégnance imaginaire analogue à la "prégnance biologique" des formes; Valéry disait qu' « il y a dans l'art un mot qui peut en nommer tous les modes, toutes les fantaisies et qui supprime d'un coup toutes les prétendues difficultés tenant à son opposition ou à son rapprochement avec cette nature jamais définie ,et pour cause: c'est ornement. (…) L'effet est le but ornemental, et l'oeuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à impressionner le public: à faire surgir les émotions et se répondre les images. De ce point de vue, la conception ornementale est aux arts particuliers ce que la mathématique est aux autres sciences. »[103]

D/ SYSTEMES DE REGULATION ET SYSTEMES D'ORGANISATION FINALISES DU PAYSAGE URBAIN DANS LES DIFFERENTES· TRADITIONS HISTORIQUES

Pour ce chapitre, j'utiliserai davantage une classification des vedute suivant le critère du type d'espace urbain représenté, J'ai défini précédemment les notions de système de régulation et de système d'organisation finalisé. Ces systèmes ont été nombreux à agir sur la forme de la ville prémoderne; certains ont varié d'une époque à l'autre, d'autres se sont perpétués identiquement. Parmi les systèmes de régulation (non finalisés), les plus faciles à reconnaître sont le découpage parcellaire et le maillage de la voierie; mais les procédés constructifs, les vocabulaires et les types architecturaux, les programmes des bâtiments, en sont aussi. Pour mieux interpréter ces systèmes et comprendre leurs effets, il sera utile, en plus des vedute du corpus, de consulter d'autres documents tels plans cadastraux et dessins de projets d'architecture. Une autre catégorie de systèmes organisateurs de la forme urbaine est intermédiaire entre les

systèmes finalisés et non finalisés ; il s'agit des règlements urbains, dont les plus répandus sont ceux qui ont trait à l'alignement. Ils ne peuvent être considérés comme systèmes finalisés dans la mesure où ils n'interviennent que sur un seul aspect de la forme, et où ils sont souvent créateurs d'effets pervers; ainsi on peut remarquer que de nombreuses rues de nos quartiers anciens présentent une série de redans plus ou moins marqués dans l'alignement des façades cela vient évidemment du renouvellement incomplet des immeubles après chaque édit de réalignement; et l'effet obtenu est inverse de celui escompté à l'origine. Cependant, paradoxalement cet effet pervers est parfois créateur d'une plus-value esthétique par le simple fait qu'il introduit une variété régulée; les murs de refend aveugles qui forment les petits côtés des redans scandent la rue d'une façon nouvelle, et l'on voit sur certaines photos de Marville qu'ils ont trouvé un usage judicieux: ils servent d'écran pour les publicités peintes et pour les affichages; cela démontre qu'un imprévu, un "accident" répété systématiquement peut devenir un élément actif et intégré de l'esthétique du paysage urbain.

Les systèmes organisateurs finalisés sont essentiellement, en matière d'architecture et d'urbanisme ,les projets dessinés. Ce qui les caractérise est que - la maîtrise esthétique qu'ils sont censés apporter leur échappe souvent, et qu'ils sont beaucoup moins lucides qu'ils prétendent parfois l'être. J-M Savignat a analysé (cf bibliographie) en quoi le mode de représentation du projet pouvait influer sur le projet lui-même, à l'insu de l'architecte; j'insisterai pour ma part sur le rôle de "garde fou" qu'ont joué pendant longtemps tous les systèmes de convention d'emploi des combinaisons ornementales: ils étaient de véritables systèmes régulateurs annexes du projet.

E/ CONCLUSION

En conclusion de ce travail, une réflexion sera proposée sur les possibilités (et les impossibilités) de réintroduire certaines des qualités de l'esthétique

prémoderne dans la production architecturale et urbaine contemporaine. Mais vouloir l'esthétique à tout prix est peut-être une folie, une monstruosité, ou simplement un anachronisme. Et cependant la sensibilité esthétique qu'il s'agit de satisfaire n'est-elle pas, comme René Thom en émet l'hypothèse, « un détecteur de lois, fonction dont l'importance biologique pour la survie de l'espèce est évidente »[104] ?

ANNEXES

NOTES

1- Peter Blake, L'ARCHITECTURE MODERNE EST MORTE ... op. cit. P 94.

2- A. Gülgonen et F. Laisney, MORPHOLOGIE URBAINE ET TYPOLOGIE ARCHITECTURALE, IERAU-CORDA 1977, p. 11.

3- Dans une célèbre expérience, Fechner avait voulu vérifier la valeur esthétique "scientifique" de la section d'or, en présentant à un grand nombre de personnes des rectangles de différentes proportions et en leur demandant de choisir le plus harmonieux; des statistiques étaient alors faites sur les résultats. Schasler a pu dire que le résultat d'une telle expérience était "une moyenne arbitraire de jugements arbitraires d'un total arbitraire de personnes arbitrairement choisies."

4- Umberto Eco, LA STRUCTURE ABSENTE, op. cit. ,p 133.

5- André Lurçat, FORMES, COMPOSITION, ET LOIS D'HARMONIE, op. cit. tome l, p 320.

6- Cf Alois Riegl, LE CULTE MODERNE DES MONUMENTS, op. cit.

7- LE VOYAGE D'ITALIE D'EUGENE VIOLLET LE DUC, catalogue d'exposition, op. cit. p 188.

8- Auguste Bordes, HISTOIRE DES MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES DE LA VILLE DE BORDEAUX, Paris & Bordeaux, 1845, tome II p 74.

9- Cf Lavedan, HISTOIRE DE L'URBANISME A PARIS, op. cit. p 398 et sq.

10- Cf Doyon & Ubrecht, L'ARCHITECTURE RURALE ET BOURGEOISE EN FRANCE, Vincent, Fréal & Cie, Paris, 1969 (30 éd.)

11- Cf Rudofsky, ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS, op. cit.

12- Voir à ce sujet la recherche de M. Segaud, CODE ET ESTHETIQUE POPULAIRE EN ARCHITECTURE, ierau, 1979, où l'on s'aperçoit en particulier que l'architecture postmoderne est aussi mal comprise des habitant que ne l'était l'architecture moderne.

13- Suivant une interprétation psychanalytique, cette autorité est l'image du père. On peut lire sur ce sujet "Vers la société sans père", du psychanalyste autrichien A. Mitscherlich (éd. fr. Gallimard, 1969). Sur un plan plus philosophique, voir M. Serres, "Rome, le livre des fondations", op. cit.

14- Cf. M. Serres, "La distribution", Minuit, Paris, 1977, p. 127 et sq.

15- Cf. H. et M. G. Raymond, N. et A; Haumont, "L'habitat pavillonnaire", CRU, 1966.

16- Sur ce thème, voir L. Krier, "La reconstruction de la ville", art. cit, et "Déclaration de Bruxelles" AAM, 1980.

17- Cf. L. Ferry et A. Renaut "La pensée 68" op. cit., en particulier les chapitres sur Foucault et Derrida.

18- Cf. Claudio Guillen "On the concept and metaphor of perspective", in "Comparatists at work" éd. Nichols et Vowleys; et aussi E, Panofsky, "La perspective comme forme symbolique" op. cit.

19- Cf P. Francastel, "La réalité figurative", op, cit., pp 214 à 223; Chastel conteste l 'hypothèse de Francastel selon laquelle ces panneaux auraient été destinés aux scènes de théâtre (cf. Chastel "Fables, formes, figures" vol. r, p. 497 et sq); cependant il admet que de tels décors aient servi aux spectacles urbains.

20- Cf M. Ghyka, "Philosophie et mystique des nombres", op. cit.

21- "La symétrie (symmetria) consiste en l'accord de mesure entre les divers éléments de l'oeuvre, et entre ces éléments séparés et l'ensemble... Comme dans le corps humain". elle découle de la proportion - celle que les Grecs appellent "analogia" - consonance entre chaque partie et le tout... Cette symétrie est réglée par le module, l'étalon de commune mesure (pour l'oeuvre considérée) - ce que les Grecs appellent "posotes" (le "nombre")… Lorsque chaque partie de l'édifice est en plus convenablement proportionnée de par l'accord entre la hauteur et la largeur, entre la largeur et la profondeur, et que toutes ces parties ont aussi leur place dans la symétrie totale de l'édifice, nous obtenons l'eurythmie", Vitruve, "Les dix Livres"… cité par Ghyka, ibid. p 48.

22- Cf F. Fichet, "La théorie architecturale à l'Age Classique" op. cit.

23- DIE PROPORTION IN DER ARCHITECTUR, cité par Ghyka.

24- Voir R. Wittkower, ARCHITECTURAL PRINCIPLES IN THE AGE OF HUMANISM, op. cit., appendice 3.

25- L. Krier, LA RECONSTRUCTION DE LA VILLE, in ARCHITECTURE RATIONNELLE, op. cit. p 37.

26- Ibid, p 44.

27- Cf S. R. Crane, SUGGESTIONS TOWARD A GENEALOGY OF THE "MAN OF FEELING", in "Backgrounds to Eighteenth Century Litterature", Chandler

Publishing Compagny, 1971 (cité par M Conan, postface aux TROIS ESSAIS SUR LE BEAU PITTORESQUE, de Gilpin, op. cit. p127).

28- Le "sublime" comme catégorie esthétique a été introduit d'abord dans l'art rhétorique, avec l' ESSAI SUR LE SUBLIME du Grec Longin, dont Boileau avait publié une traduction en 1674.

29- M. Conan, Postface aux TROIS ESSAIS SUR LE BEAU PITTORESQUE, de Gilpin op. cit. p 128.

30- E. Burke, RECHERCHE PHILOSOPHIQUE SUR L'ORIGINE DU BEAU ET DU SUBLIME, op. cit. III-VII.

31- M. Conan, ibid., p 144.

32- J. P. Hulin, LA VILLE ET LES ECRIVAINS ANGLAIS 1770-1820, op,cit , p 279.

33- Ibid, p 288.

34- Ibid, p 288.

35- Cf G. Teyssot, COTTAGES ET PITTORESQUE, LES ORIGINES DU LOGEMENT OUVRIER EN ANGLETERRE, art. cit.

36- Les cottages désignent traditionnellement les modestes habitations des ouvriers agricoles et petits paysans; à partir de la fin du XVIIIe s., le mot s'applique aussi aux logements ouvriers de la périphérie des villes.

37- C. Sitte, L'ART DE BATIR LES VILLES, op. cit. p 97. On peut rapprocher cette tentative de donner des fondements rationnels aux esthétiques urbaines anciennes de celle de Viollet-le-Duc qui s'est efforcé de montrer les qualités rationnelles de structure de l'architecture médiévale.

38- Ibid, p 134.

39- Le Corbusier, URBANISME, op, cit. pp 9-10.

40- C'est l'époque où se constitue le groupe d'architectes "Team Ten", qui cherche à réintroduire la dimension sociologique et antropologique dans le projet moderne.

41- Cf C. Alexander, DE LA SYNTHESE DE LA FORME, Dunod,1971 (éd, or, 1964) et LA VILLE N'EST PAS UN ARBRE, in AMC n°1 nov. 1967.

42- Cf Bibliographie.

43- Cf revue COMMUNICATIONS n° 27, 1977, et les actes du Colloque ESPACE ET REPRESENTATION, éditions de La Villette, 1982.

44- J-F Augoyard, PAS A PAS, ESSAI SUR LE CHEMINEMENT QUOTIDIEN EN MILIEU URBAIN, Seuil, Paris, 1979 ; et surtout P. Sansot. POETIQUE DE LA VILLE, Klincksieck, Paris, 1973

45- E. T. Hall, LA DIMENSION CACHEE, Seuil, 1971 (éd, or, 1967)

47- Ph. Panerai, ELEMENTS D'ANALYSE URBAINE, op, cit., p 109.

48- Cf bibliographie.

49- Le propos de G. Cullen reste cependant très superficiel, et on peut lui reprocher de pratiquer l'amalgame d'une quantité de choses dont beaucoup ne relèvent pas du domaine de l'esthétique urbaine.

50- Cf A. Chastel, FABLES, FORMES, FIGURES, op. cit. vol I p 497 et sq.

51- Ibid, p 501.

52- L'un des meilleurs peintres-scénographes italiens du XVIIe s., Viviano Codazzi, s'était fait une spécialité du relevé archéologique détaillé des ruines, si bien qu'on l'appelait le "Vitruve de ce genre de peinture" (Lanzi); "Il les connaissait par coeur et en réunissait sans doute les restes éparpillé, suivant un choix bien délibéré, pour satisfaire des commandes ... Mais il ne s'agissait pas de ruines romantiques, c'était des morceaux de réalité ... mêlés aux événements du quotidien et vus avec un tel détachement, un tel scepticisme et une telle objectivité, qu'ils revêtaient, dans leur enveloppe d'ombre et de lumière, un aspect plus dramatique qu'élégiaque et rétrospectif." R, Longhi, VIVIANO CODAZZI E L'INVENZIONE DELLA VEDUTA REALISTICA, in Paragone, nov. 1955, p 41-42.

53- En particulier dans le recueil "Il Campo Marzio" et sur les plaques de dédicace des "Antichità Romane".
54- Cf V. Perrot, LES PRINCIPAUX RECUEILS DE VUES DE PARIS AVANT 1789, op, cit. p 3.

55- Cité par Mireille Pastoureau in "CARTES ET FIGURES DE LA TERRE", CCI, Paris, 1980, p 444.

56- Cf J-F Chevrier LA PHOTOGRAPHIE DANS LA CULTURE DU PAYSAGE, in catalogue de l 'exposition de la DATAR sur la photographie du territoire,
Paris, 1986, p 353.

57- Cf Luigi Vagnetti in CARTES ET FIGURES DE LA TERRE, op, cit, p 242 et sq.

58- V. Perrot , op, cit, p 5.

59- G. Briganti, GASPAR VAN WITTEL E L'ORIGINE DELLA VEDUTA SETTECENTESCA, Rome, 1966, p 110-111.

60- Lionello Puppi, TOUT L'OEUVRE PEINT DE CANALETTO, Flammarion, 1975.

61- J-F Chevrier, op. cit. p 362-363.

62- Cf Lavedan, HISTOIRE DE L'URBANISME A PARIS, op. cit. p 35-36.

63- Ibid. p 41.

64- Lynne Thornton, LES ORIENTALISTES, PEINTRES VOYAGEURS, ARC édition, Paris, 1983.

65- En fait, l'expression de "voyage pittoresque" existait avant Gilpin comme en témoigne une publication de Dezallier d'Argenville en 1747: "Voyage pittoresque de Paris ou indicateur de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette ville en peinture, sculpture et architecture"; mais le mot "pictoresque" avait alors le sens de "ce qui concerne la peinture et les beaux arts en général", et n'avait aucune connotation paysagère.

66- Cf J. Adhémar, LES LITHOGRAPHIES DE PAYSAGES EN FRANCE A L'EPOQUE ROMANTIQUE, op. cit.

67- M. Florisoone, LE XVIIIe SIECLE, op. cit., p 95.

68- J. Adhémar, op. cit., p 203.

69- Le Baron Taylor fut "Tour à tour peintre de décors avec Alaux et Ciceri, créateur du diorama, auteur de romans et de mélodrames macabres, officier supérieur, diplomate, administrateur du Théâtre Français directeur des Beaux-Arts (en fait, sinon en titre) pendant trente ans, ... dans sa vie mouvementée, (il) n’a eu que deux passions: faire des voyages, et en écrire le récit; aussi a-t-il parcouru plusieurs fois l'Europe, à la recherche d'antiquités et de raretés, et nous a-t-il laissé de nombreux récits de voyage. " Adhémar, op. cit. p 260.

70- Pour une liste exhaustive de 1817 à 1854, voir Adhémar, op. cit., p 285 à 350.

71- Ibid, p 212.

72- Ibid, p 216.

73- Ibid, p 228.

74- Ibid, P 282-283.

75- Richard Pare, PHOTOGRAPHIE ET ARCHITECTURE 1839-1939, op. cit., p 14.

76- Ruskin, WORKS, vol. III p 210, rapporté par Pare, op. cit., p 10.

77- F. Algarotti, RACCOLTE DI LETTERE SOPRA LA PITTURA E L'ARCHITETTURA, Livourne, 1765, T II, p 151 (rapporté par Briganti ,"Les peintres de vedute", op. cit.

78- Françoise Heilbrun, CHARLES NEGRE ET LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE, in Revue des Monuments Historiques, op. cit.

79- Catalogue de l'exposition Charles Nègre, 1980, p 352.

80- Notamment quelques photos des grands albums de Blancart sur Paris et la banlieue (à la Bibliothèque Historique de Paris}, datant des années 1880 ; et bien sûr l'oeuvre d'Eugène Atget, dont l'art subtil perpétue jusqu'au XXe s. la tradition des peintres-photographes.

81- Cf J. Adhémar, LES LITHOGRAPHIES DE PAYSAGES… op. cit.

82- Lithographie en couleur.

83- Lavedan, HISTOIRE DE L'URBANISME A PARIS, op. cit., p 50.

84- Depuis quelques années, il n'est plus possible à la B. N. de photographier soi-même (et donc dans des conditions financières admissibles pour un travail universitaire) les documents; même chose pour le Musée Carnavalet.

85- P. Guillaume, LA PSYCHOLOGIE DE LA FORME, op. cit., p 234.

86- Chez tous les auteurs qui se situent dans la mouvance de la Gestalt-Théorie, mais également chez CH. S. Peirce, chez B. Croce, ainsi que dans certains textes de R. Barthes (L'obvie et l'obtus) et dans les écrits non mathématiques de R. Thom.

87- M-M Martinet, ART ET NATURE EN GRANDE BRETAGNE AU XVIllo SIECLE, op. cit., p 130.

88- Il est significatif que ce courant théorique ait servi et serve encore d'appui aux esthétiques industrielles et publicitaires -qui sont avant tout des esthétiques de la simplification - ainsi qu'à certaines formes d'art contemporain où le jeu stochastique remplace l'appréciation sensible.

89- P. Guillaume, op. cit., p 123.

90- Cela rejoint aussi la position sur l'art développée par C. Levi-Strauss (cf LE CRU ET LE CUIT, op. cit., pp 28-29)

91- Koffka, DIE GRUNDLAGEN DER PSYCHISCHEN ENTWICKLUNG (1921), cité par E. Cassirer, in PHILOSOPHIE DES FORMES SYMBOLIQUES, t 3, p 81-82.

92- Cassirer, op. cit., pp 73 à 109 (ce chapitre est essentiel).

93- Ibid, P 85.

94- R. Barthes, L'OBVIE ET L'OBTUS, op. cit. p 279.

95- Même en linguistique, un courant récent représenté par C. Hagège, va dans le sens d'une relativisation des lois grammaticales.

96- R. Thom, MODELES MATHEMATIQUES DE LA MORPHOGENESE, op.cit. p 264-265.

97- Ibid, p 265.

98- Cf R. Thom, LOCAL ET GLOBAL DANS L'OEUVRE D'ART, art. cit.

99- « FRACTAL . adj., sens intuitif. Dont la forme est soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, et le reste quel que soit l'échelle d'examen. Qui contient des éléments distinctifs dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme. » B. Mandelbrot, LES OBJETS FRACTALS, op.cit., p 154.

100- Ibid, p 25-26.

101- B. Mandelbrot, LES FRACTALES, LES MONSTRES ET LA BEAUTE, art. cit. p 69-70.

102- À tel point que sur beaucoup de vedute, le peintre se représente lui-même dans un coin du paysage.

103- Paul Valéry, INTRODUCTION A LA METHODE DE LEONARD DE VINCI, op. cit., p 43-45.

104- R. Thom, LOCAL ET GLOBAL… , op. cit. p 83.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

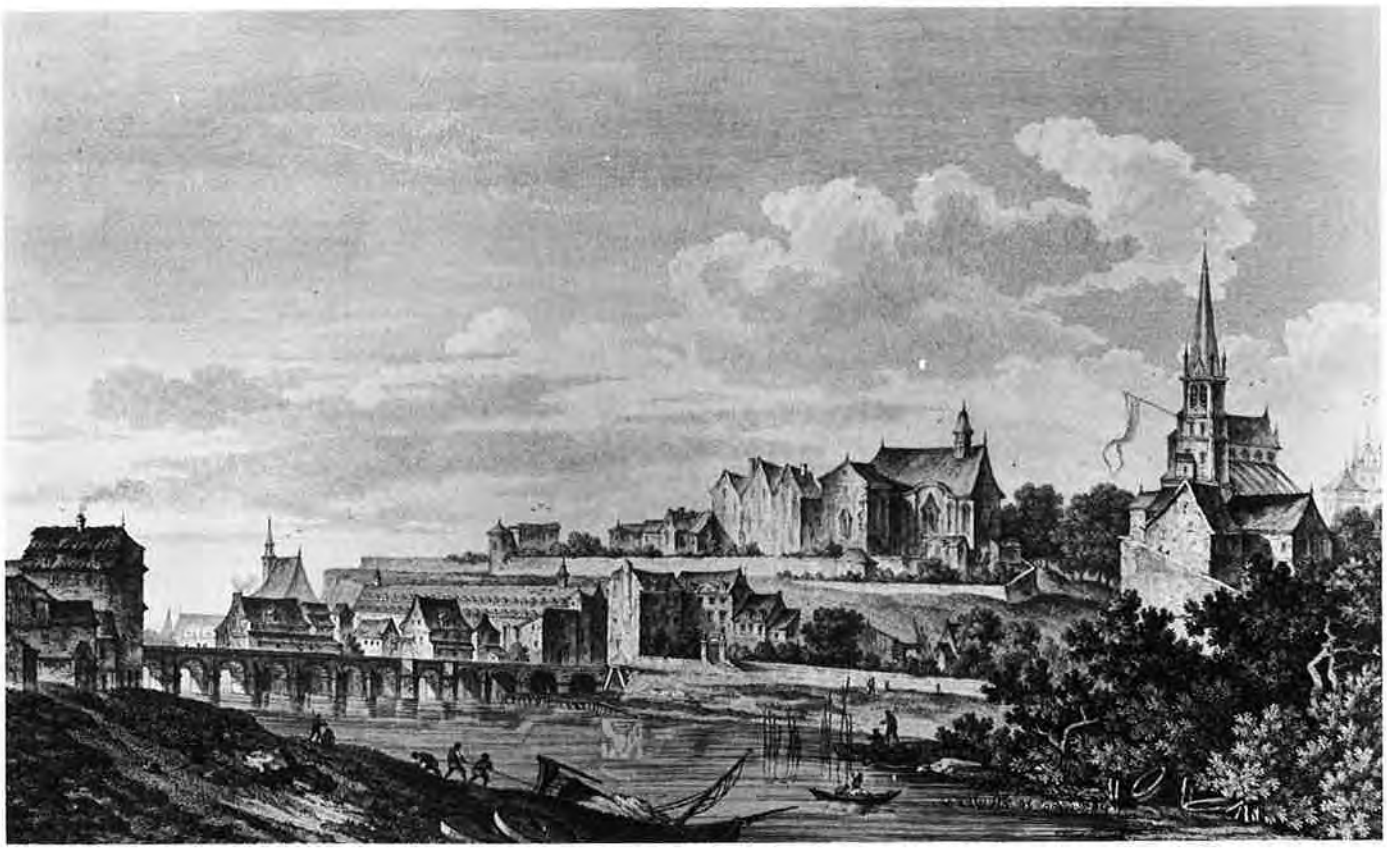
22

23

24

25

26



27

28

29

30

31

32

33

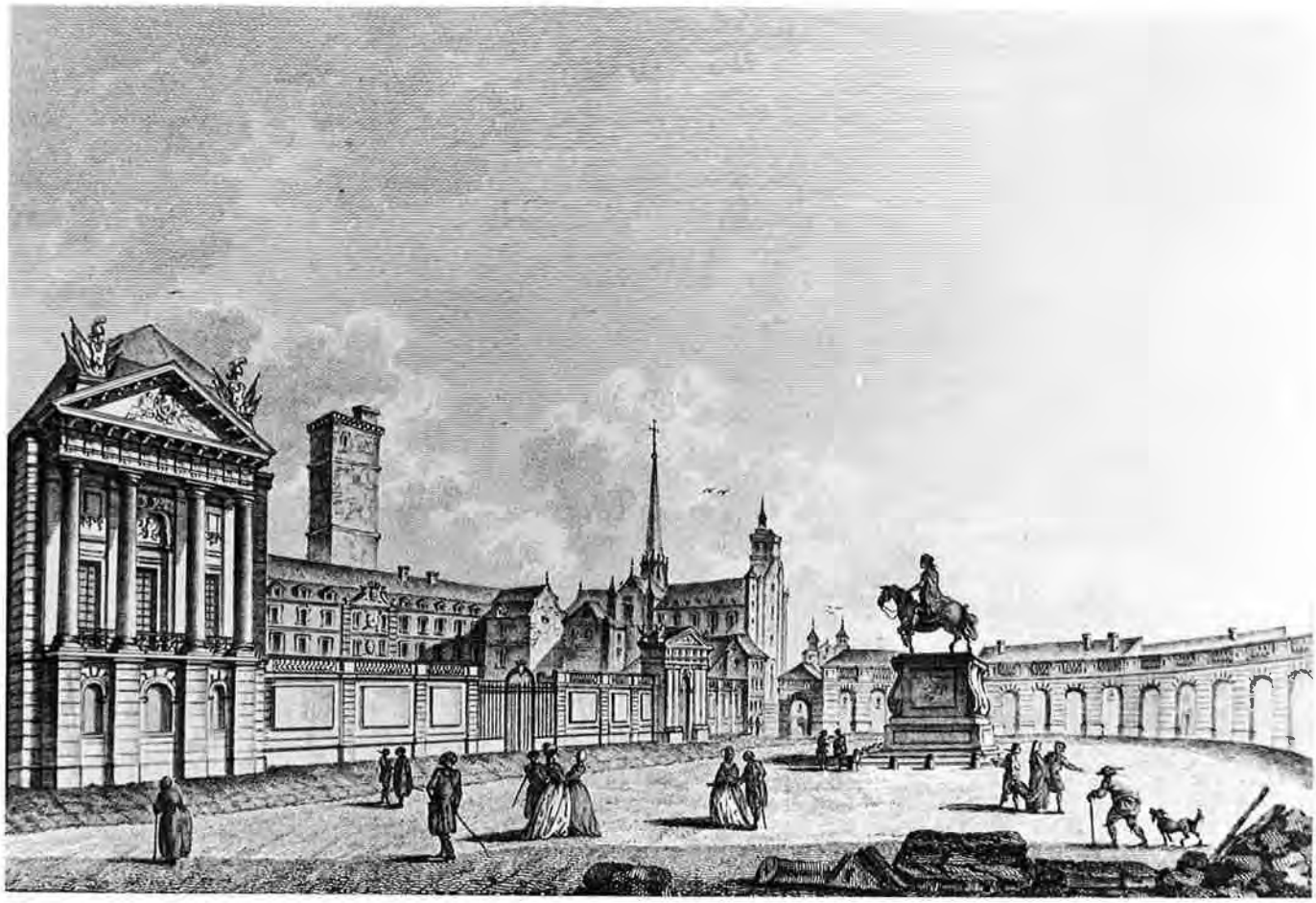
34

35

36

37

38



39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

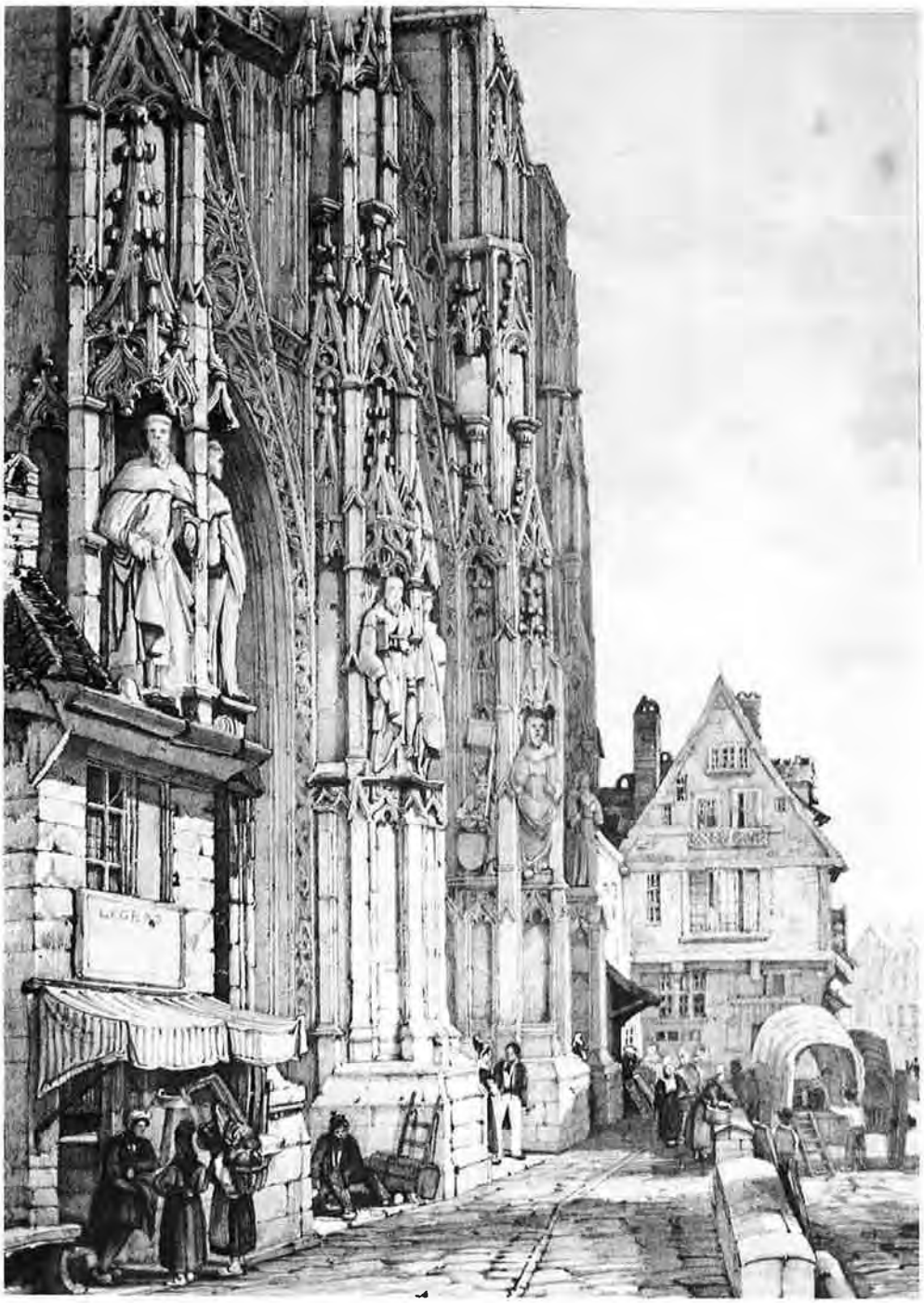
79

80

81

82

83



84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

66

67

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

167

165

168

166

169

170

171

172

173

BIBLIOGRAPHIE

ADHEMAR (Jean) "Les lithographies de paysage en France à l'époque romantique", Armad-Colin, Paris, 1938

ALHAZEN "Arabis opticae Thesaurus"(1572)

ATLAN (Henri) "Entre le cristal et la fumée – essai sur l'organisation du vivant", Seuil, Paris, 1979

BACHELARD (Gaston) "La terre et les rêveries de la volonté", José Corti, Paris, 1948
"La terre et les rêveries du repos", José Corti, Paris, 1948
"La poétique de l'espace", PUF, Paris, 1970 (10 éd. 1947)

BARTHES (Roland) "Le degré zéro de l'écriture" (1953) et "Eléments de sémiologie"(1964), Gonthier, Paris, 1970

BATESON (Gregory) "La nature et la pensée"(1979), Seuil, Paris, 1,984

BAUDRILLARD (Jean) "Pour une critique de l'économie politique du signe", Gallimard, Paris, 1972

BENEZIT (E) "Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, ... ", Grund, Paris, 1948-55

BERSIER (Jean-E) "La gravure - les procédés, l'histoire" Berger-Levrault, Paris, 1980

BLAKE (Peter) "L'architecture moderne est morte à St Louis, Missouri, le 15 Juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près"(1974),Moniteur, Paris , 1980

BORISSAVLIEVITCH (Maurice) "Les théories de l'architecture .. essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture" Payot, Paris, 1951

"Traité d'esthétique scientifique de l'architecture", Paris, 1954

"Essai d'une esthétique d'urbanisme" in L'Architecture française, 1952

BONNARDOT (Alfred) "Iconographie du vieux Paris" in Revue Universelle des Arts, 1859, p 22

BOUCHOT (H) "Le cabinet des estampes à la Bibliothèque Nationale", Paris, 1895

BOURDIN (H) "Le Chevalier de Lespinasse" in Société d'iconographie parisienne, 1910, p 26-27

BRIGANTI (Giuliano) "Les peintres de vedute" Electa, Paris, 1971

BURKE (Edmund) "Recherche philosophique sur l'origine du Beau et du Sublime" (1757-59), trad. Lagentie de Lavaïsse (1803), Vrin, Paris, 1973

CASSIRER (Ernst) "La philosophie des formes symboliques" (1957), Minuit, Paris, 1972

CHASTEL (André) "Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique - Etude sur la Renaissance et l'Humanisme platoniciens", Paris, 1959 "Fables, Formes, Figures" Flammarion, Paris, 1978

CHEVALLIER (B) "Le paysage urbain à la fin du Moyen Age, imagination et réalité", in Le paysage urbain au Moyen Age, Actes du IXe colloque de l'association des historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur, Lyon 1981

CHOAY (Françoise) "Pour une nouvelle lecture de Camillo Sitte" in revue Communications, n° 27, Paris, 1977

"Pensées sur la ville, arts de la ville" in HISTOIRE DE LA FRANCE URBAINE, t 4, dir. G. Duby, Seuil, Paris, 1983

"Production de la ville, esthétique urbaine et architecture", in HISTOIRE DE LA FRANCE URBAINE, t.5, Seuil, Paris, 1985

CHOUILLET (Jacques) "L'esthétique des Lumières", PUF, Paris, 1974

CLARK (Keneth) "Landscape into art", John Murray, London, 1949 (rééd, 1976)

COMBE (William) "The tour of Doctor Syntax in search of the picturesque - a poem", Londres, 1809

COORNAERT (Emile) "Les corporations en France avant 1789", Gallimard, Paris, 1951

CROCE (Benedetto) "Estetica come scienza dell'espressione e linguistica genera" , Laterza, Bari

CULLEN (Gordon) "The concise Townscape", Architectural Press, Londres, 1961

D'ARCY W. THOMPSON "On growth and form", Cambridge. 1917 (rééd. 1942)

DE LA BORDE (J-B) "Description générale et particulière de la France, ou voyage pittoresque de la France", Paris, 1781-97 (12 tomes)

DELACROIX (Eugène) "Essais esthétiques" (1850), Paris, 1923

De THEZY (Marie) "Charles Marville et Haussmann", in revue des Monuments Historiques, n° 110, Paris, 1980

DIDEROT (Denis) "Sur l'art et les artistes ", présentation Seznec, Hermann, Paris, 1967

DORBEC (Prosper) "L'art du paysage en France", Laurens, Paris, 1927
"Les paysagistes Anglais en France" in Gazette des B-A, 1912, II p 257

DUPORTAL (Jeanne) "La gravure en France au XVIIIe siècle - la gravure de portrait et de paysage", Paris, 1926

ECO (Umberto) "La structure absente - introduction à la recherche sémiotique"(1968), Mercure de France, Paris, 1984
"Sémiologie des messages visuels", in Communications n° 15, Paris, 1970

EROUARD (Gilbert) "L'architecture au pinceau - Jean Laurent Legeay", Moniteur, Paris, 1982

ENGELMANN (M) "Le Moyen Age pittoresque", Hauser, 1837-39

EXPOSITIONS PARIS Grand Palais,

1974: "De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830" Musée Carnavalet,

1971 :"Dessins parisiens du XVIIIe s."

1978 :"Dessins parisiens des XIXe et XXe s. "Les peintres de paysage parisien au musée Carnavalet XIXe et XXe s." Bibliothèque Nationale,

1962 :"Piranese", catalogue par Adhémar et Fromisch-Bonedant

1960 :"La gravure originale en France au XVIIIe s." E.N.S.B.A.,

1980: "Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet le Duc, 1836-1837" catalogue par G. Viollet le Duc, M. Vernes, J-J Aillagon

VENISE 1967 : "Vedutisti veneziani del settecento" catalogue par P. Zampetti

FERRY (Luc), RENAUT (Alain) "La pensée 68., essai sur l'anti-humanisme contemporain", Gallimard, Paris, 1985

FICHET (Françoise) "La théorie architecturale à l'Âge Classique", Mardaga, Bruxelles, 1979

FLORISOONE (Michel) "Le XVlIIo siècle", Paris, 1948

FOCILLON (Henri) "La peinture aux XIXe et XXe siècles", Paris, 1928

FOLKIERSKI (Wladyslaw) "Entre le classicisme et le romantisme - étude sur l'esthétique et les esthétiques du XVIIIe s.", Cracovie, Paris 1925

FORTIER (Bruno) "La politique de l'espace parisien à la fin de l'ancien régime", Recherche CORDA, 1975

FOUCAULT (Michel) "Les mots et les choses -une archéologie des sciences humaines", Gallimard, Paris, 1966

FRANCASTEL (Pierre) "Art et technique - la genèse des formes modernes" (1956), Denoel-Gonthier, Paris
"La réalité figurative" Denoel-Gonthier, Paris, 1965

FRANFL (Paul) "Principles of architecture history - the four phases of architectural style 1420.1900" , Cambridge, 1968

GHYKA (Matila) "Le nombre d'or", (1931), Gallimard, Paris, 1978
"Philosophie et mystique du nombre" (1952), Payot, Paris, 1971

GIEDION (Siegfried) "Espace, temps, architecture", (1° éd, fr., 1968), Denoel-Gonthier, 1978

GILPIN (William) "Trois essais sur le Beau pittoresque, sur les voyages pittoresques. et sur l'art d'esquisser les paysages, suivis d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'Anglais par le Baron de Blumenstein en 1799", Moniteur, Paris, 1982

GIMPEL (Jean) "Les bâtisseurs de cathédrales", Setl.il] Paris, rééd. 1968

GOMBRICH (Ernst-Hans) "L'écologie des images" Flammarion, Paris, 1983

GREIMAS (Algirdas Julien) "Sémiotique et sciences sociales", Seuil, Paris, 1978

GUADET (Julien) "Eléments et théorie de l'architecture" Aubanier, Paris, 1887

GUILLAUME (Paul) "La psychologie de la forme", Flammarion, Paris, 1979

HAUTECOEUR (Louis) "Histoire de l'architecture classique en France", Picard, Paris, 1957

HAUVUY (J-C) "Espace et sémiotique" Thèse Paris VIII, 1983 (?)

HEGEL (G. W. F.) "Esthétique", trad. de l'éd. allemande de 1835 par S. Jankelévitch, Flammarion, Paris, 1979

HOGARTH (William) "L'analyse de la Beauté" (1753), trad. O. Brunet, Paris, 1963

HULIN (Jean-Paul) "La ville et les écrivains anglais 1770-1820", Thèse Paris III, Champion, Paris, 1978

HUME (David) "Traité de la Nature Humaine - essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux" (1739-40), trad. Leroy, Aubier, Paris, 1946

INGERSOLL-SMOUSSE (F) "Joseph Vernet, Peintre de marines, 1714-1789", Paris, 1926

JAKOBSON (Roman) "Essai de linguistique générale", Minuit, Paris, 1963

JENCKS (Charles) "Le langage de l'architecture post-moderne", Denoel, Academy editions, Londres, 1979

KANDINSKY (Wassily) "Du spirituel dans l'art" (1912), Paris, 1969 "Point - ligne – plan - contribution à l'analyse des éléments picturaux" (1926), Denoël, Paris, 1970

KANT (Emmanuel) "Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime" (1764), trad. Kempf, Vrin, Paris, 1980
"Critique de la faculté de juger" (1790), trad. Philomenko, Vrin, Paris, 1984

KNIGHT (Richard Payne) "An analytical inquiry into the principal of taste", Londres, 1805.

KRIER (Léon) "La reconstruction de la ville", in ARCHITECTURE RATIONNELLE, AAA, Bruxelles, 1978

LAMEERE (Jean) "L'esthétique de Benedetto Croce", Vrin, Paris, 1936

LANSON (R) "Le goût du Moyen Age en France au XVIIIe siècle", Vanoest, Paris, 1926

LARAT (Jean) "Charles Nodier", Champion, Paris, 1923

LAUGIER (Marc Antoine) "Essais sur l'architecture" (1752) et "Observations sur l'architecture" (1765) , Mardaga, Bruxelles, 1978

LAVEDAN (Pierre) "Histoire de l'urbanisme à Paris", Hachette, Paris, 1975
"L'oeuvre du Baron Haussmann", PUF, Paris, 1954
"La représentation des villes dans l'art du Moyen Age", Vanoest, Paris, 1954

LAVEDAN (P) et HUGUENEY (Jeanne) "L'urbanisme au Moyen Age", Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1974

LAVEDAN (P) et HUGUENEY (J), HENRAT (Ph) "L'urbanisme à l'époque moderne XVI-VIIIe s." Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1982

LECLERE (Tristan) "Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe s.", Paris, 1913

LE CORBUSIER "Urbanisme", 1925, rééd ; Vincent et Fréal, 1966
"Le modulor", 1954, Denoël-Gonthier,Paris, 1977

LEVI-STRAUSS (Claude) "Le cru et le cuit", Plon, Paris, 1964

LOCKE (John) "Essai philosophique concernant l'entendement humain", trad. Coste, Amsterdam, 1700

LONGHI (Roberto) "Viviano Codazzi e l'inventione della veduta realistica", in revue Paragone, nov. 1955

LOOS (Adolphe) "Ornement et crime", in LES CAHIERS D'AUJOURD'HUI, Paris, 1913

LURÇAT (André) "Formes, composition et lois d'harmonie - éléments d'une science de l'esthétique architecturale", Vincent et Fréal, Paris, 1953-55

LYNCH (Kevin) "L'image de la cité" (1960) , Dunod , Paris, 1971

MANDELBROT (Benoît) "Les objets fractals" (1975), Flammarion, Paris, 1984
"Les fractales, les monstres, et la beauté", in revue Le Débat, n° 24, Paris, 1983

MARTINET (Marie-Madeleine) "Art et Nature en Grande Bretagne au XVIIIe siècle", Aubier, Paris, 1980

MERLOT-PONTY (Maurice) "Le visible et l'invisible", Gallimard, 1979

MICHEL (Emile) "Les maîtres du paysage", Hachette, Paris, 1906

MILLIN (A. L.) "Voyages dans les départements du midi de la France", 1807

MIGNOT (Claude) "Le tableau d'architecture de la fin du Moyen-Âge au début du XIXe s." in IMAGES ET IMAGINAIRE D'ARCHITECTURE, CCI, 1984

MOLES (Abraham) "Théorie de l'information et perception esthétique", Gonthier, paris,1972

MUMFORD (Lewis) "La cité à travers l'histoire", (1961), Seuil, Paris, 1964

NEAGU (Philippe) "Sur la photographie d'architecture au XIXe siècle" in revue des Monuments Historiques, n 110, Paris, 1980

OSBORNE (Harold) "Aesthetics and art theory : an historical introduction" Londres, 1968

PANERAI (Philippe), DEPAULE (J-CH), DEMORGON (M), VEYRENCHE (M) "Eléments d'analyse urbaine" AAA, Bruxelles, 1980

PANERAI (Ph), DEPAULE (J-Ch), CASTEX (j), "Formes urbaines - de l'îlot à la barre", Dunod, Paris, 1977

"Essai sur les structures syntaxiques de l'espace architectural" in Sémiotique de l'espace (2), ENSBA, Paris, 1978

PANOFSKY (Erwin) "L'oeuvre d'art et ses significations" (1955), Gallimard, Paris, 1969

"La perspective comme forme symbolique", Minuit, Paris, 1975

PARE (Richard) "Photographie et architecture 1839-1939", Mardaga, Bruxelles, 1983

PEIRCE (Charles Sanders) "Ecrits sur le signe" trad. Deledalle, Seuil ,Paris, 1978

PELPEL (Laurent) "La formation architecturale au XVIIIe s. en France", Recherche CORDA 1980

PERROT (Victor) "Les principaux recueil s de vues de Paris avant 1789", Le vieux Papier, Paris, 1908

PIAGET (Jean) "Les mécanismes perceptifs", PUF, Paris, 1961

PLATON "Le Banquet" et "Le Timée" trad. Chambry, Garnier-Flammarion , 1964-69

PRICE (Uvedale) "Essays on the picturesque as compared with the Sublime and the Beautifull…", Londres, 1810, traduction d'extraits in revue URBI n° VIII, 1983 (titre: Villages pittoresques)

RAYMOND (Henri) "Commuter et transmuter: la sémiologie de l'architecture", in revue Communications n° 27, Paris, 1977

RIEGL (Alois) "Le culte moderne des monuments -son essence et sa genèse" (1903), trad. Wieczorek, Seuil, Paris, 1984

ROSSI (Aldo) "L'architecture de la ville", L'Equerre, Paris, 1981

ROSENTHAL "La Gravure" (?)

ROSOLATO (G) "Essai sur le symbolisme", Gallimard, Paris, 1979

ROWE (Colin) "The revolt of senses" in Architectural Design, n°7-8, 1984

RUDOFSKY (Bernard) "Architecture without architects", New York, 1964

RUSKIN (John) "Les sept lampes de l'architecture", (1880), trad. Elwall, Presse d'Aujourd'hui, Paris, 1980

SAUSSURE (Ferdinand de) "Cours de linguistique générale", Payot, Paris 1949

SAVIGNAT (J-M) "Dessin et architecture du moyen âge au XVIIIe siècle", ENSBA, Paris, 1983

SECRETAN (Philibert) "L'analogie" PUF, Paris, 1984

SERRES (Michel) "Le passage du Nord-ouest", Minuit, Paris, 1980
"Rome, le livre des fondations", Grasset, Paris, 1983
"Les cinq sens", Grasset, Paris, 1985

SITTE (Camillo) "L'art de bâtir les villes - l'urbanisme selon ses fondements artistiques" (1889), trad. Wieczorek, l'Equerre, Paris, 1980

SOURIAU (Paul) "La beauté rationnelle"; Alcan, Paris, 1904

STENDHAL "Mémoires d'un touriste", Le Divan, Paris, 1929

STEVENS (Peter) "Les formes dans la nature", Seuil, Paris, 1978

TAYLOR (Baron I S J), NODIER (Charles), DE CAILLEUX "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France", 1820-78, 28 vol, (rééd en fac simile chez J. Lafitte, 1980-? - 4 vol actuellement parus)

TERRENOIRE (Marie-Odile) "Le travail d'architecture à l'époque gothique - sources écrites et interprétation", recherche CORDA 1982

TEYSSOT (Georges) "Cottage et Pittoresque : les origines du logement ouvrier en Angleterre 1718-1818", in AMC n 34, Paris, 1975

THOM (René) "Modèles mathématiques de la morphogénèse", Christian Bourgois, Paris, 1980

"Local et global dans l loeuvre d1art" , in Le Débat~ n° 24, Paris, 1983

UNWIN (Raymond) "L'étude pratique du plan des villes - introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension" (1909), L'Equerre, Paris, 1981

VALERY (Paul) "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" Gallimard, Paris, 1957

VIOLLET LE DUC (Eugène) "Entretiens sur l 'architecture" (1863), Mardaga, Bruxelles, 1977

WITTKOWER (Rudoph) "Architectural principles in the âge of humanism", Alec Tiranti, London 1967 (1° éd. 1949)

WOLFFLIN (Heinrich) "Principes fondamentaux de l'histoire de l'art - le problème de l'évolution du style dans l'art moderne" (1915), Gallimard, Paris, 1966

WATELET (Claude-Henri) "Encyclopédie méthodique des Beaux"Arts", Paris, 1788

TABLE DES MATIERES

page

INTRODUCTION..... 2

CHAPITRE I : CONSIDERATIONS THEORIQUES PRELIMINAIRES 16

1/ LA DEREGULATION ESTHETIQUE DES VILLES MODERNES ;
CONSTAT ET HYPOTHESES..... 17

2/ POINT DE VUE SUR LES PRINCIPAUX COURANTS DE
PENSEE EN ESTHETIQUE URBAINE..... 32

CHAPITRE II : PRESENTATION DU CORPUS DIANALYSE 49

1/ RAPPEL HISTORIQUE SUR LE DEVELOPPEMENT DE
L'ESTHETIQUE DU PAYSAGE DANS LES DIFFERENTES
TRADITIONS DE REPRESENTATION DE L'ESPACE URBAIN
ENTRE LE XVIe ET LE XIXe SIECLES 50

A/ LA TRADITION SCENOGRAPHIQUE ITALIENNE 50
B/ ORIGINES DE LA TRADITION TOPOGRAPHIQUE 54
C/ LE VEDUTISME 60
D/ LES GRANDS RECUEILS DE VOYAGES DE
L'EPOQUE ROMANTIQUE..... 66
E/ LA PLACE DE LA PHOTOGAPHIE DANS LE
VEDUTISME URBAIN DE 1840 A 1890..... 71

2/ LE CHOIX DU CORPUS D'ETUDE..... 77

A/ LES CRITERES DU CHOIX 77
B/ PREMIERE PRESENTATION DU CORPUS
ICONOGRAPHIQUE RETENU..... 84
(LEGENDE DES ILLUSTRATIONS)..... 85

CHAPITRE III : ORIENTATIONS METHODOLOGIQUES..... 93

1/PROBLEMATIQUE ET OUTILS D'ANALYSE..... 94

A/ PARTICULARITES ET LIMITES DE
L'APPROCHE PROPOSEE..... 94

B/ ELEMENTS D'UNE THEORIE DE L'EXPRESSIVITE DES FORMES..... 96
C/ CATEGORIES ANALYTIQUES..... 99

2/ PRESENTATION DE LA DEMARCHE ANALYTIQUE 105

A/ CLASSEMENT TYPOLOGIQUE DES VUES DU CORPUS..... 105
B/ RECONNAISSANCE DES NIVEAUX D'EXPRESSION ESTHETIQUE DES PAYSAGES URBAINS PREMODERNES..... 105
C/ SYSTEMES DE REGULATION ET SYSTEMES D'ORGANISATION FINALISES DU PAYSAGE URBAIN DANS LES DIFFERENTES TRADITIONS HISTORIQUES..... 113
D/ CONCLUSION 114

ANNEXES 116
NOTES 117
ILLUSTRATIONS DU CORPUS..... 124
BIBLIOGRAPHIE..... 164