Contrôler l'image de la ville

Clément Orillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/472>

DOI : 10.4000/labyrinthe.472

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2003

Référence électronique

Clément Orillard, « Contrôler l'image de la ville », *Labyrinthe* [En ligne], 15 | 2003, mis en ligne le 24 juillet 2008, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/472> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.472

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Contrôler l'image de la ville

Clément Orillard

COMMENT ENVISAGER LA QUESTION DE LA REPRÉSENTATION EN URBANISME ?

- 1 Depuis trente ans, l'approche urbanistique classique, la planification, connaît une contestation toujours croissante. On lui reproche en particulier de développer un regard uniquement techno-scientifique sur la ville, la transformant ainsi en une machine ou un corps organique qu'il s'agirait de réparer et de contrôler. Si les éléments sociaux restent présents, ils sont souvent réduits à un ensemble de statistiques démographiques, économiques, etc. L'homme n'est plus qu'un usager et un consommateur. L'image de la ville, forgée par la société qui l'habite, est écartée, niée, laissée au domaine de l'art et de la littérature.
- 2 Néanmoins, nombreux sont aujourd'hui les observateurs qui remarquent la force que peut avoir cet imaginaire dans la reconstruction permanente de la ville sur elle-même. Tel quartier peut ainsi voir sa démographie, son activité économique redémarrer et son espace se transformer simplement à la faveur d'un changement d'image qui semble totalement spontané. Cette même image peut même aller très violemment à l'encontre de l'action urbanistique des autorités publiques et conduire à des échecs majeurs. L'évolution de l'image des grands ensembles, depuis celle d'une ville moderne vers celle d'une ville déshumanisée, n'explique bien sûr qu'une part de l'échec de cette politique mais personne ne songerait à en contester l'importance.
- 3 Comment envisager la question de l'image dans l'urbanisme ? Est-il possible de concevoir des outils de contrôle et de gestion de cette image ? Deux pistes permettront d'apporter un début de réponse. Tout d'abord, il s'agira de définir puis de développer cette question afin de préciser la notion d'image face aux questions urbaines. Dans un second temps, nous ferons appel à l'histoire de l'urbanisme pour comprendre comment cette notion a pu aboutir à un dispositif particulier.

LA NOTION D'IMAGE FACE AUX QUESTIONS URBAINES

- 4 Penser la notion d'image, c'est penser celle de représentation, c'est-à-dire l'idée que l'on « se » représente un objet considéré et, par extension, tout l'univers imaginaire associé. Or, depuis que le discours utopique existe¹, la ville est devenue définitivement un objet à la fois social et spatial, comme l'exprime l'opposition ville-cité chez Jean- Jacques Rousseau. Objet, elle est donc aussi le support d'une représentation. Comment donc appréhender cette représentation ? Comment comprendre les liens qu'elle tisse avec les autres caractéristiques de l'objet « ville » dans la société contemporaine ?

Représentation et société contemporaine

- 5 Lorsque l'anthropologue étudie les sociétés primitives, il lit au travers des lieux où vivent ces sociétés tout à la fois les usages les régissant mais aussi les représentations inscrites dans ces espaces. Espace, pratiques et représentations sont alors perçus comme un ensemble formant une totalité fortement structurée.
- 6 Marc Augé, dans un de ses ouvrages les plus célèbres², a montré que cette définition classique de la notion de lieu semble ne plus pouvoir être appliquée à de nombreux espaces qui caractérisent la société contemporaine. Que dire ainsi de ceux, supermarchés, autoroutes, etc., qui peuplent de plus en plus nos villes et accueillent une part toujours croissante des pratiques de nos contemporains sans pourtant être le support de représentations fortes ? Pour ceux-ci, Augé emprunte au monde anglo-saxon le terme de non-lieu (*nonplace*³) dont il fait l'élément majeur de cet au-delà de la modernité qu'il nomme « surmodernité ». Mais si Augé construit cette notion au regard de celle de lieu telle que la comprennent anthropologie et ethnologie, il la développe aussi en référence à la notion de « lieu de mémoire » théorisée par Pierre Nora.
- 7 Le lieu de mémoire apparaît comme le miroir du non-lieu. Comme lui, il est une des caractéristiques majeures de la société contemporaine et se présente comme un espace qui ne possède qu'une part des attributs traditionnels du lieu. Mais si le non-lieu est marqué par une absence de représentation, c'est à des représentations qui ne s'incarnent plus complètement dans des pratiques que fait référence l'acception de « lieu de mémoire ⁴ ». Plus encore que Marc Augé, Pierre Nora présente ce dérivé de la notion de lieu comme la marque d'une rupture dans l'histoire de la société occidentale, celle du passage de « la mémoire vraie, sociale et intouchée, celle des sociétés dites primitives ou archaïques, [à] l'histoire qui est ce font du passé nos sociétés condamnées à l'oubli⁵ ».
- 8 Si Augé montre que la définition anthropologique du lieu ne peut s'appliquer à de nombreux espaces de la société contemporaine, il ne condamne bien sûr pas ce terme et son association forte entre pratiques et représentations ; il fait simplement remarquer que la construction du « lieu » s'est déplacée depuis le corps social dans son ensemble vers des individus ou des groupes restreints ; un niveau où la mémoire vraie continue à exister sous la forme d'une psychologie individuelle ou collective ainsi que l'a noté Pierre Nora⁶. Pour soutenir cette affirmation, Augé fait alors référence à Michel de Certeau et à son analyse des « arts de faire », ces pratiques quotidiennes et individualisées « multiformes, résistantes, rusées et têtues⁷ » qui échappent au poids du contrôle social.

Penser le paysage de la ville

- 9 Nous voyons donc que si l'espace est toujours porteur de représentations dans les sociétés contemporaines, ces dernières sont fragmentées et recomposées. Elles ne s'intègrent plus dans un tout ; elles ne sont plus directement liées à la forme physique de l'espace et aux pratiques qu'il accueille. Au contraire, elles s'autonomisent au niveau macrosocial avec la mise en place de représentations collectives qui ne sont plus liées aux pratiques qu'à travers la psychologie de chacun. D'une manière étonnante, cette définition de la représentation dans les sociétés contemporaines rejoint, dans le domaine de la vision, la notion de paysage : construction sociale d'un regard détaché de pratiques collectives qui entre pourtant en résonance avec le vécu individuel de chacun à travers sa propre psychologie. Cette double essence se retrouve dans l'analyse développée par l'historien Alain Corbin à propos de la construction du paysage du littoral par le regard bourgeois. Ce dernier mobilisa en effet tout autant l'univers esthétique de cette classe sociale qu'une « dramaturgie des sentiments⁸ ». Parler de représentation d'un espace, c'est donc parler du paysage associé à cet espace.
- 10 Que recouvre plus précisément la notion de paysage ? Selon W. J. T. Mitchell, pour mieux comprendre cette notion, il faudrait « changer le nom commun « paysage » en un verbe. Il [s'agirait] de penser le paysage non comme un objet à observer ou un texte à lire, mais comme un processus au travers duquel des identités sociales et individuelles sont formées⁹ ». Le paysage serait donc le résultat d'un processus qui permettrait notamment l'appropriation de certains espaces par des groupes sociaux qui n'avaient pourtant jusqu'alors développé aucune pratique inscrite dans ceux-ci ; tels semblent être les cas de la conquête des espaces du littoral par la bourgeoisie ou de celle des colonies par la société anglaise¹⁰. Comment se construit ce processus socio-historique qui transforme des espaces en paysages ? Selon Alain Roger, il se caractérise par un élément principal qu'il nomme « artialisation » et qui consiste, après la réification de cet espace, support de la représentation, à lui faire intégrer le monde de l'art¹¹. Cette artialisation peut se faire, selon lui, de deux manières : *in visu*, c'est-à-dire par transformation du regard porté, ou *in situ*, c'est-à-dire par transformation de l'objet observé afin qu'il corresponde à certains canons esthétiques. C'est ainsi que le développement de la peinture de paysage va accompagner une transformation de l'art des jardins, un mouvement qui connaîtra son paroxysme avec la construction du discours sur le pittoresque. Tout au long d'un débat qui anime l'Angleterre du XVIII^e siècle, les canons d'un « nouveau » beau, le beau pittoresque, sont fixés en référence à la peinture. Un beau jardin paysager doit être ainsi un jardin qui fournit au promeneur une série de vues, de tableaux, dignes d'être peints par Claude Lorraine, Nicolas Poussin ou Salvator Rosa¹².
- 11 Dans le prolongement de la réflexion de Roger, Augustin Berque développe une analyse de la notion qui permet de distinguer trois niveaux au sein de son acception. Tout d'abord, le paysage s'inscrit dans des pratiques artistiques, notamment en peinture (peinture de paysage) et littérature (poésie par exemple). Ensuite, il est directement associé à une action sur l'espace (l'art des jardins dans le cas du paysage naturel). Enfin, l'existence du mot montre qu'il s'agit d'un fait de civilisation¹³. Le paysage est donc un processus culturel qui n'est pas particulièrement attaché aux scènes naturelles, mais qui peut s'appliquer à n'importe quel espace. Or, on peut remarquer que la ville fait l'objet, dès le XVIII^e siècle, d'une littérature louant son apparence, ses paysages. D'abord limitée,

cette littérature connaîtra son heure de gloire sous la plume de Charles Baudelaire avec la figure du flâneur¹⁴. Si la peinture a représenté très tôt des vues de villes prises d'un point de vue souvent éloigné, son intérêt pour les scènes urbaines connaît un développement massif dès le début du XIX^e siècle. Enfin, s'il n'existe pas de terme particulier mais simplement des expressions dans les langues romanes, tels « paysage urbain » ou « *paesaggio urbano* », des termes spécifiques existent dans les langues germaniques : *Stadtlandschaft* en allemand et surtout *townscape* et *cityscape* qui apparaissent à la fin du XIX^e siècle, le premier ayant fait fortune en Angleterre et le second aux États-Unis. On peut donc conclure qu'il existe depuis le XIX^e siècle un regard paysager qui s'est développé sur la ville.

L'URBANISME ET SES OUTILS GRAPHIQUES

- 12 Si l'on définit l'urbanisme selon son acception la plus large, c'est-à-dire comme une action raisonnée sur la ville, comment penser son histoire ? Après avoir été dominée par une histoire des discours ou des réalisations, celle-ci s'oriente aujourd'hui vers une histoire des outils et en particulier de l'outil graphique. Pourquoi ? La représentation graphique est la représentation symbolique par excellence. Or, selon Jean-François Lyotard, « le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à « voir ». Et l'étonnant n'est pas qu'il donne à penser si tant est qu'une fois dans le langage existant, tout objet est à signifier, à mettre dans un discours, tombe dans le trémis où la pensée remue et trie tout, l'énigme est qu'il reste à « voir », qu'il se maintienne incessamment sensible, qu'il y ait un autre monde qui soit une réserve de « vues », ou un entremonde qui soit une réserve de « vision », et que tout discours s'épuise avant d'en venir à bout¹⁵ ». Une histoire des outils graphiques correspond donc mieux à la double dimension de l'urbanisme, réflexion sur un objet conceptuel et action dans l'espace sensible.
- 13 L'outil graphique, qui est traditionnellement associé à l'urbanisme, est le plan de ville. Celui-ci apparaît aujourd'hui comme un objet naturel, évident. Massivement diffusé dans la société, il est utilisé par tous afin de s'orienter dans l'océan urbain. Pourtant, l'histoire de cet outil montre qu'il a fait l'objet d'une construction progressive correspondant à une histoire des mentalités et non simplement à une histoire des techniques.
- 14 En effet, comme l'ont montré de nombreux travaux traitant de la cartographie des villes, alors que les anciens possédaient une grande maîtrise de la géométrie et de l'arpentage, ces techniques étaient réservées à un usage économique et juridique. La cartographie urbaine n'émerge réellement qu'avec la Renaissance, au moment où la célébration de la gloire des villes passe par la représentation de la forme générale de la ville, c'est-à-dire à la fois du tissu urbain et du site géographique. Mais que ce soit dans les célèbres *vedute* italiennes ou les plans-portraits, la ville est représentée graphiquement d'une manière qui associe toujours un certain réalisme géographique à des éléments purement symboliques¹⁶. Ainsi en est-il de nombreux portraits de la ville de Paris associant sur une même planche une vue oblique de la ville qui suppose un observateur imaginaire dans le ciel, la représentation allégorique des différentes classes formant le peuple de la ville – depuis la noblesse jusqu'aux petites-gens – ainsi que des poèmes à la gloire de la ville ou l'écu du roi¹⁷. Au-delà d'un réalisme toujours plus grand, la représentation de la ville conserve des aspects liés à l'imaginaire urbain et, en étant toujours construite à partir d'un point de vue subjectif, même s'il reste hypothétique, ne prétend pas à l'objectivité.

- 15 La rupture interviendra avec la convergence entre la carte urbaine et le plan d'architecte. La première connaît, dès la moitié du XVIII^e siècle, une évolution vers une très grande précision géométrique et une marginalisation de la vue oblique au profit de la vue verticale en plan, alors que la science géographique se développe. Le second est, en revanche, un outil qui sert d'espace de test pour la profession d'architecte ; il voit son utilisation s'étendre à la ville, alors que la pratique professionnelle commence à déborder de la commande de simples places ou bâtiments¹⁸. Le plan de ville qui en résulte se veut objectif ; toute figuration d'un quelconque imaginaire est donc bannie et le point de vue subjectif disparaît.
- 16 Cette marche vers l'abstraction et donc vers la simplification du plan de ville continua avec l'avènement de la cartographie statistique qui devait permettre de « voir l'invisible urbain¹⁹ », mouvement qui se poursuit aujourd'hui avec la construction des systèmes d'information géographiques. Si l'outil s'enrichit chaque fois de nouvelles informations, celles-ci se déposent sur un fond qui ne peut les supporter sans simplification ; il s'appauvrit dès lors paradoxalement dans le domaine du visuel. Cet appauvrissement se confirme lorsque, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, le zonage – procédure qui est à la base de la planification urbaine – est systématisé par l'urbanisme municipal allemand. Avec le zonage et la planification, l'urbanisme bascule dans une approche strictement techno-scientifique de la ville. Un partage se fait alors entre la ville objectivée, scientifique, de la planification urbaine et la question de l'imaginaire et du paysage des villes laissées à la littérature et à l'art. L'histoire du plan de ville montre ainsi qu'il s'est construit progressivement et ne s'est imposé comme outil central de l'urbanisme que tardivement, au début du XX^e siècle, alors même que la ville faisait l'objet d'un regard paysager depuis le XIX^e siècle. Dès lors, est-ce qu'un outil original issu d'une approche paysagère du monde urbain fut développé au sein de l'urbanisme avant que le plan de ville ne s'impose ?

PAYSAGE URBAIN : DE LA NOTION AU DISPOSITIF

- 17 En 1889 est publié à Vienne *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*²⁰. L'auteur, Camillo Sitte, un architecte viennois, l'a écrit suite à son opposition au plan proposé pour le *Ring*, suite célèbre d'espaces publics projetés sur le site de l'ancienne zone *non-aedificandi* de la capitale autrichienne. Alors que ce plan était issu d'un travail déjà très proche de la planification, Sitte lui reprochait d'appauvrir la richesse de l'objet « ville » en ne prenant en compte que la seule dimension technique. Proposant de compléter cette approche, il ambitionna de construire une approche esthétique de l'espace – au sens large du terme – renouant avec l'imaginaire urbain.
- 18 Cet ouvrage, aujourd'hui considéré comme canonique par les urbanistes, a aussi connu en son temps un très grand succès auprès des théoriciens mais aussi des praticiens de l'urbanisme. Étudions comment l'approche sensible développée par Sitte a été reçue et réinterprétée par d'autres auteurs.

Camillo Sitte et le Stadtbild

- 19 Dès les premières pages de l'ouvrage, Sitte propose, au-delà d'un espace urbain conçu comme un système de circulation, de considérer places et rues comme des lieux mettant

en scène la vie publique, ou l'évoquant métaphoriquement. Pour lui, l'espace physique de la ville doit relier le citoyen et la cité. Il doit construire les relations entre l'individu et le corps social urbain dans une société moderne alors qu'il pressent la distance croissante séparant pratiques et représentations. Analysant plusieurs exemples historiques, notamment le forum romain et la place du marché dans diverses villes médiévales, il tente de reconstituer une écriture esthétique mobilisant l'univers symbolique de la cité occidentale.

- 20 Ce discours est directement issu du monde germanique au sein duquel se développe une nouvelle approche de l'art nommée *Kunstwissenschaft*. Tentative plusieurs fois renouvelée par différents auteurs pour fonder une nouvelle rationalité artistique, elle associait histoire de l'art et théorie esthétique. Parmi les diverses formes d'art touchées par ce nouveau discours, l'architecture occupe une place privilégiée avec les écrits d'Aloïs Riegl et d'Heinrich Wofflin²¹. La question de la ville avait été intégrée dans le domaine de l'architecture à travers la pratique des embellissements ; elle fut donc nécessairement touchée par cette approche. *Der Städtebau* est donc à lire comme une tentative de construire une *Kunstwissenschaft* de la ville.
- 21 Or, dans sa tentative de lier histoire de l'art et théorie esthétique, la *Kunstwissenschaft* fait appel à un discours marqué par les débuts de la phénoménologie qui met en scène l'individu esthète et observateur. Camillo Sitte suit cette voie et développe une approche essentiellement psycho-optique. De celle-ci, il extrait une nouvelle notion, le *Stadtbild*, que l'on peut traduire par tableau urbain. Selon l'auteur, l'observateur perçoit la ville comme une suite de tableaux différents. La qualité artistique de la ville est alors proportionnelle au nombre et aux différences entre les multiples tableaux proposés par l'espace urbain²².
- 22 Néanmoins la notion de *Stadtbild* reste limitée à un espace particulier et ne s'étend pas à la ville dans son ensemble. Héritier de l'art urbain et donc de l'image de la ville comme lieu de représentation du pouvoir, Camillo Sitte appuie l'ensemble de son discours sur un seul objet urbain, la place. Il ne développe donc pas une approche globale de la ville mais au contraire un regard fragmenté. Les *Stadtbilder* de chaque espace urbain sont analysés les uns après les autres sans qu'une articulation de l'ensemble soit proposée. D'un autre côté, la notion de *Stadtbild* reste de l'ordre de l'écrit théorique. Alors que la vision est au cœur de cette notion, Sitte ne propose pas de la traduire en un dispositif graphique. Au contraire, le corpus iconographique consiste d'une part en des vues urbaines sous forme de gravures de nature et de point de vue très divers sans logique globale explicite, et d'autre part en des plans schématiques représentant chaque place. Pour que l'approche proposée par *Der Städtebau* puisse dépasser le stade théorique, il était donc nécessaire que le texte de Sitte soit réinterprété.

Charles Buls et la rue pittoresque

- 23 Parmi les auteurs qui se font le relais des propos de Sitte de son vivant puis après sa mort, Charles Buls occupe une place prépondérante. Admirateur de l'architecte viennois, Buls contribua très largement à propager dans le monde francophone et anglo-saxon les idées issues du débat germanique²³. Avec la publication en 1893 de l'opuscule *Esthétique des villes*, le théoricien belge introduit en France mais aussi en Angleterre l'approche artistique de la ville développée par le maître autrichien. Pourtant, un examen attentif de cet ouvrage révèle de très nombreuses différences avec les propos de Sitte. Tout d'abord, ce n'est plus

la place mais la rue qui occupe le cœur des propos. Buls ne présente plus la ville comme un simple ensemble de places, mais plutôt comme une articulation de ces différentes places autour de l'organe majeur qui devient la rue²⁴. On peut imputer ce changement à la différence de contexte entre Vienne et Bruxelles. Si Vienne est le lieu de la construction d'une suite d'espaces publics qui constituent le *Ring*, Bruxelles est confrontée à la même époque aux controverses soulevées par le projet de percement de nouvelles voies dans le tissu ancien²⁵.

- 24 D'un autre côté, Buls, héritier du débat esthétique anglais²⁶, développe une approche qui emprunte directement des éléments au pittoresque anglais qu'il cite nommément. Dans *Esthétique des villes*, apparaissent donc des propos nouveaux qui, s'ils sont en partie inspirés de Sitte, montrent une orientation nouvelle du discours et la construction d'un objet nouveau, la rue pittoresque : « S'il est vrai que le beau pittoresque résulte d'effets de contraste, de l'accentuation de certaines formes procurant l'impression de grandeur, de la parfaite adaptation aux conditions de milieu, de l'imprévu qui provoque notre curiosité et renouvelle nos sensations, on peut dire que cette longue voie sinueuse, où nous croyons retrouver les traces des générations qui les ont parcourues pendant des siècles, est une artère vitale de notre vieille ville et un des traits de sa beauté²⁷. »
- 25 Avec cette approche pittoresque, Buls insiste sur la notion de tableau, comme instrument principal de perception et de conception de la ville, en opposition au plan jugé trop abstrait par rapport à la perception de l'observateur de la ville : « Une chose dont il nous a paru que les architectes ne se méfiaient pas assez, c'est de leur tendance à regarder leur plan à vol d'oiseau, ils cherchent alors des symétries qui ne se remarquent plus du tout lorsque l'on se promène dans le quartier réalisé [...]. C'est donc de la vue horizontale que les architectes devraient surtout se préoccuper et non de la vue cavalière [...]²⁸. »
- 26 Charles Buls, au sein d'un contexte différent, a donc réinterprété les propos de Sitte en faisant dévier l'esthétique proposée depuis un discours rationaliste vers un discours pratique et plastique. De plus, il abandonne la notion de place pour celle de rue qu'il consacre comme organisme central de la ville. Tout est prêt pour que la notion psychoptique de *Stadtbild* perde son caractère statique et se concrétise en un dispositif optique.

Camille Martin ou l'invention du dispositif graphique du tableau

- 27 En 1902, une traduction en français de *Der Städtebau* paraît à Genève sous le titre *L'art de bâtir les villes*. Or, le traducteur, Camille Martin, architecte et philosophe genevois, ne cherche pas à reproduire avec exactitude le texte de Sitte mais, comme il l'affirme dans le sous-titre de cette version, il entend le compléter. Au-delà de simples ajouts, le texte va être sensiblement transformé. Certains auteurs, comme Françoise Choay ou Georges et Christiane Collins, parlent d'une trahison des propos de Sitte et tiennent à dévaluer le poids de cette version remaniée au sein de l'histoire de l'urbanisme. Pourtant, ce ne fut pas la version originale mais la traduction en français, langue plus communément parlée que l'allemand en ce début du siècle, qui sera très largement citée chez un grand nombre de théoriciens de l'urbanisme, alors même que plusieurs d'entre eux étaient parfaitement conscients, de la différence entre les deux versions. C'est pourquoi il semble préférable de considérer le texte de Martin comme une interprétation de *Der Städtebau* et lui reconnaître la place importante qui lui revient dans l'histoire de l'urbanisme²⁹.

- 28 Parmi les différences les plus importantes par rapport au texte original, on note l'apparition d'un chapitre entier intitulé « Des rues » et la constitution d'un corpus iconographique unifié entièrement nouveau. Pourquoi cet ajout ? Là encore, la spécificité du contexte dans lequel Martin travaille semble avoir été importante. Après avoir connu une situation proche de celle de Vienne avec la démolition de ses remparts en 1849, Genève est confronté à deux nouvelles questions dès la fin du XIX^e siècle : la réalisation d'un plan régulateur et l'extension de la ville. C'est dans ce contexte que se constitue en 1901 la commission d'Art public de Genève sous l'impulsion, en particulier, de Charles Buls. Et c'est ce dernier qui poussera le jeune Martin à traduire l'ouvrage de Sitte. On peut donc comprendre les ajouts et transformations de Camille Martin comme la tentative d'inscrire le texte de Sitte dans une perspective moins théorique et plus pratique sous l'influence plus ou moins directe du maître bruxellois³⁰. C'est bien sûr le chapitre sur les rues qui présente la plus forte parenté avec les propos de Buls, on y retrouve ainsi l'approche pittoresque du paysage urbain, un intérêt pour l'esthétique de la rue qui rejoint d'autres ouvrages publiés autour du début du siècle³¹.
- 29 Mais c'est avec la construction d'un nouveau corpus d'illustrations que Martin innove le plus. Elles sont le fruit de trois auteurs différents, Hans Bernoulli, Franz Puetzer et Hans Hindermann. Martin les nomme « illustreurs-architectes », ce qui semble confirmer l'importance donnée à ce corpus iconographique qui dépasse la simple illustration. Cette hypothèse paraît être renforcée par le fait que Bernoulli n'est pas un simple collaborateur mais aussi un ami intime de Martin rencontré au cours de ses études au Polytechnicum de Zurich.
- 30 Ces illustrations représentent des vues urbaines, montrant certains espaces figurés en plan dans le même ouvrage. Ce type de prise de vue correspond bien sûr à la notion de *tableau*, traduction du *Statdbild* sittéen chez Martin. Un dispositif graphique semble donc se mettre en place. Toutes ces illustrations sont issues de gravures sur bois, ces dernières ayant été elles-mêmes réalisées à partir de photos³². Le choix de la gravure sur bois et non de la classique gravure sur cuivre ou de la photogravure n'est donc pas uniquement un choix technique mais doit correspondre à une intention éditoriale précise. Or, le passage de photographies à des gravures sur bois se traduit ici par l'élimination des ombres, des détails et un travail de dessin au trait. L'utilisation d'une telle technique aboutit ainsi à éliminer les caractéristiques particulières liées au contexte de la prise de vue – détails des matériaux et des ornements, profondeur de l'espace, etc. – au profit d'une représentation en deux dimensions très proche des caractéristiques de la peinture paysagère. Et ce type de représentation paraît d'ailleurs posséder une forte parenté avec les illustrations utilisées dans les ouvrages participant de la culture pittoresque tels les premiers guides de voyages du XIX^e siècle. La simplification des illustrations par rapport à l'ouvrage de Sitte permet ainsi de construire un corpus de représentations de différents paysages urbains comparables entre eux.
- 31 Cette volonté de construction d'un système rejoint en fait celle que Sitte avait développée lui-même pour *Der Städtebau* en redessinant à la même échelle l'ensemble des plans utilisés dans l'ouvrage, logique poursuivie par Martin dans le chapitre sur les rues. En associant ces vues urbaines aux plans qui leur correspondent se met ainsi en place un nouveau dispositif graphique qui permet d'associer construction spatiale et caractéristiques paysagères d'un espace. Cette association est particulièrement présente dans le chapitre « Des rues ». De plus, on peut remarquer qu'à la suite des plans du

chapitre « Des groupements de places », la représentation en plan de certaines séquences urbaines figure une suite d'espaces publics numérotés selon un parcours.

- 32 Néanmoins, cette systématisation du corpus des vues urbaines reste limitée. En effet, l'angle de prise de vue est hésitant. Seule une faible majorité, neuf sur dix-sept, correspond à des scènes urbaines prises à la hauteur du regard du passant. De plus, les vues restent limitées face au nombre des plans inclus dans le corps du texte. Le plan domine donc encore par rapport à la représentation du paysage urbain. Et dans le chapitre « Des rues », si plusieurs plans montrent une succession d'espaces différents, un seul de ces derniers est représenté sous la forme d'une vue urbaine. Le dispositif graphique associant plan et vue urbaine est développé dans l'ouvrage de Martin, mais il reste insuffisant. La représentation du paysage urbain n'est pas encore stabilisée par le choix d'un seul point de vue commun et lorsque la notion de parcours apparaît, elle n'est pas vraiment concrétisée par le dispositif.

Raymond Unwin et la systématisation des tableaux en un parcours

- 33 Avec la publication, en 1909, de *Town Planning in Practice*, autre ouvrage canonique de l'histoire de l'urbanisme, Raymond Unwin fait définitivement entrer l'héritage sittéen dans le monde anglo-saxon. On peut en effet remarquer la présence d'un véritable hommage au maître viennois³³ qui se traduit par des passages entiers de *Der Städtebau* cités *in extenso*. Mais à quel ouvrage fait-il référence ? À l'original de Sitte ou à l'interprétation bulsienne de Martin ? Était-il conscient des différences entre ces deux ouvrages ? De nombreux auteurs semblent affirmer qu'Unwin n'aurait connu que la version française et qu'il aurait donc été incapable de différencier les propos originaux de Sitte de ceux réinterprétés par l'auteur genevois. Pourtant, un examen attentif permet de nuancer cette affirmation. Certains indices permettent d'avancer qu'Unwin aurait identifié le caractère exogène du corpus iconographique de la version française, mais, en revanche, il n'aurait su faire la part de l'original et du réinterprété dans le texte lui-même³⁴. Cette analyse permet donc d'éclairer le positionnement adopté par Unwin face à l'héritage sittéen transmis par Martin. En effet, s'il ne semble pas possible d'utiliser l'appropriation de notions propres au texte de Martin pour démontrer qu'Unwin se situe dans l'héritage direct de Sitte ou dans celui de sa réinterprétation par Buls, le corpus iconographique pourrait permettre d'apporter une réponse.
- 34 Or, on peut remarquer qu'Unwin reprend la notion de *Stadtbild* traduite par *tableau* chez Martin pour la traduire à son tour en *street picture*. L'utilisation de la notion de *Bild* chez Sitte associée au contexte de son emploi semble faire référence à la notion d'image mentale. Au contraire, l'emploi du terme *picture*, traduction directe du *tableau* de Martin, et non de celui d'*image*, plus approprié au regard de l'approche sittéenne, paraît lié à une approche picturale voire pittoresque et donc plus pratique et moins théorique. L'association à la notion de rue et non à celle de ville comme chez Sitte permet de confirmer cette hypothèse. Avec Unwin, la notion développée par Sitte semble donc définitivement instrumentalisée, elle devient un outil.
- 35 Cette approche « pratique » de la notion de tableau semble se confirmer dans l'iconographie de *Town Planning in Practice*. Car au-delà de deux illustrations qui sont directement empruntées à *L'art de bâtir les villes*, la rue des Pierres de Bruges et la rue large de Lübeck, l'ensemble du corpus de vues urbaines utilisées dans l'ouvrage utilise le même type de représentation. Qu'il s'agisse de vues réelles ou imaginaires, toutes sont

issues de gravures sur bois très proches de celles réalisées par Bernoulli, Puetzer ou Hindermann. Mais surtout, Unwin systématise le point de vue correspondant au regard du passant. Enfin, à la différence des vues imaginaires, l'espace réel n'est pas déformé, ce qui semble indiquer que la technique utilisée est toujours celle d'une exécution à partir d'une photographie, lorsque cela est possible.

- 36 Mais, le plus intéressant est qu'Unwin n'utilise plus ces vues urbaines avec parcimonie. Au contraire, dans le cas de l'analyse de certains espaces urbains, il les multiplie pour rendre compte de différents points de vue. C'est ainsi qu'il procède lors de l'étude de la petite ville de Buttstead³⁵ qui propose onze tableaux dont les points de vue sont indiqués sur un plan. Avec ce renversement de proportion entre vues et plans, ce n'est plus l'outil « plan » qui domine mais les vues urbaines. Le plan ne semble plus là que pour permettre de rendre intelligible la relation des vues entre elles. L'analyse de Buttstead va au-delà de cette simple multiplication. En effet, on peut remarquer que les différentes vues numérotées de A à J suivent sur le plan un ordre logique, celui d'un observateur effectuant un parcours à l'intérieur de la ville. Au travers d'une autre analyse, celle de la rue principale d'Oxford, Unwin pousse plus loin le dispositif graphique en développant explicitement un parcours linéaire illustré par une série de six photographies.
- 37 Avec *Town Planning in Practice*, Raymond Unwin achève donc de transformer le discours théorique de Sitte en un discours pratique à même de pouvoir être utilisé directement par l'urbaniste. D'une même manière, à la suite de Buls, l'intérêt se déplace depuis la place vers la rue. C'est autour de cette mutation définitive du discours qu'Unwin systématise les différents procédés iconiques utilisés par Martin pour construire une représentation du paysage urbain. Celle-ci passe notamment par une mise en système des vues urbaines et des plans autour du parcours de l'observateur. Avec Unwin, une première transcription graphique de la notion de parcours visuel apparaît dans le champ urbanistique.
- 38 Nous voyons donc que, parallèlement au développement d'un regard technique sur la ville, une approche paysagère s'est bien développée autour de la traduction, pour reprendre le terme de Bruno Latour³⁶, de la notion de *Stadtbild* en *tableau* puis *street picture*. Cette approche a notamment donné naissance à un outil urbanistique qui lui est spécifique, le parcours visuel.
- 39 Mais, paradoxalement, avec la construction de cet outil, l'approche du paysage urbain, très riche chez Sitte, s'est peu à peu appauvrie, au point de n'être plus qu'un instrument parmi d'autres traitant simplement d'une esthétique des villes débarrassée des enjeux liés à la question de la représentation de la ville. Unwin ne s'y trompe pas. Lui qui systématise l'outil, il est le premier à douter de son intérêt dans un cadre urbanistique : s'il y voit un moyen permettant d'analyser certains effets pittoresques intéressants, il reste très sceptique quant à la possibilité de les reproduire. Confirmant le jugement d'Unwin, l'histoire de l'urbanisme semble montrer que ce type d'outil est tombé peu à peu dans l'oubli face à la montée en puissance du plan.
- 40 Après la Seconde Guerre mondiale, alors que le discours de la planification urbaine s'essouffle, de nouveaux auteurs issus du monde de l'architecture renoueront avec une approche paysagère de la ville et avec le parcours visuel, en tentant d'éviter cet écueil. Parmi ceux-ci, Donald Appleyard développera massivement les possibilités d'une telle analyse. En effet, à partir d'un travail de recherche réalisé entre 1961 et 1967 sous la direction de Kevin Lynch au Massachusetts Institute of Technology, et avec la publication de l'ouvrage *The View from the Road*³⁷, Appleyard cherchera à faire du parcours visuel un dispositif scientifiquement totalisant et systématisé à l'image de l'outil « plan ». Mais

alors que le plan fut construit dans l'idée d'une unicité du dispositif graphique, Appleyard se retrouvera dans l'impossibilité de synthétiser l'ensemble des représentations mobilisées par l'espace urbain en un seul outil. Il multipliera donc les diagrammes, chacun traduisant une dimension particulière de la représentation, et aboutira à une véritable inflation graphique brouillant totalement la compréhension, la transmission et l'adaptabilité du dispositif³⁸. Utilisé par un cercle restreint de chercheurs et difficile à transposer dans divers contextes, ce dernier restera donc très limité.

- 41 En conclusion, la question de l'image dans l'urbanisme se révèle d'abord sous un jour paradoxal. Si certains auteurs ont tenté d'échapper à la pensée techno-scientifique, ils ont surtout montré les limites d'une telle démarche. L'urbanisme reste le domaine d'une action raisonnée, et par conséquent dans une certaine part rationnelle. Force est de constater que les dispositifs graphiques obéissant à cette rationalité sont nécessairement techniques. Une grande partie des caractéristiques de la représentation d'un espace est bien sûr irréductible à de tels dispositifs.
- 42 Cela signifie-t-il pour autant que la question de départ est illégitime ? Nous avons vu au contraire l'intérêt majeur que revêt cette question au sein de l'urbanisme et plus généralement dans toute pensée sur l'espace des sociétés contemporaines. Si construire un autre urbanisme semble impossible, il existe néanmoins de très nombreux moments où le problème de la représentation et la démarche urbanistique peuvent se croiser comme plusieurs auteurs l'ont montré. Certains ont été mis au jour, d'autres restent à trouver.

NOTES

1. Françoise Choay a montré comment le discours utopique a construit le concept de ville, concept qui sera à la base du discours urbanistique du XXe siècle. Voir Françoise Choay, *La Règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980.
2. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
3. La notion de *nonplace* apparaît par exemple dans les écrits de Melvin M. Webber. Voir Melvin M. Webber, *L'Urbain sans lieu ni borne*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1996 ; traduction de l'anglais *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*.
4. « C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. » Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIV.
5. *Ibid.*, p. XVIII.
6. « La métamorphose historique de la mémoire s'est payée d'une conversion définitive à la psychologie individuelle. » *Op. cit.*, p. XXIX.
7. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 146.
8. Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage. 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988, p. 265.
9. W. J. T. Mitchell, « Introduction », *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 1.

10. Voir Alain Corbin, *op. cit.* et W.J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 5-34.
11. Voir Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
12. Voir le recueil de textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande Bretagne au XVIIIe siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier, 1980.
13. Le terme de paysage est apparu dans l'ensemble des langues occidentales à la Renaissance alors qu'il n'existe pas d'équivalent en latin. Voir Catherine Franceschi, « Du mot « paysage » et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans *Les Enjeux du paysage*, Paris, Ousia, 1997.
14. Une poésie dont le lyrisme s'éloigne de toute pratique de la ville comme a pu le remarquer Walter Benjamin : « Cette poésie locale est à l'encontre de toute poésie du terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. » dans *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 54 (exposé de 1939).
15. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 13.
16. Ola Söderström a analysé cette construction progressive dans son ouvrage *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne, éditions Payot Lausanne, 2001.
17. Voir les différentes cartes présentées et l'article « Icônes, emblèmes, tableaux » dans Antoine Picon et Jean-Paul Robert, *Le Dessus des cartes. Un atlas parisien*, Paris, Picard éditeur, 1999.
18. En ce qui concerne le passage de l'embellissement urbain à un début de pratique urbanistique chez les architectes, voir Antoine Picon, « Pierre Patte et la ville rationnelle » dans *Architectes et ingénieurs au temps des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988, p. 169-193.
19. La formule est d'Ola Söderström ; elle concerne en particulier l'œuvre pionnière de Charles Booth et les enquêtes londoniennes qu'il développe à partir de 1886. Voir Ola Söderström, *op. cit.*, p. 61-67. Sur l'œuvre de Charles Booth, voir Christian Topalov, « La ville « terre inconnue », l'enquête de Charles Booth et le peuple de Londres, 1886-1891 » dans *Genèses*, n° 5, p. 5-34.
20. Voir la nouvelle traduction française de Daniel Wieczorek : Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon des fondement artistiques*, Paris, Seuil, 1996.
21. Voir Anne-Marie Werner, « Épistémologie diachronique de la *Kunstwissenschaft* », thèse de troisième cycle, université Paris I, 2001 et Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikononou (dir.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics (1873-1893)*, Santa Monica (Ca.), Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
22. Cette variation est liée à la multiplicité des espaces urbains différents : « Considérons enfin l'effet produit par la combinaison habile de plusieurs places sur l'observateur qui passe de l'une à l'autre. À chaque instant le tableau varie, en même temps que les impressions ressenties. » Ou à l'irrégularité d'un seul espace : « Pour chacune d'elles, il existe plus d'une douzaine de vues différentes prises de points divers et offrant à chaque fois un autre tableau, si bien que l'on ne pourrait croire qu'il s'agit toujours de la même place, si on ne le savait déjà. » Camillo Sitte, *op. cit.*, p. 68.
23. Voir « Les échanges privilégiés avec l'Allemagne » dans Marcel Smets, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Liège, Mardaga, 1995, p. 148-151.
24. Pour Buls, la place est « une unité s'articulant à la rue pour des nécessités de circulation » et non un simple dégagement devant un monument.
25. Voir Marcel Smets, *op. cit.*, p. 77-115 ;
26. Buls a par exemple traduit Humphry Repton. Dans *Esthétique des villes*, on peut lire son attachement à l'héritage anglais : « Comme l'Anglo-Saxon, dont nous sommes cousin [...]. » (édition de 1893, Bruxelles, Bruylant – Christophe & Cie, p. 28) ;
27. Charles Buls, *op. cit.*, p. 40.

28. *Ibid.*, p. 17.

29. « [...] pour que soit devenue possible la fusion des idées pittoresques de dessin urbain avec les conceptions rationalistes de la construction de la ville, la traduction de Martin aura peut-être été indispensable. Aussi, plutôt que de critiquer au nom de la fidélité à l'original, avons-nous préféré la lire comme l'invention, la (re) création d'un autre texte. » Carlos Roberto Monteiro de Andrade, « Le pittoresque et le sanitaire. Sitte, Martin, Brito, traductions et métamorphoses de savoirs professionnels (1889-1929) » dans *Genèses*, n° 22, mars 1996, p. 67

30. Voir Armand Brulhart, « *Martin e la versione francese* », dans *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, Milan, FrancoAngeli, 1992, p. 19-23.

31. « Quoiqu'il semble à première vue que le dédale pittoresque d'une ville moyenâgeuse ne puisse intéresser qu'un peintre ou un fanatique de vieilles pierres, un examen attentif de l'ordonnance de ses rues ne sera pas sans fruits, même pour le technicien moderne. » Camille Martin dans Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes. Notes et réflexions d'un architecte*, Paris, H. Laurens, 1902. p. 75. En ce qui concerne d'autres ouvrages traitant de l'esthétique de l'objet rue à la même époque, voir Gustave Kahn, *L'Esthétique de la rue*, Paris, Eugène Fasquelle, 1901 et Émile Magne, *L'Esthétique des villes*, Paris, Mercure de France, 1907.

32. Armand Brulhart, *op. cit.*, p. 22.

33. Camillo Sitte est cité cinq fois dans l'ouvrage d'après l'index, soit le nombre le plus élevé pour un nom propre

34. Unwin cite les deux versions dans sa bibliographie finale. Il utilise massivement le corpus des plans redessinés par Sitte mais aussi, par deux fois, les vues urbaines de la version de Martin. Pourtant, s'il indique toujours que les plans sont de la main de Sitte, il ne donne aucun auteur pour les vues urbaines. D'un autre côté, dans le cinquième chapitre de *Town Planning in Practice* qui traite des voies, Unwin semble mal à l'aise avec l'interprétation bulsienne de ce problème développée par Martin. S'il développe un paragraphe sur les voies courbes et leur intérêt esthétique, il dénie à ce type de voie et aux espaces irréguliers toute possibilité d'être exécutés avec succès à partir d'un plan d'urbanisme. Le fait qu'il développe un paragraphe entier où il cherche à expliquer les dangers d'un urbanisme pittoresque, alors même que l'approche pittoresque n'apparaît qu'avec Martin, semble indiquer qu'il ne fait pas la différence entre les propos originaux de Sitte et les ajouts de la version française. Voir Mark Swenarton, « *Sitte, Unwin e il movimento per la città giardino in Gran Bretagna* », dans *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, Milan, FrancoAngeli, 1992, p. 229-235.

35. Raymond Unwin, *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, Londres, 1909, p. 215-221.

36. « J'appellerai traduction l'interprétation donnée, par ceux qui construisent les faits, de leurs intérêts et de ceux des gens qu'ils recrutent. » Bruno Latour, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989, p. 260-261.

37. Donald Appleyard, Kevin Lynch et John Randolph Myer, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1964.

38. Dans l'ouvrage, les diagrammes sont au nombre de deux mais, dans un article de 1969, sept sont proposés, et dans un manuscrit non publié datant du début des années 1970 leur nombre dépasse la douzaine.