

ESPACE ET SOCIÉTÉ: UN REGARD DE CARTOGRAPHE SUR LES PLANS ANCIENS DE PARIS*

FRANÇOISE VERGNEAULT-BELMONT
Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris)

RESUMO

Este trabalho destina-se a um público de historiadores e foi concebido para atender ao convite feito por Daniel Roche, professor de História Moderna da Universidade de Paris. O tema do seminário, «Espace e sociedade em Paris dos séculos XVI-XVIII», coincidiu com a pesquisa e o seminário da autora, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Adotando o ponto de vista do cartógrafo, a pesquisa analisa as plantas de Paris, indicando ao mesmo tempo as possibilidades que este tipo de documento oferece aos historiadores. Daniel Roche participou ativamente da parte histórica destinada ao século XVIII, em especial, com relação ao plano de Verniquet.

PALAVRAS-CHAVE: Cartografia e história. Espaço e sociedade. História Moderna de Paris.

ABSTRACT

This paper was conceived in response to an invitation made by Professor Daniel Roche, from the chair of Modern History of the University of Paris, to a workshop on "Space and Society in Paris, XVI-XVIIIth centuries" held at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. From a cartographer's point of view, the paper analyses maps of Paris, and discusses simultaneously the methodological potentials of such materials. Daniel Roche actively assisted the author's analysis of the XVIIIth century maps, specially in the Verniquet plan.

KEYWORDS: Cartography and History. Space and society. Paris Modern History.

* Este trabalho foi originalmente publicado no livro intitulado *Lire l'espace penser la carte*, pela Editora l'Harmattan, Paris, 2008; teve a autorização da autora para sua publicação em *História, Histórias*.

Pour un historien à l'esprit curieux, abordant la problématique «espace et société à Paris à l'époque moderne», le plan de ville élaboré par les contemporains est un médiateur privilégié pour accéder à une connaissance approfondie des hommes et des lieux: l'image qu'en restitue le savoir des «cartographes» d'alors s'y montre d'une étonnante fraîcheur, d'une grande vivacité.

Celui qui prend le temps de «pratiquer» le plan, de l'arpenter minutieusement, comme on explorerait un pays étranger, y découvre une source insoupçonnée, qui lui donne à connaître non seulement l'espace urbain et son évolution, mais aussi le regard que portent les usagers et les habitants de la ville sur leurs lieux de vie, comme l'image qu'ils se font de leur cité, dans sa globalité.

Une telle pratique présente l'intérêt de sensibiliser le lecteur à la notion d'un espace concret: qui se parcourt. Représentation réduite et homothétique de la ville, le plan se projette en effet, comme celle-ci, sur un substrat continu, où lieux forts et objets sont disposés en position relative, en tenant compte de la distance, et donc du temps qui les séparent. Mémoire topographique et temporelle de l'espace urbain, le plan se montre, de ce fait, un garde-fou contre une interprétation trop abstraite des faits et des événements, qui oublierait l'une des dimensions fondamentales de la réflexion historique, l'espace, et son corrélat, prégnant alors, le temps.

Dans le même esprit, pour qui aime appréhender l'espace à l'aune de son pas, l'exploration des rues de Paris, plan ancien et trame cadastrale à la main, constitue un plaisir rare. Retrouver, grâce au plan, les traces subtiles d'un passé dont il témoigne, les bâtiments, mais aussi le tracé des rues, la logique d'un itinéraire ou d'une limite, un brusque décrochement qui signale une ancienne porte de la ville; confronter angles de vue et perspectives avec l'iconographie de l'époque; et puis, mesurer le temps que prend le parcours du demi-tour de ville en suivant, rive gauche, les rues qui longent l'enceinte encore perceptible de Philippe-Auguste, ce qui en fait pressentir la superficie à l'époque, et s'en étonner; appréhender l'effort de la montée, saisir la qualité de la lumière et la légèreté de l'air, se retrouver ainsi piéton, comme autrefois: une expérience modeste, qui ouvre cependant à une familiarité avec l'espace urbain tel qu'il pouvait être pratiqué, vu, vécu par les contemporains du plan.¹

Tenter de retrouver ainsi les relations d'une société à son espace, à travers les représentations qu'elle s'en donne, tel fut notre propos en abordant l'étude de ces plans. Chemin faisant, notre regard ne pouvait qu'être interpellé par le savoir-faire de ceux qui, bien avant nous, avaient tracé les plans de la capitale. Par ailleurs, notre recherche de solutions graphiques appropriées aux problématiques de l'historien nous incitait à aborder ces matériaux, non seulement comme une source documentaire, mais aussi comme le lieu d'une expérimentation.

¹ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, Françoise. *Lire l'espace penser la carte*. Paris : L'Harmattan, 2008, p.30. Le tracé au sol du plan de la Bastille, aujourd'hui, à l'orée de la place qui porte son nom, fait prendre conscience par exemple des dimensions dérisoires du bâtiment, comparées à sa charge symbolique sous l'Ancien Régime.

Cela dit, c'est le point de vue du cartographe sur ces plans, son regard, qui sera privilégié ici.²

Quatre approches ont été retenues: un examen global du plan, en vision lointaine, pour discerner, à l'arrière-plan, le *schème* qui s'y dessine et qui témoigne de la conception de la ville alors en cours; en vision rapprochée, une étude de son *graphisme*, comme expression des concepts et des techniques en usage à l'époque; une *réécriture du plan* lui-même: la mise en évidence, sur une reproduction et à l'aide de couleurs, des différents niveaux que révèle son contenu, susciter un questionnement, et y apporter des éléments de réponse; la sélection, enfin, d'un élément pertinent: l'extraction du seul réseau des rues pour élaborer un *fonds de plan* destiné à accueillir des données sociales, par exemple.

Parmi les nombreux plans de Paris qui s'échelonnent sur trois siècles, on a focalisé notre attention sur trois d'entre eux, qui nous paraissent particulièrement aptes à représenter leur époque et à répondre à notre problématique: celui de Truschet et Hoyau, dit «plan de Bâle», vers 1550, mi-seizième siècle; celui de Gomboust, en 1652, mi-dix-septième; celui de Verniquet, à l'extrême fin du dix-huitième siècle. Celui-ci ne sera qu'évoqué ici: par sa conception, les modalités de son élaboration, son échelle, son graphisme et sa finalité, il appartient déjà à la série des grands plans d'urbanisme qui jalonneront l'époque contemporaine. On s'arrêtera cependant en chemin sur les plans de l'abbé Delagrive (1728) et de Turgot (1739): ils constituent une étape significative dans l'évolution qui se dessine sur plus de deux siècles, et dont l'aboutissement sera l'œuvre de Verniquet.

Avant d'aborder l'étude des documents eux-mêmes, il convient de préciser ce qu'était un plan de ville dans les premiers temps de la cartographie de Paris.

Les premiers plans, en particulier la famille de ceux qui s'échelonnent de 1530 à la fin du seizième siècle, ne sont pas des plans au sens où nous l'entendons aujourd'hui, à savoir la représentation graphique et plane d'un ensemble urbain tel qu'un observateur situé au zénith pourrait le voir et qu'un géomètre pourrait le dessiner. Ce sont des «portraits», selon le terme du temps. Un «portrait» ou «pourtrait», c'est une représentation en perspective oblique de la ville; ou plutôt, et le plus souvent, le dessin, sur un plan horizontal levé de façon plus ou moins rigoureuse, d'objets et de personnages représentés *en élévation*, c'est-à-dire à la verticale. Sur une même image coexistent plusieurs points de vue perspectifs, à nos yeux contradictoires: horizontal, vertical, oblique.

Tiré du verbe *pourtraire*, le mot «pourtrait» se compose de deux éléments: le suffixe à valeur intensive *pour* et le verbe *traire*, *tirer*, pris dans

² Et non celui de l'historien, que son objet d'étude soit le fait social ou l'art de la carte. Cependant, notre simple quête de fonds de carte éprouvés à l'intention des chercheurs a rapidement suscité en nous un intérêt à la fois respectueux et passionné à l'égard de ceux qui avaient occupé ces lieux avant nous, et nous en avaient laissé des témoignages aussi vifs.

son ancien sens de *dessiner* (cf. *tirer un trait*). C'est donc une sorte de sur-dessin, un dessin poussé à l'extrême, et qui en dit plus que le dessin lui-même. Un portrait qui, comme le portrait d'une personne ou le portrait du roi, dépasse la description pour révéler la nature, l'essence de qui, ou de ce qui est représenté. En 1538, avant la parution des premiers plans, le terme a déjà pris le sens de «représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage».³ Il y aurait donc dès l'origine une étroite parenté sémantique et symbolique entre le plan et le portrait, comme effigies du pouvoir. Le petit plan de Lutetia, daté de 1602, associe ainsi étroitement plan et portraits du roi et de la reine:⁴ le «petit monde» circulaire représentant Paris est surmonté des portraits d'Henri IV et de Marie de Médicis (cf. planche 1).

C'est aussi un *théâtre*, une mise en scène qui suggère l'idée de profondeur, de premier plan et d'arrière plan; c'est d'ailleurs ce terme qui désignait alors les atlas, tel le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius, publié en 1572. Il arrive qu'au premier plan soient représentés les spectateurs: ainsi le plan de Georg Braun, en 1571, appelé de ce fait «Plan aux trois personnages», et déjà rencontré.⁵ Représentation en perspective étagée de la ville, le plan dévoile à nos yeux, en profondeur, un théâtre à la gloire de la ville, un théâtre à la gloire du roi: deux termes, *portrait*, *théâtre*, qui renvoient au concept de représentation et à son importance dans la pensée de l'époque.⁶ «Le portrait perspectif apparaît comme la véritable et primitive emblématisation de la ville».⁷

Durant deux siècles, on va rencontrer, parallèlement, trois grands types de plan, correspondant à différentes façons de traduire, sur une surface plane, les données de la topographie: le plan dit «*perspectif*», c'est-à-dire à vol d'oiseau (à «vue d'oiseau» comme on disait alors); le plan *géométral*, abstrait et géométrique, comme vu du zénith; enfin un mélange des deux: les bâtiments dessinés en élévation, en perspective, sur un fond de plan géométral.

Le rapport entre ces différents types de projection va évoluer: peu à peu, le plan perspectif va disparaître au profit du plan géométral. Avec lui disparaît une importante source d'ethnohistoire, et s'évanouissent les personnages en action, les moulins à eau et à vent, les saules et les enclos, etc... qui ponctuaient, animaient le portrait de la ville, donnant vie et sens à ses lieux, en les qualifiant. Lente, cette évolution est liée à celle de l'histoire des sciences, et aux avancées de la géométrie: à mesure que cette dernière progresse, les levés se font plus précis, les exigences d'exactitude se font plus grandes, tant de la part des militaires que des urbanistes, la définition du plan se précise et élimine ainsi tout ce qui n'est pas «représentation en projection horizontale».

La forme, soit perspective, soit géométrale, que prend le plan dépend aussi de sa finalité, de son objet. Pour célébrer la gloire de Paris, faire affluer

³ LE ROBERT. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, 1992.

⁴ BOUTIER, Jean. *Les plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: BNF, 2002, n° 35, p.113.

⁵ Cf. planche 2. a. BOUTIER, *op. cit.*, n°15, p. 95.

⁶ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, Françoise. *Lire l'espace penser la carte*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 4; 61.

⁷ NAGLE, Jean. *Paris, genèse d'un paysage*. Louis Bergeron (dir.). Paris: Picard, 1989, p.95.

les touristes et les chalands, c'est le plan perspectif qui est le plus approprié: il fait vivre la ville sous les yeux du lecteur, met en scène ses habitants, excite la curiosité et invite au voyage. En période de troubles ou de guerre, pour s'emparer d'une ville fortifiée ou pour construire une enceinte efficace, on fera appel aux ingénieurs militaires qui lèveront un plan géométral exact, le plus souvent d'ailleurs limité à l'enceinte, l'intérieur de la ville demeurant vide. Pour répondre à l'extension urbaine et «pour l'embellissement et la commodité de la ville», les architectes et les arpenteurs civils vont dresser des plans d'aménagement et d'extension levés à grande échelle, et selon des normes de plus en plus scientifiques, tel le plan de Verniquet. Il existe enfin des plans à finalité «administrative», comme le plan des Colonelles, le premier de ce type connu pour Paris. Daté du milieu du dix-septième siècle, il localise les seize quartiers de Paris, et dénomme chacun d'eux du patronyme du «colonel» qui commande la milice bourgeoise du quartier: une vision personnalisée de la gestion de l'espace. C'est tardivement en effet que la limite linéaire apparaît sur le plan; lorsque l'espace se dépersonnalise, la limite peut alors se dessiner sur un espace abstrait et neutre.⁸

C'est donc à un questionnement exhaustif qu'est invité le «lecteur» s'il veut interpréter ce type de plan au plus juste. Il convient d'accorder en effet à cette image le statut d'un énoncé à part entière, un énoncé que l'on peut passer au crible d'un questionnement systématique, comme on le fait pour un texte:

- Qui a commandé ce plan? pourquoi: avec quelle finalité? quand? à qui est-il destiné? Qui l'a levé, qui l'a dessiné, qui l'a gravé, comment, sur quel matériau: bois ou cuivre? quand et pourquoi? Quels ont été sa diffusion, son impact? a-t-il été copié, recopié, quand, par qui et pourquoi?
- Que représente-t-il? à quelle date? comment? pourquoi? qu'est-ce que l'auteur a mis en avant? pourquoi? quel est l'arrière-plan idéologique de l'image? De quels documents le plan est-il accompagné: figures, portraits, écussons, gravures, textes? Quel est le lien sémantique entre ces documents et le plan lui-même?
- Quels sont les moyens graphiques retenus? pourquoi? avec quelle efficacité?
- *Y retrouve-t-on «les sept clés»?*⁹

⁸ Sur ce point, cf. DESCIMON, R. ; NAGLE, J. Les quartiers de Paris du Moyen Âge au XVIIIe siècle. Évolution d'un espace plurifonctionnel. In : *Annales ESC*, sept. oct. 1979, p. 956-983 : «Le quartier municipal n'avait d'autre nom que celui de son quartenier. Il était rapporté à une personne avant de «l'être à un territoire»; «Fait révélateur, les quartiers ne sont pratiquement jamais cartographiés avant la fin du XVIIe siècle» (p. 961). En 1588, Henri III ordonne de nommer désormais chaque quartier, non plus du nom de son quartenier, mais de celui de sa principale église. BEAUMONT-MAILLET, L. *op. cit.*, p. 242, références, pl. 34, en note. Cf. aussi, VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p.153, le problème de la représentation graphique d'un «espace» administratif sans limite linéaire.

⁹ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, chap. 4.

Un tel questionnement permettra de lever certaines des ambiguïtés rencontrées: de mettre en lumière par exemple l'écart éventuel existant entre ce que représente le plan, et la date où celui-ci est publié. Ainsi, le plan de Braun, qui eut un grand succès lors de sa publication en 1572, en particulier à cause de la finesse de sa gravure sur cuivre, représente en réalité Paris vers 1530, soit presque un demi-siècle plus tôt.¹⁰ De même celui de Sébastien Münster, le plus ancien plan imprimé conservé, édité à Bâle à partir de 1542, rend-il compte de l'état de la ville vers 1530; gravé sur bois, de dessin assez fruste et de petite dimensions, il a pu, réduit de moitié, être reproduit ici d'un seul tenant, tout en restant lisible (planche 2). Autre piège, que l'on peut déjouer en croisant plusieurs sources: les projets architecturaux, dessinés sur le plan mais jamais réalisés, ou réalisés sous une autre forme. Certaines «erreurs» enfin, relevées et stigmatisées par des érudits bien intentionnés, peuvent avoir un sens. Ainsi le plan de Paris par Truschet et Hoyau, publié vers 1550, représente-t-il la grosse Tour du Louvre sous l'aspect austère que lui avait donné Philippe Auguste, trois siècles plus tôt. Or cette tour a été détruite en 1528, l'année précisément où le roi François s'installe à Paris. Et le plan représente bien Paris vers 1550, soit une vingtaine d'années plus tard. Si l'on sait que c'est de cette tour que relevaient tous les fiefs du royaume, on peut se demander s'il n'y avait pas une raison symbolique, voire politique, à la laisser subsister sous cette forme, sur un plan appelé à être largement diffusé, en France et en Europe.

Après avoir défini ce qu'est alors un plan de Paris, et précisé notre méthode pour appréhender cet objet, on abordera le plan retenu pour illustrer le seizième siècle: celui de Truschet et Hoyau, paru vers 1550.¹¹

Il est connu sous le nom de «plan de Bâle», car c'est à Bâle, dans les fonds non inventoriés de la Bibliothèque de l'Université qu'il a été découvert en 1874. L'intérêt pour les études de topographie parisienne était alors à son comble: en témoigne *l'Atlas des Anciens Plans de Paris*, publié en 1880. Plusieurs plans anciens de la ville avaient disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1871. Ce plan fut donc accueilli avec enthousiasme. C'est en effet un très beau plan, qui a été réédité en couleur et avec beaucoup de soin et de luxe par les éditions Seefeld à Zürich, en 1980, accompagné d'une notice circonstanciée, rédigée par Jean Dérens.¹²

Comment se présente-t-il ? C'est un plan «à vue d'oiseau», d'un mètre trente sur un mètre environ, une gravure sur bois, en huit planches assemblées, rehaussée à la main d'aplats de couleur: orange ou rosé pour les toits; bleu pour la Seine, les cours d'eau et les fossés pleins d'eau. La couleur est rapidement passée à l'aquarelle, après coup, sur le dessin imprimé, comme on avait coutume de le faire sur les estampes de l'époque, les cartes à jouer par

¹⁰ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, planche 2.

¹¹ BOUTIER, *op. cit.*, 2002, propose: vers 1553; DÉRENS, Jean. Le plan de Paris par Truschet et Hoyau. In: *Cahiers de la Rotonde*, 9, 1986 : vers 1550. Vu les dimensions de ce plan, seuls des extraits ont pu être reproduits ici.

¹² Jean Dérens, conservateur à la BHVP, *Le plan de Paris par Truschet et Hoyau, 1550*, notice jointe au fac-similé du plan, éd. Seefeld, Zürich, 1980; et *Cahiers de la Rotonde* n°9, Paris, 1986.

exemple. *Orienté l'est en haut du plan*, il laisse, comme le plan de Münster, une très large place à la Seine: celle-ci était effectivement plus large et moins profonde qu'aujourd'hui, et symboliquement, c'était l'artère nourricière de la ville, l'origine de son existence et de sa fortune. Cette large Seine sépare la ville en ses trois entités: la Ville à gauche (au nord), la Cité dans son île (au centre), l'Université à droite (au sud); une tripartition qui se lit sur le plan de gauche à droite et que souligne le titre, inscrit dans un cartouche: «Icy est le *vray* pourtrait *naturel* de la ville, cité, université de Paris... »; la représentation se déclare ainsi fidèle à la réalité observable.

Une enceinte arrondie enferme le tout, plus largement à gauche qu'à droite. Vue de loin, la forme ovoïde de la ville apparaît de façon évidente: le gros bout de l'oeuf à gauche, le petit bout à droite. On y reviendra.

Les armes de France et les trois croissants enlacés d'Henri II marquent le plan au coin gauche supérieur, alors que les armes de la ville de Paris ornent l'écu de droite: le plan porte l'empreinte des principaux pouvoirs en présence: le roi, la ville.

En bas du plan, le cartouche précise les noms de l'éditeur, du dessinateur et du graveur. L'éditeur, Gilles Corrozet, a dissimulé son nom dans un poème en acrostiche à la gloire de Paris. Libraire-imprimeur actif et entreprenant, sa boutique se trouvait au Palais, en plein coeur de la ville, dans la zone la plus fréquentée par les visiteurs français et étrangers. Corrozet avait écrit pour sa clientèle un guide de Paris, «la Fleur des Antiquités...» qui avait connu un succès notoire.¹³ À partir de 1550, il allège son guide, un long texte à la gloire de Paris, et lui adjoint un grand plan en couleurs, celui qui nous occupe. Accrochée dans sa boutique, cette superbe représentation de la ville a dû constituer un argument commercial de premier ordre. Elle a pu aussi contribuer à imprimer dans la mémoire du public une certaine image de la ville et de sa grandeur avec sa forme et son orientation spécifiques. Ainsi Ronsard, dans un poème adressé à Paris, évoque-t-il une Seine verticale: «Tu as le dos fendu d'une rivière...»; or c'est précisément l'orientation prise par le fleuve sur les plans de Paris diffusés à l'époque.¹⁴

Il s'agit d'une commande, émanant de Corrozet et adressée à deux artistes dont les noms apparaissent dans le troisième cartouche, en dessous du titre: «À Paris, par Olivier Truschet, et Germain Hoyau, demourans en la Rue de Montorgueil, au chef Saint Denis». Ces deux hommes appartenaient à un groupe de jeunes imprimeurs installés à quelques pas de St-Eustache, la nouvelle quasi-cathédrale en construction au quartier animé des Halles. Dans la rue Montorgueil s'était créé alors un centre très productif d'imagerie populaire gravée sur bois. Germain Hoyau était «imagier en papier», c'est-à-dire dessinateur, alors qu'Olivier Truschet était graveur. Ils s'étaient associés pour produire des images de grand format, à suspendre, dont le superbe plan qui les a fait connaître à la postérité.

¹³ On en connaît une dizaine d'éditions entre 1532 et 1555.

¹⁴ Poème cité par: BABELON, Jean-Pierre. *Paris au XVIe siècle*. Paris: Hachette, 1986, p. 30.

Si l'éditeur, le dessinateur et le graveur sont à présent identifiés, il reste à poser la question plus obscure du levé du plan. Le plan dit «de Bâle» n'est pas le seul à fleurir aux étalages très regardés des libraires de la Cité ou du quartier de St-Eustache. De 1550 à 1575 sont produits de nombreux plans, de dimensions, de facture et de supports fort différents: petites gravures sur bois assez frustes, tel celui de Sébastien Münster (voir planche 2), ou de dimensions moyennes comme notre plan ou celui de St-Victor, gravé sur cuivre; sans compter les plans de très grandes dimensions, cinq mètres sur quatre par exemple, tels la Grande Gouache, ou encore la Tapisserie, suspendue le jour de la Fête-Dieu sur la façade de l'Hôtel de Ville, en effigie, jusqu'à la Révolution. Tous ces plans, malgré leurs dissemblances, se caractérisent par une structure semblable: orientation à l'est, mais aussi large place centrale affectée à la Seine et enceinte ovoïde; une forme qui s'écarte de la réalité telle qu'elle a pu être reconstituée. Si l'on superpose les schémas sous-jacents à toutes ces figures, on obtient un schème commun à tous (voir planche 3). Une telle similitude ne pouvait passer inaperçue aux yeux des spécialistes des plans anciens de Paris. S'agissait-il d'un style propre à l'époque, ou se trouvait-on devant une famille issue d'un ancêtre commun?

Les historiens ont patiemment reconstitué la généalogie de ces plans, et sont arrivés à la conclusion qu'il s'agissait d'une famille. À l'origine se trouverait un ancêtre commun: un grand levé manuscrit de quatre mètres sur six, effectué par un atelier de «topographes» avant la lettre, entre 1520 et 1530, et mis à jour par le même atelier jusqu'en 1550. Il ne s'agirait pas d'une oeuvre de commande, mais d'une initiative privée, dans la perspective du bénéfice que rapporterait l'exploitation du plan, protégé par un privilège royal. Plusieurs types de reproductions de cette première matrice auraient été vendus: soit de grand format comme celle de la grande Gouache ou de la Tapisserie, soit de format plus modeste; soit actualisées en 1550. Tous ces plans seraient donc «cousins», comme le montre leur généalogie:¹⁵ issus d'un même levé, actualisé par la même équipe. Une invitation à dépasser leur disparité apparente pour confronter deux d'entre eux, point par point, à travers une analyse graphique systématique (voir planche 4).

Auparavant, on aimerait s'arrêter un instant sur la date de cet hypothétique levé: entre 1520 et 1530. Pourquoi ce levé à ce moment-là? que s'est-il passé? En 1528 se produit un événement déterminant pour l'avenir de la ville: le roi François I de retour de captivité, décide de faire de Paris sa capitale, et de résider au Louvre. Une étroite relation entre le levé du plan et cet événement s'avère fort probable. Toujours est-il que la décision royale allait donner une impulsion très forte à l'urbanisme et au commerce, et provoquer un important afflux de population originaire aussi bien de France que de l'étranger. Paris, capitale du royaume, avec ses probables trois cent mille habitants, est déjà la plus grande ville de la chrétienté.

Cet accroissement, nouveau et rapide, va se percevoir à travers les mesures prises alors par la monarchie: en 1559, l'ouverture de la porte de Buci, dans le rempart, vers St Germain-des-Prés, par François I; en 1550, le réaménagement de la poterne et du pont de la Porte de Nesle, en bord de

¹⁵ Cf. DÉRENS, *op. cit.* 1986, p. 13.

Seine. Voici ce qu'écrivit alors Gilles Corrozet, l'éditeur du plan de Truschet et Hoyau: «On fit ouverture de la porte de Bussi bâtie toute de neuf. À cette occasion, les grands seigneurs, même ceux de la justice et les bourgeois firent bâtir hors cette porte et en tout le faubourg Saint Germain-des-Prés grand nombre de beaux hôtels et riches maisons; et non seulement en ce lieu mais dans les faubourgs Saint-Victor depuis Copeaux jusques à Saint-Marceau, faubourgs Saint Jacques et Saint Michel, tellement qu'ils sont augmentés de moitié [...] autant en a été fait aux faubourgs Saint Denis, à la porte Montmartre et généralement en tous les faubourgs de Paris continuant par nouvelles rues d'un faubourg à l'autre [. . .]» (voir planche 4). Ce que confirme l'ordonnance royale de 1548-49, qui tente de limiter l'extension des faubourgs: «Après avoir su le grand nombre de maisons qui se sont bâties depuis vingt ans en ça dans les faubourgs de ladite ville et se bâtissent encore de nouveau chaque jour, et avoir considéré que cela est cause, en premier lieu, d'y attirer des autres villes et villages de notre royaume une infinité de gens [...] disons, statuons et ordonnons par [...] ordonnance irrévocable: Que dorénavant il ne sera plus édifié ni bâti de neuf dans les faubourgs de ladite ville [...], par aucunes personnes de quelque qualité ou condition qu'ils soient [...]»; une ordonnance qui ne pourra, pas plus que les suivantes, arrêter le flux permanent et croissant de population vers Paris, mais qui inaugure la longue série de mesures qui tenteront, de siècle en siècle, de ralentir la croissance démesurée de la ville.

L'accélération de la croissance urbaine va se traduire aussi par le fait que l'atelier des topographes s'est vu obligé d'actualiser le levé de 1530; elle va se lire enfin, de façon très nette, dans la confrontation graphique attentive de deux plans «cousins», représentant Paris, l'un vers 1530 (celui de Braun), l'autre vers 1550, le plan dit «de Bâle» (planche 4). Créditant mes collègues de l'époque du sérieux de leur travail, un sérieux occulté à nos yeux par la facture «enfantine» du dessin, j'ai voulu faire un test: confronter un plan à l'autre, maison à maison, avec soin. Chaque construction (bâtiment ou clôture), absente du plan de 1530, présente sur celui de 1550, a été coloriée. J'ai eu alors à la fois la surprise et le plaisir de constater, d'abord que la tâche était aisée, ce qui témoignait d'un relevé fiable, de voir ensuite se dessiner peu à peu, et se préciser, les différentes modalités d'extension de la ville, en particulier dans le prolongement des portes ouvertes dans le rempart. Malgré leur apparence à première vue anecdotique ou simplement décorative, ces plans sont donc, quant à leur contenu, de véritables documents d'histoire, fiables et respectables, à condition d'en faire une lecture appropriée: nuancée et contextualisée.

Le schème sous-jacent à tous ces plans, on l'a vu, s'écarte du tracé réel, par sa rondeur et sa symétrie. Pourquoi? il faudra se replacer dans le contexte culturel de l'époque pour trouver des éléments de réponse.

Les grandes découvertes, cinquante ans plus tôt seulement, ont remis en cause une certaine conception du monde: celle d'un univers fermé, clos, fini, maîtrisé, construit autour de l'homme. Elles ont ainsi reculé à l'infini les limites

du monde connu, et bouleversé les certitudes et les savoirs hérités des Anciens, des savoirs qui se trouvent à la fois réactualisés et remis en cause par la Renaissance, des savoirs remis à la mode et toujours profondément respectés. Deux visions du monde s'affrontent alors sans s'annuler, s'annihiler, se détruire: l'une sécurisante, tournée vers le passé, vers les Anciens qui restent des modèles de référence, l'autre déstabilisante, tournée vers un avenir et un monde incertains.¹⁶

L'invention de l'imprimerie, un siècle plus tôt à peine, et ses progrès rapides ont permis de diffuser largement, et parallèlement, toutes ces idées, en un vaste courant qui va charrier en même temps ces conceptions contradictoires de l'univers, les anciennes et les nouvelles. Aux étalages des libraires, on va ainsi trouver côte à côte, aussi bien des représentations des terres récemment découvertes, que des images retraduisant les conceptions gréco-latines du monde et en particulier celle de Ptolémée, ou encore des figures reprenant les *imago mundi* médiévales de forme T en O, sans que le tri ne soit réellement fait entre ces différentes lectures de l'univers habité.

Conjointement apparaissent des vues de ville, et en particulier de Paris, alors la plus grande ville de l'Occident chrétien: un monde en soi, comme en témoignent les plans comme les textes des contemporains. Un monde en soi, car l'univers urbain est aussi différent que possible de celui qui l'entoure;¹⁷ un monde en soi, parce qu'il est cerné d'une muraille percée de quelques portes, longée par des fossés pleins d'eau, une double limite qui signifie qu'on arrive aux confins d'un univers, et qu'au-delà, il s'agit d'autre chose. Certains plans emplissent même les fossés d'une eau courant tout autour de la ville, ce qui est topographiquement impossible, notamment rive gauche; il s'agit donc d'une lecture qui évoque une ville mythique, virtuelle, dont le pourtour pourrait évoquer un océan circulaire. «Paris, c'est un monde», l'expression revient souvent dans les éloges décernés à la capitale. Les contemporains reprennent l'analogie. «*Orbem in urbe vidimus*» écrira Vielleville, «*non urbs, sed orbis*» déclarera Charles Quint en 1540: ce n'est pas une ville, mais un monde. En 1614 encore, le plan de Paris par Vassalieu est accompagné de ces vers écrits par Etienne Cholet: «... Faisant voir un Paris au Monde / Fait voir un Monde dans Paris». Bien d'autres témoignages confirment ce point de vue, et dans les mêmes termes.¹⁸

Or, si l'on confronte ces «images du monde», en particulier les figures T en O que trace le Moyen-Age, avec les représentations de la ville que nous propose, au seizième siècle, la famille des plans de Paris, on ne peut manquer d'être frappé par leur parenté: même orientation à l'est, vers le soleil levant et Jérusalem; même circonférence aquatique, qui à la fois limite et protège; mêmes axes, horizontal et vertical, se croisant au centre: les deux voies de communication parisiennes, à savoir la Seine, verticale, suffisamment large pour évoquer un bras de mer, (la Méditerranée verticale des mappemondes T/O?) et la grande voie nord-sud, dessinée par les rues St Jacques et St Martin;

¹⁶ Cf. BROU, Numa. *La géographie de la Renaissance*. Paris: éd. CT HS, 1986, p. 15.

¹⁷ Un contraste encore prégnant au XVIIIe siècle. Cf. ROCHE, Daniel. *Le peuple de Paris*. Paris: Aubier Montaigne, 1981, p. 11.

¹⁸ Cf. BABELON, *op. cit.* p. 28-29.

même circonférence exagérément arrondie, suggérée, ou évidente sur le plan, et qui ne correspond pas à la réalité (voir planche 3).¹⁹

D'où vient alors cette étrange parenté? Les «topographes» qui lèvent les plans et ceux qui les dessinent subissent-ils l'influence des représentations du monde véhiculées par les cosmographies et les *imago mundi* médiévales qui se diffusent alors largement grâce aux progrès de l'imprimerie; se montrent-ils particulièrement sensibles, pour différentes raisons, à la similitude de forme, qui caractérise ces images? Plus profondément, le monde urbain représente-t-il, est-il même le monde habité, rassurant, maîtrisé, face à l'univers dangereux et aléatoire que l'on rencontre aux portes de la ville? Celle-ci s'impose-t-elle comme le «microcosme de l'humanité organisée»?²⁰ Est-ce parce que la ville de Paris est considérée à la fois comme la nouvelle Rome et la nouvelle Jérusalem, ce qu'évoquent de nombreux textes contemporains? La ville, avec son roi, est-elle le refuge de l'idée d'œkoumène fini, protégé par Dieu et par son représentant sur la terre, le roi? Est-elle un rempart contre l'angoisse des terres inconnues, face à la crainte de l'écroulement des certitudes? S'agit-il de la recherche d'un ordre géométrique et cohérent pour une réécriture de la ville, une épure géométrale comme le proposent Vitruve et les théoriciens de la ville? Discerne-t-on, en filigrane, l'archétype que trace le hiéroglyphe égyptien pour signifier la ville,²¹ ou le même symbole repris au quinzième siècle par la Géographie de Ptolémée, pour la signaler?²²

Un tel faisceau d'indices semble plaider en faveur d'une cohérence profonde entre ces deux schèmes: celui que révèle la mappemonde médiévale et celui que dessinent les premiers plans de Paris. Une cohérence qui dépasse la simple analogie, et dont la signification demanderait à être confirmée, précisée, explicitée, de concert avec l'historien.²³

Quant à l'écriture graphique du plan, elle est spécifique de son époque, et se caractérise par une vigoureuse *schématisation*.

Le plan de Truschet et Hoyau est une gravure sur bois: une technique pratiquée alors en Europe depuis un siècle et demi. Les premiers xylographes ont permis, dès la fin du quatorzième siècle, de multiplier images religieuses et cartes à jouer, gravées sur bois puis coloriées à la main. Lorsque l'imprimerie sera mise au point, ces gravures vont se marier aux planches imprimées pour constituer des documents où texte et image vont se répondre: le procédé, apparu dans la région rhénane, va rapidement se répandre à travers l'Europe.

¹⁹ Une réalité reconstituée sur un grand plan établi sous l'égide du CNRS: *Paris vers la fin du XIVe siècle*. Paris: SDCG, Laboratoire de Cartographie Thématique, 1975.

²⁰ NAGLE, *op. cit.*, p.95.

²¹ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 107.

²² Cf. DAINVILLE, François de. *Le langage des géographes*. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800. Paris: Ed. Picard, 1964, p. 221.

²³ Depuis cet exposé (1994), j'ai poursuivi ma réflexion sur ce thème, et précisé mes hypothèses, notamment à travers d'autres manifestations des schèmes spatiaux révélateurs d'une culture: le plan des églises par exemple. Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p.123-126.

La gravure sur bois est un art difficile. La taille du bois est faite au canif, «en épargne»: c'est le trait lui-même qui est laissé en relief, «épargné», tout ce qui n'est pas le trait étant creusé dans le bois. Ce trait «épargné» constituera le négatif, la matrice qui, encrée, produira le dessin lui-même, le positif. Pour permettre de multiplier les impressions, il faudra choisir un bois très dur, donc difficile à tailler. À cause des pressions répétées, cette matrice s'usera néanmoins assez vite, surtout si l'arête de bois qui porte l'encre est mince, à cause de la finesse du trait. Par ailleurs, cette technique n'autorise aucune correction. La difficulté et le coût de ce type de gravure expliquent le fait que les planches aient été reprises sans modification d'un ouvrage à l'autre, d'un lieu à l'autre de l'espace européen. Le dessin destiné à être gravé sur bois aura donc des caractéristiques particulières: à cause de la difficulté à creuser le bois et à détourer le trait, il devra être sobre tout en restant éloquent, dire l'essentiel avec peu de moyens, se montrer peu bavard mais efficace: un dessin proche de la caricature, souvent anguleux, car contraint par le sens de la fibre du bois, et qui implique une complicité du graveur avec le matériau. Un dessin qui fait preuve d'une grande faculté d'abstraction, dans le choix des traits pertinents et suggestifs pour représenter un personnage, une attitude, un bâtiment.

Témoignent de cet art accompli deux gravures tirées des «Ordonnances royales de la prévôté et échevinage de la Ville de Paris» et datées de 1500 (voir planche 5): le dessin est vigoureux, expressif, éloquent malgré une grande économie de moyens. La diversité dans les expressions, les visages, les attitudes, comme le dynamisme de l'attitude du batelier luttant contre le courant de l'eau sont remarquables. On retrouve la même sobriété et la même éloquence dans le tracé du plan de Truschet et Hoyau. À l'examen, il paraît évident que les personnages, les barques, les objets n'y sont pas anecdotiques, mais qu'ils *qualifient* les lieux et servent ainsi de *moyens de repérage*: le jeu de paume au Pré aux clercs, les tireurs d'arbalète à la Porte St-Jacques, les groupes de barques qui indiquent les zones d'activité portuaire, les gibets, potences, pilotis, échelles qui marquent les lieux de justice (voir planches 4, et 6:1550). Ce souci de qualifier l'espace, et non de le *quantifier*, de le qualifier pour mieux en repérer les points forts, entraîne une disproportion entre les objets représentés sur le plan: une particularité qui sera stigmatisée par la suite comme une maladresse. Or la finalité de ce plan n'est pas le respect des proportions, elle est autre. Il s'agit d'un *guide pour le voyageur*, qui indique à celui-ci ce qu'il va rencontrer comme bâtiment, comme activité humaine, où, et par où passer pour se rendre en ce lieu-là. Ce plan est plus une *topologie* de la ville qu'il n'en est une *topographie*.

Dire l'essentiel avec peu de moyens: un tel propos rejoint ma pratique quotidienne de cartographe: dire l'essentiel, c'est repérer les traits principaux et pertinents qui caractérisent un objet, les transcrire sous la forme d'un dessin abstrait, sobre, minimal, limpide, efficace, et lisible. Les contraintes imposées par les matériaux à mes collègues du seizième siècle, je me les impose, dans une recherche du trait juste et suffisant.²⁴ C'est dans cet esprit qu'ont été

²⁴ Les contraintes de la gravure sur bois sont semblables aujourd'hui. Cf. le graveur suisse Emil Burki (mort en 1952): «Faire des gravures sur bois [...], c'est avoir le sens de l'universel et le courage de la simplicité ». RIMPEL, H. *La gravure sur bois*. Genève: Le Bon Vent, 1972.

élaborés des fonds de plan pour servir de support aux travaux des historiens, tel celui qui est présenté plus haut (plan de Braun). Le dessin se veut très sobre, il suggère, mais n'impose pas: le réseau des rues, tracé d'un seul trait simple dégage ainsi les deux axes nord-sud datant de l'époque protohistorique, la Seine et ses îles, les deux enceintes (dont celle de Philippe Auguste, en voie de disparition). Un fond schématique, qui donne un maximum de points de repère, tout en restant fort discret. Ainsi conçu, le dessin peut se lire pour lui-même: c'est alors une sorte de radiographie de la ville, qui en dit long sur son histoire.²⁵ Il peut constituer aussi un arrière-plan rigoureux mais léger pour un report de données de nature thématique (sociale, économique ou autre) au premier plan de l'image.

Le graphisme schématisé et simplifié des gravures sur bois, va progressivement disparaître des plans de ville, avec la diffusion d'une nouvelle technique, la gravure sur cuivre, quelques décennies plus tard. Plus facile, plus souple, plus fine, celle-ci va modifier profondément la manière de tracer et donc de concevoir le dessin. Un exemple à un siècle de distance mettra en évidence cette mutation: il s'agit de la planche qui met en scène les mesureurs du port de Grève (voir planche 7). Ce nouveau type de gravure va caractériser le graphisme du plan de Gomboust, celui dont on abordera l'étude à présent.

Nous voici maintenant au milieu du dix-septième siècle, vers 1650. Depuis la publication du plan de Truschet et Hoyau, un siècle s'est écoulé. Autant la première partie du seizième siècle avait été florissante, autant la seconde fut une période sombre pour Paris comme pour la France: les guerres de religion et les troubles font rage, et ces temps ne sont guère propices aux bilans et aux projets urbains et cartographiques.

Cependant, le bref règne d'Henri IV (mort en 1610), et la paix restaurée pour une grande décennie, vont susciter une vive reprise urbanistique à Paris: on termine alors l'Hôtel de Ville renaissant, le Pont Neuf et la Grande Galerie du Louvre; la Place Royale (future Place des Vosges) et la Place Dauphine, à la pointe aval de l'île de la Cité, sont en voie d'achèvement: deux places de structure régulière et géométrique destinées à faire converger les regards sur l'image équestre du roi, sur la gloire attachée au Prince. À cette période correspond une série de plans à vol d'oiseau d'une grande finesse, et qui donnent de précieux témoignages sur ces nouveautés architecturales.

L'assassinat d'Henri IV inaugure une nouvelle période de troubles, de guerres et d'instabilité peu favorables à un urbanisme systématique et concerté. Le dernier épisode, violent et relativement bref, celui de la double Fronde, parlementaire et princière, agite la ville et le pays de 1648 à 1652: une dernière crise dont le pouvoir royal sortira renforcé. C'est à cette période précise que se situe la publication du plan de Gomboust: en 1652.

²⁵ Cf. aussi: VERGNEAULT-BELMONT, Françoise. *L'œil qui pense*. Méthodes graphiques pour la recherche en sciences de l'homme. Vingt-trois itinéraires de découverte. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 36; 41; 113; 171; 312.

La cartographie militaire accompagne ce demi-siècle troublé, et progresse, en partie à cause des nouvelles exigences poliorcétiques liées aux progrès de l'armement. Dès 1630, le besoin d'une plus grande exactitude fait adopter aux ingénieurs militaires le plan géométral, lui-même aboutissement de levés plus précis; les plans ou les levés sont alors souvent limités à la seule représentation de l'enceinte. Plusieurs plans de Paris témoigneront de préoccupations récurrentes, et d'hésitations à propos de cette enceinte, de sa nature, de la nécessité de la maintenir ou de la supprimer, et aussi de la localisation la plus pertinente pour son tracé. Le pouvoir royal n'est pas encore assez fort pour que Paris devienne ville ouverte, ce qui se produira vers 1670. Mais en 1652, l'enceinte enserrait encore vigoureusement le Paris que représente Gomboust.

Comment se présente le plan de Jacques Gomboust? C'est un grand plan finement gravé sur cuivre, d'un mètre cinquante sur deux environ, en neuf feuilles, entouré de différents cartouches, dont plusieurs vues de Paris ou des maisons royales d'Île-de-France (il est en effet destiné au roi).²⁶ L'image se déploie entre deux longues colonnes d'un texte plein d'intérêt et de saveur portant sur la ville, son passé, son climat, sa population et les moeurs de ses habitants, suivi d'un descriptif détaillé et très complet des lieux remarquables de la capitale: un témoignage riche d'enseignement sur Paris, sur l'époque et sur son auteur, Pierre Petit, qui a contribué avec Gomboust au levé du plan.

L'image est encore orientée vers l'est. L'Observatoire de Paris et l'Académie des Sciences ne seront en effet fondés qu'une douzaine d'années plus tard, et la grande méridienne de Paris, origine de la réorientation des plans vers le nord, ne sera fixée qu'en 1720. Une rose des vents précise cependant l'orientation, et une série d'échelles donne la correspondance entre les mesures de Paris et celles des pays voisins: ainsi la clientèle européenne, visée par le document, pourra constater, à la fois combien la ville est grande, et combien glorieux est le roi qui y demeure. L'orientation, l'échelle: deux gages nouveaux du sérieux du plan.²⁷ De plus, un avertissement informe le lecteur des modalités du levé et insiste sur sa scientificité, tout en brocardant tous les plans antérieurs, «contraires à la vérité, ce qui les rend plus propres à parer des boutiques et des Cabarets qu'à tenir place dans des salles, galeries et Bibliothèques des gens de Condition»: une assertion qui nous renseigne sur les usages et le statut des plans de Paris, à l'époque.

Il s'agit d'une commande royale, qui répond à un souhait du défunt roi Louis XIII: un projet qui court donc depuis plusieurs années. Le chancelier Séguier aurait ainsi demandé à Gomboust, ingénieur du roi et conducteur des fortifications de Picardie, un plan exhaustif de la capitale. Les levés au sol débutent vers 1646. Ce fut «un travail de près de cinq ans, effectué, selon les règles de la géométrie», nous dit l'auteur: «Voicy tout ce que l'art et l'usage des instruments de Mathématique peuvent donner au jour de parfait», c'est-à-dire

²⁶ Le plan de Truschet et Hoyau (vers 1550) mesurait 96 x 133 cm et celui de Gomboust (1652) 130,5 x 142,5 sans le texte, (144 x 178 avec le texte). L'échelle du premier est : 1/7000e environ, celle du second : 1/3500e : le double. Cf. BOUTIER, *op. cit.*, p. 86; 147.

²⁷ François Quesnel, en 1609, donnait joliment une petite échelle graphique de son plan: «en pas de l'auteur».

avec le compas, la boussole, en mesurant systématiquement toutes les rues et tous les édifices représentés et en les dessinant en proportion. Un travail scientifique donc, le premier levé géométrique de la ville, qui servira de base aux travaux de topographie parisienne pendant trois quarts de siècle. Gomboust est aidé dans sa tâche par Pierre Petit, intendant général des fortifications, un homme de science et d'expérience lors d'une cinquantaine d'années, celui-ci a publié en 1634 un manuel d'utilisation du compas de proportion, et réalisé devant Pascal en 1646 l'expérience de Torricelli. Sa participation aux opérations de levé a dû être importante; en 1658, il signe en effet un mémoire, sur un projet de canal entourant la capitale, en ces termes: «Petit, ingénieur ordinaire du Roy, *qui a fait* le dernier plan de Paris».

L'homme et le plan sont représentatifs de l'effervescence intellectuelle et scientifique qui caractérise la vingtaine d'années qui viennent de s'écouler. L'année 1634, au cours de laquelle Pierre Petit publie son manuel sur l'utilisation du compas de proportion, est aussi celle où le Père Mersenne fonde une *Academia Parisiensis*, préfiguration, avec d'autres Académies privées, de la future Académie des Sciences. Partisan d'un travail scientifique collectif, Mersenne favorise alors les échanges entre tous les savants de son temps (Pascal, Torricelli, et bien d'autres). Son *Academia* en rassemble un grand nombre: quelques cent cinquante correspondants et visiteurs, tous férus de mathématique, et d'ordre dans leurs pensées. L'objet scientifique cesse alors d'être la qualité perçue pour devenir la quantité mesurée. Trois ans plus tard, en 1637, est publié le *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*: René Descartes y pose les fondements de la critique scientifique et de la science moderne. C'est dans ce contexte de bouillonnement culturel que mûrit le plan de Gomboust, que sont mis au point les outils théoriques et pratiques d'un levé plus scientifique de l'espace urbain, et que s'effectuent le toisé lui-même, le dessin et la gravure du plan.

L'examen attentif du plan de Gomboust, avec, en regard, celui de Truschet et Hoyau mettra en évidence les *nouvelles options graphiques* retenues par Gomboust, quant au rapport entre espace bâti et édifices, au mode de projection, aux modalités de représentation de la masse bâtie, et au graphisme lui-même. L'extrait du plan, reproduit ici, représente, rive gauche, le faubourg St-Victor, hors les murs, et le quartier qui le jouxte, à l'intérieur de l'enceinte de Philippe Auguste (planche 8).²⁸ Sur le plan de Gomboust, on relève d'abord un rapport visuel nouveau entre réseau des rues et bâtiments: ici, le réseau des voies de communication est ce qui est le plus immédiatement perçu: il vient au premier plan de l'image, avec son tracé rigoureux, mettant en évidence les angles des rues et des carrefours, et la largeur des voies; c'est le réseau, soigneusement toisé au compas et à la boussole qui saute aux yeux, et non les bâtiments. Ceux-ci, dessinés en perspective et en proportion, sont de petite taille. Le rapport dimensionnel entre réseau et bâtiments remarquables est par ailleurs plus conforme à la réalité qu'il ne l'était un siècle plus tôt. Le

²⁸ L'est se situe en haut de la planche.

réseau se déploie ainsi comme une épure anguleuse et géométrique, ponctuée par les bâtiments remarquables qui servent de points de repère. Le plan de 1550 se montrait comme un amas de maisons et de bâtiments significatifs entre lesquels s'insinuaient les rues, comme dans une sorte de labyrinthe. Ici en revanche, la géométrie, le respect de la proportion et la ligne droite s'instaurent; ces traits spécifiques sont conformes aux conceptions esthétiques et architecturales de l'époque, faites d'évidence et de clarté.

Deux modes de *représentation* coexistent encore; d'une part le dessin *en perspective*, en vision oblique, à vol d'oiseau, qui concerne les bâtiments principaux et les met bien en valeur: un mode traditionnel qui est celui de presque tous les plans antérieurs; d'autre part le *plan géométral*, abstrait, en vision zénithale, qui correspond au réseau des rues levé selon les principes des mathématiques et projeté en plan sur la feuille de papier: un mode de représentation qui va progressivement supplanter l'image en perspective.

Ce qui est remarquable et nouveau, c'est *l'effort d'abstraction* qui se manifeste dans le traitement des maisons ordinaires, trop nombreuses pour être toutes représentées. Gombous fait un constat: la représentation de toutes les maisons en perspective aurait demandé un temps infini; «on a jugé à propos de ne pas représenter les maisons bourgeoises et dont on ne pouvait mettre les grandeurs et figures *au vray*, sans un temps infini», écrit-il;²⁹ leur dessin en élévation aurait dissimulé le tracé rigoureux des rues avec leurs angles et leur largeur respective, ce qui constituait le propos premier du plan; enfin, il aurait caché les Églises et les Hôtels de conséquence. Devant un tel constat, Gomboust a recours à l'abstraction: tout ce qui est simple maison bourgeoise, il va le représenter par un signe conventionnel, un à plat: «on a pointillé, *la surface* de tous les bâtiments particuliers, en sorte que partout où il y a des points, *figurez-vous* que ce sont des maisons». Ainsi justifie-t-il son procédé dans «l'Avis aux lecteurs» qui jouxte le plan.

Deux mots attirent l'attention: *la surface*; il s'agit de la surface plane, au sol et sur l'image. Gomboust raisonne ici «en plan», de façon abstraite, comme on le fait en géométrie. *Figurez-vous*: «se figurer», selon Furetière (1690), c'est «représenter à son imagination»; c'est donc une invitation pour celui qui regarde le plan à transférer ce pointillé dans son esprit, pour le transformer en concept de maison, de groupe de maisons, par le processus intellectuel de l'abstraction. À passer du signifié au signifiant par l'intermédiaire du signe, du symbole, qui est ici le pointillé. Un tel processus fait au même moment l'objet de la réflexion d'Arnauld et Nicole, dans la *Logique de Port-Royal*, publiée une dizaine d'années seulement après le plan de Gomboust, en 1664: «Ainsi le signe enferme deux idées: l'une de la chose qui représente; l'autre de la chose représentée; et sa nature consiste à exciter la seconde par la première». Tirée du chapitre intitulé «Des idées des choses et des idées des signes», cette assertion, déjà rencontrée,³⁰ témoigne du mouvement de pensée qui cherche alors à se dégager de la réalité par l'abstraction, et s'attache à cerner le

²⁹ «Bourgeois, se dit aussi de chaque particulier habitant de la ville». FURETIERE, A. *Dictionnaire Universel*, 1690.

³⁰ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 4.

concept de représentation; le plan de Gomboust nous paraît en être un témoin sensible et éloquent.

Le signe pointillé, conçu par l'art et la réflexion du rédacteur du plan, représente, désigne, signifie ici de manière abstraite tout ce qui est «maison ordinaire», bourgeoise, c'est-à-dire la zone occupée par «les bâtiments [des] particuliers». Il s'oppose ainsi à tout ce que l'auteur a représenté «en élévation», «au naturel», selon ce que la nature nous donne à voir, «au vrai», concrètement: «les églises, hôpitaux, collèges, hôtels, ponts, quais et autres lieux publics», rendus par un dessin perspectif réaliste.³¹

Gomboust explique ici le principe qui fonde la légende des cartes actuelles, la clé indispensable qui met en relation un signe, le plus souvent abstrait, avec ce qu'il veut représenter: une convention sur laquelle auteur et lecteur doivent se mettre d'accord pour que le message puisse passer de l'un à l'autre.³² Rencontrer, au hasard d'un plan du seizième siècle, un «collègue» cherchant à expliquer avec soin au lecteur le principe de la légende, a quelque chose d'émouvant. Cela dit, dans sa réflexion sur la légende, et plus largement sur ce que signifie «représenter», Gomboust se situe bien dans la mouvance du vaste mouvement intellectuel qui cherche alors à formuler la pensée rationnelle.

Quant au graphisme du plan de Gomboust, il va s'opposer fortement à celui du plan de 1550. Le contraste relevé plus haut entre les deux gravures montrant les mesureurs en Place de Grève, à un siècle d'écart, va se retrouver ici. La manière de dessiner de Truschet et Hoyau, comme celle des dessinateurs de leur époque, présentait, à cause des contraintes de la sculpture sur bois, des caractéristiques graphiques particulières: schématique, vigoureuse et sobre, elle ne traçait que l'essentiel, et insistait sur les contours des objets représentés, remplis, après coup, par des à-plats de couleurs passées au pinceau. Or la technique de la gravure sur cuivre, ou «taille douce», est très différente; elle s'oppose même à celle de la «taille de bois». Sur le cuivre, ce sont les entailles, les creux, qui reçoivent l'encre destinée à être déposée sur le papier qui sera imprimé; alors que sur le bois, ce sont les parties laissées en réserve, non creusées, qui accueilleront l'encre. Le *Dictionnaire* de Furetière, en 1690, est explicite à ce sujet: «On appelle *taille douce*, les images dont la gravure est faite avec le burin sur des planches de cuivre; *tailles de bois* celles dont les planches sont de bois et dont la gravure diffère des autres, en ce que, dans celles de cuivre, ce sont les parties enfoncées qui marquent les traits; et au contraire, ce sont les parties élevées qui les marquent en celles de bois». Il est

³¹ Louis Marin voit dans cette différenciation de traitement graphique la marque d'une différenciation sociale: ne seraient représentés en élévation que les bâtiments dignes de l'être, élevés au-dessus des autres: «Les maisons bourgeoises particulières n'auront droit qu'à la représentation générale commune d'un signe arbitraire, [...] le plus pauvre, le plus élémentaire des éléments de géométrie, le point identique reproduit en amas»: une assertion discutable pour le praticien que je suis: devant l'impossibilité technique de dessiner toutes les maisons, Gomboust n'avait pas d'autre choix que de changer de registre et de passer à l'abstraction, au signe. Cf. Catalogue de l'exposition: *Cartes et figures de la terre*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, p.52.

³² Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 69.

assurément plus facile pour un graveur de tracer un trait sur la surface du cuivre en creusant celle-ci avec le ciseau du burin, que de creuser le bois tout autour du trait que l'on veut laisser en réserve, pour l'encre ensuite.

En raison des facilités qu'offre ainsi la gravure sur cuivre, le plan de Gomboust va se trouver densément «écrit»: presque toute la surface de la ville est remplie de dessins divers, multiples, concrets ou abstraits, mais très serrés. Vu de loin, le plan est de ce fait uniformément gris; seul ressort le réseau des rues qui reste en blanc; de près, à la loupe, on discerne cependant les différences entre les signes, entre les textures; le graveur semble avoir substitué aux à-plats colorés du siècle précédent des trames plus ou moins grises, mais de valeur moyenne, ce qui a pour résultat de produire une carte peu contrastée, plus *lisible* de près, que *visible* de loin, mis à part le réseau des rues (voir planche 8).

Pour mieux discerner les différents niveaux graphiques et donc sémantiques de l'image, les écarter les uns des autres, on a, quant à nous, utilisé la couleur.³³ On a commencé par traiter la zone pointillée, pour faire ressortir la surface bâtie qui se distinguait mal des champs et des jardins. Pour comprendre une ville, c'est en effet une approche utile que de mesurer l'extension de son bâti. Sur un exemplaire photocopié, on a donc colorié en rouge les maisons ordinaires: une nouvelle image de la ville est alors apparue.³⁴ On a ensuite traité les bâtiments publics, en leur affectant diverses couleurs, selon leur fonction et leur nature: églises, hôtels, collèges, communautés religieuses. Au fur et à mesure du coloriage et de l'exploration conjointe du plan, des questions se posaient, des hypothèses ou des problèmes surgissaient, des différenciations spatiales significatives apparaissaient. Cette sorte de lecture active, attentive et raisonnée, ce parcours qui interroge le plan pas à pas, puis le recul pris pour voir l'image dans sa globalité, nous ont apporté une maîtrise surprenante de l'espace parisien d'alors.

Après l'analyse graphique de l'image, on abordera, en dernier lieu, la finalité du plan établi par Gomboust. C'était un projet de Louis XIII, mort en 1643, donc un projet de plus de dix ans. «Le défunt roi Louis le Juste avait désiré ce plan», dit la dédicace adressée par Gomboust au roi, «en l'état où il est», c'est-à-dire levé selon les principes de la géométrie. Si la production des plans de ville était alors florissante, le tracé de la plupart d'entre eux était en effet inexact, voire fantaisiste. Un nouveau rapport à l'espace était apparu: la science mathématique, dont la géométrie, en avaient fait progresser la conception abstraite, alors que les impératifs d'exactitude dans le tracé des fortifications militaires en amélioraient la représentation plane. Il était normal, dans ce contexte, que le roi souhaite faire établir un plan exact de sa ville capitale, selon un levé qui soit conforme aux avancées les plus récentes de la science.

³³ Le vaste document ainsi élaboré dans le cadre de notre séminaire, et présenté lors de notre exposé, ne pouvait évidemment être reproduit ici.

³⁴ Un procédé qui nous a permis, de plan en plan, en tenant compte des éventuelles erreurs d'appréciation du phénomène par chaque rédacteur, de nous faire une idée de l'extension croissante de la surface bâtie.

Selon Gomboust, tel que il s'exprime dans sa dédicace au roi, une telle entreprise pouvait avoir deux objectifs: d'une part «les grands avantages qui s'en peuvent tirer pour le service du roi», c'est-à-dire un outil de gestion de la ville et de ses relations avec le monarque; d'autre part «pour faire que dans les pays éloignés, ceux qui ont cru la réputation de Paris au dessus de la vérité admirent sa grandeur et sa beauté»; autrement dit, une opération de prestige, un outil de propagande: levé scientifiquement, ce plan apportait la preuve irréfutable que Paris était bien «la première ville du plus florissant royaume de toute la terre», mais qu'elle était aussi la plus belle ville, «l'incomparable ville» de l'incomparable roi de France. Quant à Pierre Petit, son long commentaire encadrant le plan, est encore plus explicite: «Cette grande et fameuse ville dont voicy le plan [...], on peut la nommer la Reyne des villes comme elle est la Ville Capitale d'un Royaume autant relevé par dessus les autres, comme les Rois le sont par dessus leurs Sujets». Au-delà de l'hommage obligé, on peut relever le sens de la formulation relevée par Pierre Petit: la reine des villes, première ville d'un royaume dont le roi surpasse tous les autres rois; l'auteur associe ainsi dans la même majesté la reine des villes et son roi, la gloire de l'un se reflétant sur l'autre qui lui en renvoie, en miroir, l'éclat; un même «portrait» en deux images, celle du roi et celle de sa ville.³⁵ Pierre Petit poursuit son panégyrique en des termes déjà rencontrés un siècle plus tôt: «cette ville, qu'on peut nommer UN PETIT MONDE». La gazette de France datée du 12 mars 1653, ajoute, à propos de la présentation du plan au roi: «en un espace de cinq ou six pieds en quarré, on peut voir et parcourir à son aise cette vaste et célèbre ville, justement appelée la merveille et l'abrégé de l'univers».³⁶

Quelle fut la portée politique et symbolique du plan de Gomboust? Voulu par le roi Louis XIII, destiné au roi, présenté au roi Louis XIV, ce plan est un projet monarchique de longue haleine. Mais il se trouve qu'il arrive à maturation à un moment où il est particulièrement utile à la monarchie: aux derniers jours de la Fronde. Une entreprise de cette envergure, un plan aussi prestigieux, porteur d'une telle charge symbolique (la ville comme image d'un monde reflétant l'image du roi), ne pouvaient que conforter le pouvoir royal «*urbi et orbi*», après les mésaventures de la Fronde, et alors que le jeune roi Louis XIV regagne Paris.

*

De plus en plus précis et conformes aux exigences scientifiques, les plans de Paris vont progressivement abandonner le caractère pittoresque et

³⁵ Pour cet aspect du plan, cf. MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: éd. Minuit, 1981, p. 209-235. «La ville de Paris, la capitale du royaume, la tête principale du corps éminent du roi... », (p. 215). « Le plan de Paris, c'est Paris, et le portrait du roi, le roi, l'un et l'autre parce que l'un est l'autre, et réciproquement, les représentations de l'un et de l'autre avertissant d'un rapport visible du sens mais aussi bien s'avertissant mutuellement de ce rapport » (p. 219).

³⁶ Cité in: *Le Paris du XVIIe siècle*, notice descriptive du Plan de Gomboust, avec Table, en 73 pages, imprimée par Georges Chamerot, Paris, (sans date), p. 14.

«humanisé» qui était le leur, pour adopter le graphisme dépouillé du plan d'urbanisme ou du plan cadastral. Réalité topographique et représentation géométrale deviennent peu à peu si étroitement conformes l'une à l'autre qu'il ne reste plus d'interstice où le regard du cartographe puisse se glisser pour lire l'image de la ville à travers sa forme interprétée par les contemporains, ou pour rencontrer les hommes et leurs pratiques quotidiennes au détour d'une rue.

Si leur intérêt anthropologique est moindre, ces plans apportent de précieux témoignages sur l'évolution de la pensée et de la pratique des cartographes, comme sur les normes auxquelles ils se soumettent désormais. Notre approche se limitera ici aux thèmes suivants: la disparition définitive de la troisième dimension, hormis l'exception remarquable du plan de Turgot, qui obéit à une autre logique scientifique; l'évolution du graphisme, jusqu'à l'abstraction du plan de Verniquet; le basculement de l'image de Paris vers le nord, consécutif au tracé de la ligne méridienne.

Trois plans seront retenus à titre d'exemple: celui de Louis Bretez, dit «de Turgot», et celui de Jean Delagrive; presque contemporains (1739 et 1728), l'un exclusivement perspectif, l'autre exclusivement géométral, ils répondent à des objectifs très différents qui, en un certain sens, se complètent; quant au plan de Verniquet, qui se profile à l'horizon du siècle (1799), il sort déjà de notre époque.

La disparition de la troisième dimension

Les «portraits» de ville, les plans du seizième siècle, représentaient celle-ci selon des points de vue multiples et contradictoires: un fond de plan vu du zénith par exemple, avec, posés dessus, et dessinés en perspective, les bâtiments, les églises, les maisons, les arbres; parfois même, des barques représentées côte à côte sont dessinées les unes, vues d'au-dessus, et les autres, vues de profil: une représentation proche de celle que nous propose l'iconographie médiévale, qui, pour des raisons souvent symboliques, multiplie des points de vue et des échelles à nos yeux incompatibles.

Cette multiplicité des regards s'était déjà unifiée avec le plan de Gomboust. Rigoureusement levé, selon les techniques les plus avancées alors, il transcrit de façon abstraite, par un pointillé, toute la zone bâtie de maisons particulières. Seuls restent dessinés en élévation les bâtiments principaux, églises, hôtels, palais, bien visibles car points de repère, mais dessinés «en petit» pour éviter de dissimuler le réseau des rues qui était l'objet principal du plan; calées sur ce réseau, les constructions sont contraintes à en respecter les lignes directrices et le tracé. Les cartouches accompagnant le plan proposent cependant des vues de château en perspective, avec point de fuite unique et central, bien mis en évidence: une réminiscence des querelles relatives à la perspective qui agitent alors architectes, géomètres, graveurs, tels Desargues et Abraham Bosse? Toujours est-il que ce type de représentation «en élévation», présent et discuté pendant deux siècles, va rapidement disparaître des plans de Paris, à part une exception remarquable, celle du plan de Bretez, dit de Turgot, qui obéit à de tout autres lois perspectives.

En 1734, Michel Etienne Turgot, conseiller au Parlement et Prévôt des marchands, commande à Louis Bretez, professeur de perspective à l'Académie de peinture et de sculpture et «architecte perspecteur», un grand plan mural de la capitale. Ce plan «en vue de perspective et élévation» devait être, selon le contrat, «capable de satisfaire la curiosité des sujets du Roy et des étrangers», ce que ne peuvent absolument pas faire les plans géométraux, «quelque exacts qu'ils puissent être dans leurs proportions et justes dans leurs mesures» (ce jugement, favorable au demeurant, vise à coup sûr l'excellent plan de l'abbé Delagrive, paru quelques années plus tôt, en 1728). Encore une fois, pour représenter la ville, telle qu'elle est vue, vécue, de manière à faire «aisément reconnaître les édifices et monuments publics», la troisième dimension s'avère incontournable. Le plan géométral, qui vise d'autres objectifs, pratiques, précis, est moins attrayant: il manque de relief, il est abstrait, dénué de vie et de pittoresque. Le grand plan perspectif de Turgot, publié en 1739, l'une des plus célèbres représentations de la capitale, atteindra son objectif: largement diffusé, sous sa forme d'atlas en vingt feuilles, luxueusement relié en cuir, il sera envoyé à toutes les représentations diplomatiques de la France, «dans toutes les cours de l'Europe et à tous les savants, mais encore à Constantinople et à la Chine». ³⁷ Il contribue à faire admirer universellement la capitale comme l'avait fait avant lui, en 1550, le plan de Truschet et Hoyau.

Plusieurs notices ultérieures brocardent ce retour à l'ancien système de représentation à vol d'oiseau, comme étant un archaïsme, et en déplorent l'exactitude relative: le dessin en relief des édifices oblige en effet à tricher légèrement avec le réseau des rues. C'est oublier le contrat signé entre Bretez et Turgot, et la finalité déclarée du plan: faire connaître *urbi et orbi* la ville «au naturel», c'est-à-dire telle qu'on peut la voir, la toucher, la visiter, l'admirer. Qui plus est, le procédé retenu ici, fort différent des perspectives étagées ou à point de fuite rencontrées jusqu'alors, respecte des normes rigoureuses. Il s'agit de l'ouvrage contrôlé d'un professionnel, qui nous présente *un plan d'architecture* de la ville, en perspective parallèle, axonométrique: globale, neutralisée, sans point de fuite, donc sans horizon, et où l'œil est rejeté à l'infini. Avec ce mode de représentation, proportions et échelles sont constantes, l'édifice est mis en lumière et on peut en mesurer et en toiser la maçonnerie. C'est ainsi qu'on dessinait les palais, mais aussi les jardins «à la française» (voir planche 9).

Le regard du spectateur, tourné vers le sud-est, contemple la ville qui s'étend sous ses yeux: une orientation «spectaculaire», qui met particulièrement bien en scène la ville et ses monuments, et qui a déjà été retenue par plusieurs plans au dix-septième siècle. Après avoir tracé un fond de plan oblique, l'architecte a «élevé» les bâtiments, selon une échelle constante des hauteurs, à laquelle il se réfère en permanence. La lumière d'un après-midi ensoleillé d'été, révélée par l'ombre des arbres, éclaire vivement les façades des monuments, des églises, et des maisons qui s'alignent le long des rues, et dont les ombres noires soulignent le relief. Cependant, hormis quelques très rares

³⁷ *Histoire générale de Paris*. In: Notice AAPP.

petits personnages s'activant sur les barques au long de la Seine, la ville est à présent déserte, inanimée. Cela dit, Louis Bretez a respecté le contrat passé avec Turgot et nous a laissé cette superbe vue à vol d'oiseau d'un Paris que nous ne connaîtrions pas sans lui. Il le pouvait d'autant plus que le plan de l'abbé Delagrive, paru quelques années plus tôt, répondait lui, aux impératifs utilitaires liés à la gestion de la ville.

L'évolution du graphisme

Publié en 1728, donc peu avant celui de Turgot, le plan de l'abbé Jean Delagrive avait en effet une tout autre finalité: l'utilité publique. Depuis de nombreuses années, il n'y avait pas eu en effet de nouveau toisé de la ville, du moins à cette échelle (1/4429e).

Soigneusement levé pendant deux ans, synthèse d'un immense travail analytique qui valut à son auteur le titre de Géographe de la Ville, c'est un véritable plan d'urbanisme, auquel on se réfère encore en 1774 pour aligner les rues, lorsque Verniquet démarre son entreprise: levé «la toise, la chaînette et la boussole» à la main, il est d'une telle exactitude qu'il a pu servir de base aux travaux postérieurs, tels les plans de Deharme (1763) et de Jaillot (1772). C'est par ailleurs le premier plan à être à la fois entièrement géométral et orienté au nord: il est ainsi axé «sur la Méridienne qui passe de l'Observatoire à un pilier de pierre que l'on a dressé contre un moulin à gauche de Montmartre».³⁸ Par ses qualités d'exactitude et de rigueur, ce plan «fondé, selon son auteur, sur l'observation directe», et prenant de surcroît en compte les faubourgs, préfigure celui de Verniquet. Quadrillé selon les méridiens et les parallèles, accompagné d'un index alphabétique des rues renvoyant à ce carroyage, d'échelle confortable pour qui travaille sur la ville entière, c'est *un précieux outil de travail* pour l'historien.

Son graphisme est remarquable: d'une extrême clarté, d'une très grande lisibilité. L'image met en évidence plusieurs niveaux visuels très bien séparés les uns des autres: la Seine, très présente, assez foncée, est dessinée selon un tracé éloquent qui la met en relief et la situe presque «en creux»; le réseau des rues, nerveux et précis, en blanc souligné de noir, paraît en arrière du plan; la masse bâtie, représentée par un pointillé lâche (reprenant ainsi l'idée de Gomboust mais avec beaucoup plus de bonheur), se lit à mi-plan, bien visible, tout en restant discrète; les bâtiments principaux, quasiment en noir, «viennent» au premier plan, comme points de repère; les jardins enfin, avec leurs massifs en volutes, leurs rangées d'arbres soigneusement comptés, les églises avec leurs colonnes et leurs chapelles, tous rigoureusement levés, selon l'auteur, agrémentent et précisent l'image (voir planche 10).

Les niveaux de lecture sont étagés avec art, chaque niveau pouvant être appréhendé, par l'oeil, séparément. Delagrive joue avec les trames, avec leurs différences et leurs valeurs, comme n'a pas su le faire Gomboust, qui nous a

³⁸ Il suit de peu sur ce point le plan établi par Guillaume Delisle: publié en 1716, celui-ci est le premier qui soit tourné au nord.

laissé une carte uniformément grise et peu lisible, et comme ne le fera pas Verniquet, traçant une épure parfaite mais désincarnée.³⁹

La rotation du plan: de l'est au nord

Pour comprendre cette mutation, caractéristique du début du dix-huitième siècle, il convient de remonter à la fin du siècle précédent, et de prendre en compte le développement parallèle des sciences géographiques.

L'établissement d'une carte ou d'un plan rigoureux impliquait alors toute une série de mesures astronomiques et terrestres. Pour un lieu choisi comme référence, il convenait d'abord d'en établir le méridien, ou ligne méridienne, qui traverse ce lieu du sud au nord, le nord pouvant alors être repéré par l'étoile polaire, l'aiguille aimantée de la boussole et l'ombre portée par le soleil à midi; puis d'en tracer la perpendiculaire, d'est en ouest: son parallèle. A partir de cette armature, et grâce au procédé de triangulation inventé par le Hollandais Snellius en 1615, on pouvait alors, par des mesures et des calculs trigonométriques, en se référant avec précision à des points hauts (tour, clocher, arbre remarquable) sur lesquels appuyer la pointe des triangles, construire une trame spatiale de plus en plus serrée, et de plus en plus rigoureuse, au fur et à mesure que se perfectionnaient les instruments de visée et de mesure et que s'affinaient les concepts mathématiques. Ces mesures «aériennes» étaient complétées par des mesures «terrestres», au sol, comme précédemment, mais avec une précision bien supérieure.

On se souvient que le plan de Gomboust, en 1652, était encore tourné vers l'est. Sous l'initiative de Colbert, la situation évolue rapidement: en 1666, l'Académie des Sciences est installée dans la bibliothèque du Roi; l'année suivante, les académiciens tracent au sol les plans du futur Observatoire de Paris, axé sur la méridienne, qui se dessine à nouveau sur le sol en ce 21 juin 1667, jour du solstice d'été. Instrument indispensable à la recherche scientifique, pour longtemps point de départ de la plupart des mesures, situé dans l'axe du Palais du Luxembourg et de la mire du nord qui se profile au ciel de Montmartre, le bâtiment de l'Observatoire, construit par Claude Perrault, présente ses quatre côtés aux quatre points cardinaux.⁴⁰ L'Académie des Sciences décide alors de mesurer un arc de méridien, selon la méthode de

³⁹ J'ai récemment découvert dans l'ouvrage de P. Pinon, que la gravure du plan de Gomboust avait été ultérieurement «lavée»: sur la zone pointillée représentant la surface bâtie, encrée en noir sur le plan reproduit dans l'AAPP, sont «peints» de petits points blancs qui rendent celle-ci bien visible. Initiative de l'auteur? ou ultérieure? Toujours est il que ce geste graphique s'apparente à celui que j'ai retenu pour mettre en évidence cette surface. Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 180.

⁴⁰ On peut encore fouler cette méridienne, marquée par une barre de cuivre sertie dans le marbre, au sol de la coupole de l'Observatoire, et en repérer le tracé depuis peu à travers Paris, en suivant les 135 médaillons de laiton disposés sur le sol de loin en loin par l'artiste néerlandais Jan Dibbets.

triangulation, ce dont se charge l'abbé Picard, à la fois académicien, astronome et mathématicien, en 1669 et en 1670: la mesure est faite entre Amiens et La Ferté Alais, au sud de Paris; elle sera ensuite prolongée de Dunkerque à Perpignan, par les Cassini; l'opération, menée à partir de 1688 sera terminée en 1718, dix ans *avant* la publication du plan de Jean Delagrive, mais deux ans *après* celui de Guillaume Delisle, le premier plan de Paris à être orienté, non pas *vers le nord*, mais *au nord*, axé sur la méridienne, comme le spécifie l'auteur, à la fois dans le titre, sur la carte même, et dans un mémoire présenté à l'Académie des Sciences, à laquelle il appartient.⁴¹

Le nord est devenu ainsi, par le progrès des sciences géographiques, la direction primordiale, scientifique, à laquelle il convient de se référer désormais, aussi bien pour l'orientation des cartes que pour celle des plans. L'abbé Delagrive le précise en 1728, dans les *Observations* qui accompagnent son plan, établi «dans le respect des règles des cartes Géographiques *qui sont de marquer le Nord en haut [...] de la Carte*».⁴²

Il est une autre orientation, adoptée par les plans peu après la construction de l'Observatoire, et qui mérite d'être relevée à présent: non pas au nord, mais légèrement à sa droite, soit au nord-nord-est. La création de l'Académie des Sciences, en 1666, a inauguré, on l'a vu, une série de travaux importants conduisant à donner au nord en un demi-siècle, le statut d'orientation dominante, voire normative, en matière de cartes et de plans. Les grands plans publiés à partir de 1676, soit dix ans plus tard, influencés semble-t-il par ces travaux, «basculent» d'un quart de tour *vers la gauche* pour s'orienter, *approximativement*, le nord en haut de la feuille. Par ce basculement partiel, on reconnaît encore le schème de la ville rencontré plus haut (la croix dans un cercle), sauf qu'à présent, c'est la route de terre qui marque la verticale (et non encore la méridienne) et la voie fluviale qui dessine l'horizontale (voir planches 11 et 12). Il faudra attendre 1728 pour que le plan savant «tourne» encore de quelques degrés pour caler sa verticale sur la méridienne... et paraisse alors, au regard du lecteur, «de travers»! Persistance du schème ancien, enfoui dans les tréfonds de la mémoire? Besoin de simplifier la forme de la ville en l'inscrivant dans une figure géométrique? Souci esthétique: maintenir les axes structuraux de la cité en cohérence avec les montants qui encadrent l'image, ou tout simplement, le concept lié à la méridienne n'est-il pas encore intériorisé, maîtrisé? Toujours est-il que ce schème, facile à mémoriser, exalté au sein des plans du seizième siècle, se retrouve à la fin du siècle suivant et perdurera longtemps: au dix-neuvième siècle encore, plusieurs plans de Paris ne sont pas orientés au nord, mais au nord-nord-est selon la verticale rue St Jacques - rue St Martin; et aujourd'hui même, les schèmes perceptifs et intériorisés de Paris peuvent être calés sur la

⁴¹ Pour la carte de la Méridienne de Paris et de sa triangulation, par Cassini, 1720, cf. *Catalogue Cartes et Figures...*, *op. cit.*, p. 256.

⁴² La phrase se poursuit cependant ainsi: «le Nord en haut et l'Orient à gauche de la Carte c'est ce qu'un seul de ces Plans a observé. Dans les autres, Paris est Orienté à tous les vents». Delagrive fait une erreur: si le nord est en haut, l'orient (l'est) se trouve à droite. Cependant, si l'on a coutume de voir l'est en haut, on attend le nord... à gauche. Inattention, problème de latéralisation, ou nouveauté du concept encore insuffisamment assimilé?

même verticale, qui se trouve perpendiculaire au fleuve lorsque celui-ci traverse le cœur de Paris selon une direction qui se trouve par ailleurs être celle des larges plis parallèles qui affectent l'assise géologique du Bassin parisien (voir planche 12).

La même orientation ouest-nord-ouest/est-sud-est se retrouve, pour la même raison «naturelle», dans la plaine versaillaise où le Roi Louis XIV a décidé d'installer sa résidence. Le méridien marquant le soleil, à son zénith, et sur la trace duquel allait se dresser l'Observatoire de Paris, avait été dessiné au sol le jour du solstice d'été, en 1667. Dès l'année suivante, débutent les travaux du Château de Versailles et de ses jardins: la symbolique solaire, que le roi Louis XIV s'est appropriée, va se projeter dans le plan général des lieux, un plan rayonnant centré sur la chambre du roi et axé sur la course du soleil, de son lever à son coucher...⁴³

Ainsi, avant d'accéder à la neutralité scientifique du nord géographique, les plans de Paris ont oscillé entre plusieurs orientations, chacune d'entre elles pouvant s'inscrire dans un champ de significations que l'on peut avoir à cœur de décrypter.

Après avoir repéré, sur deux ou trois siècles, l'évolution de quelques-uns des aspects formels des plans de Paris, à savoir les types de perspective, de graphisme et d'orientation retenus par les cartographes, quelques chiffres, quelques notes et une carte peuvent à présent donner une idée du saut, non seulement quantitatif, mais aussi qualitatif qu'a représenté, à l'extrême fin du dix-huitième siècle, l'élaboration et la publication du plan de Verniquet.

Le tableau ci-dessous donne, pour chaque plan retenu, son échelle approximative (A), son nom (B), sa date de publication (C), le nombre de feuillets qui, assemblés, constituent le plan, ou le nombre de feuilles qui constituent l'atlas (D), la superficie approximative du plan, en m² (E), la forme prise par le plan: atlas ou plan maniable (F), le temps qu'a pris son élaboration, en années (G), le nombre approximatif de personnes ayant participé à son élaboration (H).

(A)	(B)	(C)	(D)	(E)	(F)	(G)	(H)
1/7000	Truschet/Hoyau	1550	(8) 1	1,28	Plan		2
1/3500	Gomboust	1652	(9) 1	2,56*	Plan	5	2
1/4500	Delagrive	1728	(6) 1	2,89	Plan	2	
1/400	Bretez/Turgot	1739	20	8	Atlas	3	
1/1800	Verniquet	1799	72	20	Atlas	16	60
1/1400	Junié⁴⁴	1786	1	2,83	Plan		

*Sans le texte, 1,86.

⁴³ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 110.

⁴⁴ Pour l'historien de faits sociaux relatifs à l'ensemble de la ville, le plan des paroisses de Paris de Jean Junié, dressé sur ordre de Mgr Le Clerc de Juigné, daté de 1786, et disponible à la BHVP, peut, photocopié en noir, être très utile: son échelle semblable à celle du plan de Delagrive, sa maniabilité, les noms de rues très lisibles, son index, en font un excellent outil pour le report des données de l'époque. Alors que le plan de Verniquet, illisible lorsqu'il est réduit, convient bien à l'analyse du quartier.

Durant la période étudiée, la ville a vu sa superficie s'accroître notablement, malgré les efforts de la royauté pour la contenir dans des limites raisonnables.⁴⁵ La population qui avoisinait les trois cent mille habitants en 1550, s'approche des sept cent mille à la fin du dix-huitième siècle. Cette progression se devine dans la surface croissante des plans, même s'ils prennent plus ou moins largement en compte les faubourgs, comme dans l'évolution des échelles, dans le nombre de personnes qui participent à leur élaboration (deux pour le premier, plus de soixante pour le dernier), et dans le laps de temps nécessaire à leur confection (deux ans en 1550, seize à la fin du dix-huitième). Mis à part le plan de Turgot, qui obéit à une autre logique, le saut est remarquable, à six décennies seulement d'écart entre les plans de Delagrive et de Verniquet. La forme même dans laquelle est livré le plan varie, depuis la planche unique que l'on peut manier aisément et qui donne à voir l'image en un seul regard, à l'atlas qu'il faut feuilleter, un quartier après l'autre.

Quelques mots à présent, à propos de Verniquet et du plan qui l'a rendu, à juste titre, célèbre.⁴⁶ Edme Verniquet, arpenteur et architecte, arrive à Paris en 1772; il a alors quarante-cinq ans, un métier consommé et une fortune assise. Il achète peu après l'une des charges de commissaire de la voirie près le Bureau des Finances de Paris, un organisme chargé, entre autres, des travaux d'alignement pour lesquels le plan de Jean Delagrive, publié en 1728, sert encore de référence. Gêné dans sa fonction par l'absence d'une base cartographique détaillée et surtout actualisée, Verniquet décide de lever lui-même un plan à grande échelle, destiné aux travaux d'embellissement et d'aménagement de Paris et à la maîtrise de son extension; lutter contre celle-ci était en effet, depuis le milieu du seizième siècle, l'un des soucis majeurs des monarques. Dès 1775, Verniquet s'attelle à un levé rigoureux des plans de rues, aidé d'une équipe d'ingénieurs et de dessinateurs qui dépassera la soixantaine, sans compter de nombreux manouvriers. Les mesures «au sol» s'effectuent la nuit au flambeau, le passage des voitures rendant le levé impraticable durant la journée. C'est de jour en revanche que sont effectuées les nombreuses mesures et vérifications «aériennes» d'un point haut à l'autre de la capitale, des opérations qui ont permis l'établissement d'un canevas trigonométrique de Paris, servant d'armature pour les levés au sol (voir planche 11). A partir de 1783, le travail de Verniquet est reconnu et s'inscrit dans une véritable politique d'urbanisme que mène alors la royauté et dont une déclaration royale, le 10 avril 1783, précise les objectifs: la commodité, la facilité de circulation, mais aussi la salubrité et la sécurité des habitants face aux incendies. Verniquet obtient alors d'être le seul maître d'œuvre de l'entreprise qu'il mène depuis dix ans déjà, et qu'il redéfinit; il sollicite auprès du Roi un financement afférent, qu'il obtient. Il installe alors son atelier dans une galerie située au-dessus du cloître du Couvent des Cordeliers, rive gauche. Les levés, effectués au 1/144e

⁴⁵ Cf. COUPERIE, Pierre. *Paris au fil du temps*, atlas historique d'urbanisme et d'architecture. Paris: Cuénot, 1968. La croissance de la ville et de la surface bâtie s'y lisent avec bonheur sur un léger fond de carte indiquant en permanence le relief de la capitale.

⁴⁶ D'après : PRONTEAU, Jeanne. *Edme Verniquet, 1727-1804*, architecte et auteur du «Grand Plan de Paris», 1785-1791. Paris: Commission des Travaux Historiques de la Ville de Paris, 1986.

(soit environ 1 cm pour 1 mètre cinquante), sont vérifiés sur place puis transportés aux Cordeliers, où est établie la minute du plan, exacte à un pouce près (2cm7). A cause de leur échelle, les plans peuvent être très longs: l'Île de la Cité forme à elle seule un plan qui avoisine dix mètres de long. Les princes, les ministres, les artistes, les savants, viennent journallement voir et admirer l'avancée des travaux, et sont saisis par leur immensité.

Levé jusqu'à deux ou trois cents toises au-delà des nouvelles barrières (soit cinq cents mètres environ), réduit, colorié, collé sur toile puis cloué sur un solide plateau de chêne pour éviter les variations dimensionnelles dues à l'humidité, le plan manuscrit terminé s'inscrivait, avec son cadre, dans un rectangle d'environ cinq mètres sur quatre. Gravé, reproduit, il ne sera livré au public qu'en 1799; maintes fois et longtemps pris, en raison de sa rigoureuse exactitude, comme fondement pour les travaux ultérieurs d'aménagement, il servira à l'élaboration du cadastre, en 1807. Son graphisme dépouillé (une ligne fine pour les bords de rue et les limites des bâtiments publics pochés en gris ou noir), sa toponymie légère et l'absence d'informations annexes autorisent en effet tous les rajouts manuscrits, ou imprimés (cf. planche 11). Son niveau d'exactitude le rend encore superposable aux plans actuels.⁴⁷

Les opérations qui ont servi à tracer l'armature spatiale du plan de Verniquet et qui en ont assuré l'exactitude, se situent dans le prolongement conceptuel de celles qui ont présidé à l'élaboration du plan de Jean Delagrive: le repérage de la méridienne et de sa perpendiculaire, et celui d'un certain nombre de points fixes (clochers, tours, etc...) qui serviront de «points de station» pour la mesure des distances et des angles, pour les calculs et les vérifications. L'ampleur du travail réalisé par Verniquet et par son équipe en situe cependant les résultats à un tout autre niveau. En témoigne le canevas des opérations trigonométriques, reproduit ici (voir planche 11). Huit principaux «points de station» forment une première constellation: de chaque point rayonnent de nombreuses lignes qui tracent une première trame serrée. L'armature est structurée par la Méridienne, joignant le point de station de l'Observatoire à celui de la «Piramide de Montmartre», puis par sa perpendiculaire, calée sur l'Observatoire. Viennent ensuite: la tour sud de Notre Dame, la tour nord de St Sulpice, la colonne de l'Hôtel de Soissons, la porte St Denis, la tour de l'église Ste Marguerite, la pompe de l'Arsenal enfin.⁴⁸ A ces huit points s'en ajoutent une centaine, pour la plupart des clochers d'église ou de chapelle. Un tableau est joint, de part et d'autre de la carte: «Tableau des Longueurs qui se trouvent d'un angle à l'autre des Murs de la nouvelle Enceinte de Paris, calculées suivant leurs distances à la Méridienne et à la Perpendiculaire de l'Observatoire en Toises et centimes de Toises». Le canevas et le tableau sont inscrits au sein du plan lui-même, garantissant ainsi son

⁴⁷ Pour l'historien travaillant à l'échelle du quartier, c'est un excellent fond de carte; pour celui qui prend en compte la ville dans son ensemble, il est peu commode. Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, note 43.

⁴⁸ On a souligné, sur la reproduction, les huit principaux points de station.

exactitude et sa scientificité. Le plan, situé à la charnière entre deux époques, en donne l'échelle à la fois en toises et en mètres, et l'orientation selon des termes anciens (orient, occident) et modernes (nord, sud).

Ainsi, l'orientation du plan de Paris est-elle désormais le nord, du moins lorsque la norme établie est respectée. Pour mémoire, on a surligné sur le canevas, par un trait fort, les quatre axes structurant les plans rencontrés jusqu'ici, siècle après siècle. En haut de la feuille et face au lecteur de l'époque se trouve en (1), au seizième siècle, *l'est*, ou plutôt *l'est-sud-est*, presque «l'orient d'hiver», le plan étant alors axé verticalement sur la Seine dans son parcours médian, au cœur de Paris; en (2), au dix-septième siècle, *le nord-est* ou *le nord-nord-est*, direction qui correspond au très vieux chemin qui, venant des plateaux du sud, traversait le fleuve par un gué puis sur un pont, pour gagner ensuite, par le col situé entre Montmartre et les hauteurs de Belleville, les plateaux de «France», selon un axe quasi perpendiculaire au précédent; en (3), au dix-huitième siècle et depuis, du moins pour les plans de nature scientifique, *le nord*: l'axe méridien. En marge, est indiquée, en (4), la direction approximative que prend le regard du spectateur lorsqu'il contemple, depuis le nord-ouest, les plans représentés en relief, au long de la période étudiée. Ainsi l'orientation dominante des plans de Paris est-elle en train de passer progressivement de l'orient, à forte charge symbolique, au nord, neutre et savant, vidé de tout contenu subjectif.

Si le nord est devenu la direction savante pour orienter les cartes et les plans, cette norme mettra longtemps, dans la pratique, à s'imposer. En effet, tant que la capitale se pensera et se vivra comme un ensemble structuré par les axes perpendiculaires des rues St Jacques-St Martin et du cours de la Seine, au sein d'une enceinte réelle ou fictive, le plan usuel, familial, touristique représentera la ville centrée sur cette verticale et cette perpendiculaire, qui en découpent l'espace en quatre quarts, selon l'axe n°2. Ainsi, lorsque l'historienne Mona Ozouf cherche un plan pour y reporter les itinéraires parisiens des fêtes révolutionnaires, retient-elle un plan de l'époque, celui de Deharme (1763) dont le format, la lisibilité, le carroyage et l'index font un outil parfaitement adapté au projet. Cependant, si le méridien de l'Observatoire y est porté discrètement, en oblique, preuve que la notion est intégrée dans le savoir du topographe, la structure générale du plan reste semblable aux représentations précédentes: assises sur l'horizontale du fleuve et la verticale du double axe viaire, et parallèles aux montants du cadre. L'intérêt de cette construction, pour le lecteur, pour l'utilisateur ou l'historien de l'époque, c'est qu'elle lui est familière: inscrite dans la mémoire à travers les plans communément rencontrés, elle est aisée à enregistrer pour un usage pratique du fait qu'elle renvoie à un schéma géométrique simple, une croix verticale dans un cercle. La carte schématique A (planche 13), qui représente, sur un fond topographique léger, la somme des itinéraires retenus par les cortèges révolutionnaires est, pour cette raison, bien «assise» à la fois dans l'espace de la ville, dans celui du cadre et de la page.⁴⁹ La structure quadrangulaire de l'image facilitera la comparaison des vingt petites cartes construites sur le même modèle, et ne donnant, chacune, qu'un seul itinéraire: une procédure qui conduira à une typologie, et rendra visible

⁴⁹ Une ligne d'1 mm de large représente une rue empruntée une fois; de 9 mm: 9 fois.

l'évolution chronologique signifiante des itinéraires. La figure qui globalise ici les trajets empruntés par la fête en dessine fortement les choix, et les exclusions: le dessin résume et *dégage l'essentiel* d'un dossier graphique que l'historienne a su d'abord regarder, puis interpréter et commenter avec bonheur.⁵⁰

Comme tout espace, celui de la fête est orienté. L'intérêt pour ce thème m'a conduite à revenir plus tard sur ce dossier pour chercher à y déceler les motivations, d'ordre pratique ou symbolique, qui avaient pu mener les organisateurs à choisir ces tracés-là: la reprise d'anciens tracés processionnels, une orientation de la fête selon la course du soleil, ou la simple contrainte spatiale imposée par la largeur relative des rues? Sans répondre ici à ce questionnement, l'examen attentif des figures elles-mêmes peut du moins en préciser les contours. La carte B (planche 13) met admirablement en évidence le réseau des rues et ses capacités: tiré du plan de Verniquet, excluant toute autre information, ce dessin prend en compte toutes les voies, rues, ruelles, boulevards de la ville; la Seine n'apparaît ainsi que par le vide qu'elle dessine dans la trame viaire.⁵¹ Éloquente, l'image montre la praticabilité de chaque voie, un élément que doit prendre en compte tout organisateur de manifestation collective. Ce facteur paraît compter dans le choix des itinéraires, mais on voit qu'il n'est pas toujours déterminant: malgré leur étroitesse, certaines voies, symboliquement signifiantes, sont néanmoins empruntées par les cortèges... Sur la carte A, le pointillé souligne le parcours de la fête révolutionnaire lorsque celle-ci emprunte ou longe le tracé d'une ancienne enceinte ou limite de la ville. On sait qu'en maints lieux, les processions faisaient le tour de la ville pour appeler sur celle-ci la protection de la divinité. Y a-t-il ici réminiscence d'un tracé, ou du moins d'une pratique? Enfin, le grand parcours cérémoniel qui inaugure la série des fêtes révolutionnaires, et qui sera maintes fois repris ensuite, part de la Bastille à l'est, pour gagner le Champ-de-Mars à l'ouest, suivant ainsi la course du soleil de son lever à son coucher: l'hypothèse d'un éventuel héliotropisme ferait-il sens ici? La confrontation des deux images A et B, sans répondre aux questions, a du moins l'avantage de les susciter, et de les poser clairement. D'autant mieux qu'elles reprennent toutes deux l'orientation du plan de Deharme, à savoir le schème traditionnel (orientation n°2, planche 12), qui accentue le caractère géométrique de l'espace étudié et facilite ainsi les comparaisons. Même orientation, même cadrage, même échelle: les deux figures, simples et contrastées, peuvent être «transportées» l'une sur l'autre par le regard, et aisément confrontées.

⁵⁰ OZOUF, Mona. Le cortège et la ville: les itinéraires parisiens des fêtes révolutionnaires. In : *Annales ESC*, n°5, 1971, p.889-916, un dépliant hors texte. Et VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 1998, chap. 2 : l'ensemble de la démarche graphique, et l'apport de chacune aux résultats, y est détaillé.

⁵¹ Ce réseau, dessiné à très grande échelle, et avec grand soin, par Françoise Mallet, cartographe au CRH (EHESS), était destiné à servir de fond de carte pour les travaux des historiens. Il a été utilisé par exemple comme base des cartes illustrant l'article de R. Descimon et J. Nagle, in: *Annales ESC*, 1979, *op.cit.* C'est le négatif de ce dessin qui est partiellement repris ici.

La carte B mérite que l'on s'y attarde: l'image étonnamment suggestive de la ville en offre une véritable radiographie, sur laquelle on peut retrouver l'écho, la survivance des tracés qu'offraient les plans de Paris rencontrés jusqu'ici. Sur cette épure peut se lire, comme sur un visage buriné par l'âge, tout une histoire, si l'on sait suivre du regard les lignes et discerner les croisements, les formes, les textures que celles-ci dessinent, et les reconnaître. L'antique voie nord-sud et la Seine dégagent, en se croisant, l'Île de la Cité, première clôture de la ville, suivie par les tracés concentriques de l'enceinte de Philippe Auguste, et plus loin, par celui du rempart «octogonal», projeté en 1670, partiellement repris par les «boulevards neufs», et qui emprunte, rive droite, le lit d'un ancien bras de la Seine.⁵² À partir des premiers ponts enjambant la Seine, de part et d'autre de la Cité, partent des voies rayonnantes, qui contournent cependant, rive gauche, les hauteurs du Mont Parnasse. Les damiers réguliers des lotissements se lisent, par îlots, à travers toute la ville, leurs mailles s'élargissant à mesure que l'on s'éloigne du centre; on retrouve encore, au sud-est de la Place Maubert, le petit damier de rues déjà rencontré au seizième siècle. A la périphérie ouest, les grands tracés urbanistiques, anguleux et géométriques, des Champs Élysées, des Invalides et de l'École Militaire contrastent avec le réseau très serré et fort irrégulier du cœur de la capitale. On pourrait poursuivre longtemps l'exploration et le commentaire de l'image... L'enceinte récente des Fermiers Généraux coupe le coin supérieur gauche de la figure, qui ne prend en compte ici que la partie centrale de la ville, et sa frange ouest.

Ce mur fiscal, qui servait d'armature au canevas tri gonométrique du plan de Verniquet (planche 11), on va le retrouver sur la dernière figure, que l'on a retenue ici malgré son caractère anachronique (planche 12).⁵³ Elle permet en effet de prendre du champ, dans l'espace comme dans le temps, vis-à-vis du présent dossier: elle situe chaque enceinte (et donc chaque plan rencontré jusqu'ici) en relation avec la topographie parisienne, et par rapport aux autres; elle introduit par ailleurs l'enceinte de Thiers, qui va définir et identifier jusqu'à ce jour la forme de la capitale, et la cadrer définitivement au nord. De 1791 à 1840, le mur des Fermiers Généraux, qui prend appui sur les hauteurs dessinant alors l'horizon de la capitale, en tracera les limites. L'assiette de la ville s'inscrit encore dans la cuvette que la Seine a creusée, et qu'elle barre obliquement. Les plans usuels, rencontrés alors en librairie, tracent encore le fleuve à l'horizontale: ainsi en est-il du plan choisi par l'historienne Françoise Parent, comme espace de travail pour son étude sur les cabinets de lecture à Paris, de 1815 à 1830; daté de 1834, il reprend une orientation qui nous est désormais familière.⁵⁴ En 1840, la mise en construction, par Thiers, d'une enceinte fortifiée dont le tracé déborde largement l'ancienne l'assiette de la ville, va profondément modifier la forme et l'orientation du plan usuel, en mettant enfin celles-ci en conformité avec le méridien de Paris. Cet ément sera

⁵² Un lit réemprunté encore en partie lors de l'inondation de 1910.

⁵³ La figure, ici surchargée par nous, est extraite du *Guide Michelin*, Paris et sa proche banlieue, 1965.

⁵⁴ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 1998, chap.11, p.161-169. La planche 8 de ce dossier montre clairement les promenades plantées qui occupent désormais le tracé d'anciennes fortifications ou limites urbaines.

suivi, peu après, en 1860, par l'annexion à la ville de la petite banlieue, la couronne de villages et de faubourgs qui se situe entre ces deux enceintes. Désormais, les limites nord et est de Paris dessinent une horizontale et une verticale parallèles au cadre du plan: un rectangle que le méridien de l'Observatoire divise verticalement en deux parties presque égales. C'est sous cette forme que le nouveau schème de la ville va s'intégrer dans la mémoire visuelle et dans les esprits, et ce jusqu'à aujourd'hui, et qu'il sera repris comme symbole ou comme logo.⁵⁵ Grâce au tracé de cette nouvelle limite, le nord se trouve intégré comme «colonne vertébrale» du plan usuel; même si, comme on a pu le voir, cette orientation normative s'inscrivait déjà fortement, dès le dix-huitième siècle, dans les plans savants.

Si l'on a insisté, ici ou ailleurs,⁵⁶ sur l'orientation comme facteur de structuration, conscient ou non, de l'espace pratiqué, aménagé ou construit par l'homme, c'est que cette donnée, trop oubliée, nous paraît susceptible d'ouvrir des pistes pour mieux comprendre les rapports étroits que celui-ci entretient avec *le lieu* où il vit et *les représentations* qu'il s'en donne, et *les interférences* réciproques entre ces deux objets. Notre regard de concepteur de carte et de praticien de l'espace nous invitait à y prêter une attention particulière.

Le survol des trois siècles des temps modernes, et l'attention focalisée sur trois plans de Paris choisis comme témoins, ont montré l'intérêt multiple de ces documents, ce que l'historien sait, sans toutefois en mesurer forcément toutes les potentialités. Témoignage historique aux multiples ressources, objet d'expérimentations graphiques, référence spatiale, plan touristique à parcourir encore aujourd'hui sous le regard d'une loupe, le plan ancien de Paris est une invitation au voyage, social, culturel, historique, esthétique... Il fait revivre le regard du contemporain, simple passant, édile, prince, ou cartographe.

Celui du seizième siècle s'émerveille. Il *découvre* enfin et pour la première fois la ville dans son ensemble, dans sa globalité, «à vue d'oiseau»: un univers, un monde, dont le passant peut s'approprier l'image, identifiant son regard à celui du prince. En même temps, le labyrinthe urbain devient praticable: des lignes de lecture s'y dessinent, des itinéraires s'y font jour, menant d'un repère à l'autre. L'exploration s'avère enfin possible, sans guide autre que le plan qui offre *une connaissance pragmatique de l'espace*, et pour la première fois globale. Le mystérieux levé de 1520-1530, le premier dessin plan de la ville, donne enfin le point de vue zénithal, celui que personne ne peut encore avoir eu, sauf l'oiseau. Quoi d'étonnant alors que l'image de la ville ait été associée à celle du monde? Portrait «au naturel»,⁵⁷ c'est-à-dire «ressemblant», le plan s'anime de personnages en action et d'arbres d'essences

⁵⁵ Presqu'aussi célèbre que «l'hexagone», il sera entre autres stylisé dans le logo retenu par la RATP : un profil de visage féminin reprenant le tracé oblique de la Seine, sur un cercle signifiant l'enceinte-limite de la ville. Par ailleurs, le tracé des lignes du métro parisien, en reprenant le tracé des boulevards, garde la mémoire des limites successives de la ville; ce qui n'est plus perceptible sur les petits plans usuels, qui tracent le réseau comme un graphe carroyé.

⁵⁶ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, l'orientation comme clé de la carte, p. 93-130.

⁵⁷ FURETIERE, *op. cit.* «au naturel : se dit adverbialement, en parlant des portraits. Ce peintre l'a peint au naturel, il a bien attrapé sa ressemblance... ».

variées, tout comme le font les cartes qui témoignent alors des pays lointains récemment découverts.

Un siècle plus tard, la géométrie s'est emparée du plan, et la vie s'en est retirée pour se réfugier dans le texte qui entoure l'image. La conscience aiguë des progrès accomplis dans le domaine scientifique conduit le cartographe Gomboust à saluer le plan qu'il a établi avec l'aide de Pierre Petit, comme un événement: «Après tant de faux plans..., voici tout ce que l'art et l'usage des Instruments de Mathématique peuvent donner au jour de parfait». La satisfaction qu'il manifeste devant la tâche accomplie est à la mesure de la critique sans ménagement qu'il formule à l'égard des plans précédents, «tous remplis de fautes, étant plutôt l'effet de l'imagination de ceux qui les ont faits tels sans mesures et sans jugement, que des règles de la Géométrie et des pratiques du compas et de la boussole». L'énumération circonstanciée de ces erreurs se termine par la plus manifeste: «la rivière se montre deux ou trois fois plus large qu'elle n'est...»,⁵⁸ ce qui fait bien voir qu'ils n'ont observé aucunes règles ni proportions; aussi n'ont ils point mis d'échelles en la plupart de ces mauvais plans pour couvrir d'autant mieux leurs fautes». ⁵⁹ Qui plus est, «ces malheureux plans [sont] copiés presque tous les uns sur les autres», reproduisant et pérennisant leurs erreurs. La charge est sans nuance... mais une telle pratique n'est pas exceptionnelle, ni alors, ni aujourd'hui. François Quesnel commente ainsi le plan de la ville de Paris qu'il publie en 1609: «Je l'ai dessinée et pourtraicturée avec une exacte observation de toutes les dimensions et mesures, avec art et simetrie et non à *boulevuë*, prenant [ainsi] un aspect différant des autres» plans qui sont inexacts.⁶⁰ Plus tard, en 1728, l'abbé Delagrive affirmera encore, à propos du plan qu'il a dressé, «que son travail a toujours été fondé sur l'observation directe, jamais sur la copie ou la consultation de plans antérieurs en *quasi-totalité fautifs et inexacts...*».⁶¹

La vie, palpable dans le dessin du «portrait» de 1550, a fui le plan, et se retrouve dans le texte qui encadre celui de 1652. On a tenu à reprendre ici quelques lignes du long texte conçu par les auteurs comme faisant partie intégrante du plan.⁶² Pierre Petit y trace une vaste fresque de la ville et de ses habitants, une «ville, qu'on peut nommer un petit monde». L'extrait qui suit peut donner une idée de la vivacité du regard qu'il porte sur ses contemporains et sur les problèmes de gestion de la ville que rencontrent alors les édiles:

«L'air y est fort doux et fort tempéré, sain au possible, nonobstant la puanteur des bouës, la saleté des rues et le nombre innombrable des pauvres et de menu peuple qui sont tous logés les uns sur les autres [...]. La Ville et la Cité sont bâties et situées dans une grande plaine sans autre éminence voisine

⁵⁸ On l'a constaté et commenté plus haut.

⁵⁹ On mesure la gravité de ce manquement: la volontaire/omission de l'échelle! (cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 74-92).

⁶⁰ FURETIERE, *op. cit.*: «on dit proverbialement, Faire une chose à boule veuë, pour dire, à tout hasard, et d'une manière incertaine».

⁶¹ Cf. BOUTIER, *op. cit.*, p. 240.

⁶² Il y a un certain anachronisme, compréhensible vu notre conception du plan (présente déjà chez Verniquet), à dissocier le versant iconique de ce document de son versant verbal: pour les auteurs comme pour les lecteurs de l'époque, il s'agissait d'un seul discours.

que d'une petite colline nommée Montmartre [...]. Et l'Université est bâtie à l'opposite sur le penchant imperceptible d'une douce éminence [...]. Les mœurs et les inclinations des vrais Parisiens sont bonnes et dociles sans aucuns grands vices: ils aiment le travail, la nouveauté des choses, les changements des modes d'habits [. . .], fort pieux [...] et point ivrognes, courtois, civils aux Étrangers et inconnus [...]. Bref on peut dire qu'il y a beaucoup plus de vertus que de vices parmi ses habitants, et que les meurtres qui s'y commettent journellement, les voleries qui s'y font toutes les nuits, les désordres, les insolences, les blasphèmes, les tromperies, et tout ce que la licence peut permettre, se fait par le grand nombre de soldats, voleurs, Étrangers, et de petit peuple qui s'y viennent rendre pour y servir ou porter les armes et gagner leur vie [_ ..] ce qui rend cette Ville tellement peuplée, la plupart s'y mariant par après, qu'il y a quantité de maisons à cinq ou six étages toutes pleines jusques aux tuiles de diverses familles et professions, qui ne se hantent non plus que les barbares, et qui ne savent même pas les noms les uns des autres [...] et l'on est aussi bien inconnu et caché en changeant de quartier, que si on changeait de Province [. . .]. Les maisons sont si hautes, qu'il semble que ce soit deux ou trois Villes l'une sur l'autre, et si pleines de gens qu'il n'y a point de vide [...]. Toutes les rues, pour ainsi dire, s'ont pavées de gens qui se poussent les uns les autres comme en des processions [...]. On dirait [...] qu'on en veuille faire une Ville commune à toute la terre [...]. Finalement la liberté d'y vivre comme on veut, inconnu ou dans le grand monde, [...] y attire tant de personnes qu'aux jours de Processions générales ou Réjouissances publiques, on dirait que tout le Royaume soit assemblé... ».

Face à ce double constat, celui de Gomboust pointant l'insuffisance des plans antérieurs, celui de Petit évoquant les problèmes de surpopulation et de circulation dans une ville encore enserrée dans ses murs, la monarchie se trouvait effectivement devant l'impérieuse nécessité de faire établir un outil cartographique de gestion urbaine conforme aux exigences scientifiques de l'époque, et mis à jour: le plan de Gomboust.

Ce sont des préoccupations du même ordre, mais à une tout autre échelle, qui ont conduit Verniquet, un siècle et demi plus tard, à entreprendre, de sa propre initiative, pour assurer convenablement sa charge de commissaire de la voirie, et à son propre compte, son grand œuvre: le levé à très grande échelle et d'une extrême précision, d'un nouveau plan de Paris, publié sous forme d'atlas. Un véritable plan d'urbanisme,⁶³ une prouesse qui a suscité l'admiration de tous ceux qui en ont mesuré la difficulté, suivi le chantier, et contemplé le résultat: «princes, ministres, artistes, savants... ».⁶⁴ Le directeur de l'Observatoire, Joseph Lalande, en fait ainsi l'éloge, en 1796: «Ce plan, dont j'ai suivi les travaux et dont j'ai admiré l'exactitude, me paraît l'ouvrage le plus parfait qui ait jamais été exécuté en ce genre ».⁶⁵ Abstrait, géométrique, d'une exactitude rigoureuse, le plan de Verniquet épouse étroitement la réalité

⁶³ Avant la lettre, puisque le mot, dans son acception actuelle ne date que de 1842.

⁶⁴ Cf. VERGNEAULT-BELMONT, *op. cit.*, 2008, p. 189.

⁶⁵ Cf. PINON, P. *Les plans de Paris*. Paris: Le Passage, 2004, p. 80.

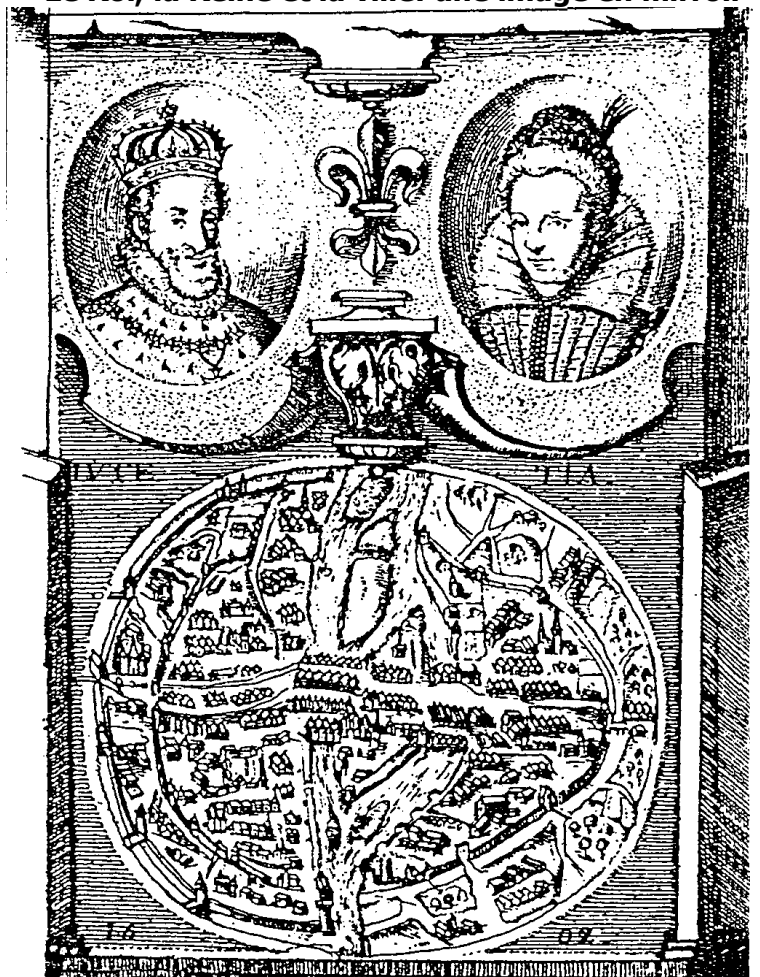
topographique et remplit sa fonction: une matrice vide servant de base de travail offerte à tous les aménageurs.

*

Alors que le «portrait» du seizième siècle avait conduit les Parisiens à *découvrir* leur ville dans sa globalité, tout en leur proposant une connaissance pragmatique de leur espace de vie, le plan du dix-septième siècle leur offre à travers son épure géométrique et intelligible, le moyen de mieux *connaître* et *maîtriser* l'espace urbain, dans son abstraction. Quant au dernier plan, inaugurant l'époque contemporaine, il donne enfin aux édiles un véritable outil pour *agir*.

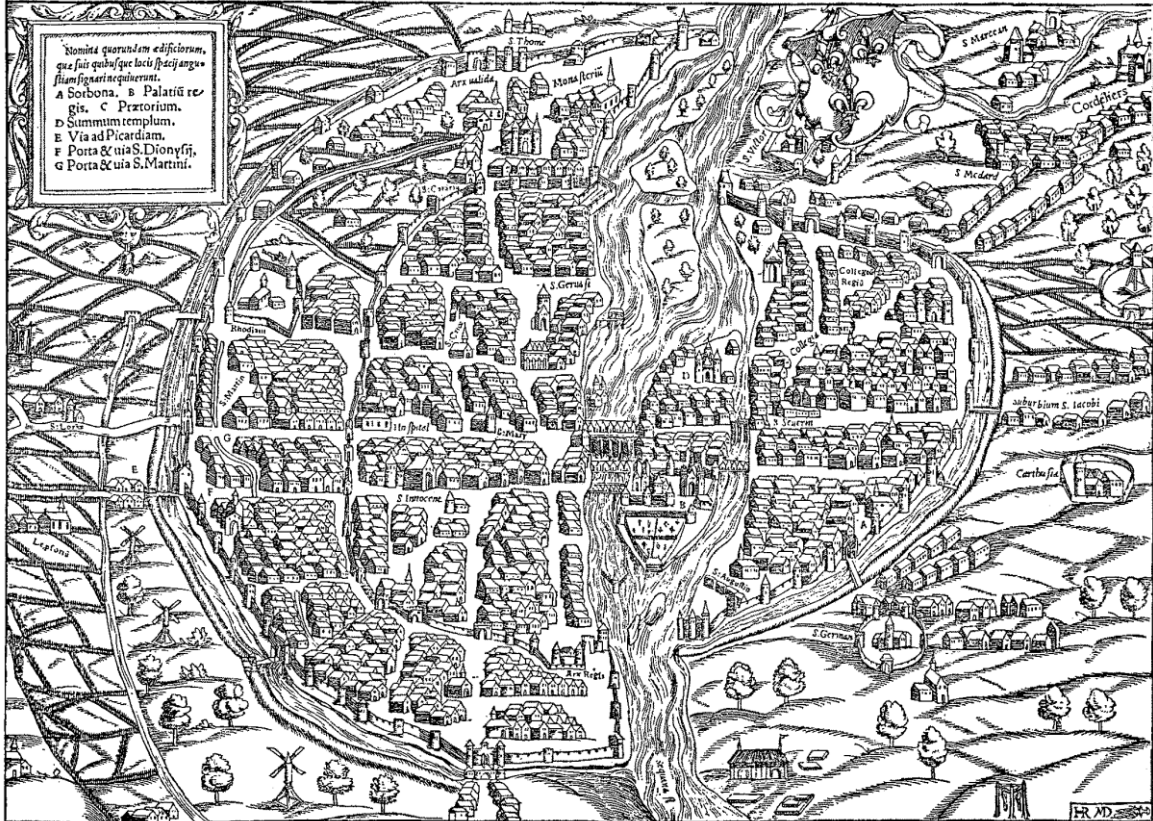
Ce qui est surprenant, c'est qu'au moment même où Verniquet parachève son minutieux levé au sol, la première montgolfière s'élève au-dessus de Paris, offrant au regard des aéronautes la toute première image plane et entière de la ville, dans sa réalité.⁶⁶

PLANCHE 1 Le Roi, la Reine et la ville: une image en miroir



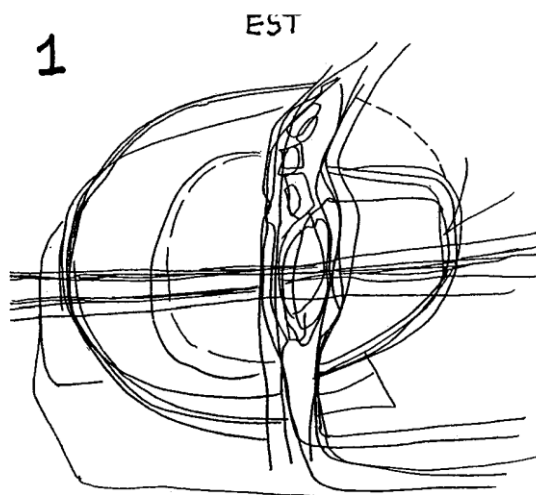
⁶⁶ C'était le 27 août 1784, au-dessus du Champ de Mars.

PLANCHE 2
Paris, "c'est un monde", un "théâtre" à la gloire du roi de France

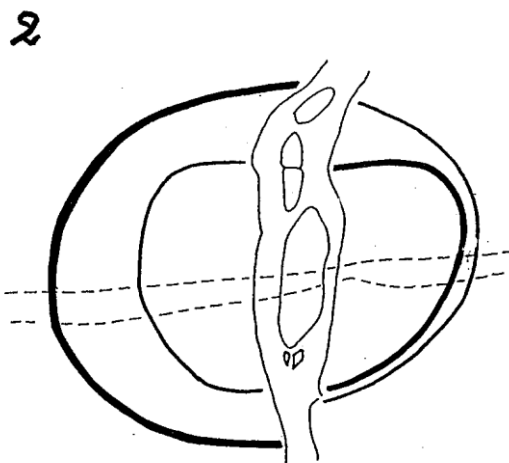


Le petit plan de Sébastien Munster: le plus ancien plan imprimé conservé. Publié en 1544, il représente Paris vers 1530: "non urbs sed orbis".

PLANCHE 3
Plans de Paris du seizième siècle et images du monde médiévales:
schèmes comparés



Superposition des schèmes de cinq plans différents.

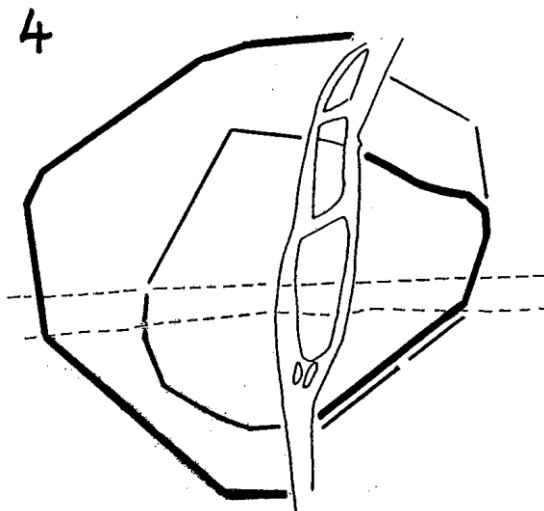


Obtention du schème commun à tous les plans.

PLANCHE 3 (continuation)



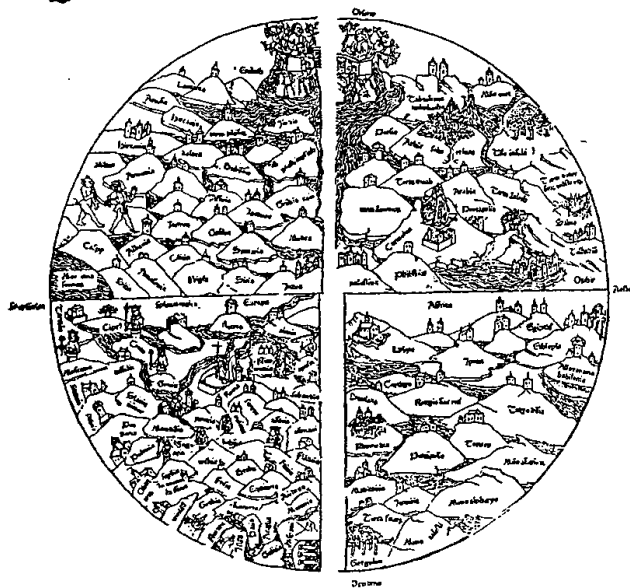
Mappemonde médiévale en forme de T en O, imprimée en 1472
(on a pointillé mer et océan pour les rendre plus visibles).



Le tracé réel de la ville: une circularité bien moindre.

PLANCHE 3 (continuation)

5

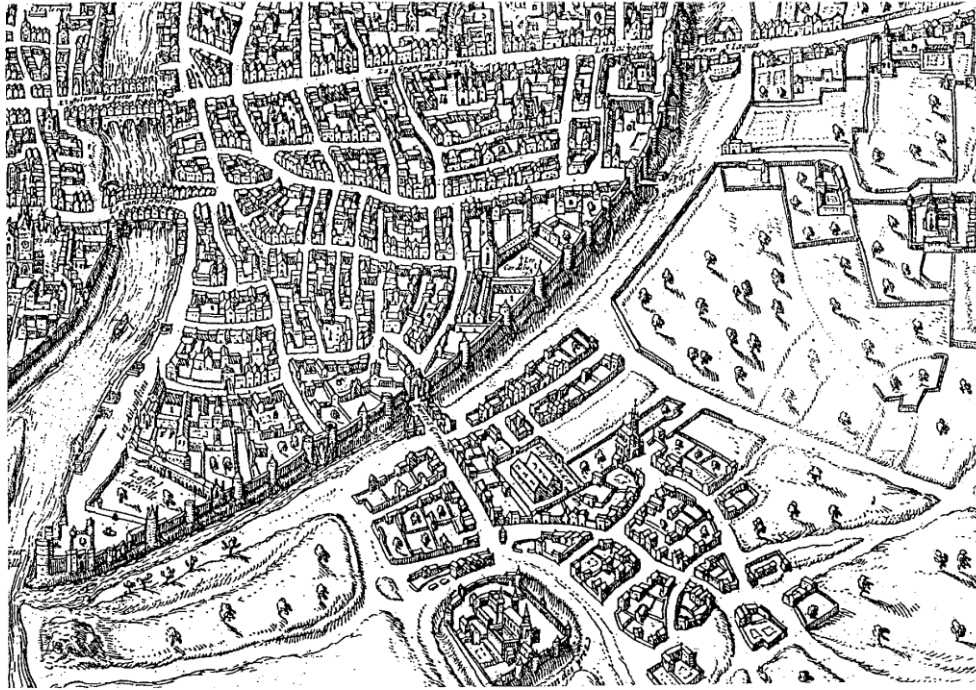


Mappemonde circulaire, imprimée en 1475.

PLANCHE 4
EST

CT

1530



1550



PLANCHE 4 (continuation) L'accroissement des faubourgs de la rive gauche: confrontation de deux plans "cousins" décrivant Paris en 1530 (Braun) et en 1550 (Truschet et Hoyau)

En 1528, François I décide de résider à Paris. En 1539, il ordonne de rouvrir la Porte de Buci dans le rempart, vers St-Germain-des Prés. En 1550, Henri II fait réaménager la poterne et le pont de la Porte de Nesle, en bord de Seine. Voici ce qu'écrivit alors Gilles Corrozet, « On fit ouverture de la porte de Bussi bâtie toute de neuf. À cette occasion, les grands seigneurs, même ceux de la justice et les bourgeois firent bâtir hors cette porte et en tout le faubourg Saint Germain-des-Prés grand nombre de beaux hôtels et riches maisons ; et non seulement en ce lieu mais dans les faubourgs Saint-Victor depuis Copeaux jusques à Saint-Marceau, faubourgs Saint Jacques et Saint Michel, tellement qu'ils sont augmentés de moitié...autant en a été fait aux faubourgs Saint Denis, à la porte Montmartre et généralement en tous les faubourgs de Paris continuant par nouvelles rues d'un faubourg à l'autre... ».

Ce que confirme l'ordonnance royale de 1548-49, qui tente de limiter l'extension des faubourgs : « Après avoir vu le grand nombre de maisons qui se sont bâties depuis vingt ans en ça dans les faubourgs de ladite ville [...] ordonnons [...] : Que dorénavant il ne sera plus édifié ni bâti de neuf dans les faubourgs de ladite ville..., par aucunes personnes de quelque qualité ou condition qu'ils soient [...] ».

Chaque construction (bâtiment ou clôture), absente du plan de 1530, présente sur celui de 1550, a été coloriée (elle est pochée ici en noir). Ainsi apparaissent les modalités d'extension de la ville, en particulier dans le prolongement des portes ouvertes dans le rempart.



En noir, *extra muros*, les maisons et les murs de clôture bâtis entre 1520 et 1550

PLANCHE 5
Le dessin vigoureux et expressif des gravures sur bois (1500)



"Messeigneurs les prevost des marchands et eschevins de la ville de Paris". Frontispice du Livre des Ordonnances de la Prévôté des Marchands (partie supérieure).



Un batelier sur la Seine, en amont d'un pont surmonté de maisons.

PLANCHE 6
La rive gauche (est) selon Truschet et Hoyau (1550)

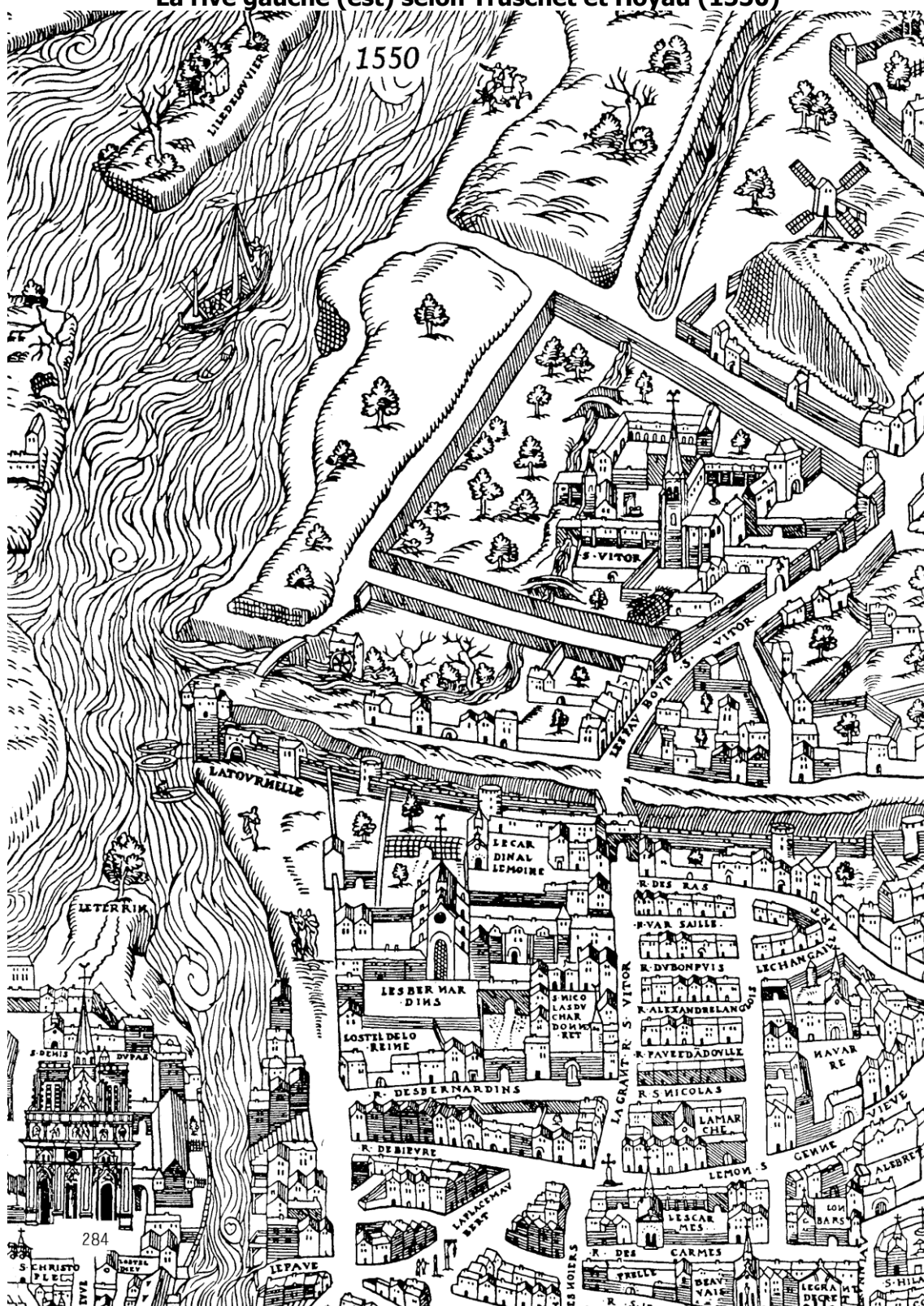


PLANCHE 7



Déchargeurs de charbon (1595).

PLANCHE 8
La rive gauche selon Gomboust (1652)

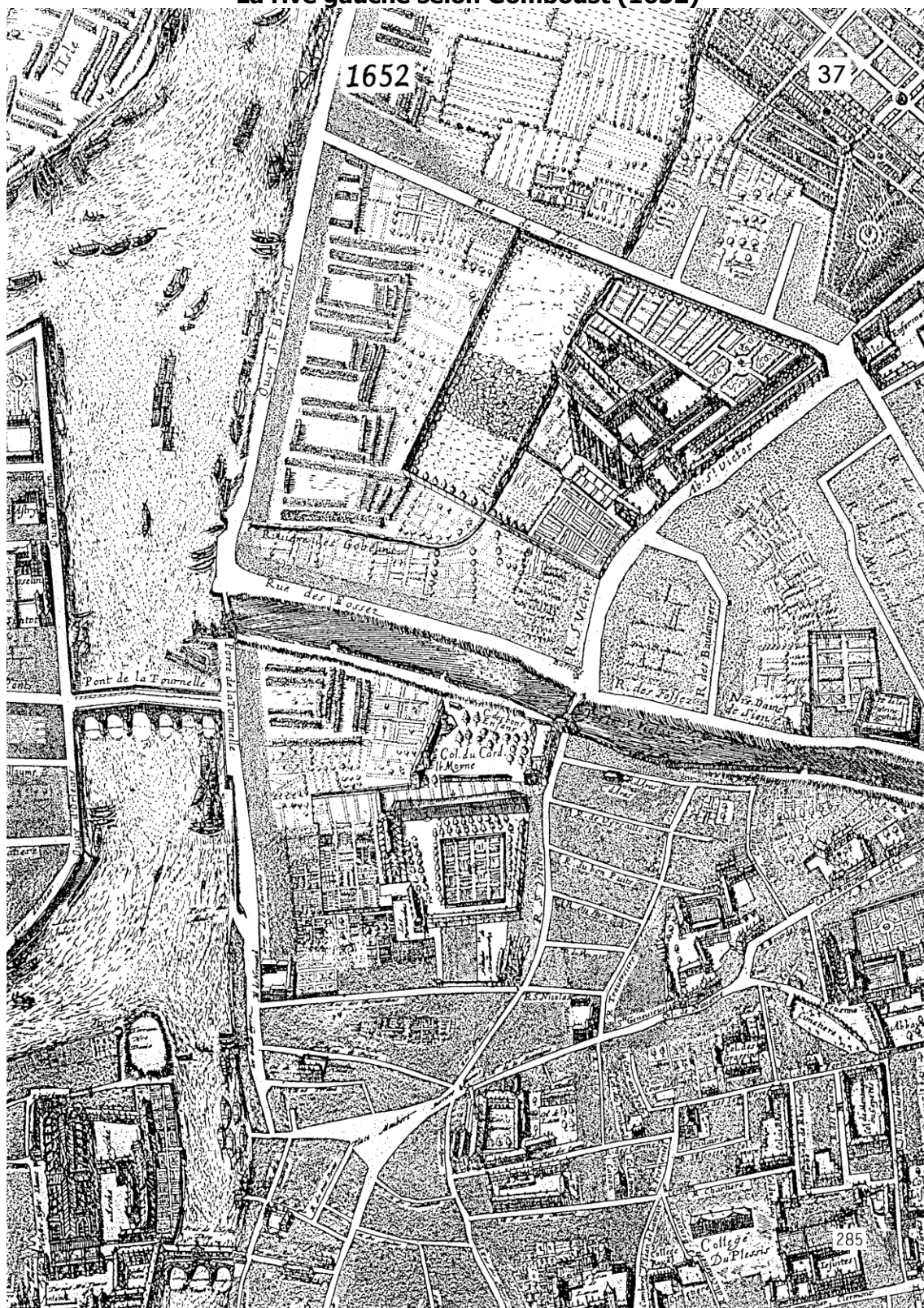
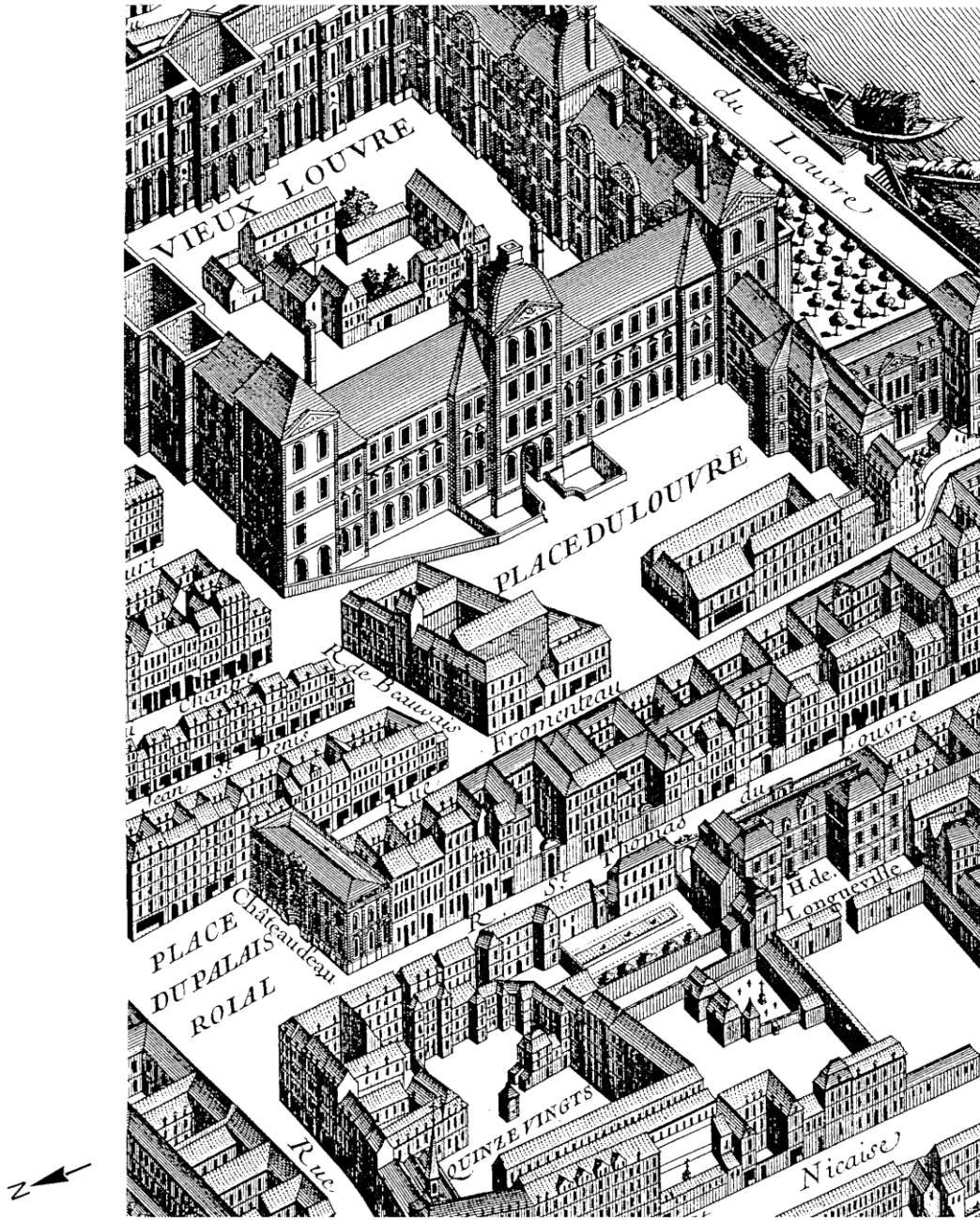


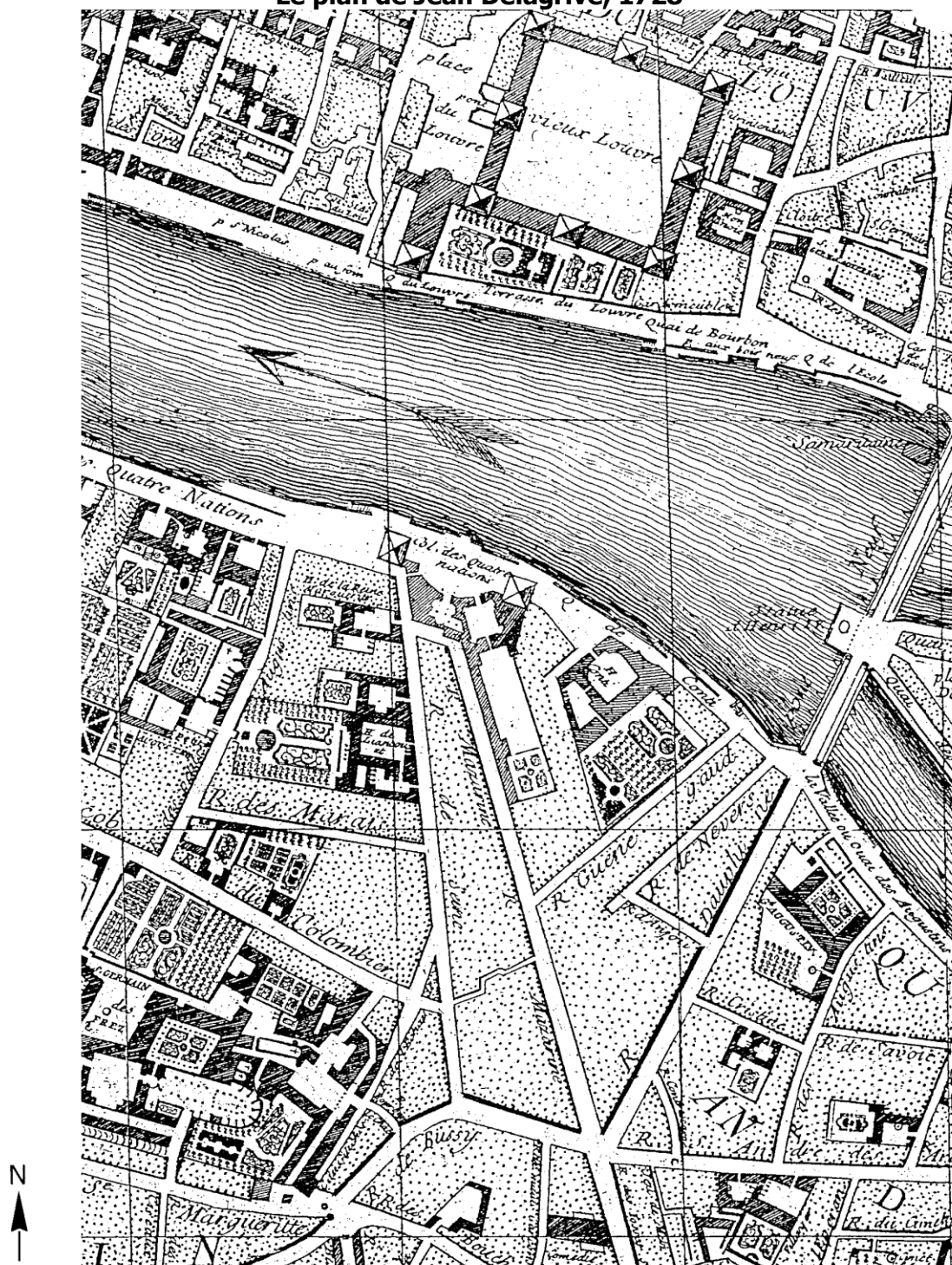
PLANCHE 9
Le plan de Louis Bretez, dit "de Turgot", 1739

?



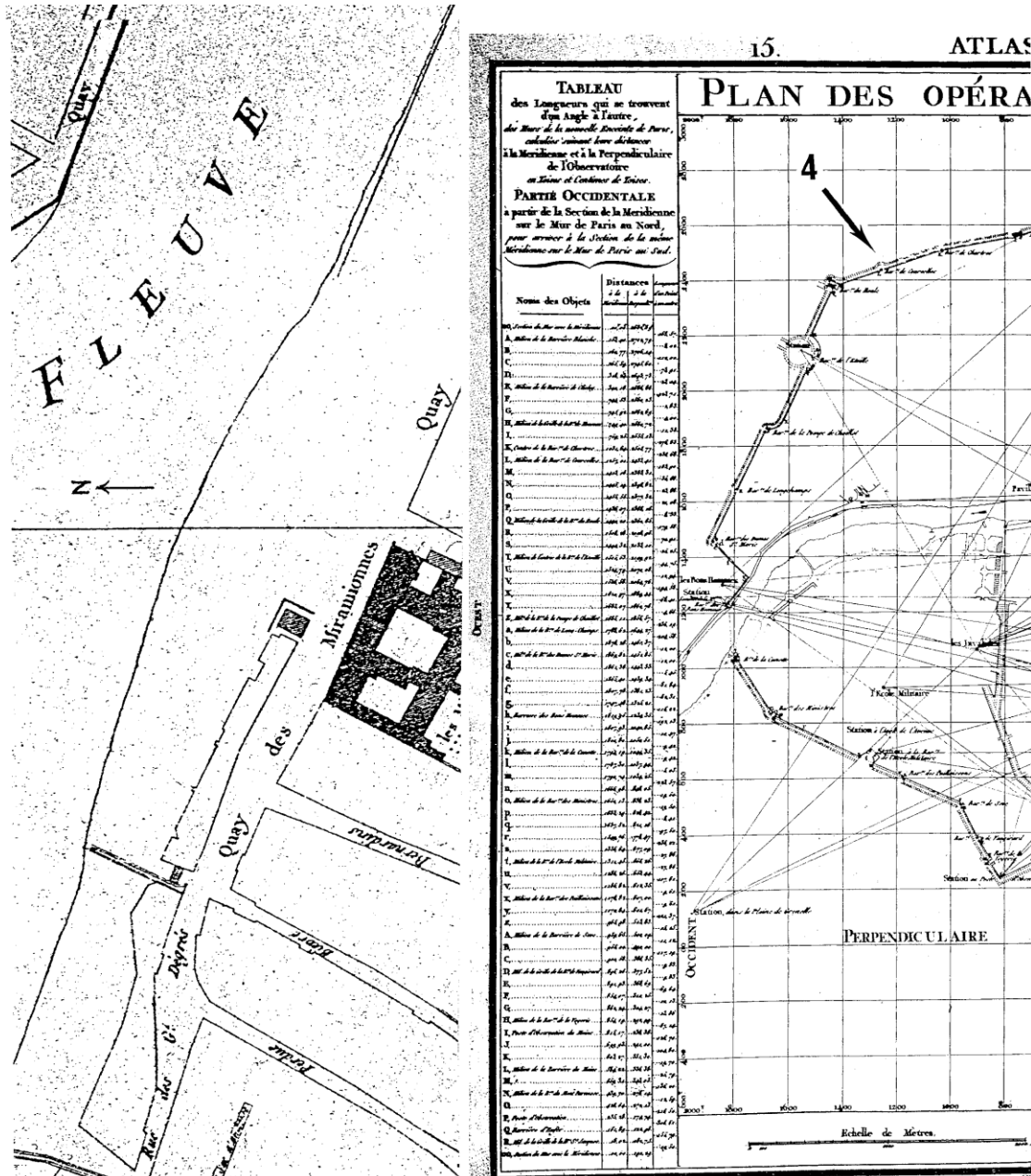
Un plan d'architecture en perspective parallèle, une opération de prestige destinée à "satisfaire la curiosité des sujets du Roy et des étrangers".

PLANCHE 10
Le plan de Jean Delagrive, 1728



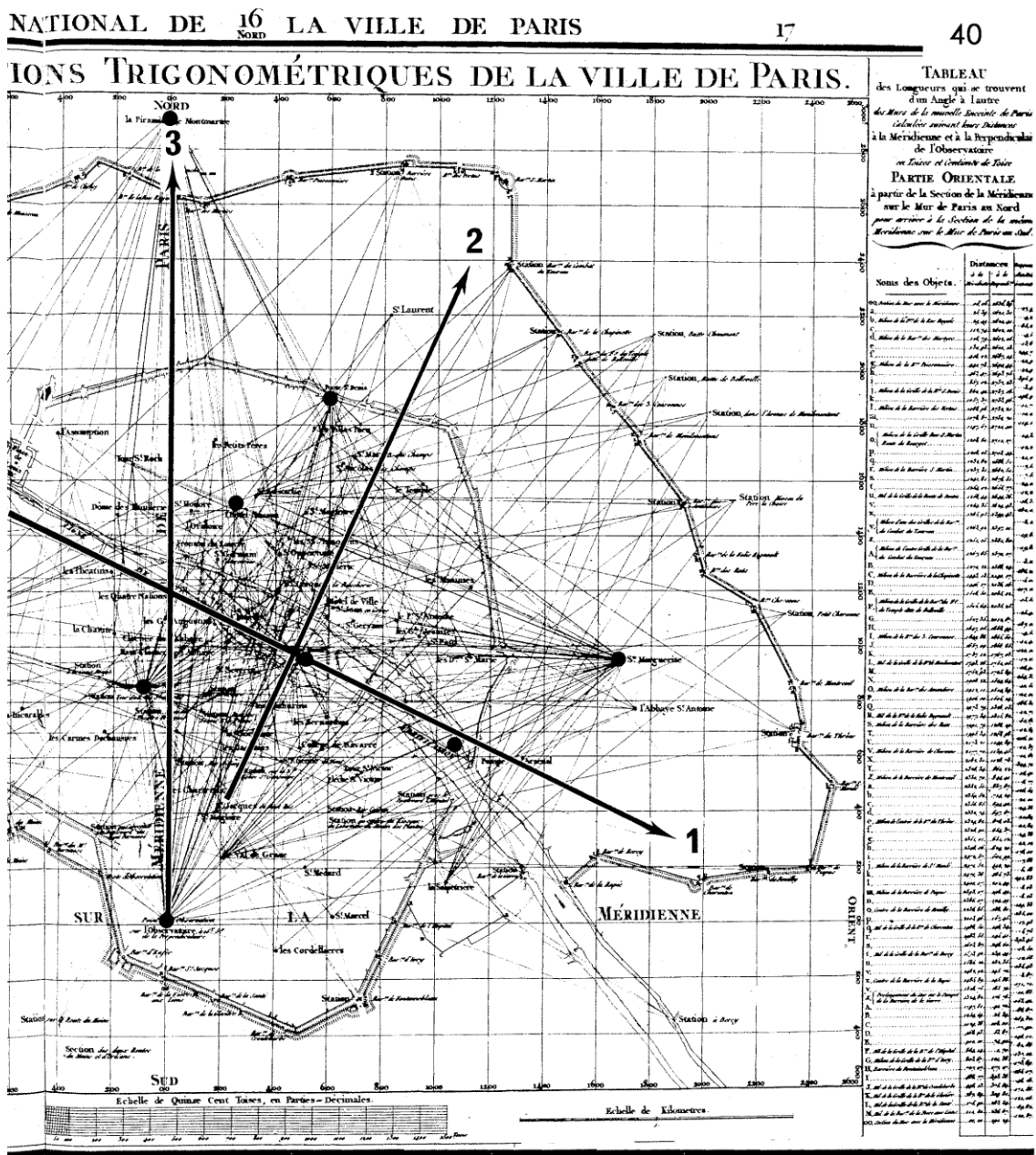
Géométral, orienté au nord, rigoureux, visant l'utilité publique; son graphisme, d'une grande clarté, met en valeur les différents niveaux de l'image.

PLANCHE 11
Un extrait du plan de Paris par Verniquet, 1799



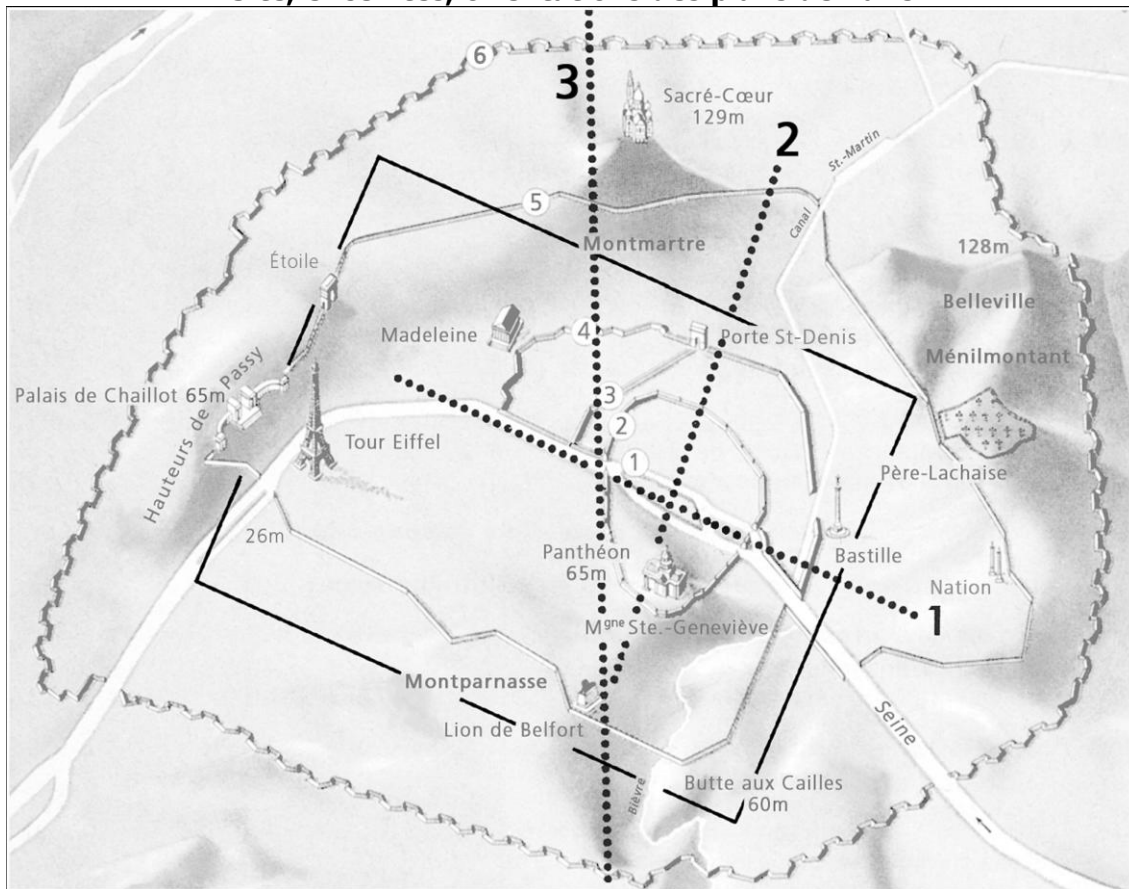
Un plan rigoureusement levé, un graphisme dépouillé, vide.

PLANCHE 11 (continuation)



Canevas des opérations trigonométriques avec la méridienne et sa perpendiculaire, les huit principaux "points de station", la Seine, Le Mur des Fermiers Généraux, et en surcharge, les trois orientations successives des plans.

PLANCHE 12
Site, enceintes, orientations des plans de Paris

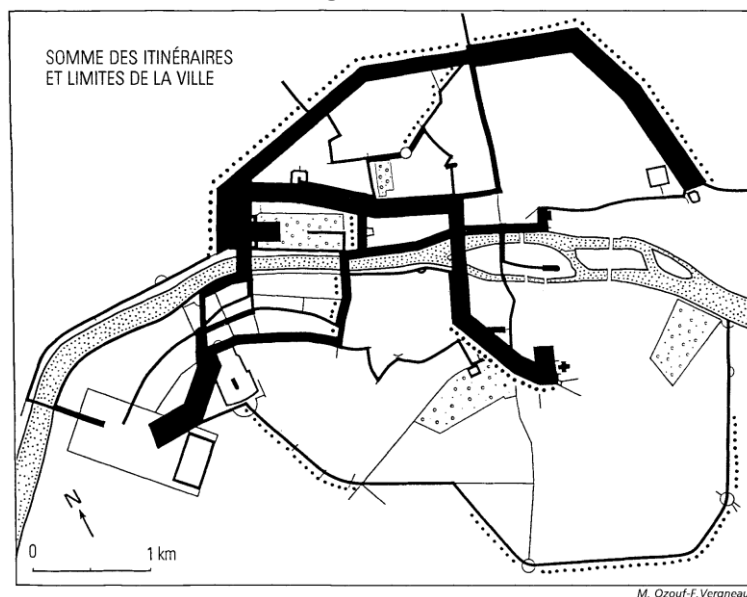


Site et enceintes successives de Paris

- 1) Enceinte gallo-romaine. 2) Enceinte de Philippe Auguste. 3) Enceinte de Charles V.
 4) Enceinte de Louis XIII. -5) Mur des Fermiers généraux. 6) Enceinte de Thiers.

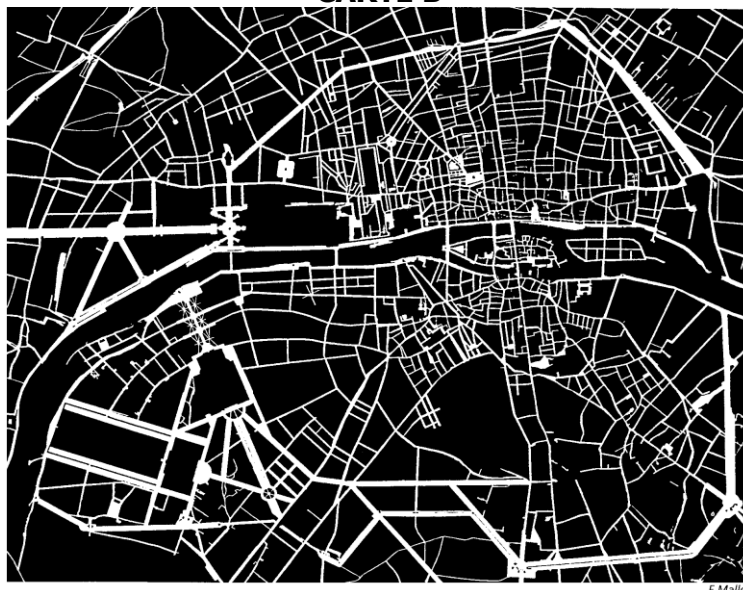
Le cadre oblique correspond à celui de la planche 13 (A et B). Les lignes pointillées rappellent les trois axes principaux structurant les plans du XVI^e au XVIII^e siècle.

PLANCHE 13
CARTE A



Itinéraires des cortèges révolutionnaires parisiens et réseau des rues.

CARTE B



Orientation courante au XVIIIe siècle et orientation savante, et normative jusqu'à aujourd'hui.

- A. La somme des itinéraires (fond Deharme, 1763)
- B. Le réseau viare (selon Verniquet, plan réorienté, 1799)

Deux cartes à confronter. Un schème classique: une voie de terre verticale, un fleuve horizontal, et le souvenir encore perceptible des enceintes.

Sobre a autora

Françoise Vergneault-Belmont é historiadora, geógrafa e cartógrafa. Trabalha na Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris). Autora dos livros *Lire l'espace penser la carte* (2008) e *L'oeil Qui Pense: Méthodes Graphiques Pour la Recherche en Sciences de L'homme* (1998), publicados pela Editora l'Harmattan.