



**HAL**  
open science

## Le pittoresque aux limites du moderne II

Philippe Nys, John Mcarthur, David Leatherbarrow, Christophe Girot, Eric Luiten, Marc Mimram, Antoine Picon, Naoya Hatakeyama, Céline Tuloup, Nikolaos Evangelopoulos, et al.

► **To cite this version:**

Philippe Nys, John Mcarthur, David Leatherbarrow, Christophe Girot, Eric Luiten, et al.. Le pittoresque aux limites du moderne II. [Rapport de recherche] AAP-2007-NYS, Ministère de la culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris La-Villette / Architecture, Milieu et Paysage (AMP). 2007. hal-01795163

**HAL Id: hal-01795163**

**<https://hal.science/hal-01795163v1>**

Submitted on 18 May 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# AAP-2005-NYS



# CHI ASMA MITATE

## CHI ASMA MITATE

Rapport final  
Le pittoresque aux limites du moderne II

Octobre 2007

RESPONSABILITE SCIENTIFIQUE

PHILIPPE NYS



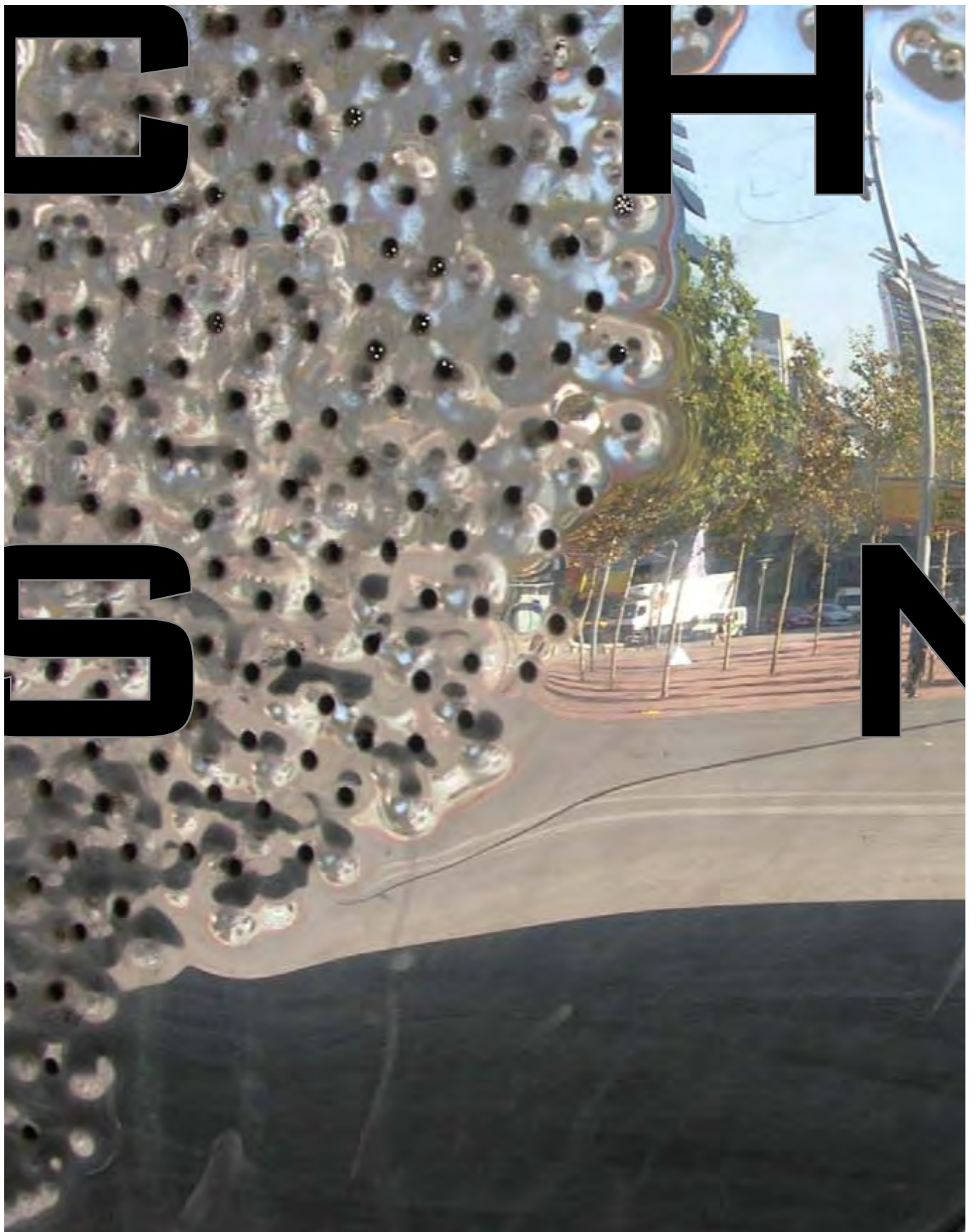
**RAPPORT  
DAPA  
DAP/INHA**

**OCTOBRE  
2007**

**RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE  
« ART - ARCHITECTURE - PAYSAGE »**

**ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE  
DE PARIS LA-VILLETTE  
EQUIPE « ARCHITECTURE MILIEU PAYSAGE »**



**SOUS LA  
RESPONSABILITE  
DE  
PHILIPPE NYS**



I

A



	Philippe Nys Présentation	John McArthur <i>From Civilia to Collage City</i>	David Leatherbarrow Roughness	Christophe Giroit Au-delà .... I	
--	------------------------------	--	----------------------------------	-------------------------------------	--

Eric Luiten Au-delà .... II	Marc Mimram Grand Objet technologique	Antoine Picon Du sublime technologique	Hatakeyama-Naoya Eclairages	Céline Tuloup Pittoresque contemporain	Nikolaos Evangelopoulos Recherche sur les formes et expressions d'un pittoresque contemporain
--------------------------------	--	---	--------------------------------	---	--

--	--	--	--	--	--

M

A







T

E

Philippe Nys  Présentation	Wybe Kuitert  Shakkei	Isabelle Charrier  La fonction du mitate en peinture	Ryosuke Shiina  Mitate et shakkei	Kohei Kuwada  Shakkei ou le rétrécissement de la Nature	Jo Toda  A propos de Nishizawa
----------------------------------	--------------------------------	---	---	--	--

Inoue Akihiko  Mitate et l'art contemporain		Adriana Pessolato  Clarice Cajueiro  Philippe Kromassié			Bio-biblio- graphe des intervenants
---	--	--	--	--	---

**С**

**Н**

**Б**

**П**

I

A

1

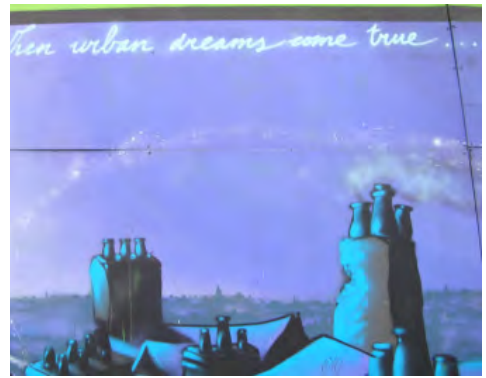
A





Philippe Nys

Présentation



### Cadre

Le rapport intermédiaire de cette recherche « pittoresque II » posait un cadre théorique général – l'essentiel consistant dans la structure méta-historique de 4 natures – « appliquée » à une perspective esthétique-politique centrée sur l'aspect formel à l'œuvre dans le design d'espaces, plus particulièrement dans le dessin des parcs urbains post-industriels, lieux de rassemblements exemplaires du parc humain (Sloterdijk). Entendons par parcs post-industriels aussi bien le waterfront de Barcelone que Emscher Park, dans la Ruhr, ou nombre de projets médiatisés et sur-médiatisés par et dans les multiples revues et publications des domaines de l'art, de l'architecture et du paysage, l'architecture iconique globalisée en étant l'effet le plus spectaculaire, visible et dominant, mais il est loin d'être le seul.

Comme on peut le lire un peu partout, nous vivons, dans l'ordre chronologique, dans l'ère du «post» et de ses effets : post-koolhaassien, post-bilbao, post 11 septembre, «post human»...

De ce point de vue, comme le montre un livre récent (Terry Smith, *The Architecture of Aftermath*, University of Chicago Press, 2007), il est quasi évident que l'effondrement des *Twins Tower* fait écho à l'effondrement, en 1972, des appartements de Pruitt-Igoe, qui a marqué, pour Charles Jencks, Colin Rowe et tous les théoriciens à leur suite, l'ère de la post-modernité. Ironie, cruelle (?) de l'histoire, c'est le même architecte, japonais, Yamasaki, qui, à trente ans de distance, a construit ces structures, et aura vu, de son vivant, deux de ses projets phares détruits par explosion volontaire.

S'il communique bien avec le thème, ancien, de l'effondrement (la *Tour de Babel*), le thème de la destruction, ou, plus précisément, de l'explosion, relève aujourd'hui de la rapidité, de la soudaineté spectaculaire, événementielle. Il marque notre temps depuis le début du XXe siècle, le fondement dé-fondateur de toutes nos crises actuelles étant la première

guerre mondiale comme l'a bien montré Jan Patocka avec son expression de «solidarité des ébranlés». L'usure, la patine, l'entropie, l'obsolescence, bref l'esthétique de la ruine, jusque et y compris Robert Smithson, relevait plutôt d'un régime de la lenteur, d'un processus, tout entier tendu vers la représentation du temps arrêté, suspendu, finalement encore debout. La ruine s'inscrit et nourrit l'esthétique du pittoresque tandis que l'explosion est directement connectée à l'esthétique du sublime. Précisons-le, du sublime dans son *double* versant, un versant émotionnel, classique, en raison de l'effroi et donc, potentiellement, de la catharsis déclenché par le spectacle de l'événement, de sa mémoire comme de ses commémorations, mais aussi moderne et postmoderne dans la mesure où il s'agit aussi, désormais, de grandeur, de «bigness», technologique tout autant que de grandeur de la nature.

Le moment de la représentation de l'explosion est désormais rendu aujourd'hui possible et précis en raison des performances offertes par la pixellisation, qui renvoie à une esthétique de l'éclat et de l'émiettement plus qu'à celle du fragment. Une sorte de jubilation, voire de jouissance, s'est donc emparée





de nos contemporains. Cette pixellisation n'est cependant qu'une tendance si l'on pense au travail d'un photographe, classique, précis et argentique, comme celui de Naoya Hatakeyama, dans toute sa production, et particulièrement dans *Blast*.

Dans cette situation gît la même pulsion, la même question. Comment rendre compte, et raconter, ces événements « terribles », liés à la pulsion de mort sans tomber dans l'auto-destruction, la complaisance morbide, le cynisme ou le mensonge ? Car si la ruine, tout autant que l'explosion, a pu être accaparée pour signifier et symboliser la fin de l'histoire et donc celle des grands récits, il s'agit là d'une opération idéologique qui masque et dissimule d'autres enjeux, des tournants historiques appelant leurs analyses et l'analyse de leurs re-présentations.

Sans dire que cette analyse est infinie ou interminable, il est clair que ces représentations génèrent non seulement de nouvelles manières de raconter des histoires mais aussi qu'elles apportent des éléments d'analyse de l'histoire, que celle-ci soit la « grande » histoire (par exemple le 11 septembre) ou celle, quotidienne et permanente qui rend possible la fabrique de notre monde, aujourd'hui caractérisé par l'urbanisation généralisée et donc par des destructions de toutes sortes, moins spectaculaires sans doute mais tout aussi « énormes ».

Si les interprétations et leurs conflits sont multiples sur ces sujets, ils ne sont pas pour autant infinis de même que leurs modalités de mise en forme, de mise en intrigue, leurs modalités rhétoriques donc, qu'elles soient textuelles, visuelles ou plastiques.

C'est à ce niveau que se situe la perspective métahistorique des modalités de re-présentation ici visée. Et c'est de ce point de vue que, comme nous l'avons déjà pointé à plusieurs reprises dans les rapports précédents, est travaillée, re-jouée, la trilogie, classique et repérée, du « beau, sublime, pittoresque ». Dans cette nouvelle donne donc, un pittoresque « contemporain », jouant aux limites du moderne et du postmoderne, se trouve dans une position spécifique, névralgique.

Philippe  
Nys

Présentation



### Précisions et perspectives sur le rendu

D'un point de vue formel, par exemple, une double signature, un double dessin, opératoire dans les projets de parcs et d'espaces publics et de reprises de multiples délaissés produits par l'économie, permet de lire une tendance centrée sur le « z », le zig-zag, qui reprend et poursuit, selon nous, le rôle qu'a pu jouer, en son temps, la ligne serpentine, d'une part et d'autre part un dessin tout en courbes, censé se conformer aux contraintes du sol et aux mouvements des processus naturels à l'œuvre dans les éco-systèmes. De ce point de vue, la publication de *Groundswell*, le catalogue de l'exposition du Moma, de même que les projets que nous avons extraits de *Topos*, sont exemplaires. Même si des analyses spécifiques pourraient et devraient sans doute être poursuivies, nous n'avons donc pas repris, dans ce rapport final, les éléments contenus dans le rapport intermédiaire dans la mesure où ils l'auraient alourdi d'éléments déjà « entendus », entendons, justement, déjà compris et assimilés.

Nous avons donc mis l'accent sur la restitution de la plupart des éléments du cycle de conférences « chiasma », organisé à l'École d'architecture de Paris La Villette et sur un atelier/séminaire, « mitate/shakkei », organisé à l'Université de Paris 8, dans le département d'arts plastiques.

A la différence des autres activités de recherche liées au pittoresque (notamment les séminaires), nous avons étroitement associé, dès le départ, un public étudiant à l'exploration théorique et plastique de la recherche. C'est la raison pour laquelle nous avons intégré, sans y toucher, à titre indicatif, les travaux de rendu de deux étudiants de master 2 en arts plastiques qui nous ont semblé pertinents d'une relation plus organique entre recherche pure et encadrements pédagogiques. Comme on le verra, de manière plus modeste, nous avons fait de même avec l'atelier/séminaire « mitate/shakkei » que l'on trouvera à la suite de « chiasma »

Autre indication préalable. Dans ce rapport final - mais cela se marquait déjà dans le rapport intermédiaire -, de manière encore « artisanale » sans doute, nous avons voulu donner une forme (moins académique) à ce rapport, une forme visuelle qui converge avec les propos tenus. Nous avons donc tenté de « scénographier » le rapport texte/image de référence et rendu graphique, de manière à préfigurer ce que pourrait et devrait être une ou des publications de cette recherche sur le pittoresque contemporain.

Se pose là aussi un enjeu qui touche précisément l'une des modalités de production et de reproduction de la fabrique du monde aujourd'hui, ses modalités de reproduction par et dans le livre, le « graphic design ». Comme nous l'avons déjà indiqué dans des notes éparses précédemment, et comme il faudrait aussi l'approfondir de manière spécifique à l'avenir, il y a eu un effet « post-koolhassien », livresque, qui ne peut pas se comprendre sans l'apport, décisif, de Bruce Mau. Depuis 1996, la « bible » qu'est *SMLXL* a en effet produit de nombreux enfants et petits-enfants, à vitesse accélérée, partout dans le monde et dans le monde de l'édition.





Dans cette prolifération, il s'agit de naviguer, de percer les brumes, nuages et autres brouillards insaisissables car sans matière, fluides, mouvants, apparaissant et disparaissant et pourtant constituant notre pain quotidien, non pas seulement celui des critiques, des analystes et des auteurs de projets mais plus encore celui des masses de consommateurs et des usagers. Nombre de publications ne laissent pas de décevoir cependant dans la mesure où non seulement l'image prime sur l'analyse mais plus encore, l'image remplit et occupe tout l'espace visuel qu'elle comble et engorge. Cela est connu, critiqué, balisé. Il nous fallait donc tenir compte de ce contexte, mais aussi de nos propres perspectives, et tenter de fabriquer une pertinence entre images, textes, et rendu.

#### Chiasma

Ce qui est nouveau dans ce rapport porte sur deux aspects, les aspects pédagogiques et la manière dont nous avons conçu le rendu de ce rapport de recherche.

Chiasma s'est déroulé en deux temps. Un premier temps où, en tant qu'enseignant, mais aussi initiateur de la recherche, j'ai fourni, pendant 6 séances, à chaque fois d'environ 3 heures, les matériaux visuels et textuels des 6 thématiques proposées aux conférenciers invités. Le cours a consisté, à chaque fois, en analyses de textes et d'images de manière à «préparer» le public. Nous n'avons pas repris ce matériel, assez conséquent, qui devrait ou pourrait faire l'objet d'un article.

Quant aux conférences, on en trouvera ci-après une large sélection, organisée de la manière suivante, qui ne suit pas exactement les couplages du cycle. Deux textes, historiques et théoriques, d'abord, ensuite deux véritables récits sur le projet de paysage, suivis de deux communications sur les grands objets technologiques et plus précisément, comme le montre Antoine Picon, la question des grandes infrastructures, mises en récit entre sublime technologique et pittoresque contemporain. Un dernier texte enfin se trouve dans un statut particulier, tant au niveau de sa forme - il s'agit d'un texte (traduit du japonais par Corine Quentin) auto-biographique, en quelque sorte, du photographe japonais Hatakeyama Naoya, que de son ton.

Précisons que, aussi passionnants et pertinents qu'ils étaient, nous n'avons pas repris la communi-

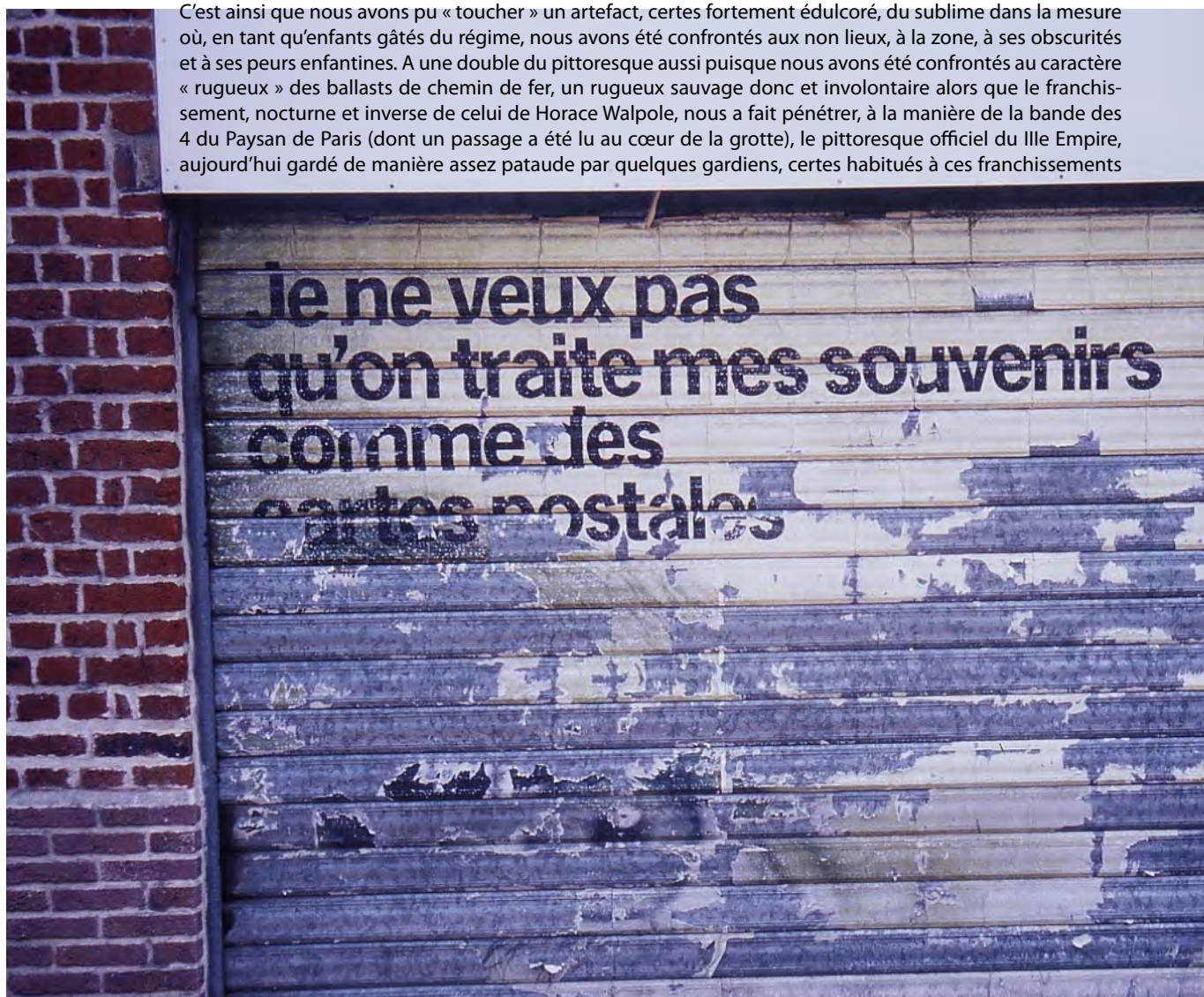
Philippe  
Nys

Présentation

cation de Manuel Gausa dont les propos recoupaient finalement des éléments déjà connus qui émanaient précisément de l'appel d'offres précédent de la Dapa. Cependant, avec Manuel Gausa, de même qu'avec Francesco Boeri, il s'agirait de préciser les liens et relations que ces deux experts en urbanisme pourraient explicitement concevoir avec le rôle d'un pittoresque contemporain, mieux encore, de voir très exactement leurs propositions, définitions, interprétations sur la nature d'un pittoresque contemporain, notamment, le positionnement des architectes, dans cette production. De ce point de vue, si la communication de l'architecte espagnol Inaki Abalos n'est pas ici reprise, c'est en partie parce que cet architecte a consacré à la question du pittoresque plusieurs articles et, surtout, qu'il s'est lancé dans la publication d'un *Atlas du pittoresque*, atlas qu'il sagirait de traduire, comme projet spécifique.

Quant à la communication du groupe Stalker, couplée avec celle de l'anthropologue canadien David Howes, elle ne pouvait pas vraiment être reprise dans une modalité purement textuelle puisque, conformément à leur pratique, ils ont proposé de « sortir » dans la rue et de nous faire faire une « promenade », nocturne, qui s'est, ce jour-là, prolongée fort tard dans la nuit. Comme l'a fait remarquer David Howes, cette dérive, pas complètement dessinée par hasard, pouvait être lue comme mettant en œuvre la trilogie du beau, du pittoresque et du sublime.

C'est ainsi que nous avons pu « toucher » un artefact, certes fortement édulcoré, du sublime dans la mesure où, en tant qu'enfants gâtés du régime, nous avons été confrontés aux non lieux, à la zone, à ses obscurités et à ses peurs enfantines. A une double du pittoresque aussi puisque nous avons été confrontés au caractère « rugueux » des ballasts de chemin de fer, un rugueux sauvage donc et involontaire alors que le franchissement, nocturne et inverse de celui de Horace Walpole, nous a fait pénétrer, à la manière de la bande des 4 du Paysan de Paris (dont un passage a été lu au cœur de la grotte), le pittoresque officiel du IIIe Empire, aujourd'hui gardé de manière assez pataude par quelques gardiens, certes habitués à ces franchissements





illicites de la clôture mais qui ne comprenaient quand même pas très bien ce qu'un tel groupe, assez conséquent, pouvait bien célébrer comme messe commémorative. On l'aura compris, il s'agissait là des Buttes Chaumont, chef d'œuvre et sommet du pittoresque. La modalité classique, elle, s'est tout naturellement installée sur des marches formant terrasses et amphithéâtre surplombant les Buttes Chaumont pour improviser là une libre discussion sur ce que nous étions en train de faire et surtout de délibérer sur les suites à donner à cette promenade que le groupe Stalker avait proposé de baptiser « anti-pittoresque ».

Comment faire, donc, pour arriver à (ce) terme, à franchir une autre barrière que la clôture physique et officielle du parc des Buttes? Une occasion était offerte à ce moment-là de la vie parisienne, l'initiative des Enfants de Don Quichotte, destinée non seulement à aider les sans abri à passer l'hiver mais surtout à alerter les divers pouvoirs et l'opinion publique sur l'état des choses. Cette dérive s'acheva donc aux « abris des pauvres » installés au long du canal Saint-Martin, retrouvant ainsi l'une des modalités du pittoresque originel, à savoir la confrontation à la misère, mais plus encore, à sa mise en spectacle, son récit (Dickens), sa récupération, comme l'a très justement fait remarquer une étudiante dans la discussion... Argument facile, dira-t-on, et récurrent. Sans doute, mais c'est parce que, précisément, sont en jeu des modalités anthropologiques, éthiques et politiques, indissociables de modalités esthétiques, plastiques, narratives, rhétoriques.

Deux étudiantes ont filmé une partie de la dérive qu'il s'agirait donc de « monter » comme devraient l'être d'ailleurs toutes les séances des conférences puisqu'elles ont toutes été filmées par la cellule audio-visuelle de l'Ecole. Pourquoi donner cette information ? Parce qu'il s'agirait de ne pas limiter le « rendu » au papier, mais également de fournir des dvd, ce qui permet non seulement de rendre compte du mouvement des images et du corps et donc de construire des séquences cinéma-

Philippe  
Nys

Présentation

tiques, mais surtout cela permettrait de rendre compte du son. Le «soundscape» est en effet, sans doute, aujourd'hui une modalité du pittoresque plus importante que le visuel, qui communique profondément à un autre tournant de notre contemporanéité, pointé et analysé par Marshall McLuhan. Le son n'a pas de limite, il n'a pas d'ancrage, pas de sol. Il est délocalisé, flottant, exportable à tout instant et à tout moment, sans feu ni lieu. Cet aspect nous permet d'indiquer un enjeu essentiel de la nature profonde du pittoresque contemporain, à savoir son inconsistance omniprésente.

A la différence de la destinée territoriale du pittoresque historique, le pittoresque contemporain généralisé à l'échelle de la planète porterait finalement plus sur le détail, notamment constructif et donc matériel et visuel, que sur des ensembles territoriaux. Les visions totalisantes, voire totalitaires, ne sont plus de mises, si ce n'est de manière patrimoniale, et de plus, de manière totalement fantasmée sinon frelatée. Organiser le monde comme une totalité est non seulement devenu un leurre. D'où le parti pris par l'économie générale de notre monde globalisé qui n'a que faire des belles totalités repliées sur elles-mêmes. Il faudrait cependant cadrer et approfondir une recherche sur les liens entre hypnose du détail, qui devient insignifiant, et l'actuelle mouvance de la photographie aérienne.

Un ample cadrage, historique et théorique, est apporté par John McArthur, historien de l'architecture australien, sans doute un des meilleurs théoriciens du pittoresque aujourd'hui. L'intérêt de son exposé et de ses travaux, est qu'il parcourt l'ensemble de l'arc du pittoresque historique, principalement à partir de Repton jusqu'à Rem Koolhaas. Démontrant et démontant l'opérativité visuelle du prospect pittoresque, Mc Arthur fait ensuite porter l'accent de son exposé sur un aspect, assez peu connu en France, de la ville picturalisée de Civilia

Quant à David Leatherbarrow (déjà invité dans le cadre de la recherche I), étant donné notre question, il a choisi d'approfondir la notion sans doute la plus « profonde » du pittoresque, la rugosité, qui avait été au centre des discussions des premiers séminaires. L'intérêt de l'article de Leatherbarrow est qu'il centre ses propos sur la manière dont la rugosité, opposée au lisse, travaille les projets d'architecture contemporaines (par exemple Herzog et de Meuron) mais plus encore sans doute, que ce « concept » de rugosité, tout à la fois visuel et tactile, est plutôt le résultat d'une scénographie que d'un matériau rugueux. Mais il y a plus encore. C'est que la rugosité est rattaché au caractère non fini de l'architecture et donc à l'ouverture de l'histoire, voire à la résistance opposée au caractère lisse et donc idéologique et mensonger, sans histoire justement, de la manière de vivre sur terre. Cette perspective rejoint les thèses défendues par McArthur sur la persistance et la revanche du pittoresque par rapport à la soi-disant suprématie de « la » modernité.

Si ces deux conférences sont restituées pratiquement avec toutes les « images » et de manière assez écrite, les deux suivantes, par contre, sont des retranscriptions (dont une traduction de l'anglais) d'une part et non des textes rédigés, et d'autre part, restituées sans image. Manière paradoxale sans doute de rendre compte de projets de paysage mais qui fait émerger la qualité narrative et doucement ironique, en tout cas de manière vivante, la manière dont Christophe Giroto raconte le projet. L'absence d'images des projets met finalement en avant le récit produit par le paysagiste. Il y a là, évidemment, un risque qui ne peut être tenu lorsqu'il s'adresse au client, qu'il s'agit de convaincre ou de séduire... comme le montre et le raconte très bien Christophe Giroto.

Quant à Eric Luiten, son récit est plus analytique et historique. Ce récit des « réclamations » successives qui ont produit le paysage hollandais pose in fine une question qui n'est pas que formelle ou visuelle, la fausseté d'une forme « pittoresque » au regard non seulement d'une tradition, ici celle de la géométrie « pure » du quadrillage en Hollande, mais aussi, en raison de contraintes et de choix technologiques, aujourd'hui, où l'on retrouve la question formelle de notre rapport intermédiaire et une question, centrale, laissée en suspens, et que nous comptons continuer d'explorer, celle des relations entre photographie aérienne et pittoresque contemporain. De ce point de vue, le travail photographique de Piet Van Bolhuis, malheureusement décédé très jeune, est tout à fait remarquable de la convergence entre un instrument, le projet. L'analyse historique également puisque Piet Van Bolhuis a produit le corpus de photographies qui accompagnent la deuxième édition de *Architecture and Landscape* (Birkhauser : 2003) l'ouvrage fondateur de Clemens Steenbergen et Wouter Reh, paru chez Prestel en 1996, où le pittoresque historique est analysé de manière magistrale par les photos et les productions graphiques. L'écart d'avec certains photographes comme Yann Arthus-Bertrand est abysal...

Le troisième et dernier chiasme est constitué par l'ingénieur Marc Mimram et Antoine Picon. La question qui leur était posée portait sur les GOT, un jeu de sigle construit à partir des grands objets technologiques, pour nommer la force et l'omniprésence de la technologie dans la production contemporaine non pas tellement de l'habitat que des réseaux. Ce pour quoi, à juste titre, Antoine Picon préfère le terme d'infrastructures et de territoires dont les « objets » ne sont que captifs et témoins, non le centre.



Philippe  
Nys

Présentation

D'où une question centrale posée tant par Mimram que par Picon, qui rejoint la nôtre, celle des récits et de ses structures méta-historiques.

De cet ensemble d'éléments, on peut retenir une perspective et une hypothèse générales, valables pour cette recherche sur le pittoresque contemporain. Le pittoresque contemporain porterait sur une tension extrême entre le détail, réduit à sa plus simple « expression » par le pixel et une vue de survol, devenue expérience quotidienne. À la différence de la destinée tout compte fait plus territoriale qu'architecturale, le pittoresque contemporain généralisé à l'échelle de la planète porterait finalement plus sur le détail constructif et donc sur un élément technologique, matériel et visuel plutôt que sur des grands ensembles territoriaux comme cela s'est produit au XIX<sup>ème</sup> siècle et une grande partie du XX<sup>e</sup>.

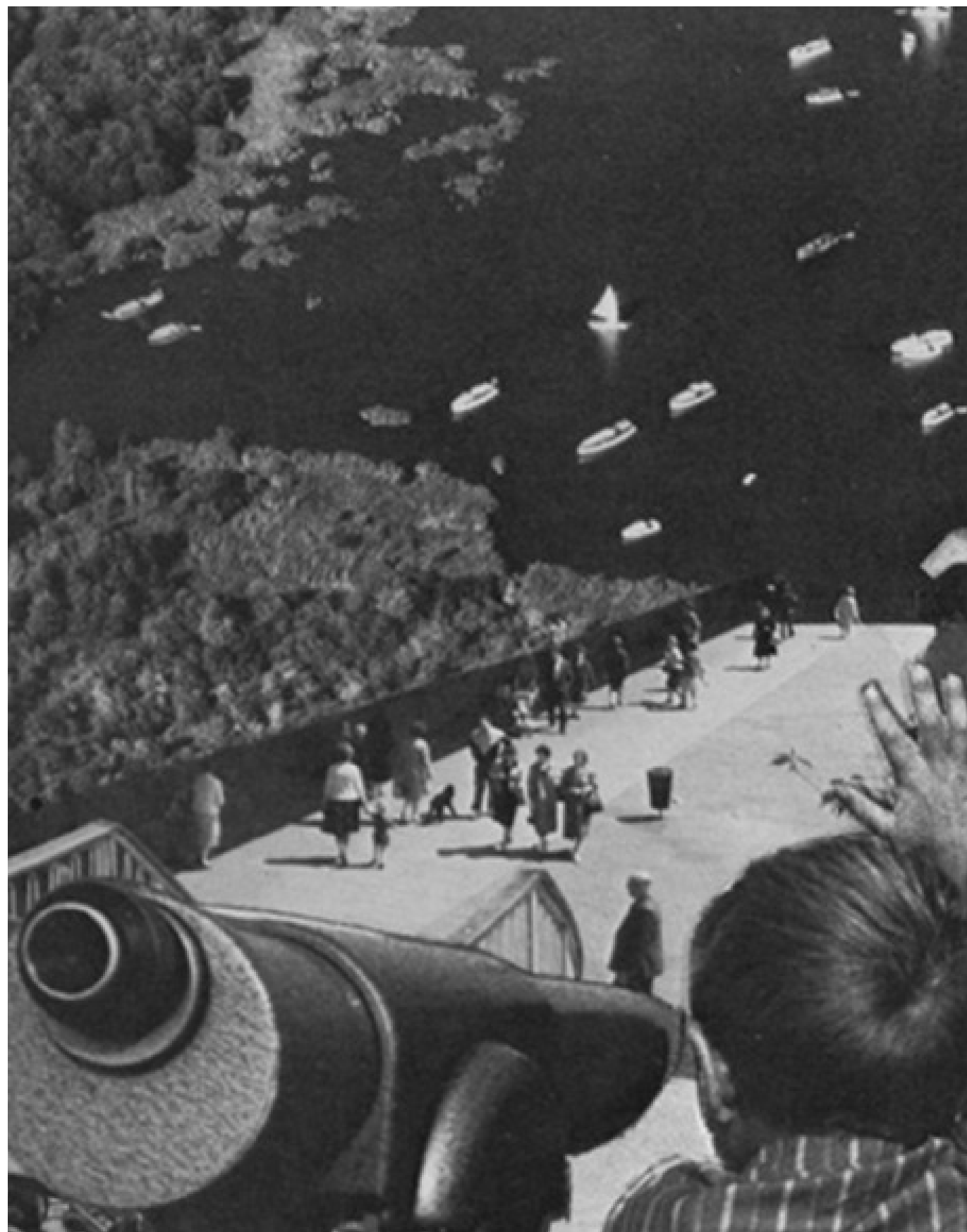
Le pittoresque contemporain produit le global par le détail, l'éclat, le fragment joué (dans la publicité par exemple) et totalement maîtrisé, tout se passant comme si ces jubilations et performances, présentes partout dans la communication visuelle, le multi media et le design graphique témoignaient pour la globalisation, devenue image, matraquage incessant, surchauffe émotionnelle. Comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises, çà et là dans les différents rapports, textes ou présentations visuelles, il y a une convergence spécifique que entre les productions livresques portant sur le design d'espace et . Il n'y a à cela rien d'étonnant, au contraire. De la même manière que la perspective s'est mise en place dans l'esprit de la Renaissance par la convergence entre sciences, picturalités et révolution de l'imprimé, il y a aujourd'hui convergence entre la représentation graphique et la fabrication du monde, le tout étant uni et produit par les mêmes « logiciels », les mêmes instruments, visant donc les mêmes effets et confortant naturellement les mêmes pouvoirs. De ce point de vue, apparaît une hypothèse de lecture de l'opérativité exemplaire d'un pittoresque généralisé. Loin de connaître une rupture et morts à répétition entre mediums (le fameux « ceci tuera cela »), il y aurait plutôt continuité. La manière dont se fabriquent les territoires sont l'image construite de la manière dont ils sont conçus, représentés, dessinés et aujourd'hui médiatisés à outrance, non pas à l'image de, mais l'image elle-même .

Comme nous l'avons déjà indiqué à plusieurs reprises, çà et là dans les différents rapports, textes ou présentations visuelles, il y a une convergence spécifique entre les productions livresques portant sur le design d'espace et . Il n'y a à cela rien d'étonnant, au contraire. De ce point de vue, loin de connaître une rupture et morts à répétition entre mediums (le fameux « ceci tuera cela »), il y aurait plutôt continuité : la manière dont se fabriquent les territoires sont à l'image de la manière dont ils sont conçus, représentés et médiatisés. Autrement dit, de la même manière que la perspective s'est mise en place dans l'esprit de la Renaissance par la convergence entre sciences, picturalité, et révolution de l'imprimé, il y a aujourd'hui convergence entre la représentation graphique, le tout étant uni et produit par les mêmes « logiciels », les mêmes instruments, visant donc les mêmes effets et émanant finalement des mêmes pouvoirs.

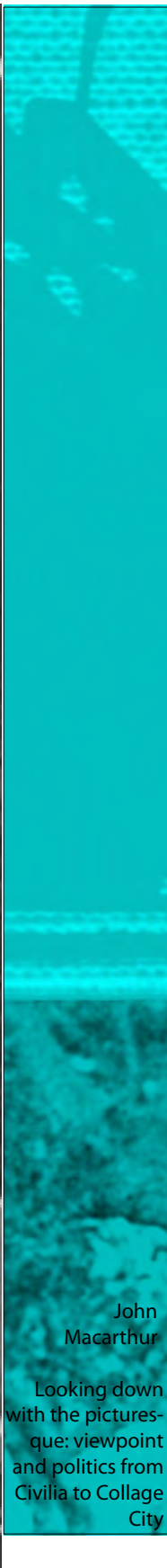
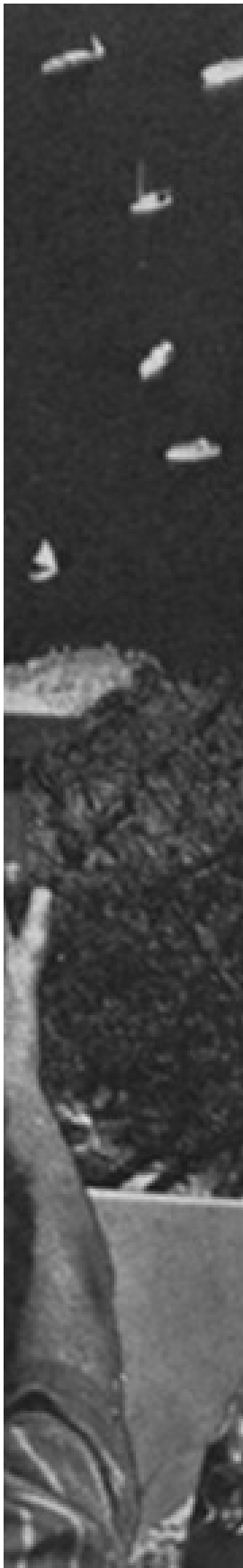
Philippe  
Nys

Présentation



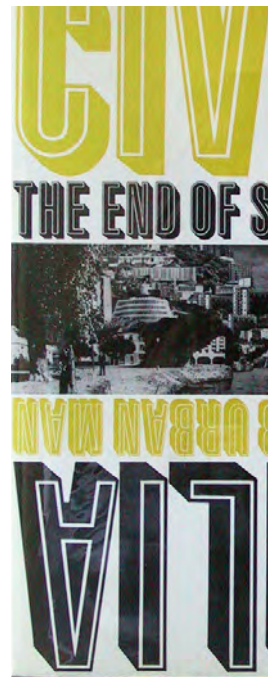


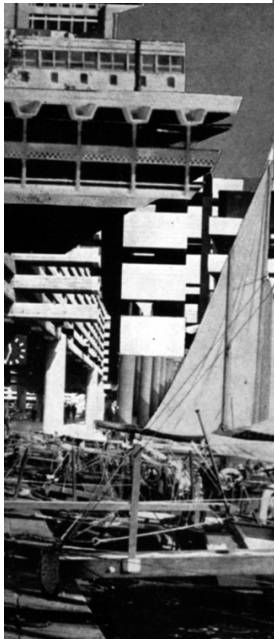
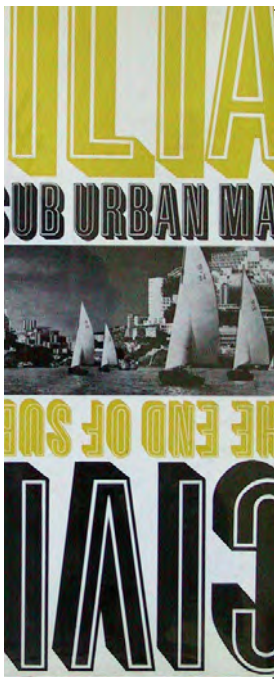




John  
Macarthur

Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City





John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City

Start title slide up

#### Intro

The occasion of this paper is an almost forgotten book from 1973, *Civilia*, conceived by Ivor de Wolfe who contributed much of the text, and extensively illustrated with Kenneth Browne's designs for an imagined city. I vaguely remember borrowing this book in about 1978; I had gone down from the studio to the library looking for the hottest book of the day which I'd heard was something about collage and cities, and I came back with *Civilia* instead of Colin Rowe and Fred Koetter's *Collage City*, which must have been out. The smarter students quickly told me of my error—*Civilia*

#### *Civilia*

was full of collaged pictures that proposed what cities should look like, while *Collage City* collage city

presented largely figure-ground diagrams and aerial photographs where collage was an analogy to what we were learning to call 'urbanism.' In the last few years I have been writing a book on the picturesque and architecture and I rediscovered *Civilia* when I realised that it was the last gasp of the picturesque revival in Britain, usually called *Townscape*, which had been driven by the *Architectural Review* since the 1940s. Having come at *Civilia* from the other direction, from a realisation that the picturesque was not, or not only, a naïve taste for visual pleasure; and that *Townscape* could not be reduced to the hooky faux traditionalism that it has since become; it struck me how little difference there was between *Civilia* and *Collage City*. Or, rather that the significant difference is one of viewpoint.

Civilia looks out and Collage City looks down.

Repton

This rotation of the viewpoint is my topic this evening and to explain it will take me back to debates about the pictoriality of viewing in the late Eighteenth Century. My point is show one of the ways, (one of five that I treat in the book) in which the picturesque while it is the cliché with which we are all familiar, also concerns some more complicated matters which have tended to be forgotten. And although I am take us back to cranky strange language of the Eighteenth Century for the next ten minutes or so, my point is not only that many modern ideas have longer histories than are usually acknowledged, but that old concepts like the picturesque continue to develop, and might even have some utility today. For instance I think I can offer a passing explanation of why architects prefer political discourse to the real politics of urban design.

Landscape and Prospect title

As everyone knows the picturesque involved the application of ideas from painting to buildings and landscape; but there is a tendency to think of painting and pictures in modern terms rather than those of the period. One of the more interesting debates between picturesque theorists of the late Eighteenth Century was over a distinction, which is no longer common, between landscape and prospect. Prospect still means what it always has:

prospect

to look out, to see into the distance from the highest vantage point. But 'landscape' is much more recent: the word was imported from Dutch in the Seventeenth century to describe a genre of painting.

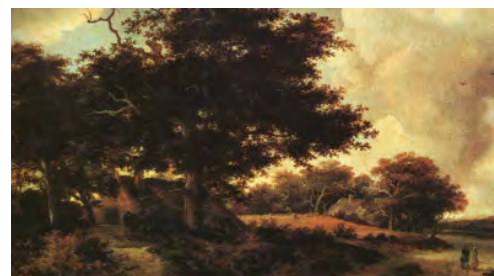
Prospect and landscape

Landskips, as the English first called them were painting in which Dutch and Flemish arts such as Hobbema, Ruysdeal, Wouvermanns, painted scenes of everyday life in the countryside.

Because these pictures had no story or iconography but offered purely visual pleasure the French called them pittoresque, and hence the English word picturesque. In the Eighteenth century to call a view a 'landscape' meant specifically that it looked like such a painting. A prospect is, then a phenomenal view, and a landscape a concept of view specific to painting and only subsequently applied to real views. This distinction was also something of an opposition, because at the time it was argued was that a prospect could not make a landscape.

Prospects Knyff

The reason that prospects could not make good pictures is that their viewpoints are too high, and therefore as pictures, their horizons would be too high, or too low. Painted prospect pictures were produced at the time and are now often called 'topographical landscapes'. In terms of traditional expectations of landscape they look unsatisfying flat because looking down from a high place gives too much plan information and lacks the articulation of successive depths, which makes the spatial illusion of looking into a picture. Without foregrounds, their surface distributions look very similar one to another— all are governed by the line of the horizon splitting sky from earth.





John  
Macarthur

Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City



William Gilpin, in the 1740's, probably began the fashion of using 'landscape' and 'picturesque' to describe scenes that he saw with his eyes. Humphry Repton began his career as a designer by coining the then paradoxical term 'landscape gardener' in 1786. And in 1794 Sir Uvedale Price proposed that there was a theory of the picturesque which could guide an improver in making 'real' 'landscapes'.

Repton slides

But did this mean that a contrived landscape could not contain high out looks? In 1770 Thomas Whatley recognised the problem writing:

Painting, with all its powers, is still more unequal to some subjects, and can give only a faint, if any, representation of them; but a gardiner is not therefore to reject them; he is not debarred from a view down the sides of a hill, or a prospect where the horizon is lower than the station, because he never saw them in a picture. [Whatley, 1770, 148]



Repton attempted to clarify the distinction in describing two views at Heathfield Park, the first being a landscape: ...numerous objects so wonderfully combined in this extensive view; the house, the church, [etc], are all collected in one splendid picture, without being crowded into confusion.

This view is a perfect landscape, while that from the tower is rather a prospect; it is of such a nature as not to be well represented by painting: because its excellence depends upon the state of the atmosphere which is very hostile to the painter's art.

Repton, who thought Price had been mocking his designs, attacked Price's theory of the picturesque as merely 'picture-gardening', and his argument was that the gardener is obliged to include prospects because of an innate propensity to wish to see from the highest point:

Longleat

In the valley a thousand delightful subjects present themselves to the painter, yet the visitors [...] are seldom satisfied till they have climbed the neighbouring hills, to take a bird's eye view of the whole spot, which no painting can represent.



In fact Repton's animus for Price led him to overstate his argument, after all he called his own practice, which included making prospects, 'landscape gardening'. His designs tended to lead the viewer through a series of landscape scenes with high horizons that culminate in a prospect. The chief aim of Repton's designs was to turn the appreciation of gardens from the extent of land owned, to the extent of views seen. Thus the cadastral information is withheld within the 'landscape', so that the extent and the adjacencies of passages of the design are not apparent until the final prospect: a plan-like view. Thus the second reason for distinguishing prospect from landscape is that from the prospect point the tricks of landscape are revealed.

In replying to Repton, Price professed that he too loved a prospect, having several at his estate, Foxley, to which he took guests. Like Repton, he wrote of prospects as a necessary accompaniment to landscape, and he decries the false taste that apparently led some of his contemporaries to affect a distain of prospects to better show their understanding of landscape. Price then makes a quite sophisticated discussion in which he shows that viewpoint, the angle of vision and foreground are at stake in the prospect landscape distinction.



"With regard to prospects, they are for the most part taken from the highest and openest part of a hill, where there is the least obstruction, and consequently where there is seldom either foreground or second distance." Price proposes a mental experiment where one would take the foreground from a master's painting

Claude foreground and apply it to a 'mere prospect'.

Rusdael  
A beautiful landscape would result, he claims.

Composite  
Price proposed, that the height of the horizon is a matter of genre. With respect to the point of sight being taken high, that has frequently a very grand effect; and that Titian thought so,

Titian

[...] may be proved by the height of the horizon line, he has supposed himself on a considerable eminence. Where beauty is the painter's object (as was the case with Claude)

Claude

it is certainly more judicious to place the horizon line lower, which he accordingly does.

Price thinks the high horizon line in Titian's landscapes shows that his paintings strive for grandeur. By taking a high viewpoint, looking slightly downwards rather than out, and by introducing foreground, Titian draws a touch of sublimity into the landscape. The lower horizons of Claude's paintings assume a lower view-point and an aesthetic value in beauty. Although he is not explicit on this point, we can take it as implied that for Price, the picturesque has an horizon lower still, like the paintings he admired

Ruysdael

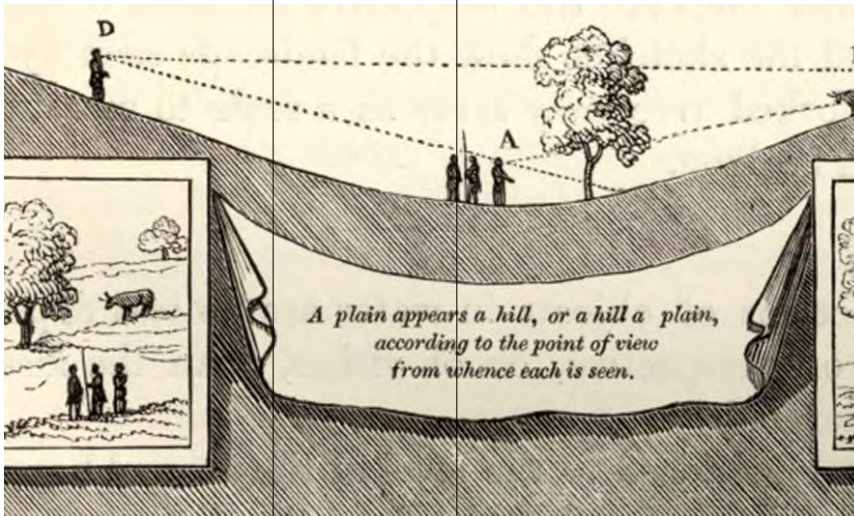
of Solomon Ruysdael or Meindert Hobbema in which a great expanse of sky is divided and arranged by an incidental foreground of twisted trees, cottages and boats. We could extrapolate a broader theory from Price's remarks: that the angle of vision and the extent of vision had a certain reciprocity. Some landscapes of the kind Price admired—

Gainsborough Hobbema

Salvator Rosa, some Hobbema, Gainsborough—draw the foreground even closer so that the horizon is high in the picture plan but the extent of view is reduced. Implicit in Price and Repton's remarks is the idea that the extent of view and height of viewpoint interact.

Repton Diagram

A picturesque landscape could have a low horizon and thus represent the distance if much of this was obscured by the foreground. The picturesque can have a high horizon, if the view-point is low and the objects all close at hand.



John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City

The paintings of Titian and Claude, despite a degree of picturesqueness in their foreground, are grand and beautiful because they represent not only the distance but the recession by which our eye can trace a path from the foreground into the mid and backgrounds, and thus match an understanding of topographic structure to the pictorial structure.

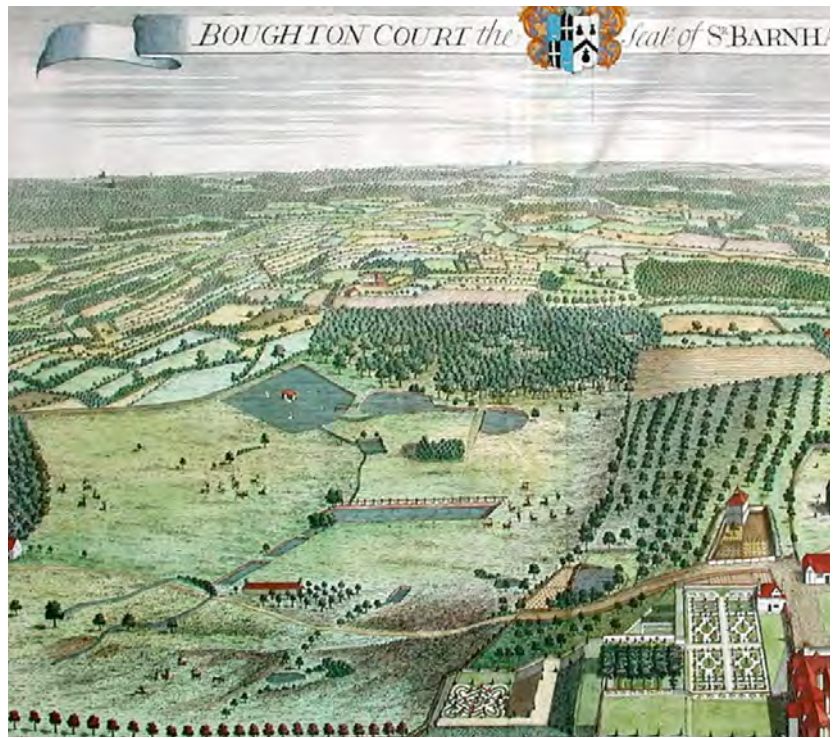
Since its first inception the picturesque has been decried as a sleight of hand in which pictorial tricks are used to satisfy the visual sense without really opening the material, durational world of landscape and building architecture. But this is not the case: the picturesque lay in the much simpler blunter idea of what was then a novelty in painting as much as in architecture, of a purely visual experience.

There were no highly developed concepts or techniques of pictorial composition at the time, at least none more complex than the issue I have been discussing of the inclination of view and its relation to the height of the horizon in a painting. What is more by hunting out these fragmentary discussions I risk making the landscape prospect distinction seem more focused on composition than it was. On the face of it the distinction of landscape and prospect was a matter of politics.

Knyff

The power to see extensively from a prospect also connoted the power to dispose. That vision is a kind of possession is an ancient idea, and the possibility of exercising this acquisitiveness in design was well expressed by Sir Henry Wotton in the first English treatise on architecture.

A well chosen Prospect: which I will call the Royalties of Sight. . . . There is Lordship likewise of the Eye (as of the feet) which being a raunging and Imperious, and (I might say) an usurping Sense; can indure no narrow circumscription; but must be fedde, both with extent and varieties.

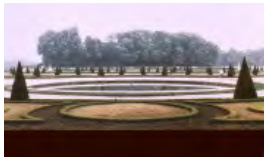
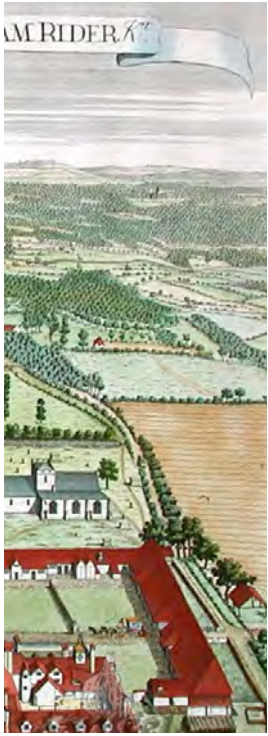


Wotton makes clear that the pleasure of viewing implies the possibility of moving into the scene and that such a pleasure can be spoiled by a refusal of access, visual or pedestrian. However, Wotton's sight from a prospect does not invite actual movement. The terrain is traversed by an eye that is offended by the concavities and walls that halt its imagined peregrinations. The revolution of the English garden, begun by William Kent, was to put a certain interval into this imperious sight, and to articulate sight with motion. In landscape, with its low view point the royalty of sight is frustrated by the occlusions of a foreground, but rewarded by walking into the scene and finding its status confirmed with a further scene to appropriate. And hence the recipe for any garden famously put by Shenstone: "The foot should never travel to [the object] by the same path which the eye has travelled over before. Lose the object, and draw nigh obliquely."

In the earlier half of the Eighteenth Century hereditary wealth in land was considered the basis of political franchise. To be the custodian of the estates of a great family was thought to be a long-term interest in the nation as a whole, and thus such landholders, unlike men in commerce, would be objective parliamentarians. Thus the prospect with its extensive and possessive view also stood for an ability to make higher-level generalisations and a capacity for political responsibility. Landscape by contrast with its foreground occlusions, stood for being stuck in the particular. However, the developing understanding of credit, and a new profit orientation in agriculture, meant that the status of land gradually changed to become more like any other possession, one that would be vanity to display publicly.

By the end of the century 'landscape' became particularly identified with English culture and forms of government, by means of a contrast with





the pomposity of France. George Mason in his *Essay on Design in Gardening* of 1768 argued that the irregularity of the English garden was a consequence of a native English passion of independency that stood in contrast to the tyranny accepted by the French, as is demonstrated by the form of their geometrical and rule governed gardens.

Thus for Mason and other garden nationalists, the landscape come to be something of an English prospect, in which the polity was a sum of individual view points. While much of this contrast depends on the idea of geometry as a stricture, what interests me here is another aspect, which is that of the view-point of the formal garden.

Vaux le Vicomte

Allan Weiss has done much to overcome the clichés of the simplicity and over-determination of the French garden that we have inherited from English commentators such as Mason. The experience of André la Notre's gardens at Vaux-le-Vicomte and Versailles is not of the subjugation of lived experience to abstract pattern, but rather of the surprises and illusions that la Notre contrived through optical theory.

Chantilly

The flatness of the garden means that relatively small changes in level have dramatic effects in the field of view. Thus the rationality of the garden plan actually serves a baroque conception of dramatic affects and allegory. There is a prospect that we can deduce from the plan of the garden, but the point at which it would be visible would not be a hill but a point almost vertically above looking down, which is to say an inhuman position. Our inability to see the garden from above thus tells of the power of another to do so—Louis XIV.

John  
Macarthur  
Looking down  
with the picturesque:  
viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City



## Louis Versailles

Versailles is an exercise in sheer power, through extent and expense, but the optical aspect of this power is merely an emblem of the encompassing power of the King. We are not subjugated by the geometric figures of the garden layout; we cannot see these figures except anamorphically, and this occlusion of our viewpoint connotes the semi-divine personage who can see the garden clearly, and to whom we are subject. For Repton, the usual picturesque condition of visibility is to be within the landscape, and when he offers access to a prospect that sees outside this, it is not a requirement of having been in the landscape, but rather an addendum. The prospect is a reflection on a normative landscape experience. By contrast, Le Notre's gardens suppose not a norm but an epitome of seeing—the super-prospect of the King's aerial view. In relation to this our scratching around on the surface among the parterres is incidental. The inference that the King is outside the garden looking down onto it is largely due to the sense that the garden is a flat tray of space, bounded by a low horizon and under the larger space of the sky.

## Edinburgh

When Wotton wrote of the Royaltie of sight he meant not only the practical military significance of occupying the high ground but also its symbolism of the power of captains and Kings. But in an age of absolute monarchy and the doctrine of the divine right of Kings the even higher view-point of plans and maps of cities was significant because they could not be occupied and thus connoted a superhuman abstraction of information and power.

## Merian's Paris

As Louis Marin has shown, such views were an imagined experience of the abstract by an extra-human figure, the King, who commissioned such maps and who constituted the single point at which such a mass of data could be significant.



The high-view point maps that combine plans with axonometric-like views of buildings and places survive long after the difference of plan and view is conceptualised. For Marin this is evidence that city plans and maps had always described the viewer as much as the view.

The picturesque with its celebration of contingency cannot be assimilated to this master allegory of Kingship, what then do we make of Repton and Price's idea that the prospect is a kind of landscape? The picturesque garden was empirical in the sense that it was based on adjustments of the situation of the property as found, and the picturesque aesthetic was advertised as a kind of compromise between ideals of beauty and a realistic assessment of the actual circumstances of rural England. Ideas of the practical compromise of the English Garden were often seen as an analogue of the 'Glorious' Revolution of 1688 in which the English Parliament threw out the Catholic King James II and rather than rule directly as Parliament had done during the radical Protestantism of the Commonwealth, invited the Protestant William of Orange and Mary Stuart



### William III and Louis

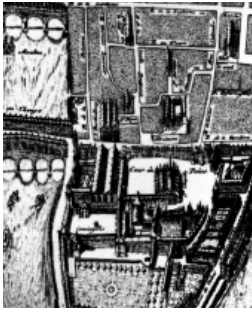
into a limited constitutional monarchy of slightly greater religious tolerance. Uvedale Price uses this analogy to sovereignty when he argues for the partial reintroduction of formal gardens and terraces within the picturesque:

I shall probably be accused by Mr Brown's admirers, of endeavouring to bring about a counter-revolution, and to restore the ancien regime, with all its despotism of strait lines and perpetual symmetry. It is true that I have some attachment to the old monarchy, though I should not like to have it restored without strict limitations: but my wish in this instance is to combat the despotism of modern improvers, as resembling in a great degree that of religious intolerance; for they allow no salvation out of their own pale.

For Price the picturesque compromise between nature and artifact is like that between absolutism and the tyranny of the majority. The idea of a constitutional monarchy is that the most effective removal of kingship requires the King to be maintained. For the people to exercise power over themselves, sovereignty without power must exist in the place of power, and stop it up, vouchsafing it against expropriation by demagogues and tyrants. Power can belong to the people only because sovereignty is still vested in a single unique body, a body which is constrained never to act for itself but which sees all in the name of all.

### Sherringham

The picturesque prospect only appears by virtue of a qualification, a foreground that allows the eye to command the distance, but at the cost of remaining particular. It is not that majesty of sight that belongs to and betokens exceptional individuals; it is a de-centred prospect contingent on position, not person. It is a vicarious Kingship in which we all participate according to the doctrines of constitutional monarchy. Thus landscape comes to have folded into it something of the civics of prospect: to see landscape is to see structure and connection; even if this is pictorial, it is contingent to a responsibility to govern what one sees.



John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City



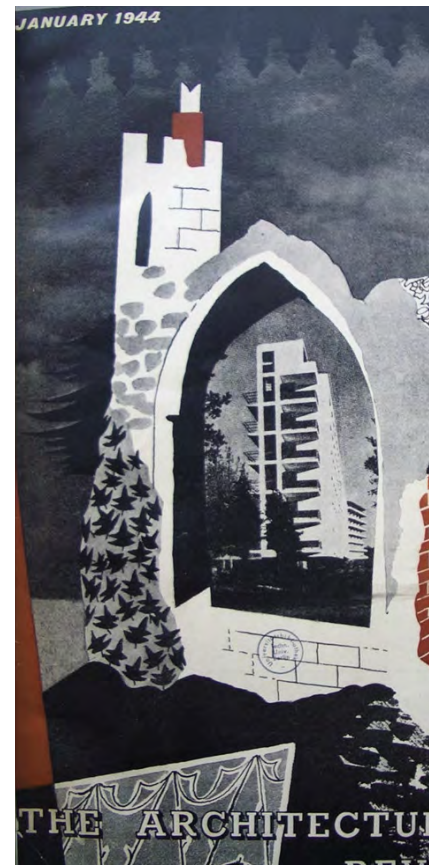
## Townscape

Civilia is one of the last exuberances of Hubert de Cronin Hastings who was the owner of the Architectural Review, and one of its editors from 1927. Hastings was greatly impressed by Christopher Hussey's book *The Picturesque* which also appeared in 1927. Hastings had employed German émigré art historian Nikolaus Pevsner on the editorial team in 1942 and about that time remarked to Pevsner that there was a lot in common between the picturesque and the work of the AR in contemporary architecture and culture.

Hastings commissioned Pevsner for a book on the applicability of the picturesque to modern planning issues, and although the book never appeared, the manuscript provided the basis for numerous articles in the subsequent years. Mathew Aitchison has been researching the manuscript, which may have been titled *Visual Planning*, and Mathew's paper this morning about the extent of Pevsner's writing on this topic is something of a revelation which greatly extends the paper on Pevsner's role which Mathew and I presented at the Limits conference in Melbourne last year. Tonight I will talk more about Hastings and his tendency to talk politics through the picturesque, while acknowledging how much the agenda had been set by Pevsner's scholarship.

In summary: the AR promoted the role of architecture in city planning which the journal called *Townscape* from 1949.

Many of the *Townscape* articles were written by one Ivor de Wolfe, a pseudonym of Hastings who was sometimes working quite closely from notes of Pevsner's. Meanwhile, other parts of Pevsner's manuscript were appearing as scholarly articles on Repton, Richard Payne Knight, and his favourite—Uvedale Price. Originally *townscape* was a van-gardist kind of modernism, which wanted wide popular and governmental assent to modern architecture.



De Wolfe thought that this would be possible if modernism could be compromised, especially if modern building did not require a tabula rasa approach to town planning. We see then the advantages of staging this idea through a revival of the picturesque: it was English, and it was practical, promoting the empiric over theory; as Pevsner's title for one of his essays in operative history puts it "A Heritage of Compromise". It is remarkable how little Townscape considered the actual problems of city planning: there is no discussion of infrastructure, density, land value, or any of the constraints of building in complex existing circumstances. De Wolfe had simply decided that such considerations were a waste of time unless an image of the urban condition could be popularly agreed.

#### St Pauls

He describes an everyman 'Bill Brown' who prefers things as they are to experiments in modern planning.

And so Bill Brown goes for the ideal he knows, because what he wants is a picture that makes sense to him. It isn't that he is a fool; he is quite capable of imagining the complications inherent in planning, even of making sacrifices for the greater good of the greater number, but he cannot, he feels, be expected to do his part without being given an idea, a pretty clear idea, of what it is all leading up to. He wants a picture of the kind of world the physical planner will make,

Townscape's aim was to provide Bill Brown with a picture of modern buildings co-existing with the familiar world. The contradictions of modern reason with heartfelt custom would be reconciled not in theory, but empirically site by site as they appeared from real viewpoints. Townscape was a substantial development of the picturesque and the journal commissioned architects of the calibre of Hugh Casson to demonstrate its ideas for the rebuilding of the St Paul's precinct.

#### Two faces of Cullen

Later in-house art-director Gordon Cullen made many of the 'realisations' of townscape studies. But because Cullen's later book *The Concise Townscape* concerns only traditional urban form, and edits out the modernist aspects including those of the first edition of his own book, the memory of the modernism of Townscape has dimmed. But consider that Pevsner's examples of the new picturesque include



John  
Macarthur  
Looking down  
with the picturesque: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City



### Roehampton

Roehampton housing estate and an early scheme for the Barbican housing and arts centre. Only a decade or so later, these would be considered prime examples of modernist meglomania and completely at odds with traditional urban form.

### St Gilles

The role that old cities and buildings had in Townscape was not as models but as the material of a surrealist collage. Modern architects might compromise with nostalgic public opinion in order to get their program through, but in the manner of the picturesque, they also valued these irregularities. The AR knew surrealism from contributing artists such as Paul Nash and John Piper;

### Townscape and Piper

through Clive Bell who Hastings had studied with, and Herbert Read who Pevsner admired. With sources in Parisian surrealism not greatly different to those of Walter Benjamin, they arrived at something like his theory of the dialectical image, where the obslesence of the Nineteenth Century could turn from being a comfortable dream into a shock of awakening. As the Editor, probably out of Hastings pen, put it:

The reconquest of architectural vision entails the use of many of the same methods that are employed in curing amnesia. This is why cubism and surrealism were such important movements to architects...

There is a degree of jingoism in the Englishness of the early townscape that is largely explained by wartime patriotism and the rhetoric by which the native-ness of the picturesque was expected to make modernism popular, once it had been explained that they were the same in principle. But at the same time that de Wolfe exhibits some boisterous chauvinism, writing of "those who have the misfortune not to be English- Scots, Germans, Americans", he also states that "- national flags are wagged here merely for brevity's sake". What the names of nations and peoples are in brief for, according to de Wolfe, are different kinds of liberal political philosophies that have different kinds of architectural corollaries. De Wolfe's starting point was Mason's idea that the irregularity of the English garden stood in contrast to French acceptance of tyranny. De Wolfe admits that Mason's argument is simplistic,

Louis and Marianne

given that the French became violently democratic shortly afterward Mason published, but he does not disavow it. Instead, in a discourse on the history of political theory that is remarkable for its length in an illustrated professional architecture journal, de Wolfe starts with the Greeks, and then spends time with Machiavelli, Hobbes, Shaftesbury, and Humboldt, in order to demonstrate that English liberty and French tyranny continue as a dialectic between the liberal democratic positions of

Voltaire and Rousseau

Voltaire and Rousseau, the latter being English for the purpose of the argument. He calls these Rational and Radical Liberalism.

...we now have the rational canon of French democracy defined as the assumption that liberty by making the individual free to get at the truth, which is one, will end by establishing universal conformity; and on the other hand what for want of a better word what I have called the radical canon, of English democracy, based on the belief in individualism per se; as a departure from conformity, as a means of differentiation....

'Differentiation' in the political sense de Wolfe gives it here is used to develop Uvedale Price's aesthetics. Price's project of differentiating the causes of visual pleasure as beauty or picturesqueness, ultimately is an attack on beauty. Price denies this vehemently throughout his text, but de Wolfe is correct to insist that ideality is irreducible in beauty, and the picturesque doctrine of irregularity must ultimately be antithetical to it. Price insists that, empirically, we experience beauty and picturesqueness as mixed, and in his rhetoric this has the role of ameliorating the more challenging aspects of picturesqueness, such as the visual interest one might find in garbage and in poverty. But the converse is also true: if empirically beauty is always mixed with picturesqueness, then it can never be ideal.

Casebook

De Wolfe's presentation begins with political theory, goes through picturesque theory, and then makes the arguments for Townscape that I have abbreviated here. At the hinge point he writes: "Everything so far has really been introductory; but now the great, the crucial question has to be posed. It is this. Supposing it to be agreed that these are some of the forces which dictate the pattern of politics, can they be distinguished in action out there on the surface of the land?" This grand deduction is, however, hedged with cautions and much smaller claims, and presented with confusing irony. The essay finishes as if its only purpose had been to introduce Cullen's pictorial 'Casebook' that follows it. In contrast to the extensive scope of the essay, the argument seems quite minor; just as the legal codes of Napoleonic Europe can be contrasted with English case based law, so urban design should precede by precedents rather than principles. De Wolfe actually begins the article with a very strange aside on the provisional nature of his argument.

John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City

Hoffman

He cites Baudelaire citing ETA Hoffmann's experience of synesthesia—“when he ‘breathed the odour of red, or brown nasturtiums’ he seemed to ‘hear far off, the grave deep note of an oboe.’” The inference seems to be that the discussion of political theory and architecture is synesthetic. If we sweep away all of the contingent reasons that England is in the discussion, we might well agree that the connection is no more likely than the idea that we smell political theory and hear architecture.

Eye as agrophobe

However, two more serious points remain. In the first we should understand the matter the other way around. Here politics provides some concepts that assist the development of the picturesque as an aesthetic.

De Wolfe's political dichotomy makes clear the incompatibility of beauty and the picturesque as concepts. His idea of significant differentiation as the model of organic social development and urban development is not exactly original, but linking it to Price's ideas of haphazard buildings does help to make the picturesque more available to a modern audience. In this light, political theory is no more apposite than simple English nationalism; like the appropriation of linguistic theory in the following decades, or the new biology today, political theory is simply consumed by architects into new differentiations and articulations within a familiar concept of form. The second reason to forgive Townscape's hyperbole would be to say that de Wolfe marks out a kind of necessity, that the socio-political will always be the horizon of architectural discourse—its limit. At a certain level this is a banal thing to state, as, when compared to arts that merely cost money and reproduce prestige, the use of territory in city planning and architecture always will have more self-evident relations with government and the limits of its capacity. It is this immanence of issues in the governance of space that makes architecture, landscape architecture and urban design quite different to the other arts. Ballet and painting are political in the sense that, from the suburban school hall to the great state companies and collections, they affirm social structures and reproduce prestige with more or less spectacle costs. But the material from which dance or paintings are made is not immediately social and politicised in the way that land is. To return to the terms of my earlier discussion, just as, after the death of kingship, the prospect becomes a kind of landscape, a vantage point that we can all occupy at least in imagination, so to does the landscape become a kind of prospect.



## TOWNS

*In 1794 Sir Uvedale Price published his Essay on the moment in art-history since Price actually succeeded in jargon, in isolating what had not been isolated before called perennially English. So regarded the Picturesque, its local position in landscape-gardening history, for of a perennially English visual philosophy could revolutionize and town-planning by making possible our own regular result of our own self-knowledge—technics given in case. His method or lack of it is demonstrated in*

### A Plea for an English Visual Philosophy four

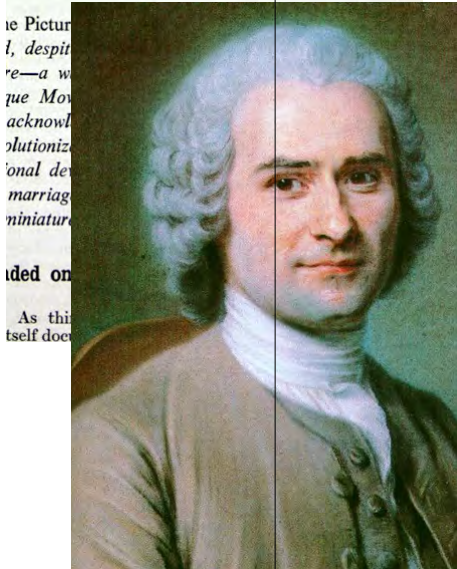
IF WE EXCEPT LOUDON, the universal provider, made since the eighteenth







# SCAPE



ne Pictur  
t, despit  
re—a w  
que Mov  
acknowl  
olutioniz  
onal des  
marriag  
miniatur  
  
ded on  
  
As thi  
tself doe

John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City

The unity that Bill Brown sees in his picture of progress reconciled with tradition is a kind of fleeting prospect it is the imagination of a concrete experience of an ideal.

## Civilia

Townscape became a regular feature of the AR for nearly thirty years although it developed under other campaigning slogans such as "Outrage", "Counter-Attack", "Manplan", and the amusing "SLOAP" (Space Leftover After Planning). Many of the later submissions were driven by Ian Nairn and Kenneth Browne with de Wolfe's occasional reappearance. In 1971, Hastings's The Architectural Press published a one of the most elaborate versions of an idea, a volume entitled

Title page  
Civilia: the end of sub urban man, a challenge to semidetsia. The editor, who also contributed the majority of the text, was Ivor de Wofle. Civilia was published in the same year as Cullen's The Concise Townscape, which as I mentioned earlier was very successful on account of Cullen's dropping the modernist aspects and making Townscape into a kind of nostalgia for traditional communal forms. If the consolations of tradition were what had always given Townscape its edge, and which became its historical destiny, Civilia shows that this is certainly not what de Wolfe intended. I think that we should understand the ultimate development of the concepts of Townscape to lie in Civilia because of its patrimony in The Architectural Press, and because it is conceptually consistent with the idea back to the 1940's.

Civilia was 'realized' by Browne is introduced by Nairn, and has a long essay and commentaries on the design by 'de Wofle'. (Apparently this typo amused the contributors so much that they made it consistent through the volume. However, to simply things I will stick to the original psydenomym.) De Wolfe's line on architecture and planning have not changed since the Forties and although neither the picturesque nor Townscape are mentioned, the mixture of political theory and pictures is very similar. Civilia supposes that urban architecture and planning does not so much arise out of solutions to problems, but rather out of a picture of a life to be lead and a grand explanation of the benefits of that life. De Wolfe begins again with the story of Hoffmann's synesthesia. If liberalism had the smell that provoked Townscape, Civilia begins by citing Adam Smith's The Wealth of Nations and goes on to state:

I propose to move in on the phrase that has worked so well for economics in order to grab it for the environment. If supply and demand does something to the economists why shouldn't it answer the needs of planners?

In Civilia, de Wolfe's ideas about planning per se are framed within the rise of environmental issues particularly pollution and over-population.

### Location plan

The city of Civilia is described in the present tense as being “located in the heart of the Midlands at the centre of the nation’s communication system” on the site of a disused quarry. The scenario of the book is that it is a documentation of the design and building of Stage 1 Civilia, which is expanding to become a new high-density city. At a regional level, the Civilia ‘Planner’s Report’ argues for high-density new cities “which take the adverse pressure off the existing centres, allowing their identity to remain” and which also save the countryside from de Wolfe’s real nemesis: the suburbia spreading out across England like “the sprawl of the mining camp”. De Wolfe claims that the fault of suburbia—destroying the countryside without creating urbanity—is the result of a false merging of “two antipodal impulses in Man”:

Society, like a man, is in tension between two contradictory claims, the herd instinct and the demands of the individual—the need to identify with one’s kind and the impulse to differentiate from it. On the face of the land these contradictory urges materialise as town and country.

### Town and country

The residents of super-dense Civilia look out across beautiful rural England to which they have an equality of access. De Wolfe explains the relation as that of a bee-hive and its territory:

Opposition of ‘town’ and ‘country’ perpetuates one of those false antitheses that obscure the real issue, better illustrated, in the beehive and its territory where the emptiness of the territory and the congestion of the hive have significance insofar and only insofar as they illuminate the bee polity, the bee way of life.

Civilia’s argument is thus a quite familiar one in which higher density building and living reduce land use and transport costs and foster social interaction. What is unusual is the mode of presentation of this argument, which is entirely pictorial. The designers present no plan of Civilia, only an isometric view of an area of land,

### Chewing gum

which looks like discarded chewing-gum. Neither are there plans of buildings or types of buildings, nor figures for population density or floor areas to be achieved, there is no diagram of a system of transport, water-supply or sewage disposal, and no discussion of the ownership of land and buildings, their procurement, or the government of the city and its building program. Civilia is the extreme development of de Wolfe’s idea decades earlier that “Bill Brown”, in order to become urbane, needs a picture to aspire to.

### Swans

Given the complete lack of planimetric and quantitative information, Browne’s designs are remarkably well-developed images of the public places of Civilia. The images are grouped in chapters describing the life and urban character of different precincts of the city. Reading de Wolfe’s commentary with Browne’s ‘designs’, we can picture how high density living, shared outdoor space and grade-separated public transport systems would feel; even if we know nothing about what makes them possible or viable. Browne’s images are thus further demonstrations of the one real power that de Wolfe claims for the picturesque: “to reconcile visually in the mind’s eye what would appear to be irreconcilable elements in any town plan: quaint bits, new bits, monuments, traffic, tall buildings, short buildings, flat blocks, individual cottages, etc., etc.”

## THE END OF

*Real.*



# CIVILIA

## SUB URBAN MAN

ization by Kenneth Browne  
and Priscilla Baschieri-Salvadori

Commentary by Ivor de Wolfe



The problem of Townscape had been that these elements did have actual relations and causes in existing cities, but these were matters insensible, or insensibly complex—of history, economics, and the taste of past generations. Picturesque techniques allowed the historical city to be appropriated into new unities of visual experience and modernity. Civilia is all new and modern and we are to suppose that ‘supply and demand’ and ‘planning’ have produced a city that is already reconciled. But, following the spirit of the picturesque, the experience of Civilia is imagined entirely in its own terms, split from cognition of the rational planning imperatives that have brought it into existence.

### Casson Cambridge building

Browne’s means of producing images of this utopia, constructed ex novo and yet picturesque, is a brilliant conceit. He swept the floor of The Architectural Press and collaged together photographs of the best buildings of recent decades. Favourites that appear in several of the realisations are Casson’s Arts Faculty at Cambridge, Churchill College Cambridge (Sheppard Robinson and Partners),

### Habitat Durham

Moshe Safdie’s Habitat at Montreal, the student housing at Durham University by Dick Raines of the Architects Co-partnership, Queen Elizabeth Hall, the Hayward Gallery, and a minor work of Sir Basil Spence

### Beehive

which seems to have something to do with the bee-hive analogy. There is only one old building in Civilia, a Sixteenth Century farmhouse,

### Grange farm

which de Wolfe, in the fiction mode of historian of Civilia’s construction, describes as a token victory for conservationists: “The passionate determination to save Grange Farm, [...] genuine 16th century black-and-white, had awkward consequences for practically everybody in the vicinity—the Provost, the University, the halls of residence, the town wall, the galleria, the street pattern and of course Grange Farm. It can be seen now nestling in an elbow of the town wall, 92, with, left, the Habitat-style halls of residence...” This last remnant of the problematic of Townscape in the megastructural picturesque of Civilia serves to insist, yet again, how the problem of buildings of historical value and traditional urban forms were the pretexts of Townscape, not its aim.

### Boy looking telescope

Townscape supposed that we could develop a visual acuity that would allow us to see the clash of the modern and the obsolete as surrealism. In Civilia, the process is inverted: dozens of uniformly excellent buildings, largely constructed in the heavy off-form concrete of late Brutalism and thus equally historically advanced, are jumbled together into something that alludes to both the megastructures popular at the time (such as Cumbernauld) and to the picturesque irregularity of historically developed cities. It is the process of collage that generated the irregularity. Each element of Browne’s pictures already has within it a view-point and a viewing distance of the original photograph, and thus the slight shifts of the perspective means each image maintains an instability where it comes together as a picture at the same time as one senses the individual elements into which the picture might dissolve.



John Macarthur  
Looking down with the picturesque: viewpoint and politics from Civilia to Collage City

## Collage City

Civilia is a forgotten book because of its own faults, but more so because of the conceptual revolution of 'contextualism' the apogee of which was the publication in book form of Colin Rowe and Fred Koetter's *Collage City* in 1978. *Collage City* was a watershed in architectural thinking about cities, and about modernism. It contained a strongly worded critique of *Townscape* and is generally thought to have supplanted it. However, the differences between *Collage City* and *Townscape* are much less than usually thought, at least if we understand *Townscape*'s ultimate form to be *Civilia* rather than Cullen's populist *The Concise Townscape*. I will argue here that many of the apparent differences between the books can be resolved within the similarities that they have in their political rhetoric and in the concept and technique of collage. These similarities are all the stronger if we understand a simple formal difference: *Townscape* was conducted in imagined landscape views from terrestrial view-points while *Collage City* rotates the axis of view, and of urban theory to look down on the plan from above. Rowe and his students were developing the conceptual base of *Collage City* in design studios at Cornell from the early 1960s and thus there is considerable historical overlap with the later manifestations of *Townscape*. In 1975, the AR gave over a whole issue to Rowe for a long essay titled "Collage City", which makes the argument that is greatly extended in the book three years later.

### Archigram and Harlow

In the article, Rowe makes a negative assessment of *Townscape* that is quite circumspect compared to the scorn of the latter book, although the argument is basically the same. Rowe contrasts an image of Archigram's Plug-in City with Frederick Gibberd's Harlow New Town Square:



As an exhibition of townscape, the Harlow town square involves a conscious attempt to placate and console. The first image [Archigram] is ostensibly forward looking, the second deliberately nostalgic; and, if both are highly random, the randomness of the one is build intended to imply all the vitality of an un- prejudiced imaginary future, while the random-ness of the other is intended to suggest all the casual differentiations which might have been brought about by the accidents of time.

In the book, Rowe extends this discussion

### Townscape vs Hilbersheimer

and claims that the situation of architecture and urban life has been reduced to a non-choice between Modernist technological millennialism or the administered popularity of *Townscape*. These are: "two alternative prisons for the human spirit ... one of them is a fortress with electronic controls while the other is an open gaol conducted on compassionate principles." *Collage City* appears to be much more sophisticated than the works of de Wolfe. Rowe has none of the patronising bonhomie and ironic argot of de Wolfe, and instead expresses the intellectual and culturalist aspirations of the architects of his time. Whereas de Wolfe offers to simplify philosophy and history for a reader who is an every-man commonsense architect keen to put ideas into practice, Rowe's fireworks of references assume a reader who is, or aspires to be, very widely read in the history of architecture and philosophy. Nevertheless at a certain level, the template is the same. What is more Rowe shows no recognition of the dialectical aspects within *Townscape*. Like de Wolfe, Rowe sets up a dichotomy, winds it up to a point of crisis, and then demands the good sense of compromise, and he does this in a space where architecture and political theory become almost interchangeable.

Rowe's dichotomy is that of the closed and the open, by which he means both concepts of form and political systems. Just as de Wolfe appropriated Rousseau, Voltaire and Smith to explain different aspects of architectural form, Rowe introduces Karl Popper's critique of Hegelian historical determinism to argue against modern architecture as an instrument of socialist government. If, thus far, this looks like *Townscape*'s liberalism, it is. But Rowe raises another problem with 'openness': the dictatorship of the majority into which democracy must fall without some ideal.



The architectural proponents of populism are all for democracy and all for freedom; but they are characteristically unwilling to speculate as to the necessary conflicts of democracy with law, of the necessary collisions of freedom with justice. ....in practice, townscape seems to have lacked any ideal referent for the always engaging 'accidents' which it so promotes; and, as a result, its tendency has been to provide sensation without plan, to appeal to the eye and not to the mind and, while usefully sponsoring a perceptual world, to devalue a world of concepts

The claim of Collage City is that what seemed pure contingency to advocates of Townscape was in fact the clash and interference of differing ideals.

As with the Townscape,  
Versailles Hadrians Villa

Versailles represents ultimate rationality and unfettered power, but Rowe contrasts this not with the English garden, but Hadrian's Villa at Tivoli, which he describes as an "accumulation of disparate ideal fragments...". If he did know, Rowe neglected to mention that Hadrian's Villa was also a touchstone for Richard Payne Knight's theory of the picturesque. However, the bigger issue for us is that Rowe was much more historicist in his ideas of urban form than Townscape had been, and closer to their mutual and rarely acknowledged source Camillo Sitte. It is clear that the terrain on which ideals could contest one another is also an ideal that of the high density European city where the proportion of building to land is in the 40-60% range which is conducive to exterior space having appreciable form.

Unite and Uffizi

The Unite d Habitation is thus bad as it is an object building that disposes space around it, while the inverse condition of the Gallery of the Uffizi is good, formed space. The isomorphic space of modernism is thus not an ideal that is amenable to 'collage'. It seems that Rowe suffers under a twist in his analogy. While he favours the 'open' society of democratic liberalism, he wants to house it in the closed spaces of oligarchy.

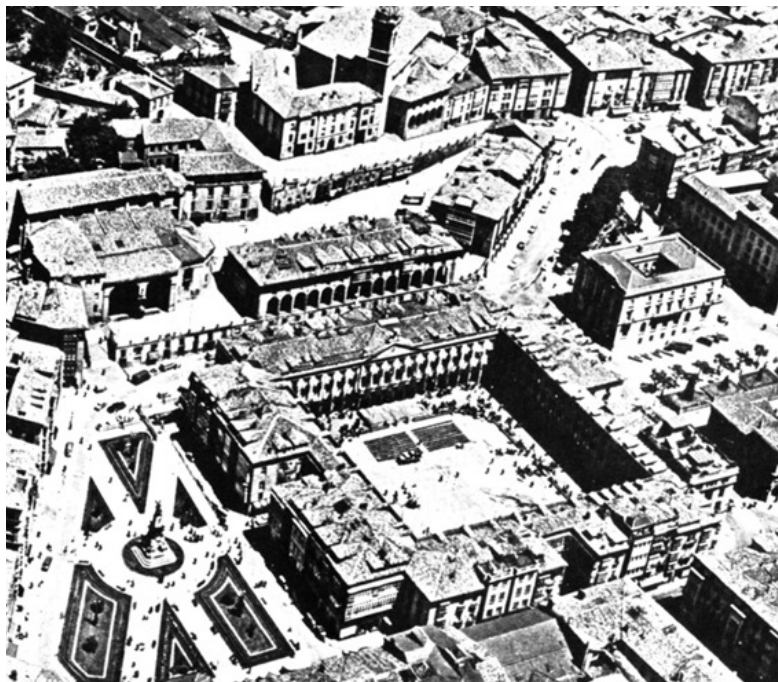
For Collage City to assert its values of democracy and liberalism over its formal vocabulary the book relies on a visual rhetoric which I have already introduced. Rowe and Koetter do not illustrate the spatial qualities of the closed defined spaces of traditional cities with photographs or drawings taken from a place that anyone would occupy in fact. In a landscape view Collage City would look either like Cullen's Townscape, or like Civilia.



John Macarthur  
Looking down with the picturesque: viewpoint and politics from Civilia to Collage City

### Aerial photography

The modernity of Collage City, its viewpoint outside of, and onto tradition, is at about a thousand metres from high incident angle, where what we see is a shallow tray of space laid horizontally. The position of Rowe and the reader is like that super-prospect that Versailles supposed for Louis XIV. The aerial photograph represents the city as it once was, as being whole in relation to a position outside of itself, but no longer owned in that view. Modernity might be understood as a certain democracy of viewpoint, or at least the end of the absolute privilege of view. In aerial photographs we can each know the incidental, organic, everyday life of cities in which we live and we can experience the excitement of possessing them as total image. The aerial photograph is a vicarious sovereignty of the city. When Collage City shows us aerial photographs it is as much about view-point as the city viewed—the only King and the only utopia is the sum of our individual experiences. Collage City is something like the theory of constitutional monarchy. As Rowe writes: “Collage ... seems to be a technique for using things and simultaneously disbelieving in them, it is also a strategy which can allow Utopia to be dealt with as image, to be dealt with in fragments without our having to accept it in toto.”



### Horizontality & Modern Art

One of Rowe's collaborators, William Ellis, argues that Rowe's ideas themselves are a combination of his affection for traditional urban forms and modern abstract painting. Ellis describes one of the Cornell studio's schemes

Nolli and Lizzitsky

– “the Buffalo project takes the Baroque idea of a system of connected nodes and places it under the compositional auspices that typified Suprematist and Elementarist painting. It is the Quirinale complex executed by Malevich, Philadelphia by Van Doesburg...” He goes on:

Gerster's Berne, Pollock



The traditional city is more interesting as a pattern of buildings and spaces, [...] more susceptible to two-dimensional representation. Although figure-ground is a pictorial device [...] it is not picturesque in the scenographic sense. It suggests the abstract painter rather than the painter of scenes, relationships rather than objects, pattern rather than picture. It betrays Rowe's inclination toward the totally activated field of much modernist painting. Thus it unites two of his great enthusiasms: traditional urban space and certain aspects of modernist art. [...] These patterns are abstract—and anti-picturesque—in a further way: their huge size enables them to be imagined from the plan, but prevents them being seen as pictures in front of the eye.



Aerial photographs which show a 'collage city' also look like the 'field painting' manner of late modernist painting, which is characterised by flatness, pattern and an 'all-over-ness' that implied the painting was not a composition of elements, but an single indivisible expanse. The particular marks and the sense of space or event in such a painting are then instances of this 'field' condition.

Shane Rauschenberg

These concepts are the basis of the more successful design explorations such as Graham Shane's "field analysis of central London". What Rowe asks us to admire in an 'aerial' photograph of a conjectured reconstruction of Hadrian's villa



John Macarthur  
Looking down with the picturesque: viewpoint and politics from Civilia to Collage City



### Hadrian's villa Pollock

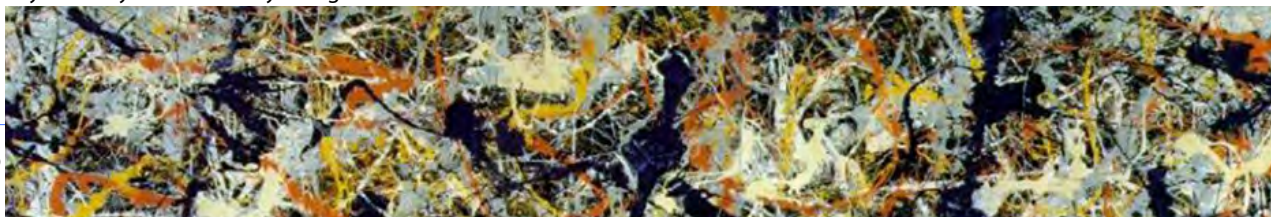
is not the particular arrangement of the buildings and courts, it is rather the sense with which, and the differing degrees to which, the elements conflict or co-exist with one another, or attend or not to the topography. The varied and contingent causes of the Villa have in fact formed a general condition that could continue to unfold across a field. This idea is not only an idea in painting. Field studies dominate the large-scale architecture of the post-war period and Rowe illustrates many of these. In opposition to the mega-structure idea of deep hierarchies and coordination, Alison and Peter Smithson, Cedric Price, Josic Candillas and Woods, and many others, experimented with semi-organic grammars of site organization based on sociological data or organization theory, in which space requirements enclosure systems and servicing technology would interact and give rise to autochthonous spatial organization. There are doubtless many and complex ways in which the formal logic of painting, possible formal architectural languages, and sociological and organization theory interact in this period; but one of these is primary and it is simple. Collage City, like post war painting, depends upon a rotation of the view point.

### Blue Poles

What Ellis' distinction of abstract painting and picturesqueness overlooks is that the difference might not lie representation so much as the orientation of the canvas and viewer. When Jackson Pollock painted on the floor and then hung the canvas on the wall, a certain horizontal-ness remained in the geometry of the paint dribbles, as well as the coins, cigarette butts and detritus that are doubly indexical of the horizontal and the floor. As Rosalind Krauss puts it: The power of Pollock's mark as index meant that it continued to bear witness to the horizontal's resistance to the vertical and that it was the material condition of this testimony — the oily, scabby, shiny, ropey qualities of the self-evidently horizontal mark — that would pit itself against the visual formation of the Gestalt, thus securing the condition of the work as formless.

The viewing conditions of painting such as Pollock's are like those of any picture, except that canvas and the viewer can be no longer understood as facing one another. Unlike the upright posture of viewer, the position of the canvas can only be understood as a convention. Krauss' argument about the significance of the horizontal in art history derives in part from a 1972 paper by Leo Steinberg whose formulation is slightly different, as is the valency he gives to the idea. Steinberg's ideas arise from his contemplation of the works of Robert Rauschenberg,

which he describes as having a 'flatbed picture plane'. Steinberg chooses the term from printing— the horizontal tray in which the type is held. This helps him contrast the indifference to orientation with which we treat printed text when compared to painting, and the analogy to a shallow tray is a good description of Rauschenberg's work. Rauschenberg placed found objects, such as a clock or a ladder along with newsprint, photographs amongst the paint, thus making the paint and the painting object-like. As Steinberg puts it: "The picture's "flatness" was to be no more of a problem than the flatness of a disordered desk or an unswept floor." Horizontality is here not in the first place a relation to the viewer of the work, but to the objects within it, which are laid down— a horizontality made apparent through gravity and before any opposition to an upright viewer. This is a mundane flatness of floors and desks, anterior to the specialised flatness of the painting support. The appliqué of the objects is not a transgression of some pure flatness, but the relief any ordinary surface has by being used as such.







Why Steinberg thinks this is significant is quite different to Krauss. Rather than presenting some kind of challenge to form, or the gestalt, Steinberg thinks that what Rauschenberg invented was: a pictorial surface that let the world in again. [...it...] guarantees that the presentation will not be directly that of a worldspace, and that it will nevertheless admit any experience as the matter of representation.

Rauschenberg thus affirms a millennial role for art by finding a place for content within a visual language that had developed by abstracting itself from representation. The problematic of painting is not my topic, but the spatiality of the picture is, and this detour through Krauss and Steinberg's ideas of horizontality has given some terms to return to urbanism, the 'flatbed' of space and idea of 'letting the world back in'.

#### Civilia and Uffizi

The point of this detour into modern painting is to show that Rowe is no less pictorial or picturesque than de Wolfe. Civilia uses collage as a technique to express the everydayness of its utopian ideal, while Collage City uses collage as a concept of the limits to utopia. Just as Rowe wrote, Browne's collages with their unstable mesmeric viewpoints are a way of using an idea, while simultaneously disbelieving in it. We can imagine that an aerial photograph of Civilia, with its mega-structural elements conditioned by the landscape, it would look quite like Hadrian's Villa. But the deeper issue opened by collage is not the combination and disassociations of the materials and elements. It is again an issue of viewpoint, in this case of the orientation of the picture plane in the modern art that inspired both sets of architects. In Civilia the refusal to provide a plan, when combined with the high rhetoric of political theory, brings many of the connotations of a prospect into the landscape view. Conversely Collage City by presenting largely plans and aerial views, while refusing any specific content of those views or any instrumentality in planning, makes the prospect into something of a picture. From Repton's debates with Price to Rowe's critique of Townscape the same question has been struggled over—what relation that there might be between viewing and political franchise—of whether the aim is to make ideas visible, or to let the world back into into their arid abstractions. Why architects planners and gardeners would be so self-engrandising as to discuss political theory rather than the actual politics of what they do has also become clear. The politics of viewpoint is analogue of a formal problem of how the picture plane not only represents a spatial depth but places the observer in space. And so the opposition of landscape and prospect, of painted space and viewed space, of the paradox of looking down with the picturesque, has unfolded across the last couple of centuries.



John MacArthur  
Looking down with the picturesque: viewpoint and politics from Civilia to Collage City



Generic City  
Picturesqueness now

What book might lure the innocent second year student into the library today?

Library Shelf

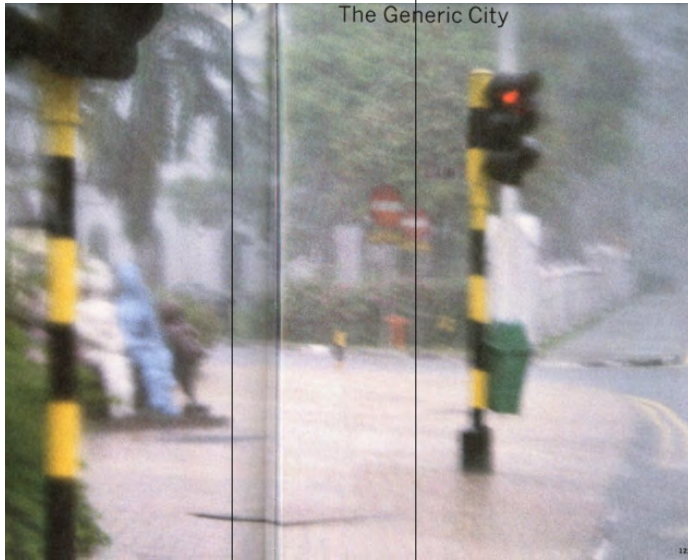
The current discourse on urbanism is dominated by the ideas of Rem Koolhaas, whose *S,M,L,XL* contains fierce criticism of the contextualism of the Colin Rowe kind. Koolhaas has mounted several critiques of contextualism that attempt to show its irrelevance. In the essay "Generic City", Koolhaas shows how the conservation of 'urban character', when put in the context of the vast acceleration in urbanisation, means that "the past will at some point become too "small" to be inhabited and shared by those alive". The problems of a heritage of urbanity exist only in a small part of a small number of cities, mostly in Europe. Not only is it an abrogation of the responsibility for architects to understand the booming cities of Asia, South America and Africa, it makes the idea of 'identity' more of a prison, (for reasons similar to Rowe's critique of Townscape). Koolhaas instead praises the freedom from cultural determination of the Generic City.

Generic city

The Generic City is what is left after large sections of urban life crossed over to cyberspace. It is a place of weak and distended sensations, few and far between emotions, discreet and mysterious like a large space lit by a bed lamp. [...] Instead of concentration—simultaneous presence—in the Generic City individual "moments" are spaced far apart to create a trance of almost unnoticeable aesthetic experiences: the color variations in the fluorescent lighting of an office building just before sunset, the subtleties of the slightly different whites of an illuminated sign at night. It is likely that Generic City is modelled on Singapore, and the essay is preceded by a photo essay of blurry images taken through a car window of a high rise city in a monsoonal downpour. Koolhaas' rhetoric against contextualism is in the space of geo-politics: of the globalisation of the economy, communication and architecture; of the speed of urbanization; of the demography of markets breaking down the control of governments over territory; and of the rise of modernity that is not European.

1241





John  
Macarthur  
Looking down  
with the pictures-  
que: viewpoint  
and politics from  
Civilia to Collage  
City

These are all serious matters, but whether to act on them or know more of them through architecture is a moot point. What interests me is how much the style of Koolhaas' essays is like that of de Wolfe, with his blasts of pop political theory and statistics in some kind of crazy equation with a highly individuated visual empiricism. Despite its size and generic-ness, one can see Singapore from the air, Singapore snaps

but Koolhaas chose not to and to instead intersect a world of statistics and graphs with his view from a cab window, in what de Wolfe called a 'practical surrealist picture'. More recently Koolhaas directed a studio on contemporary Chinese urbanism in the publication of which his student Kate Orff quotes Uvedale Price, retells the story of the English learning the picturesque from Chinese gardens and feigns to own copyright of the word PICTURESQUE© Orff.

PICTURESQUE© revenge of the anti-idealist. A mode of making and perceiving space, invented by Chinese gardeners in the sixteenth century, which insists on the juxtapositions and relationships of between objects rather than their singular presence.

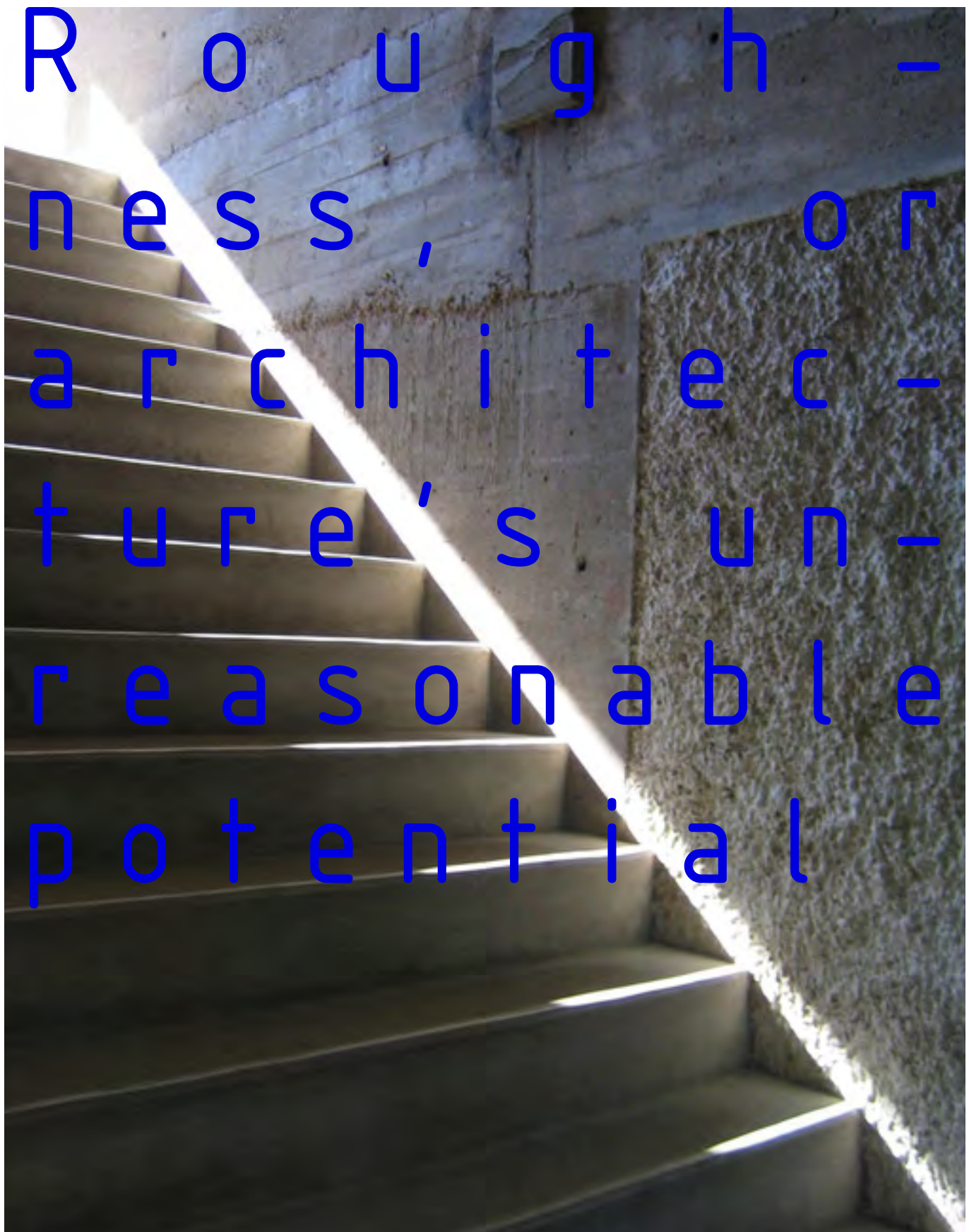
...an aesthetic based on harmonizing disparate elements, the PICTURESQUE© facilitates the overall development of southern China by visually preparing the viewer to receive any and all chaotic fragments of construction by integrating them into a pleasing inhabitable vision.

In the footnotes, Orff goes on to compare the rebellion of Eighteenth Century English against French geometric ideals and totalitarianism with the growth of economic and political liberalism in China. This is, perhaps, a greater irony than intended. I presume that the picturesque here is just the vehicle for the larger amusement of framing within this older story of cultural exchange the impetus that China's present urban explosion might offer to Western architects. But this doesn't quite do justice to the picturesque that may or may not have had origins in China, but which did not stop with Uvedale Price. If Koolhaas and the Harvard students know of the theory of the origin of picturesque in China, this is not because of remarks by Sir William Temple in the late Seventeenth century, but because of that other spoiled un-utopic surrealist modernism—Townscape.

To forget the modernity of the picturesque elides the new perfect rotation


sequence

of phenomenal view into plan view and back in de Wolfe, Rowe and Koolhaas' alternating views on modern urbanism, and what the history of architecture has to do with it. Through this succession of ideas the question of whose picture this is continues to open out questions of viewpoint onto questions of politics—albeit at the trivial level of the picturesque.



Rough-  
ness, or  
architecture's un-  
reasonable  
potential

This study of roughness in architecture and gardens is structured in three parts, each a different way of voicing the same argument. The opening section examines historical materials in order to define terms and pose the central difficulty of the concept. That review is followed by a descriptive section that considers landscapes and buildings from the 18th, 19th, and 20th centuries. These examples are adduced to exemplify the continuity of concern for picturesque roughness from the time of its historical emergence to the present. Lastly, I present rather more philosophical considerations under three headings: temporality, practicality, and situatedness. In this section, too, I try to describe the contemporary relevance of roughness, even though this potential resists conceptual mastery. Far from being a historical curiosity, this topic occupies a central place in current considerations of the limits of design understanding and authority.



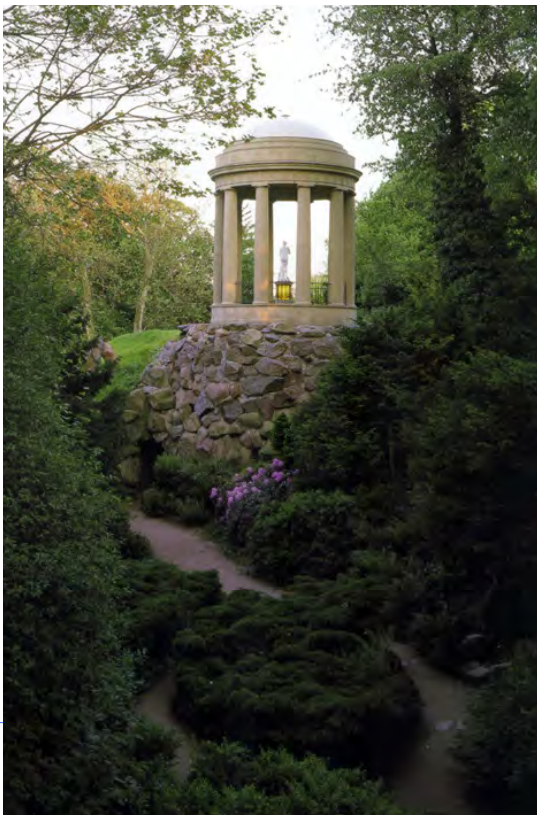
David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

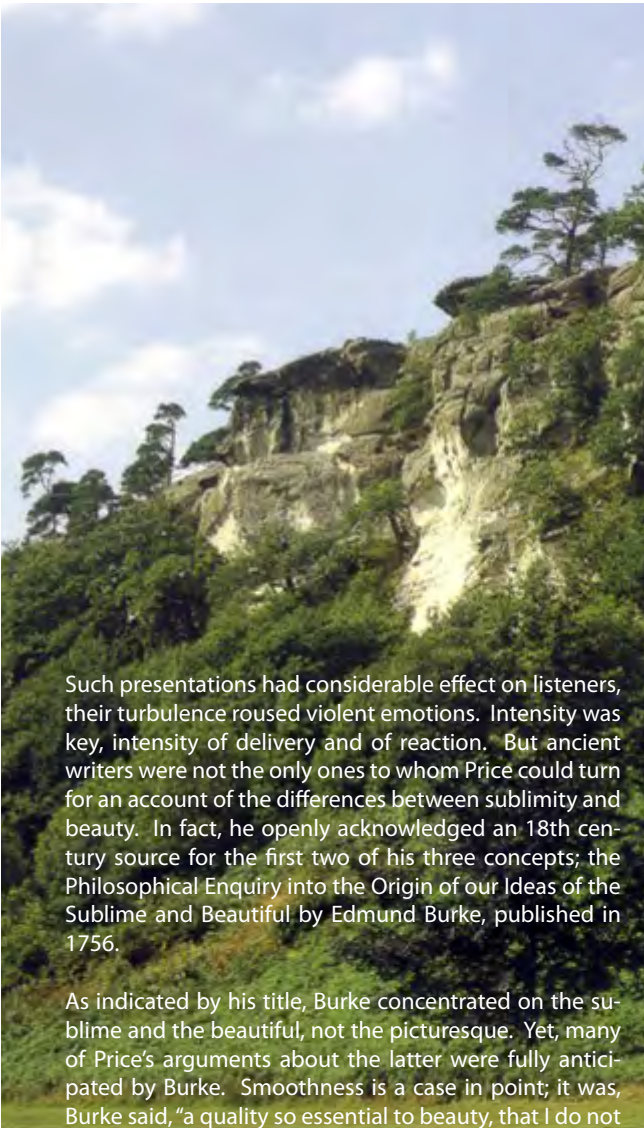


### I. Picturesque Roughness

For Uvedale Price, the picturesque represented a third type of expression, distinct from representations that were either beautiful or sublime. In his 1794 *Essay on the Picturesque* he offered the following definition: "picturesqueness. . . holds a station between beauty and sublimity. . . [and is] perfectly distinct from either," because it is founded on qualities neither of them possesses." Beauty is characterized by smoothness; sublimity by roughness. The first is apparent in easy and gradual transitions, the second in abrupt alterations. Landscape elements served as the subject matter of Price's characterization.



The paths of some gardens, for example demonstrated intricacy of composition through multiple and surprising deviations. Also picturesque were topographical sequences that demonstrated a variety of forms, tints, lights, or shadows. But Price observed analogous attributes in other forms of expression; rhetoric, for example. Ancient writers, he noted, thought that striking passages and sudden changes of topic characterize sublime speeches. Longinus famously argued that sublime rhetoric is evident in "the vigorous and spirited treatment of the passions." Distinguishing the roughness of Demosthenes from the grandeur of Cicero, he said the speeches of the Greek contained passages that were "vehement, rapid, vigorous [and] terrible; he burns and sweeps away all before him; and hence we may liken him to a whirlwind or a thunderbolt."



Such presentations had considerable effect on listeners, their turbulence roused violent emotions. Intensity was key, intensity of delivery and of reaction. But ancient writers were not the only ones to whom Price could turn for an account of the differences between sublimity and beauty. In fact, he openly acknowledged an 18th century source for the first two of his three concepts; the *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* by Edmund Burke, published in 1756.

As indicated by his title, Burke concentrated on the sublime and the beautiful, not the picturesque. Yet, many of Price's arguments about the latter were fully anticipated by Burke. Smoothness is a case in point; it was, Burke said, "a quality so essential to beauty, that I do not now recollect any thing beautiful that is not smooth." Although Burke claimed originality for this observation, it had been set out in antiquity by Plato, but less dogmatically. Comparing beauty to both friendship and the good, Plato wrote in *Lysis* that: "Beauty is a soft, smooth, slippery thing. . . which easily slips into and permeates our souls." Sublimity contrasts with this: "take any beautiful object," asserted Burke, "and give it a broken and rugged surface, and however well-formed it may be in other respects, it pleases no longer. . . any ruggedness, and sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea." Obviously, a name for that contrary is the sublime.



David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential



Between the time of the ancients and Burke and Price there were many writers who also attempted to define sublimity. I will not relate that history in any detail, only mention that influential figures included Nicolas Boileau in France and John Dennis and Joseph Addison in England. But there is another English writer whose texts merit close attention, the Third Earl of Shaftesbury. Not only did he have new things to say about the sublime and beautiful, but his hymn to the natural landscape set the stage for the historical emergence of the picturesque garden.

The Moralists, a philosophical rhapsody also indicates why roughness is key in the picturesque, and why it is more than a problem of appearances – smooth, rough, or some combination of the two.

Many, if not most accounts of the origin of the informal, later picturesque, garden cite the following passage from Shaftesbury as a sign of a new conception of natural order: “I shall no longer resist the passion growing in me for things of a natural kind, where neither art nor the conceit or caprice of man has spoiled their genuine order by breaking in upon that primitive state. Even the rude rocks, the mossy caverns, the irregular unwrought grottos and broken falls of waters, with all the horrid graces of the wilderness itself, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a magnificence beyond the formal mockery of princely gardens. . .” That this primitive state is hard to apprehend is obvious, for Shaftesbury defined it several times. Consider, for example, the passage’s ending. Princely gardens were rejected because they conceal nature’s genuine order. Their formality results from human conceit and caprice, not nature itself. Earlier in the passage he seems to have opposed this uncultivated state to anything produced by art. I say he seems to have rejected art, in favor of un-fashioned or rough forms, because in fact he did not; elsewhere in the same essay he praised both technique and execution. What is more, he supervised the construction of an extensive garden on his own estate, one that was not “informal.” The difficulty of his position is apparent in the following quotation: “In medals, coins. . . statues, and well-fabricated pieces. . . you can discover beauty. . . but not for the metal’s sake. Tis not the metal. . . but the art [which is beautiful]. . . So that the beautifying, not the beautified, is really the beautiful. . . the beautiful [was] never in the matter, but in the art and design. . . never in the body itself, but the. . . forming power.” The forming power that beautifies the beautiful is what Shaftesbury thought essential.





Forms that have been overly wrought conceal it; others that are rude, unwrought, or rough, do not. Coarse figures are preferred because of what they reveal, each is an evidence, sign, or trace of the energy, force or power that gives rise to representations of nature's unreasonable power. Burke thought similarly; he wrote: "the rudeness of the work increases this cause of grandeur, as it excludes the idea of art and contrivance; for dexterity produces another sort of effect. . ." But again, it is not roughness per se that is important, rather its cause. Stonehenge, Burke argued, is not admirable for its ornament or disposition. What makes it awesome is its roughness: "those huge rude masses of stone, set on end, and piled each on other. . . turn the mind [to] the immense force necessary for such a work."

## II. Before and after finishing

The forces that partly form and then inevitably re-form artistic works show their effects over time. There would seem to be three chapters in this story: before, while, and after a work has been finished. In the passages I have cited, both Burke and Shaftesbury concentrate on the early period of a work's chronology.





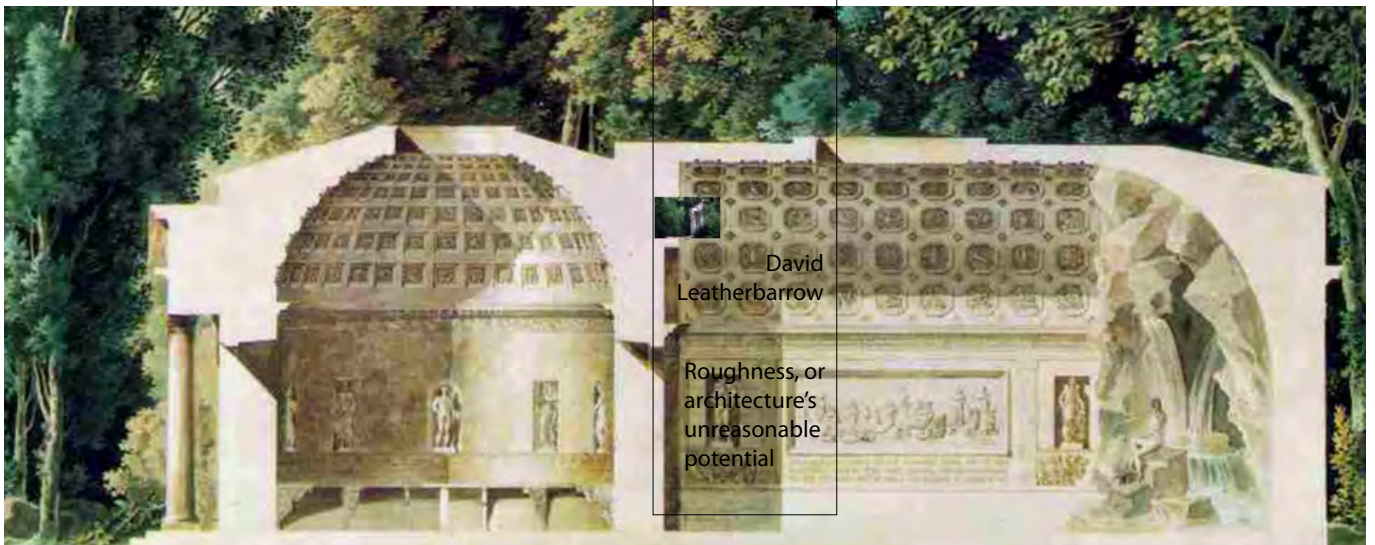
The terms they used need some clarification because art theory since the 18th century has burdened their vocabulary with many levels of meaning. The word primitive, for example, does not mean for Shaftesbury non-western or exotic; rather, what is unfinished in its development. Similarly, rude means neither impolite, nor unformed. Unwrought figures are not lacking in shape or profile, only final form, because they are still being shaped, still becoming something other than they have been, quite possibly something other than what was expected. Rough means not-yet-fully-formed, approximately finished. Forms of this kind, or at this stage of their formation are genuine because each has arisen out of an intrinsic law of development. Mocking forms, by contrast, are those that have resulted from constraints being applied to figure's native or local potential, in order to insure conformity to familiar profiles, assuming the end was known at the beginning.

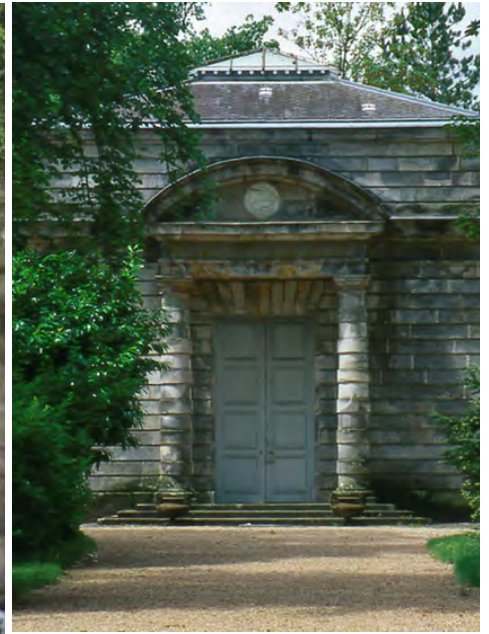
Roughness is prized because it bears witness to creative energy. Burke confused his account somewhat when he listed the sublime's tell tale signs – broken edges, abrasive textures, or irregularity. These are only important when they disclose a tendency toward some figure, one still approximated. Roughness, then, is significant when it reveals recondite or implicit powers of change. In those instances or moments a form shows its own possibilities for development, as if it were a sketch.

Roughness can also appear at the opposite end of the temporal spectrum. Complementing figures that are unwrought are those that are undone. Stonehenge, Burke's example, was a ruin. Over centuries, some of its elements and all of its edges had suffered the effects of the ambient environment, leaving its geometry

confused, the rhythm of its elements interrupted, and the profiles of its individual stones dulled. In Burke's time this incompleteness gave rise to considerable speculation about its so-called "original" form. Twenty five years before his Philosophical Inquiry, for example, John Wood had interpreted the ancient stones as the remnants of Druidic temple dedicated to the moon. But his account – wild as it was – had many rivals. Despite their differences, all of the interpretations read ruins as traces, remnants, or vestiges of antecedent intentions.

The work's roughness was not, then, an indication of development but deterioration. Yet, the monument's end was no less significant than its beginning, for on its broken edges and uneven surfaces could be discovered sediments of all the forces it had suffered since construction. This is to say, the ancient stones chronicled their past. Once worked by design, then reworked by the environment, rough forms voiced a history of alterations, each of the recent no less significant than the ancient despite coming late in the process of definition. If unwrought forms show possibilities, those that are undone testify also to the work's resiliency in the face of forces that would undo it.





Roughness at a work's beginning and end would then seem to be categorically distinct from the form intended in design and realized in construction. Caught up in the time of their unfolding, unwrought and undone figures appear to be just the opposite of those defined by sharp profiles or clearly apparent shapes.

Thus, an important question arises: if rough forms precede and follow those that have been finished, can picturesque roughness be the outcome of art, can it be designed? Shaftesbury's account of the grotto and Burke's of the ruin suggest that roughness results from agencies other than art. Can this quality, can this emblem of natural development and deterioration, of un-authored power, be the object of creative making, or is it when designed the result of mere simulation, a representation of a representation?



### III. The lyrical opposition

Throughout the history of architecture and gardens from the 18th century to the present there have been many attempts to find a place for rough among smooth or highly finished forms. Solutions that are wonderfully lyrical are not difficult to find. Consider first 18th century garden fabriques.

About mid-way along the circular route through Stourhead Garden the path begins a slight descent. As the level drops, the plantings at the path's margins become increasingly dense. The sense of enclosure is heightened still further by the arching of tall trees over the path, forming an arboreal vault. An important change occurs when the path passes through an archway. From this point onwards there are no more evidences of horticultural intent, nor of layout design; in fact, the threshold itself is less a doorway than a break in a stone outcropping.

This apparently "rude and unwrought grotto" perfectly represents Shaftesbury's sense of nature's primitive state. Certainly much of the construction is "man-made," but it was not meant to be apparently so. Arrival at the cave's center involves a surprise, however, for set within its back wall, cresting the fall of an underground stream, is a statue, not black like the stones but white, not rough but smooth, and highly finished, possessing, therefore, all the qualities Burke associated with the beautiful.

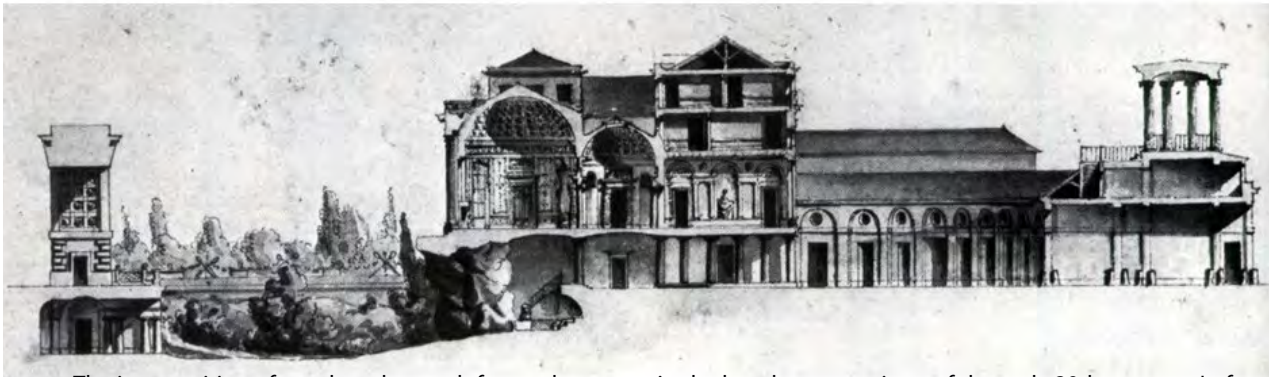
David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

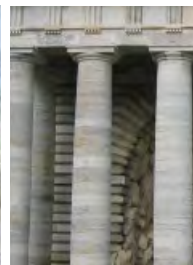


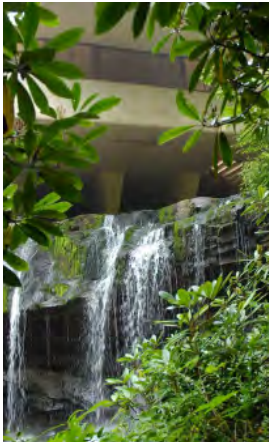
And this coupling of contrasting qualities does not end there. Turning ones back on the nymph, a similar mixing appears on the cave's other side, looking outward. In place of the statue is the lake itself, perfectly placid and unbroken in its horizontal expanse. Instead of a niche is a window that is similarly rough, broken, and irregular. The combination of rough and smooth at the garden's lowest level also occurs at it highest. A prospect across the lake opens toward the so-called Temple of Apollo. No view of the whole of this very refined building can be taken that frees it from its landscape base, a topography with all the opposite characteristics of temple: irregularly sloped, heterogeneous in its make up, alternately growing and deteriorating in its several parts.

Pavilions in later French gardens show much the same thing. Consider, for example, the famous Queen's Dairy at the Chateau Rambouillet. Quite apart from the oddity of Marie Antoinette drinking fresh milk in the environs of an experimental farm, the interior is a stunning juxtaposition of two limit conditions: a rather severe classical portico on the entry side and a rough stone fountain at the rear. Astride the roughly hewn rockwork sits the statue of a nymph (white, smooth, polished), who could also be a shepherdess poised to supply a nutritional source. The horizontal relationships between these extremes had a vertical equivalent in another project by Hubert Robert, the famous Apollo Baths at Versailles. The same relationship was posed by Ledoux in an urban setting, where the main saloon sits above a grotto that ends a sunken garden. His buildings at the Saline du Chaux are similar, although rough and smooth are not stacked vertically or laid out horizontally but compressed together in the thickness of a façade.



The juxtaposition of rough and smooth forms also occurs in the best known projects of the early 20th century. In fact, this conjunction appears to be a central theme of one of the century's greatest monuments, Wright's Fallingwater. As in Stourhead's Temple of Apollo, here smooth, highly refined, and vividly artificial forms have been seated on top of elements with all the opposite characteristics.





As a whole and in its parts the building conjoins things that are dry with those that are wet, light with dark, planar with faceted, simple with aggregate, fixed with changing, unblemished with marked, and – of course – smooth with rough. The junctions are always difficult, but the contrasts serve the function of emphasizing the qualities of each form.

Perhaps the most lyrical details are those that join the elements that differ most: glass and stone. A perfectly equivalent case, albeit smaller is Oscar Niemeyer's famous Canoas House in Rio de Janeiro, of 1953

Nor were Wright and Niemeyer the only prominent modernists to present this picturesque juxtaposition. Instances of coincidentia oppositorum are exceedingly common in the work of Le Corbusier. Many historians have suggested that his preoccupation with rough finishes began at the time of his famous turn toward the organic, his turn away from objects of mechanical selection to those of poetic reaction.

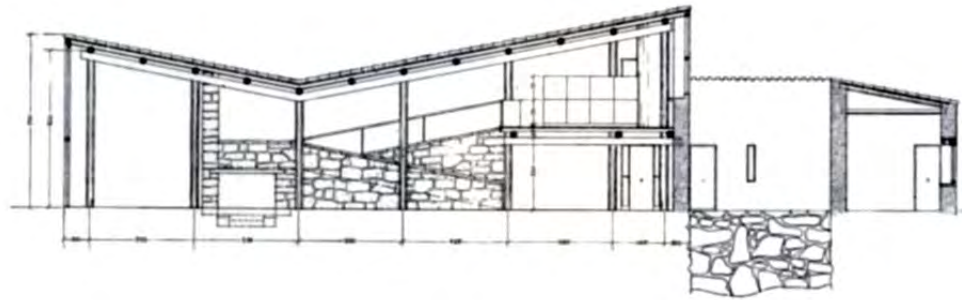


David  
Leatherbarrow

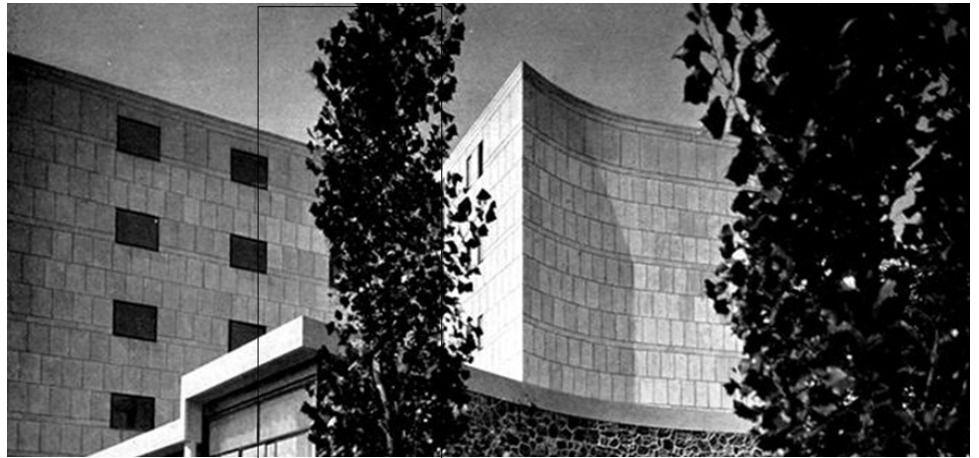
Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

The Villa Mandrot is often taken as a sign of this course correction. Three years after it was finished, the architect described its prominent material as follows: "This fine stone from Provence, orange and pearly with crystals, will be highlighted by the quality of the joints. This plan will become the lord of the whole landscape, from inside to out."

A few lines later he repeated his principle of topographical continuity: "every inside is an outside." But his praise of stone tells only half the story, the building's apertures, wall coverings, and furnishings made use of the most contemporary industrialized products, making the entire building no less hybrid than any of the other examples I have mentioned. The same can be seen in the project that served as the villa's precedent, the Maisons Loucher of 1928. Here the stone wall, to be made with local materials by local craftsmen, was to support a metal skeleton clad in materials Le Corbusier proudly called "dry." Other projects from these years showed the same dedication to juxtaposition; particularly the studio in his own apartment, the Errazuris House in Chili, and the Villa Félix outside Paris.







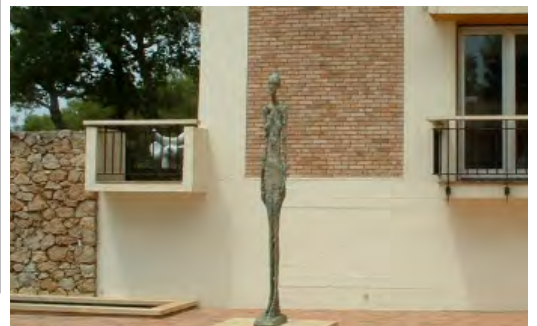
Perhaps the most stunning instance of his coordination of earthwork and framework is the Swiss Pavilion. The Brazil Pavilion is still another variation on the theme.

Between the time of these projects and contemporary architecture a number of designers experimented with the same issue. Two of the most interesting are José Luis Sert and Marcel Breuer. For each, the coupling of elements that might be called raw and cooked became highly rhetorical. In their work, rough and smooth elements were often used as cladding, which is to say for their representational value, as much as their functionality.



David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

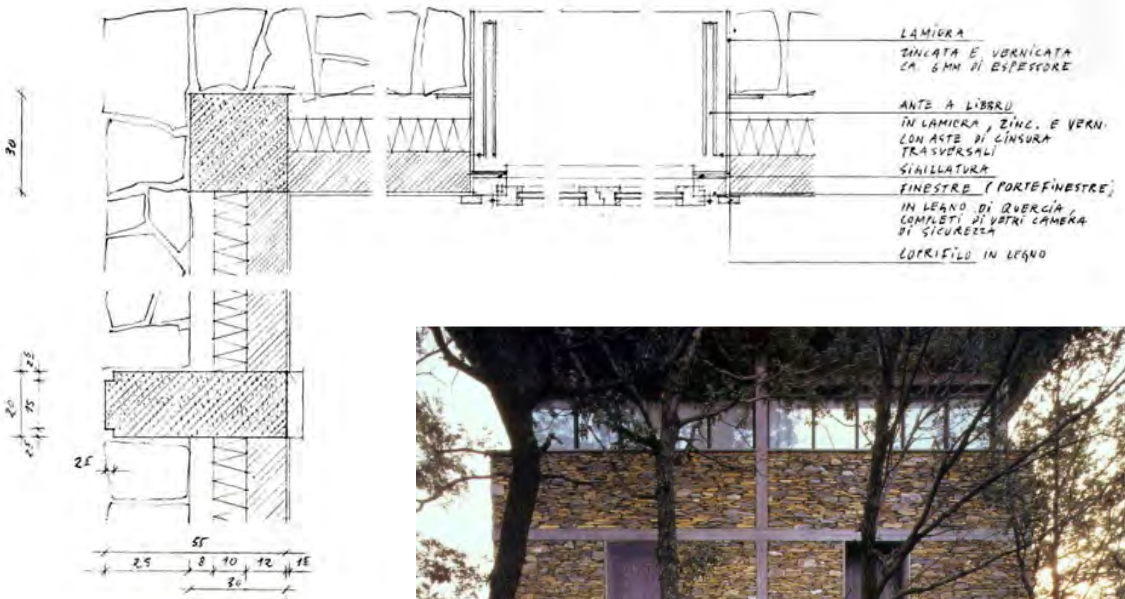




A fascinating example of this same tendency in still more recent work is the so-called Stone House in Tavole Italy, by Jacques Herzon and Pierre de Meuron, finished in 1988. On each elevation a concrete frame subdivides, but does not contain stacked limestone.

I say the frame does not contain the stone because at the corners the concrete columns have been recessed. Because of the apparent instability of this mode of construction, the building cannot be called traditional, despite its use of local materials. Rather than structural, the stone is surficial. Yet, as a cladding material, stone also acts as the building's environmental barrier.

Similar ambiguity can be seen in the later projects of these architects, the Dominus Winery in California, for example, finished a few years ago. From a distance, it appears to be a solid block – green-grey basalt.





Yet, as one approaches, an opposite sense of the building appears, an aggregate quality, resulting from two sorts of assembly, small pieces of stone in wire baskets, and wire baskets into walls. What initially appeared to be monolithic and massive is revealed to be doubly composite. Moreover, the first impression of solidly is disavowed by the penetration of light through the gaps between the stones. Stone, then, is not monolithic but aggregate, not broken but regular (at least when caged). Likewise, light, ordinarily limpid and clear, is broken by the surfaces of the stones, showing itself in highlights, flashes, or local intensities, no less irregular and rough than the hard surfaces it variously illuminates.

David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential



In these last two buildings single elements are alternately structural and surficial, monolithic and aggregate, regular and irregular, and smooth and rough. This suggests that single materials can be used in different ways, depending on how they have been prepared, assembled, finished, and (later) refinished. This range of possibilities makes the determination of the “right” use or “essential” character of a material impossible. No material is essentially rough or smooth. This means concern for a material’s quality – let’s say its roughness – is less important than interest in the conditions under which that quality becomes apparent. Shaftesbury seems to have made the same point when he asserted that the beautifying not the beautified is really the beautiful.





David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

Here, then, is the key question: under what sorts of conditions does a work's roughness appear? Put more simply, what forces roughness into visibility?

In my concluding arguments I will address this question under three headings: first, I will return to the problem of a work's temporality, then its practicality, and lastly its situatedness. In each case roughness will be seen to show itself as a sign of the work's resistance to the ambient forces that would soften, discipline, or rationalize it.



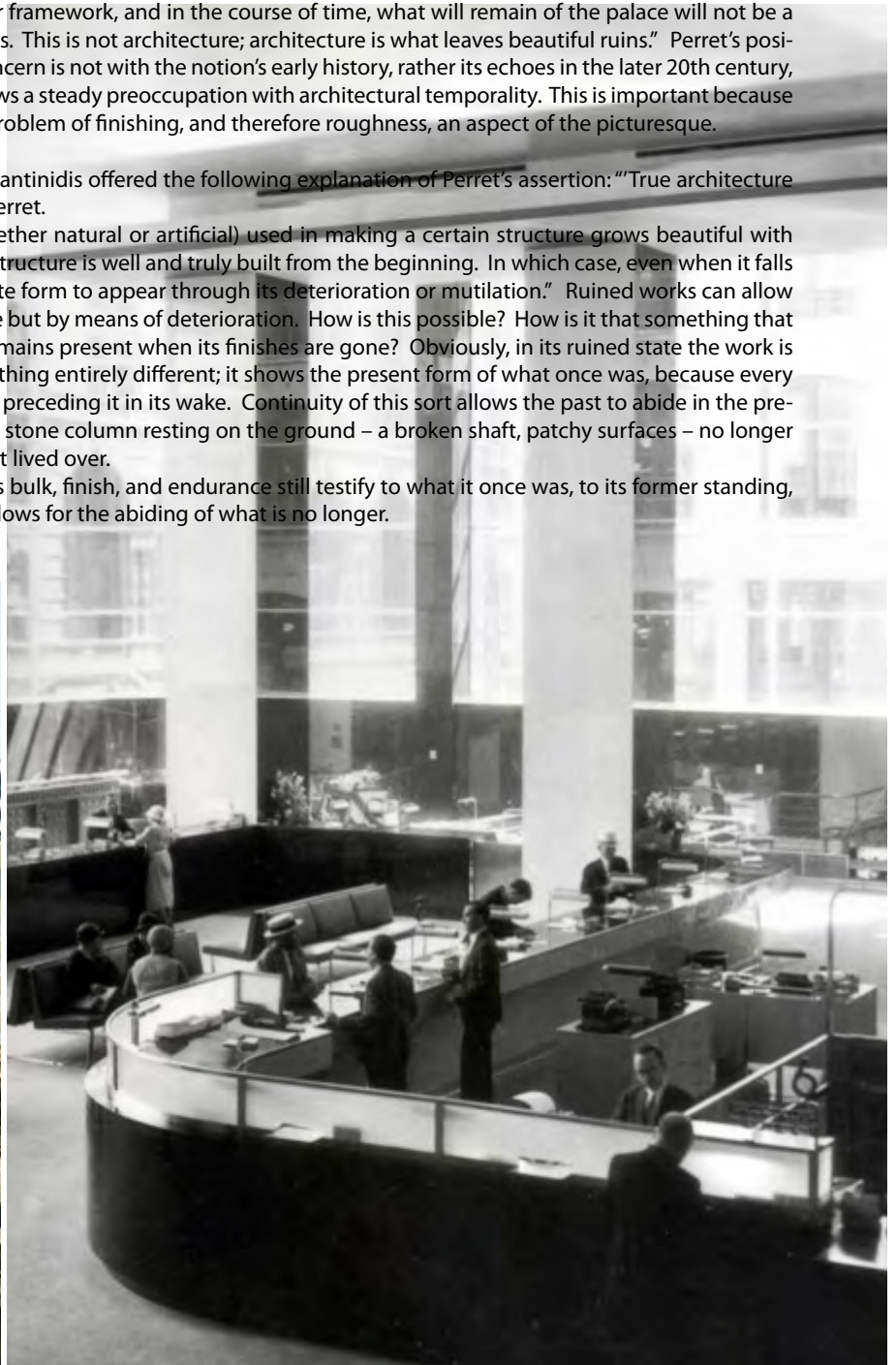
#### IV. Latent roughness: not a quality but a tendency

"From the time a building is completed its destruction begins." So wrote Friedrich Gutheim in a melancholic reminiscence about one of modernism's greatest works, the PSFS building in Philadelphia. Once begun, the process of destruction can be retarded through periodic maintenance, but never abated. While they generally outlive their designers, no building lasts forever. For Gutheim, this conclusion called for a shift of focus, from preserving the look of the new to understanding the ways that a work could remain significant, even graceful as it aged. He was not the first to think this way. Early moderns also wondered about the continuity of architectural quality. Gutheim mentioned, but didn't cite, Auguste Perret on this topic: "The Palace of Versailles," Perret observed, "is badly built; the vault above the Hall of Mirrors is made of a thick layer of rubble, attached to an inferior framework, and in the course of time, what will remain of the palace will not be a ruin, but an anonymous heap of debris. This is not architecture; architecture is what leaves beautiful ruins." Perret's position also had antecedents. But my concern is not with the notion's early history, rather its echoes in the later 20th century, for the continued interest in ruins shows a steady preoccupation with architectural temporality. This is important because it indicates sustained interest in the problem of finishing, and therefore roughness, an aspect of the picturesque.

In 1975 the Greek architect Aris Konstantinidis offered the following explanation of Perret's assertion: "True architecture makes beautiful ruins," said Auguste Perret.

This happens when the material (whether natural or artificial) used in making a certain structure grows beautiful with the passing of time, and also when a structure is well and truly built from the beginning. In which case, even when it falls into ruin . . . it allows its initial complete form to appear through its deterioration or mutilation." Ruined works can allow complete forms to appear, not despite but by means of deterioration. How is this possible? How is it that something that exists no longer, the finished work, remains present when its finishes are gone? Obviously, in its ruined state the work is not what it was, but neither is it something entirely different; it shows the present form of what once was, because every single moment's passing draws those preceding it in its wake. Continuity of this sort allows the past to abide in the present. Imagine fragments of a massive stone column resting on the ground – a broken shaft, patchy surfaces – no longer serving its intended purpose, the life it lived over.

But there on the ground, the column's bulk, finish, and endurance still testify to what it once was, to its former standing, capacity, and shine. This testimony allows for the abiding of what is no longer.

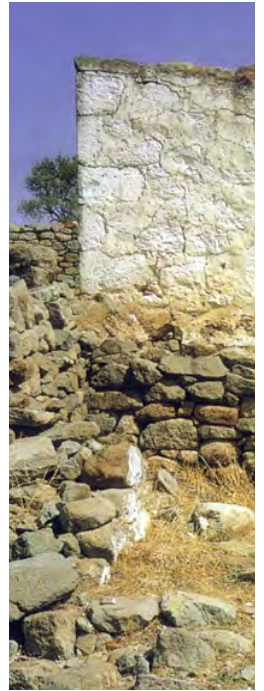


Another way the past can be discovered within the present is through acts of renewal. Konstantinidis reported that across the Greek lands there is a long-standing practice of white-washing rough stone walls. While this happened throughout the year, the practice was particularly common at Easter time. Calendar aside, he stressed the fact that this process is without end, that renewal is a task that lasts as long as the building does. "Love of life is nourished and sustained," he said, "by the continuous motions of the human hand as it whitewashes, day after day, the walls and the doorsteps and window-sills of buildings. And gradually, day by day, as each new coat of white-wash covers the previous one, these surfaces seem to acquire a sort, warm, human like skin. . ." Presumably, the building's first finish was smooth. But over time, through the corrosive action of environmental forces, pristine finishes got roughed up. Whitewashing restored smoothness. Time is not annulled through this practice, its layers accumulate. Here, too, as with abiding temporality, the past is condensed into the present. Rather than being set apart, now and then co-exist through renewal, the several ages of what once was stack themselves up to support the qualitative richness of what is now.



David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential



The third instance of continuity that can be discovered in Konstantinidis' writings, buildings, and photographs is a time of sedimentation. Distinguishing this from the time of renewal, one could say this is not a now as then, but a now plus then. He developed his argument in favor of sedimentation while discussing architecture's social dimension. Great works do not result from the inspiration or creativity of a single genius but from collective endeavor, from many contributions building on one another over time. To strengthen his claim he cited Victor Hugo: "The greatest works of architecture are not so much individual as social achievements. . . the heritage bequeathed by a nation. . . the residue of successive emanations. . . each [depositing] its own alluvium. . . its own layer." If one thinks about the building mathematically, it might seem that historical action subtracts the building's smooth finishes, resulting in a loss – the loss of clear evidence concerning the designer's intentions.





Konstantinidis, however, following Hugo, introduces the opposite sign, a plus: when finishes are roughed up over time the marks thus added enrich the building's surface, by chronicling a family of related efforts, a community of effects that attests to a people's action and creativity. The last kind of continuity I want to draw out of Konstantinidis' writing conflates the work's beginning with its future. In this case, the present neither sediments, renews, nor recalls earlier times but reaches toward those yet to come. As with the first three instances, however, temporal extension in architecture involves finishing rough forms, not those that have become but those that remain approximate. Konstantinidis wrote: "A true work of architecture will become more effective. . . the less finished it is, in other words more easily shaped and converted, not completed once and for all." To explain himself further he cited Bertold Brecht: "Whatever is destined to be perfect presents deficiencies – Whatever is long-lasting – Continuously comes from some sudden occurrence – Whatever is truly nobly conceived – Remains unfinished."

David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

Unfinished forms invite creative responses. Rough situations occasion new beginnings. Because of this they are also the means by which time is measured. Smoothness, by contrast, allows time to be lost because it evens out the moments of its flow.

Picturesque space, shaped by the broken surfaces of its forms, is incidental. Some early gardens were criticized for being episodic, which is to say lacking in narrative structure. This was a risk designers were willing to take to avoid landscapes like those designed by Capability Brown that were "dull, vapid, unvaried, and smooth." Perhaps one reason for the contemporary relevance of the picturesque is that it allows us to rediscover – or to name – the temporal fullness and creative potential that arises out of discordant situations.



White-washing, on Konstantinidis's account, is a practical response to the roughness of a building's surfaces. When first built, walls were uneven. The first coat (like all those that followed) reduced irregularities, approximating smooth planarity. Smoothness does not seem to have been desired, or thought to be equally important, in all situations, only those in which the building came into contact with the human body. Smoothness, Konstantinidis said, leaves a trace of the human hand, allowing the architectural body to take on something like a human skin. If we focus not on the beauty, nor the temperature of these surfaces, but on their need for periodic renewal, we see that the roughness to which they respond indicates a dimension of the building's inexhaustible potential. Over time, which is to say through use, the unevenness of the entry step becomes apparent once again; also, the door frame's abrasiveness, the shutter's graininess, and the cracks in the wall. Roughness returns because it only had been covered over. This is significant, for the reemergence of irregularity – irregularity itself – is a sign that local conditions remain forceful, that the energies, capacities, or power that made the work possible have not been dissipated. Practical affairs allow a building's local strengths to reassert themselves, thereby individuating the work, and as I argued earlier, measuring time's passing.

Just as rough edges are smoothed by the foot and hand, they are softened by the forces of the environment. This softening cannot be avoided. The realization of an architectural project involves construction in a location. Once built, the work suffers the effects of that location, effects I earlier described as corrosive, meaning that wind, water, and sun destroy the building's finishes, the lines and angles intended in design. Konstantinidis called this process "mutilation." Yet, the destruction of a work's finishes also allows it to articulate another dimension of its nature. Over years of exposure to the sun the building's surfaces show what strengthens their make up. Although covered over when the building was first finished, these strengths show themselves to be the means by which the work continues to stand were it is, as it is. Facing south, the timber wall is bleached white, to the north the moisture sheltered in its shadows deepens its colors. Certainly these changes give voice to the building's orientation, but they also show its capacities, strengths possessed by it alone, local capacities of resistance.



David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

Here again we see that roughness individualizes works, it shows the building's resolve to stand against the flows of the environment, and this resolve endows it with particularity.

When finished according to well-conceived designs and carefully controlled construction practices the potentials, strengths, or capacities I've tried to describe are unapparent. The rough surfaces that particularize a project and give voice to ways of living and patterns of the environment emerge now and then. They appear in acts of resistance to the varying flow of ambient conditions. Although unplanned, even un-thought, their appearance is significant for they not only attest to a work's real strengths, but they give measure to the life it sustains.

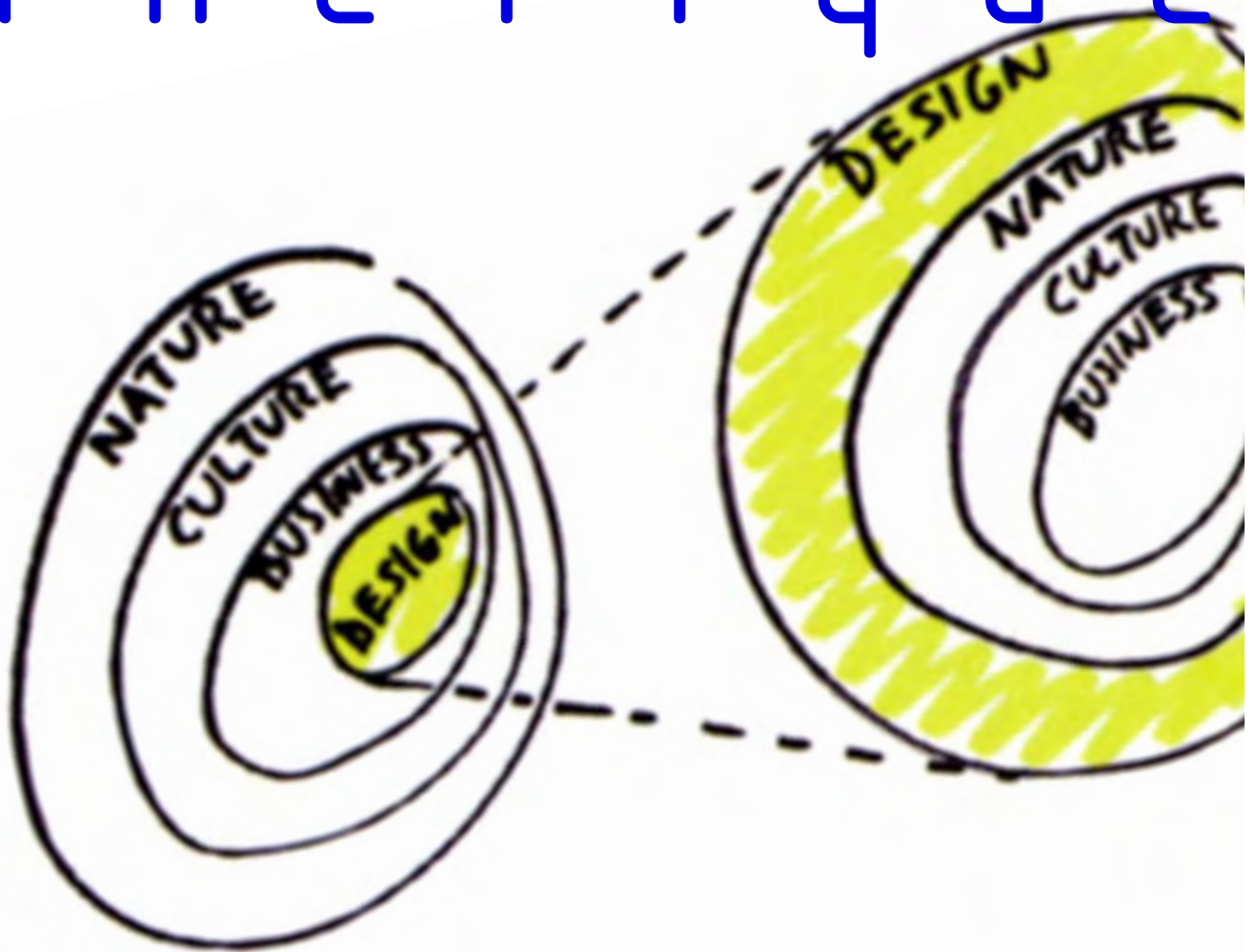




David  
Leatherbarrow

Roughness, or  
architecture's  
unreasonable  
potential

# Au delà de l'est- hétique





Christophe  
Giot

Au delà de  
l'esthétique

L'idée, ce soir, est de parler de cette thématique du pittoresque. C'est une thématique tout à fait d'actualité. On baigne à fond dans le pittoresque, il est loin d'être perdu. C'est la valeur marchande de la plus sûre actuellement. La vraie question est savoir à quel point on accepte de passer tout à la sauce Ketchup du pittoresque.

La réalité, c'est que l'on se prostitue tous actuellement pour vendre nos projets. Et je dois dire que la sauce pittoresque, c'est un peu le Ketchup universel qui permet de faire passer la pilule.

Surtout dans le privé, les investisseurs adorent quand on leur montre une image très naturelle, très naturante, très candide, loin des réalités présentes. C'est malheureusement le genre le plus actif dans la plupart des concours professionnels. Je dis cela de manière très cynique ; je ne veux pas dire que je suis différent, je dis simplement que je vais me repositionner par rapport à cela. Je trouve aussi que, par rapport à la conférence d'Eric Luiten, il y a pas mal de points qui vont converger. Les projets que je montre sont un peu plus bosselés, mais c'est une prise de position à peu près similaire par rapport à la question contemporaine. Je me limiterai à la question contemporaine et je vais porter à votre connaissance cinq projets, trois projets dans la pratique et deux projets d'école.

A propos des projets d'école, je pense qu'on a une responsabilité par rapport à la génération à venir, non pas de les former à la meilleure recette du Ketchup mais beaucoup plus à aiguïser leur regard, leur sens, à essayer de comprendre ce qui existe dans le brouillard actuel. Je pense qu'à partir de cela, du moins je l'espère, on pourra entamer une discussion. D'une certaine manière, je ne voudrais pas dire que j'amène des réponses, aujourd'hui, je dirais plutôt que j'aimerais apporter des questionnements.

Venant d'une école suisse, j'ai une foi aveugle dans la technologie. Il y a actuellement une possibilité de convergence de techniques d'utilisation de modélisation qui nous font sortir de la vision bidimensionnelle, du plan, et qui permettrait de retourner vers le regard. Comme j'aime réellement jouer sur les deux mondes, pour moi le regard est vraiment le moteur de base d'un projet. Je pense qu'on devrait partir d'abord de ce que l'on fait dans l'espace et de la manière dont on juxtapose les choses. On peut utiliser les traces de l'histoire pour s'appuyer sur certaines lignes, mais c'est le regard, disons la veduta, qui est réellement le moteur d'un projet de paysage. Sinon on voit le résultat : cela fait cent ans que l'on tire des plans et que l'on fait pousser des champignons un peu partout. Le résultat est quand même assez probant. Il y a forcément un besoin de développer d'autres méthodes.

Donc voilà, je vais juxtaposer les deux choses, me mouiller les deux côtés.

## Italie

Je vais commencer par un projet en Italie, un assez grand projet qui va démarrer cette année. Il se trouve dans une ville historique : Florence. On est dans un site historique mais complètement violé. On est sous la villa Royale Costello où le premier Medici, Cosimo, mangeait son oeuf à la coq sous le printemps de Boticelli tous les matins, on est sous la villa Petrarqua, un lieu mythique de toute la naissance des jardins de la Renaissance et, en bas, dans la plaine, parce qu'on est dans la plaine, il y a l'aéroport, le plat de nouilles autoroutiers, les voies de chemin de fer, le polder version italienne, c'est-à-dire le bonifico élaboré sous Mussolini. Vraiment un endroit innommable, que même les Romains ne considéraient pas comme utile. On est dans une sorte de contradiction immédiate, on est confronté à une pratique professionnelle ou on dit : voilà, on va vous donner un projet à faire. Donc voici le terrain, environ une centaine d'hectares, le parc, ils veulent, en plus de cela, construire une ville à côté avec environ un million de m<sup>2</sup> de bâtiments, et les villas ... Vous voyez la structure du polder, on se croirait en Hollande. Ici, ce n'est pas de la tourbe, c'est environ 300 mètres en épaisseur d'argile rouge. C'est complètement imperméable. C'est le bout d'une ancienne mer, le fond d'une vallée, c'est ce que l'on appelle une conche. Et voilà, le petit aéroport de Florence avec les petits avions garés.

Voilà le projet qu'on nous donne aujourd'hui.



C'est pourquoi il faut vraiment faire attention à la façon dont on approche un projet dans le contemporain aujourd'hui. Tout cela a été écrit, cela découle directement de l'école du demi zoning américain, cela s'est répandu à travers toute l'Europe. On connaît bien les ZAC, les ZUP, les machins et on se retrouve avec cela et on nous dit : débrouillez-vous pour faire un truc vert (car dans le règlement, il faut faire un truc vert) ; il faut qu'on évite d'y trouver des cadavres et trop d'ordures. On veut éviter les ennuis. On est dans un idéal contemporain qui est de dire : on est contraint pour des raisons écologiques et autres de faire du vert. Mais qu'est-ce que cela veut dire d'aller plaquer du vert en bordure d'une ville historique comme Florence cernée par des plats de nouilles, des réseaux de circulation, des avions qui décollent, créer un quartier avec un million de m2 de bâtiments, logements et bâtiments administratif, etc. Qu'est-ce qu'on fait ? Alors bien sûr, je me prostitue un peu, je dis «je le fais». Je me dis que le lac, ici, en forme de banane ne convient pas tout à fait à l'histoire du lieu. Et on commence à essayer de poser une lecture du terrain, là-dessus.

C'est le drame de notre époque, on est tout de suite compartimentalisé. On est tout de suite mis en situation, et on n'a pas le choix. On est dans un vocabulaire, dans une lecture, je ne sais pas qui a dessiné cela ; on est à peine 100 mètres de la villa Castello ; c'est assez aberrant. Ce n'est pas un plaidoyer pour refaire Versailles.

Mais il n'y a pas de vision. Il n'y a pas de regard. Il n'y a que de la surface, des règlements, des confins, des limites. Il est entendu que c'est un projet qui dure depuis trente ans. Il y a eu une quinzaine de projets, un peu comme Billancourt. C'est une sorte d'évolution avec des dizaines de projets.

Donc voilà, qu'est-ce qu'on fait par rapport à cela ?

Pour nous orienter, voici la ville romaine Florence, le jardin de la Renaissance, le Boboli, et on montre un peu, à échelle comparative, que l'on peut mettre environ quatre Boboli, là-dedans. Sauf que cela n'a pas la qualité d'un Boboli. D'autres principes qui nous paraissent absolument évidents mais qui ne le sont pas dans la manière de concevoir un espace vert en milieu urbain : il n'y avait aucune prescription pour relier ce parc à celui des Cassigne qui est une sorte de parc XIXème, extension de la ville au XIXe, ou au parc régional naturel. Aucune velléité de comprendre le "vert" comme un ensemble.

Christophe  
Giot

Au delà de  
l'esthétique

C'était une sorte de platitude qu'il fallait informer, qu'il fallait nourrir pour convaincre les gens de l'utilité de ces espaces. Que ce n'était pas simplement un vert réglementaire mais que cela pouvait devenir un lien, quelque chose d'enrichissant.

Voilà le site. Ce terrain est absolument inutilisable. Mussolini a fait monter des Siciliens, des Calabrais pour assainir, drainer. Mais on n'a jamais rien pu y faire pousser, tellement le terrain est stérile. On s'en est servi à d'autres fins : on y a mis une raffinerie de pétrole, une décharge, on est dans le quaternaire poubelle le plus total. Finalement, aujourd'hui, il y a un acte de contrition : venez, il y a l'histoire, la villa royale et cela justifie tout d'un coup un projet, une qualité...

Je pense que de se rattacher au moins à l'histoire du lieu ici, à un certain sens, une certaine utilité. Sans être historiste.

Pourquoi le lieu s'appelle-t-il Castello ? Cela n'a rien à voir avec un château, c'est un château d'eau. Castellon divisorum. La villa Castello, c'est en gros la grosse citerne que vous voyez là. Il n'y a que de la flotte, cela coule des montagnes, cela inonde. En hiver, quand on descend, on a de l'eau jusqu'au genou. En été, c'est pire, comme des cailloux. Donc un terrain particulièrement ingrat, le colon s'est complètement amusé à recouvrir de vert par la suite.

Quelle est la qualité paysagère d'un site comme celui-ci ? C'est cela la vraie question, malgré le fait qu'on est devant des éléments assez significatifs. Voici l'exemple des plantations mussoliniennes, un verger, et voici la trame. Clairement, une trame est posée ; je ne suis pas tramiste, en particulier, mais là, c'est un paysage complètement tramé. Si on ne trame pas, on coule.

Il y a une tradition de l'eau ici, très ancienne. L'eau est une denrée rare, cela se garde, c'est précieux ; on va dire qu'on est dans la tradition méditerranéenne. On n'est pas en Scandinavie, ici, on ne fait pas de mare à canards. On stocke l'eau. C'est une denrée que l'on respecte, que l'on utilise avec parcimonie et qui a une forme architecturale : je n'ai pas vu de mare à canard de forme rondoïde en Toscane, du moins pas encore. Cela, ce sont les petites allées pour la villa donc il y a aussi une tradition de voies, de vocabulaire végétal très établi, formel mais très établi, très clair dans la lecture. Cela c'est une sorte d'esquisse qui permet de dire : voilà on se sert un peu de la trame, on va faire des poches d'eau. Je ne fais pas de commentaires sur l'urbanisme, c'est un jeune bureau de Florence ARQUEA-Casamonti, qui fait cela. Leur idée était de répéter à l'infini les Offici de Florence avec vue sur l'aéroport. Chacun son interprétation.

Voilà le résultat de la lecture. Je vous montre déjà le plan pour que l'on puisse ensuite rentrer dans la lecture qui recoupe beaucoup ce qui est dit par Eric Luiten. Toutes ces formes sont le résultat de cette trame d'eau et le résultat d'une systématique, c'est-à-dire que l'Arno coule vers la mer Méditerranée, le système de collection est toujours parallèle au fleuve et on draine ; on fait des peignes et on draine. C'est la règle la plus économique car la forme n'est pas le résultat d'une pirouette mais le résultat du contexte donné, parce que c'est un parc avec un budget très petit. Il est grand mais petit par rapport à la taille du site. Cela c'est un terrain de foot, là il y a un hippodrome, ici une caserne, c'est la plus grande caserne d'Italie. C'est Berlusconi qui a voulu former beaucoup de carabinieri à Florence. On voit comment toute la systématique du parc s'organise autour de cela.

Alors on fait tout pour que la vie soit bien : il y a dix-huit kilomètres de circuits vélo, il y a un parcours équestre, un parcours santé. Toute la notion automobile, c'est de se servir d'un anneau. On se sert de la trame comme structure pour développer des principes, on développe un périmètre et une organisation à l'intérieur de ce parc. Je ne sais pas si on peut parler de pittoresque dans ce cas mais au moins on a une lecture du site. On se retrouvera avec une sorte d'armature, ce sont les parcours piétons par exemple. Et on arme cela et on a contraint les architectes, on a discuté, on s'est mis d'accord pour que la trame urbaine corresponde à la trame hydraulique.

A l'origine, l'idée géniale était de faire une ville sur dalle à 6 mètres au dessus du terrain, avec des formes comme vous les avez vues. On a réussi à se battre pour ramener le soufflé urbain au niveau du terrain et à le lier un peu plus avec la structure du parc. C'est une sorte de travail sur la couture.

Christophe  
Giot

Au delà de  
l'esthétique

Ici, nous avons les fameuses entrées qui sont particulièrement compliquées à travers des plats de nouilles. Et puis des pavillons, on revient à la thématique du pittoresque. Des points d'activité : pas une référence aux dieux et déesses grecs mais une référence à la culture, musée, scènes pour le théâtre et les concerts, on a inventé la notion de « massage écologique ». Et puis là, la nature et la science avec des parcours, des parcours culturels. Cette idée que le parc devienne un organe.

L'eau. Vasque et ce ne sont pas les vaches, mais les vasques. Voilà le plan hydraulique actuel. Alors, effectivement, on peut rentrer dans les commentaires : qu'est-ce que cela veut dire que se servir de la trame d'un bonifico, d'un schéma de drainage Mussolinien ? C'est important d'expliquer la forme que l'on donne au parc, la forme même que l'on donne aux bassins, à ces digues (à l'origine, ils voulaient un gros boudin pour cacher l'aéroport). On a fait seulement de petites digues qui ont le double avantage de créer les points hauts loin du périmètre de l'aéroport, donc on peut monter plus haut en s'éloignant et cela permet de varier les paysages et de créer des points de vue. On s'est donc servi de cette trame, pour tous les secteurs, comme éléments de lecture. Voilà un diagramme très schématique qui montre que l'on garde certains réseaux apparents et que d'autres sont enterrés. En fait, c'est vraiment le calque - et cela on peut le critiquer : qu'est-ce que cela veut dire de faire un calque de quelque chose qui n'est apparu que dans les années 20 du siècle dernier - avant il n'y avait qu'un marécage.

J'ai eu droit à l'assesseur à l'environnement qui m'a dit qu'il voulait une forêt originelle, une forêt des dinosaures. Je pensais qu'il rigolait mais il était sérieux.

Il y eut des millénaires pendant lesquels cette zone n'était pas boisée. On s'est demandé comment on pouvait vendre l'idée d'écologie, sans truffer le site d'un boisement qui serait à mon avis une erreur fondamentale dans l'interprétation de ce site. Là, il y avait le canal urbain que l'on a nettoyé et qui va devenir une promenade. On s'est servi de la trame et on a réussi à convaincre l'assesseur que les grenouilles pouvaient se sentir heureuses dans des lignes droites du moment qu'il y avait de l'eau. C'est un argument tendancieux parce que c'est contre le dogme de base écologique qui est un peu dans la tradition anglo-japonaise soft.

Deux types d'eau : l'eau de la montagne qui est coupée là parce qu'il y a des crues terribles à Florence. Donc l'eau est coupée ici. Ici, c'est l'eau du quartier qui se rassemble dans cette dernière vasque en bas. Deux mondes très différents. Et voilà les rives écologiques.

On a créé une série de rives écologiques et à travers elles, une sorte de séquence qui nous amène à la ville, au parc naturel et au delà. Cette idée du parcours écologique qui se fait en suivant ce dédale. On se sert de plis. En pliant l'espace, on arrive à dédoubler les longueurs, les distances ; on appelle cela un système réticulé. Cela permet de créer de la diversité dans un espace relativement restreint, cela ne fait quand même que quelques centaines d'hectares.

Les plantations vont du sec à l'humide et le principe de base : on plante des arbres dans la ville et dans les parties limitrophes et au milieu c'est le grand vide. Les lignes que vous voyez là, ce sont des osiers, des plantations basses, très vives en couleur mais qui ne viennent pas obstruer ce sentiment de profondeur. On est à nouveau dans un travail d'interprétation qui revient un peu à la notion d'un parc, disons, extensif, pastoral, naturel, en pleine ville. C'est le défi, en fait, parce qu'en Italie, on est plutôt habitué à des jardins très formels et ce rapport à la nature, auquel on est habitué ici en France (avec Clément, etc.), cette tendance de dire : au lieu de faire un jardin formel, on va créer des surfaces qui selon le degré d'hydrométrie auront différentes qualités - cela va du marécage à ces cyprès complètement pelés en été -, on crée l'identité du parc.

Voilà les plantations, on a à peu près 10 000 arbres et on crée une petite pépinière en bout de piste pour pouvoir générer le projet. On est à 10-15 km d'Epistioia qui est un des grands centres de production d'arbres en Europe.

Ensuite, et c'est là où on rentre dans le pittoresque, on montre au client ce qu'on lui sert, c'est là où on rentre dans des types de représentation très convenues, et cela marche.

Saules, aulnes, frênes, dans les parties les plus humides ; toujours des plantes soi-disant autochtones (le cyprès vient de Perse, il n'est italien que depuis 2000 ans). Il y a des éléments de susceptibilité : les superbes pins parasol que l'on voit à Rome, les Florentins réagissent contre cela parce que ce n'est arriver à Florence que dans les années 20. Il y a une idéologie derrière les plantes.

Revenons au pittoresque : un arbre n'est pas un arbre. Un arbre a un sens historique, culturel et politique très très précis.

Ensuite, il y a ce que j'appelle l'approche salami. Le plan c'était l'approche spaghetti : on montre les circuits, les trucs. maintenant on montre la chair, la topographie. Maintenant on se sert d'instruments de visualisation assez développés : le système MAYA, qui permet de faire des visualisations électroniques, des sortes de galettes topographiques électroniques qui réussissent aussi à générer des maquettes, je dirais même des maquettes électroniques. On a réussi à faire des maquettes électroniques avec 10 000 arbres plantés dessus. C'est un peu délirant : on dit au technicien, tu montes sur la colline là et tu me donnes la vue par là. Les vues sont générées automatiquement par ces engins. C'est quelque chose d'assez redoutable parce que c'est hyper réaliste, photo réaliste, c'est presque kitch mais cela a un impact extraordinaire sur le client, c'est tellement proche de la tradition pittoresque que cela passe comme une lettre à la poste.

C'est vraiment dangereux.

On montre les coupes avec les bassins, les hérons. On montre un système. Effectivement, le vocabulaire est précis mais convenu. Le long du canal, en bordure de cette ville nouvelle, ici les massages écologiques, là on pêche sous les avions....

Tout cela est un mensonge patent, mais très bien servi, tout le discours est là, on fait plaisir à tout le monde mais la réalité est quand même que l'on est en confin de ville, le long d'une piste d'aéroport. C'est pourquoi, je pense qu'il faut faire attention aux outils dont on se sert.

Voilà les vues, les perspectives électroniques. Toute cette partie base, c'est purement du virtuel et c'est du virtuel pittoresque parce que tout est parfait, les arbres n'ont pas une tache... Et cela marche, c'est cela qui est terrifiant. Le client voit l'image du produit avant qu'il ne soit réalisé et cela ne l'intéresse absolument pas de comprendre le processus. On lui dit, vous me faites confiance, cela sera comme cela.

Du pittoresque, comme outil de travail. C'est pourquoi je pense qu'il y a une évolution aujourd'hui dans l'outil de travail qui est redoutable, qui nous fait sortir du plan, rentrer dans la perspective, dans la profondeur de champ, et ces outils se développent à une vitesse grand V. On est en train de montrer un mode de vie qui ne correspond absolument pas aux tensions sociales, à la réalité sociale mais pour les politiques pour les investisseurs, c'est cela qu'ils veulent vendre. Donc on est quelque part des prostitués. Voilà le pavillon pittoresque devant la villa Castello, la villa Patraia. Tout est parfait. Tout va bien dans le meilleur des mondes.

On est contraint aujourd'hui d'être des marchands de joli. Même si l'argument structurel est juste.

Christophe  
Giot

Au delà de  
l'esthétique

## La Suisse

Un projet comme celui que montre Eric Luiten, en Hollande. Il s'agit d'un petit monticule sur le trajet du projet Halt Tranzit. Les Suisses voudraient que les trains qui partent de Milan jusqu'à Zurich, le fassent sans s'arrêter, sans changer d'altitude, en gros comme s'il n'y avait pas de montagne. Pour cela il faut faire des trous, des tunnels de 70 km de long. C'est un des plus gros projets d'ingénierie de ce siècle où ils génèrent des quantités de matériaux. Siggerino, c'est un petit bourg dans les environs de Lugano, cette grande ville au sud de la Suisse, du Tessin où ils font une galerie avec des fraiseuses ce qui produit de la farine de roches qui est de tellement mauvaise qualité qu'ils n'arrivent même pas à la vendre aux Hollandais donc elle reste sur place. Il s'agit d'un monticule d'environ 4 millions de m<sup>3</sup> de matériaux. On demande au paysagiste de beurrer un peu de nature dessus pour que la population avale et accepte ce projet. On est dans des phases de violence et de transformation.

Voilà la ville, et le site se situe par ici. L'idée, c'est de faire une grosse bosse qui n'a rien à voir avec la chimie du lieu. La fraiseuse broie du gneiss. J'avais appris que les roches cristallines étaient acides mais la farine est tellement fine que cela crée au contraire une sorte d'île alcaline, très basique. La grande bagarre était entre les ingénieurs et les écologistes. Les ingénieurs avaient basé tout sur une sorte de vue frontale, cette colline va prendre beaucoup plus d'ampleur que cela.

Les écologistes voulaient prendre de la terre agricole, la coller sur le monticule pour recréer la forêt qu'il y avait dans la vallée. Je leur ai expliqué qu'il était impossible de coller une forêt sur un tas de poudre comme cela. Il y a eu pas mal de frictions. Au bout de 3 ans, on les a convaincu qu'on allait développer un projet où il y aurait de la biodiversité mais qui ne serait pas la réplique de la forêt, de ce qu'il y avait avant. Les écologistes étaient prêts à créer une sorte de lieu autiste, en fermant tout et en amenant de la terre agricole. Ce qui nous a sauvés, c'est le changement climatique et les pluies diluviennes qui tombent dans ce secteur : il peut tomber entre 250 et 300 mm d'eau et parfois il y a

des précipitations qui durent trois jours et inondent toute la plaine du Pô en Italie. Des sortes de chasse d'eau. On a dit aux écologistes qu'on ne pouvait pas coller de la terre agricole sur un monticule comme celui-ci.

Cette révolution dans les outils de travail est géniale parce qu'on peut comparer nos outils de travail en CAAD avec ceux des ingénieurs : quand ils nous disent il y a telle cubature, telle pente et ceci et cela, nous, on peut arriver avec nos plans et dire qu'avec la même cubature on a telle pente et d'expliquer la différence. On rentre dans des discussions, des dialogues avec eux.

Je leur ai dit : ici il y a beaucoup trop de boucles. Si on trouvait un système de pentes vraiment inscrit dans la tradition paysagère ? Cette idée de garder une pente constante sur un ouvrage comme cela. On s'est mis d'accord : si on supprimait toutes ces courbes et si on reliait simplement l'extrémité et la piste avec des chemins existants qui pourraient servir aux humains et à la faune... Retrouver un dessin et une forme pour cet objet avec une pente constante à 2 sur 3, une voie avec une pente montante constante à 10%, une superficie au sol de 17 hectares et une superficie d'ensemble de 34 hectares.

Voilà le dessin : cela a provoqué des réactions terrifiées chez les écologistes. Un bout de lune avec une piste et le long de la piste quelques redants qui permettraient éventuellement de mettre un peu de matières humiques, de faire pousser quelques arbres mais le reste serait pelé, lunaire. Et cela a choqué, les ingénieurs, les écologistes, les politiques...

On a montré l'évolution dans le temps. On a montré des images de très beaux paysages un peu secs. On les a convaincus lentement. On a aussi créé des bassins de décantation pour toute la poudre qui dévalerait ces pentes. On est finalement arrivé à un paté parfait, presque de forme pyramidale. La contrainte du chemin par rapport à la cubature et le fait que l'on s'est retrouvé avec un objet presque à facettes. Cela a fait très peur aux écologistes. Ils ont dit qu'une pyramide ce n'était pas écologique. La discussion est rentrée dans un niveau très formaliste.

Dans un projet comme celui-là, on a été confronté à une logique pittoresque de la part des clients, des demandeurs, alors que l'on cherchait réellement beaucoup plus à trouver une solution technique et très pragmatique dans le contact entre un milieu naturel existant et un dépôt de matériaux lunaire, stérile.

Ici, gestion des eaux pluviales, les gabions, ici largo foresta. L'hérésie a été de dire que les piétons pouvaient aller boire un verre de lait la-haut. Rendu de la vue du bâtiment de Botta.

Christophe  
Giot

Au delà de  
l'esthétique

Suisse : Etude à la périphérie de Zurich

Projet en phase initiale. Faire prendre conscience aux gens que cette étendue verte ici est extrêmement fragile parce que c'est la seule partie basse encore ouverte, non urbanisée, dans tout le secteur. Il faudrait trouver un moyen de la structurer, de l'urbaniser pour pouvoir en tirer un parti et éviter qu'il se mite partout et qu'on perde cette échelle.

Comme on le voit ici sur le plan de Zurich, toutes les crêtes sont boisées et intactes, mais tous les fonds de vallée sont bouffés. Il s'agit de cette banane qui fait 3 ou 4 km de long et que l'on devrait essayer d'intégrer à un système beaucoup plus général. C'est quelque chose de considérer comme révolutionnaire pour Zurich. On s'est servi d'une autre référence : il y a un lieu le long du lac qui s'appelle la gold cost, la côte d'or. On a pris cette échelle-là, on l'a balancé là-bas et on a dit : pourquoi ne ferait-on pas une côte d'or pour le bas peuple, pourquoi ne se servirait-on pas de l'eau. Ici on a un partage des eaux qui n'est pas très spectaculaire mais qui est quand même très conséquent. L'eau part dans les deux sens par rapport à ces lacs et on pourrait développer toute une thématique d'eau et une valorisation des confins de la ville grâce à ce réseau d'eau existant, sous des tourbières. Ce sont effectivement des endroits où il y a beaucoup de tourbe et des polders très vieux, plus une voie romaine. C'était avec Patrick Blanc et on s'est associé avec un photographe qui a documenté un peu la réalité de cet endroit qui est quand même assez triste.

Qu'est-ce qui se passerait dans ce quartier s'il y avait un poumon, une centralité verte qui pourrait unifier les différents quartiers. Voilà le quartier de l'université, la ville industrielle d'Orlikon, très connue pour son industrie militaire, les écoles sont en rose et voilà le quartier. Il y a un système un peu soviétique de passage. C'est une route à 4 voies mais il faut passer sous terre, sous des plats de nouilles de béton pour ressortir là. Voilà le centre ville, le square, les bacs en éternit et là le rapport à la nature pour les habitations du quartier. Toute la discussion c'est de dire que cela ne peut pas être cela, qu'il faut trouver une autre échelle dans cette société et on s'est appuyé sur une vidéo. On a loué un hélicoptère pour faire le tour du truc, pour montrer comment tout le coin était utilisé.

Une des problématiques de fond que l'on a aujourd'hui, c'est comment le pastoral vient en contact direct avec ces masses urbaines, ces champignons urbains. On n'a toujours pas réellement développé la notion de la côte, du bord, de la rive entre la ville et l'espace naturel. Je trouve qu'il serait intéressant de se demander ce qui se passerait si on valorisait vraiment tout ce linéaire afin de créer de la valeur et aussi des possibilités d'activité.

Cela, ça a l'air très naturel mais c'est un abri anti-atomique engazonné. C'est le moyen le moins cher de garder du gazon propre et derrière il y a deux bâtiments un peu perdus, des unités d'habitation. Cela montre le malaise, cette notion que la nature est enclose, qu'on la voit mais qu'il n'y a pas un rapport direct ou une utilité directe entre le vécu quotidien des habitants et l'espace qui est livré à lui-même.

Cela, c'est le paysage banal de ce fameux parc vert avec à nouveau cette thématique de l'eau. Ce qui a tué cet endroit c'est une autoroute à 6 voies qui va bientôt être à 8 voies, à 10 voies, qui coupent complètement à travers ce paysage.

Nous voyons réellement une opportunité de développer des approches un peu systématiques par rapport à cela. Savoir si ce projet est un projet pittoresque ou non, je ne sais pas. Je crois qu'il s'agit beaucoup plus d'un espace vital. Voilà la piscine, le lac. Voilà une sorte de schéma, très schématique. On n'a pas voulu faire de plan. Petite vidéo de 3 mn : un regard sur le paysage, veduta de la banlieue de Zurich, cela pourrait être n'importe où...

Dernier projet : un projet d'étudiants.

On se sert des outils technologiques au service de problématiques environnementales. Le Rosebana Quar, c'est un territoire immense. Quar, c'est la capitale des Grisons, une ancienne base militaire.

L'idée était de libérer le fleuve, le Rhin. Il a été canalisé au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il fallait lui redonner une dimension parce qu'il y a une problématique d'eau terrifiante. En Suisse, chaque été, il y a des crues énormes, il pleut à 3000 m...Le paysage doit s'adapter à ces choses là et trouver des règles d'urbanisme et des règles aussi d'utilité.

Voici la ville et le terrain à la périphérie de la ville, environ 300 hectares. La montagne s'appelle la Calanda. Il y a des haies coupe-vent car il y a un vent très fort qui souffle dans la vallée. Le terrain a servi pendant longtemps à tirer des coups de canons sur la montagne. Il y a une sorte de marque pelée. Voilà le fleuve canalisé

alors qu'à l'origine le Rhin venait battre et caresser la Calanda. Les militaires ont créé des plateformes pour leur tirs des deux côtés. C'est un fleuve encaissé alors qu'en période de crue tout monte.

Plutôt que dire c'est un problème, on a dit on va en faire un projet sur un terrain qui fait 3 km de long. On a dit aux étudiants de chercher les marches et les lignes dans le paysage qui permettent d'appuyer les marches.

Premières esquisses : on pète le canal et on libère le champs du fleuve en se servant des lignes coupe-vent des lignes de canalisation des ruisseaux de la montagne pour créer cette séquence de marche. Travail très architectonique mais il correspond à la structure préexistante. On s'en sert soit à recueillir l'eau, soit à la redistribuer. C'est un immense jeu d'éventail qui permet par moment d'avancer la ville ou les quartiers urbains dans des endroits assez serrés ou au contraire de faire des pénétrations naturelles aux fins fonds. Je ne sais pas si on est dans le pittoresque.



On est vraiment dans l'invention d'un vocabulaire de paysages qui est contemporain. Images très aérogaphées où le fleuve est soft et doux, mais il montre bien ce concept où par moment il y a des lieux résiduels où l'eau s'accumule, d'autres où la ville s'avance etc

On a traduit ces travaux en système 3D, en MAYA, en faisant de la topographie normal avec une précision remarquable. On peut graver sur des matériaux la topographie, on peut faire des maquettes gravées. C'est ce que l'on appelle des machines CNC. Ce dessin est vérifiable par la suite en maquette CNC. Cette maquette CNC montre très précisément les seuils (c'est un petit forêt qui passe et repasse et qui bouffe de la matière). Cela permet aux architectes de rentrer dans différentes échelles et de modéliser des espaces de manière très exactes. On peut même faire par la suite des modélisations hydrauliques dessus. Projet primé à la biennale de Barcelone comme une démarche en matière de paysage des plus innovantes en Europe, actuellement. Cette technique du CNC.

On peut, sur une de ces marches, créer la plus grande patinoire de Suisse. C'est peut être là que réside le pittoresque aujourd'hui, puisqu'en Suisse il n'y a plus de pittoresque, plus de vache, plus de paysan, mais des autoroutes : la réinvention du pittoresque, la redéfinition dans un contexte beaucoup plus contemporain.

Christophe  
Giro

Au delà de  
l'esthétique

Ce n'est pas une approche stylistique même si on arrive à un style.

Le pittoresque contemporain : il y a plusieurs manières de l'approcher, du concentré d'une sorte de marmelade qui n'existe plus, avec des images stéréotypées : Heidi, le petit train, les vaches et vachers qui yoedeullent, un pastiche. Ici, la référence est très clairement à Breughel, à des moments de l'histoire presque moyen-âgeux. On se sert d'un vocabulaire extrêmement traditionaliste et ce qui crée le choc à Quar, c'est que ce terrain militaire qui existe depuis 200 ans, rien que le fait de montrer des gamins qui jouent là crée un choc.

Donc si on doit se servir du terme pittoresque aujourd'hui, c'est une image, une transposition mais effectivement, cela n'a rien à voir avec la stylistique du XVIIIème siècle ; cela a à voir avec l'utilisation de l'image, du support de l'image pour véhiculer des idées et des formations dans l'espace ou dans la société. Je pense que l'on est tous captifs de cette tradition de l'image.

A u d e l a  
d e l ' e s -  
t h é t i q u e





Eric  
Luiten

Au delà de  
l'esthétique

J'étais invité à parler de nature en relation avec ma profession. En y réfléchissant, j'ai pensé qu'il fallait élargir le sujet, à la fois en matière de temps et, disons, en matière de contexte. Donc une histoire qui parle de la profession de l'architecte du paysage et comment celle-ci est en relation avec différents défis auxquels la société est confrontée en termes de réorganisation de l'espace. Je ferai un retour sur le temps pour faire comprendre comment les architectes paysagistes de Hollande pensent et travaillent. De manière à être capable de répondre à la question sur la validité du pittoresque. Je ne serai pas très précis sur la réponse à cette question mais j'espère pouvoir donner des arguments et des informations de manière à ce que vous soyez, vous, capables de répondre à la question.

Pour faire comprendre ce qu'est le paysagisme en Hollande, j'ai divisé mon intervention en deux chapitres. Le paysagisme en Hollande, on peut dire qu'il se tient sur deux jambes, l'une est la jambe utilitaire et l'autre serait une jambe plus artistique. Cette dernière est semblable à ce qui se passe en France et dans d'autres pays européens, en relation avec les mouvements artistiques de la région.

D'abord, je parlerai de la jambe utilitaire du paysagisme en Hollande, de comment elle se rapporte à la collectivité et de quelle manière elle est spécifique. Cela équivaut à 200 à 300 ans de travail sur l'espace en Hollande. Les étapes en sont marquées par des «réclamations» que l'on peut aussi appeler des colonisations. Autrement dit, on occupe des terres. La topographie du pays peut-être redéfinie comme une série de colonisations successives. Le côté intéressant de ces réclamations et que, d'une manière ou d'une autre, les paysagistes se rattachent à cela.

On commence par une très vieille carte de la fin du moyen âge. Lorsque ces contrées pratiquement inaccessibles ont été progressivement colonisées par des fermiers. Et cela conduit à des images telles que celles-ci. Des terres très bien organisées comme ceci, dans une région de fosses, des sols organiques, plein de nutriments mais d'accès très difficiles.

Les fermiers ont cherché les élévations subtiles sur la terre et décidé de diviser cela en des parcelles plus au moins égales. Donc, avec des règles très simples et plein d'idées, ils ont plus au moins collectivement organisé la terre en un environnement agricole. Evidemment, le processus a pris deux à trois cents ans pour être achevé. Bien sûr, il n'y avait pas de paysagistes à cette époque. Le paysage se développait sans architectes paysagistes. Cela a conduit à de très beaux ensembles comme celui-ci. Voici une photographie récente d'un village au nord d'Amsterdam.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'invention du moulin qui permettait de faire passer l'eau d'un niveau bas à un niveau plus haut, a permis de pomper l'eau de larges lacs de fosses. Donc toutes ces taches jaunes étaient dans le temps des lacs et grâce à l'invention des moulins il a été possible de gagner de la terre et de faire de l'agriculture. Tout cela se faisait dans un objectif économique. C'était aussi à l'époque largement planifié à partir de la ville d'Amsterdam, une ville assez riche et les civils de la ville ont décidé d'acheter ces lacs et de les transformer en terres agricoles. Pour vous donner une idée de la complexité du schéma, il est redessiné au dessus de la géomorphologie originale du site. C'est en quelque sorte une empreinte de pied urbaine prise sur Amsterdam et mise dans cette fosse difficilement accessible et transformée en une topographie rationnelle. Ce polder peut être comparé à la Grande muraille de Chine ou à la pyramide de Gysé. C'est notre héritage inscrit au patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO. C'est aussi un exemple de comment les gens dans ces régions transforment le paysage, utilisant des caractéristiques physiques, et en en faisant un endroit très beau.

Ici nous avons le nord. Si vous vous concentrez sur ce coin, les gens riches d'Amsterdam ont décidé de construire leur résidences d'été au XVII<sup>e</sup> siècle et c'est ce à quoi elles ressemblent. A cette époque, les paysagistes-jardiniers mais aussi les artistes et les architectes collaboraient pour développer un nouveau modèle pour passer du temps à la campagne. Voici un autre exemple d'entreprise, que nous appelons d'un mot signifiant faire de l'assèchement ou entreprise d'assèchement, très près d'Amsterdam, c'était le lac Vachevach (???), devenu le polder Vachevach. Il faut imaginer cet ancien lac colonisé et transformé en zone agricole de la taille de votre propre ville, tout cela au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est difficile d'imaginer l'énergie que cela a demandé et le défi auquel ces gens se sont confrontés. Maintenant Amsterdam s'est accrue sur cette aire de polder, il reste des rémanences de cette ancienne zone d'assèchement.

Cette tradition qui vient de la seconde réclamation de terre s'est accrue et adaptée à de nouvelles circonstances qui ont abouti à la formation de polders plus grands au centre du pays. Dans ce contexte les architectes-paysagistes ont été amené à concevoir au même niveau que les ingénieurs civils.

Ce plan a été dessiné dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en 1913. On voit ce polder. Il offre une idée de où les plantations peuvent être positionnées, comment cet espace complètement vide doit se conformer à des standards anthropologiques. Il y avait quelques îles, une ici, une là. Le photographe a pris des photos de cette région de polders et ici vous pouvez voir l'effet des avis des paysagistes donnés à cette époque.

Eric  
Luiten

Au delà de  
l'esthétique

C'est à mon avis un bon exemple, d'une architecture du paysage qui se voulait responsable et au service d'un grand projet collectif.

La troisième réclamation a concerné les terres "hautes" de Hollande, terme tout à fait relatif parce qu'il s'agit de terres qui sont à une hauteur de 10 à 30 mètres au dessus du niveau de la mer. C'était aussi des lacs qui ont été occupés et colonisés selon un schéma intéressant aussi. Il s'agissait de zones de fosses très difficile d'accès mais, par ailleurs, pleines de tourbe. En fait, ce sont les villes qui ont pris l'initiative de couper à travers les terres et de recueillir les fosses de tourbes et de les transporter dans les villes où cette tourbe pouvait être soit vendue soit servir de source d'énergie. Tout cela s'est fait encore à la main, comme les premières réclamations.

Comme vous pouvez le constater, les première, deuxième et troisième réclamations ont toujours impliqué un développement des terres aussi bien qu'un développement des villes, ou au moins une sorte de colonisation. C'est typique du développement paysager de la Hollande. Jusqu'aux années 1930-1940, cela combinait toujours à la fois colonisation urbaine et rurale.

Nous sommes maintenant dans la partie Nord-Est du pays. On peut voir à nouveau comment de très simples règles définissent la topographie finale de cette aire.

La quatrième réclamation de terre est beaucoup plus liée à de grands travaux collectifs et devait permettre de transporter gens et biens au travers du pays et hors du pays. Des projets liés aux grandes infrastructures.

Voici le projet Nortskeham qui connecte Amsterdam directement à la mer du Nord. C'était aussi nécessaire du fait, que dans cette zone, ils étaient en train de préparer cette coupure de manière à faire ce grand polder. Amsterdam avait besoin d'une nouvelle liaison directe à la mer et c'est pourquoi ce canal a été construit. Encore une fois à la main, en coupant au travers des dunes. J'essaie de connecter ce type de réclamation de terres à d'autres types de structures linéaires, comme par exemple, cette ligne de défense au nord d'Amsterdam, construite au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il y a aussi cette connexion plus autonome au paysage, qui a à voir avec des artefacts construits ou conçus ou autre chose et projeter sur le paysage sans autre connexion substantielle qu'offrir un mécanisme de connexion collective ou de défense.

Cette tradition a bien sûr des exemples plus contemporains. Par exemple, le système d'autoroutes qui a commencé à être construit aussi au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Voici une analyse des

conditions de paysage dans l'A12 qui commence à La Hague, à gauche, traverse le pays jusqu'à la frontière allemande. Elle coupe différents types de paysages, de hauteur de terre et d'usages. Lié à ces grands investissements dans ces grandes structures, un type d'architectes paysagistes ont développé ou ont évolué en voulant servir la linéarité de ces systèmes. Les arbres que vous voyez ici sont en effet le résultat de projets de paysage.

Depuis 1916, les architectes paysagistes sont associés à ces grands travaux de construction. C'est un bel exemple de comment cette première jambe tient. Elle est vraiment reliée aux ingénieurs civils et à l'économie et au "disque dur" du développement du pays.

J'essaie aussi de connecter à ce type de développement du paysage, à cette tradition, une structure écologique principale plutôt récente, une idée fondée sur l'hypothèse que la biodiversité est soutenue par les connections entre les plus grandes réserves naturelles du pays. Cela aussi a les architectes paysagistes comme force de soutien. Mais il est aussi drôle et bizarre que cela provoque beaucoup de débats dans le pays à propos de quel type d'approche paysagère cette sorte d'écologie a besoin.

Voici une tentative de renaturaliser une ancienne rivière dans la région sableuse du pays. Le cours sinueux en a été redéfini dans les années 60 et à nouveau dans les années 80, et maintenant il y a deux formes qui se battent pour savoir laquelle est adéquate.

Cela me conduit à la cinquième réclamation : une recolonisation systématique, très bien organisée, des terres agricoles. Ces deux cartes illustrent très bien ce qui fut en effet le moteur à l'origine de cette réclamation de terre. L'objectif était de réorganiser la propriété des terres afin d'amener à une meilleure production pour les différents fermiers. Ici, par exemple, vous avez les fermiers, noirs, bleus, rouges avec leur terres dispersées en différents endroits. Vous pouvez imaginer comme il était difficile d'avoir des terres disséminées et de faire tout ce chemin pour inspecter les troupeaux. Vous pouvez voir l'impact de cette redistribution des terres. C'est au nord d'Amsterdam. Cela a impliqué aussi une restructuration énorme de toute la topographie. On voit aussi l'introduction de grands fermiers qui ont exprimé l'idée de modernisation après la seconde guerre mondiale. Le gouvernement néerlandais a décidé que, après la seconde guerre mondiale, que le pays devait être autosuffisant en matière de viande et d'agriculture et a commencé cette approche. Cela fut aussi l'occasion pour les architectes paysagistes de se connecter à ces grands programmes.

Ceci est une connexion entre le Rhin et la Meuse, une recolonisation de la zone de la ligne basse, créant de nouvelles fermes, de nouvelles routes et de grandes et très efficaces zones de terres. Ceci montre comment les architectes paysagistes ont répondu à cette réorganisation de la propriété foncière. On peut imaginer qu'un vendredi matin, ils prirent la carte des propriétés et commencèrent à la réorganiser avec un gros crayon noir, dessinant les nouveaux paysages, inspirés du paysage historique. Ils avaient aussi à définir la taille et la forme. On doit admettre que cela n'a plus vraiment de réelle structure. Néanmoins, une grande partie des lignes noires furent en effet exécutée et si l'on regarde maintenant la photo aérienne (paysagiste), une grande part de ces arbres furent plantés à la fin des années soixante, ce qui a conduit à redéfinir les outils originaux du paysage.

Un autre bon exemple, dans une zone près du delta du Rhin, où les conseillers en paysage décidèrent que ces vieux ruisseaux devaient être les "porteurs", à la fois d'objectifs écologiques, récréationnels et de gestion de l'eau. Vue d'avion à nouveau, on peut voir à nouveau des espaces définis pour leurs usages écologiques et autres d'un côté, et ceux dédiés à l'agriculture de l'autre.

J'en arrive maintenant à la sixième réclamation. Les conditions contemporaines de reprogrammation et de reinvention dans le paysage. J'en suis toujours à la première jambe, dans ce changement permanent de paysage.

Eric  
Luiten

Au delà de  
l'esthétique

La sixième réclamation peut être décrite comme une approche fragmentée du paysage. Cette carte résume tous les projets et transformations physiques qui vont prendre place entre 2005 et 2015. Si l'on compare aux cartes et plans précédents, une grande différence apparaît : plus rien n'est plus grand que disons 10 stades de foot. Il n'y a plus de possibilité de développer de larges programmes. C'est un beau mélange de taches rouges, vertes, bleues qui symbolisent des projets. C'est important cela : si vous ne pouvez pas redéfinir vos ambitions en un projet, vous pouvez tout aussi bien arrêter de penser. Les projets sont à la base de tout changement qui s'implante en Hollande maintenant. Bien sûr, il y en a de petits ou de plus grands, mais tous sont des projets avec gestionnaires, financiers, début et fin, et des règles claires. C'est ainsi que cela fonctionne en Hollande maintenant en terme de changement physique dans le paysage. L'autre composant est bien sûr l'urbanisation rapide du pays ; en 2010, l'habituel distinction entre paysage rural et paysage urbain n'aura plus de validité comme point de référence. Le pays tout entier est dans ce que nous appelons une situation hybride. La situation urbaine n'est plus aussi urbaine ou métropolitaine que certain Hollandais le pensent, et la situation rurale plus aussi rurale que certains urbains le pensent. Cela est devenu un mélange, pas tant de mentalités, mais surtout de situations physiques, qui pourrait être défini d'intermédiaires, d'hybrides.

C'est aussi une situation très importante pour les architectes paysagistes, elle illustre que n'importe quelle solution technique peut être conçue. Il n'y a pas de problème qui ne puisse être résolu techniquement, physiquement. Il y a une solution pour chaque idée que vous pouvez avoir. C'est le résultat d'un débat très intéressant et très fort à propos du TGV qui connecte Amsterdam à Paris. Doit-il circuler sur la surface verte ou doit-il être enterré ? Finalement, il a été décidé de l'enterrer sur à peu près 20 km et l'on ne peut pas admirer l'un des plus beaux paysages de Hollande parce que les gens ont pensé que les voies de chemin de fer allaient détruire les vues sur ces paysages. Donc, lorsque la scène est belle, vous ne pouvez pas la voir. C'est un résultat intéressant, je pense. On aura toujours besoin de politiciens et de planificateurs pour expliquer pourquoi ce tunnel a été construit ici parce qu'il n'y avait pas de contraintes physiques sauf que cette plaine verte était une «montagne» sous laquelle il fallait creuser un tunnel. Que toutes les contraintes puissent être dépassées par la technique influence aussi le travail des architectes paysagistes.

Voici la troisième condition, qui n'est peut être pas si contemporaine, mais qui l'est peut être, exprimée par l'architecte William Neuterlincks qui aime penser et travailler en terme de schémas. Donc, il a redessiné la carte de La Hague, Delft et Rotterdam qui est physiquement comme cela. Ce qu'il montre surtout, c'est comment les gens s'orientent dans le réseau de tissus urbains et ruraux. Il nous fait comprendre comment en tant que professionnels, on a tendance à travailler et voir en termes de larges structures et immenses surfaces, régions, zones alors que les gens normaux se déplacent de Delft à Rotterdam, de Rotterdam à La Hague, en utilisant des points de pistes et en s'orientant à l'aide d'objets et de panorama, des expériences qui sont localisées, qui n'ont rien à voir avec les connexions en tant que telles.



Donc, dans le contexte d'une société qui devient plus critique sur ce que nous faisons avec le paysage, leur paysage, les gens s'orientent comme cela alors que les professionnels pensent en termes de grandes structures. Cela aussi influence beaucoup notre pratique.

Maintenant, j'en viens à la seconde jambe, la jambe virtuelle, artistique. Elle suit, comme je l'ai dit, le contexte plus large de l'histoire de l'architecture et de l'art. La Hollande a sa part de Renaissance avec une topographie rationnelle. Ceci, ce sont des propriétés et des villas construites au XVIIème siècle et considérées comme héritage national culturel. C'est notre adaptation de l'architecture de la Renaissance. Cela, ce sont des images représentant des paysages de style anglais adoptés, développés et adaptés à la situation hollandaise, à l'échelle du jardin, à l'échelle du parc urbain et plus tard au XXème siècle, à l'échelle du parc régional récréationnel, comme celui-ci. Cela, c'est un d'Amsterdam, construit à l'époque de la crise économique vers 1930 et comme vous pouvez le voir, ceci, ce sont aussi des aires récréationnelles conçues dans les années 60 et 70.

ciée à la première jambe, la jambe utilitaire. Comment les architectes paysagistes, inspirés par des styles internationaux, se relient-ils à ce programme collectif ? Je pense qu'au XVIIème siècle, il y avait une forte relation entre le programme utilitaire qui cherchait à utiliser ces grands lacs et à les transformer en terre agricole et l'architecte paysagiste qui voulait faire un point là, faire un geste culturel dans ces conditions. Ces deux jambes marchent ensemble, elles sont vraiment reliées.

Le style anglais est typiquement anglais d'origine, il a été développé dans un contexte spécifique qui exprimait comment les Anglais étaient organisés, comment ils pensaient, comment la vie devait être vécue et c'était aussi très connecté avec la vie rurale. L'adaptation de ce style au standard néerlandais signifiait que les deux jambes devaient être séparées dans la période où, comme je vous l'ai montré, j'espère, il y avait des exemples de colonisations systématiques organisées dans ces grandes fosses qui composaient une large partie du pays, une approche très systématique géométrique, et dans quelles conditions urbaines les architectes paysagistes produisaient ce type de cartes. Ces deux jambes ne marchaient pas du tout du même pas.

On peut encore y voir une adaptation du style anglais. Dans quelle mesure ces exemples remplissent-ils les critères du jardin anglais ? Cela se discute. Mais ils sont clairement inspirés par des effets tels que la surprise, l'intrication et la narration associées au pittoresque.

Je suis aussi intéressé par la manière dont cette jambe artistique est asso-

Et cela continue. Pendant la période où dans le paysage rural, ces grandes transformations ont pris place, des années 30 jusqu'à récemment, alors que dans le paysage urbain les paysagistes utilisaient le vocabulaire relié au style paysager d'Angleterre. Donc deux jambes, mais pas du tout reliées.

Eric  
Luiten

Au delà de  
l'esthétique

Cela a changé pour un petit groupe de paysagistes qui pensait que cela n'avait pas de sens d'utiliser ce vocabulaire, cet idiome développé ailleurs plus de cent ans auparavant alors que les conditions néerlandaises étaient complètement différentes. Ils ont donc développé un langage paysager plus lié à ce programme plus collectif.

Voici un exemple intéressant : un nouvel objet récréationnel dessiné et construit dans les années 1960, qui donne cela juste après sa construction. Un autre exemple d'un parc urbain implanté dans les méandres d'une petite rivière, concepteur Hans Bruno, le principal théoricien et praticien de ce que l'on appelle maintenant l'architecture paysagère moderne en Hollande.

Puis, tout d'un coup, tout le monde se tourna vers Paris et La Villette, le nouveau parc du XXI<sup>ème</sup> siècle. L'influence de cette compétition a été très importante sur les praticiens néerlandais. Ce schéma a été dessiné en vue du show floral international, les Floriades de 1992 ; donc ce plan a été dessiné dans les années 80 pour abriter le show. Ensuite, il devait être transformé en zone résidentielle. C'est clairement inspiré par les idées développées par Bernard Tschumi pour La Villette.

Indépendamment de ce contexte et des théories philosophiques ou politiques qui étaient derrière ce schéma de La Villette, l'image en tant que telle fut introduite dans l'architecture paysagère néerlandaise. C'est aussi un moment où les paysagistes décidèrent que tout pouvait marcher. Il y eut une décision collective d'utiliser toutes sortes de références, d'imageries, de significations dans sa contribution.

Il est très clair que, dans le paysage, les oeuvres personnelles sont devenues beaucoup plus importantes que d'essayer d'appartenir à un mouvement ou à un style, à une sorte d'approche qui conduirait à une production paysagère qui peut être vue comme une collection, comme une série. Chaque jardin ou parc individuel, maintenant, est approché individuellement comme un morceau d'art ou de travail qui doit répondre aux critères personnels du créateur plus qu'à tout autre chose. Voici un très bon exemple : l'office West8, ce jardin pour une banque à Utrecht introduisant une collection de matériels et de formes qui n'a rien à voir à faire avec la banque en tant que telle mais qui sont ici pour provoquer une sensation que vous pouvez apprécier ou pas.

Pour en revenir à la question du pittoresque et du dilemme actuel des Pays-Bas, d'un côté vous pouvez voir que la collectivité du paysage ne fait pas l'objet de beaucoup d'attention et que tous les types de projets les plus utilitaires sont devenus très fragmentés, très petits dans leurs outils et approches, de l'autre côté, la profession elle-même est devenue aussi fragmentée, ce n'est plus une discipline qui essayait de travailler en fonction de décisions et de pensées déterminées, c'est une profession ouverte et pragmatique. Comment cela est-il relié ?

Personnellement, je suis intéressé par les moments où cette tradition utilitaire et cette tradition virtuelle se rencontrent. C'est là que l'on voit des pratiques qui sont vraiment intéressantes, qui sont vraiment consistantes et associées à la société comme un tout. Je suis curieux de voir quelle sorte de collectivité pourrait surgir des défis auxquels nous sommes confrontés en tant que néerlandais.

Le plus important, me semble-t-il, est la nouvelle gestion de l'eau à laquelle nous devons penser en raison des changements climatiques car vous pouvez imaginer que ce pays qui est tellement en dessous du niveau de la mer, arrosé par des rivières, par l'eau de pluie etc, devra repenser toute sa machinerie associée à la gestion de l'eau. Comme je vous l'ai montré, une grande partie de la colonisation du pays est reliée à la gestion de l'eau. Cette image est là pour attirer votre attention sur cette nouvelle responsabilité collective à laquelle nous sommes confrontés et à laquelle les paysagistes pourraient contribuer si la profession est capable de s'éloigner de cette collection d'approches et si elle peut se redéfinir elle-même dans ce contexte.

Deuxièmement : les transports. C'est une collectivité très importante. C'est aussi devenu un enjeu qui rencontre une forte contestation. En Hollande, chaque investissement majeur lié au transport est considéré comme un investissement sujet à caution parce que cela peut endommager la campagne, ce n'est pas bon pour la qualité de l'environnement. Néanmoins, c'est très important et ce sont des éléments physiques vitaux pour la construction de la société. Donc cela demande de l'attention et des architectes paysagistes.

Troisièmement, l'histoire. L'héritage culturel, l'héritage naturel est devenu très populaire en Hollande ces 5 à 10 dernières années. C'est vraiment un sujet qui touche le public très aisément, le public est très sensible à l'histoire. Les gens s'occupent d'histoire, personnellement, dans des groupes, des villages, les villes. Nationalement, internationalement, l'histoire est devenue très populaire. Je pense qu'il y a un nouveau sentiment associé à cela, qui pourrait aussi aller dans des directions délicates, cela pourrait aussi fonctionner comme de la «colle», ce dont la société a aussi besoin. Lorsqu'on en vient aux aspects physiques de l'histoire, les paysagistes pourraient aussi y contribuer.

Finalement, comme je le disais au début, il y a le développement de la nature. Il y a aussi un objectif programmatique très important et qui doit être achevé dans ce large projet. Nous devons travailler là-dessus jusqu'en 2020 pour vraiment établir ce réseau physique paysager construit pour apporter des moyens de connexion pour différents types d'espèce au travers de ce pays. Dans un pays aussi densément peuplé, la question est difficile et complexe. Quelques exemples de comment ce programme de régénération de la nature est traité par les paysagistes.

Ceci est une référence forte pour les écologistes et les planificateurs paysagistes, cette nature remplit cette zone devenue terres humides en l'espace de 15 ans. Avant, c'était une partie du plus grand polder du pays, redéveloppé à partir de rien ; cela devait être une zone industrielle, de l'industrie lourde en plus. Mais à l'époque, l'économie n'était plus si florissante. Dans le même temps, le développement des terres humides était devenu un enjeu international très important. C'est maintenant devenu un icône pour notre croyance dans la régénération de la nature : il est possible de construire une nouvelle nature. Mais cela a aussi une connexion avec le paysage. C'est ici qu'intervient le paysagiste.

Maintenant, je considère ceci comme un mauvais exemple de nouvelle nature, un lien entre deux ruisseaux. Voici le premier, qui à l'origine allait tout droit mais pour qu'il serve de corridor écologique, il a été décidé que ceci devrait être creusé dans la topographie originale et ressembler à un ruisseau qui n'a jamais été là. C'est de la falsification. La falsification est juste en-dessous de la surface des choses.

La falsification en tant que type d'expression culturelle ou artistique peut être très intéressante mais si on la projette dans le paysage communal, elle peut devenir horrible.

Je pense que ce second exemple est plus intéressant à suivre. Plan dessiné par l'agence Vista à Amsterdam, introduisant de nouveaux biotopes dans des carrières de sables. Il utilise le même principe systématique d'enlever le sable mais en le faisant de manière à laisser des conditions écologiques parfaites pour des populations végétales de types très différents. Les niveaux d'enlèvement de sable sont très différents. Cela est destiné à être visité, corrigé si nécessaire.

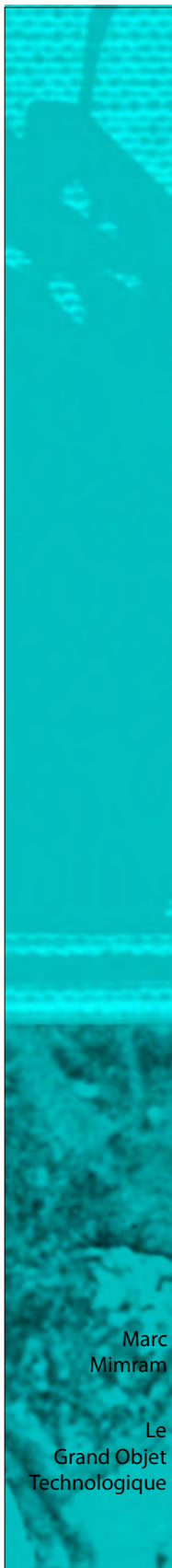
Je réalise que, à la question de la validité du pittoresque, je ne réponds pas clairement par oui ou non mais je pense répondre à la question : dans quelles mesures les conditions dans lesquelles nous travaillons en Hollande peuvent motiver cette approche pittoresque.

Eric  
Luiten

Au delà de  
l'esthétique

Traduction Catherine Tastemain





Marc  
Mimram

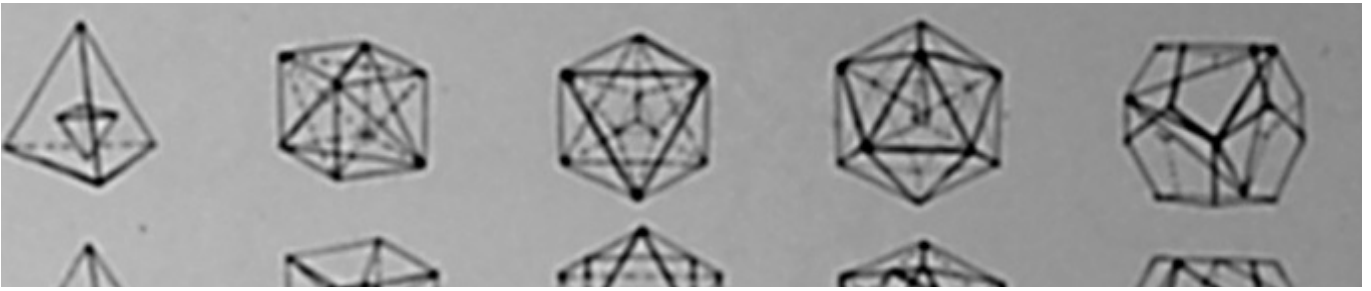
Le  
Grand Objet  
Technologique

Mon propos est moins global que celui de Antoine Picon, du point de vue théorique mais il va essayer de parler du local et du global. Je vais aborder deux questions et me servir de l'occasion qui m'est donné ici pour parler de deux thèmes : le rapport entre la question de la structure et de l'infrastructure et entre l'infrastructure et la méga-structure.

Je vais d'abord essayer de voir si, à partir de certains exemples, la question de la grande échelle, du grand objet technologique, si cette question là n'est pas relative, d'une certaine manière, aux développements théoriques qui ont été faits dans le domaine des structures, en tant que telles.

Deuxième chose : la question des chantiers en Chine. Je suis très intéressé par la question du local. Je fais l'essentiel de mon travail en prétendant qu'il n'existe pas de projet générique. Je me suis élevé contre «la bande des quatre» qui donnait en France des solutions idéales...

On était dans le générique et dans l'absence du regard sur ce que l'on appelle le déjà-là. Cette idée qu'il était possible de découvrir un récit à travers le paysage déjà-là pour pouvoir établir une relation qui n'est, évidemment pas, générique mais spécifique. Il y a une forme d'ambiguïté quand vous construisez partout sur la planète, et c'est mon cas, quand vous débarquez dans le nord de la Chine ou au Danemark ou en Afrique vous ne pouvez pas avoir la prétention de lire en un instant le local. Comment lire le local si on n'est pas local ? Je pense que l'on



peut avoir cette prétention. Mais comment le relier à une vision plus globale, notamment à travers la technologie qui est employée sur place ? Ce sont ces deux thèmes que je vais essayer d'évoquer.

Il y a une rupture assez importante autour des années 60, ou même un peu avant guerre, parce que l'on va inventer un certain nombre de structures qui vont se développer, s'auto-développer, à partir de géométries très complexes, s'appuyant elles-mêmes sur la géométrie euclidienne, platonicienne, mais qui vont engendrer des objets technologiques. Il s'agit ici de deux personnages clés, Robert Lericollet et W. Fuller, qui vont concevoir des objets autonomes de grande dimension à partir d'un regard sur la géométrie, de son emboîtement, des relations qui peuvent s'installer entre les différents éléments de composition de la géométrie pour en obtenir des structures de plus en plus grandes. Pas seulement de plus en plus grandes parce que la question n'est pas seulement la question de l'échelle, mais de plus en plus *abstraites*.

Cette question de l'abstraction est importante parce qu'elle implique que l'on est capable de développer, de générer des structures pour elles-mêmes, sans se confronter à ce que l'on peut qualifier du local, à la situation dans laquelle on se trouve et l'on voit voir émerger des structures... Si l'on prend Friedman, voilà une proposition qu'il fait pour New York mais il en fait une autre pour Paris. Toute la génération anglo-saxonne pour laquelle la ville peut se développer à côté de la ville, parfois sous la ville et donc l'abstraction du système géométrique va permettre aussi de s'abstraire de la réalité physique dans laquelle on est en développant des théories sur le noeud, l'assemblage, des théories complètement autonomes sur la relation entre les choses sans se confronter avec la question de l'échelle qui va nous amener à des dimensions de plus en plus importantes.

Mais, pour autant, ce passage ne se fait pas seulement à travers l'échelle mais à travers une hypothèse qui est que de la structure peut naître une méga-structure, une structure d'une autre dimension qui va autoriser un regard sur le paysage avec une échelle très différente. Ce qui va nous amener à nous abstraire de la question du lieu qui préexiste et qui qualifie le projet lui-même. Pour autant ces questions de l'objet autonome sont des questions qui renvoient directement à la question du local. Il y aurait comme deux types d'abstraction : une abstraction du phénomène mathématique, du modèle, et un autre type d'abstraction qui est l'abstraction du lieu.

Antoine Picon montre la déformation des cartes géographiques après la prise en compte du temporel sur le géographique – les gens de l'École des ponts sont issus d'une culture essentiellement fondée sur la conquête du territoire, les ingénieurs civils ne s'opposant pas en ce sens aux ingénieurs militaires. A partir de sa reconnaissance, constituer la nation, c'est d'abord la reconnaître cartographiquement, la représenter pour pouvoir localement développer des projets qui sont toujours liés à la reconnaissance locale.

A un moment donné, tous les systèmes de structure se mettent dans une situation de plus grande abstraction jusqu'à retrouver la revendication du grand objet autonome dont la seule vertu de dialogue est celle, justement, de l'autonomie de ce paysage préconstitué et du porte-avion qui va s'y installer. Et pourtant, il y a une autre dimension dans ce travail qui est celle de l'accueil. La structure est elle-même une structure qui se développe géométriquement et qui



Marc  
Mimram

Le  
Grand Objet  
Technologique

permet d'accueillir une transformation potentielle. Donc, on est là dans une forme de contradiction. Les choses ne sont pas si simples qu'il y paraissait. On peut construire sur la ville, on peut la transformer, on peut avoir des échelles qui vont s'installer, on peut commencer à se poser des questions à une autre échelle dans la constitution de la structure et puis soudain on peut aussi imaginer que cela devient un organisme d'accueil. Après cela, ce qui est étrange, c'est quand les architectes pensent la ville dans la relation avec les infrastructures comme les ingénieurs pensaient l'infrastructure, c'est-à-dire de manière abstraite. Et on a vu que le grand développement qui se fait sur les villes se fait à l'instar du grand développement qui est fait sur les infrastructures, c'est-à-dire quelque chose qui pourrait être totalement autonome, c'est-à-dire indépendant de la lecture que l'on a du paysage jusqu'à trouver des dimensions de l'infrastructure très oniriques, ici chez Lang, mais encore une fois l'infrastructure devient, là, prédominante et autonome, jusqu'à retrouver l'échelle de la méga-infrastructure dont on parlait tout à l'heure. Donc, s'installe ce lien entre ces deux dimensions et je crois que notre travail se pose soudain à toutes ces échelles et même à l'échelle qu'évoque Antoine Picon, celle du récit, celle de l'absence de la réalité concrète des choses mais ce à quoi il renvoie lui-même.

Dans la constitution des villes, ici Brasília, on voit bien que la question de l'infrastructure est la question centrale, la question de la mobilité autour de l'axe central et de l'axe majeur, le développement de la ville autour de la circulation. On va donc voir, aujourd'hui, se développer des échelles qui sont liées, très directement dans le développement de la ville, à celles de son infrastructure.

Cela renvoie à ces objets, comme par exemple dans la baie de Tokio et à cet objet que l'on peut voir à Helsinki ou à Madagascar, autonome qui renvoie à la pureté de la technologie, à l'idéal de la technologie indépendamment de ce qu'elle permet de faire et de ce qu'elle permet de faire à partir de ce qui existe.



Quelques projets pour arriver à vous parler de cette hypothèse du travail entre le local et le global.

La passerelle Solférino. Cette passerelle est pensée dans la relation avec le paysage du fleuve, comme une matrice. Ce n'est pas la même que celle dont parle Antoine Picon. Cette matrice-là est une matrice reconstituée : il ne s'agit pas d'un paysage naturel. Le fleuve était, y compris au moment où Le Nôtre a fait le jardin, dans une relation avec le jardin très différente. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'idée que cela s'installe dans une permanence mais au contraire qu'elle s'installe à un moment donné dans un regard situé, sur la situation telle qu'elle est. Ici la Seine fait 106 mètres, ce qu'elle ne fait pas ailleurs, le parc fait 106 mètres, s'inscrit dans les limites de la Seine à ce moment là (année 2000) pour venir installer une relation entre les berges.

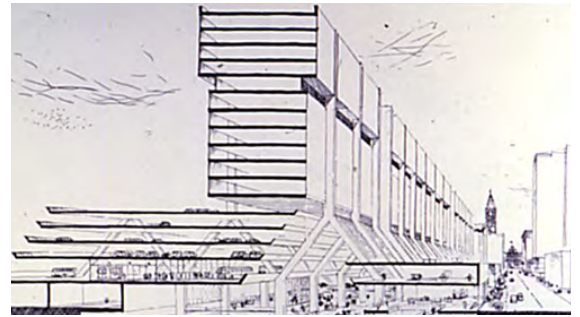
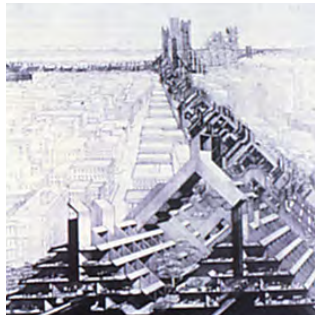
Par rapport au pont préexistant, le propos est de retrouver un lien entre les berges, directement par l'arc. L'arc n'a pas une forme très exceptionnelle, très inventive, mais ce n'est pas son propos. Son propos, c'est de permettre un lien territorial. Dans une structure symétrique, un parcours asymétrique, à l'intérieur de cette structure. Il faut donc se resituer dans cette structure comme étant, non pas une structure gravitationnelle, mais une structure d'accueil au transit, à la promenade, dans rapport avec l'eau et avec le ciel.

Pour ce qui est de la dimension technologique, le plus important ici est de s'être installé dans une contradiction : avoir utiliser des planches de tole de 14cm d'épaisseur pour pouvoir réaliser une poutre de 55cm à la clé de 1m25 à la cuilet, transparente et sans diagonale. Sortir de l'architecture du 19eme siècle pour retrouver une transparence au-dessus du fleuve, transparence visuelle mais aussi transparence parcourue.

On prend la responsabilité d'installer ce lien dans le dialogue, que nécessairement il installe avec le lieu, c'est-à-dire que cette passerelle, on ne peut pas la déplacer, elle *appartient* à cet endroit. On ne peut pas la déplacer de Paris ni de 50 mètres. C'est très précis ce regard. Il est fortement situé à partir de la lecture que l'on avait du parcours et des situations de rives et de berges.







Tout cela nous amène à développer une structure toujours particulière parce que les moyens technologiques nous permettent aujourd'hui de le faire. Tout cela est possible pour au moins deux raisons : d'abord parce que l'on a découvert à la fin des années 90 que l'on pouvait radiographier des soudures épaisses in situ, donc que l'on pouvait souder des tôles de très forte épaisseur, ce que l'on ne pouvait pas faire 10 ans plus tôt, et surtout que l'on a des outils de commande numérique qui nous permettent de découper des éléments et de les réaliser à façon, chacun à sa mesure. On peut donc développer une géométrie très particulière variant continuellement mais ayant volontairement un début et une fin, s'inscrivant dans cette logique du fleuve à partir duquel elle est née.

Ces travaux sont fondés sur cette hypothèse là : cela fait 14 cm d'épaisseur, on invente une machine qui découpe la tôle dans le mauvais sens, ensuite on vient la gruger pour avoir une rive de 5 cm d'épaisseur, assembler les deux membrures par ces montants sans diagonale, qui sont soudés en pleine pénétration à l'intérieur de ces semelles.

Cet objet est un objet technologique, à un moment donné. Je ne parle pas de son vocabulaire, d'ailleurs souvent les gens pensent que c'est un pont du 19ème siècle, évidemment cela n'eût pas été possible, mais il parle à la fois de ces conditions de production au moment où il a été produit et de la capacité qu'a la technologie de réaliser ces choses à un moment donné, en un lieu donné. Vous allez voir qu'après, quand on va parler de la Chine, ce sera assez différent. A la fin, c'est assez simple, l'élément ne se voit pas beaucoup mais il installe une relation très particulière avec les berges, avec les rives ici, dans ce point bas. A cause de problème de gabarit, parce que ce pont a un gabarit particulier, qui est plus grand que n'importe quel autre des 36 ponts de Paris - quelqu'un a inventé un gabarit particulier en 1976 - là, on a un gabarit particulier et on peut passer un bateau qui ne passe pas sous le Pont Royal ou le Pont Neuf. Cela laisse supposer qu'un jour les 35 ponts de Paris pourraient être détruits. Ce que les Allemands n'ont pas réussi à faire peut être imaginé là. Cela le met dans une relation particulière avec les rives ici, avec la berge là, avec le Bd St Germain, ici, et avec la rue de Rivoli à l'autre extrémité. C'est-à-dire que, visuellement, on s'installe dans une relation toujours liée à cette ancienne géographie du fleuve, plus large que le fleuve lui-même. Et aussi dans une structure habitée, dans laquelle on peut trouver non seulement le cheminement des efforts mais le lieu qui nous met en relation avec l'eau, de manière agravitaire, puisque l'on est dans cette transparence, dans une fenêtre, entre le ciel et la terre, dans cette ouverture vers le ciel qui fait que la question de la structure n'est pas simplement celle du chemin des forces, qui donne une autre dimension à la lecture de l'ouvrage.

Marc  
Mimram

Le  
Grand Objet  
Technologique



Un autre exemple, la passerelle réalisée entre Strasbourg et Kehl.

Exemple particulier parce que c'est la première fois que l'on construisait de manière non utilitaire – ce n'était pas indispensable en tout cas – un pont entre la France et l'Allemagne, le seul pont ayant été le pont de l'Europe construit après guerre et inauguré par De Gaulle et Adenauer. On est dans un paysage extraordinaire, celui du Rhin. On a eu des débats homériques sur le rapport aux oiseaux parce que tout le monde s'est opposé à ce pont, notamment les ornithologues qui pensaient que les oiseaux allaient soit trop voir le pont, être attirés par lui et se casser dessus, soit ne pas le voir du tout et finir dans les haubans. Tout cela relevait d'une hypothèse incroyable, celle du respect de la nature. Ils étaient d'accord pour dire, en français et en allemand, pour dire qu'il fallait respecter ce Rhin naturel.

Le Rhin naturel ? Mais qu'est-ce que le Rhin naturel ? Plutôt une sorte de grand canal autoroutier à bateaux qui permet le transport fluvial. Cela s'explique par l'histoire du rapport entre ces deux rives, le Rhin chargé de nations !

On a installé ici une relation de deux natures : la première sur les 250 m de la limite du fleuve, je m'installe dans ces limites et au delà de ces limites, on installe une autre passerelle qui fait 400 m de long et qui permet de rejoindre le fleuve qui bondit au-dessus de la digue - parce qu'il y a des inondations tous les ans. On s'installe exactement à l'endroit où les Américains ont installé le premier pont flottant après avoir détruit tous les autres. On installe ce lien au-dessus du fleuve par cette double promenade qui se rejoint autour d'un espace public majeur qui est la place. On pourrait dire que cette bande de Moebius, cet espace topologique qui se croise au centre du fleuve, rejoint ce lieu majeur, cette place, lieu de la rencontre entre deux systèmes, celui qui s'absente du fleuve et celui qui le rejoint, celui qui passe au dessus de la digue et celui qui s'installe dans ces pas. A l'endroit où se trouvait antérieurement la frontière. Et soudain, cela met non pas le fleuve en partage, mais cela met soudain les gens qui sont ici ensemble, entre la limite des Vosges et

la forêt noire. C'est-à-dire qu'ils appartiennent ensemble à cette même géographie ; ils ne sont pas seulement en train de partager ce lieu de la frontière. Ils sont ensemble dans un univers qui les met, d'ailleurs, plus en commun, de part et d'autre du Rhin. Cette communauté de la géographie que l'on essaye de transformer, de magnifier ici. Je suis assez content parce que, il y a cette anecdote que j'ai lu il n'y a pas très longtemps : les prostituées allemandes et les prostituées françaises se sont rencontrées, juste avant Noël, là, pour conter leurs malheurs communs. A ce moment-là, je me dis que l'on a réussi quelque chose.

Vous voyez que l'on passe au-delà de ces limites pour rejoindre la digue qui est là et qui protège le fleuve qui, tous les ans, pendant la saison de la fonte des neiges, va jusque là, et donc rejoint les protections qui ont été prévues à cet effet. Il a fallu déplacer le pont parce que quand le nouveau maire est arrivé après Catherine Traumann, il a tout essayé pour faire que le projet (qui avait mis quand même 50 ans à se monter) soit arrêté. Et donc, il a dit ce qui serait bien de le déplacer. Donc, on a tout eu : les chauve-souris, les oiseaux, les maires... pas les poissons.

Si vous allez à Strasbourg actuellement, il y a un filet qui est mis là. C'est assez drôle parce que c'est un filet qui est entre les deux tabliers et il est marqué «Ne sauter pas dans le filet». Effectivement, ce n'est pas un tremplin, c'est





un filet fait pour compter les oiseaux qui tomberaient dans le filet après s'être heurtés aux haubans. On a été sauvé parce qu'il y avait un couple d'oiseaux très particuliers qui habitait là. Donc tout le monde a dit il faut arrêter le pont pour sauver ce couple extrêmement rare. Jusqu'à ce qu'un ornithologue vienne me parler par hasard et me dire que ce couple était juste un couple perdu, parce que deux kilomètres plus loin, il y en avait plein.

Sur le plan technologique, on a pu constituer cet ouvrage à partir d'un système de tôles cintrées, de forte épaisseur - 12 cm -, à partir d'un système technologique qui est évidemment lié aux conditions de production qui ont très largement changé depuis quelques années et qui nous mettent aujourd'hui en relation très directe entre géométrie, calcul des structures et production. Ce n'est pas du tout un tripode autonome, c'est un tripode qui est aujourd'hui totalement intégré. Cela ne veut pas dire que la géométrie permet de faire n'importe quel type de schémas statique et que n'importe quel type de calcul peut être fabriqué, cela veut dire que l'on est dans une pensée très directement liée à la fabrication. Ces deux géométries assez complexes se rejoignent pour constituer ce lieu.

Ce lien territoire est en même temps le lieu de ces parcours multiples au dessus de ce fleuve qui, comme je le rappelais, a été très largement transformé à la fois dans sa dimension géographique et dans sa dimension politique. Depuis ce jour, je pense que tous les ouvrages que nous construisons sont des ouvrages qui franchissent une frontière, une frontière qui n'est pas forcément géographique, mais qui peut être économique, sociale, par exemple la passerelle de Saint Denis, c'était donner aux enfants de Franboisien la possibilité des enfants du stade de France.



Marc  
Mimram

Le  
Grand Objet  
Technologique



Je voudrais vous parler maintenant de ce lien avec la Chine. Deux projets situés à Tienjin, à une heure de Pékin, à l'est. Donc, on est au nord de la Chine.

Ce premier projet se trouve à Teda, la ville nouvelle située entre Tienjin et Tangou : on a fait sur cet autoroute 3 fois 2 ponts plus ceux là qui sont les viaducs d'accès qui font chacun 2 km. Alors que la commande était de faire des ponts tous différents on a proposé de faire des ponts tous semblables, à partir d'une réflexion qu'on avait été menée en France sur un autre projet qui est ce pont à côté de Belfort.

L'idée était la préfabrication d'éléments liés au tracé de la rivière. On avait un grand viaduc et deux arcs ponctuels. Tout s'organise autour de cette hypothèse : chacun des pas du pont est fixé. Parce que c'était un truc un peu bizarre : on nous a demandé de passer un pont quasiment parallèlement aux méandres d'un fleuve, sauf que le fleuve à tendance à faire de nombreux méandres. On a trouvé le plus petit multiple commun qui permette de franchir le fleuve en restant le plus près du sol. Quand on montrait l'image de ce pont au Japon... Il y a une vraie question dans le question de l'infrastructure qui est la question du territoire. Fritz Leonhardt dit : je me tiens au sol, je me tiens au territoire, tandis que les Japonais ont tendance à s'en abstraire. Je ne revendiquerais pas la territorialité de Fritz Leonhardt pour autant, qui a commencé ses travaux au moment du 3e Reich, juste après. Mais on voit bien que la question de l'ancrage, la question du positionnement, du rapport au sol est la question qui renvoie à une dimension territoriale, politique et géographique dont il faut mesurer les vertus.

Ici, cela renvoie à une question technologique. Voici l'outil de préfabrication, on n'est pas dans l'absence de réflexion par rapport à la Chine. Ces éléments sont préfabriqués ; ce sont des espèces de demi-baleines montées par un pont roulant et qui sont déplacées pour s'installer ici.

Ce qui m'intéresse, c'est que, quand on a développé cela, on avait pensé à une autre structure, plus complexe, qui était une structure plissée, dans l'autre sens, avec une plus grande portée. Les services de l'Etat français nous avaient dit que cela n'était pas possible techniquement, économiquement, etc. J'ai décidé de ne pas être la cible permanente des services de l'Etat, donc on a réduit nos prétentions autour de cet objet et de ce mode de fabrication. Voilà l'ouvrage quasiment terminé, en cours de chantier, et dans ses rapports avec les méandres du fleuve.

A ce moment là, on se promène en Chine ; on a très peu de temps pour le réaliser, on n'est plus à la même échelle. On va essayer de voir comment on installe un arc à 3 articulations pour revenir sur le schéma statique connu. Cette structure est une structure plissée, extrêmement complexe





géométriquement. Elle varie en inertie entre ce point là qui est nul et ce point là qui est nul. Ici la structure est plissée, elle a une plus forte inertie comme le pont Alexandre III. Comment réaliser ces éléments dans un regard à la technologie qui peut être développée en Chine. On a un mode de production qui est totalement différent.

Comment peut-on raisonner avec cette exportation d'une forme dans un mode de production très différent. C'est là où la question du global et du local se rencontrent dans des géométrie extrêmement complexes, dans un façonnage qui renvoie de très près à un travail pharaonesque, ne serait-ce que parce que tout cela a été construit sur des cintres en terre. Avec des systèmes de manutention qui n'ont rien à voir avec ce que vous avez vu avant. Parce que tout cela est déplacé ; deux systèmes de fabrication, un sur des cintres de coffrage, l'autre sur la partie en terre, ensuite levés manutentionnés par des moyens extrêmement rudimentaires mais surtout avec des modes de fabrication différents, c'est-à-dire que le nombre d'heures de travail par m<sup>3</sup> ici n'a rien à voir avec ce lui que l'on avait à Belfort. Comment s'autoriser une telle complexité calculatoire, une telle complexité géométrique avec une mise en oeuvre qui n'a rien à voir. Cela me passionne. Parce qu'en Chine, on est à la rencontre avec deux univers : à la fois une grande quantité de main d'oeuvre payée 600 yuan pas mois, une centaine d'euros par mois, mais une technologie qu'ils importent de manière très proche de la nôtre pour les modes de calcul, les modes de production, vous allez le voir pour l'acier. Cela veut dire que cette interrogation, là on ne parle pas de géographie, on parle plutôt de mode de production entre le local et le global, se pose de manière très exacerbée. Personne ne laisserait faire cela ici. Je vais vous parler d'un autre projet que personne ne me laissera faire nulle part ailleurs.

Il fait froid en ce moment à Tienjing, donc la rivière est gelée, le ciel est plombé. La question posée pour ce concours était de construire un pont qui laissait passer la voie le long des quais. Les Chinois ont une idée assez naturelle : il y a un jardin le long des quais, donc pourquoi ne pas y mettre les voies rapides ? Nous avons nous-mêmes fait cela, il n'y a pas si longtemps. Comme j'avais un peu d'expérience, je leur ai dit : vous ne voulez pas garder le jardin ? Donc, on s'est mis hors concours et on a décidé de faire trois ponts, deux petits et un grand, qui permettaient de libérer le jardin, qui permettaient de le maintenir en état en déplaçant ici, la voie qui était prévue là. On a installé un système d'arcs assez complexe qu'on allait rejoindre par des passerelles. Donc on allait adjoindre au pont demandé des passerelles. Non seulement on était hors concours mais de plus, on en faisait plus : on rajoutait une passerelle qui allait de là à là, et une autre qui allait de là à là. Voilà la passerelle latérale : la proposition est une proposition de travail sur un système de multiarcs qui sont comme ds fagots d'arcs dans ds géométries assez complexes, mais cette complexité est liée à une distribution des efforts, ici on a un éléments ui a une forte inertie qui en a moins à l'arrivée mais tout cela à partir des éléments de cse faisceaux d'arcs dans l'espace. Mais je voudrais vous parler de leurs liaisons. Leurs liaisons se sont ces pétales qui permettent de liasonner l'ensemble. J'appelle cela des pétales parce que c'ets en même temps un discours su rle rapport que pouvait installer dans ce paysage et dans cette lumière un peu étrange, l'ouvrage de jour et de nuit. L'endroit a un certain charme abandonné d'un jardin abnadonné après la révolution culturelle. Donc sauver ce jardin et installer cett relation avec lu et d'en créer un autre le lon de l'autre quai. Voilà la proposition.

Marc Mimram  
Le Grand  
Objet  
Technologique

Cela s'inspire d'un autre ouvrage que l'on avait à Chow à la frontière belge, sur la Meuse, où on a pour la première fois utilisé ces systèmes. Ces arcs sont composés d'une partie supérieure semi-cylindrique, de deux âmes latérales biaisées et d'une âme basse droite ; ce n'est pas simplement pour que ce soit complexe mais cela prend beaucoup mieux la lumière et cela permet d'insérer la soudure. On lit cette ligne de la semelle supérieure qui vient prendre la lumière de manière variable alors que l'âme la prend de manière constante, ce que ne ferait pas un tube. Par contre, l'avantage du tube, c'est que quand vous vous déplacez dans l'espace, le tube reste un tube, alors que quand vous vous déplacez avec une section comme celle là, la semelle qui est au dessus a tendance à faire cela ce qui n'est pas terrible.

Donc vous êtes obligés d'inventer des sections gauches. Tout cela est gauchi dans tous les sens. Et cela est rendu possible à la fois par les moyens de production que l'on a – cela permet de faire ces choses – ces arcs qui se croisent et qui doivent arriver au bon endroit ; cela permet d'avoir cet élément de semelle supérieur qui va rester toujours supérieur quand on va le remettre dans la bonne position. On a développé ce système pour une raison structurelle essentielle, ici on a un point de moment nul, on a un point maximum ici, on a une variation d'effort au long de cette structure ici.



Revenons en Chine, on a installé ces systèmes beaucoup plus complexes puisque les arcs sont par trois, dans des géométries plus grandes et le liens ne pouvant plus être simplement un lien à partir de membrures on a mis ces pétales qui sont assez nombreuses : 128 différents, le plus long faisant 9 mètres de long, le plus petits 3 mètres. On s'est dit que cela n'était possible qu'en Chine et qu'il fallait trouver le moyen de les réaliser.

On avait fait des maquettes, ils sont tous gauches. Le pétale est composé de deux couches et de deux feuilles. Deux couches de fibre de verre, c'est de la très haute technologie, cela passe par des géométries très complexes, cela passe par des réticules intérieurs, cela permet de liasonner l'ensemble, laisser passer les rédicteurs entre les arcs et puis de stabiliser les arcs entre eux. On se met sur un champs de pétales : on fabrique des tas de sable, à partir de cela on met de la brique, on enlève le sable et cela permet de faire des fours sur lesquels on vient mettre de la résine sur laquelle on vient tendre de la fibre. C'est de la très haute technologie qui rencontre une technologie plus modeste, la mise oeuvre de ces éléments.



La deuxième chose importante, c'est qu'il a fallu fabriquer une usine pour fabriquer le pont. Après elle pourra servir à autre chose, à fabriquer le pont suivant éventuellement. La voilà, les machines de découpe numérique assistées par ordinateurs, tout cela est contrôlée par les plans d'exécution qu'on leur donne dans des modes de production qui sont très proches des nôtres, dans des géométries extrêmement complexes, avec des épaisseurs de toles jamais vues. Voilà comment on glisse tout cela à l'intérieur, tout cela se fait avec la rencontre d'un autre pont c'est-à-dire le pont qui a permis de construire le pont lui-même.

Cette expérience là je la trouve très importante par rapport à tout ce qu'on disait jusqu'à alors, c'est-à-dire que c'est non seulement une question formelle, une question structurelle mais la question de la rencontre avec une civilisation à un moment donné de son développement qui peut... vous vous souvenez du jardin qui était là, on a fait tout cela pour sauver ce jardin. Le maire était tellement content qu'on ait sauvé son jardin qu'il a décidé de le détruire totalement et de le remplacer par un nouveau jardin ; c'est la limite du propos.

Pour finir, cela donne des choses assez étonnantes, un peu baroque. Un ouvrage de cette nature n'est possible que dans cet univers là, à ce moment là dans deux trois ans, cela ne sera plus possible ; c'est en train de se finir.

Voilà pour finir, un autre projet sur le même fleuve. On propose de faire un lien entre deux éléments qui sont asymétriques, celui là et celui-là, qui vont se croiser dans l'espace pour constituer ces deux ?üchistéra ? qui, à partir de là, s'appuyer ici vont arriver, ici permettre la liaison entre une passerelle haute qui va descendre jusqu'en bas ici, alors que l'autre va faire la même chose dans l'autre sens.

Voilà le jardin qui n'existe plus. Voilà, on installe, dans ce vide, on le longe de part et d'autre, avec les voitures d'un côté, les piétons de l'autre ; on isole le vide. Les piétons vont pouvoir venir d'ici en franchissant le jardin par l'escalier passer au dessus de la voie ; soit venir du jardin lui-même, passer par ici pour redescendre de l'autre côté. Et puis, avec une symétrie centrée, on a l'autre passerelle. On a des symétries assez étranges. Cela permet d'accueillir cette structure qui a des géométries assez complexes, dans des difficultés structurelles assez grandes, cela s'appuie de manière asymétrique dans ces deux points. Un dispositif qui est très reliés au regard ; on a pu faire deux ouvrages distants de quelques centaines de mètres, qui parlent tous les deux de la relation avec le fleuve, de la relation avec les jardins que l'on voulait conserver et qu'on a magnifiquement transformé, et dans une liaison spatiale très différente par rapport à la structure elle-même, cet objet un peu étrange qui fait le lien...entre cette très grande complexité géométrique qui est lié à une interprétation calculatoire qui est elle-même très directement liée à un mode de production. Voilà l'état de la chose. Voilà une machine à cintrer la tôle dans le mauvais sens.

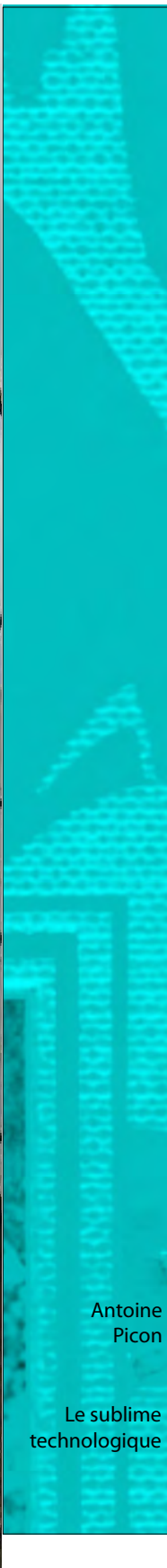
Marc Mimram  
Le Grand  
Objet  
Technologique

J'espère vous avoir convaincu qu'il était possible avec une forme de raison adaptée à la fois au mode de production, au lieu et au projet de s'interroger de manière spécifique sur ces ouvrages un peu complexes.

# Du sublime à la technologie







Antoine  
Picon

Le sublime  
technologique



Je vais essayer de caractériser les rapports entre grands objets technologiques, les territoires et les paysages. Avec comme constat le fait que la question est loin d'être simple car nous sommes à l'évidence dans une période de transition entre deux régimes. Le premier avait caractérisé une certaine modernité technologique, que l'on peut faire remonter probablement à la charnière des 18e et 19e siècles. On ne sait pas très bien comment caractériser le nouveau régime des relations entre techniques territoires et paysages dans lequel nous rentrons.

Est-ce que l'on entre dans une période postmoderne? Il y a quelques années, tout était postmoderne. Il semblerait que depuis quelque temps, on soit moins postmoderne. Augé a proposé que l'on soit moins postmoderne, moi je pense parfois que l'on est dans une modernité de type hystérique. Enfin, il y a 1000 façons d'essayer de caractériser le présent.

En tout cas, une chose est sûre, certaines hypothèses traditionnelles sur les rapports entre technologies, territoires et paysages ont cessé d'être évidentes. Je vais essayer de vous proposer un retour en arrière pour tenter cerner comment a été pensé le rapport entre infrastructures et territoires au cours des deux derniers siècles.



Je partirai du XVIIIème siècle pour cerner cette question. La trame générale de mon propos, c'est que nous sommes peut-être à un moment de crise d'une certaine attitude héroïque qui avait caractérisé les rapports entre grands objets technologiques, territoires et paysages.

Il me semble qu'aujourd'hui, on assiste à une crise, une mise en crise du modèle du sublime technologique. Parallèlement, d'autres dimensions, longtemps refoulées du rapport entre grands objets technologiques, territoires et paysages resurgissent, notamment par exemple la dimension du pittoresque. Cela va de pair aussi, pour moi, avec ce que j'appellerai une remontée du potentiel narratif des infrastructures. Pendant longtemps, les infrastructures ne parlaient pas ; il semblerait qu'elles aient envie de dire des choses. Cela participe d'une mise en récits des espaces et des paysages qui pourrait bien constituer un des traits importants de ce qui se passe aujourd'hui. Cela sera le fil conducteur de mon exposé, d'abord le passé et ensuite d'essayer de voir comment certaines choses entrent en crise aujourd'hui.

J'ai employé le mot infrastructure parce que je n'aime pas les grands objets technologiques (GOTs). Pourquoi ? Il y a un album de Babar avec des personnages appelés des Gogots. Plus sérieusement, parce que c'est peut-être la notion d'objet qui ne me plaît pas. Parce que ce qui fait paysage au croisement de la grande échelle et de la technologie, ce ne sont pas forcément des objets au sens traditionnel, par exemple des ponts ou des choses comme ça. On pense à cela tout de suite mais par exemple, un terre-plein aujourd'hui, qui reçoit des containers, cela fabrique une sorte de paysage. L'infra-



Antoine Picon

Du sublime technologique



structure, cela va au-delà du paysage. Il me semble que dans le rapport entre infrastructures et paysages, il y a autre chose que des objets qui sont peut-être capturés plus généralement par le terme infrastructure.

Encore une fois le terre-plein, cela peut faire paysage. Je pense qu'aujourd'hui beaucoup de paysages technologiques sont des paysages de terre-plein plus que des paysages de ponts.

Je vais commencer par le XVIII<sup>e</sup> siècle et remonter à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour plusieurs raisons. La première, c'est que c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que se fait jour l'idée que la technique est à la fois une sphère étendue, puissante et autonome. Étendue, avec notamment l'idée, pour la première fois, qu'on peut ranger sous une même rubrique que l'on appelle encore les arts et métiers (plus tard, on l'appellera technique), on peut ranger sous une même rubrique toute une série de pratiques techniques. L'activité technique peut relever d'un regard unifié ; c'est ce que l'on trouve dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, dans l'introduction à la technologie de l'Allemand Beckman publiée dans les années 1870. Donc la technique cela existe, c'est énorme, c'est ce que l'on trouve dans toutes les activités du fer transformé, etc. C'est autonome et cela relève pour une part de logiques qui appartiennent en propre à l'activité technique.

Autonome, car si la technique emprunte aux sciences et aux arts, il y a, dans la technique, quelque chose d'irréductible à d'autres domaines. En matière de génie civil, cela a toute une série de conséquences.

Première conséquence : en matière de technique, par exemple, la technique c'est utile. L'art de l'ingénieur ce n'est pas la même chose que l'architecture, c'est une branche spécifique. Perronet écrira qu'il est le premier à avoir donné à ses ponts une ordonnance qui ne doit qu'à l'économie de matières, à la performance structurelle, quelque chose qui ne doit pas à l'architecture. Le grand paradoxe du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est que se met en place une structure qu'on reconnaît encore largement aujourd'hui qui est l'idée que la technique c'est autonome, c'est irréductible au reste et, parce que c'est autonome, cela peut agir sur l'environnement. Par exemple, le pont est quelque chose qui peut faire paysage. On voit d'ailleurs apparaître sous certains rendus du XVIII<sup>e</sup> siècle des débuts de paysage et que l'infrastructure, parce qu'elle est infrastructure et irréductible à ce qui l'entoure, est capable de contribuer à la construction du paysage. Une petite chose à noter en passant, l'infrastructure vient prendre la place de quelque chose qui s'installait et créait du paysage avant, c'était la ville. La ville dans les tableaux anciens est une sorte de signature du paysage qui l'entoure. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ville tend elle-même à devenir paysage. On peut lire une partie de l'œuvre de Piranesi comme une réflexion sur ce qui se passe lorsque la ville consti-



tue du paysage. Et se substituant à la ville, la technique, au sein du territoire, va constituer du paysage.

Mais la technique n'est pas artistique au sens traditionnel, d'où l'idée qu'elle n'est pas belle. Elle n'est ni belle ni laide : l'émotion esthétique qu'elle suscite appartient à un autre ordre, et c'est là que l'on rencontre la notion de sublime. L'infrastructure participe d'un espèce de combat contre la nature. L'idée de combat contre la nature est indissociablement liée à l'idée d'une espèce de

conflit à l'intérieur de la nature, puisque l'homme est naturel, etc, et liée à une étrange disproportion entre l'homme et la nature. Donc, cette idée de combat, de processus héroïque de conquête de la nature qui n'est finalement qu'un achèvement de la nature par elle-même. C'est quelque chose de très dialectique.



Antoine  
Picon

Le sublime  
technologique



Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on va commencer à réfléchir aux grands objets technologiques, la route par exemple, en terme de combats incessants contre la nature. Voici un tableau qui représente une route de montagne, avec l'avalanche, avec des risques surmontés. Toute cette esthétique héroïque va naître au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'idée aussi que la conquête de la nature est aussi étrangement un processus de civilisation de l'homme.

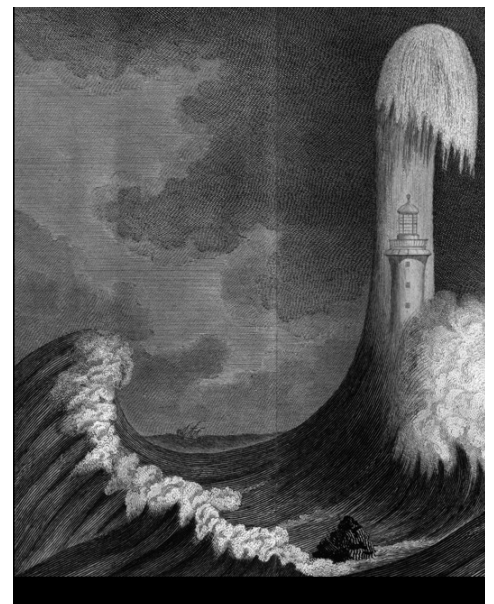
L'homme se civilise en conquérant la nature, l'utilité est tout à la fois physique et morale. Le sublime technologique est quelque chose qui va beaucoup se développer au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec le phare, par exemple, on est clairement dans cette espèce de lutte héroïque contre la nature. Une chose à noter d'ailleurs, l'objet technologique est sublime parce qu'il incarne un processus, c'est tout autant le processus que l'objet qui est sublime, cet espèce de combat contre la nature. On voit très bien ici le Pont du diable, tableau allemand du début du XIX<sup>e</sup> siècle où, finalement, ce qui est héroïque, c'est autant le chantier que le reste, d'ailleurs tellement héroïque que les personnages sont totalement effondrés !

Ce thème de la disproportion entre ce que peut encaisser l'âme humaine et ces forces démesurées contre lesquelles il s'agit de lutter est un thème important. Cela va caractériser pendant très longtemps le discours sur les grands objets technologiques.

Je franchis un siècle. 1902. Construction du viaduc du Vior, dans une vallée assez perdue de France. On est encore dans cette espèce de lutte héroïque contre les forces de la nature. Comme c'est une révélation de la nature à elle-même, c'est aussi un processus de civilisation de l'homme. Voici le même viaduc du Vior, aujourd'hui. Ce processus héroïque est l'une des caractérisations du sublime.

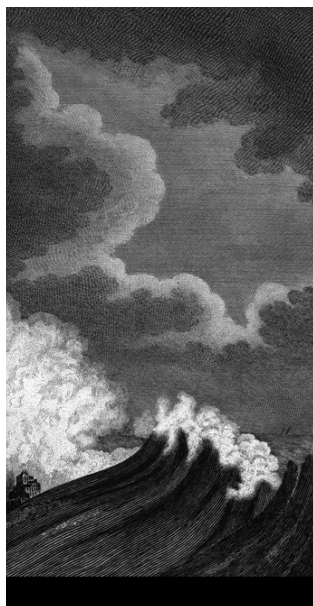
Le sublime va se développer un peu partout dans le monde. Un des pays où il va triompher le plus complètement, ce sont les Etats-Unis. Un Américain, David Neil, a d'ailleurs écrit tout un livre sur le sublime technologique, qu'il attribue uniquement aux Américains, ce qui est habituel chez les Américains. Le Golden Gate est sublime etc., etc.

Une autre dimension du sublime est d'ailleurs que, par une espèce d'évidence de la démesure, il parle directement aux foules, aux masses. Au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, toute une série de discours vont se développer sur le grand objet technologique dans une relation directe aux foules ; le grand pont de Brooklyn, cela plaît à tout le monde, à la différence du beau en architecture qui lui requiert une certaine éducation. La tour Eiffel, de ce point de vue, est aussi une bonne illustration de ce type de choses.



Ce sur quoi je voudrais insister, c'est que, en même temps que se constitue ce discours, il y a des dimensions réprimées de la façon dont l'infrastructure s'adresse au paysage.

Première dimension réprimée, à mon sens, le fait que l'infrastructure est toujours entre un ici et un ailleurs. La banque de Padou parle d'un missile et non pas d'un espèce d'horizon. Dans cette tension entre cet ici et cet ailleurs, il y a une dimension paysage en puissance. C'est d'ailleurs ce qu'avait assez bien compris Lorrain. Tous ses tableaux fonctionnent avec cette tension entre l'ici et l'ailleurs, souvent d'ailleurs avec cette espèce d'infrastructure par excellence de l'Age classique qui est le port et je ferai un pas de plus en introduisant la notion de narration, cette espèce de tension entre l'ici et l'ailleurs devient une matrice de récit possible.



Antoine  
Picon

Le sublime  
technologique

La route, en se dirigeant vers l'horizon, devient une matrice de récit possible. On a tendance d'ailleurs à ne plus faire attention aux histoires qu'ils racontent mais ils ont quand même une dimension narrative. Il y a quelque chose dans les infrastructures qui fonctionne en fait sur le plus long terme, pas seulement dans le ici de la confrontation à la nature mais comme une promesse d'un ailleurs, d'un horizon, etc. Cette dimension existe mais elle est très souvent réprimée. Si on prend le viaduc du Vior, on pense tout de suite beaucoup plus à la sublimité de l'objet qu'à cette tension entre l'ici et ailleurs.

Cette tension entre l'ici et l'ailleurs est également liée à la forme «réseau». A partir de la fin du 18ème siècle, beaucoup de ces infrastructures s'intègrent à cette nouvelle forme d'organisation technico-spatiale qu'est le réseau. Le réseau c'est quelque chose qui parle du local et parle du plus général, parle de cette espèce de mise en tension. Mais encore une fois, très souvent, dans le regard porté sur le grand objet technologique et l'infrastructure et sa relation au site et au paysage, on ne va retenir que le ici. Par exemple qui se souvient, dans les histoires de sa construction, que le pont du Forth est un pont de chemin de fer et qu'en fait cela ne parle pas que des structures antilever mais d'une relation entre le proche et le lointain.

Le réseau, et c'est un point plus compliqué à comprendre, le réseau possède une dimension narrative. Pourquoi ? Parce qu'un réseau, on a tendance à penser que c'est une chose alors qu'en fait cela n'en n'est pas une.



Un réseau, c'est un système régulé d'événements. Prenez une voie de chemin de fer, ce n'est pas une voie de chemin de fer qui fait un réseau, c'est une voie de chemin de fer qu'empruntent des trains qui suivent un certain horaire. Tout réseau prescrit des scénarii des événements licites et des choses qui ne devraient pas se passer, par exemple, pour cela, ce réseau de chemin de fer du XIXème siècle, c'est un bon événement : le train arrive à l'heure à la gare.

L'incendie de Meudon, par contre, est un mauvais événement. Mais il faut noter qu'on raconte toujours des histoires horribles d'accidents etc., le réseau est une matrice de récits possibles.

Mon argument est que, d'une certaine façon, le sublime inscrit l'objet dans l'ici d'une espèce de confrontation violente avec la nature, réprime l'espèce de tension entre l'ici et l'ailleurs qui est pourtant inscrite dans la notion d'infrastructure, réprime très souvent l'appartenance de l'infrastructure à la forme réseau et les aspects narratifs qui vont avec. Sachant, encore une fois, que le réseau raconte des histoires liées à l'ici et l'ailleurs.

Le réseau raconte aussi des histoires de croissance et de décroissance, le réseau est plein d'histoires, bruissent d'histoires sur sa croissance, ses connexions, etc.

Le pittoresque : le grand objet technologique ce n'est pas bien qu'il soit pittoresque. Ce n'est pas bien pour un grand pont. Et si on dit à un ingénieur du 18ème qu'il est pittoresque, c'est une insulte.

Le pittoresque, qu'est-ce que c'est ?

Très souvent, par rapport à l'infrastructure technologique, soit on regarde l'infrastructure de loin et qu'elle devient un élément dans un tableau et il y a une espèce de pacification de l'infrastructure par sa présentation dans un tableau ; soit l'infrastructure elle-même, devient toute petite, quasiment de l'ordre du pont de jardin, comme ici c'est Carmontel présentant les clés de Monceau au Duc de Chartre. Alors là on est dans le pittoresque.

Dernier point sur cette partie historique, ensuite j'en viendrais aux considérations sur le présent.

Une de mes thèses aussi, c'est que, assez curieusement, l'esthétique du pittoresque et l'esthétique du réseau sont intimement liées. Très souvent au XIXème, une des manifestations privilégiées du réseau va être le pittoresque car le sublime est occupé par l'objet lui-même, par l'objet tout seul : le viaduc de Garabi, on le pense en soi pas comme élément de réseau. Lorsque l'on essaye de donner une esthétique cela va être très souvent une esthétique pittoresque. C'est vrai, en particulier, pour le réseau des réseaux du Paris hausmanien que sont les plantations. Les plantations du Paris d'Alphan obéissent à une esthétique du pittoresque et du coup s'opère un lien entre le pittoresque et la mise en récit. il y a une espèce de discours, mélange de technologies sophistiquées, d'art des réseaux hydrolique, de pittoresque, de chalet suisses etc que racontent les plantations d'Alphan. Si on y réfléchit bien beaucoup de choses dans l'histoire des réseaux vont durablement rester de l'ordre du pittoresque.







Bizarrement, le sublime est généralement réservé aux grands objets s'installant dans une espèce de clivage au sein de la nature, le gouffre, la vallée alors que les objets dont on sent le plus clairement qu'ils appartiennent à des réseaux sont souvent des objets de taille moyenne ou médiocre. Un petit pont de chemin de fer appartient plus clairement à un réseau que le viaduc du Forth et autres grands ouvrages de ce genre et on aura plus tendance à leur accoler une grille de lecture pittoresque.

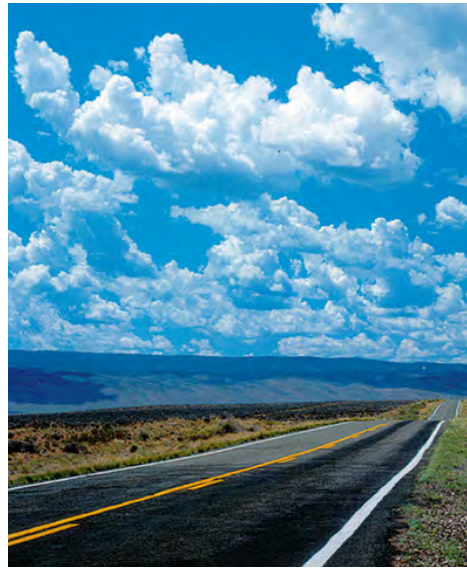
Le présent :

D'une certaine façon, nous n'avons jamais été autant dans le sublime technologique. Pour vous rappeler quelques ordres de grandeur : vers le milieu du 19ème siècle, on en est encore à quelques centaines de mètres de portée des ponts, aujourd'hui on est à quelques kilomètres. Le pont du Verrazzano est le premier pont pour lequel on ait été obligé de tenir compte de la courbure de la terre. On construit aujourd'hui quand même à l'échelle de la terre.

Par exemple, le plus grand pont suspendu du monde, le pont de Lakachi, portée centrale 2 km, longueur totale 4 km et la hauteur des pilons 280m, c'est comme des petites Tours Eiffel. C'est tellement gros, tellement énorme, que lorsqu'il y a eu le tremblement de terre de Kobé, la pile s'est déplacée d'un mètre, ce qui a d'ailleurs augmenté la portée, cela allait dans le bon sens donc les ingénieurs Japonais étaient très contents et cela ne s'est pas effondré.

Antoine  
Picon

Le sublime  
technologique



Donc, on est dans le colossal. Il est clair qu'aujourd'hui, le rêve de conquête de la nature qu'avaient caressé les ingénieurs depuis le 18<sup>eme</sup> siècle s'achève sous nos yeux ; il n'y a pas d'isme, il n'y a pas de bras de mer qu'on ne soit capable de franchir soit par un tunnel, soit par un pont etc. On a d'une certaine façon, enfin, conquis la nature au sens où l'entendait le 19<sup>eme</sup> siècle. Bien sûr, elle se venge de temps à autre, comme à La Nouvelle Orléans, mais on s'est en quelque sorte installé dans cette espèce de très grand sublime technologique.

Ce qui est frappant aussi, c'est que cela a contaminé l'architecture. Tout un pan de l'architecture contemporaine fonctionne résolument sur le mode de la conquête héroïque : on fabrique des villes artificielles, des bâtiments de plusieurs kilomètres de long... il y en a aujourd'hui des dizaines.

Là où néanmoins on peut peut-être s'interroger sur la portée de ce qui se passe, c'est lorsque l'on voit que, par exemple, au Kansai, la problématique n'est pas uniquement le gigantisme. Il y a tout un aspect lié à la maîtrise des flux d'air conditionné etc par Piano, avec ces espèces de coques en téflon. Il semble que par la maîtrise des paramètres d'ambiance, une approche peut-être un peu plus subtile est en jeu.

Cela m'amène au point suivant : on assiste, à la fois, au triomphe de cet héritage du sublime technologique et en même temps aux prémices d'une crise. Pourquoi ? c'est que nous vivons dans un monde où la distinction entre le naturel et le technologique n'est plus aussi claire qu'autrefois.

Le sublime technologique, cela marchait parce que cela fonctionnait sur l'idée qu'il y avait une partition claire entre les œuvres de l'homme et la nature ; et l'homme conquerrait la nature. Aujourd'hui, nous vivons de plus en plus dans un mixte de nature et de technologie, dans une techno-nature dans laquelle les choses sont assez difficiles à départager.

Voici l'oeuvre d'une artiste, Valeria Piccini (souris nude avec greffe d'oreille), et son argument est : quel est l'objet vraiment artificiel ? Est-ce la souris ou est-ce le modèle sélectionné par tous les canons de beauté des magazines féminins. Un philosophe comme Sloterdijk défend l'idée que nous nous "élevons", que la terre n'est qu'un gigantesque parc humain, un gigantesque élevage, ou : qu'est-ce qui est naturel ? Qu'est-ce qui est artificiel ? ou comment peut-on s'opposer héroïquement à autre chose que soi alors que l'on n'est jamais que dans le double de soi ? C'est peut-être une des questions aujourd'hui de notre monde. D'une certaine façon, ce ne sont plus le vierge et l'insoupçonné qui nous menacent, c'est très souvent l'ombre de nous même.

Autre chose qui va avec, c'est le triomphe absolu du réseau. Le grand objet technologique parvenait encore à entretenir l'illusion qu'au dessus de l'ordre du réseau, il y avait encore un ordre des objets, je pense qu'aujourd'hui le réseau a à peu près tout envahi. Le réseau et la technologie, globalement, ne sont même plus pensables comme une série d'objets remarquables.

Ce qui est très frappant, par exemple, lorsque l'on regarde le mouvement moderne, c'est qu'il a fétichisé un certain nombre d'objets, la voiture, l'aeroplane etc (ce sont des objets qu'aime Le Corbusier). Aujourd'hui, on est dans un monde dans lequel les quasi-objets les terminaux, les connecteurs etc. se sont multipliés. Est-ce que c'est un objet cela ? Est-ce que c'est une efflorescence de réseaux ? Tout ceci n'est pas totalement clair.

J'ai commencé en parlant du parking mais la grande question posée depuis l'architecture radicale, c'est que ultimement la technologie ce n'est pas l'équipement indéfini d'une surface avec la disparition totale de tout objet.

Avec un monde quand même qui moi me fascine toujours parce que c'est un monde dans lequel le soft est devenu hard et le hard est devenu soft. Grosso modo, aujourd'hui, il est plus fondamentale de changer de système d'exploitation que de jeter cette boîte en plastique aluminium et d'autres choses que l'on appelle un ordinateur. Je dirais que d'une certaine façon, le plus infrastructurelle est souvent le plus immatériel. Vous prenez par exemple les entreprises de logistique aujourd'hui, le soft ware de gestion de la flotte est beaucoup plus important que les véhicules.

Antoine  
Picon

Le sublime  
technologique



Donc, on est dans un monde où la notion d'infrastructure même devient étrangement complexe et poreuse.

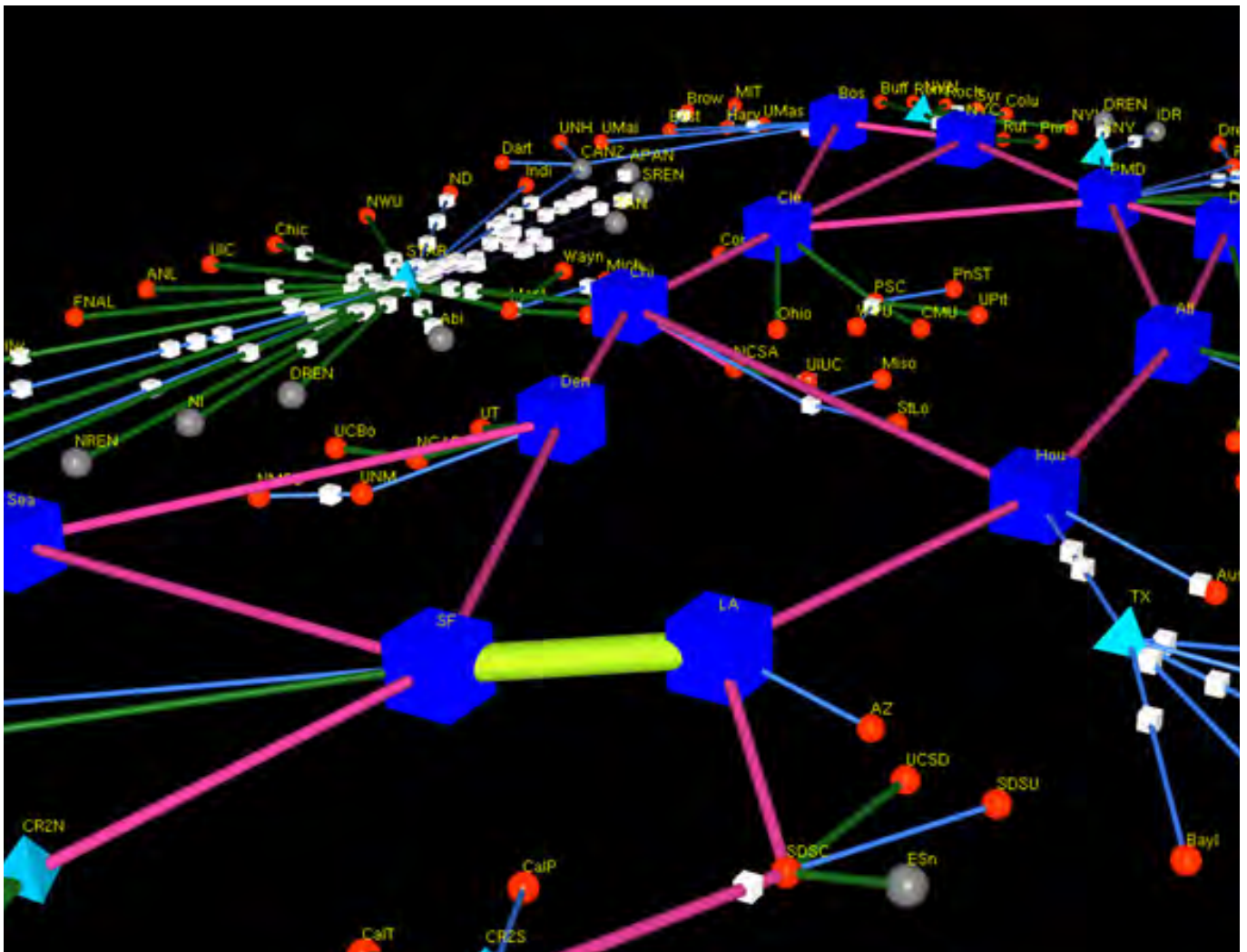
Une chose est sûre, en tout cas pour moi, on ne peut plus penser la technologie comme on l'a longtemps fait, comme une scène, comme un système ; aujourd'hui, on est beaucoup plus dans une technologie qui devient environnement, qui devient paysage.

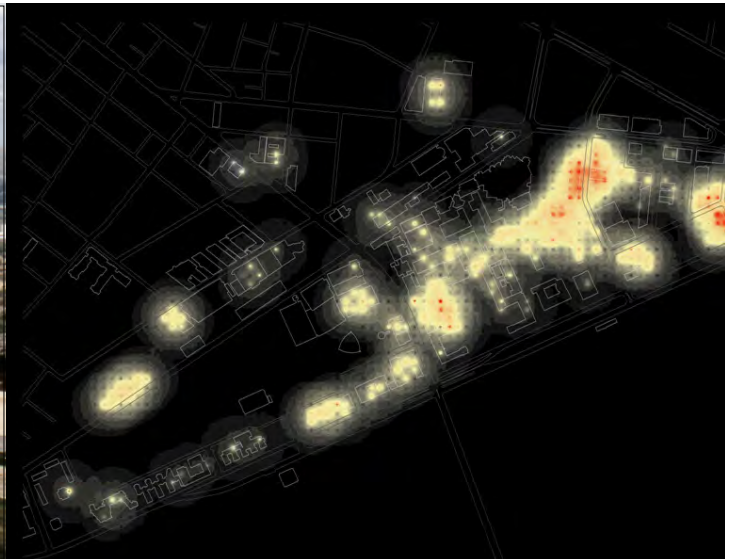
Finalement, qu'est-ce que la technologie aujourd'hui ? C'est ce qui nous entoure, et plus forcément quelque chose qui se cristallise en grands objets identifiables, à la limite ce sont les petits objets (portables...) qui résistent le mieux. Du coup peut-être faut-il penser cette technonature comme une espèce d'environnement. Ce qui me frappe souvent d'ailleurs, si vous prenez l'internet c'est la disparition progressive de la métaphore du réseau au profit de la métaphore de l'espace. L'internet d'ailleurs n'est pas un réseau mais un réseau de réseaux qui englobe tellement de réseaux qu'il finit par être perceptible plutôt comme un environnement qu'autre chose.

Parvenu à ce stade, je voudrais revenir à ce qu'est un réseau. Vous savez qu'à l'origine, c'est un ret, petit filet, cela évoque la maille, comme le terme anglais network. La maille n'est qu'un aspect du réseau, au moins aussi importante est l'idée qu'il se passe quelque chose dans un réseau. Des lignes téléphonique ne forment pas un réseau tant qu'il ne se passe pas quelque chose sous forme d'impulsion électrique qui forme message etc ; un réseau, c'est l'assemblage entre une infrastructure matériel et des systèmes d'événements et c'est régulé ; il ne se passe pas n'importe quoi. A priori, dans un réseau téléphonique, il ne se passe pas n'importe quoi. Donc, il y a l'idée d'un certain nombre d'événements admissibles et intéressants et d'un certains nombres d'autres événements qu'il faut éviter. En fait, un réseau c'est une structure de médiation entre une infrastructure physique et des systèmes d'événements licites etc, d'où le fait que, pour moi le réseau est fondamentalement informationnel. J'irais plus loin en disant que le réseau, c'est un ensemble de scenarii de ce qui est possible, pas possible, licite, pas licite.

Cela c'est une station de chemin de fer au 19eme siècle. Les chemins de fer, ce sont des rails mais ce ne sont pas seulement des rails plus des locomotives, ni des rails plus des locomotives plus du charbon etc, c'est un système où des choses doivent arriver et d'autres choses ne doivent pas arriver. Donc, c'est un ensemble de scénarii que l'on essaye d'organiser et d'autres scénarios que l'on essaye d'éviter.

Avec cela, il y a dans le réseau quelque chose de très profondément narratif. Le réseau a quelque chose de potentiellement narratif. Et les réseaux vous racontent plein d'histoires : celle du train pas arrivé, celle du caténaire qui s'est cassé, des histoires de connections. L'internet bruisse d'histoire. La réalité virtuelle est en fait un système d'histoires possibles.





Le réseau vous raconte aussi des histoires de ce qui arrive aussi à l'espace, l'espace se déforme sous l'effet des réseaux. Voici la carte du temps de transport en France entre le fin du 19ème et aujourd'hui : la carte se déforme et se rétrécit. Aujourd'hui, on a toutes ces cartes du TGV...

Au carrefour de ces histoires et de ces déformations de l'espace, il y a quelque chose qui fait paysage. Il y a aujourd'hui un paysage qui est de plus en plus marqué par les réseaux. Le réseau parle encore une fois de quelque chose que l'on connaissait depuis longtemps mais que l'on n'avait pas cherché à théoriser comme le rapport entre l'ici et l'ailleurs, entre le continu et le discontinu, le physiquement proche et le déconnecté. L'une des histoires classiques du réseau, c'est comment vous pouvez être à la fois proche et très loin parce que vous êtes déconnecté. L'internet et le TGV, ce sont des histoires classiques des réseaux.

Antoine Picon

Le sublime technologique

Alors, mon hypothèse de fond, c'est que l'on ne peut pas penser aujourd'hui le grand objet technologique ou l'infrastructure sans penser cette espèce de complexité infinie et cette espèce de rapport au réseau et à tout ce qui va avec. Très littéralement, le monde se peuple, il se peuple d'objets, il ne faut pas exagérer, mais il se peuple d'objets qui nous parlent de réseaux et d'objets plus généralement qui commencent à bruiser d'histoires.

C'était quand même une dimension qui avait existé avant ; prenez le pont du 18ème siècle, il parle un peu de réseau, il ne parle pas que de l'héroïsme et du franchissement (c'est un pont de Peronnet), le pont est plat, il n'y a plus de dos d'âne ce qui marque l'appartenance au réseau de la route. Ce n'est pas la première chose que l'on va noter à propos d'un pont du 18ème, on notera plutôt la performance technique à l'époque. Aujourd'hui, je crois que les objets parlent beaucoup plus directement de l'ordre des réseaux et c'est même devenu l'une des questions : comment l'objet exprime-t-il l'ordre des réseaux ? Sachant qu'il y a une tendance à la dématérialisation de l'ordre des réseaux. Il y a des gens, par exemple, qui pensent que l'internet, dans une génération, il n'y aura plus de serveurs c'est-à-dire que tous les ordinateurs seront des serveurs et s'enverront des messages de l'un à l'autre. Cela, c'est le réseau Wireless du campus du MIT. L'infrastructure et le réseau de demain deviennent de plus en plus nuageux, de moins en moins de lignes et de filets, de plus en plus le nuage. D'ailleurs, pour ceux qui aiment l'architecture, un des génies du projet de Diller et Scofidio (?) pour la Suisse, cette espèce de structure hypertendu de nuages, reflète assez bien certaines des apories actuelles.

Un des problèmes donc c'est comment on exprime, comment on renvoie à cet ordre là, sachant qu'en plus il y a des tendances, il y a ce que l'on exprime via l'écran, toutes ces questions ne sont pas absolument simples.

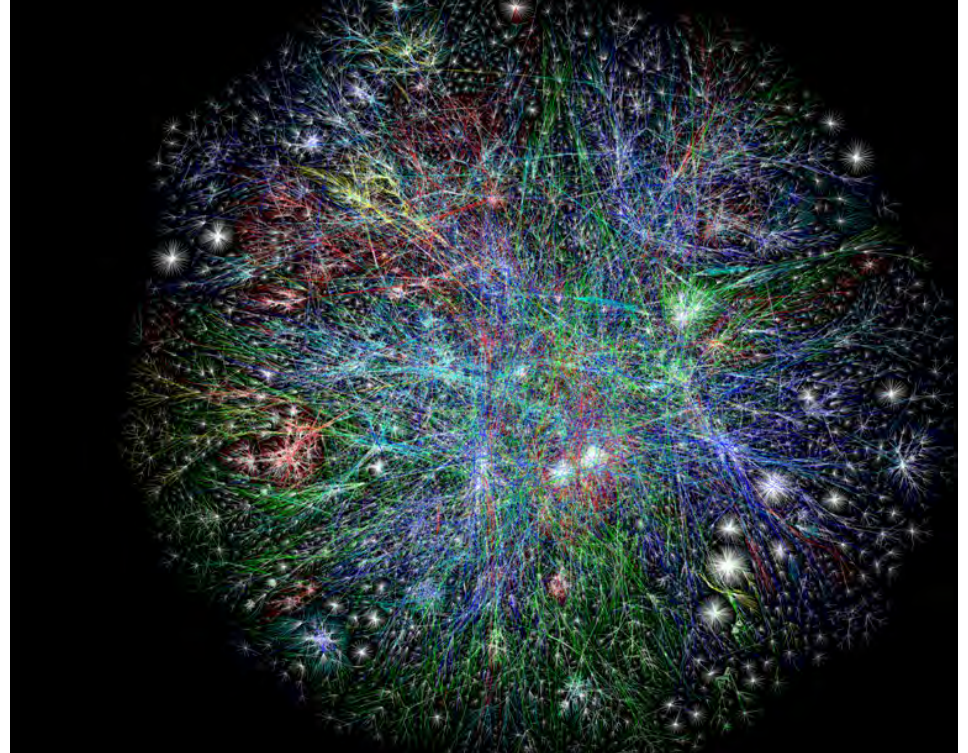
On ne peut plus être aussi simple et héroïque qu'autrefois, on ne peut plus tout à fait croire à cette espèce de noble saga, du coup on est obligé de fabriquer une génération d'objets qui racontent de plus en plus des histoires, qui font des choses étranges comme créer des espaces publics, à jouer même sur les frontières entre l'ingénierie et la non ingénierie comme, par exemple, chez Calatrava. Tout un jeu qui, en fait, génère des histoires. Cette gare de Zurich qui est implantée sur une espèce de faille urbaine très particulière devient une matrice d'histoire. Ce qui devient gênant avec les objets d'aujourd'hui, c'est qu'ils parlent de plus en plus ou, tout au moins, ils gazouillent et laissent imaginer des tas d'histoires. Chez Freissinet les ponts ne gazouillaient pas. On rentre dans un monde d'objets qui se complexifient et on rentre dans des objets qui commencent à tenir des discours d'espace public, des discours sur les frontières, qui commencent à devenir des matrices de récits.

En définitive, on est en train de rentrer, peut être, dans un autre régime de la technologie dans lequel on n'est pas dans le cri sublime et héroïque de la confrontation avec la nature vierge qu'il s'agit de conquérir mais on est beaucoup plus dans un discours dans lequel il y a du déjà là de l'histoire, de la sédimentation, de la complexité, des conflits et l'objet finalement essaye de trouver sa place en participant d'un ordre qui est celui de la création de récits et de la création d'une certaine forme de...

Aujourd'hui, la seule façon que nous ayons trouvée de fabriquer du lien social dans des sociétés infiniment variées et fragmentées c'est de faire de la mise en récit.

D'où cette espèce de complexification des objets (un pont de Mimram)

D'où aussi le retour en force de cette idée où l'infrastructure devient le paysage, devient aussi la surface équipée, c'est le projet de Freshill près de New York, projet très emblématique de ce qui se passe aujourd'hui. C'est la plus grande décharge publique du monde (encore qu'en Chine...). Au bout de plusieurs années d'entassement des ordures, cela produit toute sorte de gaz nauséabonds. On a imaginé de faire un parc public dessus sachant que le sol va se tasser au moins pendant un demi siècle. Il faut des ventilations pour le gaz. On n'est plus dans le discours de la pureté, on est au contraire dans un discours complexe sur toutes ces histoires sédimentées.



Pour terminer, les éoliennes. Elles posent toute une série de questions. Leur implantation requière tout un travail sur la carte, sur le paysage, sur ce qui préexiste. D'autre part, ce sont quand même des quasi-objets : comme le mouton, cela se promène rarement seul et ce n'est pas comme le Viaduc du Viort. Elles se promènent en troupeau : elles sont intimement liées à la production d'électricité donc au réseau. Elles posent donc tout une série de questions assez complexes et assez typiques des problématiques d'aujourd'hui. Quelque chose qui fabrique du paysage.

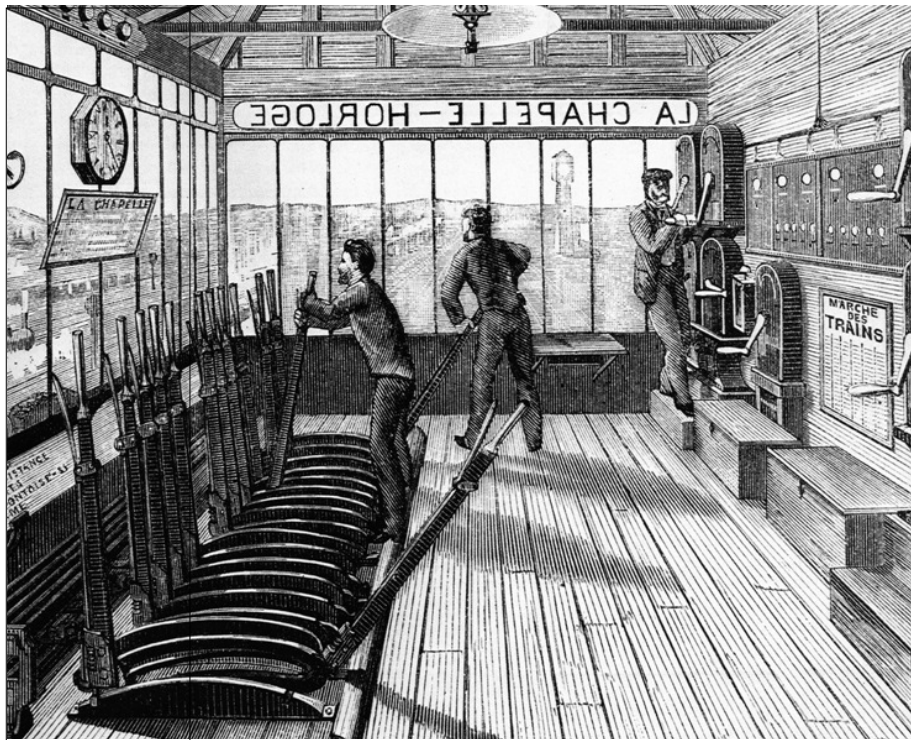
Avec l'éolienne, je suggérerais que l'on n'est plus dans le registre du sublime mais dans celui du nouveau pittoresque. Cela ne veut dire que l'on va vivre dans un monde rassurant. On va vivre dans un monde un peu plus complexe et discursif mais qui est quand même un monde assez effrayant.

Lorsque l'on pense au sublime, on pense à l'effroi (avalanches, tempêtes, etc) mais il y a aussi quelque chose d'effrayant dans le pittoresque qui est la confrontation à tout cet ordre discursif : rien n'est plus effrayant que les objets qui parlent, qui s'installent intelligemment, si possible, sur leur site.

Les éoliennes incarnent parfaitement le fait que ce nouveau paysage qui émerge devant nous, ce que j'appelle le pittoresque contemporain, ce n'est pas forcément un paysage plus pacifié que celui des grandes infrastructures d'autrefois.  
Fin

Antoine Picon

Le sublime technologique



Il y a une crise du récit fondateur et, à la place, il y a toute une série de récits. Le grand pont pouvait être muet parce qu'il s'inscrivait dans un récit fondateur, dans la lutte civilisatrice de l'homme contre la nature.

A partir du moment où ce récit est en crise, il faut que les ponts plus modestes racontent quelque chose. Aujourd'hui, la technologie ne peut plus court-circuiter l'histoire.

Tout n'est pas anihiler. Je ne pense pas que le sublime disparaisse totalement. La règle, aujourd'hui, c'est de reconnaître la complexité et la sédimentation. Je ne suis pas sûr que le récit type ait encore beaucoup de chance. Sauf, par exemple, Bilbao : c'est une sorte de récit type entre bonne architecture et ville en déroute qui se redresse, etc. Tout le monde veut son récit type. Je pense, qu'aujourd'hui, ce qui est le plus intéressant ce sont les travaux qui échappent au récit type. Il y a toujours aussi des éléments génériques (les éoliennes, on ne les redessine pas à chaque fois). Bilbao, c'est du cousu main, c'est de la haute couture. La complexité, c'est quand il faut adapter du prêt à porter.







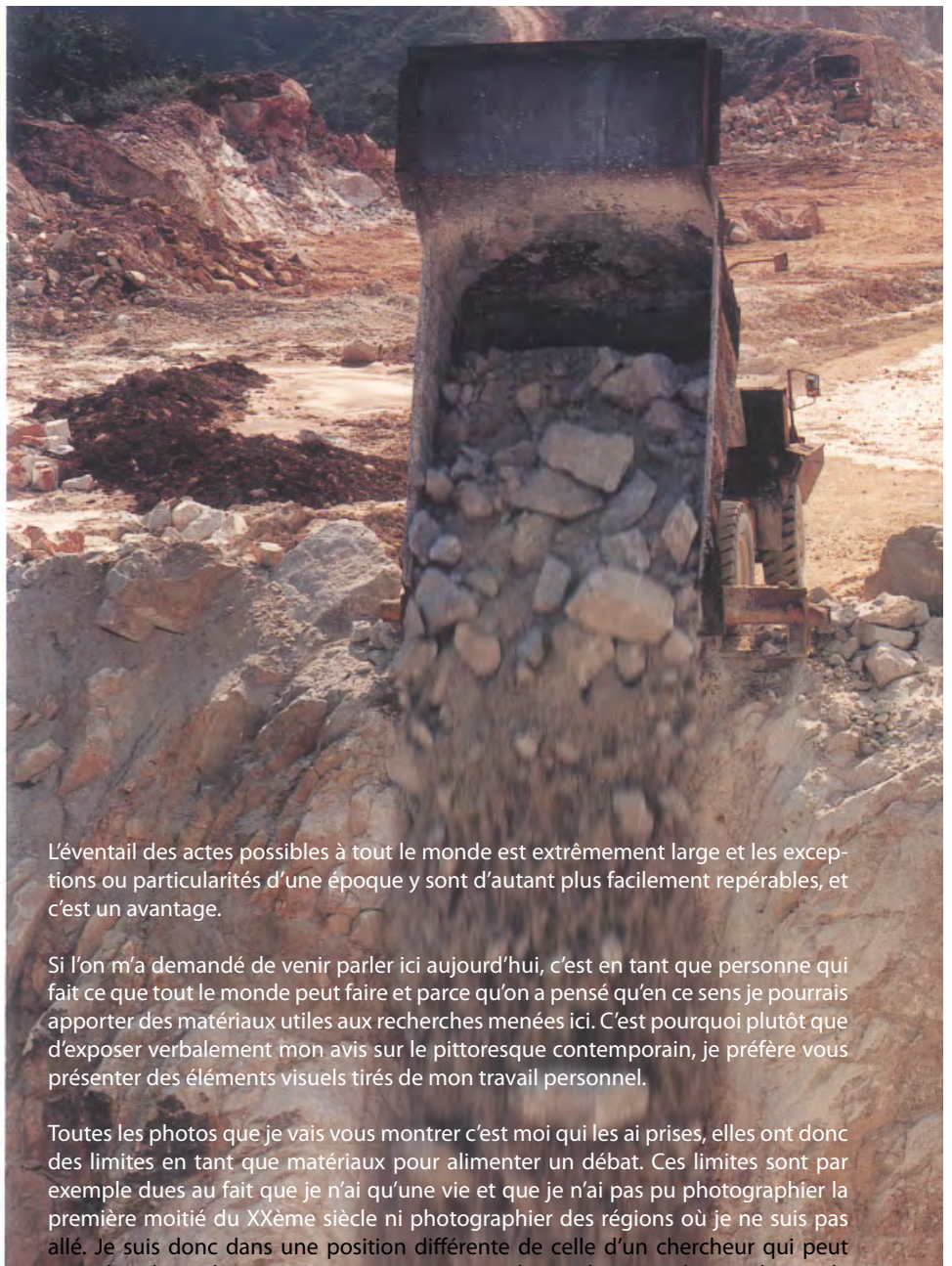
Hatakeyama  
Naoya

Eclairages

Je m'appelle Naoya Hatakeyama et je viens de Tokyo. Je suis photographe. Je photographie peu les personnes et travaille essentiellement sur le paysage, l'architecture, la ville.

Dire que je travaille sur ces sujets n'est pas tout à fait exact : en réalité, à la différence des architectes ou des paysagistes, je n'interviens pas sur les objets que je photographie, je ne les construis pas, ne les modifie pas. Je me contente de les regarder et de les photographier.

Regarder seulement, ou montrer, c'est en fait une chose très simple dont tout le monde est capable. Mais même dans les choses que tout le monde peut faire il y a une part d'expression ou de jugement personnels.



L'éventail des actes possibles à tout le monde est extrêmement large et les exceptions ou particularités d'une époque y sont d'autant plus facilement repérables, et c'est un avantage.

Si l'on m'a demandé de venir parler ici aujourd'hui, c'est en tant que personne qui fait ce que tout le monde peut faire et parce qu'on a pensé qu'en ce sens je pourrais apporter des matériaux utiles aux recherches menées ici. C'est pourquoi plutôt que d'exposer verbalement mon avis sur le pittoresque contemporain, je préfère vous présenter des éléments visuels tirés de mon travail personnel.

Toutes les photos que je vais vous montrer c'est moi qui les ai prises, elles ont donc des limites en tant que matériaux pour alimenter un débat. Ces limites sont par exemple dues au fait que je n'ai qu'une vie et que je n'ai pas pu photographier la première moitié du XXème siècle ni photographier des régions où je ne suis pas allé. Je suis donc dans une position différente de celle d'un chercheur qui peut consulter des archives anciennes ou provenant de tous les coins du monde avec la liberté de les exposer en même temps que ses propres réflexions.

Dans les années 1980, à l'université, j'ai reçu une formation à la photographie moderniste et je n'ai donc jamais été très intéressé par la photographie utilisée uniquement comme moyen d'analyser le sujet photographié. Je ne m'intéresse pas à la photographie en tant qu'outil journalistique ou académique pour étudier par exemple «les détails de l'architecture selon Le Corbusier» ou «la formation du concept de paysage dans les campagnes japonaises».

Mon intérêt ou l'intérêt des personnes comme moi se porte plutôt sur la façon dont nous pouvons être mentalement en relation avec le monde extérieur, ce qui est une question extrêmement vaste et générale.

Il s'agit d'un thème que l'on trouve déjà dans la littérature japonaise ancienne. En Europe, c'est une question qui a été creusée avec l'émergence d'une représentation scientifique du monde ou, après la révolution laïque, dans le mouvement artistique romantique. Même dans le monde contemporain où la science est toute-puissante, la correspondance entre l'univers mental de l'homme et le monde extérieur semble se poser à nous d'une manière encore plus complexe. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle se tient par exemple la réunion d'aujourd'hui. Si le travail d'un photographe contemporain vivant à Tokyo et qui partage avec vous cette même question peut être utile à la réflexion que vous menez ici, je pense alors que mon passage aura eu un sens.

Je vais donc maintenant vous montrer mes photos. Les explications que je vais vous donner ne seront pas centrées sur la notion de matière qui est le sujet d'aujourd'hui mais vous présenteront le contexte dans lequel chacune des séries a été réalisée. Je pense d'ailleurs que toutes mes photos convergent en fait vers la question de la matière.

\*Photos "Lime Works"

Comme vous le savez, Tokyo est une des villes du monde où le degré de concentration de population est le plus élevé. Quand j'ai commencé à vivre dans cette ville, je me suis heurté à un problème. Jusque-là, la région dans laquelle j'avais grandi tout comme l'université où j'avais fait mes études se trouvaient dans des espaces vastes. Les photos que je prenais quand j'étais étudiant étaient toujours des photos de lieux spacieux et plats, que je photographiais à une certaine distance : des sujets avec des formes simples ou des bâtiments isolés. Sur ces photos prises de front, il y avait toujours une part importante de ciel. J'aimais la simplicité de ces photos.

Or, en marchant dans les rues de Tokyo, il m'était difficile de trouver des lieux ouverts et étendus ou des objets aux formes bien définies. Tokyo est étroit, saturé et désordonné. Quand on marche dans la ville, le champ visuel est toujours envahi par d'innombrables lignes ou surfaces. J'avais donc l'impression que je ne pourrais plus prendre des photos comme je l'avais fait jusque-là et j'étais perplexe quant à ce que j'allais pouvoir faire.

Comme je ne pouvais pas faire les photos que j'aimais à Tokyo, j'étais d'autant plus attiré par les larges espaces et, dès que j'avais un peu de temps, je retournais dans la région de mon enfance, Iwate. Instinctivement, j'allais revoir une cimenterie qui m'attirait quand j'étais adolescent.

Voici ma première peinture à l'huile, à 17 ans. Un jour, la regarder de l'extérieur ne m'a plus suffi et, prenant mon courage à deux mains, je suis allé demander si on pourrait me laisser visiter l'intérieur.

Les cimenteries, en général, sont situées près des carrières d'où est extraite la matière première qu'est le calcaire. La personne qui avait gentiment accepté de me faire visiter l'usine m'a aussi proposé d'aller voir la carrière. Cette rencontre a été mon premier pas dans le travail que j'ai poursuivi pendant 20 ans autour de l'industrie du ciment.

Les carrières m'ont fasciné. A mon retour à Tokyo, j'ai pris contact avec la fédération des mines qui m'a apporté son concours et permis, pendant plus de 8 ans, de visiter un très grand nombre de carrières au Japon, depuis Hokkaido, au nord, jusqu'à Okinawa, au sud.

A peu près au même moment, je me suis familiarisé avec la manipulation d'un grand appareil pour des photos d'architecture et j'ai également visité de nombreuses cimenteries.

Hatakeyama  
Naoya

Eclairages

En 1996 j'ai rassemblé ce travail dans un livre : "Lime Works".

Ces 8 années de photographie à travers le Japon et de vie à Tokyo ont peu à peu transformé ma vision de la ville. Lorsque je rentrais en avion à Tokyo, après un voyage dans une région du Japon où se trouvait une carrière, il arrivait que je survole Tokyo. Vue du ciel, la ville m'apparaissait comme une surface recouverte de cailloux. Le rapport avec la roche que je venais de voir dans les carrières me semblait évident. Les immeubles ou les routes de la ville sont faits avec du béton issu de la roche calcaire extraite des montagnes. D'un point de vue macroscopique, il est naturel, je pense, que la texture de la ville ressemble à celle de la roche .

Lorsque je faisais des photos dans les carrières de calcaire il arrivait souvent que les personnes y travaillant expriment leur méfiance à l'égard des photographes. Certains montraient leurs photos de carrières dans les médias pour illustrer la destruction de l'environnement. C'était gênant pour les personnes qui travaillent dans les carrières. Bien sûr, voir des montagnes sans végétation ou avec de grands trous béants nous rend tous tristes. Mais est-ce qu'il nous arrive aussi de regarder les montagnes creusées en nous demandant où se trouvent à présent les rochers qui étaient dans ces trous?

En un seul mot je dirais que la relation entre nature et société est complexe.

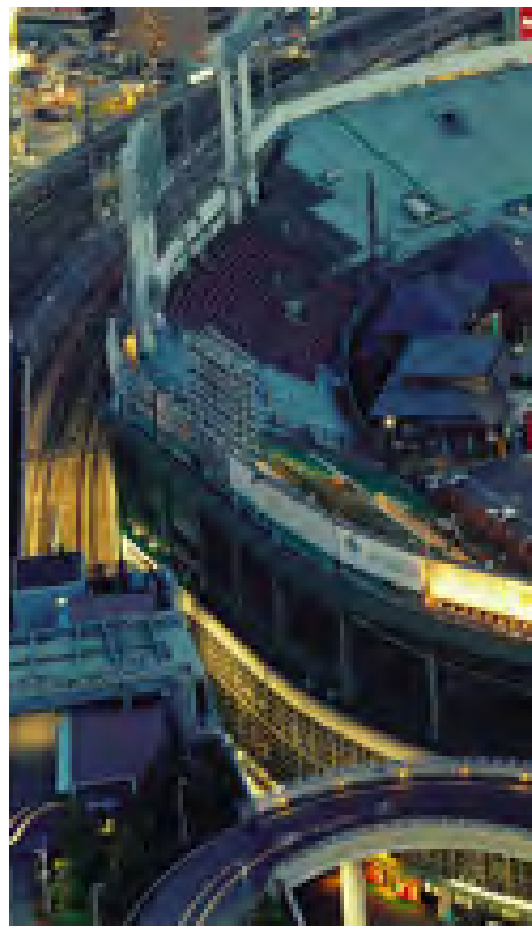
Par exemple, si on essaye de déterminer quelle personne ou entreprise est responsable du réchauffement de la terre par émission de Co2, on s'aperçoit très vite que ce n'est pas simple.

La nature en tant qu'environnement pour la vie et la nature d'un point de vue esthétique ce n'est pas exactement la même chose mais il nous arrive souvent de confondre les deux. En réalité, nous considérons généralement la nature comme quelque chose de beau mais notre sens de la beauté s'est formé avec l'histoire de la littérature et des arts et comporte une dimension artificielle que nous avons souvent tendance à oublier. Ainsi, au Japon par exemple, la surface de forêts détruites pour construire des terrains de golf est je ne sais combien de fois plus importante que la surface des carrières mais quand viennent les vacances les citadins prennent leur voiture et se rendent dans ces golfs pour pour "profiter de la nature".

Comme je l'ai dit plus haut, le problème est complexe. Pourtant, si on renonce à l'aborder ou à prendre des mesures politiques parce que c'est trop compliqué, on peut être sûr que l'état de l'environnement ne fera qu'empirer.

Ce n'est sans doute pas une erreur de dire que nous vivons avec ce dilemme.

Quoi qu'il en soit, je n'ai pas entamé un travail photographique dans les carrières ou les cimenteries avec l'idée trop simpliste de montrer la destruction de l'environnement. Pour construire les villes où nous vivons, les immeubles où nous habitons, les routes sur lesquelles nous nous déplaçons nous avons besoin de roche calcaire. Les grands trous dans les montagnes c'est nous qui les creusons. C'est avec cette idée en tête que j'ai travaillé pendant 8 ans. Quotidiennement, en vivant à Tokyo, j'avais toujours à l'esprit les lointaines carrières. Et puis, peu à peu, j'ai pris conscience du lien qui existe entre la ville et ces carrières. Ce sentiment de lien est une chose essentielle. Je pense que la liaison avec un lieu, entre les personnes, c'est ce qui donne le sentiment d'exister, ce qui fait émerger la réalité.





\*Photos "Untitled"

Peu à peu, tout en travaillant dans les carrières et cimenteries je me suis mis à faire ce qui m'avait semblé si difficile jusque-là : photographier Tokyo. J'avais en tête cette texture de la ville vue d'avion et à partir de la fin de l'année 1988 j'ai commencé à rechercher des lieux élevés pour photographier la ville d'en haut. Je suis monté dans de nombreux gratte-ciel, dans le belvédère de la fameuse "Tour de Tokyo", la Tour Eiffel de Tokyo, et sans inclure le ciel dans mes images j'ai pris uniquement des photos de la texture de la ville. Ainsi, je photographiais la ville dans laquelle je vivais tout en gardant en tête les paysages des lointaines carrières.

J'ai commencé ce travail en m'intéressant uniquement à la texture mais au bout de quelques années j'ai découvert une chose : en comparant les photos que j'avais prises je pouvais savoir quels immeubles avaient disparu et lesquels étaient récemment apparus. A partir des années 1980 particulièrement se sont construits à Tokyo de nombreux immeubles de bureaux et d'habitation. En comparant des photos prises d'un même lieu sur plusieurs années il était possible de suivre l'évolution de la ville et cela m'a paru très intéressant.

Hatakeyama  
Naoya

Eclairages



En 1997, ces photos que j'avais prises une par une, j'ai eu l'idée d'en faire un ensemble de 48 images.

De loin, on a d'abord l'impression d'un assemblage de papiers de couleur, mais on s'aperçoit ensuite que chaque photo est une image précise et que certaines montrent les mêmes lieux. Si on les compare, on voit que les immeubles diffèrent. Cette recherche des différences et des ressemblances me semble amusante aussi et c'est dans cet esprit que j'ai fait ce travail. Je le poursuis de façon intermittente et à quelques années d'intervalle je fais un nouvel assemblage actualisé. En 2001 il y avait 70 photos. C'est le travail que j'ai exposé à la Biennale de Venise. La version 2005 comporte 96 photos. Je pense que je vais continuer ainsi à ajouter de nouvelles photos et à faire, de temps en temps, un nouvel assemblage. Toutefois, les immeubles récents sont particulièrement élevés et lorsqu'ils se trouvent près de mes lieux d'observation ils viennent boucher la vue et j'ai de plus en plus de difficultés à faire les photos que je faisais jusqu'à présent...

#### \*Photos "River series"

Je ne voudrais pas me limiter aux photos prises en hauteur et vais vous présenter aussi un travail fait plus bas.

Une particularité des déplacements des humains en ville est, me semble-t-il, de se faire dans trois dimensions, à la différence des déplacements dans deux dimensions à la campagne. On prend le métro souterrain. On se rend dans des bureaux en haut de gratte-ciel. On vit dans des immeubles de plusieurs étages. A la campagne les déplacements sont essentiellement horizontaux mais en ville s'ajoute la dimension verticale : l'ascenseur est en ville un moyen de déplacement au moins aussi important que le bus ou le train. Je me déplace toujours dans Tokyo avec un plan détaillé de la ville et je vérifie sans cesse le manque d'information sur cette dimension verticale.

Un quartier de Tokyo s'appelle Shibuya. C'est une partie de la ville qui attire beaucoup de jeunes et elle est toujours très animée. Près de la gare se trouve une rivière et j'aimais bien regarder ses berges recouvertes de béton depuis un pont qui passe au-dessus. Autrefois c'était une rivière naturelle qui coulait à cet endroit mais il y a une quarantaine d'années elle a été en grande partie recouverte de plaques de fer et transformée en égout souterrain. Le cours d'eau souterrain est relié à une station d'épuration et la partie visible de la rivière ne sert que lorsqu'il y a des chutes de pluie importantes pour transporter l'eau tombée sur Shibuya vers la baie de Tokyo.

Au début je prenais des photos depuis le pont mais un jour j'ai repéré une échelle qui descendait dans le cours d'eau. Comme la rivière n'était pas très profonde, je me suis équipé de grandes bottes de caoutchouc et suis descendu. J'étais un peu gêné car il passe toujours beaucoup de monde à cet endroit...

En bas, j'ai trouvé un chenal de béton parfaitement rectiligne, un travail parfait, digne d'un artisan, qui menait les eaux vers le cours souterrain. J'ai mis mon objectif à la hauteur d'un décrochement le long du chenal et une ligne horizontale est apparue sur le foyer de mon appareil. La profondeur de champ réelle de la rivière apparaissait sur le foyer comme un espace coupé en deux horizontalement exactement en son milieu.

Sur les photos tirées cette impression était encore plus forte.

Au-dessus de la ligne horizontale se trouve le monde dans lequel nous vivons quotidiennement et en-dessous, tout en faisant partie du même espace, se trouve un autre monde dont nous ne sommes généralement pas conscients. Ce genre de réflexion de type psychanalytique peut aussi venir à l'esprit en regardant ces images.

Cette série date de 1994.

Ensuite, je me suis mis à explorer la partie souterraine du cours d'eau, sous les plaques de fer.

En réalité ce sont certaines circonstances m'ont amené à entrer dans le souterrain. Comme tout le monde le sait les catacombes de Paris ont été installées dans d'anciennes carrières. Les pierres utilisées à la construction des immeubles parisiens étaient traditionnellement extraites des sous-sols de la ville. Lorsque je l'ai appris j'ai évidemment senti un rapport avec le travail que je faisais entre la ville de Tokyo et les carrières de calcaire. J'ai ensuite eu l'occasion de me rendre à Paris et je suis allé voir les catacombes. Hélas, à part certaines parties ouvertes aux touristes les carrières sont sous le contrôle strict de la ville de Paris et j'ai eu l'impression qu'il me serait difficile d'y travailler. Je me suis alors souvenu de Shibuya et je me suis demandé pourquoi je n'étais pas encore entré dans ce tunnel sombre que j'avais aperçu quand je photographiais la rivière. Dès mon retour au Japon j'ai donc pris une torche, remis mes bottes et suis entré dans le tunnel. C'est ce qui a donné en 1999 la série intitulée "Underground".

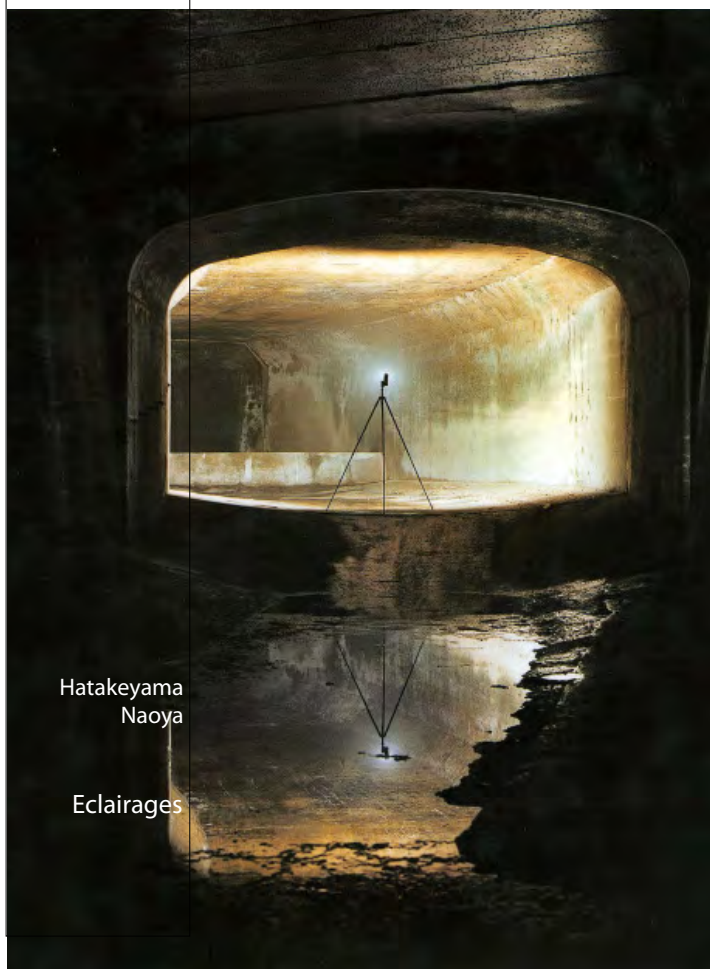
\*Photos "Underground"

L'eau de la rivière souterraine est stagnante. A cause des déchets organiques des eaux usées et de particules de fer de l'eau qui vient du sol, on trouve toutes sortes de formes et de couleurs. En temps normal toutes ces formes et couleurs à l'existence incertaine se trouvaient dans l'obscurité et apparaissaient pour la première fois au monde sous l'effet de ma torche. Cette découverte fut très étonnante pour moi et pendant plus de 6 mois je suis allé à Shibuya faire des photos de cette eau. En regardant mes photos je me suis aperçu d'une chose : le lieu dans lequel je photographiais était totalement obscur et bien que je sois entouré par cette obscurité

pendant que je travaillais cela n'était pas du tout perceptible dans les images obtenues.

Je me suis alors dit qu'il fallait que je photographie non seulement l'eau mais aussi l'environnement souterrain dans lequel elle coulait. C'est donc ce que j'ai fait ensuite pendant encore quelques mois.

C'était un paradoxe de vouloir photographier l'obscurité alors que la photo est rendue possible justement par la lumière. Après divers tâtonnements j'ai fini par décider de mettre une source de lumière au centre de l'image. Cette expérience consistant à insérer quelque chose dans le champ, comme une représentation de moi-même en tant que photographe, était une première pour moi. Par ce biais il devenait possible de montrer l'obscurité environnante et j'ai le sentiment d'avoir pu rendre l'atmosphère du souterrain où je me trouvais.



\*Photos "River Series / Shadow"

En 2002 je suis retourné prendre des photos à Shibuya. J'ai photographié la ville qui se reflétait à la surface de la rivière. J'ai pris ces photos comme si la réflexion de la ville émergeait de l'autre côté de la masse d'eau. J'ai appelé "Shadow" cette série de photos. Je les expose renversées parce que j'ai vraiment l'impression que ce sens-là est le bon. C'est d'ailleurs dans ce sens que les choses apparaissent sur le foyer de mon appareil 4/5.

C'est ainsi que j'ai fait 3 séries de photos sur la rivière de Shibuya.

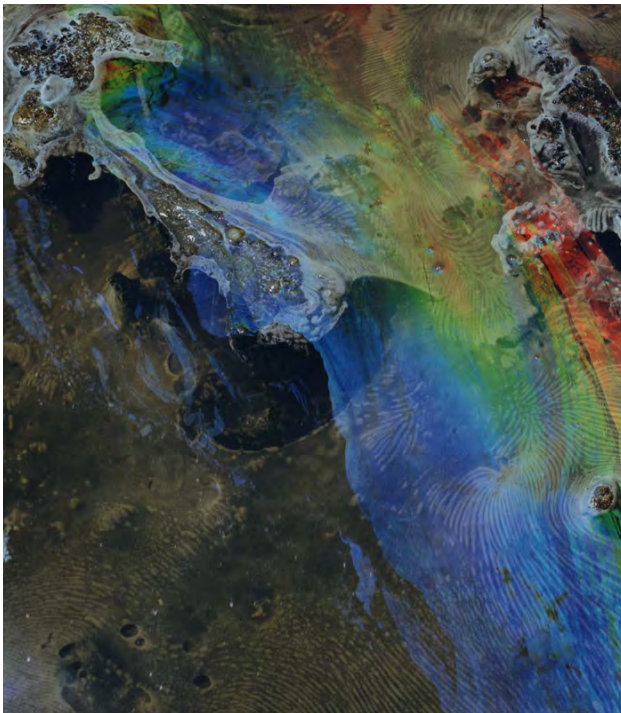
\*Photos "Maquette/light"

Je vais vous présenter un autre travail à propos de Tokyo.

Les photos de texture que je vous ai montrées tout à l'heure traitent, il me semble, des matériaux qui constituent la ville : ses immeubles, ses maisons etc. Mais en vivant à Tokyo je me suis mis à penser que la lumière artificielle était aussi un des matériaux constitutifs de la ville.

A Tokyo, la plupart des grands ensembles d'habitation comportent des couloirs extérieurs éclairés par des lignes très régulières de néons qui donnent une apparence particulière à l'horizon nocturne de Tokyo.

Vers 1995 j'ai commencé à photographier uniquement ces éclairages des immeubles avec un petit appareil. Chaque soir je prenais ma moto et j'allais un peu partout à travers la ville. Pour insister sur la lumière j'ai choisi d'utiliser non pas des films couleur mais du noir et blanc. Pourtant, au moment du tirage, il me semblait toujours qu'il manquait quelque chose. Sur un tirage les points blancs des lumières des immeubles ne peuvent pas être plus brillants que le blanc du papier photographique. Le résultat obtenu ne rendait pas l'impression que j'avais des lumières de la ville dans la nuit. Je me suis demandé si un bon photographe serait capable de produire des tirages sur lesquels les points blancs brilleraient comme les lumières. J'ai donc tenté une expérience : j'ai regardé mes photos en les posant sur une boîte lumineuse. Effectivement les points blancs étaient plus brillants mais en même temps les immeubles qui jusque-la étaient d'un noir profond apparaissaient comme gris. Je me suis alors dit que pour les parties noires des photos il faudrait empêcher la lumière de traverser. J'ai alors tiré la même photo sur un film transparent de la même taille que la photo et l'ai collé derrière la photo.



La lumière du panneau lumineux était donc interceptée sur les parties sombres de la photo et ne passait plus que dans les parties claires. Ainsi, seuls les éclairages brillants et les immeubles sombres restaient dans l'obscurité, exactement comme ce que je voyais en réalité, au point que j'avais même l'impression de retrouver le souvenir du vent froid que je sentais sur ma moto les soirs où j'allais photographier. De plus, ce travail qui consistait à faire une image de choses brillantes puis de faire briller l'image avait quelque chose de tautologique et me semblait quelque peu humoristique. Cette petite bizarrerie me plaît aussi dans ce travail. Quand j'expose ces photos je n'éteins pas la lumière de la salle et éclaire chaque photo avec un spot de faible intensité. Comme la surface de la photo est un papier photographique noir et blanc courant et que j'utilise des boîtes





lumineuses spécialement fines, beaucoup de visiteurs ne s'aperçoivent pas que les photos sont éclairées par derrière et disent qu'ils sont surpris parce que les photos donnent l'impression de briller. Comme mon objectif était de faire des photos qui donneraient l'impression de briller, cette réaction des visiteurs me fait penser que j'ai à peu près atteint mon but.

J'ai donné comme titre à cette série "Hikari no mokei" qui veut dire "maquette de lumière". C'est à partir de cette époque que la notion de maquette a pris de l'importance dans mon travail photographique.

\*Photos "Tokyo/Mori Building"

Il s'agit de photos noir et blanc qui font penser à celles de la série "Untitled" de Tokyo vu d'en haut..

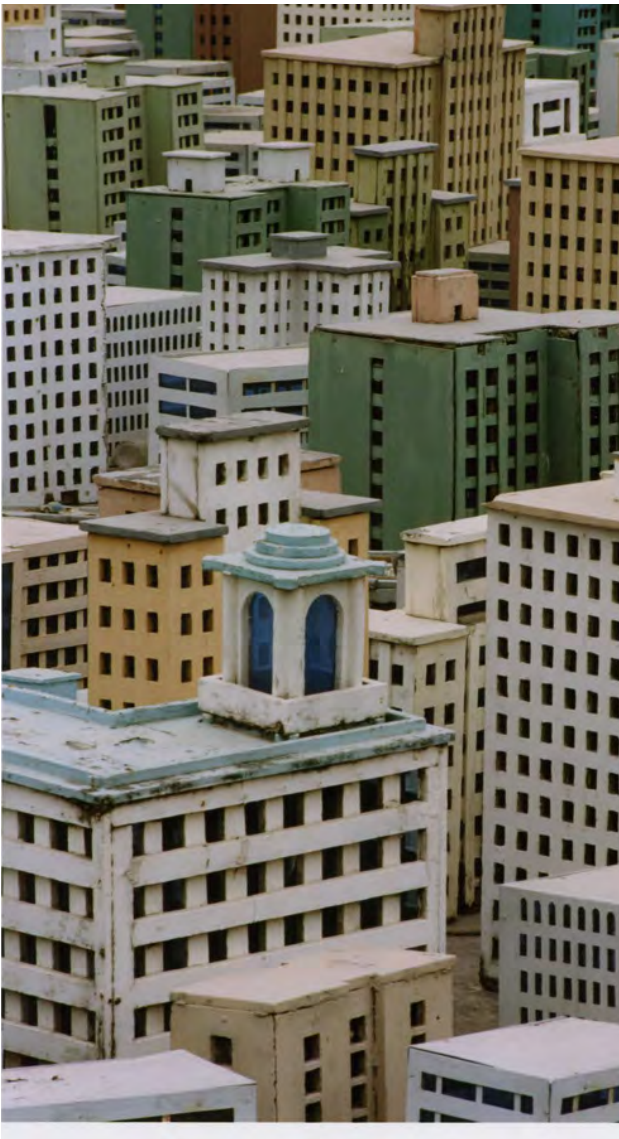
Vous avez sans doute une impression bizarre. Est-ce

la lumière ? La perspective ? Vous avez peut-être compris qu'il s'agit d'une très grande maquette. Elle reproduit très exactement les constructions et rues du centre de Tokyo. Elle mesure 10 mètres sur 7 et a été construite en 2003 à l'occasion de l'inauguration d'un gratte-ciel de Tokyo qui s'appelle Roppongi Hills.

J'ai pu obtenir l'autorisation de photographeur cette très précieuse maquette.

Hatakeyama  
Naoya

Eclairages



\*Photos "NY in Kinugawa"

Et cette photo, qu'en pensez-vous ?

Il y a quelques jours je l'ai montrée à un ami qui habite New York et qui était de passage à Tokyo. Il l'a regardée d'un air triste et m'a dit : "quand tu es venu à New York pourquoi est-ce que tu ne m'as pas appelé ?" Mais si vous regardez bien, vous verrez que les tours du World Trade Center qui ont disparu sont là et qu'en plus elles sont orientées de façon un peu étrange. Là aussi il s'agit d'une maquette qui se trouve au Japon, dans un parc d'attraction près de la ville de Nikko. Les gens dans les rues sont des statuettes de 7 centimètres de haut. La maquette est exposée en extérieur et éclairée par la lumière naturelle. J'ai photographié dans le même esprit que lorsque je fais des photos d'architectures : j'ai mis mon appareil à la hauteur des statuettes, ajusté pour obtenir des lignes verticales et en faisant attention à la lumière j'ai pu rendre l'impression que donnent généralement les photos d'architecture.

Pour l'architecture les principales préoccupations du photographe sont la lumière et la composition. Si on fait attention à ces points, même si l'objet photographié est une maquette on peut obtenir une photo d'architecture modèle.

Au cours de ce travail j'ai eu le fort sentiment qu'il y avait un rapport étroit entre photo et maquette.

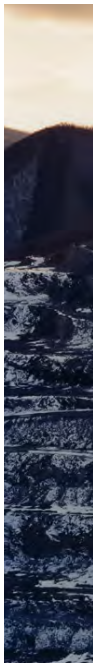
\*Photos "Osaka kyûjô"

Cette fois, il ne s'agit pas d'une maquette. C'est un lieu réel dans la ville d'Osaka que j'ai photographié en 1998 et 1999. Comme les maisons sont entourées par les gradins d'un stade de baseball on a l'impression qu'elles ne sont pas réelles. Et les pelles mécaniques, on dirait aussi des jouets d'enfant.

Je pense qu'il y a diverses raisons qui poussent à vouloir faire des photos mais je crois qu'on ne peut pas nier que le désir de tenir le monde dans sa main en est une importante. C'est le désir de réduire le vaste monde qui est devant nous à un format qui le rende transportable et de pouvoir le sortir pour le regarder quand on en a envie. Si on fait des photos de bâtiments ou de paysages n'est-ce pas parce qu'il nous est impossible de les transporter tels quels pour les montrer aux autres ?

L'anthropologue français Lévi-Strauss dans son livre "La pensée sauvage" dit que la plupart des œuvres d'art sont des modèles réduits. Pour comprendre le réel nous devons l'aborder par le détail mais dans le cas d'une maquette, Lévi-Strauss dit que l'on "saisit d'abord l'ensemble avant de saisir les détails."

Or, quand on regarde une photo on a effectivement l'impression de saisir immédiatement l'ensemble de l'espace qui y est reproduit. Dans la photo ou la peinture réaliste, à l'opposé de la



perception de la réalité, le mouvement de reconnaissance va de l'ensemble vers le détail et, comme le fait Lévi-Strauss, il me semble que réfléchir à partir de la métaphore du modèle réduit peut être très utile. Personnellement j'ai l'intention de poursuivre mon travail sur l'architecture en prenant essentiellement comme référence ce terme de maquette.

On pourrait le dire autrement en disant que le sujet traité est la taille des choses. A la différence de la peinture par exemple, la photo a la faculté d'agir très librement sur la taille d'une image en l'agrandissant ou la réduisant. Les objets dans la réalité ont toujours une taille alors que pour la photo les objets n'ont pas de taille fixe. Les images que nous avons en tête n'ont pas de taille définie non plus. En travaillant en référence avec l'idée de maquette j'ai l'espoir de découvrir une nouvelle réalité photographique et c'est pourquoi je continue à creuser ce sujet.

#### \*Photos "NY in Shenzhen"

Cette photo est assez récente. C'est une autre vue de New York. Cette maquette se trouve dans un parc d'attraction chinois à Shenzhen. Comme la fabrication est rudimentaire elle n'entraîne pas d'hésitation quant à savoir si ce qu'on voit est la réalité ou une maquette. C'est un exemple d'expression simple et directe de l'objectif premier du modèle réduit qui est de donner la priorité à la reconnaissance de l'ensemble plutôt qu'aux détails, à tel point qu'il en émane aussi un certain humour.

Je me demande si photographe ce genre de maquette ne revient pas, au fond, à faire une maquette



#### \*Photos "Blast"

Je reviens donc aux carrières.

Les carrières d'extraction du calcaire japonaises sont généralement à ciel ouvert, comme vous avez pu le voir dans mes précédentes photos. Lorsque dans les années 80 j'ai commencé à travailler sur ces carrières je me suis d'abord intéressé uniquement aux paysages. Pendant que je travaillais il m'est souvent arrivé que des ouvriers me disent "il va y avoir une explosion, il faut que nous nous mettions à l'abri".

Depuis le haut d'une colline éloignée je voyais soudain une paroi de la montagne gonfler puis avec un peu de retard j'entendais un bruit sourd "Boum !" et je voyais au milieu d'une fumée se répandre des rochers brisés en mille morceaux. A de très nombreuses reprises j'ai assisté de loin à ce genre de scènes.

Plus tard, j'ai eu envie de mieux observer ce moment où la roche explosait et se répandait en fragments et j'ai enfin pu le faire en 1995. Au début je n'étais pas très intéressé par une prise de vue de loin avec un téléobjectif. Sur une photo la distance entre l'appareil et le sujet apparaît clairement et je savais que les images que je tirerais de ce genre de situation donneraient une trop grande impression de sécurité. J'avais envie de m'approcher mais les ouvriers ne pouvaient pas m'y autoriser bien entendu. D'abord parce qu'il y a un réel danger de mort : même un petit caillou, s'il vous atteint, peut vous tuer. Alors il m'est venu une idée : le photographe pourrait être éloigné dans un lieu sûr mais l'appareil photo serait installé près du lieu d'explosion.

Au début j'ai fait quelques tentatives avec un grand appareil mais la vitesse d'obturation n'était pas suffisante, et puis pour une explosion je ne pouvais pren-

Hatakeyama  
Naoya

Eclairages

dre qu'un seul cliché. Bref, toutes sortes de problèmes se sont posés et finalement j'ai décidé d'utiliser un petit appareil avec un moteur. La difficulté fut ensuite de convaincre les responsables des carrières mais en montrant des albums de photos que j'avais faites jusque-là certains ont finalement gentiment accepté de m'accueillir. Je pense que pour eux qui ne voient jamais de près le moment où les rochers éclatent mon travail présentait aussi un certain intérêt technique.

A peu près quotidiennement, dans toutes les carrières du Japon, ont lieu 2 ou 3 explosions. A l'endroit où je pose mon appareil jamais personne n'a pu se tenir. C'est un peu comme un territoire encore inexploré par l'homme, une planète sur laquelle débarquerait un robot d'exploration.

Pour décider du positionnement de l'appareil je me fie à chaque fois aux conseils des artificiers. Je pose l'appareil aussi près que possible du lieu de l'explosion mais à un endroit où il ne sera pas écrasé par les rochers selon les indications qu'ils me donnent. L'aisance qu'ils ont à se représenter la façon dont les 2000 tonnes de rocher vont se comporter sous l'explosion et la justesse de leurs conseils sont surprenantes. Par leur longue expérience ils ont acquis la faculté de se représenter ce qui va se passer, ce dont je suis moi-même incapable. Dans un certain sens on peut dire qu'ils sont capables de dialoguer avec cette matière naturelle qu'est la roche.



\*Photos "A bird"

Cet été j'ai fait des photos d'un oiseau. Je devrais plutôt dire qu'un oiseau est venu dans mes photos. C'est cette petite chose que vous voyez dans le ciel à gauche. Cet oiseau est entré dans mon champ pendant que je photographiais. Il a été surpris par l'explosion puis s'est sauvé. J'ai le sentiment que la nature s'est enfuie. Que fuyait-elle ? L'humain, sans doute.

Une force humaine énorme, pendant un instant, cache la nature mais lorsque l'action de cette force s'estompe la nature réapparaît comme s'il ne s'était rien passé et s'en va vers un autre lieu. Le cadre de la photo ne bouge pas, le monde humain reste immobile et la nature s'enfuit d'un lieu désagréable et sort du champ.

Cela peut paraître un peu exagéré mais c'est ainsi que je ressens les choses.

J'espère que mon exposé d'aujourd'hui correspondait un peu au sujet de la soirée qui était "matière, surface et profondeur".



On appelle surface ce que l'on voit des choses. Et il me semble que ce qu'on ne peut pas évaluer seulement par l'apparence on l'appelle "profondeur". Ce qui est reproduit sur une photographie n'est rien d'autre que la surface mais lorsque l'on photographie il est possible de découvrir un sens qui se trouve au-delà de l'apparence. Par la photographie on peut parfois relier un objet à un autre qui jusque-là en était totalement distinct, on peut sentir ou de se représenter une profondeur qui n'apparaît pas sur l'image. Au fond, il s'agit là du même processus mental que la métaphore qui permet la poésie, l'art ou le paysage et repose sur la même fonction symbolique qu'est le langage.

La découverte de la photographie au XIXème siècle a transformé la notion de pittoresque et on peut penser que c'est de cette époque que vient le sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme. Comment évoluera cette notion à l'époque post- photographique ? Il me semble que nous nous trouvons au moment charnière de ce changement, que nous vivons justement cette période de passage d'une époque photographique à une époque post-photographique.

Sans entrer dans la discussion de savoir ce que sera mon travail dans le futur je pense, en tant qu'observateur, que c'est une chance de vivre ce moment. Je suis intéressé par ce qui va se passer dorénavant et compte bien rester attentif aux changements que nous connaissons.

Merci de votre attention.

Janvier 2007  
Traduction Corinne Quentin

Hatakeyama  
Naoya

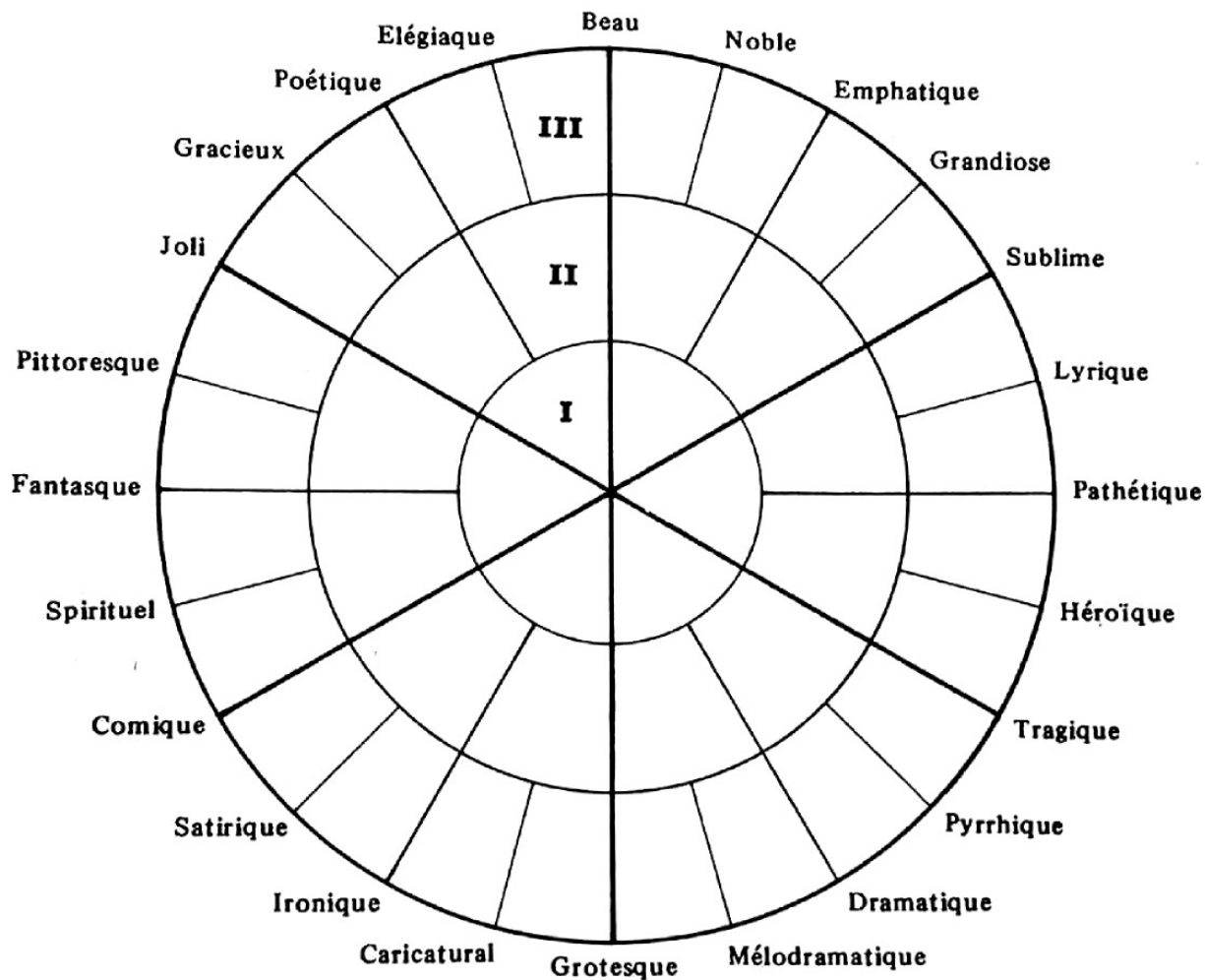
Eclairages





Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain



La notion de pittoresque est aujourd'hui sortie du champ de l'esthétique pour devenir une catégorie banale : « tout peut-être pittoresque ».

Elle est ainsi employée à tort et à travers par les guides touristiques ou autres sites Internet désirant attirer le touriste toujours en recherche de nouvelles sensations. Car si le terme pittoresque nous renvoie encore aujourd'hui à une idée, ce serait celle de la singularité d'un lieu, son caractère typique représentatif de la région et de son folklore. Aussi, est-il particulièrement décrié par les architectes, urbanistes ou paysagistes qui l'associent au kitsch et au vulgaire, à un mauvais goût teinté de nostalgie. Pourtant le pittoresque constitua historiquement une catégorie esthétique précise que Souriau situait dans un diagramme entre le joli et le fantasque, et qu'il opposait à l'héroïque.

Si nous revenons aux origines historiques du pittoresque, celui-ci fut utilisé, au 18ème siècle, dans la réalisation de parc paysager mais aussi pour l'aménagement du territoire. Il naquit en opposition au jardin dit « à la française » qui se caractérisaient par une symétrie de l'ensemble et une perspective ouverte assurant la maîtrise du regard sur l'infini. A



la régularité de ses jardins géométriques, le pittoresque opposa aussi l'irrégularité, le contraste entre les matières et les lignes et cela au service d'une nature dite « naturelle ».

Aussi, en se référant aux différentes caractéristiques du pittoresque historique, nous tenterons de repérer à travers nos paysages et créations actuelles ce qui pourrait aujourd'hui relever d'un pittoresque contemporain. Cela afin de réévaluer une catégorie esthétique qui fut dévalué au cours du temps -en particulier en France où il est encore opposé au « moderne »-, de lui restituer une validité dans la construction de notre monde. Nous aborderons aussi les notions de beau et de sublime qui serviront de cadre à notre réflexion.

### 1) Du sublime au pittoresque : le GOT

Alors que les avant-gardes artistiques semblent avoir fait du beau une question obsolète –tout et rien peut-être esthétique-, la notion du sublime semble toujours nous regarder en particulier avec les grands objets technologiques soit les GOTs. Aussi parlerons-nous de sublime technologique. Cependant si nous revenons aux origines de la notion de sublime, celle-ci concernait presque exclusivement la nature, sa grandeur et sa force dévastatrice tout comme nous l'a défini le Kant dans sa Critique de la faculté de juger :

« Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans qui suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc. ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est propre à susciter la peur ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne (...) ».

Tel que Kant l'expose, le sublime serait ainsi propre à susciter chez le spectateur un sentiment de torpeur, de vertige, à la différence de la catégorie du beau qui serait, quant à elle, liée à l'idée de perfection, d'harmonie et donc, pourrait-on dire, « d'agréable plaisir ».



Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain

Si le sublime se caractérise par le surgissement d'un sentiment d'effroi devant une puissance nous dépassant, on peut penser que celui-ci ne concerne pas uniquement la nature mais aussi certaines constructions humaines d'exception se démarquant par leur majestuosité et leur grandeur telle que le Jardin suspendu de Babylone, les pyramides d'Égypte, ou encore la Tour de Babel, pour ne citer que les plus légendaires. Burke, en ce sens, nous offre une définition du sublime beaucoup plus ouverte :

« Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger : c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit de manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou si l'on veut peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir. »

Mais si la notion de sublime pouvait déjà s'appliquer à certaines constructions humaines, ce n'est réellement qu'à partir de la révolution industrielle que cette catégorie prendra toute son ampleur et qu'aussi on commencera de parler de sublime technologique. En effet, le développement fulgurant de nouvelles techniques permettra aux hommes de construire des objets technologiques non seulement de plus en plus performants mais aussi de plus en plus grands. En cela, les GOTs représentent par excellence le combat héroïque de l'homme sur la nature. L'homme s'est en effet toujours révélé prompt à conquérir et à maîtriser cette nature sauvage mais c'est avec la révolution industrielle qu'il a, pourrait-on dire, imposé sa toute-puissance. Aujourd'hui cette conquête mythique perdure comme le prouve ainsi cette compétition effrénée entre les multiples gratte-ciels repoussant, toujours et encore plus loin les records de hauteurs. Ainsi alors que Londres annonce la réalisation de la plus haute tour européenne : The Shard of Glass par Renzo Piano (306 m.), les Petronas Towers, ces reines de la hauteur, de Kuala Lumpur (205 m.) se sont fait détrôner en 2004 par la tour du Financier de Taipei (504 m.). Et bientôt, le record sera de nouveau dépassé. A Dubaï, la construction d'un « gratte-ciel » d'une hauteur de 700m est annoncée. On ne compte plus non plus les records détenus par des ponts en hauteur et longueur, chaque année, les découvertes techniques et scientifiques repoussant les limites du possible.



Si on peut remarquer aujourd'hui un déclin dans cette conquête héroïque de la nature en particulier du à la montée de préoccupations écologiques, cette fascination pour les superstructures demeure. Ainsi, à un niveau mondial, de multiples villes passent commande afin d'acquérir leur objet architectural grandiose : comme le futur Théâtre Marinsky de Dominique Perrault en plein coeur de Saint-Petersbourg ; le Musée des Confluences à Lyon, incroyable nuage imaginé par Coop Himmelblau, la Casa Musica de Rem Koolhaas qui se présente tel un immense monolithe sur la place de Porto, ou encore le puissant Science Centre de Wolfsburg en Allemagne dessiné par Zaha Hadid. La liste est longue. Si l'élaboration de tour peut encore être renvoyée à la nécessité de construire haut afin d'éviter l'étalement urbain, nous devons cependant faire appel à un autre phénomène pour expliquer cette engouement mondiale pour les grandes structures architecturales, phénomène que l'on peut résumer à « l'effet Bilbao ».

En effet, en 1997, surgit le Guggenheim de Frank O. Gehry à Bilbao en Espagne, chef-d'œuvre architecturale aussi sculptural que contextuel. Si d'autres architectures ont en leur temps marquées leur époque, aucune ne provoqua un retentissement de telle ampleur. Médiatisé et unanimement applaudi par la critique, le Guggenheim de Frank O. Gehry est devenu une icône contemporaine et cela pour deux raisons principales. D'une part car, se



démarquant nettement des grands objets lui étant contemporains, il a marqué le renouvellement de l'architecture, l'affirmation de la création face à la banalisation ambiante due à la globalisation. Et d'autre part, car il est venu redynamiser une ville déprimée, Bilbao, fortement marquée par une crise économique issue de la mutation industrielle ainsi que par le terrorisme. En faisant d'une institution culturelle un lieu d'exception, Frank O. Gehry avec le Guggenheim transforme Bilbao en une destination de « loisirs ».

Si la création architecturale de Frank O. Gerhy touche la catégorie du sublime de par son imposante et majestueuse présence , elle vient cependant créer un nouveau paysage dans la ville de Bilbao qui s'approcherait plus alors de l'ordre du pittoresque contemporain. En effet, le mariage de différentes échelles de valeur, le jeu entre les matières et les formes créent un paysage à la fois harmonieux et surprenant tel que le préconise le pittoresque historique, préférant l'irrégulier à l'uniforme, les contrastes, le relief. La présence du Puppy de Jeff Koons, montant la garde devant le Guggenheim, nous donne en cela une image exemplaire de ce métissage de grand art et de tradition populaire. Ainsi, autrement dit, la superstructure de Frank O. Gerhy génère un choc visuel permettant de redécouvrir les différentes facettes de la ville de Bilbao, et nous offre une image du pittoresque contemporain tel qu'on pourrait l'entendre aujourd'hui.

A la vue des multiples commandes d'objet phare réalisées par les villes, la question de la banalisation et de la formation de ville « générique » tend de nouveau à se poser. Tout pousse en effet à ce que les villes se ressemblent. Nombreux sont en effet ces grands objets technologiques qui pourraient s'exporter autant à Londres qu'à Singapour. De plus, si le Guggenheim de Frank O. Gehry s'intègre parfaitement dans la ville de Bilbao, beaucoup de sites ne sont pas prêts à recevoir ces grands objets technologiques. Aussi les architectes, urbanistes et paysagistes ne doivent pas oublier que leurs créations doivent s'inscrire dans une ville possédant une histoire et identité qui lui sont propres. A cet égard, nous verrons comment certains créateurs tendent à prendre en compte la dimension du site dans lequel ils s'inscrivent.

Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain

## 2) A l'heure de la globalisation : la question du régionalisme

Afin de contrer les effets de la révolution industrielle sur le paysage, le pittoresque historique a revendiqué une authenticité régionale en particulier en tentant de préserver l'habitat vernaculaire dans une nature dite « naturelle ». C'est en particulier à cette dimension que nous renvoie aujourd'hui la notion de pittoresque dans la langue courante. Ainsi, nous sommes invités à rencontrer le Paris pittoresque ou le pittoresque de telle ou telle région, sous-entendue des paysages ou des constructions représentante de la tradition populaire ou du folklore local. Si ce « pittoresque-là » attire particulièrement les touristes toujours enclins à découvrir les spécificités régionales quitte à tomber dans le kitsch, il est particulièrement décrié par les architectes, les urbanistes et paysagistes qui l'assimilent souvent à une caricature de mauvais goût. Car, s'il



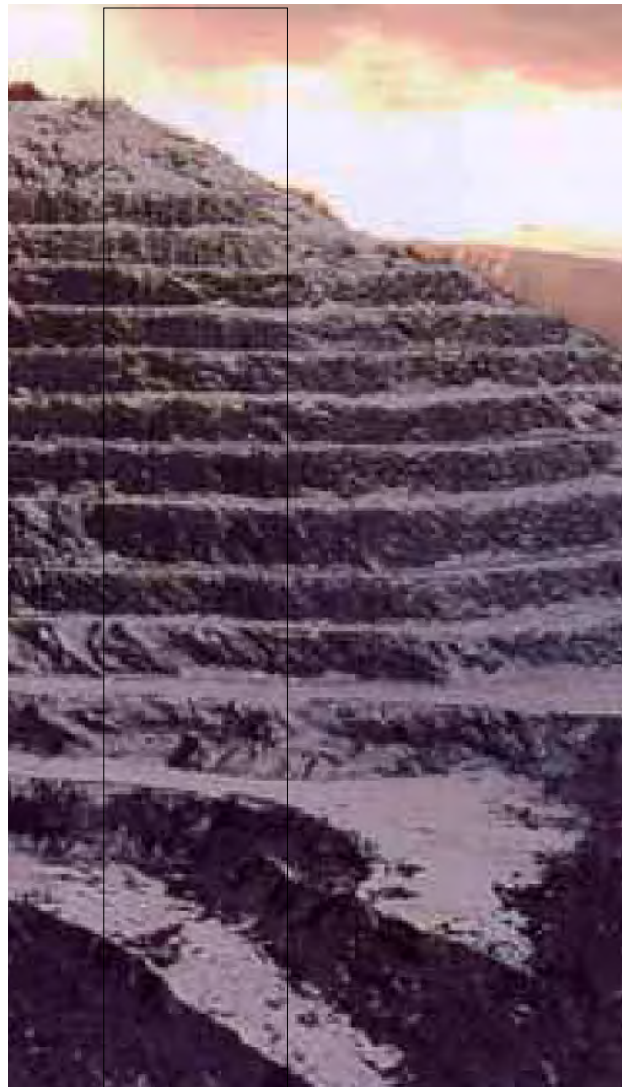
est nécessaire de préserver le patrimoine historique, il ne faut pour autant tomber dans une reconstruction mélancolique et pasticheuse des paysages traditionnels.

Cependant, la question de l'identité et de l'histoire du site ne peut pour autant être oblitérée et cela pour plusieurs raisons. La première serait d'ordre historique. Nous avons en effet vu avec le modernisme comment la rupture avec la tradition et l'histoire pour privilégier la création pure avait été à l'origine de profonds dysfonctionnements. L'état actuel de nos banlieues et de ses « barres » nous en offre une triste preuve. La seconde raison est à lier à la globalisation. A l'heure de l'internationalisation du marché du sol, les territoires et villes tendent tous à se ressembler comme nous l'avons précédemment noté. Aussi, afin de ne pas tomber dans une banalisation de notre cadre de vie, se pose la question de la spécificité culturelle propre à chaque site. Nous verrons à travers plusieurs créations contemporaines, nous permettant de réévaluer la notion de pittoresque, comment il est possible aujourd'hui de générer des constructions s'inscrivant dans l'histoire et l'identité d'un lieu sans pour autant avoir une production rétrograde pastichant des modèles préétablis.

Une des réalisations la plus connues et les plus réussies de cette intégration dans un contexte culturel spécifique est sans doute le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou de Renzo Piano. Cette construction est d'autant plus intéressante qu'elle est révélatrice des enjeux esthétiques et politiques pouvant relever de tel projet. En effet, la construction de cet édifice est née des accords de Matignon dans un contexte de vives tensions qui secouaient alors l'île. Si cette architecture émanait bien de l'Etat français, ancien colonialiste de la Nouvelle-Calédonie, elle devait résolument valoriser la culture kanake - peu-

ple originel de l'île- par son patrimoine et sa création contemporaine afin de confirmer la prochaine indépendance du territoire. Aussi le centre culturel se devait d'être un reflet du site culturel dans lequel il allait s'ancrer. Néanmoins, il ne fut pas question pour Renzo Piano d'élaborer un pastiche de l'habitat vernaculaire local, mais bien s'inspirer de celui-ci pour créer une architecture originale. Pour cela, l'architecte s'est inspiré des conseils de l'ethnologue Alban Bensa et a longuement arpenté le site, carnet de croquis à la main. Ainsi, au lieu d'élaborer une construction monolithique à l'occidentale, Renzo Piano égrena des coques de bois tout au long de la presqu'île en référence à l'implantation dispersé de l'habitat traditionnel kanak. Regroupés en trois grappes, l'unité des bâtiments s'effectue par un long corridor de bois et de verre évoquant l'allée des villages locaux, leur espace public. Si Renzo Piano intègre des référents de la culture kanake, il les reformule pour autant à sa manière. Ainsi, ces grandes cases n'ont rien de la hutte traditionnelle. Elles possèdent un toit en aluminium et arborent un profil biseauté. Recouvertes de caillebotis de bois tropical, elles furent conçues comme des pièges à vent afin de réguler la température intérieure du centre. « Les cases émettent un bruit particulier, un son, presque une voix » souligne poétiquement Renzo Piano. Les lames horizontales de bois des coques, en tutoyant la cime des pins, dialoguent aussi avec la végétation environnante. Car, si le Centre culturel Jean-Marie Djibaou devait s'inscrire dans un contexte culturel spécifique, elle devait aussi s'intégrer dans paysage d'une grande beauté : une presqu'île entre lagon et mangrove. Aussi l'architecte s'est appliqué à redonner une densité végétale au site en s'attardant sur la symbolique attachée à chaque plante.

Aussi tout en ne tombant pas dans le pastiche de l'habitat vernaculaire, Renzo Piano parvient à élaborer une architecture originale métaphorique de la culture traditionnelle kanake lui offrant ainsi un hommage subtil. « Ce n'est plus nous, mais c'est encore nous » tels furent les propos tenus par les mélanésiens sur la réalisation de Renzo Piano, phrase pour le moins significative puisqu'elle traduit ce métissage réussie entre création et tradition. Dans un genre beaucoup moins spectaculaire, Barcelone nous offre deux autres exemples d'intégration de création contemporaine dans un contexte culturel spécifique. Ainsi la Tour Agbar de Jean Nouvel, qui si elle est un modèle de technologie, elle se réfère de par sa forme aux paysages géologiques du Montserrat et de par ses couleurs à l'architecture de Gaudi, qui a façonné historiquement le visage



Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain

de Barcelone. Toujours clins d'œil à Gaudi dans le Parc Diagonal del Mar de Miralles et Tagliabue. Les créateurs dialoguent en effet avec le Parc Güell en lui empruntant ses formes ondulantes et ses couleurs chatoyantes mais qu'ils reformulent dans un mobilier résolument contemporain. Ce parc s'intègre aussi parfaitement à la ville par ces chemins tracés comme les branches d'un arbre, les ramures assurant les liaisons. Aussi, ces créations en évitant le folklore et le kitsch tout en s'intégrant à une tradition culturelle nous donne à penser la production d'un pittoresque contemporain qui ne serait pas liée à des valeurs surannées.

A cette question de l'intégration de création contemporaine dans la spécificité culturelle d'un site, vient s'imposer depuis quelques décennies une nouvelle donnée correspondant à l'entrée de notre civilisation dans l'ère post-industrielle. En effet, avec la délocalisation et la restructuration, de nombreuses infrastructures industrielles devenues obsolètes sont aujourd'hui abandonnées, constituants des « déchets » de notre monde contemporain. Paradoxalement, ces sites désaffectés sont aussi porteurs d'une mémoire qu'il est nécessaire de respecter et de valoriser. Aussi de nombreux projets, prenant soin de conserver l'histoire de ces lieux, furent élaborés en vue de la réhabilitation de ces zones industrielles sinistrées. La problématique se posant aux créateurs est donc bien, de nouveau, de marier création contemporaine, assurant le renouveau du site, et préservation des anciennes constructions, porteuses d'une mémoire culturelle. Ainsi le site du Grand Hornu a fait appel à l'architecte Pierre Hebbelinck afin de glisser un musée d'art contemporain dans les anciennes cités minières. Les quelques nouveaux bâtiments furent réalisés dans une brique noire très lisse afin à la fois de les insérer dans le site tout en les distinguant des constructions historiques de briques rouges. On peut encore citer la célèbre Tate Modern, annexe de la Tate Gallery, installée dans l'ancienne centrale électrique près de la Tamise dont la réhabilitation fut confiée à Herzog et de Meuron. L'intervention de ceux-ci était à la fois discrète mais tout en contraste avec la monumentalité du bâtiment d'origine puisqu'ils ont ainsi installé une « poutre lumineuse » entièrement vitrée sur son toit. Les exemples se font aujourd'hui de plus en plus nombreux, ces réhabilitations devenant un véritable enjeu

pour les collectivités locales cherchant à valoriser leur patrimoine industriel. Nous nous attarderons plus particulièrement sur le réaménagement du site de la Rhur en Allemagne qui nous permettra d'aborder la question de la nature dans la fabrique du pittoresque contemporain.

## 2) La nature :

Le pittoresque historique a constitué un outil d'aménagement du territoire au moment de la révolution industrielle. Face à la géométrisation de la campagne et à l'implantation de d'infrastructures industrielles et d'habitats ouvriers, le pittoresque préconisait l'aménagement d'une nature dite naturelle c'est-à-dire semblant libre et spontanée. Ainsi, l'implantation des arbres devait se faire par groupes et de manière non régulière ; si un bassin devait être construit, sa structure devait être invisible afin d'apparaître tel un lac naturel. Tout était mis en œuvre afin de construire un joli paysage, plaisant aux yeux des promeneurs, « digne [donc] d'être peint ». Si le pittoresque fut utilisé à ses débuts dans la construction de jardins paysagers, bientôt il servit à cacher la pauvreté, le désordre instauré par le monde industriel. Et c'est principalement contre cette fonction idéologique de manipulation du regard, de camouflage de la réalité qu'il reçut ses principales attaques de la part de ces prédécesseurs. Aujourd'hui, à l'ère post-industrielle, où nous récoltons les « déchets » de l'âge industriel, ses friches, sa pollution, qu'en est-il du pittoresque ? L'heure n'est plus à vouloir cacher derrière une nature dite « naturelle » les infrastructures technologiques tant elles ont déjà envahi nos paysages. Aussi quels sont les procédés engagés par les architectes, paysagistes, urbanistes dans l'aménagement du territoire face à ces ruines ? Alors que les villes ne cessent de s'étendre mitant de plus en plus les zones rurales, comment concilier création d'objet technologique et paysage naturel ?

Avec la délocalisation et la mutation technologique, nombre de pays se retrouvent aujourd'hui à composer avec les déchets de l'âge industriel. Le site de la Ruhr constitue à cet Emscher Park, dans la région de la Ruhr en Allemagne. Nous apercevons le mur d'escalade du parc d'aventure dans la photographie en bas à gauche.

égaré un exemple dans le réaménagement d'un territoire stigmatisé par les friches industrielles, les mines à ciel ouvert abandonnées et la pollution envahissante. Orchestrée par la IBA : Internationale Bauausstellung Emscher Park, ce renouvellement couvre plus de 500 kilomètre carré et compte plus de 120 projets qui devait s'inscrire dans une perspective de développement durable autant écologique que sociale. Il s'agissait de reconquérir une région, lui redonner une identité, de « re-naturer » un paysage plus que détruit par la surexploitation mais aussi de surmonter la désertification industrielle. Pour cela, au lieu de détruire les friches industrielles, les organisateurs s'en firent un atout en les transformant en patrimoine collectif. Aussi, les anciennes usines ne furent pas restaurées afin de les garder en état actuel porteur de mémoire. Les infrastructures implantées sont donc minimales, juste sécuritaires envers les visiteurs. Car ces lieux furent effectivement transformés en parc de loisir et de culture mêlant exposition, spectacle, restauration... Le Landschaftspark Duisburg-Nord qui s'articule autour de l'usine d'acier Thyssen, est à cet égard saisissant puisqu'il fut reconverti en parc d'aventure comportant un terrain de jeu, un mur d'escalade, un cheminement dans les terrains industriels mais aussi un cinéma en plein air, une scène de spectacle et des œuvres d'art.

Dans ses friches reconverties, la nature jaillit de nouveau conférant une nouvelle poésie à ces ruines. Elle semble reprendre ses droits dans ses lieux où on l'en avait chassé. Parfois, la végétation laissée à son libre cours en vient à recouvrir les anciennes infrastructures minières ou sidérurgiques. Ou encore, aménagée discrètement par des paysagistes, elle transforme ses terrains miniers en lieux de repos et de récréation. Ce paysage étrange et attrayant nous offre une image de ce que pourrait être le pittoresque contemporain. Car si, à la différence du pittoresque historique, la nature n'est plus appelée à cacher les infrastructures industrielles, elle les métamorphose en un lieu accueillant et vivable. La nature, même « construite », se fait d'ailleurs ici toujours « naturelle ». Nous semblons face à des ruines modernes envahies par la végétation, éléments qui, comme nous le verrons, fut particulièrement chères au pittoresque historique.



Si la question du réaménagement des anciennes friches industrielles nous interpelle aujourd'hui, une autre problématique se pose aussi à son opposé : celle de l'implantation de nouvelles constructions dans la nature. En effet, à la vue du rétrécissement progressif de la nature sous les zones urbaines, les créateurs doivent envisager des solutions permettant de sauvegarder les paysages naturels dans une perspective de développement durable. Aussi, tout comme le pittoresque historique cachait le désordre industriel sous une nature dite « naturel », certains architectes ont envisagé de dissimiler leur infrastructure dans le paysage soit en l'infiltrant soit en le mimant. Ainsi, à la manière du Roden Crater de James Turrell, Future Systems, avec la Maison individuelle Marshall-Andrews au Pays de Galle, a choisit d'enfouir sa construction dans le sol afin de préserver un site naturel d'exception. Vue du ciel, l'habitation, avec son toit recouvert d'une végétation indigène, se fond dans le paysage simulant une de ses ondulations. Aucune clôture de terrain ne vient rompre la continuité visuelle. C'est du côté ouest où nous pouvons voir émerger la maison sous la forme d'un œil de verre dirigé vers la baie s'étendant jusqu'à la pointe Saint-Jacques. Sur cette fenêtre ouverte sur la mer, sont parsemés deux rangés de hublots qui nous renvoient à l'image du bateau ou mieux du sous-marin. Par ce clin d'œil au paysage maritime, les architectes nous donne bien à penser au sous-marin sous terrain. Nous sommes bien loin de l'arrogance des « gratte-ciels », symboles de la puissance industrielle et de la domination de l'homme sur la nature. Le même procédé d'infiltration est utilisé par Karine Herman pour sa Ghost House mais dans un tout autre paysage. La maison se cache sous un tapis de cailloux au milieu du maquis provençal. Elle semble surgir d'une faille ouverte dans le site géologique. Tout comme Futurs Systems réalisait un clin d'œil au paysage environnant avec les hublots, Karine Herman nous renvoie ici avec humour au paysage traditionnel provençal en transformant la chambre émergeant sur le toit rocailleux en petite maison vernaculaire. Les architectes, en enfouissant le bâtiment construit dans le sol, atténue son artificialité en le fondant dans la topographie des lieux. Tout comme le pittoresque historique, l'enjeu ici est bien de conserver l'image d'un paysage joli, de cacher l'artefact au profit d'une nature dite « naturel ».

A plus grande échelle, de tels projets ne tendent plus à s'enfouir dans la nature mais imitent sa topographie afin de mieux s'intégrer dans le paysage. Le Musée de bois de Tadao Ando adopte ainsi la forme des montagnes environnante. La Cité de la Culture de Saint-Jacques de Compostelle de Peter Eisenman prend, quant à elle, l'aspect d'un gigantesque réseau de failles se soulevant de manière irrégulière. On peut encore citer le projet non réalisé de Jean Nouvel pour la construction du Musée de l'évolution humaine à Burgos qui se présentait tel une gigantesque colline. Cependant un problème tend à se poser avec ces constructions à grande échelle. En effet, elles ont beau simulé un paysage naturel, plus elles gagnent en gigantisme, plus elle nie tout rapport à la terre

A l'évidence, ces préoccupations écologiques et environnementales vont jouer un rôle de plus en plus considérable dans les futurs projets d'aménagement du territoire. Il faudra ainsi d'une part veiller à recycler la masse de déchets s'amoncellement quotidiennement sur notre planète mais aussi mettre en œuvre des constructions s'inscrivant dans une perspective de développement durable. Car si certaines créations peuvent magnifier un site ou s'intégrer dans le paysage naturel sans le dégrader, qu'en est-il du respect de la nature si leur mise en œuvre

### 3) La matière :

Des différentes caractéristiques du pittoresque historique, nous en avons jusque-là omis une essentielle : sa rugosité. Celle-ci se manifestait alors sous différentes formes allant des ruines aux rocailles, en passant par des effets recherchés sur les matières. Afin que ce caractère « rough » soit signifiant et surprenant pour l'observateur, ces éléments rugueux étaient placés, par contraste, dans





un environnement harmonieux, voir lisse. Le parc des Buttes Chaumont à Paris, réalisation typiquement pittoresque, nous offre ici une image exemplaire de cette composition de matière. Ainsi le temple de Sybille, cette construction d'inspiration antique évocatrice de la beauté et de la perfection architecturale, est perché juste au-dessus d'une falaise rocailleuse. Tout l'impact du paysage pittoresque tient ainsi à cet assemblage subtil de lisse et du rugueux. Aujourd'hui comment ce caractère « rought » apparaît-il dans les créations actuelles ? Le monde contemporain ne serait-il pas en lui-même une ruine tant les déchets et les friches industrielles s'amoncellent sur notre terre ?

Si le caractère rugueux du pittoresque prenait principalement place au 18ème siècle dans l'élaboration de parc paysager, nous le retrouvons au 20ème siècle dans la construction de bâtiments. En effet, avec le développement des techniques, les architectes se permirent plus d'audace dans leur réalisation, jouant ainsi avec les matières. Ainsi Frank Lloyd Wright avec sa célèbre Maison sur la cascade nous offre tout un panel de sensations où le rugueux tient une place prédominante. Cela tient déjà à l'emplacement de l'habitation, directement installée au-dessus d'un torrent et d'une cascade. Les pierres affleurent et la maison intègre cette configuration des lieux en s'arrimant aux escarpements rocheux. Elle incorpore même un gros rocher à son intérieur, qui devient le foyer de la cheminée. Mais la maison ne s'ancre pas dans le paysage montagneux uniquement pour cette seule raison. Le matériau constituant la plupart de ses parois renvoie aussi à cet environnement. En effet il s'agit de maçonnerie de pierre se présentant comme une série de strates rythmées par les pierres. Débordant de la paroi, ces roches récréent les longues et plates assises des carrières dont elles proviennent. Nous avons vu avec le pittoresque historique comment le caractère rugueux, afin d'être d'autant plus surprenant et accrocheur, devait être marié avec des éléments lisses, l'impact de l'effet résidant dans cette composition même de matières opposées. La Maison sur la cascade ne manque pas à cette règle, elle en tire même toute sa singularité. Ainsi à l'environnement rocheux, Wright oppose une immense paroi vitrée tournée vers la cascade. Les lignes nettes, la transparence et la légèreté du verre tranche fondamentalement avec la matérialité et la rugosité des pierres. De plus, les rebords et arrêtes des parapets en béton sont arrondis, curvilignes, contrastant clairement avec les aspérités rocheuses



Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain

qu'elles côtoient. Ce mélange de matières, de lisse et rugueux ne peut-il pas aussi apparaître comme une prolongation architecturale du pittoresque historique ?

Plus proche de nous, L'établissement thermal du Vals de Peter Zumthor s'inscrit dans la continuité des effets expérimentés dans la Maison sur la cascade. Ce bâtiment tout comme l'œuvre de Frank Lloyd Wright s'ancre dans un paysage montagneux rocaillieux. Afin d'intégrer sa construction dans cet environnement, Peter Zumthor utilise aussi comme principal matériau du gneiss sombre, pierre gris/bleu aux légers reflets verts issue des environs de Vals. Cependant il ne modèle pas la forme de son bâtiment à la topographie des lieux puisque l'établissement thermal se présente tel un long parallélépipède percé de larges excavations rectangulaires. Aussi, d'aspect extérieur, l'édifice s'impose par sa masse et sa sobriété. L'intérieur, quant à lui, contraste fortement avec cette façade minimaliste puisqu'il se présente tel un labyrinthe jouant de matières et de sensualité. En effet, le visiteur évolue de bain en bain passant d'une ambiance chaude à une ambiance froide, de l'intérieur à l'extérieur. La pierre de Vals est déclinée en différentes textures, plus ou moins lisse ou rugueuse, jouant d'effets avec l'eau et les autres matériaux. A cela, s'ajoutent les odeurs des bains aromatiques et les perceptions sonores telles l'écho des voix et de l'eau dans la masse de pierre. Aussi, le bâtiment thermal s'adresse à tous les sens. Peter Zumthor, lui-même s'avouera étonné par l'univers sensoriel de cette architecture toute en matière et sensualité : « Je ne m'étais pas attendu à cette dureté et à cette douceur simultanées, à cette qualité lisse et cependant rugueuse, à cette présence irisante grise et verte des blocs de pierre. Un moment, j'ai eu le sentiment que notre projet nous avait échappé et qu'il était devenu indépendant, du fait d'avoir pris une réalité matérielle qui obéissait à ses propres lois. » Aussi, si l'extérieur de l'établissement thermal se rapproche de la beauté classique par la sobriété et l'élégance de ses formes, l'intérieur est bien ramené à la catégorie du pittoresque tant il se démarque par variété et son mélange de matière. Tout comme dans un parc pittoresque du 18<sup>ème</sup> siècle, le visiteur, dans son parcours, se laisse surprendre par la diversité des sensations.

Si nous avons vu dans un premier temps comment des constructions actuelles pouvaient rejouer la rugosité, cette caractéristique chère au pittoresque,

dans leur composition, nous allons dorénavant envisager un tout autre point de vue sur ce thème. Car ce caractère « rough », si des architectures le mettent en scène dans un jeu de matière, celui-ci n'apparaît-il pas plus généralement dans notre environnement contemporain ? En effet, notre monde contemporain ne déborde-t-il pas de ruine jusqu'à en devenir une lui-même ? Nous avons ainsi déjà vu avec le cas de la Ruhr comment les architectes, paysagistes et artistes mettaient en scène ces friches industrielles, nos ruines modernes. Aussi, la colonne brisée ou les lézardes sur les pierres des pavillons antiques sont aujourd'hui remplacés dans nos parcs paysagers par les anciennes usines, rouillées et laissées à l'abandon. Nombre d'artistes se sont intéressés à ces ruines modernes, allant des terrains dévastés aux infrastructures industrielles, en commençant par Robert Smithson. Car si la plupart des protagonistes du Land-art se sont tournés vers les grands espaces sauvages vierges de toute intervention humaine, Smithson, quant à lui, s'est révélé fasciné par les espaces dévastés par les effets de l'industrie et les carrières abandonnées. Ainsi la célèbre Spiral Jetty fut réalisé dans les eaux du Grand Lac Salé, situé non loin des derricks abandonnés, ou encore Asphalt Rundown, jouant de matières, a pris place dans une carrière désaffectée. Smithson est en effet hanté par l'entropie, un peu à la manière de Lévi-Strauss qui nous en offre ici une définition sonnante comme une terrible prophétie : l'homme « apparaît lui-même, comme une machine, peut-être plus perfectionnée que les autres, travaillant à sa désagrégation d'un ordre originel et précipitant une matière puissamment organisée vers une inertie toujours plus grande et qui sera un jour définitive (...) Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut-être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'à notre univers de survivre, si sa fonction n'était de fabriquer ce que les physiciens appellent entropie, c'est-à-dire l'inertie (...) Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire « entropologie » le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration. »

Naoya Hatakeyama, photographe contemporain, semble, lui aussi, vouer une fascination au processus entropique. En effet, l'artiste nous offre non seulement des images de ruines modernes telles que les carrières ou les infrastructures industrielles, mais il va aussi se focaliser sur le processus de dislocation, de désagrégation choses. Pour cela, il décomposera

en clichés photographiques les multiples étapes relevant de la destruction d'un immeuble ou de l'extraction de la roche dans une carrière. Le résultat est plus que « rugueux ». Dans d'autres séries, c'est au paysage urbain auquel s'attaquera Naoya Hatakeyema. Et c'est une ville s'étendant à perte de vue, une ville envahissante, en perpétuelles mutations à laquelle il nous confronte. Paysage à la fois fascinant et inquiétant. A ces images répondent enfin les maquettes de ruines de Anne et Patrick Poirier. Entre passé et future, ils nous donnent à penser ce à quoi demain pourraient ressembler nos villes, si elles ne sont pas déjà cela.

Si la catégorie du pittoresque tend aujourd'hui à être relue, c'est qu'elle permet d'évoquer certains paysages contemporains auxquels nous ne pouvons ni appliquer la notion de beau, ni celle de sublime. Ainsi ces villes actuelles dont la configuration mêle à la fois des constructions de l'ordre de sublime, des bâtiments élaborés selon les règles de la beauté classique et enfin des friches industrielles. Le pittoresque répond à cette diversité de formes et de matières que de plus en plus de zones urbaines revêtissent. Il semble aussi répondre à la montée nouvelle d'une sensibilité culturelle qui demande aux architectes, paysagistes et urbanistes d'inscrire leurs créations dans des sites possédant à la fois une histoire et une identité. Dimension pour le moins importante à l'heure de la globalisation et de l'internationalisation des sols, si l'on ne veut pas que demain toutes nos villes et paysages se ressemblent. Enfin le pittoresque et sa nature dite « naturelle » semblent correspondre aux nouvelles préoccupations écologiques croissantes qui appellent d'une part à la protection des paysages naturels de plus en plus mités par les zones urbaines, et d'autre par à la réhabilitation de nos déchets contemporain, à leur recyclage. Du parc paysager historique affectionnant les ruines antiques, nous passons aussi au parc contemporain mettant en scène nos ruines modernes, ses infrastructures industrielles désaffectées. Il est clair que nous n'avons pas exploré toutes les formes auquel pourraient s'appliquer le terme de pittoresque contemporain, cependant nous espérons, pour autant, avoir déjà dessinée une image de ce pourrait cette notion pourrait recouvrir aujourd'hui.



Celine  
Tuloup

Pittoresque  
Contemporain



Researches  
and  
formations  
and  
expressions  
of  
the  
mind  
and  
the  
senses  
and  
the  
intellect  
and  
the  
soul  
and  
the  
body  
and  
the  
spirit  
and  
the  
will  
and  
the  
reason  
and  
the  
understanding  
and  
the  
memory  
and  
the  
imagination  
and  
the  
senses  
and  
the  
intellect  
and  
the  
soul  
and  
the  
body  
and  
the  
spirit  
and  
the  
will  
and  
the  
reason  
and  
the  
understanding  
and  
the  
memory  
and  
the  
imagination



Nikolaos  
Evangelopoulos

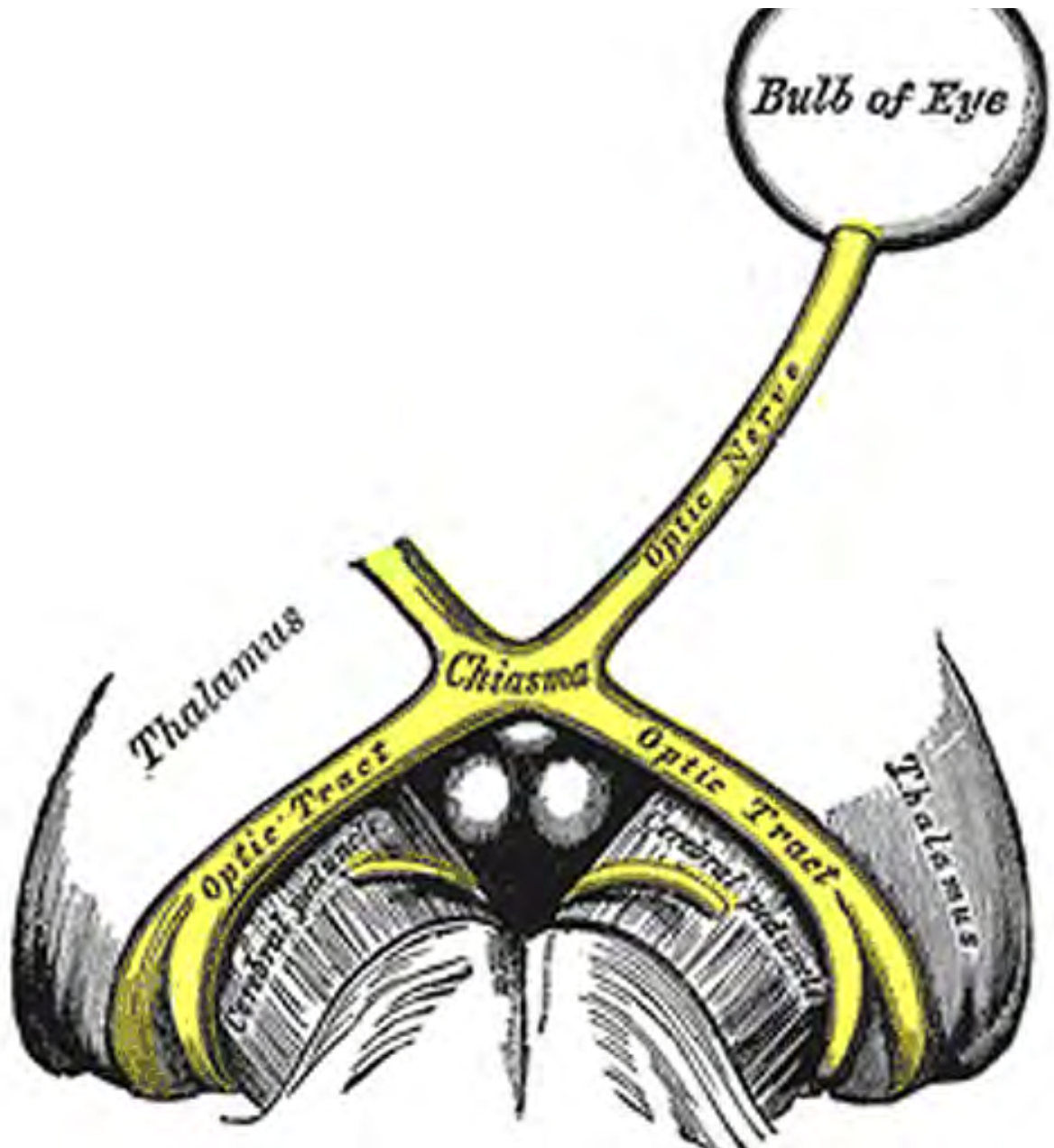
Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain

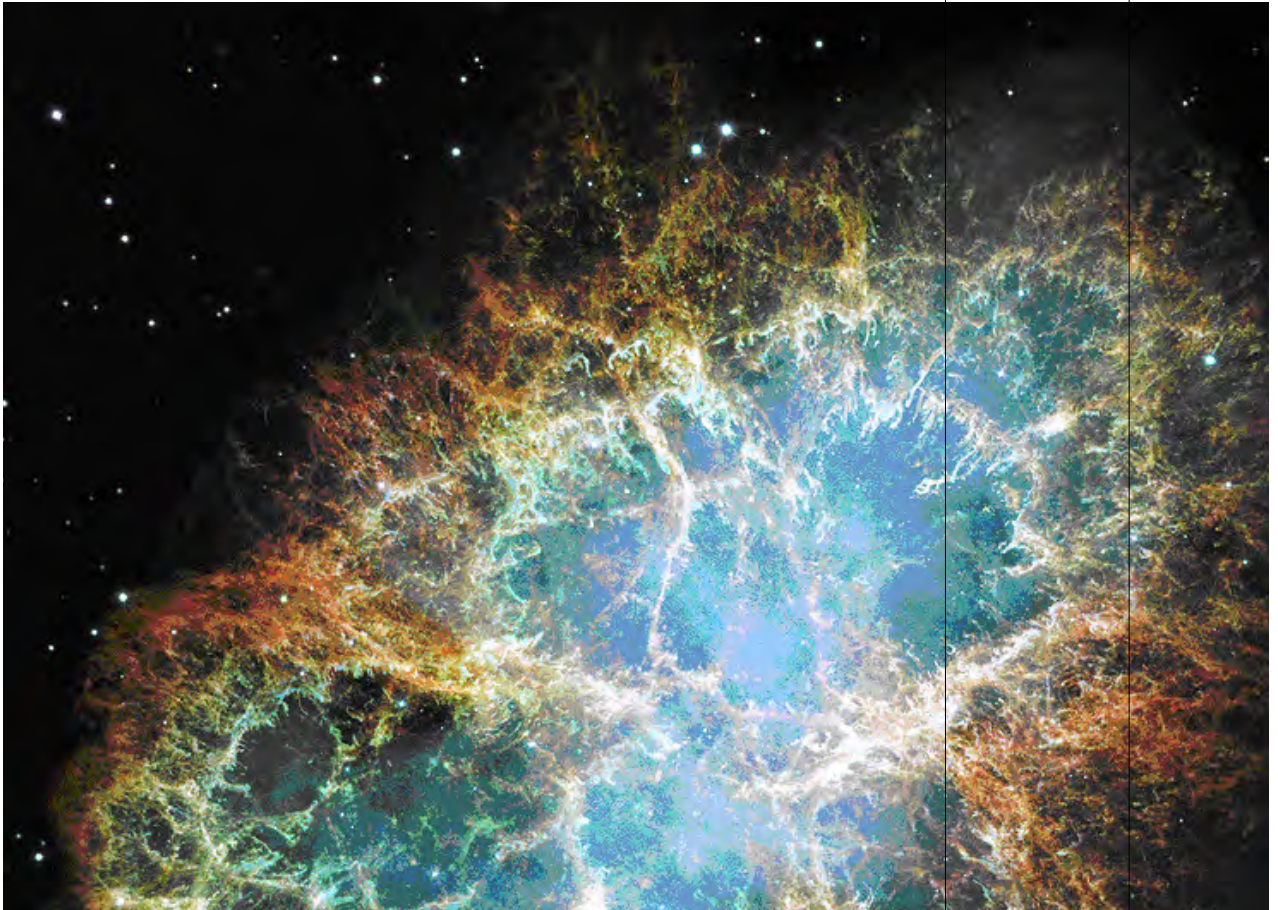
La photographie est-elle plus qu'une image ?

Ce peut être le lieu d'une distance, d'une déclinaison, d'une incision entre sensible et intelligible, entre copie et original, voire entre souvenir et aspiration.

La photographie est-elle alors aussi une relation entre itinéraire et événement ?

La photographie maîtrise-t-elle le temps ? Ou définit-elle simplement un instantané, une impression ?





Cette photo du boulevard du Temple, où l'on voit le boulevard vidé des vivants, est très connue. Le boulevard paraît désert, car le temps de pose à cette époque était très long. Il fallait environ une demie heure d'exposition pour faire un daguerréotype. De ce fait, tous les êtres et objets animés deviennent comme transparents, ils n'impressionnent pas la plaque photographique. Seule l'image de l'homme immobile qui faisait cirer ses chaussures a pu apparaître sur l'image (en bas à gauche).

En ce qui concerne notre perception, la photographie – en tant qu'image – n'est pas seulement akinétique (immobile), c'est aussi l'expression la plus définitive de cette immobilité ; une expression qui, envisagée d'un point de vue psychologique, peut être interprétée comme analogue à la mort (métaphore).

Nous pourrions dire que c'est l'akinésie de l'image photographique qui certifie la signification de ses limites, la force de son cadre ; c'est-à-dire qu'à l'instant du cliché, le temps s'évanouit tandis que demeure la scène, son lieu. Et la scène photographique invoque le temps dans la représentation du lieu. Ainsi sont inscrites des relations spatiales, des relations aux traces, aux ruines.

Nikolaos  
Evangelopoulos

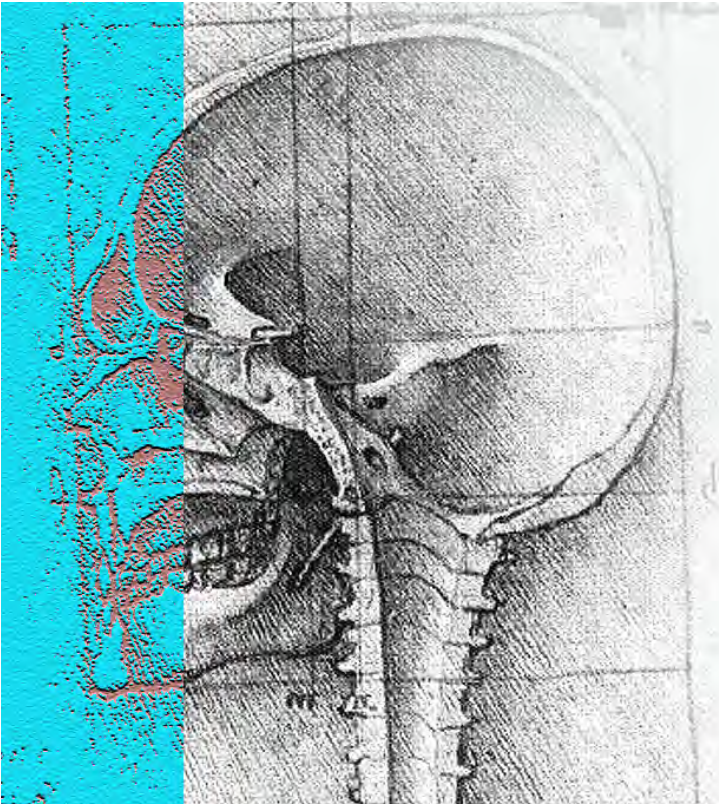
Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain



Chaque élément inséré à la scène photographique - le champ - modifie les données de la scène, c'est-à-dire de l'espace. Et chaque photo - artistique ou non - est limitée par son cadre.

C'est pourquoi le cadre photographique se différencie de celui de l'écran cinématographique, qui s'apparente à une cachette : dans le cadre cinématographique, celui qui n'apparaît pas continue néanmoins de vivre, il peut être entendu ou perçu sans pour autant paraître.

En utilisant notre imagination (considérons l'imagination comme une force supérieure de la nature humaine), nous pouvons évidemment toujours ajouter l'avant et l'après. Nous pourrions dire que l'image est la trace d'un certain passé qui n'est pas montré, et d'un certain futur qui n'est pas annoncé. Est-ce le résultat de l'image, ou notre traduction, notre projection, de nous-mêmes ?



Ainsi, quelle scénographie projettera l'ichnographie de l'imagination ou du récit ? Quelle sera la traduction ou, en d'autres termes, la transition, la métaphore ? Quel médium va franchir le seuil, créer le passage d'un lieu à l'autre ? Ou encore quelle présence, quelle absence, quel masque, quel drame, quelle structure suivons-nous dans une contemporanéité d'action ou d'expression ?

Quelle nature de reproduction choisissons-nous pour limiter notre relation avec l'autre, avec l'intérieur et l'extérieur de l'organisme humain ? Quel espace neutre ? (Kyong Kook Woo, Madang space)





Quel architecte va dessiner cette situation, et comment va-t-il pouvoir travailler cet espace intermédiaire qui absorbe et rediffuse (action-réaction) ? Quelle sera la structure de la scène, en ayant pour but l'inscription ? Quel sera notre rôle dans cette scénographie en tant qu'acteurs-performers ?

Le théâtre peut donner naissance à des identifications-mimétismes – et peut-être est-ce son objectif, mais il y a toujours une sensation de distance entre la pièce de théâtre et la représentation qui en est faite.

“Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (to mimesthai)- et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages - et une tendance à trouver du plaisir aux imitations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images (eikonas) les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose); en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation (mimema) qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.” Aristote, Poétique 4, 48 b4-19, trad. Dupont-Roc et Lallot.

Nikolaos  
Evangelopoulos

Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain

Le rôle reste rôle, même s'il crée une identité, temporelle ou permanente. L'utilisation du masque, personnification d'une identité imaginaire, peut cacher le visage de l'acteur, mais en aucun cas elle ne permet à l'acteur de ne faire qu'un avec le masque. L'acteur est l'outil de traduction d'une identité ; et cette identité empruntée constitue l'objet d'expression incarné par le masque.

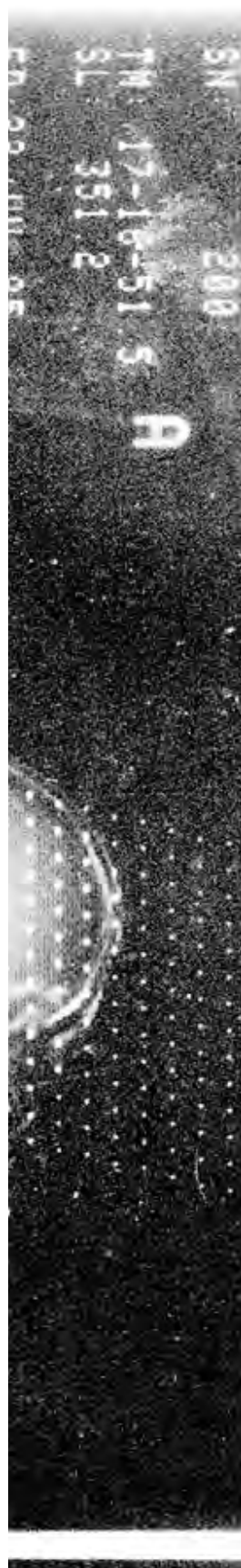
Pour en revenir à la photographie, la création d'une image est une mise en place sur le papier photographique, une nouvelle cartographie qui, par le découpage ou le masquage d'une partie du visible, montre un nouvel objet scénique, territoire contrôlé de par les limites établies. Ce territoire, avec ses éléments captifs, génère un événement, une nouvelle traduction, une nouvelle identité.

La mémoire peut-elle accélérer ou ralentir le temps ? C'est possible, selon l'expérience sociale ou personnelle de chacun. De son côté, la connaissance culturelle, consciente ou inconsciente, intervient dans la compréhension.

En voyageant dans un lieu connu, nous sommes préparés. Son image nous est familière. Les paysages contemporains sont déjà organisés pour accepter notre présence. Ces environnements sont des paysages scéniques impressionnants conçus pour être consommés visuellement. Dans un lieu inconnu, notre présence engendre naturellement un bouleversement.

Tenter d'interpréter des expériences nouvelles suppose d'utiliser des ressources mémorielles, des expériences semi élaborées, des réflexes et des peurs.





La mémoire projetée sur le temps actuel du voyage un autre temps qui envahit le lieu, qui mobilise des sensations et modifie les émotions.

Ainsi, j'établis une connexion dans la thématique de Chiasma qui sera un parallèle entre l'expérience du groupe Stalker et la reconstruction d'une photographie du passé - une carte postale. Je prends ici la liberté de leur associer les expressions constructions de marches anti-pittoresques et constructions d'images anti-pittoresques.

De métapolis à métissages, en passant par les questions de natures, matières, surfaces, grands objets technologiques, arpentages, nous nous sommes retrouvés sur un escalier de la ville, pour procéder à un croisement de points de vue sur la conférence du groupe Stalker proposée sous forme de marche comme possibilité d'un anti-pittoresque : une marche collective, parcours urbain pour créer un espace, pour explorer un territoire, ses habitants et sa mémoire.

"J'essaie de saisir les choses qui ne se voient pas, qui ne sont pas d'ordre plastique, c'est-à-dire les souvenirs, la mémoire des lieux, leur force symbolique" (Ernest Pignon-Ernest, A voix nue – Faire l'amour avec l'amour même, France Culture, 2007)

Arbitrairement et par association d'idées, je retiens des conférences ces quelques mots : structure, mémoire, espace, géométrie, structure architecturale, soustraction, cartographie, positions, compositions, dispositions, sensations, surface, lisse, rêche, matières, sociopolis, lignes, quadrillage, diagramme, extrait, action, surprise.



Nikolaos  
Evangelopoulos

Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain

La construction de la photographie sera inspirée de la thématique abordée dans les conférences, dans l'optique de l'agrandissement, du miroir et de sa réflexion.

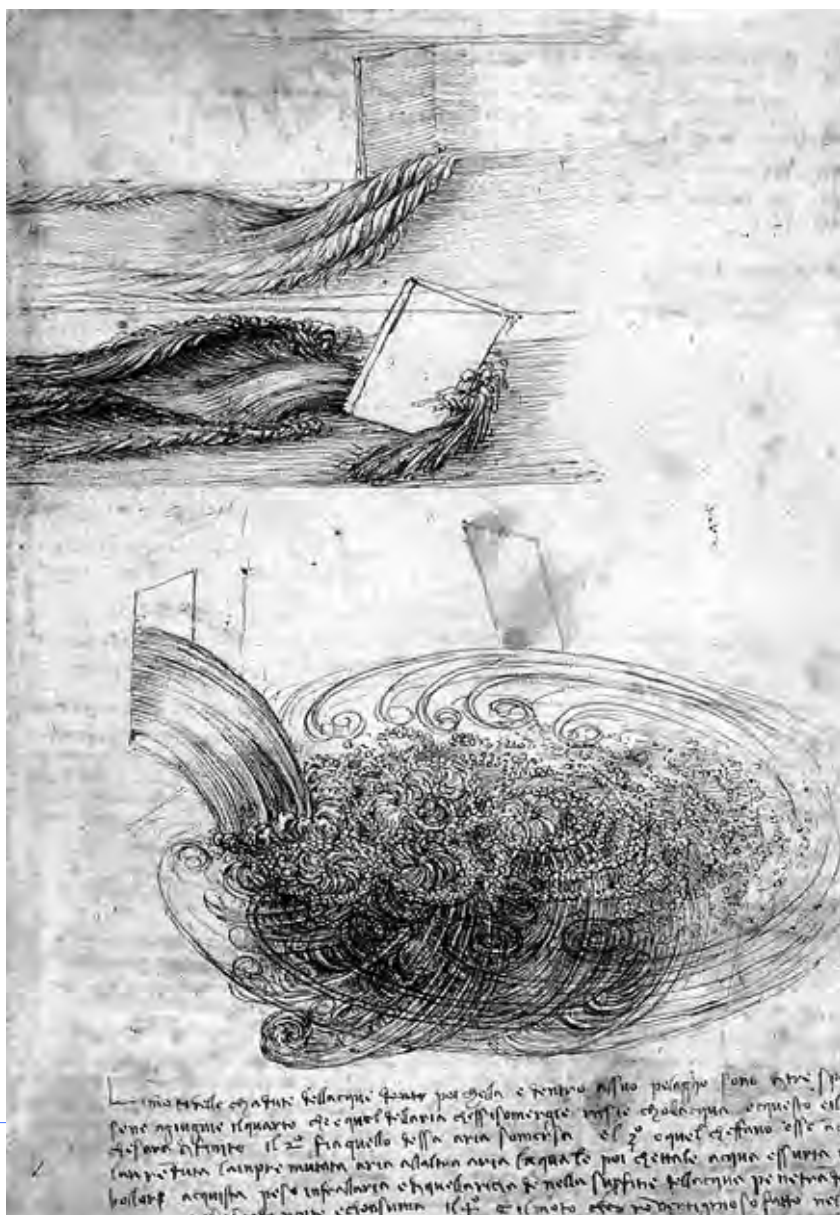
"Le thème de la retenue (capture) et de l'extension (délivrance) comme contenu minimum de l'art se présente sous bien des formes." (A. Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art, 1967)

J'utilise une carte postale de 1903, j'y intervins avec des calques multiples, et j'en donne finalement une nouvelle traduction, créant une nouvelle identité d'image.

Une scène de 1903 peut-elle devenir une scène de 2007, renaître en tant que scène urbaine contemporaine?

J'ai imaginé cette transposition lors de la marche avec le groupe Stalker (Laboratoire d'art urbain et de recherche sur le territoire, Walk spaces).

Entre les rails, entre les immeubles, en allant aux Buttes-Chaumont, j'ai envisagé les fenêtres des immeubles comme des écrans de scènes de vie quotidienne, l'environnement comme un paysage de film du far-west, les divers éléments-décors du parcours comme des décors de contes ; comme en voyage dans un espace inconnu.



Mais de l'autre côté de la fenêtre... Quelqu'un fait la vaisselle et regarde par la fenêtre ; il observe une scène extérieure à la sienne, un groupe qui passe, traverse un espace habituellement désert : sommes-nous pour lui, à cet instant-surprise, des acteurs-performers sur l'écran de sa fenêtre ? D'un amphithéâtre de l'Ecole d'Architecture à un parc, nous avons parcouru un passage rêche de la ville peut-être oublié (sublime). Peu avant, il a fallu choisir d'emprunter un tunnel ou un sentier – lequel sentier supposait de passer par une trouée dans un grillage, c'est-à-dire de franchir un seuil (en référence à W. Benjamin), pour ensuite nous rejoindre en un lieu connu, joli et calme (pittoresque). Après avoir marché entre pelouse et lac artificiel, nous avons atteint la grotte du parc.



Il est possible que ces pérégrinations et cette suite de recherches aient souvent pour aboutissement un espace naturel.

Et c'est précisément là que nous pouvons chercher des images de la relation initiale de l'homme à son environnement ; chercher l'origine des émotions spatiales et tenter d'interpréter les caractéristiques de notre histoire. On sait que le caractère premier de la grotte – émotion spatiale, et sa relation avec des caractéristiques archétypiques de la nature humaine, sont comme la relation entre mère et matrice (mère = terre, matrice = grotte) ou, en d'autres termes, entre protection et sécurité comme la nécessité première d'habiter. C'est au nom de cette nécessité, droit pour quiconque vit dans une ville moderne, que j'ai poursuivi la marche jusqu'au Canal St martin.

Notons que l'usage de la métaphore seuil, concernant le moment du choix du sentier-seuil pour passer du sublime au pittoresque, n'est pas accidentel.

Aux images qui nous rappellent des entrées, passages, escaliers ou trajets de transition, nous pouvons donner le sens d'une expérience complexe, l'expérience de traversée d'un territoire intermédiaire qui conduit à l'inconnu, le différent ; comme on le ferait pour le seuil d'une vie nouvelle, de la mort, d'un nouveau millénaire, etc.



Nikolaos  
Evangelopoulos

Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain

W. Benjamin semble avoir pris conscience de la difficulté particulière de la pensée à comprendre et capturer des entités en suspens – des entités qui interviennent dans les relations d'autres entités en influençant et en modifiant leur caractère. Il a cherché dans la ville contemporaine les seuils, comme les formes d'une empreinte de mémoire individuelle ou collective, comme les étapes de trajets alternatifs. Et en utilisant en tant que seuils, soit les images mentales, soit la reconstruction et la restructuration, la méthode du montage, les pensées, les récits, il a réussi à proposer une nouvelle lecture.

En poursuivant notre parcours avec le groupe Stalker, après les Buttes-Chaumont, nous sommes entrés dans un passage, où nous nous sommes assis sur un escalier.

Par association d'idées encore, je pense à la relation ville-écran, ville-scène. Dans l'amphithéâtre, des images des tentes de SDF le long du Canal St Martin sont projetées. Si ensuite nous allons sur place et qu'une photographie de nous sur ce même lieu est prise, nous serons alors dans l'image, dans le cadre de ce qui était l'écran et qui est devenu scène, une scène dans la scène de la réalité.

Escalier, espace ouvert ou clos ?

Nous y restons un moment, discutant de l'expérience de cette marche, de la pratique du groupe Stalker, et de leur proposition de prolonger cette marche vers le Canal St Martin, comme une intervention relative au problème des SDF vivant sous des tentes le long du canal.

L'escalier comme scène de la ville, comme un espace intermédiaire.

Qu'il ait été par hasard ou non sur notre parcours, l'escalier a réussi à donner une signification à ce passage d'un lieu à un autre, comme un territoire intermédiaire, comme un lieu dans un autre lieu.

C'est là que chacun a pu, selon son point de vue, donner une interprétation de cette expérience.



L'échelle, outre qu'elle intervient entre deux espaces, présente une caractéristique significative : elle connecte un espace en haut à un espace en bas. Elle intervient entre eux, modifie la distance, et crée un lieu particulier. Ainsi l'échelle-seuil devient scène et cet espace intermédiaire donne du caractère à la scène ; comme l'espace vide rencontré sur le papier photographique quand le territoire d'une forme en est extrait. Cet espace intermédiaire vide, ce trou, ce silence peut-être, ce rien, nous permet alors d'observer l'intérieur et l'extérieur, et peut-être est-ce là l'illustration invisible de cet espace intermédiaire.

Dans son ouvrage Photographie et société, G. Freund considère l'atelier du photographe comme un magasin d'accessoires de théâtre où, pour chaque rôle social, des masques nouveaux sont réalisés. Elle ajoute que l'arrière-plan dépend de la catégorie sociale du modèle, qu'il est agrémenté d'accessoires symboliques ou pittoresques.

L'image est un document structuré. Le quadrillage construit et décrit, gère les images nouvelles qui sont insérées – gère le comportement des images du passé et du futur, comme une métaphotographie (K. Robins, Times of the technoculture).

Nous scrutons alors l'espace de construction – le papier photographique – pour déterminer les composantes de base de la reconstruction.

Dans ce paysage scénique, rien ne se passe, simplement parce que le temps de métamorphose continue est invisible – ce temps d'évasion camouflée, pour reprendre l'expression de M. de Certeau (L'invention du quotidien).

Une texture nouvelle et des éléments nouveaux sont insérés, des espaces sont masqués, l'identité de l'image change. L'ensemble est délesté du quadrillage, unifié, scanné enfin, composant une nouvelle image – une nouvelle identité d'image.

Cette construction forme une relation entre une réalité nouvelle et une mémoire individuelle.

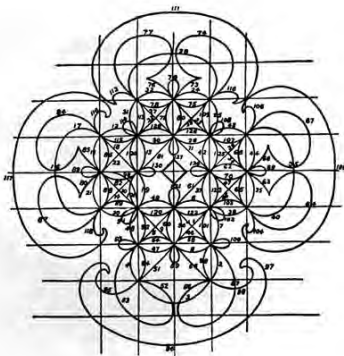
Et "[...] plus important que les choses, c'est la relation entre les choses" (Ernest Pignon-Ernest, A voix nue – L'homme habite poétiquement, France Culture, 2007)

... Je me souviens de mon quartier et des terrains vagues où nous jouions au football et qui sont aujourd'hui changés, aménagés, détruits.

Pour illustrer l'idée de parcours – parcours-surprise, je propose une séquence photographique.

Dans cette séquence s'inscrit le parcours transformationnel d'une image du passé, jusqu'à s'exposer au regard d'une masse urbaine.

Une image-scène du passé devient une scène-écran du présent.



Nikolaos  
Evangelopoulos

Recherche sur  
les formes et  
expressions  
d'un pittoresque  
contemporain

**M**

**A**

**L**



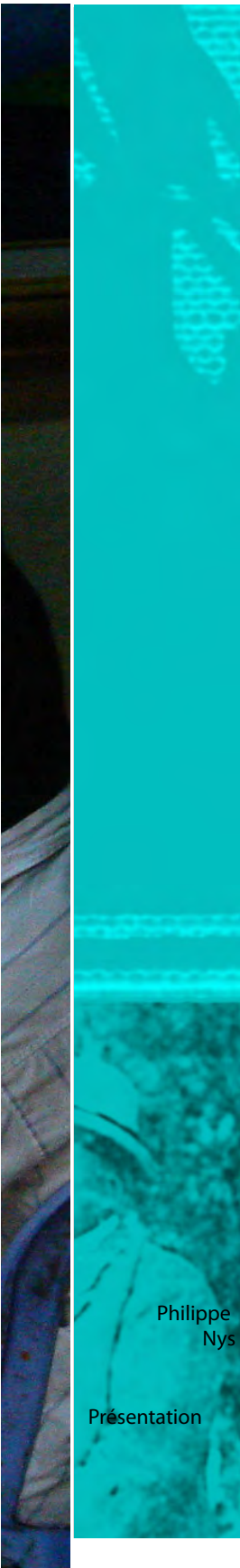
I

T

R

E





Philippe  
Nys

Présentation

Un des volets de la recherche concernait la question du pittoresque au Japon et ce, dans la perspective d'une anthropologie générale comparée de l'usage des lieux contemporains. A ce titre, et dans le cadre de la recherche « Pittoresque II », on trouvera ici les principaux éléments d'une journée de séminaire, associée à un intensif/workshop de 5 jours, tous deux tenus à l'Université de Paris8, au mois de juin 2007, avec des étudiants inscrits en arts plastiques, niveau de master 1 et 2.

Le titre de ce séminaire/atelier était « Mitate/Shakkei », deux concepts clés de l'esthétique au Japon. On peut les traduire, en première approximation, par « voir-comme » et « paysage emprunté ». Le « voir-comme » concerne le travail de la métaphore (plus que la métaphore pure et donc image figée, voire gelée) tandis que shakkei définit l'emprunt de paysage (borrowed landscape). Si ces deux concepts sont connus et très importants au Japon, il n'est cependant pas habituel de les envisager dans une même perspective. En les associant, il s'agissait non seulement d'introduire les spécificités de ces deux concepts, relativement peu connus en dehors des spécialistes et japonologues, mais surtout de mettre en place une perspective qui en dessine la complémentarité dans la construction du paysage, qu'elle soit mentale, visuelle et plate ou volumétrique, relevant des différentes facettes du design d'espace.

L'objectif de ce séminaire/atelier était donc double, conceptuel d'abord, en approfondissant la recherche sur le pittoresque contemporain dans une optique comparative, perspective entamée depuis l'origine de cette recherche (voir rapport pittoresque I), pédagogique aussi, en associant et impliquant des étudiants au travail de recherche. Un même argument de départ avait été énoncé et proposé tant aux étudiants qu'aux chercheurs et doctorants intervenants au séminaire : « Mitate caractérise et structure une partie de l'esthétique au Japon. On peut traduire ce mode de perception, d'interprétation et de construction de la réalité par "voir comme". Une technique spécifique (parmi d'autres) - shakkei (paysage emprunté) -, met en oeuvre et en scène le mitate. Ceci engage une perspective sur la question de la mimésis, de la métaphore (vive), la construction d'images mentales et (cosmo)plastiques. Au-delà d'une "anthropologie réciproque" entre cultures (Nakazawa), il s'agira de voir en quoi ces approches éclairent les questions de la mémoire et du patrimoine, de la perception et de l'usage des lieux, du tourisme et des paysages, la construction de dispositifs d'enveloppements sensibles. Cet intensif consistera en cours théoriques, analyses de cas et exercices in situ. Il sera mené avec Inoue Akihiko, artiste/enseignant à la Kyoto City University of Arts, accueilli par le département d'Arts plastiques de l'Université de Paris8, de septembre 2006 à août 2007. Une lecture préalable avait été conseillée aux étudiants, de l'écrivain/philosophe français Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*. Court traité de poétique, Seuil, 1987 et une série de mots clés - comme (si), image mentale, métaphore, paysage emprunté, poétique » - indiquant les principales polarités à l'œuvre dans la problématique.

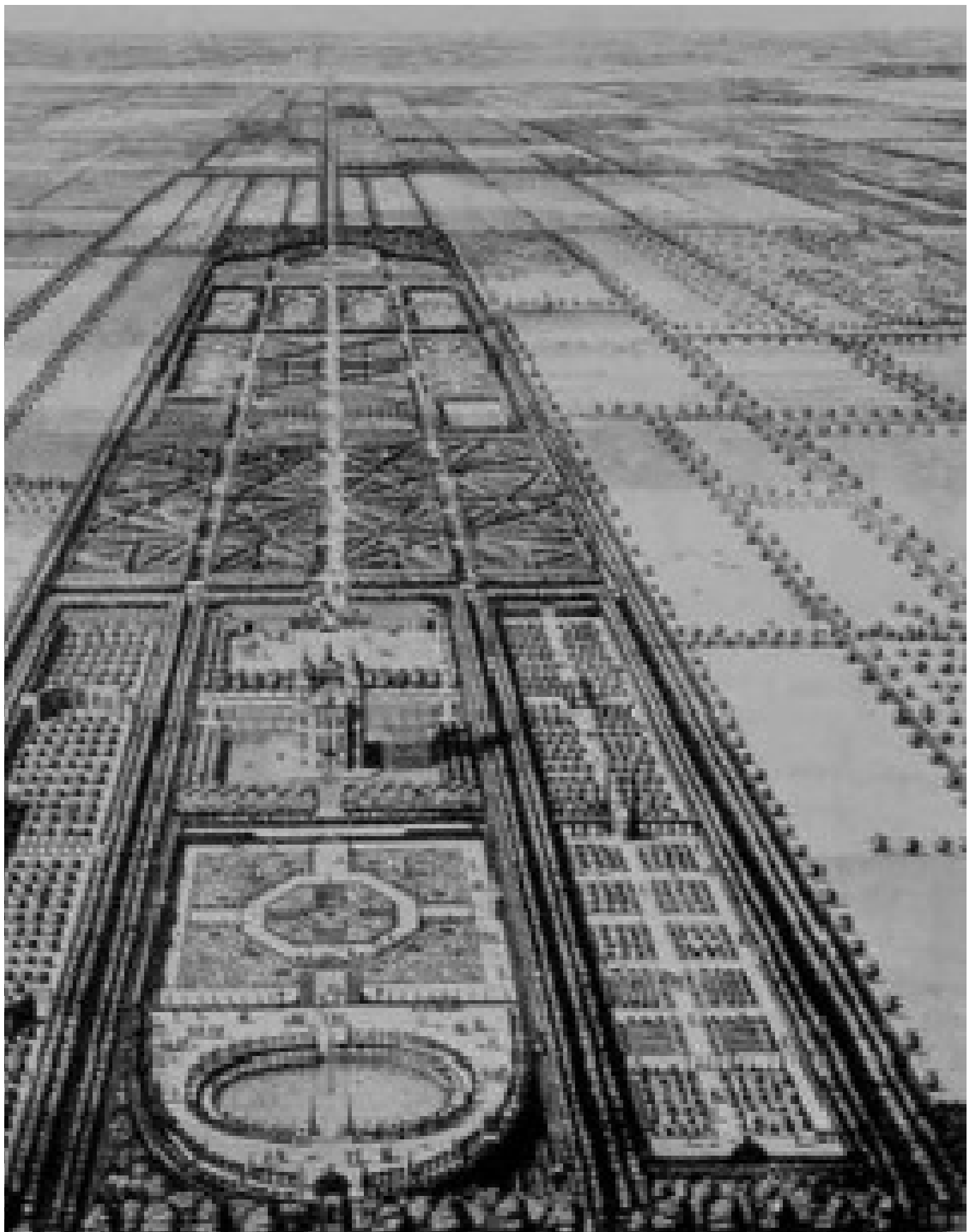
La structure de « production » mise en place fut la suivante : deux jours d'introduction aux problématiques destinés aux étudiants inscrits à l'atelier, une journée de séminaire avec 6 invités dont 4 Japonais et deux japonologues, deux journées de rendus enfin. L'intensif destiné aux étudiants a été co-dirigé par Inoue Akihiko, artiste plasticien, professeur à la « Kyoto University of Arts », accueilli par le département des arts plastiques de l'Université de Paris8 pour un an et par Philippe Nys, enseignant dans le département.

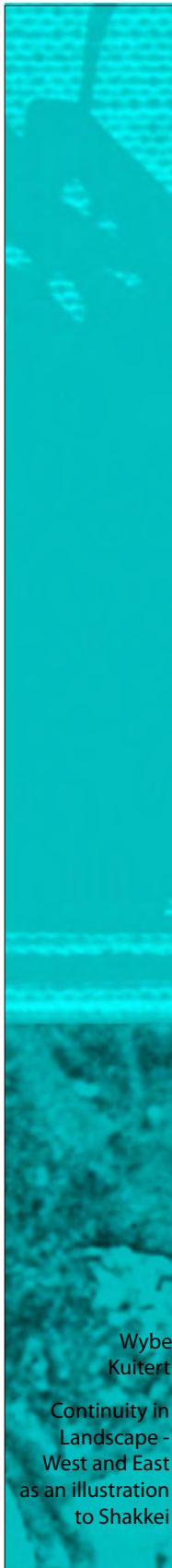
Des différentes contributions (et des quelques travaux d'étudiants sélectionnés à titre de témoignage de l'effet produit par le travail scientifique de recherche et l'encadrement pédagogique) que l'on pourra lire ci-après émergent différents aspects et perspectives dont on retiendra, plus particulièrement, non pas tellement ou seulement l'aspect visuel qu'un acte de langage et plus particulièrement l'acte de nommer donc un « aspect » linguistique, qui relève finalement d'un jeu de langage, relevant de la puissance de transport de l'imagination par les mots, comme le montrent aussi bien Shiina Ryosuké que Inoue Akihiko. Quand dire, c'est faire, pour rappeler le titre d'un ouvrage de Austin, ce qui engage bien, immédiatement, un « usage » des lieux, et d'abord le « lieu » de transport qu'est la métaphore.

Philippe  
Nys

Présentation

Un aspect très important de mitate/shakkei nous vient ainsi de la tradition paysagère, de l'art des jardins, de la peinture et de l'architecture comme le montrent les contributions de Wybe Kuitert, Isabelle Charrier et Jo Toda. Plus que le shakkei, mitate fut au centre des journées de travail et des rendus des étudiants ce qui induit deux manques à ce travail, qu'il faudrait relever dans une prochaine recherche. Le premier concerne le shakkei en tant que tel et plus encore dans sa relation avec mitate qui a, finalement, constitué le centre, le pivot de l'atelier et du séminaire. Mais il y a plus important. Reste à construire de manière précise et comparative les relations entre mitate/shakkei et la perspective propre de la recherche qui reste le pittoresque. Les relations sont en effet restées latentes, excepté peut-être dans un aspect indiqué par Jo Toda, la coupe de jardin telle qu'elle fut pratiquée de manière exemplaire par l'architecte Nishizawa. Celle-ci permet en effet de pointer un élément qui me semble fondateur de la question du pittoresque, d'un point de vue méta-historique. Cet élément est la question de la relation entre le « dedans » de l'architecture, l'espace intermédiaire du « jardin » et le dehors, que celui-ci soit naturel ou construit, certes, mais d'abord situé sur la scène imaginaire des transports agis par le « comme » et le « comme si »...





Wybe  
Kuitert  
Continuity in  
Landscape -  
West and East  
as an illustration  
to Shakkei

C o n t i n u i t y  
i n L a n d s -

c a p e - W e s t  
a n d E a s t

a s a n i l -  
l u s t r a t i o n

t o S h a k k e i



A black and white photograph of a landscape. In the foreground, there are dark, silhouetted branches of trees. A path or road winds through the middle ground, leading towards a building or structure in the distance. The background shows a hazy, open landscape with more trees and a light sky.

Wybe  
Kuitert  
Continuity in  
Landscape - West  
and East  
as an Illustration  
to Shakkei

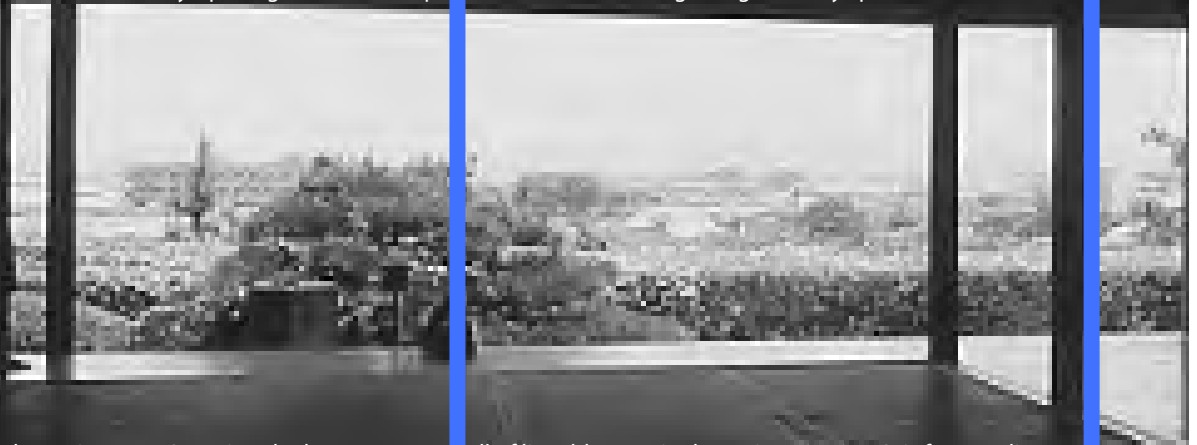
The landscape in which we live has become an environment of science, technology and economy. As reminders of a different time and space, we cherish our historic gardens as memory-islands of a paradisiacal, man-made harmony with nature. Having become monuments we easily forget that once they were part of a more continuous landscape. Continuity in human activity over time and space fixed the gardens harmoniously not only in the occupation patterns of a wider landscape. Also the appreciation of the gardens was a continuous extension of man's sensual and sensitive appreciation of his landscape.

With some examples, I will try to distill a lesson to learn from the past, adding some general suggestions intended to repair at least a little of the continuity in some historic gardens. Representative of West and East, I will talk about Holland and Japan, two countries with which I am most familiar.

Seventeenth century Dutch gardens of the ruling princes and regents are sometimes shown in a glorious bird-eye perspective. Looking more in detail these illustrations show us how the intensity of human labor decreased with the increasing distance from the main house. Most work was required for the parts of the garden close to the house; the further away, the more was left to nature. In front of the house we find the French style flower bed, with the espalier fruit garden around it. It had the finest varieties of French pears. Then we find the plantings of dwarf apple trees that could be maintained without laborious trans-

port of ladders. In between are sections of the garden that have herb and vegetable fields. Running through the whole arrangement we find wide, sanded alleys planted with trees. Woods, maintained with forestry methods provided timber. Further away we see the farmland, sometimes with tame deer, but mostly with the farmer's cows for milk and cheese. The most remote distance shows a seemingly untouched nature, a wilderness, usually an undulating land of sloping hillsides. It is said that the wilderness showed in its contrast to the geometrical arrangement that the owner controlled his estate as a king his country. But actually also the «wild» nature was controlled by man. The hilly heath-lands were basically the fields to herd the sheep. The sheep again provided profit from the land in form of wool and meat. In a nice spatial arrangement of intensity of human labor we see the ideal landscape depicted as a continuous arrangement of profit taken from the land. There is no severe ecological disruption or barrier.

Turning to the appreciation of this landscape, we see a continuity of a different dimension. We have to turn to our five senses. A joy to the eye and sometimes the nose is the colorful arrangement of (fragrant) flowers in the French beds in front of the house. Close-by the trained espalier attracts the eye as does the beauty of the fruits grown. Most remarkable though is the fine taste of the French pears that in Holland reach an optimum of their aroma along the brick walls. It brought a rare and southern flavour to the misty landscapes of Dutch autumn. Poems glorifying life on the Dutch estate laud the Rousselet, the Cuisse Madame, or the Gutedel grapes, etc. The aroma of musk and bergamot are noticeable appreciations of a glorious harvest season in autumn. The apples further away were mostly meant for sale, or were otherwise to be enjoyed in the course of winter when they were reaching their utmost sweetness on the shelves in the cellar of the house, either slowly ripening, or otherwise peeled and dried. Walking along the alleys planted with lime trees



was another enjoyment. In spring the heavy, sweet smell of lime blossom is almost intoxicating. It is from earlier ages on associated with merrymaking and love. In mid summer the cool air under the dome-like crowns of linden is again appreciated in particular. The Dutch variety of lime became so well known as a pleasant and elegant planting material that it was exported to other European countries, for instance to England and Sweden. The most remote and wild nature with the shepherd and his sheep, served to assure that the kingly level of appreciation was well elevated above the wild and the barbarian. Understood as a contrast, it formed a complementary and necessary part of a continuity in appreciation; it was appreciated for horse riding and hunting as well. In the course of the seasons we find various appreciations relying on various of our five human senses throughout various sections of the garden. There is an intricate, but self-evident continuity in time, space, and sensual appreciation. The appreciation of the garden through the taste on the tongue, the fragrances in the nose, the feeling of the cool air in summer, etc. is expressed in typical poetry of the time.

Almost at the same time in the history of mankind we find in China and Japan a similar continuity in time, space and appreciation of the garden. It centers around the concept of Shakkei, borrowed scenery. The theory of borrowing scenery for the garden comes to the written sources with Yuanye (1634). It's writer Wufou, or Li Ji Cheng had supervised the construction of various gardens, for which he was appreciated among his friends. He had seen the landscape of China on his travels and was able to put it all together in a consistent text.



Wybe  
Kuitert

Continuity in  
Landscape - West  
and East  
as an illustration  
to Shakkei

He combines the elementary consciousness of landscape, the genius of garden creation and on top of that he has a poetic sensibility. At the start, and at the end of the Yuan-ye we find profound lessons on the garden under the concept of borrowing the scenery. In the earliest stages of garden planning elements outside the garden are surveyed and should be taken to form part of the scheme to enrich the garden. There should be continuity in time and space by appropriating outside scenery. The meaning of «scenery» is not narrow-minded with Ji Cheng. Whether it be the garden scenery of neighbors, the sound of sutra-reading monks in a nearby temple, swallows carried on the early summer air, etc., etc., it is all scenery intended to connect time and space; and the trick is to borrow or appropriate it. Thus you come to stand into contact with the ever evolving cycles of the day, of the seasons, of time. One can not but be impressed by the richness of perception found in the landscape, as proposed in Yuan-ye. The text has much more to offer than I can explain here, also my own understanding is limited \*). In history, only shortly after Ji Cheng we find this technique of garden design expressed in some borrowed scenery gardens in Japan. Speculating on some of these seventeenth century gardens gives us enough food for thought to justify a short presentation here. The garden of Entsu-ji (Kyoto) was part of a countryside setting appreciated by the seventeenth-century elite of the Imperial Court in Kyoto. Personally, I had a chance to spend several days in Entsu-ji in different seasons. The poetic appreciation of this garden is greatly enlarged exactly because of the borrowing of a view on the nearby mountain Hiei. One sees the autumn colors on the slopes of Hiei, pointing to an omnipresent cy-





Wybe  
Kuitert  
Continuity in  
Landscape - West  
and East  
as an Illustration  
to Shakkei

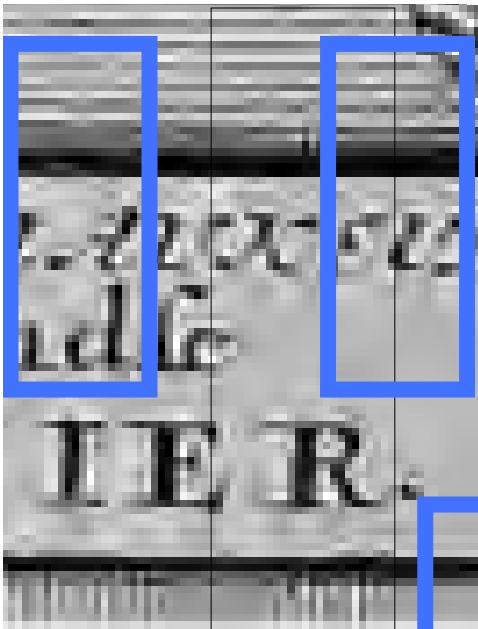
cle of the seasons when the maples turn red in the garden. The priest rakes the fallen leaves and the smell of the fire that burns them adds on to the appreciation in our mind. In early summer the mountain is steaming with mists after a heavy rain, whereas the air is earthy and humid in the garden. Summer gives a cool breeze with the rustling sound of the bamboo, just outside the garden whereas the mountain shows itself in tones more dimly.

hugakuin Villa (Kyoto) came about in the same cultural setting. Again, it heavily relies on appreciating the time and space quality of the wider landscape. It borrows a landscape to the extent that it even includes the rice fields and the narrow paths where the farmers cross the scenery to maintain the fields. One sees the yearly cycle of the agricultural work that concords with the evolving seasons of the garden landscape. The garden was used as a base to depart for season-related excursions, like outings to gather mushrooms in autumn, or horsetails in spring. Prepared as dishes the taste added to the joy of the season. A similar sight over the farmland was had in former days from the Shoiken tea house in the Katsura Villa, that in architecture resembles a countryside farm house along the roadside, rather than a typical «tea ceremony» house for receiving guests. Shisendo (Kyoto) still makes it possible to imagine how it once borrowed the scenery of the city, while overlooking a lower part of the garden. In this lower part vegetables were grown in earlier history. The founder of Shisendo was well versed in classic Chinese poetry of the Tang period, and admired poets like Bai Juyi or Tang Yuanming, who wrote on the joys of appreciating the countryside landscape living in a small retreat. Regrettably the vegetable garden was changed to an aesthetic garden, and the site is now too crowded with trees to see the city. Jiko-in (Nara) still suggests how one could see the plain, with the city of Nara in the distance, and village children fishing in the river that runs just in front of the garden.

One could see the expected visitors approaching the place, see them cross the river and the fields, warning the host that preparations for a proper welcome should be done by now. In the course of the seasons the color of the plain would change from brown grey in winter, into fresh and verdant green of spring, and finally to the gold of the rice fields in the harvest season. Contemporary poetry in Chinese appreciates the garden on time and space in its borrowed scenery.

The gardens, either in Holland or in Japan, discussed above were all high in quality. They were developed by an elite that was well aware of the perceptiveness of man towards the innate qualities of the natural world in the garden. It was expressed in poetry. Whether we speak about pears or rice, about lime blossom fragrance or mushrooms, the continuity is the same. The garden landscape and its appreciation did not end at the boundaries of the garden as is clear from poetry and it did not end with a simple visual appreciation. Now, in 2004, one can only be sad seeing a bus load of tourists that come to see their sight, take their pictures, and go home. Satisfied? Is this all a historic garden has to offer? Can't we do a little more to make the meaning of the garden better understood? A good example are the efforts made in Jiko-in. Visitors are asked to sit down in front of the garden and are offered a cup of tea and sweets. This simple action pins the visitor to the appreciation. Sit down and look. Inhale, taste, appreciate! Jiko-in, in spite of the advancing hectic of our modern world, has managed to continue presenting the garden together with most of its original appreciation. Even more, what used to be an elite experience has become an appreciation of nature accessible to just anyone who pays the entrance fee. Jiko-in makes clear what the garden was meant for. It makes us feel at comfort with all our five senses that appreciate the garden with its borrowed scenery: it brings us the continuity of landscape, of time and of space. The example is so clear that it's not difficult to see what the lesson should be to improve any effort of preserving a historic garden. On the level of town and country planning we should make efforts to work on a more continuous land use planning around the historic gardens, to preserve more of the original idea. We must enlarge the islands, allow the gardeners to occupy the land around. They should for example, be able to grow rice, or apple trees in the traditional way.

**Fig.5 At Jiko-in the borrowed scenery lost meaning, after rice fields were lost to the expanding urban environment. To mitigate the loss, the temple management bought land in front of the garden planted large trees as a camouflage, but so far permission to grow rice was granted (Photographer: author. 25/5, 1984).**



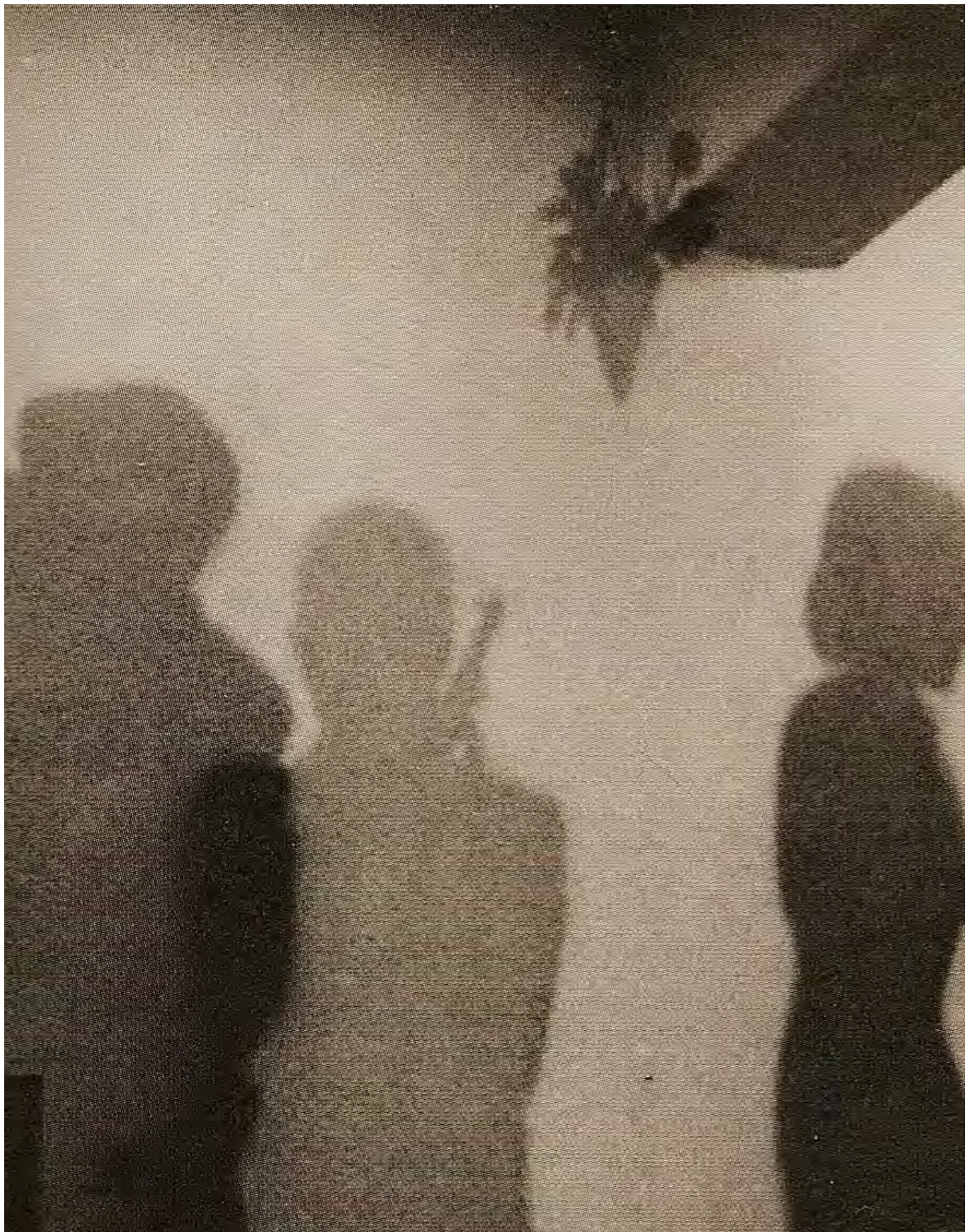
Then, as for composition, the rice or apple fields should be made part of the garden and should be enjoyed by the visitors, and not only visually: we should offer them rice or apple wine.

If we could only transmit a little more of the original continuity in landscape to our modern visitors, the better, the easier gardens are understood. Rice and apple wine, a cool walk under the lime trees, it is all easy to appreciate, of all times and all cultures. The more of the past we can make part of the present, the better gardens are understood and understanding is in the interest of preservation.

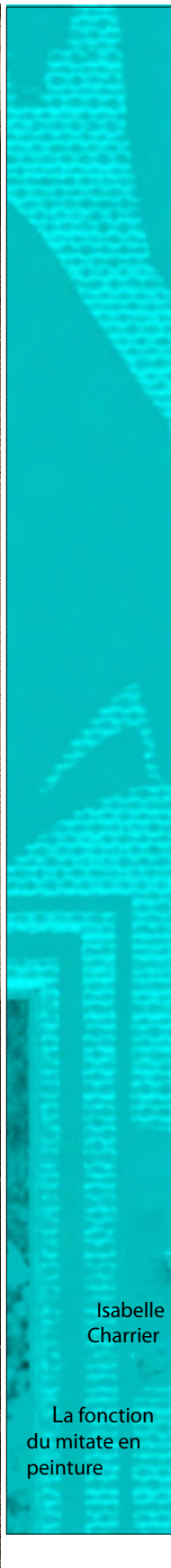
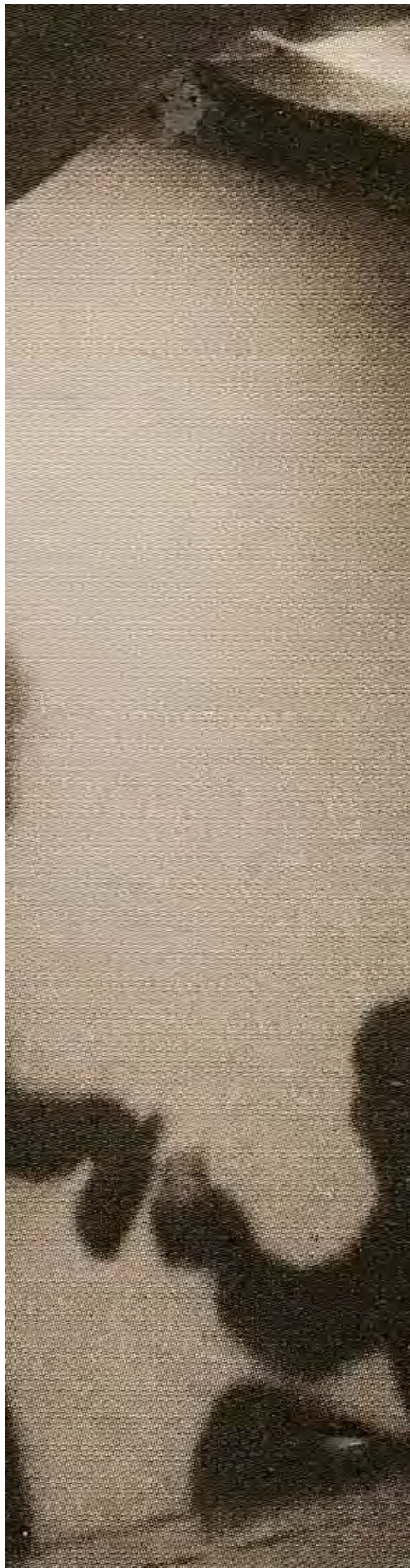
grown in the  
d is to be  
n Naauke  
1713

Wybe  
Kuitert  
Continuity in  
Landscape - West  
and East  
as an illustration  
to Shakkei

st i  
ndi  
mp  
l a  
ar |  
o |







Isabelle  
Charrier

La fonction  
du mitate en  
peinture





Isabelle  
Charrier

La fonction  
du mitate en  
peinture

## 1. La mémoire en latence

### 1.1 Significations du mot mitate :

- choix après décision mûrement réfléchie, après comparaison avec plusieurs possibilités
- diagnostic médical
- pensée, réflexion
- dans le waka ou le haïku, métaphore, comparer une chose avec une autre, donner un autre sens à une chose, décalquer
- le fait de raccompagner quelqu'un jusqu'à son départ: jusqu'à la porte, à la gare...
- impression de déjà vu

Le mot mitate est souvent employé dans l'art des jardins dans le cas de la copie d'un paysage naturel en réduction. Nous retrouvons ainsi le sens de métaphore et de copie en réduction. Augustin Berque le traduit en français par l'expression «voir comme».

### 1.2 Mitate: lien entre poésie et paysage

Dès l'origine de la poésie japonaise, les paysages ont été répertoriés dans des listes que l'on trouvait dans des recueils les utamakura (voir Jacqueline Pigeot, Michiyukibun) Il est attesté que les poètes utilisaient cette sorte d'index des lieux systématiquement dans leurs poèmes. C'est ainsi que sont nés les sites célèbres du Japon qui vont être représentés systématiquement en peinture et évoqués en poésie. Le peintre ou le poète n'avait pas besoin de se rendre dans le lieu pour le voir, le nom ou une description sommaire suffisait. Ainsi mitate est-il synonyme de honka tori c'est-à-dire de citation.



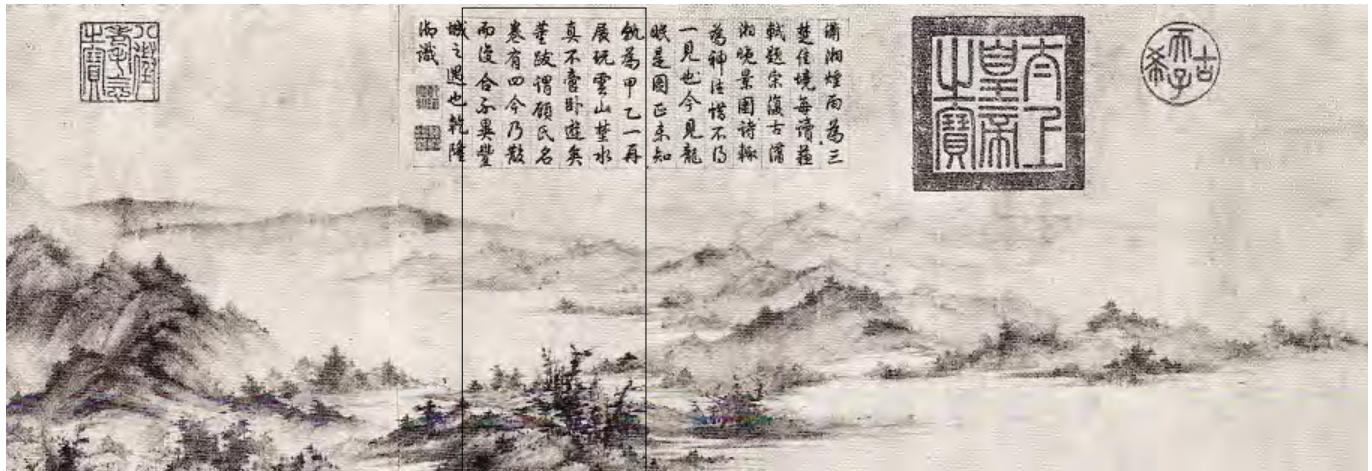
A partir du XIV<sup>ème</sup> siècle, à l'époque Muromachi, l'influence de la culture chinoise prévalant de nouveau, les paysages chinois vont devenir une référence systématique dans la peinture japonaise. Excepté le grand peintre Sesshū Tōyō (1420-1506) qui a séjourné deux ans en Chine et qui a rapporté des peintures de paysages chinois pris sur le vif : (ill. 1, Sites admirables des monts de Chine, 1469, Musée de Kyōto), la plupart des peintres japonais décrivaient des paysages chinois célèbres sortis de leur imagination (ill. 2 : Voyage en rêve jusqu'au Xiao-xiang rouleau peint, LI, encre sur papier, XII<sup>e</sup> siècle, Song du Sud, Musée national de Tôkyô).

Depuis les Song du nord, la tradition chinoise a institué huit paysages de la Xiang et de la Xiao, affluents du lac Dongting dans le Hunan. On peut insister sur la relation entre la peinture et le poème placé au centre de la composition. Le poème évoque l'histoire d'un moine qui, rentré de ses pérégrinations, regrette de ne pas avoir vu les rives de la Xiao-xiang (ill. 3 : Village de pêcheur au coucher de soleil attribué à Mu-Xi dynastie des Song du Sud, 13<sup>e</sup> siècle, Musée Idemitsu Tôkyô - ill. 4 : Bateau à voile au loin attribué à Mu-Xi Song du sud, 13<sup>e</sup> siècle, Musée Idemitsu, Tôkyô - ill. 5 : Lune d'automne sur le lac Dong Ting par Yuu-jian dynastie Song du Sud, 13<sup>e</sup> siècle).

Ces huit paysages ont servi de référence à toute l'Asie. On les retrouve en Corée (ill. 6 : Huit vues du Xiao-xiang paravents à huit panneaux Dynastie coréenne Yi 16<sup>e</sup> siècle, temple Taigan-ji Hiroshima). Au Japon, ces paysages ont été repris par les grands artistes de l'école Kanō (ill. 7 : Kanō Motonobu: Huit vues du Xiao-xiang 16<sup>e</sup> siècle, Tokai an, Kyōto).

### 1.3 Mitate : modèle ou référence

Kobayashi Tadashi explique qu'à l'époque d'Edo, il existait des recueils de poésie, c'est-à-dire des manuels dans lesquels on trouvait des répliques de peintures anciennes. L'école Kanō et l'école Tosa se spécialisaient dans la généralisation des recueils de waka et des reproductions en petite dimension de peintures anciennes. Ainsi s'est-il mis en place une sorte de bibliothèque et de musée consultable facilement dont pouvaient s'inspirer les artistes. En conséquence le concept de mitate crée un corpus culturel commun sur lequel on peut se baser mais que l'on ne doit pas reproduire exactement, il suffit juste de citer un waka, de montrer un paysage pour faire voir et imaginer la référence complète, le paysage ou le poème. On peut rapprocher ce phénomène du rôle de la mythologie grecque et romaine dans la poésie et la peinture occidentales. Il existait un corpus connu de tous qui permettait au peintre ou au poète de ne faire qu'une allusion pour être compris. Le paysage "classique" de Poussin est très comparable dans son allégeance complète à une référence mythologique tout en devenant complètement imaginaire. Ainsi dans Les Bergers d'Arcadie (ill. 8), les personnages n'ont rien à voir avec des paysans de l'époque antique et le paysage ne représente absolument pas la campagne du Péloponèse où d'ailleurs le peintre n'est jamais allé. Poussin crée une sorte de paradigme du paysage classique complètement inventé et plutôt inspiré de la campagne romaine qu'il connaissait puisqu'il avait séjourné à l'Académie de France à Rome.



爾湘煙雨為三  
 楚佳境每清莊  
 賦題宗漢古蹟  
 湘晚景園詩極  
 為神往惜不  
 一見也今見龍  
 眼是園正未知  
 孰為甲乙一再  
 展玩雲山望水  
 真不啻時遊矣  
 董跋謂顧氏名  
 卷有四今乃數  
 而後合不異豐  
 誠之遇也純陸  
 怡藏



Isabelle Charrier

La fonction du mitate en peinture



## 2. Mitate en peinture

Le genre des mitate-e (peinture de mitate) est devenu très prisé des artistes de l'ukiyo-e, artistes des gravures sur bois qui deviendront si célèbres en Occident à la fin du XIXe siècle. Les artistes des écoles non officielles de l'époque d'Edo telle que l'école des lettrés en étaient aussi friands. Ils sont partis cependant de la base de l'histoire contemporaine car la parodie de la peinture ancienne était la caractéristique de la culture de l'époque d'Edo. Un des artistes Suzuki Harunobu qui représentait la classe montante des commerçants a particulièrement excellé dans ce genre.

### 2.1 Suzuki Harunobu (1725-1770) et les poètes de haikai

C'est avec cet artiste de talent qu'est née l'estampe populaire de sept à huit couleurs appelée nishiki-e. Au départ, il s'agit d'un groupe de poète haikai amateurs qui comptent parmi eux des militaires de la classe moyenne et des riches commerçants qui avaient l'habitude de tirer des almanachs illustrés à leur goût. En 1765, ils décident d'en faire une édition luxueuse grâce à la collaboration de l'artiste Suzuki Harunobu en employant 7 à 8 couleurs. Le résultat fut remarquable et donna naissance à la technique de la gravure nishiki-e. Le public s'enthousiasma et l'éditeur fit un tirage commercial de ces luxueux surimono (estampe à tirage limité). Les compositions étaient inspirées par des poètes amateurs et réalisées suivant leurs indications. Ainsi trouve-t-on l'exemple d'un vassal du shogun qui a fait inscrire son pseudonyme Kyosen sur les estampes accompagnées du suffixe kô (selon l'idée de).

Suzuki Harunobu travaille avec acharnement jusqu'à sa mort en 1770. Il réalisera plus de 600 planches en 6 ans. Ainsi Harunobu était-il féru de l'art classique et ses gravures comportent souvent des références à la poésie classique d'où le thème récurrent des mitate-e (mitate en peinture).

### 2.2 Suzuki Harunobu et les mitate en peinture mitate-e

La parodie de la culture ancienne était la caractéristique de cet art populaire grandissant, si caractéristique des estampes, du théâtre kabuki et du bunraku. On distingue deux sortes de mitate-e dans l'oeuvre de Suzuki Harunobu :

- soit il s'agit d'une représentation, en jeune femme élégante de l'époque d'Edo, des personnages célèbres des romans classiques que tout le monde connaissait (ill. 9

et 10 : les trois grandes dames de la littérature japonaise : la romancière Murasaki Shikibu, auteur du roman *Le Dit du Gengi*, en train d'écrire à sa table de travail. Sur la table, on trouve deux recueils de poésie waka très en vogue à l'époque (Meidai waka zenshû et Ruidai waka zenshû), elle est représentée par le caractère de lune (getsu), Ono Komachi assimilée à la fleur hana, fameuse poétesse de waka, et Sei Sôganon, auteur des *Notes de chevet* est liée au caractère setsu (neige)

- soit il intégrait des poèmes waka célèbres à l'intérieur de nuages dans ses compositions picturales. Quelquefois c'était un poème classique à la chinoise (kanshi) ou un haïku que tout le monde connaissait. Il transformait le thème classique en peinture de genre car il illustrait le thème du poème par des personnages ou des animaux différents de ce qui était décrit dans le poème original. Dans *Le vent d'automne* (ill. 11), on trouve le poème du fameux poète Fujiwara no Toshiyuki inscrit au-dessus du paysage que contemple une jeune femme debout au bord de sa veranda. «A la vue de l'automne, on entend souffler le vent". Le paysage est à l'unisson puisque l'on voit les feuilles d'automne tomber sur l'eau. Il se réfère à un poème de Enanji s'inspirant d'un poème du poète Fujiwara no Toshiyuki. Dans *Vue de la maison* (ill. 12), il se réfère au fameux thème des huit vues du XiaoXiang dont nous avons déjà parlé.

Ainsi créait-il un contraste entre le niveau du poème original et la représentation populaire. Comme dans le kabuki, on se moquait des habitudes de la classe des bushi (chevaliers). Dans l'illustration 13, l'artiste montre sans doute deux acteurs de kabuki en train de regarder une scène en haut de la gravure représentant un temple où le poète Fujiwara Teika avait pris sa retraite. Ce thème est employé à plusieurs reprises. Il s'agit ici de Nishimura Shigetaka (1696-1756) . Enfin Suzuki reprenait un thème très connu comme celui des canards mandarins symbolisant l'amour du couple dans *Sechû arai kasa* (ill. 14) où l'on voit un couple, enlacé sous le même parapluie, habillé de vêtements noir et blanc pour symboliser le yin et le yang.

### 3. L'expression de mitate dans l'art contemporain

La tendance à s'inspirer de l'époque classique et à faire des citations dans la peinture ne va pas disparaître à l'époque moderne. En effet malgré l'influence prégnante de la culture occidentale à partir de l'ouverture du Japon au monde extérieur à la fin dans la deuxième moitié du 19e siècle, les artistes vont continuer à se référer à leur culture traditionnelle de deux manières différentes. Soit selon la méthode d'Okakura Tenshin en créant un nouveau style de peinture traditionnelle (nihonga), soit en incluant dans leurs oeuvres un élément qui rappelle de manière implicite ou allusive la tradition esthétique japonaise.

#### 3.1 Kume keiichiro dans son atelier (ill. 15)

Il s'agit d'une peinture à l'huile exécutée par un des grands artistes de l'école de peinture de style occidental de l'époque Meiji Kuroda Seiki (1866-1924). Ce dernier a séjourné pendant dix ans en France et a étudié sous la direction d'un peintre académique, Raphael Collin.

Isabelle  
Charrier

La fonction  
du mitate en  
peinture

Il représente ici son ami Kume Keiichirô, installé à son chevalet en train de peindre au soleil couchant. On ne voit que le dos de la toile dont on ne peut que deviner vaguement le contenu en regardant les dessins posés sur le sol. Par contre, ce qui saute aux yeux au fond à gauche, c'est un ensemble de décorations typiquement japonaises, paravents décorés de peintures d'éventails, de calligraphies et sur la table des pots de chrysanthèmes. C'est ainsi qu'apparaît nettement un processus très proche du mitate par la référence explicite à l'esthétique japonaise. D'autre part il s'agit d'objets transportables de petite dimension qui rappellent bien le sens premier de mitate. Le fond du tableau réside en fait dans ces éléments de décoration.

On peut faire un rapprochement avec le fameux tableau de Velasquez *Les Ménines* (ill.16) du peintre dans son atelier. Dans le cas du tableau espagnol, le modèle, à savoir le couple royal, n'est pas représenté mais se reflète sur un miroir placé près de la porte de sortie au fond de la pièce. Le peintre est vu de face mais on n'aperçoit que le dos de la toile comme dans le cas de la peinture japonaise. Selon Michel Foucault, ce tableau symbolise le processus de représentation : le peintre se représentant en train de peindre. Pour Kuroda Seiki, la prégnance du décor japonais montre bien l'importance de la référence de la tradition dans ce cadre d'atelier parisien et de technique de peinture occidentale, la peinture au chevalet.

### 3.2 Takamatsu Jirô : la représentation par les ombres, la non présence, l'absence

Cet artiste, membre du groupe High Red Center (cf l'article de Inoue Akihiko), s'est fait remarquer par ses nombreuses séries sur les Ombres (ill. 17 et 18) dans la première peinture, une porte bleue sur laquelle se reflète en transparence l'ombre d'un personnage. Au musée d'art moderne d'Osaka, les ombres des invités au vernissage d'une exposition envahissent un immense panneau mural. Ainsi le peintre Nishikawa Sukenobu (1670-1751) décrivait-il la peinture comme une ombre. «Selon une formule ancienne, disait-il, la peinture est pareille à l'ombre. Ce qu'on appelle ici ombre (kage en japonais, ying en chinois) n'est pas l'ombre dans le sens de l'alternance du yin et du yang (versant ombré, versant ensoleillé). Le terme désigne l'ombre portée, une déformation telle qu'elle apparaît lorsque, par exemple, dans le clair de lune, les silhouettes des plantes et des arbres ressemblent à une peinture.” Sukenobu retrouve un aspect de l'esthétique chinoise car les peintres lettrés admiraient la vision d'un bambou qui se reflétait sur une paroi translucide. On ne peut pas ne pas penser au théâtre d'ombre. Pour Sukenobu, le terme déformation (hizumi) signifie une caractéristique du processus de représentation à savoir une sorte de réduction picturale. ( voir le livre de Vera Linhartova, paru aux Editions Le promeneur, p. 362). Nous retrouvons ici l'objet de notre étude à savoir le concept de mitate : représentation en réduction.







Isabelle  
Charrier

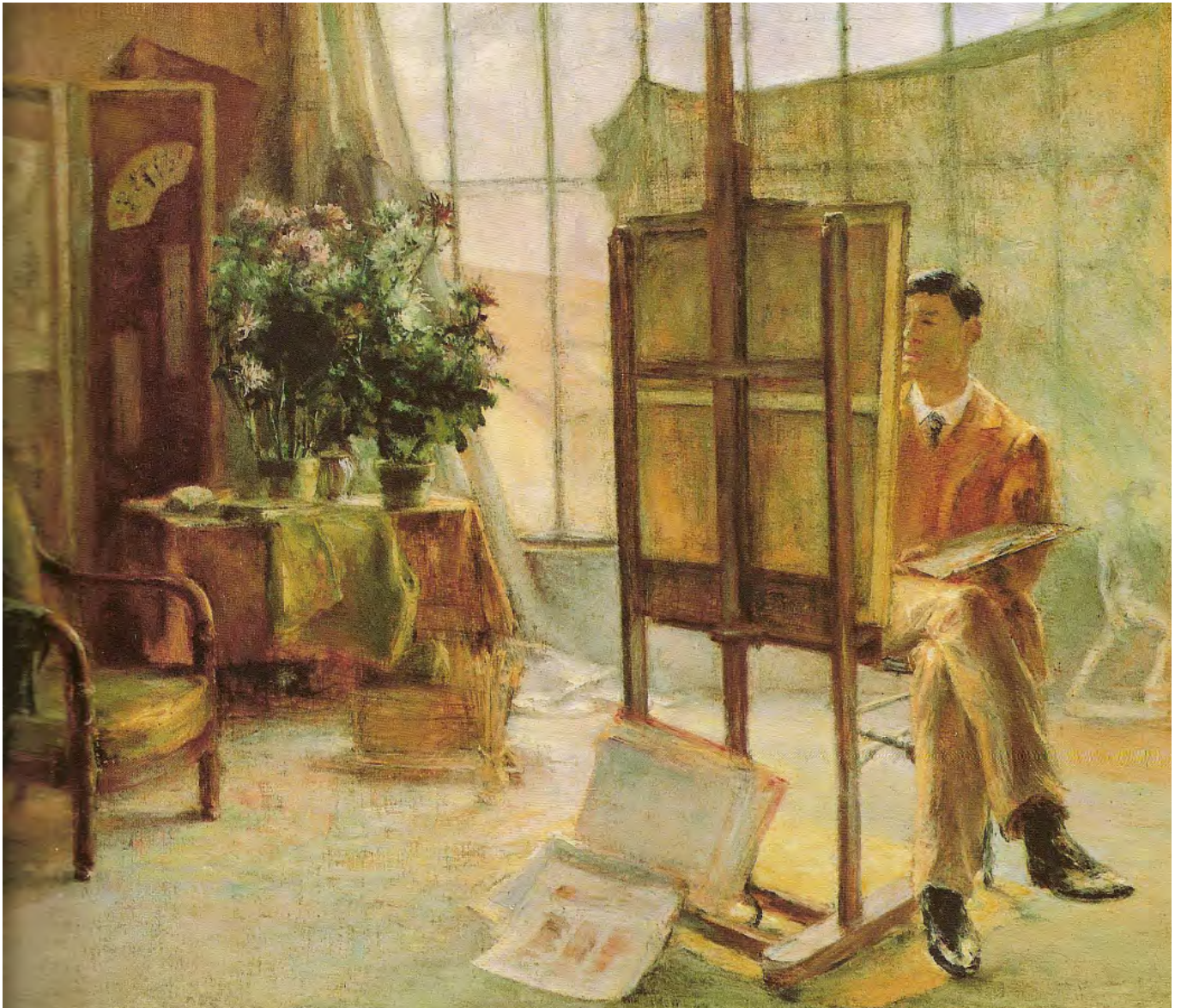
La fonction  
du mitate en  
peinture



#### 4. La représentation : mimesis versus mitate / déformation

Au terme de notre exposé, nous pouvons en déduire une opposition fondamentale avec le concept de mimesis, primordial dans le système pictural occidental depuis la Renaissance. En effet, il y a identité entre ce qui est représenté et la chose elle-même, entre la représentation et la réalité. Ainsi la perspective albertienne est-elle basée sur cette mimesis, qui n'est en fait qu'une illusion mais qui doit faire illusion de la réalité. Elle doit être prise pour la réalité elle-même. Comme dans le tableau de Velasquez, l'image du couple royal qui se reflète est le centre de la représentation. Tous les personnages ont les yeux fixés sur les personnages qu'on ne voit pas mais qui existent à travers leur image dans le miroir.

Au Japon, à travers les exemples que nous avons cités, le concept de mitate apparaît au contraire comme une expression de la réalité en réduction, il s'agit d'un fragment, analogue à une citation, qui peut se définir comme une déformation de la vision dans la réalité à travers son image se reflétant sur un écran translucide telle que l'on peut le voir dans les peintures murales de Takamatsu Jirô. Il s'agit bien de l'expression d'un système de représentation où la réalité se reflète indirectement à travers un écran.



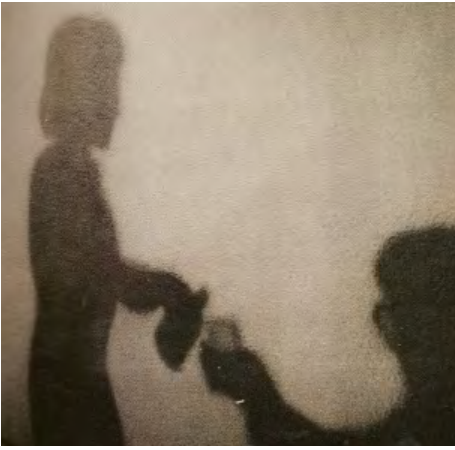


Isabelle  
Charrier

La fonction  
du mitate en  
peinture

Contrairement à la mimesis, dans le concept de mitate, il n'y a pas identité entre l'objet représenté et l'objet réel d'où l'expression fondamentalement différente de la perspective dans les deux mondes picturaux.





Isabelle  
Charrier

La fonction  
du mitate en  
peinture

M i t a t e t  
s h a k k e i





Je pars de cet "argument" que Philippe Nys a soigneusement préparé. Il s'agit d'une opération de «mimesis», opération «mimétique», en général, au Japon, dont deux aspects seront ici traités : "shakkei" et «mitate». Dans la proposition de l'argument, il est dit que «shakkei» (paysage emprunté) met en oeuvre et en scène le mitate". A partir de là, on peut considérer un schéma comme suit : mitate > shakkei. Mais en regardant de plus près les phénomènes pour les appliquer aux fines réalités portant sur les jardins et paysages au Japon et bien qu'il fonctionne pour présenter la «généralité» des phénomènes, j'ai considéré que le schéma nécessite un peu d'amélioration.

En réalité, shakkei et mitate apparaissent comme deux opérations artistiques complètement opposées : mitate <> shakkei. Dans un sens, le schéma précédent fonctionne sans doute d'un point de vue plus global, mais pas d'un point de vue spécifique.



Ryosuke  
Shiina

Mitate et  
shakkei



On peut donc distinguer deux «mitate » en appelant le premier le «grand mitate» et le second le «petit mitate» : GM et PM.

En ce qui concerne la définition globalisante formée à partir des termes “mimesis” ou “métaphore”, je suis d’accord pour dire qu’elles conviennent pour qualifier le GM mais pour la définition du PM, je pense que le terme plus approprié serait la métonymie. D’après la définition du Petit Robert, la métaphore est une “figure de rhétorique, et par extension, procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution *analogique*, sans qu’il y ait d’élément introduisant formellement une comparaison” (je souligne). Dans beaucoup de cas réels de mitate, il n’y a pas d’analogie, pas de ressemblance apparente. Pour expliquer le mitate (PM), la métonymie est un concept plus approprié. La métonymie est une “figure de rhétorique, un procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d’un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l’effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée)”. Quand on pense au mitate dans le contexte de l’art du jardin, on perçoit plus d’éléments analogiques que métonymiques, donc on a tendance à penser que le mitate est une opération métaphorique. Mais le mitate ne concerne pas seulement l’art du jardin. C’est une opération mentale beaucoup plus générale et très répandue au Japon.

Deux exemples, «Ginza» et «Fuji», tout à fait typiques du procédé mitate dans la mentalité japonaise. D’abord «Ginza». Il s’agit d’un boulevard très animé, très prospère dans Tokyo. Un peu comme les Champs-Élysées à Paris (et là c’est une métaphore!). Cette appellation «Ginza», les Japonais l’emploient très volontiers dans n’importe quelle petite ville pour désigner leur propre rue principale. Par conséquent, une petite rue minable devant la (petite) gare centrale s’appelle : le «quelque chose (là on met le nom de la ville ou du village) Ginza». Pour les habitants de cette petite ville, elle est équivalente aux Champs-Élysées. On peut dire la même chose avec le “Fuji”. On rencontre le “Ezo Fuji”, le “Sanuki Fuji”, le “Haruna Fuji”, le “Hôki Fuji”,... la liste est trop longue. On désigne ainsi la montagne la plus éminente dans telle ou telle région, en utilisant l’opération mitate d’avec la plus haute montagne du Japon, le Mont Fuji. On *nomme*. L’étymologie du mot «métonymie» explique le mot a d’origine un rapport étroit avec le nom – «nymie»).





Ryosuke  
Shiina  
Mitate et  
shakkei

Ce n'est pas analogique parce que, comme ces exemples le montrent bien, la petite rue minable appelée Ginza n'a aucun point commun avec le Ginza, les Champs Élysées japonais réels, ils ne se ressemblent pas. Par contre, leur relation est métonymique parce que, par exemple, leur situation est comparable : les deux Ginza se situent tous les deux devant la gare centrale. Disons que dans le mitate la relation analogique est au deuxième degré, les deux choses n'ont pas directement de rapport analogique mais chacune a la même situation dans son propre contexte, la rue la plus animée, la montagne la plus haute, etc ... dans cette ville en particulier, pas dans Tokyo, ni au Japon.

J'ai donc d'abord opposé ces deux opérations, mitate et shakkei, qui fabriquent des images que l'on peut qualifier de pittoresque.

Je voudrais maintenant les classer selon la direction du regard. Par exemple, dans un jardin qui utilise ces deux opérations, mitate et shakkei, ensemble, on voit bien qu'il y a deux directions du regard : l'un est dirigé vers l'intérieur, l'autre vers l'extérieur. Dans le cas de mitate, le regard est porté vers l'intérieur et dans le cas de shakkei, le regard va vers l'extérieur. En considérant ces deux opérations, ces deux notions à un niveau plus "métaphysique", on peut dire à peu près la même chose, c'est-à-dire que dans le mitate il s'agit d'une sorte d'opération métonymique, une relation «contenant-contenu» (la rue «Ginza» se situant devant la gare, au centre de la ville), finalement très topologique. Dans le cas de «Fuji», c'est également le contexte qui décide de cette nomination, de cet acte de nommer. Le petit mitate concerne un acte de nommer ("nymie") : je nomme cette rue «Ginza». Le mitate va vers le signifié, le dessous de la superficie, du signifiant. Il opère à sa façon la signification. Par contre, dans le cas de shakkei, il ne s'agit pas d'une telle signification.



En apparence, le shakkei ressemble aux éléments jardiniers, on le confond avec eux mais en réalité il n'est pas «dans» le jardin en question, il est à l'extérieur. Il s'agit donc d'une opération «analogique», proprement «métaphorique».

Je vais maintenant parler de Shigetaka Shiga (1863 – 1927), un des premiers géographes du Japon, et montrer comment il a utilisé ces deux procédés de mitate et de shakkei de sorte que Shiga a, littéralement, construit des images mentales propres au Japon.

Mais avant cela, quelques mots pour situer le personnage. A la Restauration de Meiji (1868), Shiga était un petit enfant de 5 ans, issu d'une famille intellectuelle dans un petit pays ("han") à côté de Nagoya. Son grand-père maternel et son père étaient tous deux professeurs à l'école "nationale" – au "han kô". Shiga a été profondément influencé par ce bouleversement qu'était la Restauration de Meiji. Il a étudié d'abord l'agriculture à l'Ecole d'agriculture de Sapporo, dans l'île de Hokkaidô. Après la sortie de l'école, en 1886, profitant d'une occasion de voyage dans un bateau d'entraînement militaire, il est parti vers le sud de l'Océan Pacifique. Tout de suite après son voyage, il a écrit un livre de géographie politique et économique sur ces pays de l'Asie de sud-est, livre qui l'a rendu célèbre. En 1888, il a collaboré à la fondation d'une revue, Nihon-jin (les Japonais), première revue nationaliste. Il a ensuite publié, en 1894, le *Traité du paysage nippon*, dans la même direction nationaliste.

Shiga a également écrit deux livres, en 1911 et en 1916, d'abord le *Sekai sansui zushetsu* (*Guide illustré du monde*) et ensuite un deuxième tome, après avoir fait deux fois des tours du monde en tant que diplomate, géographe, professeur d'université. Entretemps, à un moment donné, il était même devenu député, Shiga était en même temps beaucoup de choses... Le livre paru en 1911 présente des pays et des paysages très connus du monde entier aux Japonais qui ne connaissaient guère la situation contemporaine du monde, de manière «scientifique» en utilisant beaucoup de statistiques (la plupart des cas cependant selon des sources non identifiables) et aussi beaucoup de photos, d'exemples, d'illustrations. Cinq ans plus tard donc, il a fait publier le deuxième tome.

En parlant précédemment de son *Traité sur le paysage nippon* (voir le rapport pittoresque I), j'avais fait remarquer qu'il y avait là aussi deux regards, deux regards croisés entre le Japon – dans l'esprit de Shiga – et l'extérieur – le monde. Historiquement parlant, vers les années vingt de l'ère Meiji – donc vers les années 1880 -, dans un Japon qui était en train de se moderniser, Shiga regardait dehors. En opérant un demi-tour et en passant à l'extérieur, il se retourne pour regarder et retrouver le paysage du Japon. En comparaison avec des autres paysages connus dans le monde entier, finalement, dit-il, les paysages du Japon sont « les meilleurs du monde ». A peu près au même moment, il y avait beaucoup d'étrangers occidentaux qui sont venus au Japon, qui cherchaient et regardaient le paysage nippon, et qui ont "découvert de beaux paysages".

Par exemple, en 1881, il y avait un Anglais qui s'appelait William Gowland, un des fonctionnaires étrangers invités par le gouvernement du Meiji pour la

modernisation du pays. Il aimait beaucoup les montagnes, et il a "découvert" les "Alpes japonaises". C'est lui qui a nommé les "Alpes japonaises", ces chaînes de montagnes très hautes qui se trouvent dans les préfectures de Nagano, Niigata et Gifu. Donc, la dernière fois, j'ai parlé de ces deux regards croisés, du chiasme de ces regards, celui de Shiga et celui des étrangers occidentaux qui sont venus au Japon à l'époque. Et en même temps, il y avait une sorte de "boomerang" dans le regard de Shiga, pour faire valoir le paysage japonais, ce qui était son intention essentielle.

Ryosuke  
Shiina

Mitate et  
shakkei

Dans les livres suivants, les *Sekai sansui zuzetsu* (1911 et 1916), Shiga procède à une opération de mitate avec beaucoup de paysages japonais qu'il compare avec les paysages célèbres du monde entier. Entre autres, il y a un site qui garde encore sa "trace" de mitateshigaiën : le Rhin japonais. Il nomme – il s'agit toujours de cet acte de « nommer » – le Kiso, fleuve qui s'écoule de Nagano jusqu'à Aichi (à côté de son pays natal), le "Rhin japonais" parce que selon lui, ces deux paysages fluviaux se ressemblent. En réalité, ces deux paysages ne se ressemblent pas du tout. On rencontre donc là le même phénomène que « Ginza » et « Fuji » : il ne s'agit pas de ressemblance mais de « nomination ». L'intention de Shiga est évidente, et elle est la même que celle du Traité sur le paysage nippon

faire valoir le paysage japonais en disant ceci : "Regardez ces paysages au Japon. Ils sont aussi beaux, aussi magnifiques que tel ou tel paysage connu du monde, par exemple le Rhin." Dans ses livres, Shiga a produit beaucoup de mitate mais il n'y a que cette nomination de "Rhin japonais" qui est restée. Shiga n'a pas nommé le Kiso tout entier comme le Rhin, il a précisé l'endroit de l'appellation et l'on continue d'appeler cette partie du Kiso le "Rhin japonais" mais sans savoir qui a inauguré cette appellation et pourquoi. Il en est de même avec les « Alpes japonaises ». Personne ne sait qui a nommé ces montagnes-là de cette manière.



Tout à l'heure, quand il s'agissait des deux opérations : mitate et shakkei, j'ai parlé des deux directions de regard, deux directions complètement opposées : l'une vers l'intérieur et l'autre vers l'extérieur. Chez Shiga aussi, je pense qu'il doit y avoir, simultanément, ces deux directions de regard, car souvent ces deux opérations coexistent, du moins dans l'art du jardin. Dans le cas de Shiga, ce qui est évident est le mitate, qu'il a très volontiers opéré en nommant le Rhin japonais, Venise japonaise, etc. Donc, là c'est son regard vers l'intérieur. Mais son regard vers l'extérieur ? Penser qu'il doit y avoir cette direction de regard, c'est bien sûr très hypothétique, mais observons une photo : sur la couverture du deuxième tome, on voit Shiga lui-même, très fier, photographié sur une autruche. C'est une photo très exotique et très bizarre. Il y a de nombreux exemples analogues dans le livre, comme si

Shiga était partout présent dans le monde. C'est son shakkei, il se regarde à l'extérieur du Japon. Il est allé lui-même dans le paysage extérieur. C'est son regard vers l'extérieur. J'ai bien dit que tout cela était hypothétique mais, de cette manière, je pense avoir donné des clés pour la réflexion : comment classer, classifier, analyser ces deux opérations artistiques de l'art du jardin : mitate et shakkei.

Ryosuke  
Shiina

Mitate et  
shakkei





Ryosuke  
Shiina

Mitate et  
shakkei

Shakkei

ou

le rétrécissement

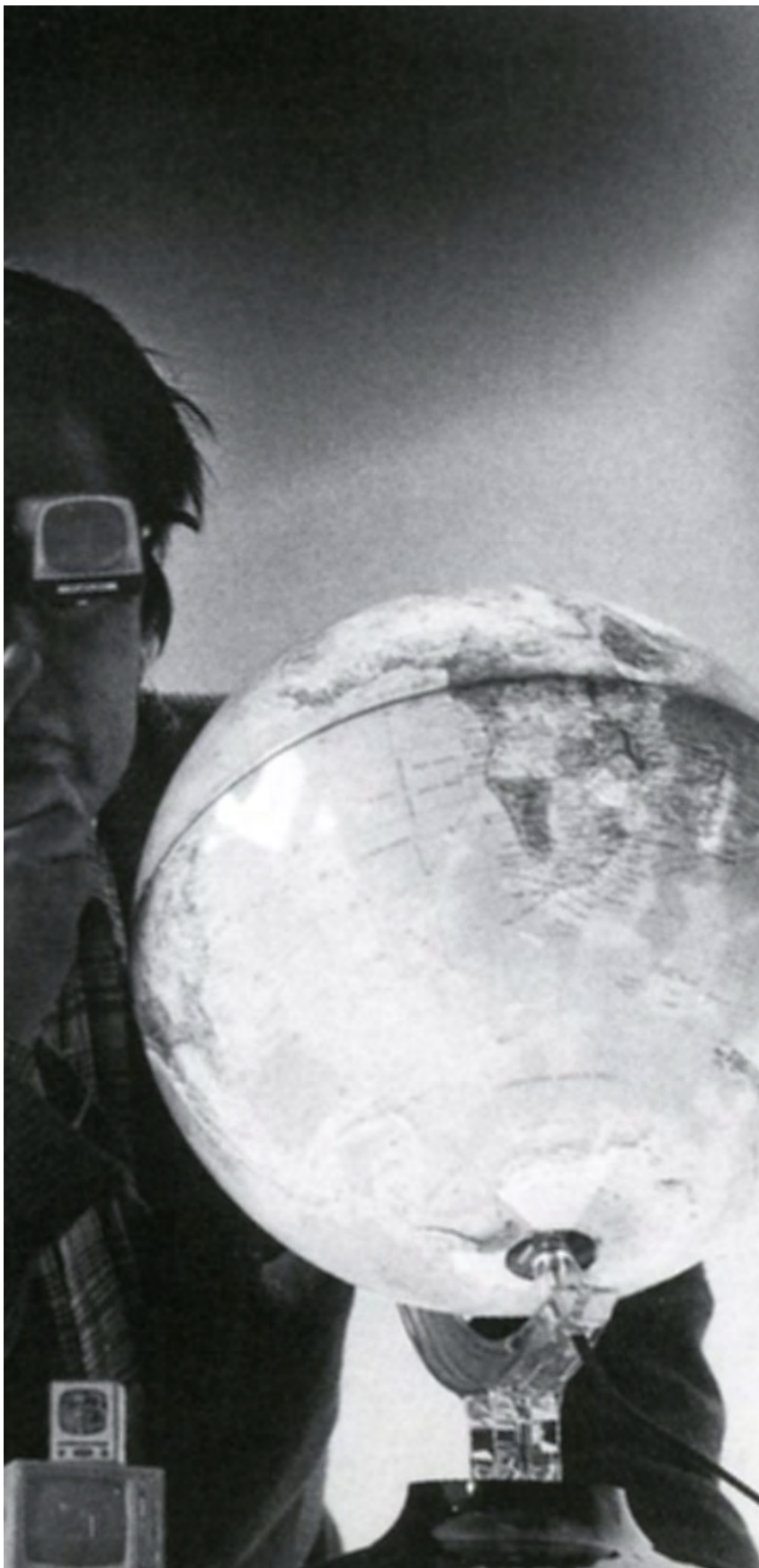
de la Nature

de la Nature

ture







Kohei  
Kuwada

Shakkei ou le  
rétrécissement  
de la Nature



### Présentation du texte de Kojin Karatani

Je me propose ici de parler d'un texte sur le shakkei (paysage emprunté) de Kojin Karatani, l'un des plus importants penseurs japonais contemporains. Mais avant d'entrer dans son texte, je voudrais vous présenter brièvement son parcours intellectuel et biographique puisqu'il n'est malheureusement pas du tout connu en France bien qu'il y ait quelques traductions anglaises comme *Architecture as Metaphor*, *Origins of Modern Japanese Literature* et *Transcritique*.

Kojin Karatani, né en 1941, a commencé sa carrière intellectuelle en tant que critique littéraire après ses études d'économie et de littérature anglaise. A l'âge de 28 ans, en 1969, il a emporté le prix de la critique littéraire pour son traité sur un écrivain japonais, Soseki Natsume qui est fondateur de la modernité dans le domaine de la littérature. De 1975 à 1977, il enseignait l'histoire de la littérature japonaise à l'Université de Yale. Entre-temps il a rencontré Paul de Man qui était aussi à Yale. Son livre *Origines de la littérature moderne japonaise* en 1980 est dédié à Paul de Man puisque ce livre était le fruit de ses cours à Yale. Dans ce livre, Karatani met en question régulièrement l'origine de la modernité japonaise. S'agissant de la modernité japonaise, on pense tout de suite que la littérature moderne commence par une sorte d'imitation de la littérature occidentale depuis

Kohei  
Kuwada

Shakkei ou le  
rétrécissement  
de la Nature

la restauration de Meiji. Dès lors la littérature japonaise se développe au cours des années sous l'influence de la littérature occidentale. Cela est incontestablement vrai d'un point de vue historique. Cependant ce point de vue nous fait souvent croire que l'origine de la littérature moderne japonaise est occidentale tandis que la littérature pré-moderne (ou la littérature avant la modernité) est la littérature traditionnelle. Par exemple, on considère généralement que la plus vieille anthologie nationale de Waka (poème en 31 syllabe), Manyo-shu, écrit en 8ème siècle constitue la littérature traditionnelle du Japon. Pourtant beaucoup de poètes de Manyo-shu ont aussi écrit des poèmes chinois. Ils ont élaboré leurs poèmes sous la grande influence de la poésie chinoise. Ainsi Karatani prétend que l'interrogation sur l'origine de la modernité japonaise permet souvent de cacher les influences de la culture asiatique et de former un point de vue nationaliste sur l'histoire. Ses deux volumes de *Tankyu* («Investigation») en 1986 et 1989 portent sur la question de l'altérité en ayant recours à Wittgenstein, Marx et Kant. Dans ce livre, il s'agit de la possibilité de communication entre les gens qui ne partagent pas le même jeu de langage. En 2000, il organisa une association politique contre le capitalisme et l'Etat, NAM (New Associationist Movement). Mais malheureusement ce mouvement politique s'est dissout sans succès en 2003.

Passons maintenant à son texte sur le shakkei. Je me contente ici de le restituer pour énumérer ses quelques remarques qui émergent au cours de l'argumentation. Le texte intitulé « réflexion sur le jardin shakkei » a été écrit en 1996. La traduction française est recueillie dans un livre *Le paysage de l'espace urbain* publié en 1998.

Le texte de Karatani commence par un commentaire critique d'un livre écrit par un japonologue coréen Lee O-Young intitulé *Les Japonais et la propension au « rétrécissement »*. ( le titre anglais est «Smaller is better : Japan's mastery of the miniature» ). Ce livre qui a été écrit en japonais en 1982 porte sur ce qui est l'essence de la culture japonaise. Depuis les années 70, beaucoup d'ouvrages sur le Japon et les Japonais ont été écrits non seulement par les Japonais mais aussi par les étrangers.

Parmi eux il n'y avait qu'un seul livre qui intéressait vraiment Karatani, celui de Lee O-Young. Dans ce livre-là, l'auteur a remarqué que la spécificité de la culture japonaise, même traditionnelle, consistait en sa tendance à rétrécir des choses. Par exemple, dans le domaine de la littérature, il y a le haiku, forme poétique traditionnelle japonaise qui est très contractée articulée sur le sentiment de la saison. Il ne compte que 17 syllabes. C'est la forme poétique la plus courte au monde. Et dans l'art du jardin, nous pouvons facilement remarquer qu'il y a une forte volonté de rétrécir la Nature ou de réduire l'immensité de la Nature à l'échelle humaine. Par exemple, la technique du shakkei consiste à « emprunter » des éléments du paysage environnant tels que des montagnes, des collines ou des plaines pour les intégrer à la composition du jardin. Et le shakkei qui signifie littéralement « réduction du paysage », « le paysage miniaturisé » est également la technique de l'art du jardin japonais. De plus, l'art du Bonsai, qui consiste à mettre en pot des arbres sauvages prélevés dans la nature, qui vient de la Chine mais qui a été beaucoup plus élaboré et aimé au Japon, est aussi l'art de miniaturiser la nature à la portée de tout le monde. La nature n'est donc plus un objet à voir mais un objet à toucher. Dans un Bonsai, toute la nature devient palpable. Il en va de même pour l'ikebana qui est l'art de la composition florale pour faire vivre ou revivre les fleurs. Il y a donc toujours une volonté de rétrécir la Nature. Non seulement dans la culture traditionnelle, Lee O-Young décèle aussi la propension des Japonais à rétrécir des choses dans la miniaturisation qui caractérise le high-tech japonais du Japon moderne comme cameoscope, ordinateur portable, balladeur de Walkman, etc. Ainsi Lee O-Young nous montre un panorama des choses ou des phénomènes rétrécis dans la culture japonaise :

« le haiku et l'art du jardin semblent hétérogènes, mais du point de vue du rétrécissement, le poème condensé en 17 syllabes et le jardin composé de quelques pierres partagent la même caractéristique. [...] Que rétrécit-on ? Si c'est une fleur, cela donne l'ikebana, si c'est un appareil, le transistor. Cette méthode permettra d'observer sous le même angle la culture traditionnelle et la culture de consommation de nos jours et d'analyser l'immatérialité de

l'une de l'autre dans le même contexte. »

Voici la méthodologie de Lee O-Young pour analyser des phénomènes culturels japonais. Mais Karatani, de son côté, tente de critiquer justement cette méthodologie qui manque, lui semble-il, complètement le point de vue historique. C'est-à-dire, par exemple, pourquoi les Japonais ont-ils fait de grands efforts pour la miniaturisation dans le domaine de la technologie ? Parce que, en réalité, ils n'avaient pas d'autre choix en raison de la démilitarisation qui a suivi la défaite de la deuxième guerre mondiale. Mais Lee O-Young ne voit pas cet aspect historique. Il présuppose a priori un modèle ou un schème immuable et non historique pour réfléchir sur la culture japonaise. Il soutient donc sa thèse en négligeant la situation historique du Japon moderne. Voilà la première remarque de Karatani à l'égard du livre de Lee O-Young.

Deuxième point. Lee O-Young explique que la plupart des spécificités que les Occidentaux et les Japonais attribuent à la culture japonaise ne sont pas, en réalité, propre à la culture japonaise, c'est-à-dire elles sont aussi généralement présentes en Extrême-Orient. Donc il faut absolument se référer aux autres cultures asiatiques comme la Chine et la Corée quand il s'agit de délimiter les particularités du Japon. Karatani est bien d'accord avec ce point de vue. Mais il précise que c'est plus particulièrement la

culture coréenne qui importe comme objet de comparaison avec la culture japonaise. Pourquoi ? Parce que du point de vue historique, l'identité de la culture japonaise s'est affirmée par opposition à la Chine, bien avant sa rencontre avec l'Occident moderne, du coup il y a énormément d'études comparatives entre la Chine et le Japon tandis qu'il y a vraiment peu de comparaison culturelle du Japon avec la Corée. Karatani poursuit en disant que les Japonais ont affirmé une identité nationale à travers la critique de la Chine mais en l'occurrence la « Chine », telle que les Japonais la concevaient, était ce qui avait transité via la Corée. C'est-à-dire que, historiquement, le Japon a appris la culture chinoise par intermédiaire de la Corée. Par conséquent, pour mieux mettre au jour la spécificité du Japon, il faut nécessairement réfléchir sur la similitude et la différence entre le Japon et la Corée. Voilà deuxième remarque de Karatani.

Ce qui intéressait le plus Karatani parmi les remarques de Lee O-Young sont celles portant sur le jardin japonais. Les Japonais considèrent généralement et traditionnellement que l'art du jardin japonais consiste à s'harmoniser avec la Nature. Le jardin japonais est donc en harmonie avec la Nature tandis que le jardin occidental en général est artificiel dans la mesure où il y apparaît une volonté de dominer ou de s'approprier la Nature. Je cite un passage d'un chercheur japonais, Masahiro Tanaka, spécialiste du jardin japonais, à propos d'un traité du jardin le plus ancien

Kohei  
Kuwada

Shakkei ou le  
rétrécissement  
de la Nature

au Japon qui s'appelle « Sakutei-ki » : « l'idée maîtresse du Sakuteiki est qu'il faut prendre pour modèle les paysages naturels. Il est important de savoir que l'auteur exprime son rapport avec la nature par l'expression se conformer à l'exigence de la nature. Cela signifie que ce sont les formes de la nature, les rochers et les pierres qui ont une exigence auprès des hommes. Dans cette vision de la nature qui impose son désir à l'homme, on voit une attitude spécifique des Japonais par rapport à la nature. La nature n'est pas un objet hostile qu'il faut conquérir, mais l'homme se fond dans la nature : c'est en obéissant à la nature qu'on crée un jardin. » C'est une idée reçue pour les Japonais que le jardin japonais est ainsi naturel. Pourtant, contrairement à cette idée, Lee O-Young démontre que telle vision de la nature n'est pas spécifique aux Japonais mais qu'elle est commune à la Chine et à la Corée. Il dit également que le jardin japonais est très artificiel par rapport au jardin coréen puisque, comme on l'a vu tout à l'heure, Lee O-Young attribue l'essence de l'art du jardin japonais au rétrécissement de la nature par l'humain. Donc il y a deux points de vue inverses. Est-ce que le jardin japonais est « naturel » ou bien « artificiel » ? De son côté, Karatani prétend que cette question elle-même n'est pas assez valable pour se rendre compte de la spécificité du jardin japonais puisque selon lui le jardin est fondamentalement « artificiel », qu'il paraisse naturel ou artificiel, qu'il soit occidental ou oriental. Comme Lévi-Strauss l'a bien remarqué concernant la cuisine, la cuisine appartient toujours à la culture et il n'y a pas de cuisine naturelle même quand elle apparaît naturelle. Il faudrait donc mettre entre parenthèse, à propos du jardin, la distinction entre l'artifice et la nature. Et le fait que le jardin soit fondamentalement artificiel montre que le jardin en général est fondamentalement une nature rétrécie. (Je cite)

On pourrait affirmer qu'au cours de l'histoire, on apprend à jouir du paysage naturel à travers le jardin qui est une nature rétrécie. [...] Le terme de shakkei fait penser que le jardin constitue le centre et que le paysage naturel en arrière-fond a été « emprunté ». Mais ce qui se passe en réalité est qu'on voit le paysage extérieur à travers le jardin. En d'autres termes, le shakkei ne consiste pas à emprunter la nature extérieure pour compléter un petit jardin, mais plutôt à réduire la nature immense avec une sorte de verre réducteur.

La technique du rétrécissement de la Nature n'est donc pas spécifique au jardin japonais mais au jardin en général. Et Karatani conclut que le jardin est un dispositif de représentation à travers lequel la nature est construite en tant que « paysage » au moyen de rétrécissement et également que la technique du shakkei nous rappelle d'une manière extrêmement radicale que le jardin est de tel dispositif. Karatani considère la perspective dans la peinture occidentale de même que le jardin comme dispositif qui permet de représenter la nature qui est « infinie ». Le jardin et la peinture ont donc pour but d'enfermer l'infini dans un cadre.

La question de la maîtrise de l'infini nous fait penser à la distinction entre le beau et le sublime que Kant a mise au point dans la Critique de la faculté de juger. Karatani se réfère au sublime kantien et au jardin anglais afin de mieux démontrer que le rétrécissement de la nature n'est pas spécifique au jardin japonais. Selon Kant, le beau se produit lorsqu'on trouve la forme de la finalité dans un objet naturel, Et la cause de la beauté se trouve donc dans l'objet extérieur. Le jugement sur le beau se porte par l'imagination en corrélation avec l'entendement. Par contre le sublime se produit lorsqu'on se trouve en face de l'infini qui surgit aux limites de l'entendement. Par exemple, quand on se trouve face à une nature écrasante comme l'immensité du désert ou de la voûte étoilée du ciel, le sentiment du sublime surgit. Et le jugement sur le sublime est porté par l'imagination en corrélation avec la raison puisque d'après Kant c'est la raison qui se charge de l'infini. Quand nous nous sentons impuissants face à la nature immense, malgré ce sentiment de l'impuissance, nous évoquons en nous-même une faculté transcendante qui dépasse toute mesure des sens (dépasse la capacité à mesurer) et qui peut appréhender l'idée de l'infini. Par conséquent, tandis que le fondement du beau est extérieur, celui du sublime est en nous-même et se projette à l'extérieur.

Karatani trouve l'apparition du « sublime » dans la vogue du jardin anglais du XVIIIème siècle qui a surgi en réaction contre l'art du jardin du XVIIème siècle extrêmement formaliste, géométrique et intellectualisé. Dans le jardin anglais, il y a visiblement le goût de l'irrégularité. Il y a des chemins tortueux, une végétation non domestiquée (apparemment), les formes et les couleurs des végétaux sont très variées, etc. Tout cela donne une impression naturelle. Pourtant, comme on l'a vu tout à l'heure, selon Karatani, le jardin en général est fondamentalement artificiel même s'il apparaît naturel. Le jardin anglais est donc aussi un dispositif artificiel qui permet de représenter l'infini que le shakkei. Et le jardin anglais eut un impact important à l'époque puisqu'il possédait une force subversive susceptible de faire découvrir la nature infinie en tant que « paysage ». De même que la perspective dans la peinture et la technique du shakkei, le jardin anglais a enthousiasmé les gens au début puisque les gens ont cru pouvoir saisir ou enfermer l'infini à travers ce dispositif. Pourtant il devient aussitôt un jardin qui apparaît naturel.

Comme l'a montré la philosophie kantienne, nous avons tous la propension à enfermer l'infini. Par conséquent, elle n'appartient pas à une certaine culture. Karatani se garde toujours de la réduire à une mentalité japonaise d'une manière non historique comme l'a fait Lee O-Young, et il tente alors de mettre au jour dans quel contexte historique est apparue la propension au rétrécissement de l'infini au Japon.

Au Japon, la propension à rétrécir à l'extrême n'est pas traditionnelle, qu'il s'agisse du jardin, de la poésie, du pavillon de thé ou des marionnettes. Elle implique un face-à-face avec l'infini et la volonté de l'enfermer. Et elle est historique. A mon avis, elle remonte au XVIème siècle et s'enracine dans le frémissement qui précède la naissance de l'esprit moderne en rupture avec ce qui est médiéval. C'est alors qu'on vit apparaître un pouvoir de type absolutiste qui cherchait à détruire le régime ancien à coups de fusils et de canons, les cités autonomes, les mouvements religieux de paysans (la secte Jodo-shin, les Jésuites). Il va sans dire que cette évolution s'inscrivait dans l'inter-échange mondial post-colombien qui tendait à rendre infini le monde tout en l'enfermant.

Le commerce mondial qui a commencé à partir de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb a introduit le christianisme et le fusil au Japon au milieu du XVIème siècle. Cela a apporté la formation de la bourgeoisie, la formation des villes commerciales autonomes comme Sakai et l'union religieuse des classes sociales modestes qui ont servi à résister au pouvoir médiéval de la classe privilégiée qui s'enorgueillissait du gigantisme. A ce moment-là Rikyu, qui a été représentatif des marchands de la ville Sakai qui s'enrichissaient grâce au commerce avec l'étranger, a réalisé la miniaturisation du pavillon de thé pour que l'exiguïté et l'austérité du pavillon et son entré minuscule abolissent la différence des classes et l'opulence propre au pouvoir gigantesque. En montrant cet exemple de Rikyu, Karatani conclut que du point de vue historique le rétrécissement dans la culture japonaise cherchait à dépasser le pouvoir gigantesque tout au commencement de la mondialisation.

Kohei  
Kuwada

Shakkei ou le  
rétrécissement  
de la Nature



e t a m a -  
t e u r d e  
j a r d i n ,  
N i s h i -  
z a w a





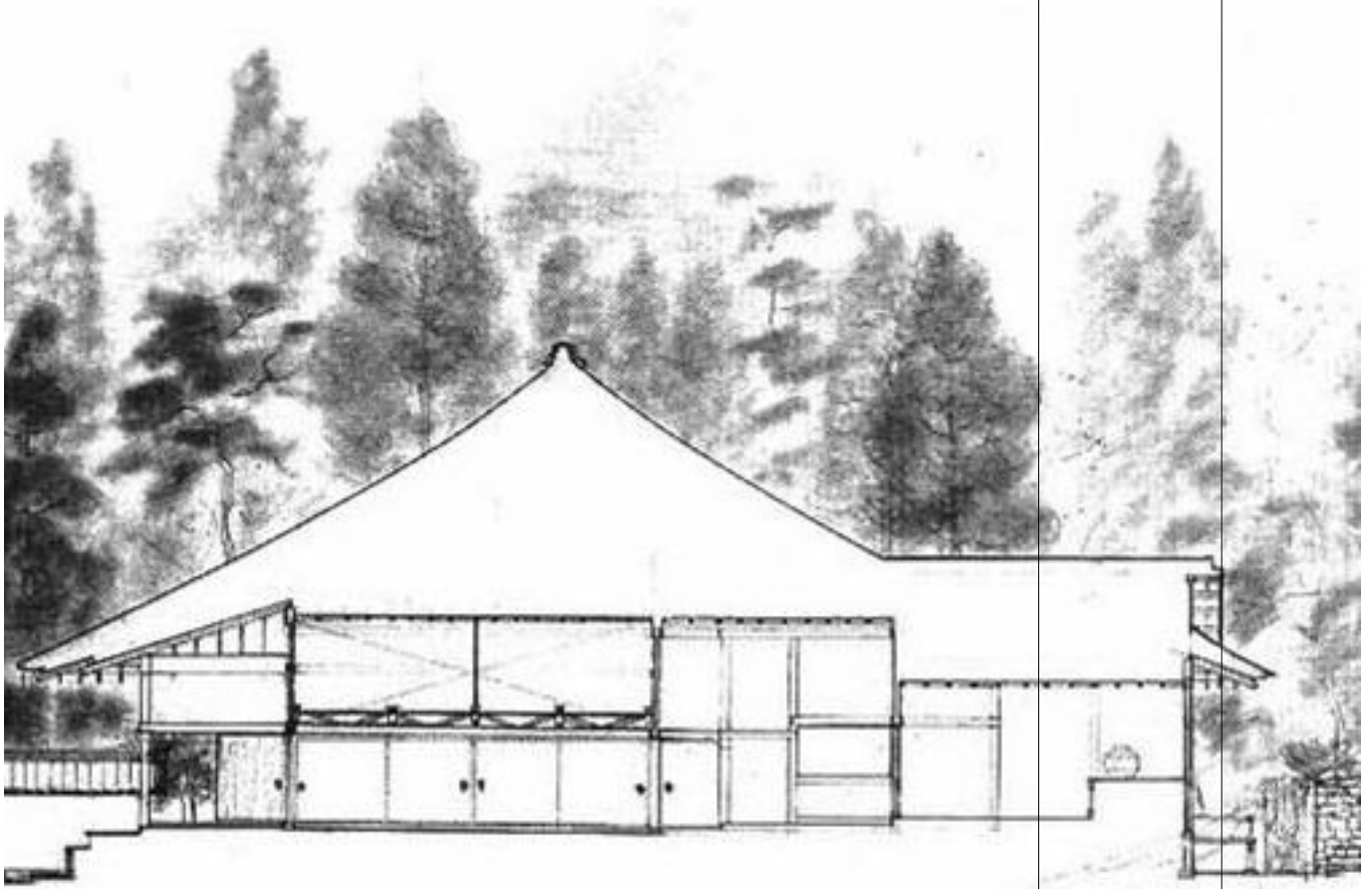
Jo Toda

A propos de  
Nishizawa

Architecte important du Kansai (l'ouest du Japon) et amateur de jardin, Nishizawa Fumitaka (1915-1986) a consacré, à côté de son travail professionnel d'architecte, un temps important pour relever des jardins japonais. Je voudrais présenter d'abord un résumé de la carrière de Nishizawa et ensuite ses idées principales sur le jardin japonais, surtout la coupe du jardin emprunté et le concept du « Jardin qui n'est pas considéré comme un jardin ».

Né en 1915 à Shiga, département de l'est de Kyoto, Nishizawa a fait ses études secondaires à Kyoto. Il est entré en 1936 à l'Université de Tokyo. Il a fini ses études en 1940 en ayant obtenu le Grand Prix pour le projet du diplôme. Tout de suite après, il est entré dans l'agence de l'architecte Junzo Sakakura (1904-1969), l'un des trois disciples japonais de Le Corbusier, et a travaillé entre 1931 et 1936 à Paris. Malgré le succès du Pavillon du Japon à l'exposition universelle de Paris en 1937 (ce bâtiment a reçu Le Grand Prix), à ce moment-là Sakakura n'était qu'un jeune architecte qui venait de rentrer de France et il n'avait pas encore trouvé d'associé par manque de commande.





Jo Toda

A propos de  
Nishizawa

Passionné par la générosité de Sakakura et sa nouvelle vision de l'architecture moderniste, Nishizawa était le premier et seul architecte associé dans son agence. Durant sa carrière d'architecte, Nishizawa est toujours resté un associé de Sakakura, mais après la fondation d'un bureau à Osaka, Nishizawa s'est séparé de Sakakura et s'est occupé de toutes les équipes à Osaka.

En 1963, l'institut de l'architecture du Japon a voulu attribuer un grand prix d'architecture à Nishizawa, mais comme son chef Sakakura ne le permettait pas, parce que pour lui il n'était qu'un associé qui travaillait sous le nom de Sakakura. Il le recevra cependant pour un autre projet, en 1967. Nishizawa reste fidèle, même après la mort de Sakakura en 1969, il occupa le poste de chef de l'agence Sakakura qui existe toujours. En 1985, Nishizawa a eu l'honneur d'obtenir le prix de l'Académie des beaux-arts du Japon pour une série de constructions de maisons privées. Il est le seul architecte qui a reçu ce prix pour une maison privée. Son concept d'habitat citadin est expliqué dans son livre *Traité de habitat-cour (court-house)*,

dont l'influence est incontestable dans des œuvres de Tadao Ando, comme *Sumiyoshi-no-Nagaya*.

#### Relevé de jardin

À partir de 1967, Nishizawa a commencé ses activités de relevé de jardins et d'architectures dans le Kansai, à Kyoto et Nara avec des amis et jeunes architectes. Parmi eux, on pouvait justement trouver un jeune homme, Tadao Ando.



Jo Toda

A propos de  
Nishizawa





Ses dessins, les photos qu'il a lui-même prises, les lettres, les notes, etc., ont été donnés par sa veuve à la faculté d'Architecture à l'Université de Tokyo et constitue un fond très intéressant.

Dans une lettre à Kasuga-Taisya, datée de 29 avril 1969, un des plus anciens temples shintoïstes à Nara, notre architecte a expliqué son objectif de relevé du Jardin.

*« Il est vrai que jusqu'à aujourd'hui on a beaucoup publié de livres soit sur l'architecture soit sur le jardin, mais il n'y a rien qui explique le rapport entre l'architecture et le jardin. C'est pour cela que l'on ne comprend que séparément l'architecture et le jardin. J'aimerais donc montrer que le jardin japonais n'existe pas indépendamment de l'architecture, ils sont nettement liés l'un à l'autre, notamment par la distribution l'équilibre des deux éléments dans un même terrain »* [ma traduction].

L'objectif est clair. Montrer l'architecture et le jardin comme un ensemble. Par la suite, dans une même lettre, en expliquant trois types chronologiques du jardin japonais, il attribue à chaque type un certain concept spatial : Shinden-Dukuri (époque Hei-An) à l'espace transparent, Syoin-Dukuri (époque Muromachi à Édo) à l'espace dense, et enfin Cha-Niwa (le jardin pour la cérémonie du thé) (vers la même époque), au jardin à promenade. Outre ces trois types du jardin japonais, Nishizawa propose un autre type de jardin, le plus caractéristique à Nishizawa et qui nous permet de comprendre le plus clairement son activité de relevé du jardin, il s'agit d'un « jardin qui n'est pas considéré comme un jardin ».

Jo Toda

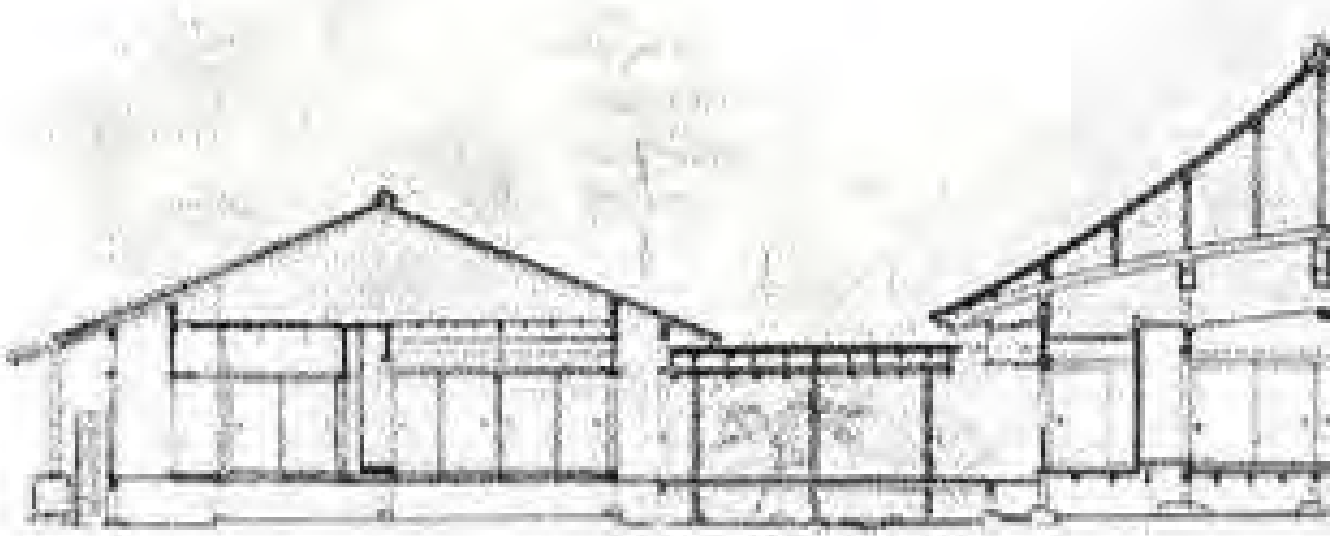
A propos de  
Nishizawa

Dans le cadre de notre exposé, je limiterai ma présentation à ce mot-clé : « un jardin qui n'est pas considéré comme jardin » comme une modèle de perception de paysage qui est une autre interprétation de Shakkei.

Il n'est pas tout à fait original de penser l'architecture et le jardin ensemble, mais ce qui est une invention originale chez Nishizawa, en tant qu'architecte, c'est de montrer le rapport du jardin et de l'architecture dans une coupe et une élévation.

Dans le cadre du thème de notre colloque, l'idée de Shakkei, «

paysage emprunté », sera mis en reconsidération et nous donnera une nouvelle vision paysagère. Nous considérons le paysage emprunté dans un sens ordinaire comme une sorte de technique pictural : le décor du premier plan encadre un paysage lointain comme un plan en arrière en peinture. Mais, si l'on considère le paysage





emprunté par cette bidimensionnalité et par la métaphore de la fenêtre d'Alberti ou de la camera obscura de la Renaissance, ce ne serait pas tout à fait juste parce qu'il n'y a pas de notion d'intérieur/extérieur dans le paysage emprunté et qu'il n'y a pas non plus de notion de perspective.

Dans le modèle fenêtre-perspective, il y a, au-delà du seuil de la fenêtre, la continuité éternelle jusqu'au fond du paysage.

Mais dans le paysage emprunté, la profondeur n'existe pas, il y a une *rupture invisible* entre le premier plan (le jardin même) et le plan en arrière (paysage emprunté) qui est coupé par le cadre du premier plan et qui flotte



Jo Toda

A propos de  
Nishizawa



au-dessus de la terre.

#### Coupe du jardin : le Ryoan-ji

Par rapport à cette vision bi-dimensionnelle du paysage emprunté, l'idée de Nishizawa se donne le plus clairement dans une coupe du temple Ryoan-Ji à Kyoto. Le Ryoan-Ji est l'un des jardins les plus renommés parmi les jardins Kare-san-sui. Ce lieu, 25m de largeur et 10m de profondeur, dans lequel sont déposées 15 pierres, suscite toujours plusieurs interprétations. Nous ignorons la fondation précise du jardin actuel. Dans l'état actuel, encadré par le mur et les arbres, le jardin nous semble parfaitement composé sans paysage emprunté. Certains nient le paysage emprunté au jardin de Ryoan-ji et parfois méprisent l'utilisation du jardin emprunté comme Chisao Shigemori, dans la mesure où, si le jardin est bien conçu, il n'est pas nécessaire d'emprunter un paysage d'un ailleurs.

Mais d'après Miyako-Rinsen-Meisho-Zue (1799), le jardin Kare-san-sui a été conçu comme un jardin de paysage emprunté à partir duquel on pouvait se laisser pénétrer de l'Otoko-yama en face. N'est-il pas aussi significatif d'évoquer ici le fait que la plupart de jardins reconnus pour le paysage emprunté sont le jardin kare-san-sui comme Entsu-ji, Daitoku-ji higashi-niwa, Shinjuan higashi-niwa, etc. Comment pourrions-nous imaginer l'état initial ? Le dessin du relevé du Royan-ji nous montre comment nous pourrions l'apprécier jusqu'à la pointe extrême de ses potentialités.

Notre architecte situe le jardin sur la pente entre la montagne du nord et le lac du sud au pied de cette pente.

Mais ce dessin reste inachevé. Inachevé, parce que dans son intention initiale, il voulait relever l'intégralité de la montagne du nord, y compris les



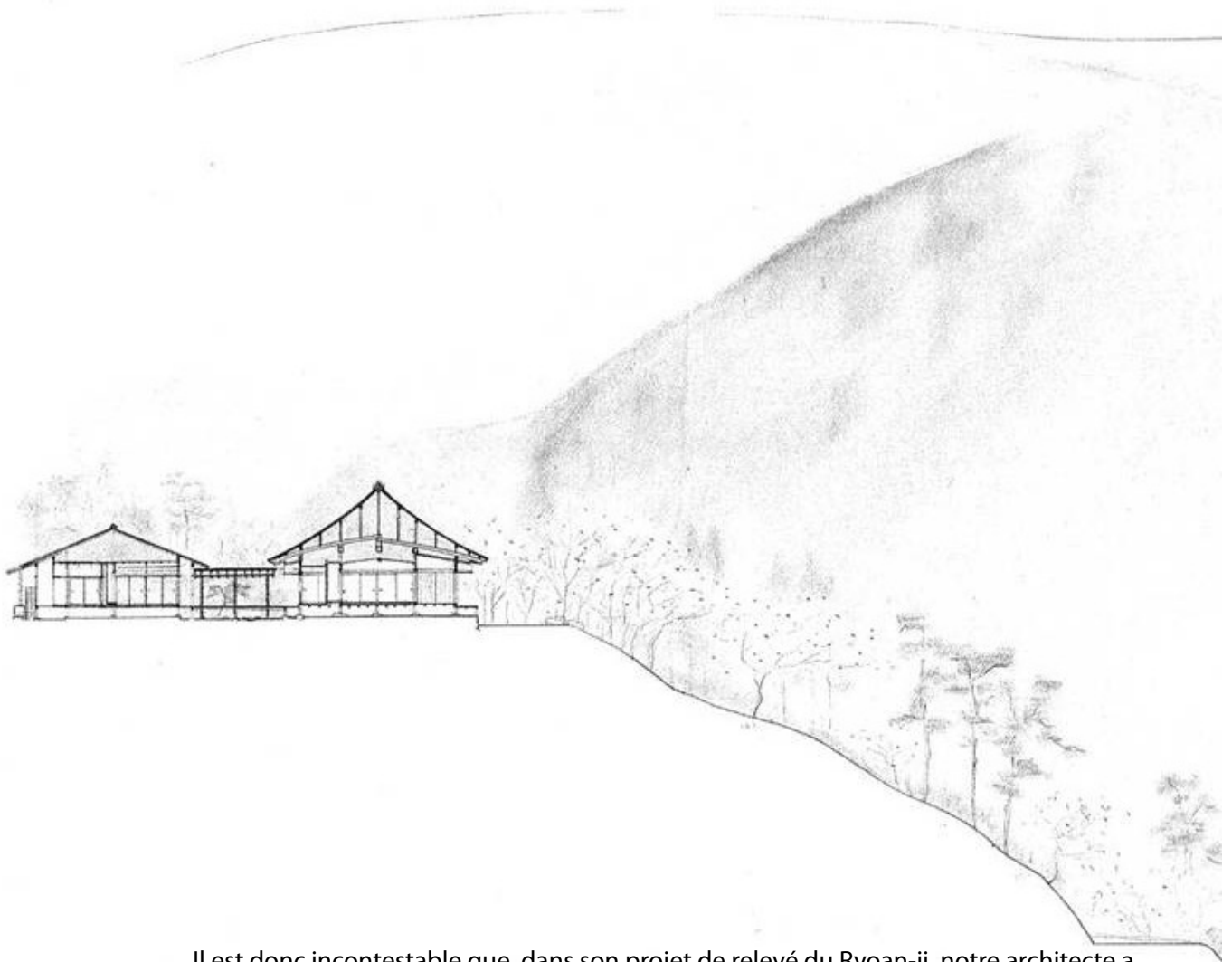
mausolées de sept empereurs de l'époque Heian.

Dans le fond Nishizawa conservé à l'Université de Tokyo, nous pouvons trouver une photo aérienne prise du haut de la montagne, publiée dans un journal. Nous pouvons donc facilement concevoir comment le jardin de Ryoan-ji est embrassé par l'environnement montagneux et nous étonner du contraste entre la nature et le jardin Kare-san-sui. Notre architecte a souligné quelques lignes dans cet article qui expliquent le mausolée impérial. Il est vraisemblable que, dans son *Traité de jardin*, tome II, publié en 1976, un passage sur le Ryoan-ji fait référence à cette photo :

« En regardant du haut de ce mausolée impérial, nous pouvons concevoir clairement le *Landscaping* de ce site. On dirait que le temple fut exposé à l'esprit de la montagne, qu'il le reçoit et le condense par le jardin sec, et qu'il émet cet esprit vers le fond de la vallée».

Jo Toda

A propos de  
Nishizawa



断面図  
1:600 (1:200)

Il est donc incontestable que, dans son projet de relevé du Ryoan-ji, notre architecte a voulu dessiner l'ensemble de ce site, y compris la montagne et le lac invisibles, à partir de l'intérieur du jardin. Cette composition est aussi justifiée par le fait que ce terrain, au moment de l'ouverture à l'époque Heian, appartenait à un même aristocrate et constitue un vaste ensemble. Il nous semble qu'en raison de la limite de temps et aussi dans le cadre physique du papier, Nishizawa ne soit pas arrivé à dessiner l'ensemble du site, ni la montagne sanctuaire ni la montagne en face qui prête son paysage au jardin du Ryoan-ji.

« Jardiniser » l'environnement : Kouzan-ji Sekisui-in

C'est avec le temple Kouzan-ji que Nishizawa aboutit à son objectif initial de la coupe de jardin. Kouzan-ji a été ouvert au début de l'époque Kamakura, en 1206. À cette époque, les Japonais ne connaissaient pas encore le jardin sec, kare-san-sui qui semble se développer durant la deuxième moitié du 16e siècle. Dans le bâtiment Sekisui-in dans son terrain, il n'y a pas de jardin dans un sens proprement dit, c'est une véranda autour de



ce bâtiment qui nous offre un point d'appui pour contempler le paysage. Cet espace de véranda est un des équipements caractéristiques à l'architecture japonaise. Il n'est pas tout à fait intérieur comme il n'est qu'attaché au corps principal. Mais il n'est pas non plus extérieur comme il est abrité sous le toit. Il est un espace ambigu, mi-intérieur/mi-extérieur qui enchaîne les deux espaces. Notre architecte coupe à partir du temple Kouzan-ji Sekisui-in jusqu'à la montagne en face, qui prête son paysage au jardin de ce temple en passant par la vallée embrassée par ces deux montagnes. Une fois que l'on aménage une véranda ou un jardin sec comme au Ryoan-ji, l'environnement naturel est aussi jardinisé aux yeux de Nishizawa. « Jardiniser », (Niwa-ka en japonais), un des termes du vocabulaire propre à la vision de Nishizawa, signifie rendre un paysage et un environnement en jardin, sans le toucher. Le jardin sec qui exclut les éléments végétaux, très artificiel et abstrait, est un instrument qui transforme l'environnement en paysage, voire en jardin, par le contraste entre le vert des arbres et le blanc du sable. « Emprunter le paysage » signifie alors ici « jardiniser l'environnement ». L'artefact mis dans la nature, soit architecture soit jardin sec même très modeste, a le pouvoir de dominer le domaine tout entier. Mais il n'est pas question de fait historique, il s'agit plutôt d'un impératif donné par Nishizawa.

Je terminerai en soulignant que la coupe de Nishizawa est une leçon de perception spatiale du jardin : comment nous pouvons apprécier et contempler le jardin, y compris son environnement. Mais il s'agit aussi de conception d'un jardin : pourquoi choisir un tel site et comment créer un jardin, dans tel ou tel contexte. Cette question ne serait pas résolue si l'on restait toujours à l'intérieur du jardin. Il est vrai que nous pourrions inventer plusieurs interprétations et trouver plusieurs significations du jardin même. Mais il faut sortir une fois au-delà du jardin pour le mettre dans une circonstance, une occasion favorable qui le crée à un moment donné.

La coupe de jardin qui concerne tout à la fois la perception et la conception est une question cruciale de Nishizawa, architecte-créateur.

Jo Toda

A propos de  
Nishizawa



P o u r l e m o n -  
d e c o m m e  
r e a d y - m a d e



Pour le monde comme “ready-made”

### I. Champignon

Dans sa signification la plus simple, la plus réductrice, qui ne tient pas compte des multiples connotations culturelles et historiques, le mot japonais «mitate» signifie simplement «voir A comme B». A est ce qu'on voit et B, ce qu'on ne voit pas. Ce qui associe A à B, ce sont des ressemblances ou des concordances entre certains attributs. Et la dénomination qui est donnée à l'objet A complète cette association. Le nom, par exemple «C», fortifie la relation avec l'objet B et lui confère une pérennité. Par cet acte d'association-dénomination, on peut reconnaître plus facilement un objet indéfini.

L'acte de mitate, dans ce sens, se pratique dans des domaines très divers de l'humanité, allant des relations entre enfants et objets, aux réactions de l'adulte vis-à-vis d'un objet inconnu ou indéfini. Il s'exerce surtout dans le domaine de l'art contemporain, parce que c'est le lieu, par excellence, de transformation de la perception et de la connaissance du monde réel.

Inoue  
Akihiko

Mitate et l'art  
contemporain



Par exemple, on a nommé «champignon atomique» le nuage de la bombe atomique. Ce «mitate» transforme un objet indéfini et informe en un objet reconnaissable. (img.1-1) La ressemblance formelle a amené cette association-dénomination, laquelle dissimule la force féroce qui produit ce nuage ; elle diffuse ainsi l'image dans la société contemporaine. De plus, on a baptisé ces images de noms propres, par exemple, «George», «Mike» ou «Grable», etc. (1) <http://www.cddc.vt.edu/host/atomic/tespix/>

Ces appellations, induites par l'image photographique, changent et même embellissent l'apparence des nuages. La photographie ou plutôt la représentation, en général, réduit et décontextualise un objet en transformant sa substance (img.1-2,1-3,1-4)

Donc, dans l'acte de «mitate», il faut faire attention à la phase de représentation visuelle de l'objet, et surtout, dans la société contemporaine, à la représentation photographique.





Inoue  
Akihiko

Mitate et l'art  
contemporain

Dans sa série photographique «The Century with Mushroom Cloud: Project for the 20th Century» (1996), Cai Guo Qiang, artiste chinois (1957~), a fait des petits "champignons atomiques" à l'aide d'un fumigène et de munitions, mis à feu devant divers paysages américains, comme Manhattan ou les sites d'expériences nucléaires dans le Nevada (img.1-5). Par cet acte humoristique de mimique, semblable à «mitate», Cai Guo Qian opère une sorte de critique, artistique, sur l'époque de la technologie nucléaire.



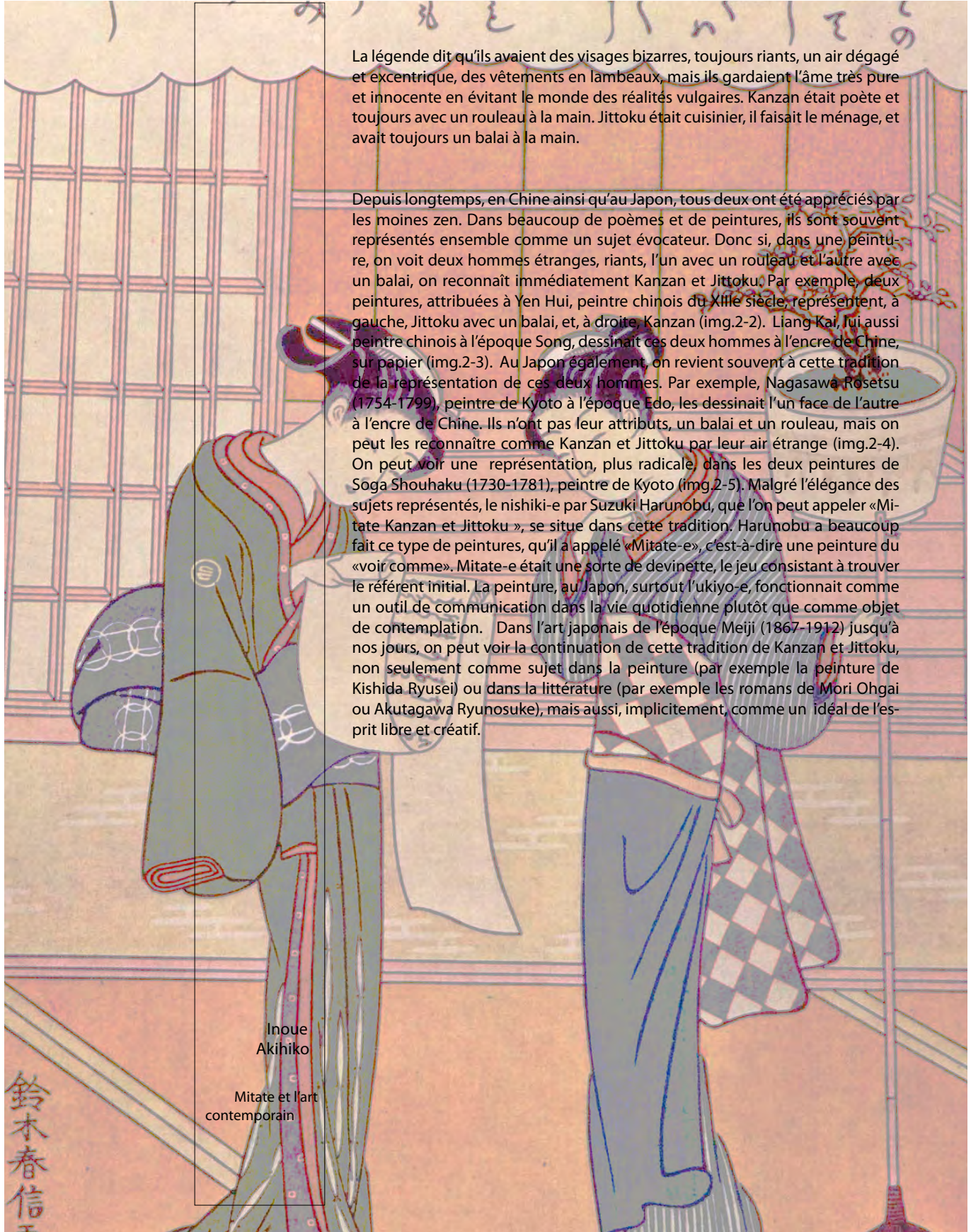


II. Kanzan et Jittoku

Comme vous le savez, «mitate» a été utilisé systématiquement dans la tradition de l'art japonais, surtout dans l'art du jardin et dans la peinture. Dans ce cas, les référents initiaux comme motif constructeur sont les lieux renommés ou les scènes célèbres dans l'histoire de la poésie ou de la peinture. Dans le domaine du jardin, par le «mitate», un rocher pouvait devenir une montagne sacrée et un jardin pouvait être composé comme un ensemble de *meisho* (lieux renommés). Et dans le domaine de la peinture, un gros radis blanc placé sur un socle pouvait se changer en Bouddha mort et des légumes en élèves de Bouddha (Yasai Nehan, Nirvâna des légumes).

Un autre exemple, très apprécié par les peintres japonais depuis longtemps et jusqu'à aujourd'hui, est celui des représentations de Kanzan et Jittoku. Je vous donne un exemple, qui a été préféré par les peintres japonais, au-delà de plusieurs époques. Ainsi Suzuki Harunobu (1725-1770), peintre ukiyo-e (estampe japonaise) et pionnier de nishikie (estampe polychrome), a représenté deux belles femmes japonaises dans une chambre, l'une avec un balai à la main, l'autre avec un rouleau (img.2-1). Cependant, elles ne sont pas seulement les belles femmes de l'époque Edo, mais aussi, par les choses qu'elles tiennent dans les mains, les deux hommes légendaires appelés Kanzan et Jittoku. On dit que Kanzan et Jittoku étaient les disciples du grand bonze chinois Hohzen (IXe siècle). Ils vivaient tous les trois dans un temple, au fond de la montagne Tendai.





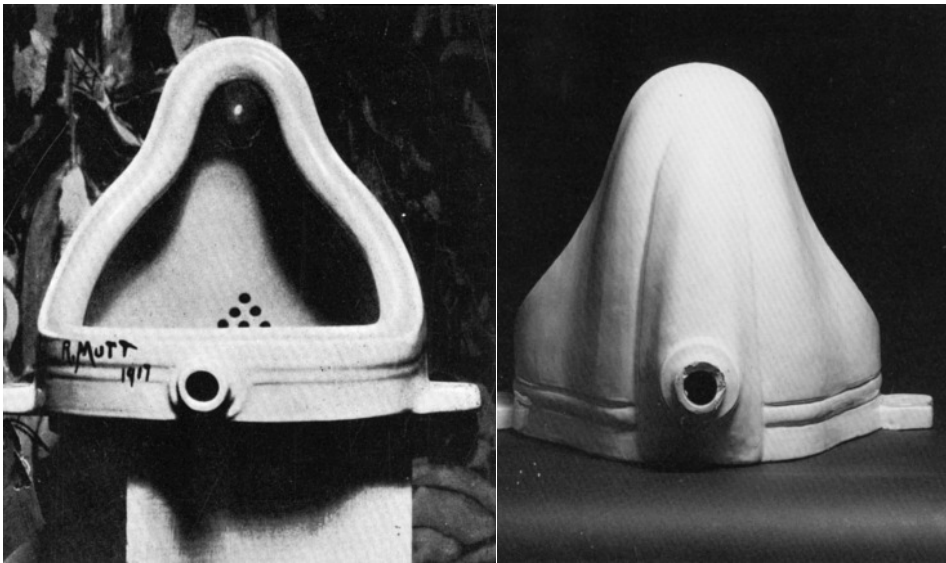
La légende dit qu'ils avaient des visages bizarres, toujours riants, un air dégagé et excentrique, des vêtements en lambeaux, mais ils gardaient l'âme très pure et innocente en évitant le monde des réalités vulgaires. Kanzan était poète et toujours avec un rouleau à la main. Jittoku était cuisinier, il faisait le ménage, et avait toujours un balai à la main.

Depuis longtemps, en Chine ainsi qu'au Japon, tous deux ont été appréciés par les moines zen. Dans beaucoup de poèmes et de peintures, ils sont souvent représentés ensemble comme un sujet évocateur. Donc si, dans une peinture, on voit deux hommes étranges, riants, l'un avec un rouleau et l'autre avec un balai, on reconnaît immédiatement Kanzan et Jittoku. Par exemple, deux peintures, attribuées à Yen Hui, peintre chinois du XIII<sup>e</sup> siècle, représentent, à gauche, Jittoku avec un balai, et, à droite, Kanzan (img.2-2). Liang Kai, lui aussi peintre chinois à l'époque Song, dessinait ces deux hommes à l'encre de Chine, sur papier (img.2-3). Au Japon également, on revient souvent à cette tradition de la représentation de ces deux hommes. Par exemple, Nagasawa Rosetsu (1754-1799), peintre de Kyoto à l'époque Edo, les dessinait l'un face de l'autre à l'encre de Chine. Ils n'ont pas leur attributs, un balai et un rouleau, mais on peut les reconnaître comme Kanzan et Jittoku par leur air étrange (img.2-4). On peut voir une représentation, plus radicale, dans les deux peintures de Soga Shouhaku (1730-1781), peintre de Kyoto (img.2-5). Malgré l'élégance des sujets représentés, le nishiki-e par Suzuki Harunobu, que l'on peut appeler «Mitate Kanzan et Jittoku», se situe dans cette tradition. Harunobu a beaucoup fait ce type de peintures, qu'il a appelé «Mitate-e», c'est-à-dire une peinture du «voir comme». Mitate-e était une sorte de devinette, le jeu consistant à trouver le référent initial. La peinture, au Japon, surtout l'ukiyo-e, fonctionnait comme un outil de communication dans la vie quotidienne plutôt que comme objet de contemplation. Dans l'art japonais de l'époque Meiji (1867-1912) jusqu'à nos jours, on peut voir la continuation de cette tradition de Kanzan et Jittoku, non seulement comme sujet dans la peinture (par exemple la peinture de Kishida Ryusei) ou dans la littérature (par exemple les romans de Mori Ohgai ou Akutagawa Ryunosuke), mais aussi, implicitement, comme un idéal de l'esprit libre et créatif.

Inoue  
Akihiko

Mitate et l'art  
contemporain

鈴木春信



### III. Fontaine

Depuis Marcel Duchamp, dans l'art contemporain, le «mitate» est utilisé comme un dispositif de transformation artistique et critique de la perception de l'objet et de sa signification. Cela donne lieu à des associations particulières entre objets différents ainsi qu'entre objet et dénomination. Ainsi, la «fontaine» de Duchamp a présenté un urinoir, renversé à 90 degrés, portant la signature «R. Mutt», qu'il baptise «fontaine». Il n'y a pas de ressemblance formelle ni de concordance de l'attribut, entre l'urinoir, qui est présenté, et la fontaine, qui n'est pas là (img.3-1, 3-2). Précisément, comme il n'y a ni ressemblance ni concordance d'attributs, cela ne semble pas être, a priori, un « mitate ». Cependant, à y regarder de plus près, on peut imaginer un courant d'eau vers le bas (fonction de l'urinoir), et un jet vertical (la fontaine) et une circulation entre les deux, donnant à l'ensemble une dimension sexuelle, qui intéresse toujours Duchamp. Il est vrai que l'association entre ces deux objets est très arbitraire. On pourrait dire que c'est une sorte de «mitate personnel», si l'on considère la difficulté de la connaissance commune dans la société moderne. Dans le «ready-made» duchampien, il y a toujours «le voir des choses autrement», la transformation, ou plutôt la destruction de la signification des produits industriels par cette association-dénomination. Duchamp a aussi parlé dans ses textes du «ready-made» comme d'un «snap-shot», c'est-à-dire un objet choisi et photographié en un instant donné et nommé alors [Voir *Du champ du Signe*, Marcel Duchamp, *Écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, 1975, p.49 et Rosalind Krauss, «Notes on the Index», *Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*, The MIT Press, 1986, p.206]. Duchamp se «voit» lui-même comme une femme : devant l'appareil photographique, portant des vêtements et accessoires féminins, il imite la gestuelle d'une dame et nomme cette image «Rose Sélavy». (img.3-3). Ici aussi, il s'agit d'une transformation de l'apparence, donc de la signification, sans changement matériel, comme avec le mitate : Duchamp est femme mais reste Duchamp. Le rocher est montagne mais reste rocher.

Depuis Duchamp, la «fontaine» est devenu une sorte de référence utilisée par des artistes contemporains. Bruce Nauman (1941-), par exemple, artiste américain, se photographie lui-même n faisant jaillir l'eau de sa bouche et appelle l'œuvre «Self-portrait as a Fountain»(1969), ce qui est un hommage humoristique à «Rose Sélavy»(img.3-4).





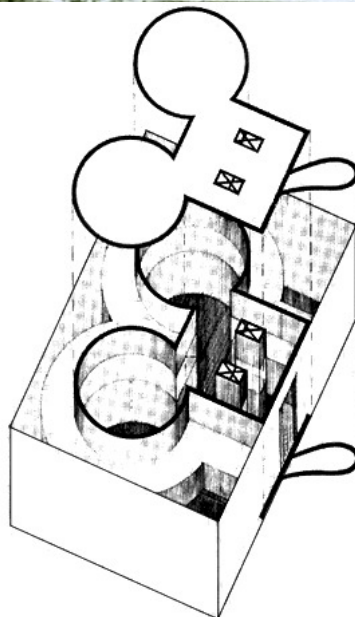
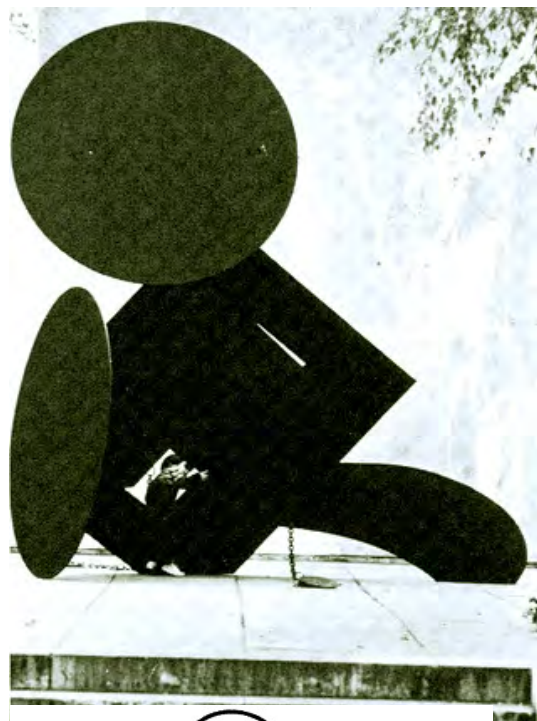
Inoue  
Akihiko

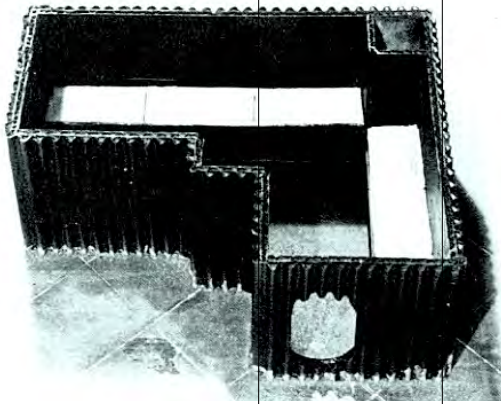
Mitate  
et l'art  
contemporain



Claes Oldenberg (1929-), artiste américain, utilise lui aussi souvent le «mitate» comme moyen de transformation de choses banales en choses particulières ou en sculptures monumentales par un jeu d'échelle. Dans son projet «Mouse Museum» («Musée de la Souris», années 1960), il retrouve dans la camera de cinéma de l'époque la forme de Mickey-Mouse (img.3-5). En s'inspirant de cela, il crée une sculpture de souris (img.3-6) et il dessine le bâtiment d'un musée dédié à la souris. (img.3-7) A ce projet de musée de la souris, il ajoute une aile qu'il appelle «Ray Gun Wing». (img.3-8). La forme de ce bâtiment est empruntée à un jouet américain de science-fiction «Ray Gun», très populaire depuis les années 1930 (img.3-9).

Mais qu'est-ce qu'il expose dans cette aile Ray Gun? Tous les objets ayant une forme tordue qui ressemble à celle du Ray Gun. Oldenburg les trouve au bord de la route, dans les villes qu'il visite, et les collectionne comme objets à exposer dans ce «musée» imaginaire. (img.3-10,3-11,3-12) Dans ce cas, la forme du Ray Gun fonctionne comme le modèle ou le référent pour le «mitate». Par ce dispositif, tous les objets trouvés ressemblant à ce jouet sont choisis ou «vus» comme le Ray Gun et disposés collectivement sans changement matériel. Les déchets de la rue sont devenus les objets du «musée» par cette transformation créatrice. Il s'agit là de la transformation du regard ou de l'apparition d'un nouveau regard sur le monde environnant, ce qui a pour conséquence de rendre ce monde plein de «ready-made» au sens de Duchamp.



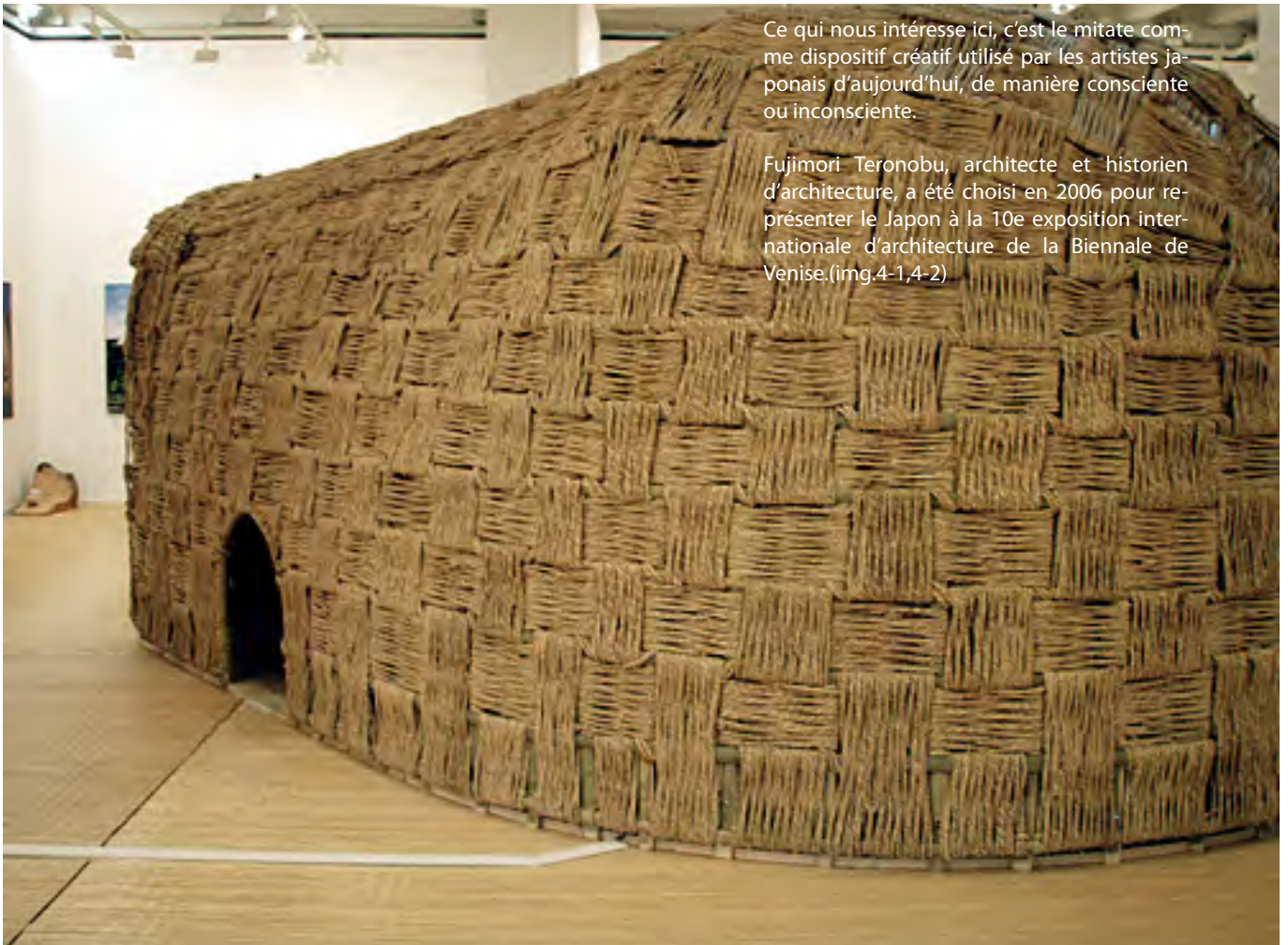


Inoue  
A kihiko  
  
Mitate  
et l'art contem-  
porain



#### IV. Thomason

Dans le Japon d'aujourd'hui, le concept de mitate ne concerne pas uniquement les beaux-arts ou l'art des jardins, mais aussi presque toutes les dimensions des pratiques sociales, de l'urbanisme au tourisme, ou de la publicité commerciale à la communication quotidienne. Par ce mitate généralisé, on produit, par exemple, un simulacre du paysage égéen au bord de la mer «Seto-naikai», ou bien un «village espagnol» sur une zone dépeuplée de la préfecture de Kyoto ou de Wakayama.



Ce qui nous intéresse ici, c'est le mitate comme dispositif créatif utilisé par les artistes japonais d'aujourd'hui, de manière consciente ou inconsciente.

Fujimori Teronobu, architecte et historien d'architecture, a été choisi en 2006 pour représenter le Japon à la 10e exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise.(img.4-1,4-2)





Fujimori est connu pour son utilisation de combinaisons de matériaux parfois inusités en architecture, la manière dont il travaille ces matériaux et les structures qu'il construit (img.4-3,4-4).

À Venise, il a présenté non seulement ses oeuvres architecturales mais aussi le produit de son activité avec l'équipe d'artistes «Rojo». «Rojo» signifie «sur la rue», et le groupe nomme son activité «Rojo Kansatsu», c'est-à-dire «observation sur la rue». C'est une sorte de travail de terrain avec le concept de mitate qui donne lieu à un travail photographique. Le travail de Rojo est initié par un des membres, Akasegawa Genpei (1935~), artiste et écrivain, dont la maison «Nira House»(Maison d'ail) a été dessinée par Fujimori. (img.4-5)

Akasegawa était actif comme artiste d'avant-garde dans les années 1960. En ce temps-là, il avait formé avec deux autres artistes, Takamatsu Jiro et Nakanishi Natsuyuki, une équipe appelée «Hi Red Center». Ils avaient déployé diverses activités, extrémistes et radicales, en liaison avec le mouvement artistique international d'avant-garde Fluxus. Dans leur projet «Nettoyage de la région métropolitaine»(1964), ils ont avec d'autres artistes, nettoyé les rues de Ginza, habillés de blanc, en portant des masques, munis de balais et de torchons. Leur apparence, ces balais à la main, rappelle l'image de «Kanzan et Jittoku». (img.4-6, 4-7)



Inoue Akihiko  
Mitate et l'art contemporain

Cette pratique aberrante a été reprise en 1966 par les membres de Fluxus, à New York.

Dans les années 1980, Akasegawa invente un art de la découverte et de la dénomination qu'il appelle «Sur-Art». A des objets inutiles, qu'il trouve dans la rue, il donne le nom de «Thomason». Ainsi, accolé au mur d'un bâtiment à Yotsuya dans Tokyo, un escalier qui ne conduit nulle part, qu'on monte pour le redescendre, devient le «premier Thomason : escalier yotsuya» (ou escalier pur). (img.4-8)

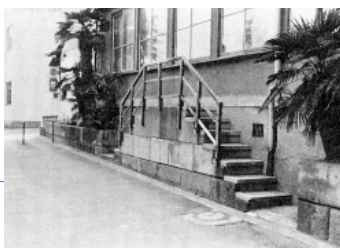
Le nom de Thomason est emprunté à Gehry Thomason, joueur professionnel américain de baseball, qui avait été invité par l'équipe «Yomiuri Giants» en 1982, mais n'avait manifesté aucune activité pendant les jeux. Il avait donc été qualifié d'inutile. (img.4-9)

Ainsi Akasegawa et le groupe Rojo, y compris Fujimori, trouvent l'un après l'autre des objets inutiles dans la rue, les photographient et les leur nomment «Thomason». Par exemple, un escalier bloqué par un mur en béton est nommé «Thomason : Escalier pur de Hongo». (img.4-10)

# 東京三キサー計画

ハイレッド・センター 直接行動の記録

Genpei Akasegawa  
赤瀬川原平





PARCO  
PICTURE  
BACKS



Inoue  
Akihiko  
Mitate et l'art  
contemporain



Un vélo couvert par du lierre, «Thomason : Robe verte».(img.4-11) Un toboggan coupé à mi-chemin dans un petit parc, «Thomason : Toboggan le plus joyeux du monde»(img.4-12). Un pont placé à même le sol, «Thomason : Pont pur» (img.4-13). Une plaque d'égoût qu'on ne peut pas ouvrir, «Thomason : Enterrement vivant» (img.4-14). Un miroir de tournant placé sur une route droite, «Thomason : Miroir pur».(img.4-15). Et un poteau électrique coupé est nommé «Abe-sada». Ce nom est celui de la femme japonaise qui a coupé le pénis de son amant, sur laquelle plusieurs cinéastes japonais ont fait des films, par exemple Oshima Nagisa avec *l'Empire des sens* (img.4-16, 4-17).

À travers cette pratique de découverte et de dénomination, qui est aussi une sorte de mitate, les objets inutiles et sans fonction deviennent des objets particuliers, tout comme les déchets de l'aile Ray Gun du Mouse Museum de Oldenburg. Mais pourquoi Akasegawa nomme-t-il cela «Sur-Art»? Parce que cette pratique est déployée dans l'espace quotidien, hors des murs de l'espace réservé habituellement à l'art, qu'elle ne produit pas des objets d'art mais qu'elle garde la fonction critique de l'art qui consiste à transformer la perception de l'homme et sa relation avec le monde. Avec ce concept de «Thomason», l'homme communique plus profondément avec l'environnement urbain, lequel subit des changements rapides dans la ville d'aujourd'hui. En effet, les activités du groupe Rojo ont non seulement largement influencé les artistes, photographes et architectes japonais contemporains mais aussi les citoyens qui s'intéressent au paysage urbain. De la sorte, la tradition du mitate reste remarquablement vivante au Japon.





## V. Rivière

Pour finir, je présente un projet artistique que j'ai réalisé à Kobe, avec une équipe d'artistes, et qui concerne aussi le concept de mitate. Ce projet a été réalisé dans le cadre du programme «Shinkaichi Art Street», une initiative du Kobe Art Village Center qui a débuté en 2003 et a continué jusqu'en 2005. Ce centre d'art est situé dans le quartier Shinkaichi, ce qui signifie «le nouveau terrain exploité». Il a été établi avec pour objectif de revitaliser par l'art la ville de Kobe en partie détruite par le tremblement de terre en 1995, appelé «Désastre sismique d'Hanshin». Kobe est une ville bâtie sur un sol sableux. En tant que ville moderne, elle est née en 1907, par l'union de deux villages qui étaient séparés par la rivière Minatogawa (img.5-1). Au fil du temps, Minatogawa a transporté de grandes quantités d'alluvions sableuses de la montagne et a ainsi formé des berges naturelles hautes de 6 mètres. Malgré tout, Minatogawa a causé, de temps en temps, de graves inondations (img.5-2). À la fin de 19e siècle, on a décidé de dévier le cours de Minatogawa. De grands travaux ont été entrepris et se sont achevés en 1907, année de la naissance de la nouvelle Kobé, les deux villages étant désormais unifiés. Le quartier Shinkaichi, sur l'ancien tracé de Minatogawa, est apparu alors (img.5-3). On peut facilement deviner l'ancien tracé de Minatogawa dans la photo aérienne du quartier de Shinkaichi (img.5-4,5-5).

Dans une photo de l'ancien Minatogawa prise à l'époque Meiji, on trouve un paysage paisible où l'homme et la rivière se lient. Au contraire, dans une photo de la nouvelle Minatogawa, on voit un paysage froid où le courant d'eau est séparé de celui de la vie de l'homme dans la ville par un quai artificiel de cinq mètres de haut (img.5-6,5-7). La commande énonçait comme objectif de «reconsidérer le passé et le présent de la ville pour le futur».





Mon projet était constitué de plusieurs parties : un travail d'exploration sur le terrain, une exposition, des ateliers pratiques avec les citoyens, des entretiens avec les résidents et la création d'un livre d'artistes. Ce qui est très intéressant pour moi, c'est que, lors de deux nouvelles inondations qui eurent lieu après le désastre sismique de 1995, l'eau de la crue a retrouvé l'ancien tracé de la Minatogawa, c'est-à-dire le quartier Shinkaichi (img.5-8,5-9). L'eau n'oublie pas sa direction originelle. C'est la Nature même. Dans un des workshops, intitulé «Trace de l'eau» (2005), j'avais essayé, avec les participants (habitants, architectes, étudiants...), de replacer la Minatogawa sur son tracé d'origine. Nous avons puisé de l'eau dans la Nouvelle Minatogawa et nous l'avons fait couler sur le sol de Shinkaichi, en différents endroits, tout au long de l'ancien tracé. Avec une caméra, nous avons suivi la formation et le cheminement du filet d'eau, comme on suivrait la formation d'une rivière. Ce faisant, nous avons utilisé le mitate. Dans ce cas, le mitate n'est pas un objectif mais un moyen inconscient (img.5-10,5-11,5-12,5-13,5-14,5-15,5-16,5-17,5-18).

Cette petite inondation éphémère et imaginaire nous avait ramené au tracé perdu lors de la création de la ville moderne de Kobe, et aussi au dialogue primordial entre l'homme et la nature, sur lequel se sont établies toutes les civilisations humaines. Ainsi le concept de mitate est tellement ancré dans la culture japonaise, voire dans toutes les cultures, qu'il s'exerce constamment. On peut et on doit trouver la manière créative de l'utiliser pour enrichir notre environnement et notre rapport aux choses, aux hommes et à la nature.



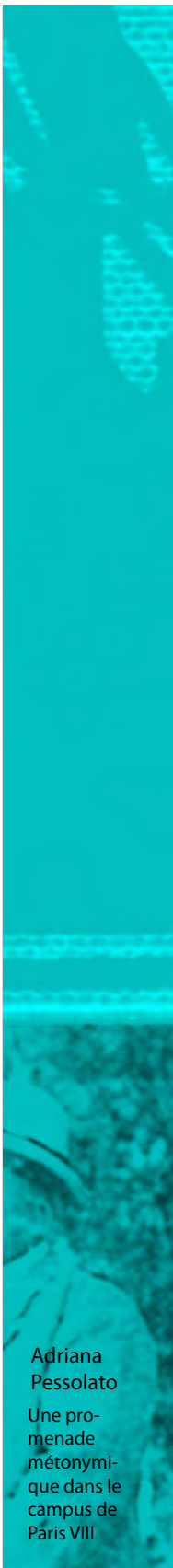


Inoue Akihiko  
Mitate et l'art contemporain









Adriana  
Pessolato

Une pro-  
menade  
métonymi-  
que dans le  
campus de  
Paris VIII



B l e s s u r e

b r a n c h i e

presque  
debordee

P a y s a g e



trois minutes



trois minutes



Rush Hour



Adriana  
Pessolato  
Une pro-  
menade  
métonymi-  
que dans le  
campus de  
Paris VIII



chat dans

la gorge



soulagee



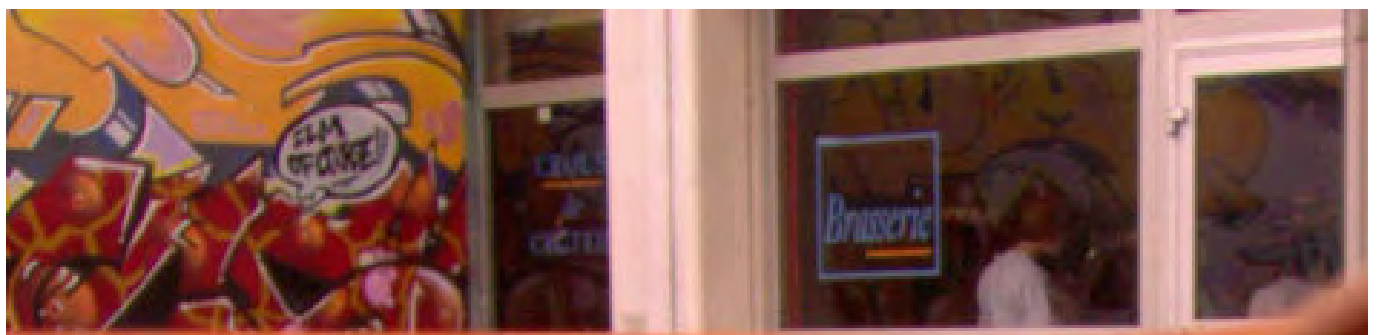
p o i s s o n

projections



des chaises d'ete

Adriana  
Pessolato  
Une pro-  
menade  
métonymi-  
que dans le  
campus de  
Paris VIII



# O u v e r t u r e





Adriana  
Pessolato

Une pro-  
menade  
métonymi-  
que dans le  
campus de  
Paris VIII

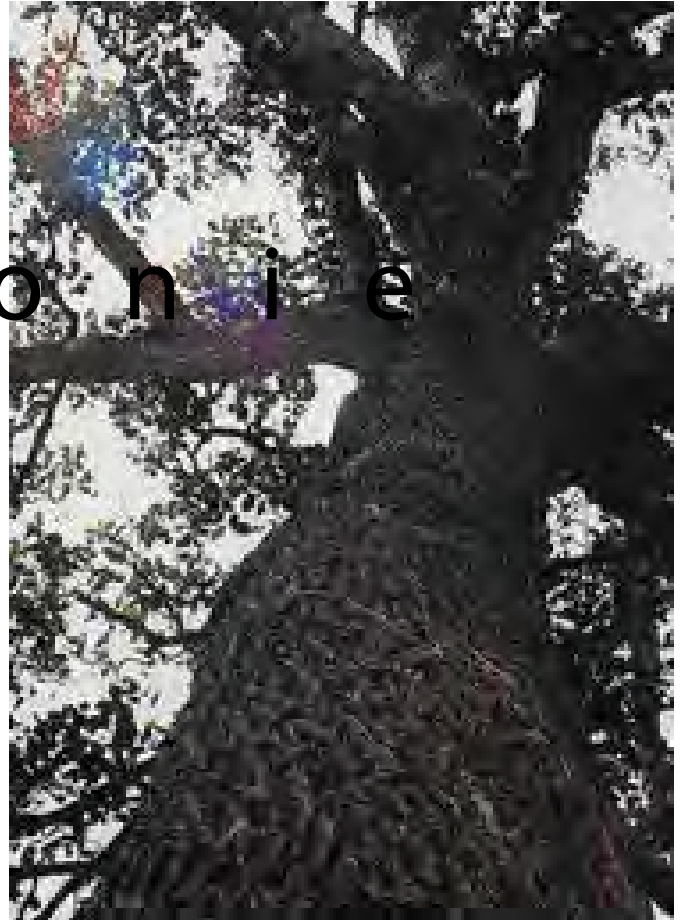




La planète a la retraite



amazonie



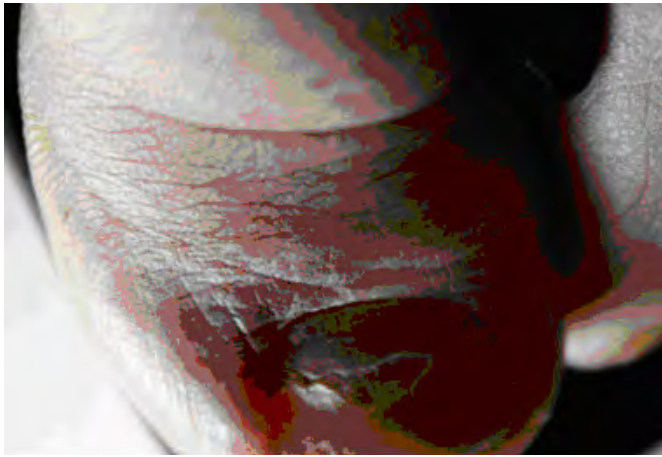
Foret  
Saint  
Denis

Clarice  
Cajueiro





# Cordeiros de Deus



# Mutation



# 2 voitures noires et une blanche

Clarice  
Cajueiro



« Dessinez sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages » Henri Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture*, 1946

#### [I]MITATE

Appréhension, cheminement, considérations et réflexions autour du phénomène intentionnel, provoqué qu'est le « mitate ».

Le mitate est un mot multiple tant dans la pluralité des concepts auxquels il renvoie que dans ce qu'il provoque d'évocations protéiformes. Ce mot, ce principe japonais, tentaculaire, ou qui invite à infiltrer toutes les possibilités du voir flirte avec des notions de transposition, de nomination, de projection voire d'imitation et même de contrefaçon. Proche de figures stylistiques comme la métonymie ou la métaphore, il navigue entre deux eaux, mais sans cesse, au gré de ce qu'il est ; ce qui l'amène à être au centre de bien des étendues d'eaux.

Le mitate fait comprendre que voir demeure une action participative (cf les locutions participatives décrites par Austin dans le livre compilant ses conférences *Quand dire, c'est faire* ) un travail sur le sens accompagne chaque regard posé. Des rapprochements sont faits, ça nous « fait penser à » ; alors nous projetons un peu de nous-mêmes dans l'environnement immédiat.

Le mitate est moins une confrontation qu'une révélation par l'autre. Il permet d'esquisser plus précisément les contours de ce que l'objet EST, n'EST PAS, POURRAIT ETRE ou POURRAIT AVOIR ETE. S'ensuit une activation effervescente de l'imaginaire, qui reconsidère le connu par le prisme de la déviance, de l'option, de l'éventualité, du faux-jumeaux.

Peut-être que pour s'apaiser, l'on agrippe puis tire à soi des ressemblances, des similitudes pour établir la familiarité. Cela aurait pu également naître de la mise au point qui ne se fait pas immédiatement, du flou de « ce que c'est » qui peut quelquefois persister quelques secondes, secondes intenses si on se dispose à en profiter, temps durant lequel le cerveau feuillette, inquiet, à toute allure, les pages de sa propre encyclopédie du « déjà vu » pour comparer, approcher puis finalement assimiler, recontextualiser puis faire réagir. Hélas, cette opération ne dure pas bien longtemps.

Aussi, on est en droit de se demander si la provocation dans l'acte artistique du mitate ne serait pas une recherche de déviances possibles pour passer du sentier à l'étendue, pour démultiplier les possibilités, les nouveautés, pour s'affranchir tout en faisant référence à. Les enjeux culturels de la citation sont multiples : cela permet d'asseoir une valeur, de démontrer la paternalité d'un modèle, de se délecter de l'originalité d'un canon qui peut provoquer l'avènement de semblables. Le mitate peut aussi nous donner des indications rétroactives sur la manière dont le langage, intrinsèque de la vision, des formes, à pu se constituer par analogies, de manière concentrique (cf la théorie de Ferdinand de Saussure quant à l'invention

des mots les uns par rapport aux autres). Récemment, l'évocation de similitudes entre notre monde, son organisation et ses structures formelles avec les fractales par le monde scientifique a permis de proposer de nouvelles perspectives pour la compréhension de nos orientations de bâtisseurs (langage, structures mentales, bâtiments, agencement de l'infiniment petit au sein des cellules... vraisemblablement tous régis par ce principe de fractal).

Lorsqu'on regarde le travail de Claes Oldenberg, sa série intitulée « ray gun » dans laquelle il présente des séries de petits objets (branchages...) aux formes semblables au pistolet original, on peut considérer la portée formelle de ces objets « mis à la place de », « pris pour » dans un inconscient collectif. On peut aisément penser aux enfants capables de jouer avec des simulacres d'armes, des épées en bois, des bâtons, des bouts de bois recourbés. D'ailleurs, n'existe-t-il pas un gag en BD ou un héros enfonce dans le dos de son ravisseur un doigt pour feindre d'être armé ? Et ainsi conserver son intégrité héroïque, son principe de « bon » qui n'utilise pas d'arme à feu...

Le chemin des analogies est infini, l'on peut rebondir.

Assimiler, associer, faire fondre des choses entre elles, regrouper par formes, prémisses de la classification.

Sosies, imitateurs, guignols, caricatures, bruitages de cinéma (qui de plus est à hauteur du réel) imitate d'odeurs, de sensations. Mitate d'orgasme par la respiration de certaines fragrances...

Le mitate se crée peut être lorsqu'on le livre à l'autre, lorsqu'on le dit, en parle, invente. Quid des synonymes ? associations d'idées, chaînes.

Faux billets, contrefaçon.

« Rien ne possède d'identité absolue »

Discours, interview de différentes personnes à propos de la même autre. Est ce un mitate ? l'objet reste le même. Nous sommes dans la forme de la dénomination.

Mitate comme parodie. Plutôt à considérer comme un phénomène, une combinaison avec apport, une association créative, des équivalences, un mode organisationnel.

Ne serait il pas question, presque inconsciemment, d'établir une lexicalité ? (terme linguistique), de fusionner des codes, voire des termes pour créer de nouveaux embranchements, des champs lexicaux (visuels...), majorés, haussés.

La psychologie évoque la nécessité de la présence de « l'autre » pour se savoir soi, pour se voir différent, mais au final comme base du voir. Je suis tel quel, tout ce qui diffère n'est pas « comme moi ».

Il y a nécessairement déplacement de sens puisque les choses sont indubitablement collées, associées à leur dénomination choisie. Représentation mentale à la seule évocation d'un mot. Un arbre sera pensé différemment chez chacun, le

mitate est donc originel, automatique.

Transport sémantique à la lisière du poétique par seul effet de langage. Prendre une chose pour une autre. Une chose est vue, appréhendée, appréciée au vu d'une autre, par le prisme d'une autre. Le mitate nous place deux objets en tête, l'original (si tant est qu'il y ait un original et d'ailleurs, comment l'établir ? par chronologie existentielle ?) et son « ressemblant ».

Si l'on sélectionne un texte célèbre en l'affublant d'un nouveau titre, le sens sera modifié puisque le titre donne à lui seul une orientation. Idem pour une œuvre accrochée au mur d'un musée.

Avec un mot, l'on peut provoquer une fausse orientation, donner une fausse piste. Ce serait comme indiquer à un promeneur un « mauvais » chemin. Mais en quoi serait-ce un mauvais chemin ? En fait, c'est juste que ce ne serait pas le plus court. Et l'Occidental refuse de se perdre, d'allonger ostensiblement son trajet. On rallonge le sens par l'incrustation, l'intrusion de wagons supplémentaires.

Le chemin, le cheminement, est plus long, mais, pour le coup, il est jonché, semé de sens sur lesquels on se frotte, on se tâche, l'intertextualité de l'objet devient presque infinie.

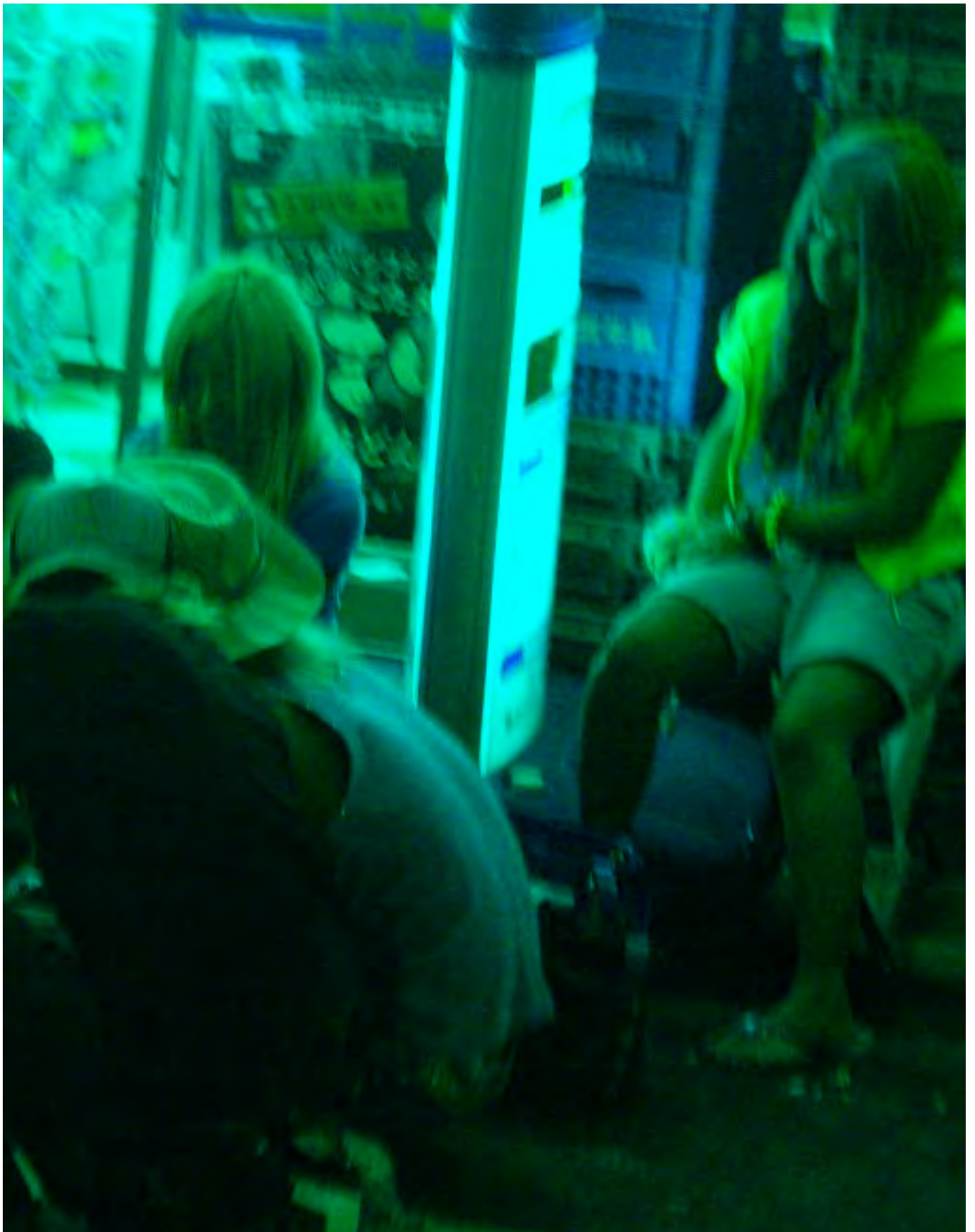
On peut alors lire avec d'autant plus de fenêtres interprétatives.

Un renvoi de sens encore plus ténu se fait entre l'objet d'origine et son autre référent (référence). Comme une référence est toujours orientée vers soi-même (considération du fait de sélectionner ce qui ramène à sa pratique, à ses considérations), elle permet d'affiner ses propres contours. Une réverbération immédiate, lacée à elle-même, lui renvoyant presque instantanément une image d'elle-même lui indiquant ses propres modalités, ses propres spécificités.

On assiste à un resserrement du sens qui paradoxalement est moins ce qu'il EST que ce qu'il POURRAIT être voire ce qu'il n'est PAS. Se définir par la négative. Eliminer ce qui tout ce à quoi on ne peut pourrir pas l'assimiler pour ne conserver que le presque calque.

Mitate donne des clés pour la compréhension du monde en systèmes : disposition, agencement en fractales...

Comme des raccourcis provoquant un allongement du sens. On est amené à penser autrement l'objet, avec ses éventuelles options, ses ajouts, ses hypertrophies. Le mitate permet de faire apparaître des rallonges sur les extrémités de la table du sens, permettant d'installer à la table du sens bien plus de convives sémantiques, linguistiques que pour l'objet initial considéré seul. Ses frères, sœurs, cousins, visuels, formels, sensoriels (voire même ses parents) alors donnent des indices aussi sur ce que pourraient être ses origines voire ce qu'il aurait pu être. On navigue alors dans une mare de possibilités du devenir-objet qui se trouve comme confronté à ses propres options, potentialités, alternatives, ses propres variations.





Bio-bibliographe des intervenants



Bibliographies des intervenants et contributeurs au cycle « chiasma » et au séminaire « mitate/shakkei » (ordre alphabétique)

Inaki ABALOS, est architecte à Madrid où il est associé à Juan Herreros au sein de l'agence Abalos&Herreros ([www.abalos-herreros.cm](http://www.abalos-herreros.cm)). Les travaux de Abalos&Herreros ont reçu plusieurs prix ; ils ont été publiés dans des revues spécialisées et exposés notamment dans des expositions collectives telles que « Light Construction », « Groundswell » et « On Site » au MoMA de New York (1995, 2005, 2006) ou encore « Aichi – Eurasia Extreme » (Tokio, 2005). Iñaki Abalos est professeur et directeur du programme d'études environnementales et paysagères du Master de l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, où il a été professeur en construction de 1984 à 1988. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Reciclando Madrid/Recycling Madrid* (Ed Actar, 2000), *Tower and Office : From Modernist Theory to Contemporary Practice* (The MIT Press, 2003), *La Buena Vida* (Ed. Gustavo Gill, 2001 ; en anglais : *The Good Life : A Guided Visit to the Houses of Modernity*, 2002) et récemment *Atlas pintoresco Vol. 1 : el observatorio* (Ed. Gustavo Gill, 2006).

Isabelle CHARRIER, historienne de l'art, japonologue, enseignante à l'Université de Paris8, dpt des arts plastiques. Outre de nombreux articles publiés en français, japonais et anglais, elle a publié en 1992 un important ouvrage sur la peinture au Japon. A vécu et travaillé au Japon auprès de divers organismes de recherche. Elle a également traduit le journal autobiographique de l'artiste japonaise Kusama, publié aux Presses du Réel en 2005.

Etudiants de Paris8, atelier/seminaire mitate/shakkei, Adriana PESSOLATO, Clarice CA JUEIRO , Philippe KROMASSIE

Nikolaos EVANGELOPOULOS, né en 1964 à Athènes, photographe plasticien, professeur de photographie créative et directeur des études (Ecole de Photographie, Art Vidéo et Nouveaux Médias FOCUS, Athènes), déploie de nombreuses activités d'atelier et d'expositions, personnelles et collectives, en Grèce, en Angleterre, en Europe centrale. Il termine un master en arts plastiques à l'Université de Paris8.

Mañuel GAUSA (1959) est architecte diplômé, en 1983, de l'E.T.S.A.B. (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona). Depuis 1987, il exerce professionnellement à Barcelone et dirige, depuis 1994, la société d'édition Actar Architecture S.L. Il a ainsi réalisé en équipe plusieurs projets de construction pour de nouvelles aires d'intervention territoriales. Il enseigne et assure actuellement la co-direction du Master Costa inteligente. *Nuevas Estrategias Turísticas. Nuevas Estructuras Territoriales* à la Fondation polytechnique de Catalogne. Manuel Gausa a écrit et dirigé de nombreux ouvrages. Il a co-fondé, en 2000, et co-dirige l'Instituto METAPOLIS de arquitectura Avanzada (IAAM). Il est aussi co-directeur de la revue VERB, responsable des publications *Otras "Naturalezas Urbanas": Arquitectura es ahora Geografía* (ed. EACC, 2001); *Optimismo Operativo* (ed. Actar, 2005). En 2000, Mañuel Gausa a reçu la médaille de l'Académie d'Architecture de France.

Bio-bibliographe des intervenants

Christophe GIROT, paysagiste, professeur à Zürich Né à Paris en 1957, Christophe Girot a grandi à Londres et étudié l'aménagement et la planification environnementale à Davis, Université de Californie, puis l'architecture et le paysage à Berkeley, Université de Californie. De retour en France, en 1989, il devient enseignant et directeur des ateliers de projet à l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. En 2001, il a reçu le prix Fritz Schumacher pour la restauration et le dessin du Invaliden Park à Berlin. Depuis 2001, il dirige la Chaire d'Architecture paysagère au polytechnique de Zurich, et y fonde l'institut de l'architecture du Paysage en 2005 . Il a créé sa propre agence Atelier Girot à Zurich et Paris en 2005 et publie régulièrement dans plusieurs revues de paysage dont le revue Topos.

HATAKEYAMA Naoya, est né en 1958, au nord du Japon, dans la préfecture d'Iwate. Depuis 1953, ses travaux ont été montrés dans de nombreuses expositions personnelles et collectives au Japon et dans le monde (Allemagne, Angleterre, Etats-Unis, Hollande). Il a été personnalité invitée à la Biennale de Venise en 2001 et aux Rencontres d'Arles en 2003. Plusieurs livres importants marquent la progression et la rigueur de ses explorations photographiques parmi lesquels Lime Works (Sinergy INC, 1996, republié en 2002 par Amus art press), Underground (Media Factory, 2000), La houillère de Westphalie I/II vient de paraître en France aux éditions Textuel. Déclaré photographe de l'année 2003 par la Société photographique japonaise, il a également reçu le prix Kimura Ihei en 1997 et le Mainichi Award of art en 2001.

David HOWES, anthropologue de formation, diplômé en droit, exerce comme enseignant et chercheur à l'Université Concordia de Montréal au Canada. Ses recherches portent notamment sur l'anthropologie des sens, celle de la consommation et celle des lois. Il dirige le Concordia Sensoria Research Team (<http://david-howes.com/senses/>) et le Culture and Consumption Research Group (<http://www.david-howes.com/CultCon/>). David Howes a publié un grand nombre d'articles et de livres parmi lesquels : Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader (Berg, 2004) ; Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory (University of Michigan Press, 2003) ; Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities (Routledge, 1996) et avec Constance Classen et Anthony Synnott, Aroma: The Cultural History of Smell (Routledge, 1994)

INOUE, Akihiko, artiste, professeur à l'Université des arts, Kyoto City University of Arts, accueilli pour un an par le département d'Arts plastiques de Paris8.

KOIZUMI, Ayako, artiste, étudiante M2 en arts plastiques, Université de Paris8

Wybe KUITERT, paysagiste, professeur à la Kyoto University of Art and Design, il vit et travaille en Hollande. En tant que « jardinier » et japonologue, Wybe Kuitert a publié un ouvrage théorique, technique et historique sur les jardins japonais, salué par la critique comme le meilleur ouvrage du genre en dehors du Japon. Outre ses publications et articles, il a réalisé de nombreux jardins dont, en collaboration avec le professeur Nakamura, le jardin japonais de l'Université de Leiden ainsi que la restauration du jardin japonais qui accompagne la tour japonaise des jardins royaux de Laeken, en Belgique.

KUWADA, Kohei, traducteur, doctorant en littérature française, Université de Paris IV et Université de Tokyo.

Eric LUITEN, né en 1959, aux Pays-Bas, est architecte-paysagiste, enseignant, conseiller, critique et planificateur. Son agence se situe à Delft et il est professeur à temps partiel à la chair Belvédère d'histoire culturelle et de projet spatial de la faculté d'Architecture de l'Université de Technologie de Delft. Auparavant, Eric Luiten dirigeait à temps partiel l'Ecole d'architecture du paysage de l'Académie d'architecture d'Amsterdam. Il a été aussi cofondateur et co-éditeur de la revue hollandaise d'architecture du paysage, Blauwe Kamer, de la revue bi-annuelle Landscape Architecture and Urban Design in the Netherlands et du Landscape Architecture Europe Review. Son expérience professionnelle se déploie sur une palette assez large, principalement à l'échelle régionale, qu'il s'agisse de la pression urbaine sur le paysage, du développement de la nature ou de la préservation et du développement du patrimoine.

David LEATHERBARROW, est professeur d'architecture et dirige le programme de PhD en architecture à l'université de Pennsylvanie. Il a, entre autres, récemment publié : *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* (Ed. UPP, 2004), *Surface Architecture* (The MIT Press, 2002), en collaboration avec Mohsen Mostafavi, et *Uncommon Ground: Architecture, Technology and Topography* (The MIT Press, 2002). *The Roots of Architectural Invention: Site, Enclosure and Materials*, et *On Weathering: the life of buildings in time* (The MIT Press, 3e ed. 2001), déjà écrits en collaboration avec Mostafavi, sont des ouvrages antérieurs. Ses recherches sont centrées sur l'histoire et la théorie de l'architecture, des jardins et de la ville avec un intérêt plus récent pour l'impact de la technologie contemporaine sur l'architecture.

Alban MANNISI, architecte-paysagiste DPLG, Ecole de paysage de Bordeaux. Après avoir travaillé à l'Agence Signes à Paris, Alban Mannisi a décidé de travailler en Corée où, en tant que free lance, il a collaboré avec plusieurs agences de paysage et d'architecture, dont Mass Studies et Space Group. Actuellement en poste à Singapour pour l'Agence américaine de paysage EDAA, fondée par Garrett Eckbo. Il est également correspondant étranger pour une jeune revue chinoise de paysage *New International Landscape* dont le siège est à Shanghai. Codirige également la maison d'édition ZZACBook installée à Seoul et développe un réseau international de réflexion, SeiwooGang.  
[www.seiwooo.com](http://www.seiwooo.com)

Bio-bibliographe des intervenants

John McARTHUR, diplômé en Design Studies à l'Université de Cambridge (1989), est actuellement lecteur en architecture à l'Université du Queensland en Australie, et professeur visiteur au RMIT (Cambridge). Il enseigne le projet et l'histoire et la théorie de l'architecture dans ces deux universités tout en poursuivant des recherches sur le cadre conceptuel et l'histoire de l'esthétique pittoresque. Il a publié plus de 70 articles et plusieurs ouvrages dont, tout à fait récemment, *The Picturesque in Modernity*. John Macarthur est aussi critique en architecture contemporaine.

Marc MIMRAM, Après une maîtrise de mathématiques et des diplômes d'ingénieurs (Ponts et Chaussées, Master in Civil Engineering, Berkeley), Marc Mimram a obtenu son diplôme d'architecte à Paris (1980) et un DEA de philosophie à Paris1. Les projets de son agence recouvrent aussi bien la construction de ponts, viaducs, passerelles, que celle d'équipements (gare, stades, piscines) ou de logements. Pour Marc Mimram, le projet résulte de l'accumulation d'un travail partagé, le chantier devient un lieu de mémoire, et la construction un vaste processus de transformation qui trouve son origine dans l'usage même de la matière : de l'extraction du minerai au façonnage de la tôle d'acier, de l'exploitation forestière aux structures en bois lamellé-collé, de la carrière de concassage aux ossatures en béton armé, des mines de bauxite aux profilés d'aluminium extrudé. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Structures et formes* (Ed. Dunod, 1983), *Paris d'ingénieurs* (en coll. avec B. Lemoine, Ed. Pavillon de l'Arsenal/Picard, 2000).

Philippe NYS, philosophe, maître de conférences en arts plastiques à Paris VIII, enseignant à Paris I (Sorbonne) de 1996, il intervient également régulièrement dans les écoles d'architecture (Belleville, Lille) et à l'École nationale du paysage (Ensp, Versailles). Professeur invité au Japon, à l'Université To-dai (Kyoto, 2000) et à Meiji University (Tokyo, 2001) dans les départements de théorie de l'architecture, des jardins et du paysage. Membre du Collège international de philosophie (CIPh) où il a été directeur de programme de 1992 à 1998. En co-direction, il a publié plusieurs ouvrages collectifs, *Le jardin, art et lieu de mémoire* aux Editions de l'Imprimeur (1995) ainsi que *Le sens du lieu* (Bruxelles, Ousia, coll. Recueil, 1996), *Logique du lieu et œuvre humaine* (Recueil, Ousia, 1997) et *Architecture au corps* (collection Recueil, Ousia, 1998). Ses recherches développent une herméneutique des « arts du lieu » d'un point de vue philosophique, esthétique et poétique. Il a publié un ouvrage théorique centré sur l'art des jardins, *Le jardin exploré, une herméneutique du lieu*, volume I, Editions de l'Imprimeur, collection Jardins et paysages (1999). Un deuxième volume, en voie d'achèvement, envisagera les fondements cosmo-plastiques des arts du lieu.

Antoine PICON, polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussée, architecte DPLG, docteur en histoire, né en 1957, est actuellement et depuis 2002 professeur à la Graduate School of Design de l'Université Harvard. Son activité de recherche porte sur l'histoire de l'architecture, des architectes et des ingénieurs. Il a publié de nombreux articles sur ces thèmes, dirigé des ouvrages, organisé des expositions. Ses livres les plus récents sont : *Les Saint-Simoniens. Raison, imaginaire et utopie* (Ed. Belin, 2002) ; *Un atlas parisien. Le dessus des cartes* (avec J. P. Robert, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1999) ; *L'aventure du balnéaire. La grande Motte de Jean Balladur* (avec

C. Prélorenzo, Ed. Parenthèse, 1998) ; La ville territoire des cyborgs (Ed. de l'Imprimeur, 1998).

Corinne QUENTIN, vit au Japon depuis 1983, directrice du Bureau des copyrights français pour les échanges entre la France et le Japon. A publié des traductions de nouvelles, notamment Tokyo Electrique (Autrement, 2000). A traduit le texte de Hatakeyama Naoya pour chiasma.

SHIINA Ryosuké, musicologue, professeur à l'Université de Doshiha, Kyotô. Né en 1960 à Tokyo, Ryosuke SHIINA a fait ses études à l'Université de Tokyo. Après l'obtention d'un doctorat de philosophie à l'Université de Nice (sous la direction de Daniel Charles), il a été assistant à l'Université de Tokyo, puis lecteur et chargé de cours aux Universités de Paris et de Lille. Depuis sa nomination comme professeur associé au Doshisha Women's College (musicologie) en 2001, à Kyoto, il a publié plusieurs livres et traductions dont La Transformation du temps musical, des traductions de Louis Althusser, La Folie des autres, Hannah Arendt, Etienne Balibar.

STALKER, tous deux architectes, Francesco CARERI et Lorenzo ROMITO, sont membres fondateurs, en 1995, du groupe Stalker - laboratoire d'art urbain et de recherche sur le territoire, qui expérimente diverses méthodes de lecture du paysage contemporain et établie sa pratique en faisant se rencontrer l'art, l'architecture, l'urbain, le social et l'environnement. Ces multiples champs d'expériences et d'expérimentation débouchent sur la production de performances, installations, livres, expositions et conférences. Stalker a lancé, en 2002, le réseau créatif international ON/Osservatoriomade composé d'artistes, d'architectes, de vidéastes et de chercheurs de différentes disciplines. ON travaille sur l'expérimentation, la recherche sur site et sur des projets spécifiques de territoire. Il privilégie l'approche expérimentale fondée sur la cartographie et les pratiques d'écoute et relationnelles activées par des interactions créatives avec le territoire exploré, ses habitants et sa mémoire. L'espoir est que ces pratiques puissent faire émerger des processus évolutifs auto-organisés de renforcement des liens sociaux et des relations à l'environnement, actuellement absents du fait des difficultés et de l'abandon que connaissent ces territoires.

TODA Jo, architecte, Université de Tokyo, doctorant à Paris1 en histoire de l'architecture architecte, Univ de Paris I et Univ de Tokyo.

Céline TULOUP, étudiante en M2, Université de Paris8, dpt Arts plastiques.

Bio-bibliographe des intervenants

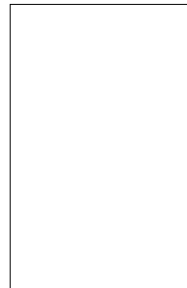


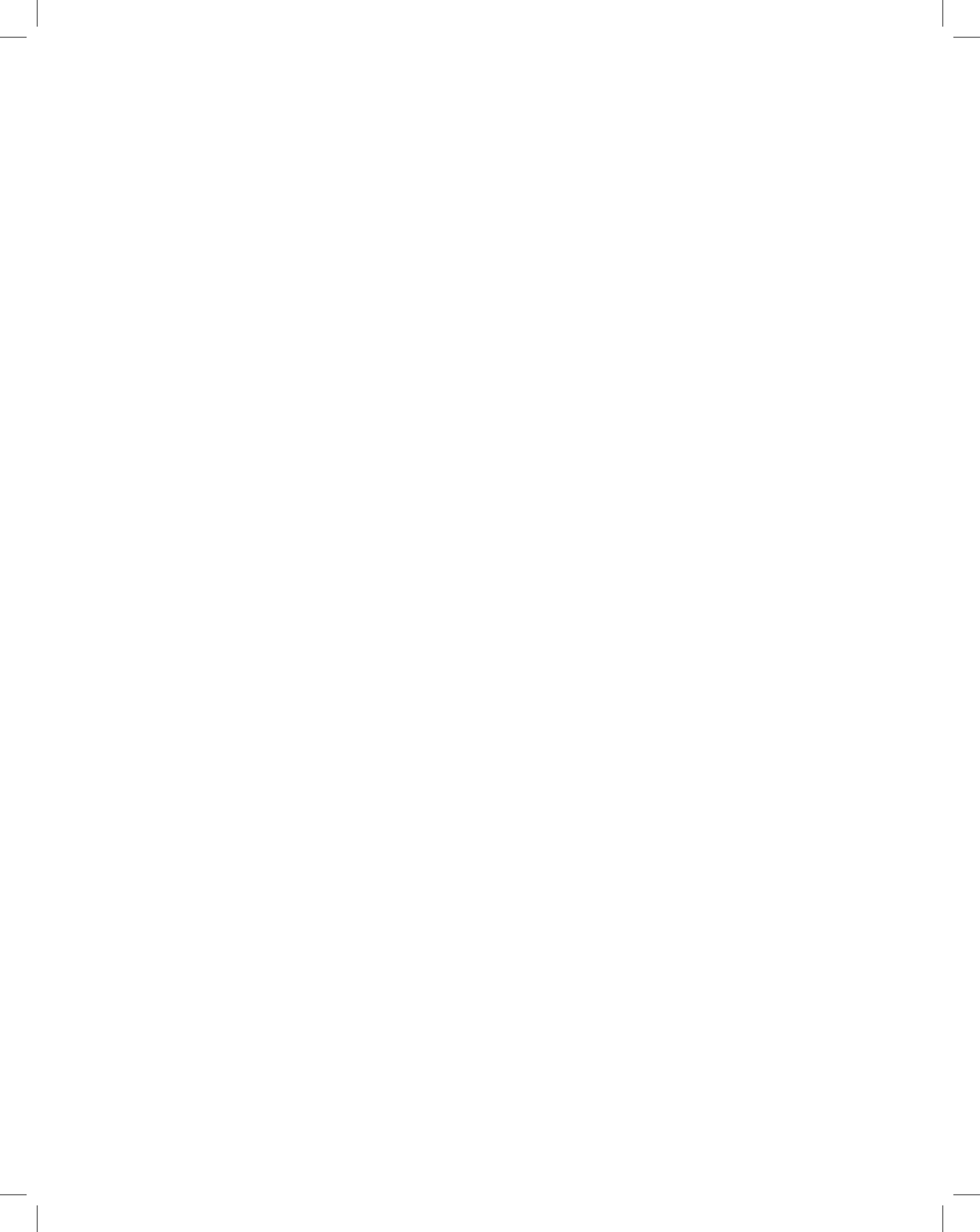


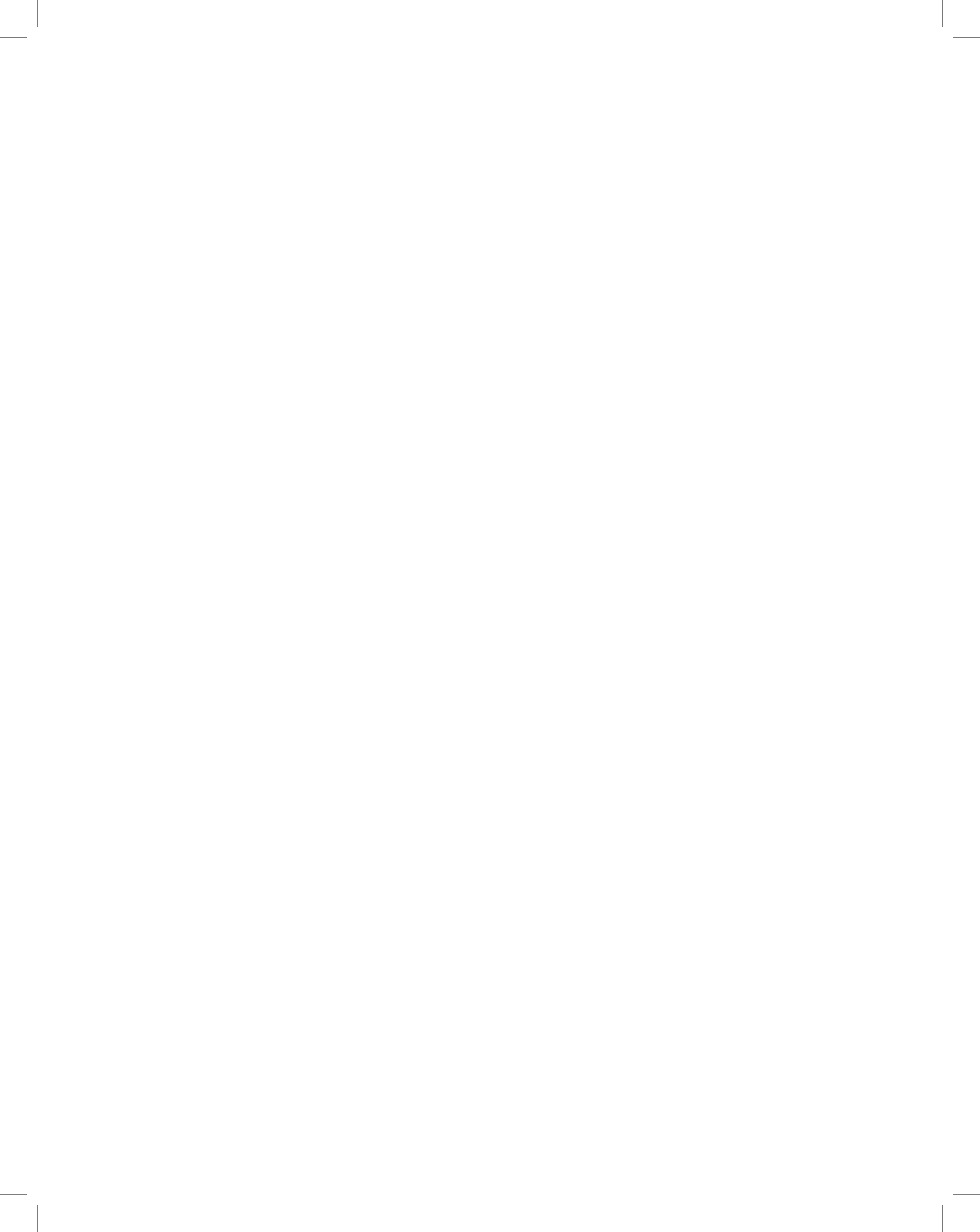
**RAPPORT  
DAPA  
OCTOBRE  
2007**

**SOUS LA  
RESPONSABILITE  
DE  
PHILIPPE NYS  
PARIS**

**MISE EN PAGE  
DE  
ALBAN  
MANNISI  
ZZACBOOK PROD.  
SINGAPORE**









BRAUP