



Le paysage et sa peinture

Dominique Montassut, Bernard Trilles

► To cite this version:

Dominique Montassut, Bernard Trilles. Le paysage et sa peinture. [Rapport de recherche] 0153/82, Ministère de l'urbanisme et du logement / Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA). 1982. hal-01885853

HAL Id: hal-01885853

<https://hal.science/hal-01885853>

Submitted on 2 Oct 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.

153



LE PAYSAGE ET SA PEINTURE

Avertissement.

Le présent document constitue le rapport de fin d'étude d'une recherche remise au Secrétariat du Comité de la Recherche et du Développement en Architecture (C.O.R.D.A.) en exécution du programme général de recherche architecturale menée par le Ministère de l'urbanisme et du logement depuis Juillet 1978. Les opinions et jugements émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

MINISTERE DE L'URBANISME ET DU LOGEMENT

Direction de l'Architecture

Contrat n° 79 72 003 00 202 75 01

"LE PAYSAGE ET SA PEINTURE"

D. MONTASSUT - B. TRILLES

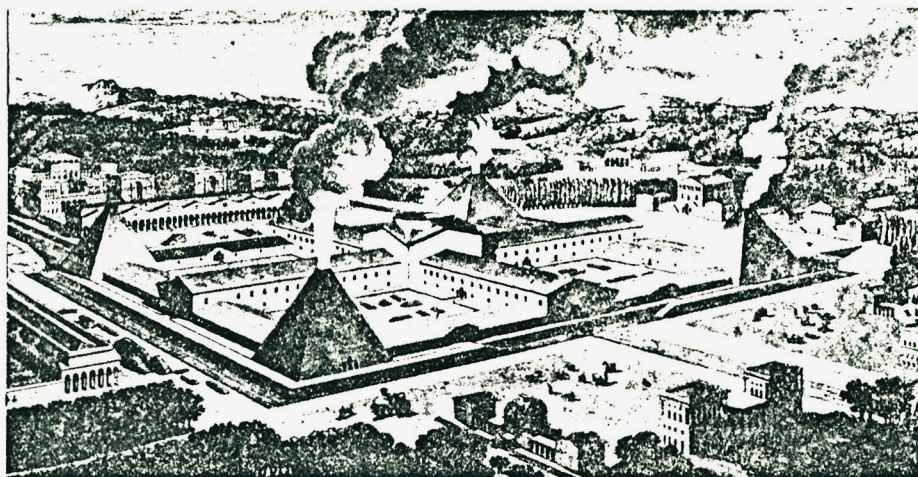
Architectes D.P.L.G.

9, rue d'Arsonval - 75015 - PARIS

S O M M A I R E

- LE PAYSAGE MODERNE : "LES AREAS".....p.	3
- PRATIQUE DE L'INTEGRATION PAYSAGERE : "AREAS ET BLOCS PAYSAGERS"...p.	6
- UN VIEUX PAYSAGE.....p.	9
- LA COMPOSITION PAYSAGERE.....p.	17
- DU TABLEAU AU TERRAIN.....p.	21
- ESTHETIQUE DU PAYSAGE ET PAYSAGE ESTHETIQUE.....p.	26
- L'INVENTION DU PAYSAGE EN PEINTURE DE CHEVALET.....p.	30
- SPIRALE PAYSAGERE.....p.	37
- ILLUSTRATION DES BLOCS PAYSAGERS. LACANAU.....p.	47
- POSTE TRANSFORMATEUR E.D.F LANGLOIS.....p.	58
- INTEGRATION DU R.E.R A MARNE LA VALLEE.....p.	66
- LE GROUPE SCOLAIRE DES TILLEULS.....p.	86
- RESIDENCE STEPHENSON A MONTIGNY LE BRETONNEAUX.....p.	89
- CENTRE DE QUARTIER DE NANDY.....p.	95
- LA D.D.E DE LILLE.....p.	101
- L'AMBASSADE DE FRANCE A ABOU DHABI.....p.	111
- LE GROUPE SCOLAIRE ECONOME EN ENERGIE.....p.	116
- MAISON DE QUARTIER DE VILLEDIEU.....p.	121
- L'HOTEL DES FINANCES.....p.	124

C.N. Ledoux
Fonderie de canons.



LE PAYSAGE MODERNE : LES "AREAS"

Le paysage vit aujourd'hui l'expérience d'une territorialisation extrême ; la concentration du développement industriel et urbain, la construction de routes, voies ferrées, échangeurs, aérodromes, la "préservation de la nature"... sont autant de facteurs qui l'ont fragmenté en unités fonctionnelles monothématiques ; il est devenu pratiquement impossible d'en faire l'expérience continue, d'apprécier les relations de passage ou de contrastes de chaque "area" traversée.

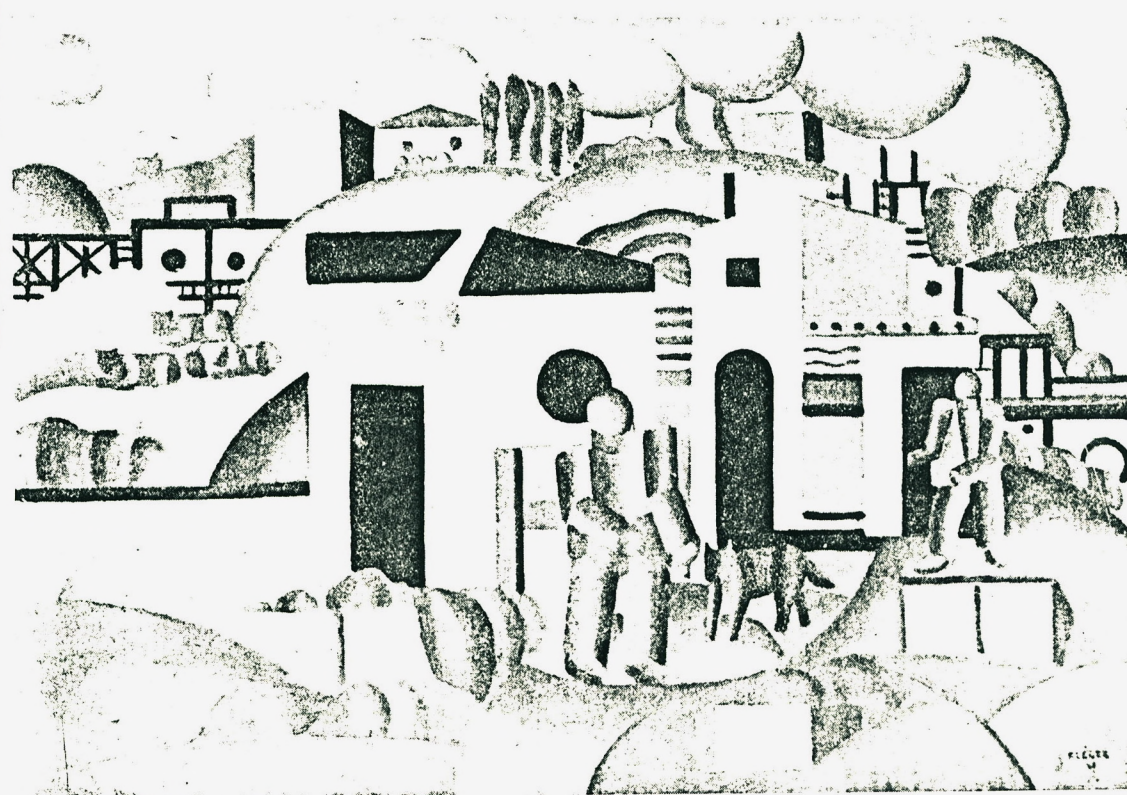
Le brouillage visuel qui s'ensuit est le prélude à la désagrégation des catégories paysagères traditionnelles ; il n'y a plus de tout "artificiel" lorsque le tout "naturel" qui devait l'accueillir n'est plus qu'un souvenir, nostalgique pour certains, de cette campagne d'avant la révolution industrielle. Par suite, tout le discours paysager purement relativiste qui propose telle ou telle articulation de l'un à l'autre (passage - contraste - mimétisme) tombe en désuétude. Tout se passe comme si nos paysages n'avaient plus de "fond". Minéral-végétal, nature-culture, comme catégories dévaluées, faute de place, ont glissé les unes sur les autres pour s'entasser tant bien que mal en "areas", grands conglomerats de paysages modernes, dans l'attente d'une solution. (zones industrielles - centres commerciaux - jardins en dalles - mais aussi réserve naturelle ou zone de protection des sites).

C'est ce même processus ajoutant chaque jour davantage à cette perception syncrétique, qui pousse à chercher la clé à une redistribution du paysage moderne.



PATINIR
Repos de la Sainte Famille(détail)

Le choix de la peinture paysagère du chevalet, c'est celui d'une certaine échelle paysagère, d'un recul qu'il paraît nécessaire de prendre et à partir duquel on pense pouvoir renouveler la question de "l'intégration". C'est celui par exemple d'où l'on peut embrasser d'un seul regard une voie ferrée qui s'inscrit comme une ligne tracée au travers d'un paysage, attitude que nous adoptions quant à l'étude mentionnée plus haut, et comme alternative au point de vue du voyageur, à la "démarche cinématique" dont il a été récemment fait grand cas en l'absence de points de vue paysagers conséquents.



FERNAND LEGER
Paysage avec figures (1921)



CÉZANNE
LE CHATEAU NOIR.

Fixité du chevalet devant le paysage, élargissement de la vision qui embrasse un paysage dont elle suppose la constitution en site, tels sont, en première analyse, les motivations de cette étude qui s'attacherait plus particulièrement aux courants picturaux suivants :

La peinture primitive flamande
L'époque romane toscane - Giotto - Fra Angelico
La Renaissance Italienne : peinture panoptique, dioramas, peinture illusionniste.
La peinture védutiste
Le Lorrain
Hubert Robert et la peinture des ruines
Le néo-classicisme français - les frères Vernet
La peinture en France après 1850



GIOVANNI BELLINI
ALLÉGORIE DU PURGATOIRE (Détail.)

(Aline)

2 - PRATIQUE DE L'INTEGRATION PAYSAGERE : "AREAS ET BLOCS PAYSAGES.

L'équipe auteur de la présente proposition affronte depuis six ans déjà, et de manière pratique, les problèmes de l'intégration paysagère à grande échelle. Parmi les projets les plus significatifs, citons l'étude d'un poste transformateur EDF de 120 KVA, la réa-lisation d'ateliers et hangars en zone industrielle, les directives concernant l'intégration d'une autoroute, d'une voie ferrée et d'un viaduc au travers d'une campagne agricole.

Au cours de ces études (dont certaines ont été suivies de réalisations) se sont dégagés les constats suivants :

- L'inopérance du discours sur le paysage synchrétique comme s'il était à la fois question et réponse, justification à posteriori qui donne lieu à toute sorte de dérobades éclectiques : globalité, diversification, cinétisme...
- Nécessité d'assumer totalement la disparition des catégories paysagères traditionnelles pour reprendre possession d'une échelle de vision suffisante ; échelle qui englobe des morceaux entiers de paysage, qu'on peut dès lors traiter comme des blocs dont la logique vient d'une pièce. Ceci implique en retour l'affranchissement vis à vis du sujet, l'abandon d'intentions descriptives ou symboliques. C'est entrevoir en retour que les composants paysagers traditionnels pourront être, et au même titre, des matériaux pour une recombinaison paysagère délibérée et d'échelle significative, qui articule un "bloc paysage".



BRAQUE - MAISONS A L'ESTAQUE - 1908
Kunstmuseum - Berne
(Photo Skira)

Si "l'architecture du paysage", qui n'est pour l'instant qu'un collage de mots révélant un besoin) est un domaine où tout est encore à faire, la "peinture de paysage" a au cours de l'histoire, porté témoignage, avec ses moyens propres des conceptions paysagères d'alors.

Des matériaux ont été accumulés, reflétant l'évolution du "regard sur le paysage", alors qu'il n'est seulement question que de l'interpréter et pas encore de le construire. Matériaux qui sans fournir une clé directe aux préoccupations d'aujourd'hui représentent cependant une source d'inspiration féconde.

Le peintre qui s'installe devant la vallée, y campe son chevalet, referme une vision de grande échelle sur un site, dont le tableau doit témoigner dans sa forme compositionnelle et dont il interprète la structure plastique.

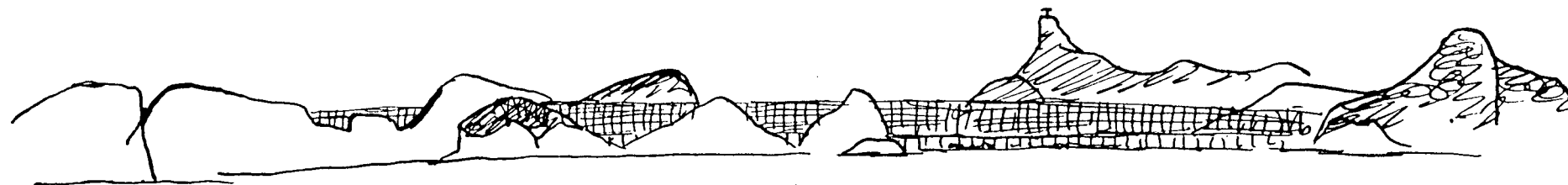
L'analyse de cette décomposition du paysage en grands plans figés ne témoigne pas seulement d'une époque, mais aussi du paysage lui-même, en ce sens qu'elle ne peut se résoudre dans son historicité ou sa relativité propre.

En ce sens, cette approche du paysage au travers de la peinture doit être comprise comme une tentative de créer un corps d'intervention réellement opérant.

Ce dont souffre le paysagisme aujourd'hui, c'est de son absence d'antécédents historiques, en tant que spécialité découlant de besoins nouveaux ; tel n'est pas le cas du paysage en peinture. Ce discours sur le paysage

mais dont le paysage n'est pas "la pâte" même représentée pour des praticiens une possible voie de recherche.

Les éléments recueillis au cours de cette première phase de l'étude seraient rassemblés pour esquisser une approche de l'architecture du paysage. Approche qui sera confrontée dans un second temps, et à partir de cas concrets choisis pour leur valeur exemplaire, dans l'expérience de "tableaux" introduisant une esquisse d'architecture à base de "blocs paysages".



LE CORBUSIER
Rio de Janeiro (1936)

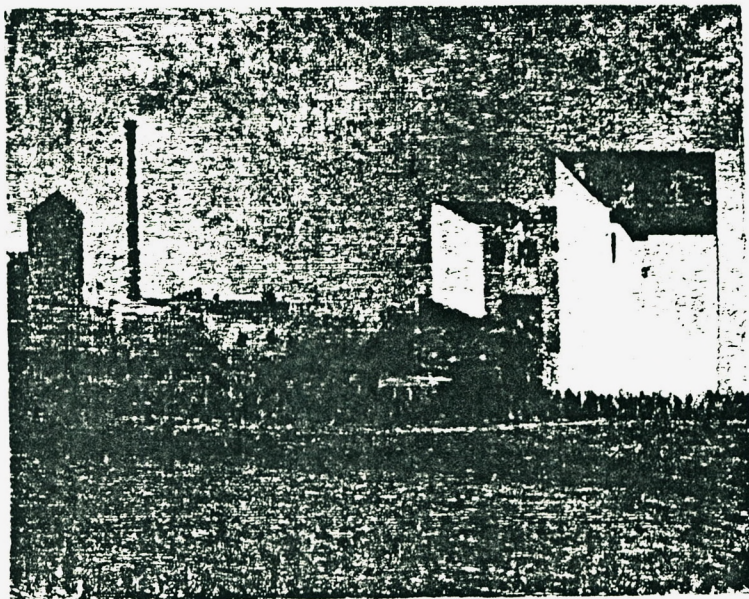
*recherche du paysage
à l'antenne côté 100 m.*

UN VIEUX PAYSAGE

Paysages transformés, prolifération de pylônes, de voieries, mitages des campagnes par les pavillons, l'image des sites qu'on imagine les plus beaux s'altère de jour en jour.

A cette conscience banale d'un effacement progressif du paysage français, considéré comme une œuvre en péril, s'ajoutent les inquiétudes suscitées par l'effondrement plus récent des théories paysagères de la protection : l'intégrationnisme de la sitologie, la discrétion dans le paysage, le style régional...

Effondrement tout bien pesé salutaire et qui ne fait que suivre la désagrégation sur le terrain des catégories paysagères traditionnelles : il n'y a plus de "tout naturel" ou de "tout construit", dès lors que ce paysage de référence idéalement concave que l'on voudrait sauver ne subsiste plus qu'à l'état de souvenir, celui de la campagne d'avant la révolution industrielle. Tout se passe depuis comme si le paysage français n'avait plus de fond.



21. G. SEURAT : Banlieue, 1883.

Cette faillite des théories sur le paysage a sa source dans ce présumé latent d'un "paysage traditionnel", point d'ancrage d'où tout se pose en terme d'intégration, de fusion, de contraste et de passage. Cette toile de fond craquelée malgré les restaurations entreprises, n'a plus la consistance d'un paysage concret, ample, résistant à la vie, susceptible d'accueillir dans son prosénium les créations humaines modernes.

C'est le paysage intellectuel des paysagistes, coloristes, plasticiens, qui s'épuise dans la pratique de la pluridisciplinarité et de la concertation car n'étant qu'esthétique, sa sauvegarde suscite bien des conflits.

Ce donné initial, ce paysage traditionnel s'est relativisé : la construction d'un hangar agricole tolé montre qu'il ne signifie pas la même chose pour l'oeil du paysan que pour celui du citadin en villégiature.

Parallèlement, les recherches de l'historiographie moderne forcent à admettre au cours de l'histoire que plusieurs paysages traditionnels successifs se sont succédés, chaque image nouvelle s'emboitant dans la précédente et ce jusqu'à nos jours même si cette chaîne de causalités qui décide du vrai "naturel" du paysage semble s'être récemment rompue.

L'altération du paysage est un corollaire du "paysage traditionnel". C'est la même idée mise sous une autre forme. En tant que telle, elle est datable, comme tout paysage saisi à un moment de son évolution elle est de l'époque du paysage défait.



ROUSSEAU
Printemps.

Elle a trouvé sa source au début du siècle dans les traits de permanence que l'on s'est plu à reconnaître à la campagne pré-industrielle. Le paysage "naturel" de référence y était compris comme l'aboutissement d'une recherche d'équilibre et d'adéquation entre divers facteurs naturels, géographiques, climatiques, et certains facteurs historiques. Sa théorisation est l'oeuvre non de paysagistes mais des géographes, de l'Ecole Française G. VIDAL DE LA BLACHE, auteur d'un "tableau de la géographie de la France" (1903), développe la genèse du paysage rural français en mettant unilatéralement l'accent sur l'influence de facteurs locaux, ce qu'on appelle le déterminisme pédologique. Comme le titre le l'ouvrage l'indique déjà le paysage s'y résout en des séries d'images typiques, description de paysages régionaux, sortes de produits de synthèse (habitat, relief, cultures, climat) et où certaines correspondances visuelles viennent étayer dans le domaine esthétique le concept de cette vision symbiotique, le "pays" (les pierres de maisons sont arrachés au rocher, les toits de tuiles ont la même couleur ocrée que les champs, le climat explique la forme des toits...)

Pour cette théorie du pays, la valeur de synthèse de l'image l'emporte. Une iconographie de référence où la France est territorialisée en une mosaïque de pays est mise sur pied : Le ballon d'Alsace, le Bocage Vendéen, les Causses etc... Les vues les plus typiques illustrant chaque pays sont mises à la base des manuels scolaires de géographie.

Cette théorisation du "pays" devait attribuer au paysage rural notamment une certaine valeur de stabilité, en insistant sur les valeurs descriptives, de la "vue".

Ce qui correspond à une vision linéaire de l'évolution d'un paysage, qui se fait en vieillissant, dans la perspective infaillible qu'assigne le système de déterminations du terroir qui s'amende et s'améliore pour attendre une image idéalement stable, celle de son "climax".

Idée d'un paysage florissant associant pittoresque et rentabilité (les riches cultures maraîchères, les coteaux viticoles, les plaines céréalières fertiles.)

En ces heures de pessimisme paysager, on redécouvre salutairement que cette habitude de penser a pu faire oublier que certains paysages des plus traditionnels qui soient, sont en fait des créations relativement récentes, qui ont pris la place d'autres paysages traditionnels, antérieurs, dans le but de mieux atteindre les potentialités autrefois invisibles d'une région révélées à la faveur de nouvelles conditions d'ordre historique et extérieures au paysage (technologie, structure foncière...). C'est le cas du paysage cloisonné du bocage Thiérache et des terrasses du Velay "inventées" au XVIII^e siècle, c'est celui aussi de la forêt landaise conquise sur les marais, ou du vignoble languedocien.

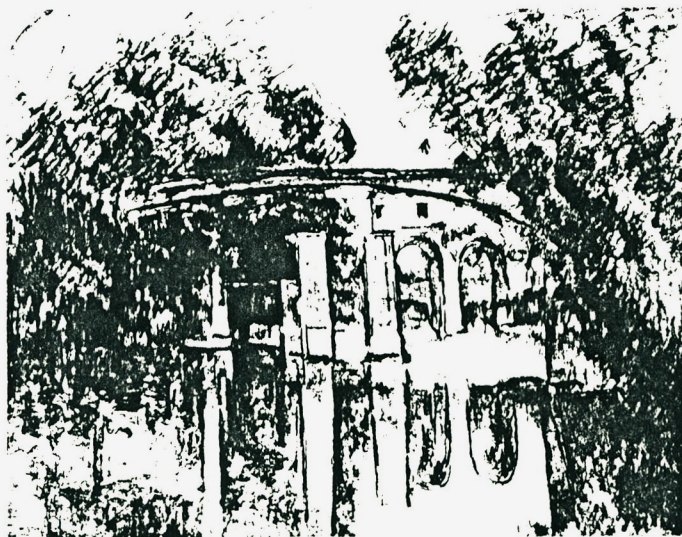
Avec un recul historique, le concept de paysage traditionnel qui aurait du prendre tout son relief semble devoir s'effacer totalement. Ce territoire français apparaît avoir été traversé au cours des siècles, de grandes alternances qui modifient radicalement sa physionomie en éclipsant les paysages précédents.

Sans rentrer dans le détail de cette histoire, on mentionnera en passant la régression généralisée des cultures devant les forêts au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle ; On sait qu'il y a aujourd'hui davantage de surfaces boisées qu'au XVIII^{ème} siècle ; ceci force déjà à reconsidérer l'idée contemporaine de la sauvegarde du paysage conçue dans cette perspective unilatérale de l'érosion graduelle du capital forestier moyenâgeux.

On connaît aussi des bouleversements qui n'ont pas le caractère d'une évolution, mais celui d'une fracture, avec la destruction du paysage ; bouleversements qu'on connaît certaines régions de l'Ouest-Centre :

Le bocage avec ses chambres de verdure enclouées de haies et de rigoles qui fait place à l'horizon large et tout autant typique de l'Open-Field ; on voit plus récemment les effets du remembrement sur la chatoyante mosaïque paysagère de la campagne lorraine avec la distinction de petits parcellaires et de la polyculture qui juxtaposaient comme dans un patch-work les couleurs du colza, du trèfle, des céréales.

D'une manière générale, comme l'expose la géographie moderne, on peut constater que les transformations du paysage se font dans le sens d'une uniformisation à l'intérieur d'un pays ; il perd de son pittoresque avec la régression de la polyculture autrefois nécessaire à l'économie villageoise (disparition des vignobles mineurs, normands par exemple). Par contre les bigarrures de règle à l'intérieur d'un pays s'étendent à l'échelle du territoire national, où, de région à région, les différences s'accroissent : le blé disparaît des pays d'élevage et les prairies des plaines céréalières.



CEZANNE
Le pont

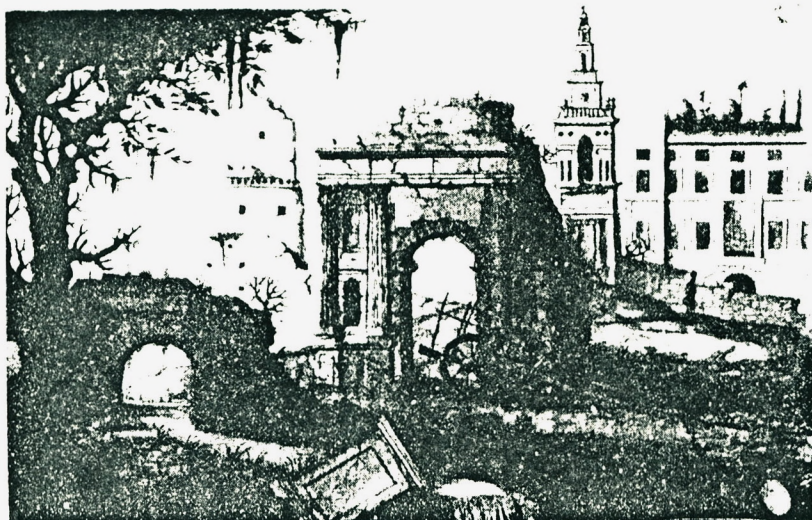
Les transformations d'apparences du paysage au cours de l'histoire, dont les causes complexes ne sont pas l'objet de l'étude, ne doivent pas une fois reconnues, conduire à sous-estimer le legs ancien des paysages antérieurs ; l'idée d'une toile de fond ancienne, historique comme arrière plan du paysage moderne ne doit pas être rejetée. Le paysage ne fait pas peau neuve à chaque détour de son histoire ; il accumule certains traits légués par des réaménagements successifs. Son apparence résulte et rend lisible enfiligrane cette construction cumulative où à côté de traits permanents, très anciens, agissent de nouveaux facteurs historico-économiques.

L'historicité du paysage résulte précisément de cette dissonance entre des facteurs extrêmement lents (érosion des montagnes, déplacement du lit d'une rivière, engorgements alluviaux d'un delta), saisis comme donné, ou nature, et ceux plus rapides que l'on considère comme des faits de civilisation, et qui engendrent des modifications à l'échelle de la vie humaine.

Inversement, certaines créations humaines tendent à s'incorporer au paysage, à y acquérir une présence "naturelle", et si maintenir jusqu'à nos jours comme configurations paysagères tardives, dont l'oeil embrassant le site oublie l'origine qu'il éprouve comme une constance naturelle.

Il en est ainsi de certaines formes, de champs (terroirs en arrêtes de poisson ou champs lanières) qui datent du XIII^e siècle, et donnent à certains paysages ruraux leurs dessins, couleurs distinctifs. Il en est de même, de certains tracés de routes reconstruits sur les voies romaines ou des canaux bordés de peupliers immenses, tous éléments qui sont passés au paysage et y maintiennent une certaine tradition dans la mesure où ils continuent à y accomplir des fonctions utilitaires.

Ainsi à cette idée linéaire du paysage traditionnel, voudrions-nous opposer celle d'un paysage pan-historique faits d'agrégats, de fragments de civilisation, abondant en traces et en éléments uniformes jonchant le sol productif et qui constitue le réel paysage concave que seul saurait :



CLAUDE LORRAIN
Architectures

aujourd'hui pénétrer l'oeil d'un peintre en y introduisant la distance de l'interprétation.

Un tableau pourrait l'illustrer, celui du Ponte Rotto à Rome par Hubert Robert. La ruine antique envahie de broussailles jaillissant de pierres disjointes figure dans la scène de façon tout aussi naturelle que le fleuve qu'il enjambe ; témoin des grandeurs passées, des injures du temps, elle continue à accomplir pour les passants, la bambochade, les mêmes fonctions utilitaires que celles pour lesquelles il fut conçu jadis.

C'est à la fois un fond et un sujet dans la vision synchrétique du peintre, auteur de cette "Véduta" complexe.

Ainsi, au moment où s'éloigne et se disloque l'idée du paysage traditionnel, s'en éclaire une autre : celle d'un vieux paysage, extrêmement chargé, qui ne doit plus rien à la nature, au sens premier, qui témoigne de toutes pièces de constructions historiquement datables qui s'y sont sédimentées.

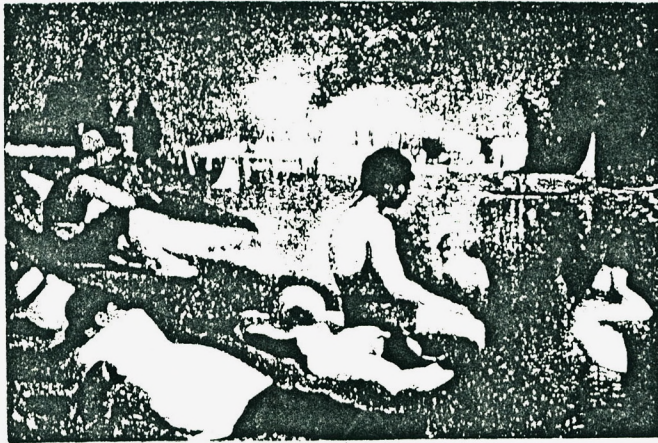
Paysage à la fois sauvage et familier, savant et trivial, comme cette campagne romaine peinte par le Lorrain jonchée de ruines, de fûts de colonnes brisées de fragments, de pierres aux inscriptions à moitié effacées et dont la terre même est mélangée de civilisation.

Poussin visitant les ruines de Rome tendit à un étranger désireux d'emporter en sa patrie quelque rareté antique, un peu de terre et de gravier recueillis dans sa main avec de petits morceaux de porphyre et de marbre presque pulvérisés et lui dit : "Voici, Monsieur, portez-le dans votre musée, et dites : ceci est Rome antique."

Pour le peintre de paysage, tous les éléments du tableau sont sujets de discussion ; il sont soumis à sa conscience subjective et n'ont aucune valeur d'évidence à l'état brut. Cette complexité des vieux paysages offrent des associations finement moulues ou des oppositions inattendues de ce binôme nature-culture dont les termes ont été renversés, il appartient à l'artiste de la sentir et de la révéler.



NICOLAS POUSSIN
Paysage avec Saint Jean à Pathmos



SEURAT
Une baignade

Et ce qui est vrai des scènes agrestes l'est tout autant des paysages industriels de la vieille Europe, d'ailleurs, déjà protégés (l'archéologie industrielle), paysages-musées, et ruines de la sidérurgie anglaise du XIX^{ème} siècle, paysages miniers du Nord de la France, qui retournent à la nature et où les terrils éteints se couvrent de bois, y formant les futures collines.

Cette conception d'un vieux paysage européen, faite de mélanges, constitués par strates successives, comme donné syncrétique brut, environnement vrai, sinon encore paysage, il faut savoir le reconnaître, en renouveler la vision en dehors des conceptions passéistes, des clichés de la tradition. Ceci explique l'abandon des catégories paysagères traditionnellement opposées artificiel-naturel, qui ne sont plus aujourd'hui que des tiroirs vides, une acception manichéenne du binôme nature-culture, dont l'époque n'a pas su dégager l'articulation en termes de style.

Avec cet effondrement des théories paysagères, tout se passe comme si les catégories dévaluées avaient glissé les uns sur les autres pour s'entasser en grands conglomérats paysagers, informes que la peinture de paysage renonce désormais à prendre comme sujet.

Ce dont souffre le paysagisme aujourd'hui, c'est son manque d'antécédents historiques face au vieux paysage. Il est directement confronté à des préoccupations opérationnelles (comme celles de "l'intégration" paysagère qui formule à la fois une question et une réponse), vis à vis desquelles il n'a pu trouver sa distance.

Aussi voudrions-nous développer ceci : l'altération du paysage est dans sa nature même, celle d'un donné évolutif ; on doit faire la part de ce qui n'est qu'une préoccupation de l'époque, savoir, cette manière d'en vivre les transformations contemporaines comme une déchéance.

Si le paysage moderne lui même est perdu, rien n'empêche de faire le détour par l'art du paysage, d'y reprendre goût, d'apprendre à le regarder, là où il est toujours présent et témoigne de manière vivante, dans la peinture.

Avec elle, c'est le choix d'une certaine échelle de vision, celle du peintre qui campe son chevalet en plein air et re-ferme sur la toile une vision, synthétique ; le tableau confère au paysage une forme compositionnelle arbitrant la relation des parties au tout, la hiérarchie et les consonnances entre chaque composant, et dévoile ce qui est passé au fond, appartient déjà au concave.

C'est l'idée que derrière les constats de la sitologie ou de l'analyse d'impact, la peinture peut agir comme conscience subjective opérante sur tout paysage réel.



N. Poussin. *L'Été*.

"Il faut savoir, écrit Poussin, qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'oeil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'oeil, l'on cherche avec une appréciation particulière le moyen de bien connaître ce même objet : ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle et, que ce que je nomme le prospect est un office de raison".

l'hypothèse qui sera développée est que : La peinture dans sa forme composée, réfléchie, est le prospect du paysage dont le paysagisme d'aujourd'hui n'entrevoit que le simple aspect.

Nous nous proposerons d'explorer tout ce qu'offre cette mise à l'école des grands maîtres de la peinture pour scruter avec eux, de ce regard cultivé, chargé de traditions le paysage moderne évolutif.

L'étude se limite au paysage actuel et à l'école française du paysage ; essentiellement : **POUSSIN - LE LORRAIN - LE NAIN** au XVII^{ème} siècle ; **WATTEAU, HUBERT ROBERT**, au XVIII^{ème} siècle et le néoimpressionisme avec Monet et Seurat.

II LA COMPOSITION PAYSAGERE



COROT
Le pont de Mantes

La peinture de paysages implique l'unité : point de vue fixe d'où le regard embrasse d'un seul coup d'oeil une vision que délimite le cadre de la toile. En cet "instant presque indivisible" de la saisie paysagère le peintre fige sur le vif des éléments plus ou moins éphémères qui se cotoient, montagnes, ruines mais aussi ruisseau, coup de soleil entre les nuages, arbres ployant sous le vent, cavaliers ou voyageurs qui passent.

Le principe de simultanéité exigé par le tableau, comme image formé d'un coup, réclame la composition. Quelle place occuperont les divers éléments du tableau ? Il faut réintroduire des relations spatiales complexes les rangeant sur plusieurs plans, introduisant une hiérarchie et une interaction, une profondeur spatiale et sensorielle capable de compenser l'abstraction temporelle de l'instantané.

Le paysage alors donné, est immuable, il reste gravé dans la mémoire.

La subordination des parties au tout est le principe de composition que réclame l'unité du genre : la peinture de chevalet, qui procède de l'isolement d'une vue.

"Sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble ; l'oeil est forcé de sautiller sur la toile" écrit Diderot.

Ces relations concertées que l'artiste a introduites entre chaque élément l'engagent dans une relation interprétative à tout le paysage.

L'unité, cette apparence de vérité qu'on reconnaît à la grande peinture paysagère du XVIII^{ème} siècle n'est pas due on le sait à une transcription littérale de paysages existants.



N. POUSSIN
Paysage avec Saint Mathieu.



MANTEGNA
Le Christ au Jardin des Oliviers (détail)

Claude Lorrain peignit l'arc de Constantin sur le rivage d'un fleuve.

Cet art du paysage relève d'aménagements très concertés; il doit à la technique de la superposition d'éléments recueillis en divers endroits à divers moments.

Poussin avait recours à des croquis sur le vif faits au cours de promenades dans la campagne romaine, sur un carnet qu'il emportait toujours sur lui.

"Il évitait les compagnies, se dérobaît à ses amis pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, où il pouvait avec liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables et observer les plus beaux effets de la nature. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, pour le paysage comme des terrasses, des arbres, ou quelques beaux accidents de lumière..., dont il savait ensuite faire un si beau choix et un si bon usage."

Ces bribes de vision de la campagne, mais aussi quelques objets fragmentaires "cailloux, mousse, fleurs, qu'il rapportait dans son mouchoiret qu'il voulait peindre d'après nature étaient réassemblés en atelier en compositions paysagères. Il utilisait pour cela une technique de montage quasi scénographique : des maquettes en volume étaient construites d'après une esquisse rapide figurant avec des fils tendus l'éloignement spacial des divers plans, le jeu des lumières, la position des personnages et des drapés, figurés par des morceaux de toile fine mouillés habillant sur des figurines de cire.

Les paysages témoignent de cette concertation de la composition de son infailibilité combinée à la liberté qu'octroie la construction en atelier : dans les lointains sont assemblés des bâtiments imaginaires, des ruines d'époques et de styles différents.

Ce n'est pas une peinture imitative, c'est une méditation, sur le paysage dans ses relations à l'homme, de portée générale.



RUBENS
Philémon et Baucis surpris par un orage

A cet égard, on doit remarquer que la théorie française du paysage s'élabore pour sa plus grande part dans l'exil des campagnes romaines.

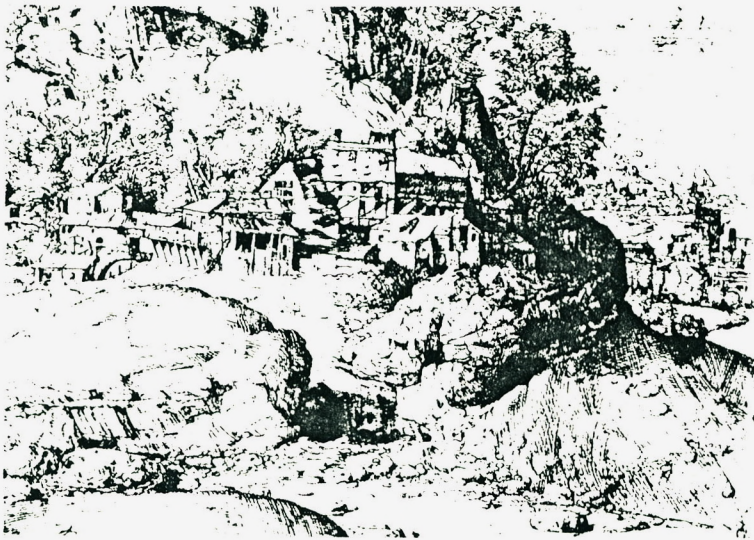
Avec Claude Lorrain, plus encore, le paysage peint conquiert son autonomie, devient un genre pur. Il n'y a qu'un très petit nombre de thèmes dans ses oeuvres, des arcades, des palais, des ruines, quelques scènes de bamboches, des vues de Rome, d'Ostie, de Civita Vecchia.

Le seul vrai sujet c'est le paysage. Ces petites figurines qui sont placées dans le tableau ne sont en général pas de lui, peintes par quelque auxiliaire, elles ne sont là que pour justifier le titre de l'oeuvre et la hausser au niveau du grand genre : Ulysse ramène Chryseïs à son père. Le débarquement de Cléopâtre à Tarse, au soleil couchant. L'embarquement de Saint Ursule.

Ces titres historiques sont de simples prétextes, ils désignent en fait de purs paysages dont Claude fait : un art de généralisation (à l'opposé de Ruysdael ou de Van Goyen qui feront le portrait d'une ville ou d'un pays). Comme le note Francastel : "Le paysage a cessé d'être pittoresque et décoratif, il est devenu par le jeu de la lumière dans les glaces à la fois l'objet et le signe de l'évolution."

Le caractère composé, non imitatif, la détermination intellectuelle de cette peinture de paysage ne doit pas conduire à y voir un genre indépendant, sans relation avec la nature, détaché du paysage de tous les jours. Cette peinture en fait n'embrasse que des paysages possibles même s'ils n'ont pas du fait de leur forme composée tous les attributs du véridique.

Elle implique l'agencement de tous les éléments qui constituent le paysage dans un ordre où il prennent un sens synthétique et nous touchent. Elle n'est en rien un caprice de composition (le "caprice" architectural en peinture est un genre composé) où le peintre dispensateur d'images chimériques jetterait ces mêmes éléments sur sa toile dans un ordre arbitraire.



JEAN-ANTOINE WATTEAU
Paysage.

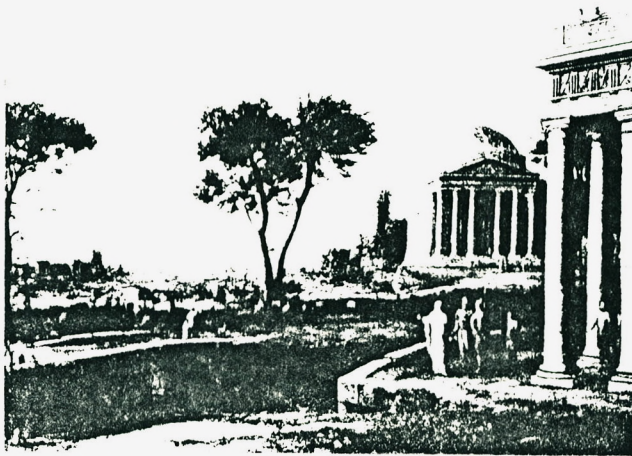
C'est avant tout une réflexion paysagère, une méditation sur la nature et la civilisation, imaginative, mais dans cette seule perspective organisatrice.

Elle représente une pensée concrète qui ne relève pas moins de l'art du paysage que celui de composer des parcs ou des jardins.

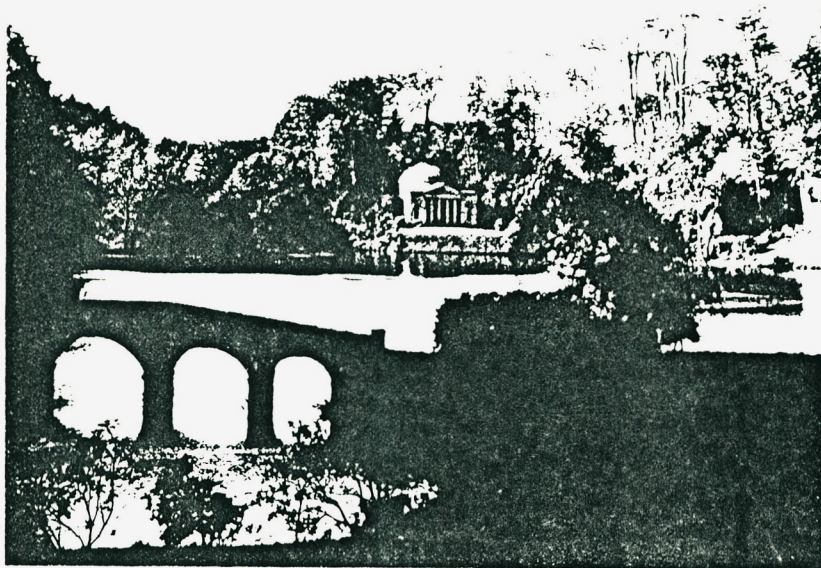
Cette réflexion informe le paysage, l'engage vis à vis au sujet dans un rapport donné, transforme la conscience subjective qu'il en a

"Les beaux paysages nous apprennent à connaître la nature comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami "écrit encore Diderot, et cette conception foncièrement cognitive, de la composition peinte a pu l'entraîner à sortir des limites du genre, celui de peinture du cheval et à se transposer en art de composer des jardins, à se résoudre comme vrai paysage, réellement fait d'arbres, d'eau, et de prairies.

III DU TABLEAU AU TERRAIN



CLAUDE LORRAIN



The gardens of Stourhead (1740-60) Henry HOARE

L'art des jardins au XVIII^{ème} siècle en effet découle de la peinture paysagère du siècle précédent.

Les parcs et les fermes décorés de Capability Brown en Angleterre, le domaine de Méréville ou d'Ermonville de Girardin sont des tentatives pour transposer sur le terrain les tableaux de Claude le Lorrain.

Cette force d'inspiration qu'enferme la peinture, l'impression durable laissée, sa diffusion internationale, le caractère prémonitoire témoigné vis à vis des jardins du siècle suivant sont les preuves qu'il y a là un style agissant et non une simple anecdote peinte.

Ces paysages nouveaux, c'est sur la toile qu'ils ont d'abord été dégagés, ils sont imaginaires, tout comme les jardins édéniques, mais leur vérité tient en ce qu'ils pressentent et anticipent sur un mode stylisé les transformations profondes de la campagne au XVIII^{ème} siècle et préfigurent le sentiment élégiaque et la vision idéalisée de la nature des physiocrates.

Le XVIII^{ème} siècle éprouve un sentiment de parenté direct entre le spectacle de la nature ordonnée et le tableau, tant les correspondances établies dans ces canons esthétiques sont fortes. Il n'y a pas pour lui de différence de fond entre un beau paysage peint ou réel.

..."Sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les disposent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'arbres forts, d'autres moins forts, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes : alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille, arrête l'oeil et suspend

la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement ; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrivons : "Quel Tableau ! Oh ! que cela est beau ! "Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art ; et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature".

(Diderot. Tout ce que j'ai compris de ma vie du Clair-obscur)

Le tableau n'est plus une toile c'est une portion de l'univers, une oeuvre immédiatement paysagère. Cette extase élogique qui passe de l'oeuvre de l'art à la nature, va donner cours au milieu du XVIIIème siècle à un courant paysager pictorialiste qui produira quelques "jardins-tableaux" à l'existence éphémère.

L'utopie voudra ainsi résoudre entièrement la peinture dans le paysage lui même ce dernier étant reconnu comme valeur supérieure du fait de ses attributs de réalité.

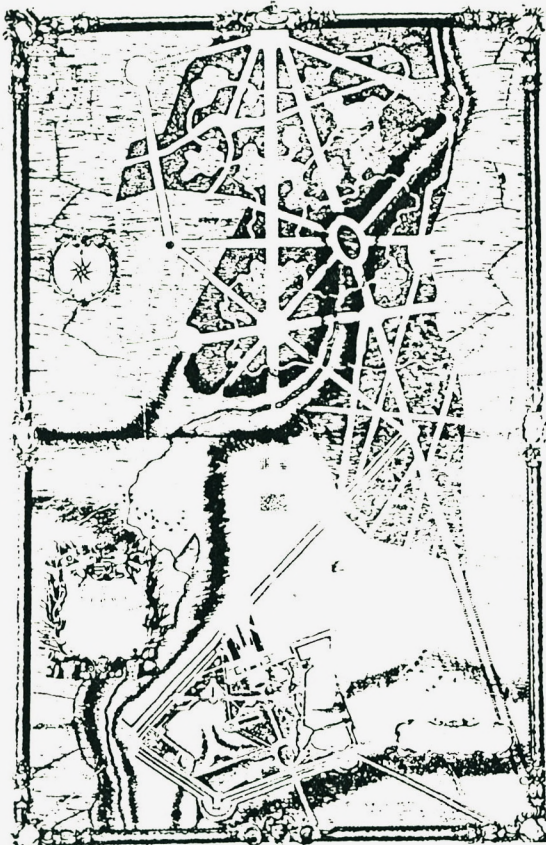
Le Marquis de Girardin, auteur du domaine d'Ermenonville (avec H. Robert), a laissé un traité exposant les techniques de composition IN SITU :



The gardens of Stowe

Le paysage est d'abord peint sur la toile, puis il est transposé sur le terrain à partir du même point de vision d'où il a été composé. Des perches plantées sur le site et tendues de toiles blanches permettent de juger du report de la composition ; elles repèrent les bosquets, les rideaux d'arbres se dégradant en profondeur appelés "coulisses", comme dans un décor ou bien l'étendue d'une pièce d'eau au sol "dont la disposition est si coûteuse à manquer".

"L'art des jardins, note Girardin consiste uniquement à exécuter des tableaux sur le terrain, par les mêmes règles que sur la toile "La toile n'est plus qu'un accessoire compositionnel, l'oeuvre c'est le jardin.



The gardens of Stowe
Plan original commencé en 1715 par
Lord COBHAM



BLenheim Palace, Oxfordshire

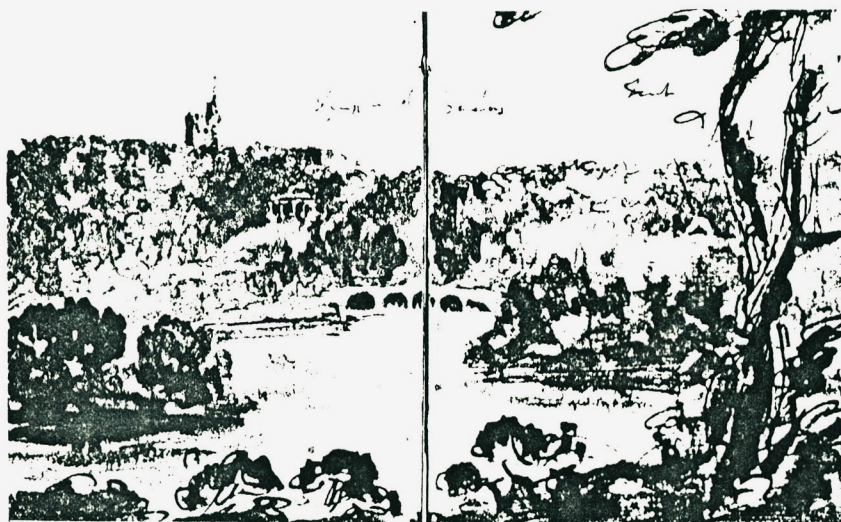
Cette idée de faire des tableaux sur le terrain, une peinture dont le paysage serait la pâte, porte bien l'empreinte des idées utopistes du XVIII^{ème} siècle. En tant qu'idée elle ne doit pas se limiter seulement au jardin, mais porte en elle une tendance à la transformation de tout le paysage en art, d'une réforme esthétique de la campagne. D'ailleurs, les quelques jardins créés selon ces canons, monde clos de riches amateurs, dégagent presque toujours une vue lointaine sur la campagne avoisinante, qu'il faut relier visuellement au jardin, rallier au paysage esthétisé.

On connaît l'exemple de la "ferme décorée" du poète Shenstone à Leasowes petit domaine agricole transformé à grands frais en campagne idéale et où l'idée d'une exploitation efficiente du sol est réconciliée avec celle du jardin arcadien, démontrant que la modernisation de l'agriculture est conciliable avec l'état de nature.

Le parc s'embellit par le spectacle animé et toujours changeant de la culture des champs, des vendanges, des fenaisons.

Cette utopie construite de la ferme ornée ou du domaine d'Ermenonville est le terme logique d'une pensée qui ne voit pas de différence foncière entre un paysage et sa peinture. En toute logique, la peinture de paysage disparaît comme genre à part ; elle s'accomplit entièrement dans la réforme du vrai paysage, celui d'un parc sauvage ou d'une campagne prospère qui supprime de toute sa réalité celle du tableau. Girardin conclut son traité sur la composition des paysages par ces lignes marquant le dépassement de l'art par la nature : "Il (le paysage) est à la peinture ce que la réalité est à la copie."

Cette idée des paysagistes du XVIII^{ème} siècle, d'appliquer la peinture à la création de paysages, de placer le tableau dans une relation d'assujettissement à l'œuvre finale, le jardin a eu tout compte fait plus de conséquences pour la peinture que pour le paysage.



PAINSHILL PARK - Surrey (1772)



Richard Payne Knight (1750-1824)

Le paysage peint n'embrasse plus désormais que des paysages possibles ;

Elle n'est rien d'autre qu'une esquisse de paysage.

La persistance de l'utopie ou des mythes, c'est qu'ils comportent toujours une part de vrai.

Ce qui est faux ici, c'est la confusion entre la nature et l'art, : le paysage est ambigu, c'est à la fois un parc et une campagne.

Ce glissement témoigne c'est du sentiment qu'on les physiocrates sur leur propre opportunité historique, ils veulent rétablir sur leur terre une image harmonieuse, exemplaire pour toute la société avec ce sens candide des commodités : réunion des terres, fertilisation, accroissement du rendement vont de pair avec une campagne heureuse et embellie. Cette confusion entre art du paysage et productivité agricole est bien le propre de l'utopie.

Par contre, ce qui nous intéresse toujours c'est la signification qui est parallèlement donnée à la peinture de paysage : il n'y a pas de différence, si ce n'est de degré entre un paysage et un tableau. Et là on reconnaîtra l'émergence de la peinture de paysage comme genre, réflexion consciente sur le paysage, susceptible de le connaître, et de la révéler ; un paysage peut être vrai.

En cette fin de XVIIIème siècle, le tableau de paysage apparaît alors comme totalement affranchi vis à vis des préoccupations descriptives ou pittoresques, (de la peinture hollandaise flamande, ou des fonds de Giorgione...)

Il embrasse désormais tout le paysage qu'il place dans son proscenium et prétend mieux que tout autre genre (la littérature ou l'art des jardins analyser.

Un développement particulier sera consacré ultérieurement à deux grands peintres français de paysage : Watteau avec ses groupes de fantaisie, de comédiens, ses fêtes éphémères, sur fonds de clairière, avec cette obsession du plein-air ("les intérieurs fixents trop le moment"), et H.Robert, pour sa façon de traiter les ruines comme des paysages modernes, construits pour eux mêmes, sans fond, sans anecdote.

ESTHETIQUE DU PAYSAGE ET PAYSAGE ESTHETIQUE

L'objet de ce rendu intermédiaire est de préciser les intentions et la méthodologie de cette étude sur les relations de la peinture et du paysage.

La question du paysage, préoccupation récente, qui ne concerne plus seulement l'art des jardins, mais aussi celle du paysage productif, peut, pensons-nous être renouvelée par la mise en lumière des liens complexes qui se sont tissés entre le paysage et le tableau.

L'intérêt de la peinture de paysage, comme genre qui relève de la figuration artistique, c'est qu'elle implique un recul, une échelle de vision nouvelle d'où l'on peut pénétrer les structures plastiques actives ; le bénéfice de cette position implique en contre partie l'abandon de toute idée reçue, de celles qui sont à la base des spéculations directes sur le sujet : le paysagisme comme activité de rattrapage, de rectification, dont le propos est de rendre directement le paysage esthétique.

La peinture de passage implique notamment ce présupposé : il n'y a plus de paysage innocent. Ce qui veut dire qu'il a dans le cours de son évolution perdu cet état de nature idéal idée acquise pour tous aujourd'hui ; ce qui veut dire aussi que ce regard qu'on lui porte n'est pas lui même innocent, qu'il révèle d'une conscience subjective, qu'il a le caractère d'une spéculation, d'une interrogation : c'est un oeil cultivé qui l'embrasse, oeil qui lui aussi a évolué, à appris à voir différemment selon les époques, ce dont témoigne justement de la peinture ; il a incorporé une tradition iconologique, faite de superpositions d'images de paysages où le binôme nature-culture, -motif de la pensée paysagère s'est déplacé plusieurs fois.

Ce regard contemporain n'est pas plus vierge que le site qu'il embrasse.

Il y a un constat moderne : le paysage de la France est le

fruit des transformations économiques, le sol est moyen de production, il n'y a pas de nature idéale.

Aujourd'hui, cette conscience de la part due au jeu des nécessités économiques dans le façonnage du paysage contemporain tend à supplanter toutes les autres formes de conscience : les écoles du paysagisme ne paraissent plus avoir qu'a esthétiser le paysage des aménageurs.

Le heurt frontal des idéaux esthétiques et des nécessités du paysage productif de l'agriculture, de l'industrie, des villes les amène à composer, à afficher des conceptions plus libérales, à accepter de se remettre en cause dans la concertation avec les "usagers".

L'idée du paysage saisi comme donné évolutif, et qui peut paraître nouvelle par rapport à celle de la sauvegarde à tout prix d'un certain paysage réputé typique ou traditionnel conduit les écoles paysagères à certaines reconsiderations : le paysage d'abord devient "environnement", globalité qui consigne la multiplicité des facteurs qui agissent ; elles s'exercent aussi, l'apprentissage de la pluridisciplinarité au décroisement : ingénieurs agricoles, urbanistes, aménageurs, géographes)

ils devront oeuvrer à des solutions de compromis, faire le choix d'opportunité conciliant l'art de l'économie (le paysage des pommeraies normandes sauvé par l'incitation au développement de l'économie cidricole. Le maintien du maillage de haies en pays de bocage par la création d'un marché de bois d'oeuvre de qualité. Le sauvetage d'anciennes bergeries par de nouvelles associations pastorales. La protection du paysage de la Drôme par l'économie du tilleul, le maintien du pittoresque et l'afflux du tourisme), l'industrie touristique).

Pour tous ces exemples de modèles paysagers "réalistes" la campagne, les préoccupations économiques de l'agriculture semblent devoir rejoindre et donner une réalité aux préoccupations esthétiques de la protection du paysage.

Mais on avoue dans le même temps que le paysage est fragile, qu'il faut beaucoup plus de temps pour le recréer que pour le détruire, que ce ne sont là que des actions à valeur exemplaire, des expériences très locales, et qu'il faut craindre malgré tout de ne pouvoir maintenir très longtemps encore



CLAUDE MONET
Train dans la campagne (vers 1870).

nos paysages traditionnels ni par le jeu d'opportunités économiques, ni par la réglementation (les chartes du paysage) ni par le bénévolat (paysages en péril, chantiers de jeunesse, etc...). Et ce paysagisme moderne, raisonnable, au coup par coup, tenant compte des nécessités économiques paraît n'avoir devant lui pas plus d'avenir que les grandes utopies dont il n'a pas en tout cas l'éclat.

Aussi, par le biais de la peinture de paysage, se propose-t-on de redécouvrir le paysage dans le domaine d'un donné culturel complexe mais qui n'est une création pas plus artificieuse sur la toile que sur le terrain.

La peinture de chevalet ne peut éviter de sublimer les déterminations de l'économie qui superposent chaque jour de nouveaux traits sur un paysage antérieur.

Pissaro a su peindre les gazomètres à Clichy, Monet, le train qui traverse la Seine sur le Pont d'Argenteuil.

Et autant est-il vrai que le paysage français ne s'est pas formé en un jour, autant l'est-il de l'œil du sujet qui le regarde. Le paysage est évolutif, historique, mais d'un double point de vue, à l'intérieur de lui-même, entre ses constituants, nouveautés et persistances, mais aussi entre lui et le sujet. Monet dit : ce que je veux peindre c'est ce qu'il y a entre l'œil et le paysage.

Il faut reconnaître que la France est un vieux paysage sur le terrain comme dans l'œil ; on ne peut s'empêcher de la vivre en partie comme espace muséographique, comme donné pictural.

Un panneau au bord de l'autoroute d'Aix signale à l'automobiliste qui passe "les paysages de Cézanne". La grande montagne aride est reconnue par tous au travers d'un tableau fameux, réalité immortelle qui la dépasse.

Et les photos des villages donnés comme les plus traditionnels ne sont souvent que des retrouvailles inconscientes de paysages déjà peints par Corot ou Courbet.

Une des relations les plus fortes entre la peinture et le paysage est témoignée par sa vocation à l'immortaliser, à en laisser des images ineffaçables.

Cette apparence complexe, hautement cultivée, du vieux paysage français, qui a vu naître l'impressionnisme, nous voudrions le dégager dans cette dialectique du site et de la peinture de chevalet.

Apparence que les constats, purement optiques, de la sitologie occultent derrière leur prétendue objectivité.

Même si l'on remplace aujourd'hui : "le paysage s'altère" par "le paysage évolue", cela ne suffit pas ; il faut encore reconsidérer un système de valeurs, qui est resté le même, celui du "paysage de tradition" et en redistribuer les catégories : le sauvage et le civilisé, l'historique et le moderne, le minéral et le végétal...

Faute de cela, le paysagisme moderne restera dans le doute, comme l'avoue honnêtement l'un de ses praticiens : "dans le cas du paysage alsacien, qui est un paysage essentiellement culturel, je ne vois pas ce que je pourrais faire".



MONET
Peupliers au bord de l'Epte

L'invention du Paysage en peinture de chevalet



PIETRO DELLA FRANCESCA
Portrait du duc Federigo de Montefeltro

Le paysage comme genre pur n'a pas existé en peinture depuis toujours. Il ne joue tout d'abord qu'un rôle de second plan : la toile est composée d'un proscenium, qui contient l'histoire, les personnages principaux et d'un fond occupé par un paysage.

Les liens du fond et des avants-plans vont de la simple superposition (lointain enchassé entre les jambres d'un cheval dans une scène de bataille de P. de la Francesca) où l'air cristallin bannit la distance à ceux d'un prolongement plus ou moins complexe où les lois de la perspective atmosphérique dissolvent l'horizon dans des frottis opalescents. Ces liens sont tout aussi variables dans la signification accordée au paysage lui-même qui complémentarise l'action par sa charge dramatique ou octroie une simple vue divertissante dans les lointains des tableaux pieux de la peinture flamande ou bien les fonds dorés peuplés de montagnes fantastiques des primitifs pisans.

L'effort de libération se fait sentir avec le Titien et la peinture du XVI^e siècle italien où le morceau de paysage se délie dans la composition de sa dépendance à l'égard des figures considérées comme sujet principal. L'autonomie du paysage y est conçue en association pathétique avec le sujet et le paysage qui n'est plus un espace figuratif pur concède de sa valeur expressive à la composition-paysages mélancoliques, tragiques, transparents (Charles Quint à cheval).

Dans cet exercice de contrepoint sujet-paysage, le Titien a pris conscience des possibilités du paysage pur, en soi, dont les personnages pouvaient être retirés sans altérer sa grave et puissante autonomie.



ANDREA MANTEGNA (1431-1506)
Adoration des Mages

La constante dans ce processus qui mène à l'isolement du paysage comme genre pur, c'est-à-dire son expulsion de la scène c'est qu'il n'est pas saisi dès le départ dans un certain rapport établi à un genre artistique, mais dans l'ensemble des rapports qu'il entretient à l'homme dans la représentation artistique. Il joue d'abord, un rôle second, d'arrière plan : le fond et l'on va à sa rencontre d'une façon détournée, à l'insu de l'argument, de tout ce que le tableau illustre de façon explicite. L'oeil découvre ainsi un paysage derrière les actions humaines, mais ce apysage n'est pas le simple accessoire de leurs description. Dès que la perspective linéaire moderne donnera à voir une profondeur, optiquement exacte, qui se coordonne à celle des sujets saillants au premier plan, cette interprétation du rapport homme-nature devient imageable dans un sens de prolongement et non de seule juxtaposition comme des plans opaques s'occultant successivement. Chez Mantegna, les personnages sont inexorablement reliés au paysage jusqu'à ses confins par une route serpentante qui sinue à flanc de montagne entre des édifices imaginaires, dômes, basiliques, baptistères (la Veille au Jardin des Oliviers).



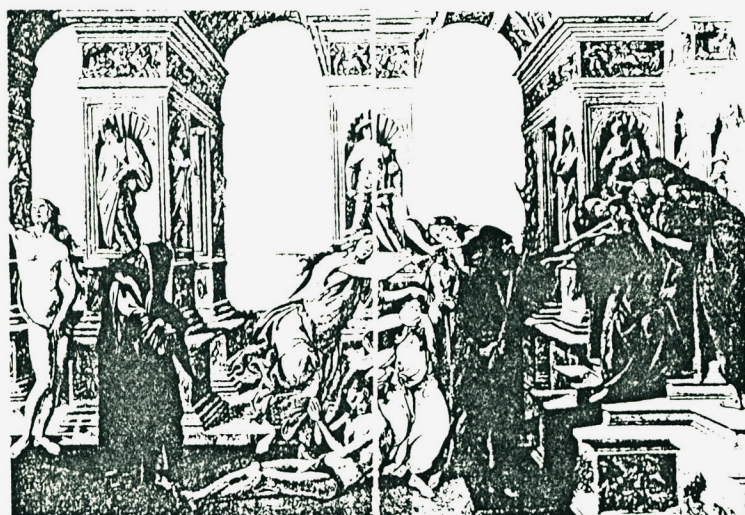
PHILIPPO LIPPI (1406 env. 1469)
Vierge avec l'Enfant et des Anges

Mais le fond est tout d'abord extérieur aux personnages, rejeté génétiquement et en bloc à l'horizon. Les peintres de prédelles et les miniaturistes sont alors trop préoccupés par la restitution de boîtes d'espaces convaincantes, pièces dont un mur est enlevé, aux plafonds caissonnés et pavages décroissants, aussi le paysage ne fait-il incursion que comme une citation brève, par une fenêtre entrouverte, où il désigne un lointain comme genre spatial distinct.

Postérieurement à la découverte de la perspective, cette représentation, "détachée", du paysage correspond à des intentions expressives évidentes, tel ce linéarisme de Lippi qui refoule en premier plan même toute évidence plastique aux personnages, corps, étoffes et qui, conjugué au refus du clair obscur contribue à isoler l'Homme de la Nature (La Madone des Offices). C'est dans cette tendance à employer la perspective pour isoler au maximum la figure humaine dans une image de lointain, paysage fabuleux aux escarpements bleutés et aux collines piquetées des stylets noirs des cyprès que le paysage loin de jouer un seul rôle de repoussoir, s'affermir parallèlement comme genre : Portrait du Duc de Montefeltro de P. de la Francesca.



SANDRO BOTTICELLI
Allégorie du Printemps



BOTTICELLI
La Calomnie.

Cette façon de se servir en peinture d'une perspective qui loin de coordonner spatialement les paysages et les actions humaines, et qui au contraire contribue à les isoler culmine avec Botticelli : le paysage est transformé au point de ne plus être qu'un complément décoratif de l'image :

. les silhouettes d'arbres, les guirlandes, les frondaisons comme des rideaux se détachent sur un ciel lumineux neutre (Le Printemps),

. la mer s'étale comme un désert d'eau opale, au fond de la Naissance de Vénus, du Minerve et le Centaure, du Nastajio Degli Onesti, on marque d'une bande bistre l'horizon symboliquement désert de la Calomnie derrière un fond architectonique d'arcades où des personnages sculptés, abrités dans des niches ornées de motifs conchoïdaux, symbolisent le domaine lointain des idées, là où résident les causes profondes de l'action humaine.

Le paysage dans ce courant de peinture n'a pas de valeur autonome, mais celle d'un contrepoint avec les personnages. Chez Botticelli, il prolonge le climat éthéré et mélancolique, complète comme fond vague l'expression des regards. Il n'a pas de valeur ou de signification propre en dehors de ce rapport indissociable avec l'homme que véhicule son isolement spatial respectif.

Plus tard, dans la peinture de Giorgione ou du Titien, le paysage s'accomplit non plus comme lointain pur, mais dans une valeur d'articulation avec les actions humaines.

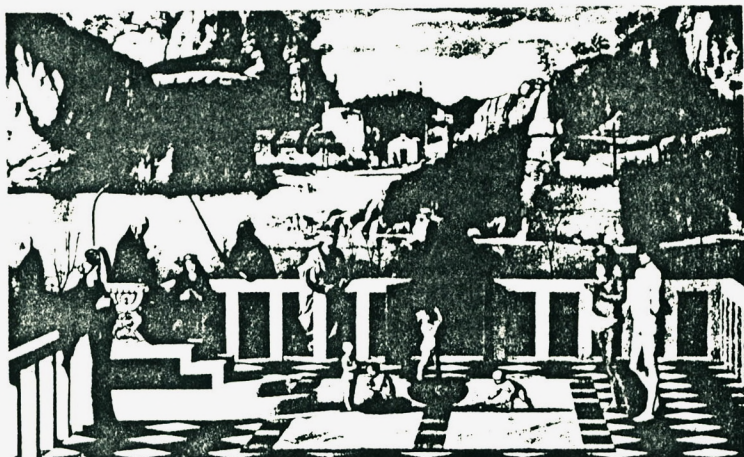


GIORGIONE
La tempête vers 1505-1507

Le panorama acquiert une valeur expressive qui prolonge si bien l'action que sa valeur expressive tend même à la dépasser. Les plissements rocheux, les arbres brisés, les nuages cuivrés à l'horizon sont d'un pathétique si puissant que les personnages réduits à l'échelle de miniatures s'assujettissent au climat engendré par le paysage, simples voyageurs qui le traversent ou fuyent à la recherche d'un abri.

Le Tintoret marque ce passage vers le paysage pur : des personnages parcourent la campagne en tous sens ; l'espace du fond est arpenté, mesuré par des cavaliers que le relie avec le sujet principal des avant-plans.

Cette nature flexueuse, anthropomorphique, lorsque sa valeur de prolongement dramatique aura été suffisamment établie, permet de concevoir un paysage pur, se suffisant à lui-même, où action et fond sont tout à la fois contenus et qui n'a plus besoin d'être rien d'autre qu'une scène regardée.



GIOVANNI BELLINI
Allégorie sacrée

Déjà avec Giovanni Bellini, le paysage n'est plus cette vignette de lointain entr'aperçue par une fenêtre ou derrière des palmes ; il envahit toute la scène, la baigne de sa lumière ambiante l'y prolonge. C'est un paysage peuplé d'habitations humaines de voyageurs .. ; avec l'Allégorie des Offices bien qu'il soit devenu vaste diorama il reste isolé cependant de la scène allégorique, qui paraît flotter comme un radeau avec son dallage perspectif enceint d'une rambarde.

Le paysage submerge d'abord les fonds, puis avec Giorgione et le Titien commence à s'articuler indissociablement avec les premiers plans et les actions humaines. Les oeuvres clés témoignant de cette évolution sont :



GIORGIONE
Le concert champêtre 1505-1510

- . le Concert Champêtre de Giorgione
- . ou les Trois Ages de l'Homme 1512
- . et la Vénus d'Urbain 1538 du Titien.

Il y a un désenclavage de la représentation, vis-à-vis notamment des fonds architectoniques du Quattrocento, jugés modèles archaïques : les personnages sont dispersés dans leur paysage (La Tempête de Giorgione) que l'orage vient couvrir d'ombre.



GELEE
La fuite en Egypte.



TITIEN
La Vénus du Pardo, 1540 (détail)

Gellée libère les premiers plans des campagnes romaines de Poussin de ses personnages allégoriques. Les valeurs lumineuses ineffables vivent pour elles-mêmes : azur, crépuscules, dorés, palmes d'un arbre brisé. Ce n'est qu'avec les paysagistes du XVII^e siècle que le paysage sera directement pris comme sujet. La peinture de paysage est le portrait d'un site que l'on a fait d'après nature (Diderot-Pensées détachées sur la peinture). Celui-ci passe au premier plan, devient sujet principal et personnage héroïque avec la peinture de ruines.

Selon Diderot :

Il y a deux sortes de paysages concaves ou convexe selon qu'il figure comme accessoire de la description des actions humaines ou bien qu'on lui concède son autonomie : "l'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond, l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique et l'autre au paysage pur et simple".

Le paysage n'est pas une donnée objective, mais une vision artistique. Sa genèse coïncide avec l'histoire de la peinture paysagère, et non celle de la géographie.

SPIRALE PAYSAGERE



Manet : *Monet dans son atelier flottant*, 1874

Lorsqu'on parle du paysage, on fait référence à une sphère de visible, vue générale, panorama dont les caractères sont résumables en une image, peinture, photo, croquis.

Cette réductibilité du paysage au visible, la possibilité d'en communiquer l'essentiel par des images, est d'une simplicité apparente ; le caractère immédiat de cette traduction en effet, privilégie une seule direction, la seule qui convertisse et enregistrasse sur un document plat et rectangulaire tout paysage, que ce soit sur le dépoli de la "camera oscura" des védutistes ou sur un film sensible à la lumière. Le caractère contradictoire, éminemment subjectif de la vision (lié au cadrage et à l'instantané : vision monoculaire, sujet immobile), impliqué dans tout le processus, est masqué par l'apparente objectivité de ce qu'il a produit : une image en laquelle tout le paysage semble s'être converti. Et le couple paysage-image est soudé d'une manière si immédiate que cette dernière y perd ses attributs, faisant oublier les présupposés plus ou moins arbitraires sous-tendus par sa formation.

Le constat sitologique tend ainsi à effacer la vision paysagère : Tout paysage se convertit en images de substitution, qui en deviennent d'autant plus facilement, les sous-produits que l'instrumentation est sophistiquée et fiable, apte à reproduire le modèle initial (photo aérienne, simulation vidéo sur maquettes, perspective électronique).

Cet "oubli" moderne de la dimension subjective, créatrice, de la vision, à la formation de laquelle non seulement les paysages observés, mais aussi toutes les images précédemment formées et qui, accumulées dans la mémoire s'interposent entre notre regard et tout site considéré, même machinalement, est aujourd'hui clairement ressenti.

Il y a division entre d'une part le paysage vécu, quotidien, banal, monotone, non composé et le paysage image véhiculé par les médias, cinéma, télévision, presse.....paysage qui est toujours d'exception, par son caractère soit sauvage, intact soit apprêté.

Le paysage image, véritable repoussoir du paysage vécu, est présenté de telle façon qu'il semble lui seul avoir statut



de vrai paysage.

Il s'opère une transgression : l'image prend le pas sur le paysage quotidien qui paraît avoir disparu, ou tout du moins qui ne pourra plus être reconnu que de manière fragmentaire et apprécié à l'étalon du paysage image dont on retrouve subitement les traces sporadiques dans le paysage vécu (les montagnes de Cézanne).

Il s'est ainsi constitué de toute évidence un paysage culturel dans ces sommes d'images, qui précède et prend le pas sur le paysage vécu.

Somme d'images qui affecte la peinture elle-même.

Le point de départ n'est plus le paysage brut mais des images de paysages déjà interprétées que le peintre prend comme donné paysagé. Avec une "Scène de Forêt" (1980) Lichtenstein peint en réalité une image paysagère propre à l'expressionnisme allemand des années 1910-1920, ce qui est rendu évident c'est la référence non pas à un paysage en particulier mais à un courant de la peinture moderne.

Les recherches menées sur le thème du "Paysage de l'Industrie" ou du "Tiers-Territoire" y font toutes deux références posant la question d'une réforme de la vision, sinon du paysage lui-même. La dévaluation de cette notion de conscience subjective du paysage tout comme les efforts entrepris pour acclimater un oeil qui reprenne racine avec son temps, sache découvrir le beau là où on ne l'attendait pas (Learning from Las Vegas) est contemporaine du paysage qui a vécu la révolution industrielle.

Et ce tandis que les éléments de style, les conditions subjectives traditionnelles de formation du paysage, ont éclaté en peinture avec l'abstraction sans que le relai artistique ait profondément été pris par la communication de masse.

Faisant circuler à une vitesse accélérée et sans discernement des images paysagères universelles, elle élargit et diversifie en chacun cette banque d'images paysagères et la confronte à un paysage quotidien souvent médiocre, inapte à se révéler dans le prospect, la considération lente dont parle Poussin, en une seconde réalité qui requiert la mise en oeuvre de ces matériaux entassés dans la mémoire visuelle, et incapables



God's Own Junkyard (Learning from Las Vegas
Venturi, Scott Brown, Izenour)



LORRAIN

1. Jacob et Laban. 2. Paysage avec troupeau et joueur de cornemuse 3. Port de mer (pastiche) 4. Paysage avec trois paysans rentrant leur troupeau 5. Paysage avec fuite en Egypte (pastiche) 6. Paysage avec bergers.

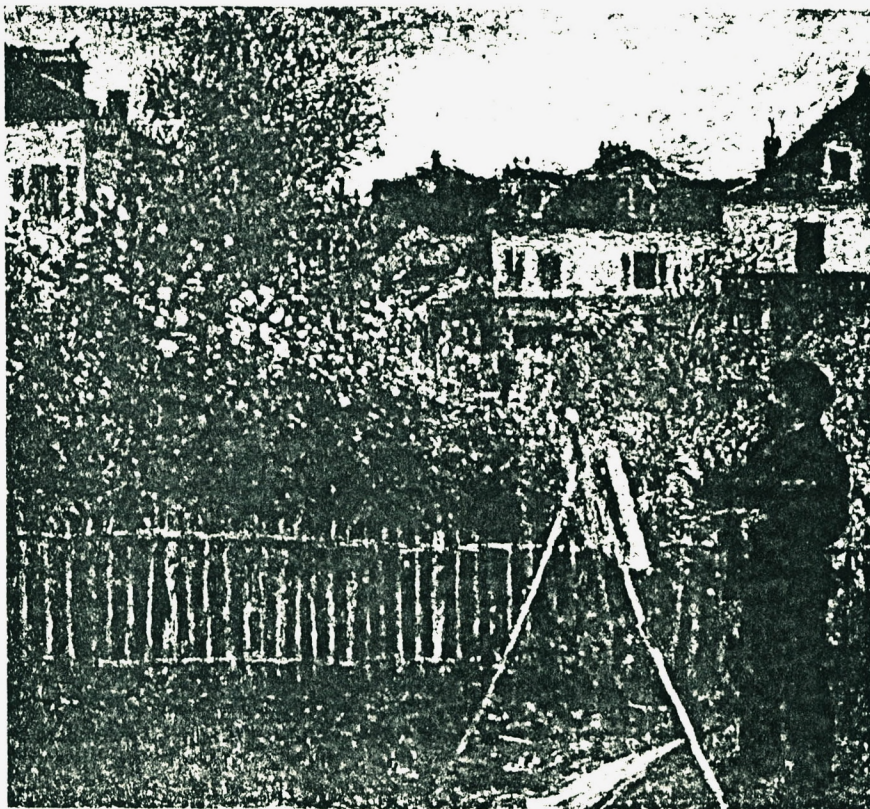
pour l'instant, faute d'articulations, de système de style de se projeter dans le paysage.

Le "Paysage de l'industrie" s'image en un sens par référence à la peinture paysagère traditionnelle, compositionnelle, mais dans les succédanés culturels populistes de la carte postale, sorte de tradition iconographique dégénérée, et de peu de réalité, et qui appartient au passé malgré sa circulation rapide et à grande échelle.

De même, la tentative d'une réforme de la vision, débarrassant l'œil de sa "culture" autorisant ce regard froid jeté sur toutes choses les plus triviales ou les plus monotones, et qui hache la perception en séquences d'images, fonctionne sur le schéma pictural traditionnel de la "vedute" mais des "vedute" contre nature, car absolument banales (station-service, restaurants, parkings...au bord d'une route traversant la banlieue) et dont la répétition insignifiante n'offre d'autre opportunité que celle d'un oubli plus facile.

Ainsi ces deux recherches, qui ont pour projet la réforme esthétique du regard et non celle du paysage lui-même, jugée incertaine, opèrent sur des modèles certes différents, mais présupposent toutes deux la libération de carcans culturels : par l'adhésion à une contre culture picturale, par l'élargissement du clavier du goût en découvrant des objets qui ne méritaient d'abord que le mépris ou l'indifférence, élargissement qui s'accomplit par le modeste plutôt que par l'exceptionnel, elle met à jour une iconographie abondante mais inarticulée, car ne se posant pas comme vision paysagère, tout en se proposant implicitement, et par défaut d'en tenir lieu.

Un des effets de la circulation de masse des images conjuguée à la disparition de la peinture paysagère comme telle, c'est de délimiter toute la peinture en bloc, comme genre transhistorique, somme culturelle, globalement appréciable, et d'octroyer par la rapidité de la circulation, comme dans un musée mondial, un élargissement des possibilités d'ajustements entre cette banque d'images, hautement culturelles, et le donné paysager,



Renoir : Monet peignant dans son jardin

condition véritablement moderne d'une élaboration sur des bases nouvelles de la relation traditionnelle nature-culture, établis entre toute la peinture et tout le paysage.

Cette interaction entre peinture et paysage, ces relations de dépendance de plus en plus étroites nouées entre les deux se manifestent nettement avec l'Impressionnisme, contemporain de l'invention de la photographie, qui prive la peinture de paysage d'un certain droit d'exclusivité.

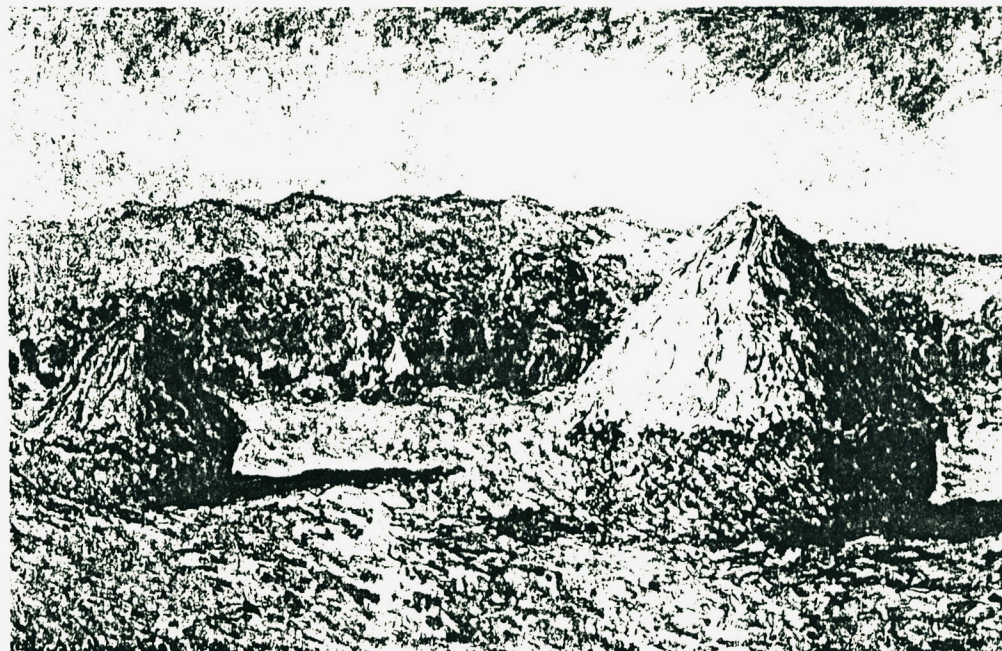
La peinture de paysage se veut traduction directe de la nature qu'elle révèle, dont elle donne un double véritable. Elle aide à voir le paysage. Mallarmé ébloui par la série des "Meules" de Monet, lui écrit : "Je me surprends à regarder les champs à travers le souvenir de votre peinture". La peinture transforme la perception du paysage, et c'est à ce moment même qu'elle est, ce qui peut paraître paradoxal, le plus directement assujettie au donné paysager.

On sait que Monet versa une somme d'argent à un marchand de bois pour qu'il consentisse à différer l'abattage de la peupleraie qu'il était en train de peindre. Et qu'ayant installé son chevalet en plein air, calé par des cordes et des pierres, il ne disposa que de "sept minutes seulement pour peindre l'effet de lumière sur les peupliers". Matisse disait justement de l'Impressionnisme que c'est une peinture de "copiage" de la nature.

Ainsi se resserre le processus dialectique où d'une part le peintre est de plus en plus assujetti aux effets paysagers de la lumière et de la couleur, captés in situ et non plus fabriqués à partir de notations fragmentaires en atelier (carnets marocains de Delacroix) et où de l'autre la peinture influe le plus sur la vision du paysage.

Ces deux mouvements s'unissent dans le Bassin des Nymphéas, où la peinture et le jardin sont deux termes devenus indissociables.

Le "jardin d'eau" de Monet a été conçu comme un tableau.



Claude Monet : *Les Deux meules*, 1891



CLAUDE MONET
Les deux Meules (1891).

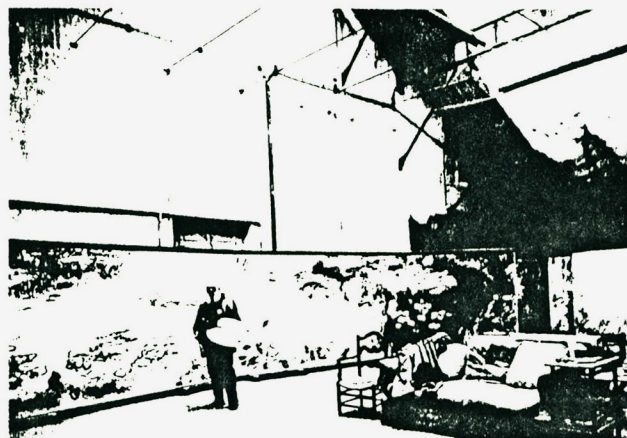


Monet et Clemenceau dans le jardin de Giverny.

Proust ayant visité l'oeuvre du "jardinier impressionniste" écrivait : "j'y verrai un jardin de tons et de couleurs plus encore que de fleurs, un jardin qui doit être moins l'ancien jardin-fleuriste, qu'un jardin-coloriste, si l'on peut dire, des fleurs disposées en un ensemble qui n'est pas tout à fait celui de la nature, puisqu'elles ont été semées de façon que ne fleurissent en même temps que celles dont les nuances s'assortissent, s'harmonisent à l'infini en une étendue bleue ou rosée, et que cette intention de peintre puissamment manifestée a dématérialisée en quelque sorte, de tout ce qui n'est pas la couleur.....

.....C'est " une vraie transposition d'art plus encore que modèle de tableaux, tableau déjà exécuté à même la nature qui s'éclaire en dessous du regard d'un grand peintre."

Le paysage ici apprêté pour la peinture est déjà un tableau. Aussi, peut-on parler "d'art du paysage" qui s'exprime autant sur le terrain que sur la toile, alternant de l'un à l'autre, et dont le termes s'enrichissent réciproquement dans cette progression en spirale.



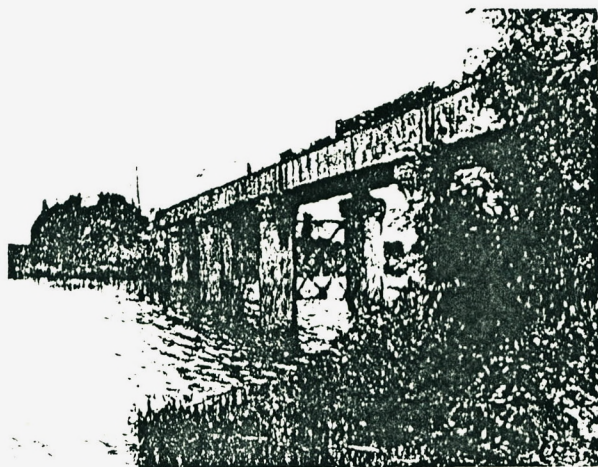
MONET devant les nymphéas dans le grand atelier vers 1922.

De même que le jardin a été composé comme un tableau, les toiles l'ont été comme un paysage.

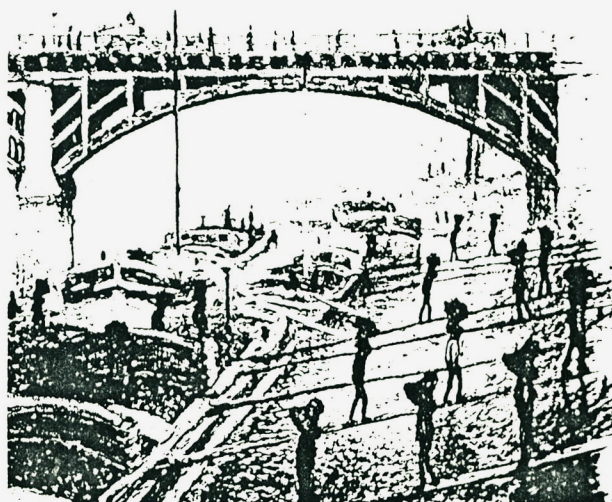
Monet rêvait de la décoration d'un salon dont les parois courbes auraient été recouvertes de toiles de grandes dimensions, l'éclairage zénithal figurant le ciel et....

...qui aurait procuré l'illusion : "d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage" offrant à celui qui l'eut habité : "l'asile d'une méditation paisible au centre d'un "aquarium fleuri."

L'Orangerie dans son arrangement voulu par Monet est perçue comme un véritable environnement et réalise la défocalisation complète du tableau qui n'étant plus délimité par son cadre, se fond à la courbure et aux dimensions de la salle ovale. La toile est devenue un paysage de dispersion infinie, aussi véritablement paysagère et naturelle que le jardin.....



CLAUDE MONET
Le pont de chemin de fer à Argenteuil



CLAUDE MONET
Les déchargeurs de charbon (vers 1875).

C'est le rêve des grandes compositions paysagères des nymphéas, mais aussi de "l'Ile de la Jatte" de Seurat où l'intention des Impressionnistes de jonction entre peinture et impression est, approfondie, étayée par cette conception matérialiste de la lumière-particule dont le divisionnisme transcrit le mouvement brownien.

Il n'y a plus qu'un brouillard qui danse, obéissant à la mécanique fluide des courants qui agitent l'air ; un brouillard qui dissout toutes choses et assume artistiquement les juxtapositions les plus crues, celles précisément que propose le paysage à l'heure de la révolution industrielle.

Sisley, Monet, Pissaro peignent dès 1870 des trains dans la campagne. (Le Pont du Chemin de Fer à Argenteuil . 1874) ou des sujets industriels (La Gare Saint-Lazare. 1877 ou les Déchargeurs de Charbon . 1875). Avec "le Ruisseau de Robec". 1872 Monet représente des usines dans la banlieue industrielle de Rouen ; aux silhouettes effilées des cheminées empanachées de fumée, se mêlent les frondaisons d'arbrisseaux, un ponceau, de vieux toits à la Corot. Zola affirme que la peinture est là, dans ce choix des sujets paysagers inconnus, et que les artistes "doivent trouver la poésie des gares comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves".

Cette démarche qui assume le donné paysager comme un tout s'accompagne d'une dérobade ; le sujet tombe en discrédit seul compte l'effet lumineux et coloré. Monet dira : "le motif est pour moi une chose insignifiante, je ne veux peindre que la beauté de l'air".

De retour d'une visite à Boudin à Troyon, il ne parle que d'effets lumineux ; plus de collines, d'arbres, de troupeaux, de villages mais "un ciel magnifique, un ciel d'orage, un effet de brouillard superbe". L'élément principal en peinture devient le ciel ; les conditions atmosphériques constituent le véritable sujet d'étude, tel que le pressentirent Constable, Boudin et Jongkind.



CLAUDE MONET
Le bateau atelier (vers 1876).

Maupassant dans "La Vie d'un Paysagiste" évoque Monet peintre errant, à la recherche d'impressions fugaces, allant "suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six toiles reprennant le même sujet à des heures diverses, avec des effets différents. Il les prenait et les quittait tour à tour suivant les changements du ciel."

Par fidélité intransigeante à l'égard du sujet naturel, il n'utilisait que les sept minutes accordées par le ciel changeant, pour capter l'instant lumineux et confiait que sa seule force était de savoir se limiter à cet "instant de vérité en plein-air", que la peinture en atelier ne peut recréer.

L'Impressionnisme qui, au terme de longs siècles de peinture, accomplit l'extrême perfectionnement du réalisme, obstiné à saisir ce qui semble devoir lui échapper le plus, a en même temps, et comme par trahison, assuré la destruction de la matière solide qui est son seul appui ferme.

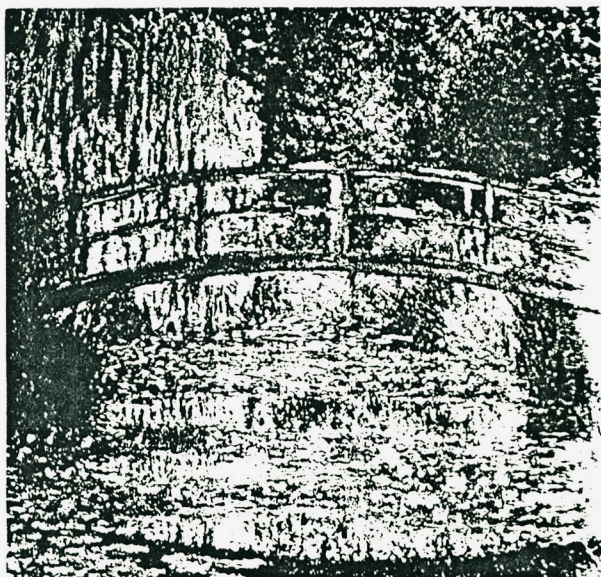
La réalité optique portée au pinacle, y parvient si incertaine et si aliénée qu'elle en restera déconsidérée.

L'art moderne se tournera dès lors vers d'autres bases.....

La peinture après avoir épuisé les possibilités du réalisme ne pourra plus qu'explorer celle de l'invention formelle et chromatique.

A la beauté recherchée dans la nature va succéder la beauté née des moyens créateurs (René Huyghe . Les puissances de l'Image)

Il semble que la peinture se soit fondue, distillée dans le paysage, dans cette tentative désespérée d'y adhérer totalement, et corrélativement la perception du paysage brut n'ait jamais été autant imprégnée de peinture ; Peinture de paysage qui a disparu comme telle, mais qui médiatise en bloc, dans tous ses courants historiques tout donné paysager ouvrant, aujourd'hui une infinité de lectures possibles et l'opportunité d'une recomposition inattendue, plus complexe et dynamique., à la hauteur de la densité d'évènements foisonnants qui nous entourent.



MONET
Le pont de Giverny.

Cette interaction de la peinture sur le paysage est scellée précisément, lorsque le réalisme assigne à la peinture de devenir paysage par elle-même, créant du même coup les conditions de sa disparition comme telle, avec l'abandon global du sujet paysage.

On devrait parler pendant un temps assez long d'Art du Paysage sans pouvoir distinguer ce qu'il y a de propre au paysager ou bien au pictural, dès lors qu'ils forment un tout indissociable, s'engendrant l'un l'autre

Cette somme culturelle, hautement raffinée, interposée entre le regard et le paysage européen ne peut être niée au nom de la perceptualité, de l'objectivisme.

La mémoire visuelle du paysage, c'est-à-dire la peinture et le donné paysager sont riches d'une vieille histoire, ils se sont faits ensemble.

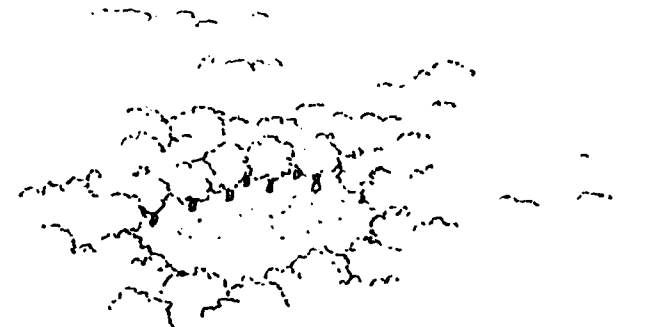
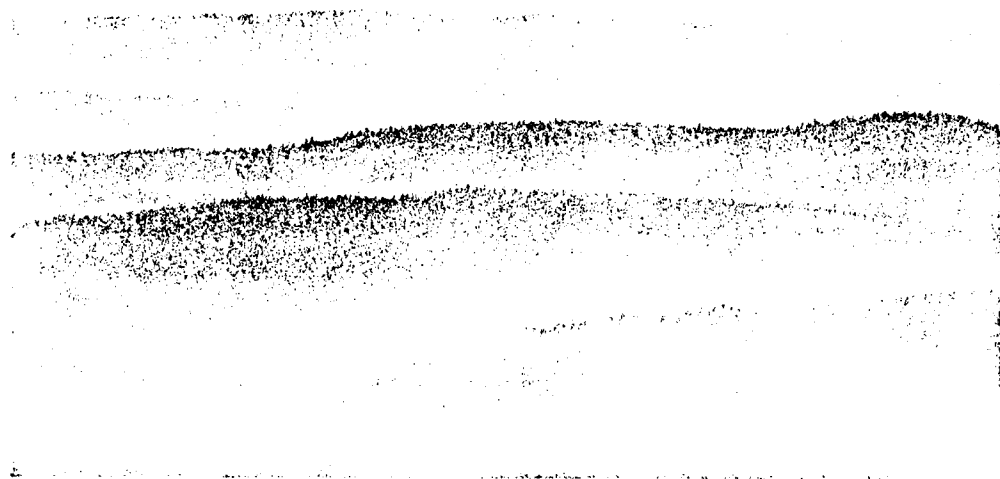
Ce dont le paysagisme souffre aujourd'hui, c'est de cette absence d'antécédents historiques ; il est directement confronté à des problèmes opérationnels vis à vis desquels il n'a su trouver sa distance et découvrir les détours stylistiques commandés, et à la fois rendus possibles par l'époque, grâce auxquels hachures, dissociations, dissonnances, se recomposent en blocs, dont les exemples qui suivent voudraient former une iconographie embryonnaire.

LA MARINA DE TALARIS . LACANAU . 1972/1975

*En bordure du lac de Lacanau,
32 Hectares de forêt landaise
à policer.*

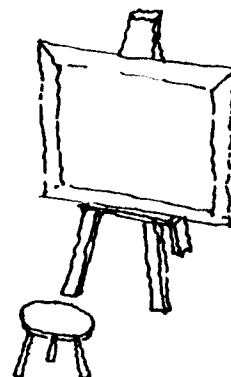
*-Construire une base de loisirs
au milieu de la forêt (le ha-
meau L9).*

*-Construire des logements en
bordure du lac; les hameaux
6,7,8 et le château.*



Dans l'immense forêt landaise, il faut inventer une nouvelle méthode d'approche adaptée à la clairière...

...ou encore à celle de la surface encadrée.



Les réalisations et les projets dont la présentation suit, ont été étudiés entre 1972 et 1975 ; tous, et à des degrés divers selon le contexte, relèvent de « l'intégration paysagère ».

Cette notion est en réalité bien médiocre pour se situer ; on voit en effet les tendances architecturales et paysagères les plus opposées, puiser tour à tour dans cette bouteille à l'encre inépuisable. Et ceci n'a rien d'accidentel pour autant que c'est le paysage qui, dans son évolution récente, tend vers un brouillage visuel certain comme prologue à la désagrégation totale des catégories paysagères traditionnelles : le construit, le naturel et par suite de tout le vocabulaire paysager classique qui y fait référence et propose l'intégration soit de l'une vers l'autre (un paysage) soit de l'une contre l'autre (un contraste).

C'est donc ailleurs qu'il faudra proposer la reconstitution de ces rapports plastiques pour cet autre paysage, pour tout ce qui n'y est pas « site protégé » en îlots radicalement naturels ou historiques.

Pour cela, il ne faut désormais attribuer aux divers composants du paysage (les arbres, les maisons...) d'autre valeur que plastique, ce qui implique l'affranchissement vis-à-vis du sujet et l'abandon d'intentions expressives.

Mais, c'est entrevoir en retour que ces mêmes composants peuvent reconquérir en valeur plastique ce qu'ils ont perdu en valeur descriptive et qu'ils sont tous alors, et au même titre, les matériaux d'une recombinaison délibérée qui constitue des « pans de paysage » comme biais à « l'intégration paysagère » ■

Marina de Talaris

Lacanau Médoc (33)

Début des travaux : 1972 (la piscine)

Logements en cours de construction

Cette opération est située entre Bordeaux et l'Océan sur un terrain de 150 ha en bordure du lac de Lacanau que referme tout autour l'extrémité nord de la forêt landaise. Le paysage est celui d'une pinède,

au sol plat et sableux qui descend doucement vers les berges du lac plantées de roseaux.

A l'état naturel, cette zone forme un milieu homogène dont la continuité la relie à l'immensité de la forêt landaise, mais où les éléments d'échelle et de variété sont faibles si ce n'est en bordure du lac où ces caractéristiques sont subitement rompues et inversées.

A terme le programme comprend 500 maisons individuelles et des équipements de loisirs qui sont essaimés sur 25 hameaux. Le Maître d'Ouvrage a fait appel au concours de plusieurs architectes qui ont proposé des solutions très diverses ■

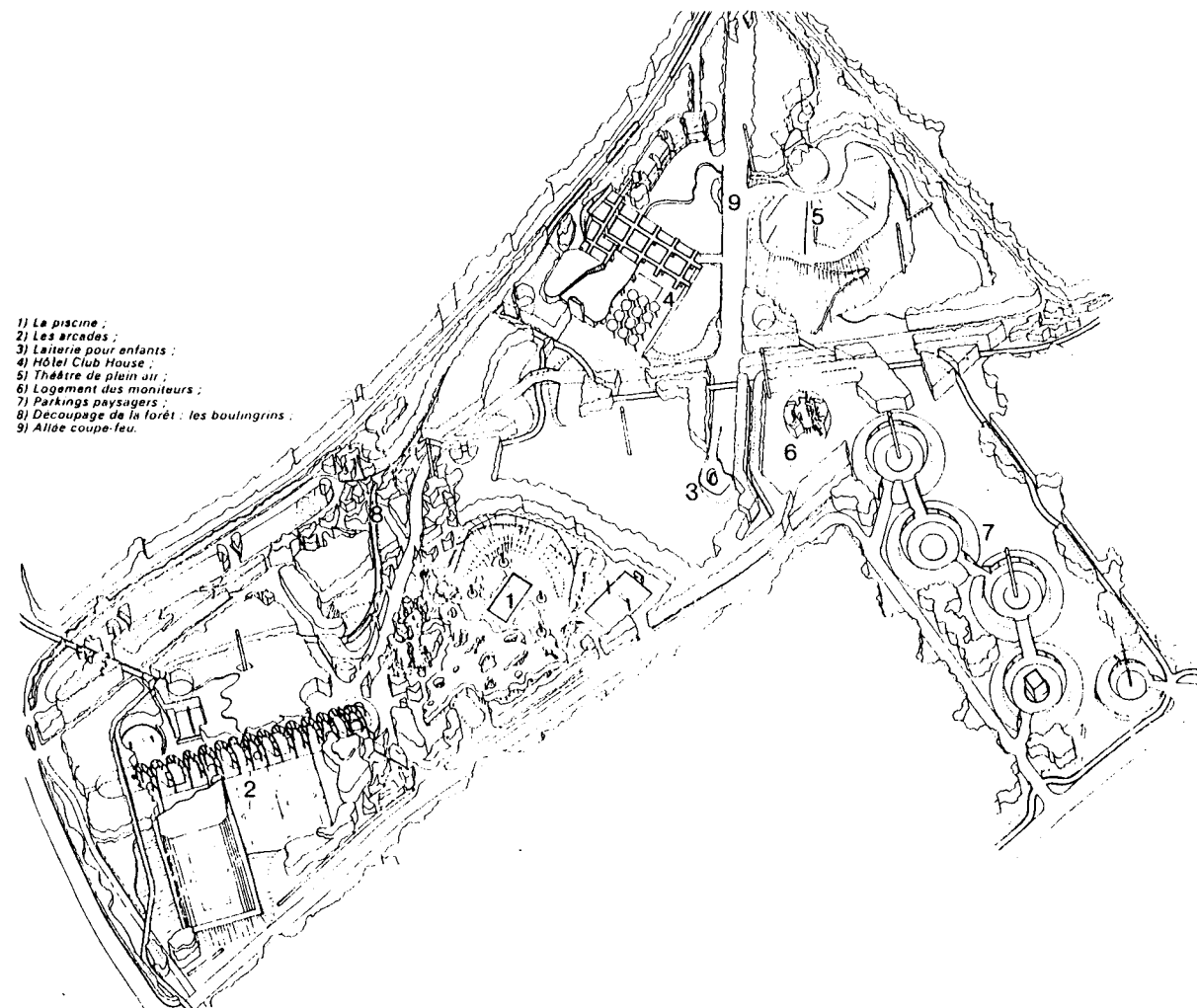
Le Hameau 19

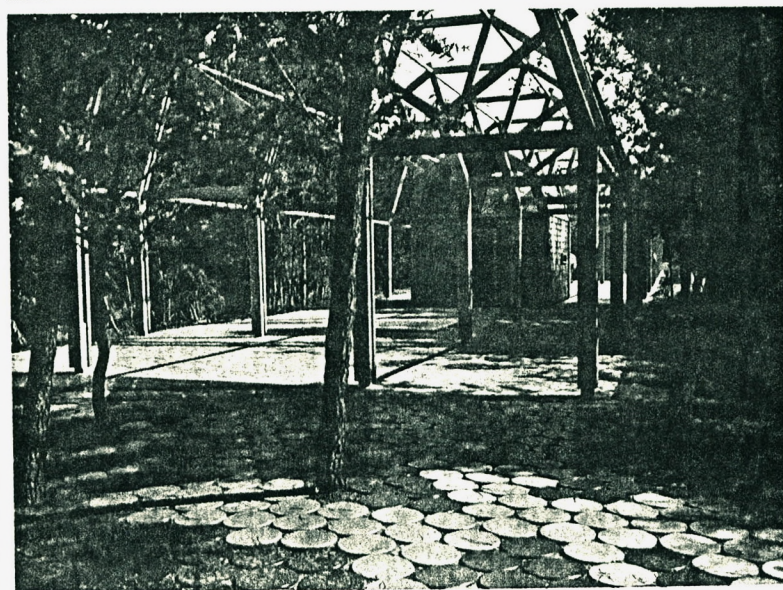
Situé au cœur de la Marina, il regroupe l'ensemble des équipements sportifs et de loisirs.

Le matériau paysager de prédilection, c'est ici la forêt, qu'on choisira

de combiner aux constructions, et au même titre qu'elles, dans un certain rapport qui recompose une image en rupture avec la monotonie de ce continuum de pinède broussailleuse.

Le choix d'un certain type d'articulation entre la forêt et chaque équipement, aboutit à une série d'images originales dont la succession créerait ce « lieu », pôle des terres qui fait contrepoids à l'attraction pour les berges du lac ■

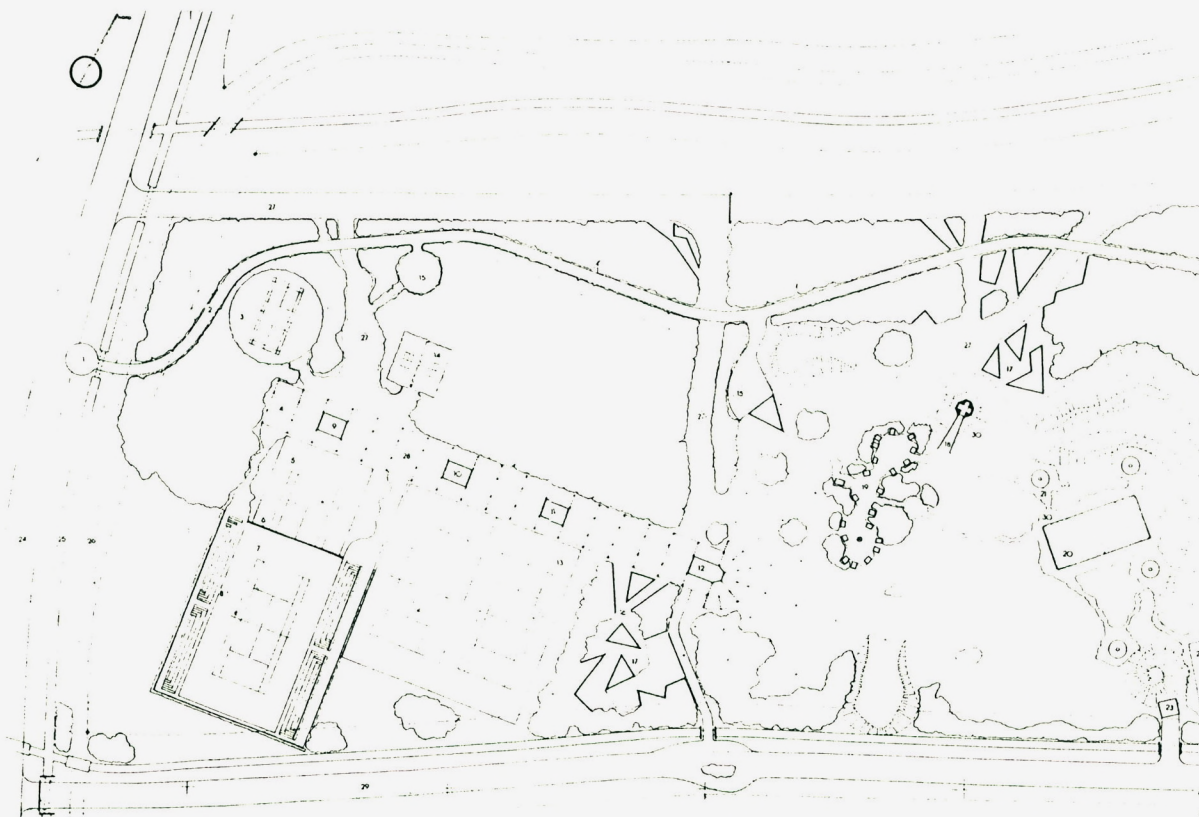




Les Arcades

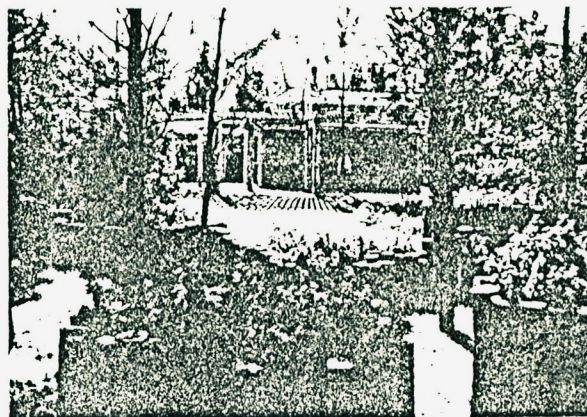
A proximité de la piscine se trouve la zone des tennis qui comprend cinq courts, un mur d'entraînement et diverses petites constructions abritant les services. Un examen de ce programme fait rapidement ressortir que, quel que soit l'agencement de ces divers éléments, on ne saurait trouver une cohérence visuelle pour cet ensemble et par suite le composer dans la forêt en articulation avec la piscine. D'où le recours à un grand espace rectiligne structurant, marqué par des arcatures de bois, qui forme axe de symétrie pour les courts disposés de part et d'autre, et dont il contrebalance le vide, tout en donnant échelle aux divers édifices qui s'y alignent. Ce grand berceau est recouvert de plantes grimpantes et c'est donc dans un registre naturel qu'il assure la liaison sur 120 m de long jusqu'à l'extrémité Nord où il s'interrompt en cul-de-four sur un grill qui forme pivot entre les tennis et la piscine.

Les arcs brisés en pièces de sapin moisées, les tubes métalliques de contreventement, les câbles tendus qui permettent aux clématites ou aux glycines de s'étendre après s'être enroulés autour des pieds droits, comme les autres éléments d'artificialité et d'échelle différente : édifices en shingles qui se dilatent en s'auréolant dans les bois d'extrados du berceau, dallage rougeâtre au sol, bassins et leur fin jet d'eau, sont autant d'éléments qui construisent ce lieu et réalisent sa combinaison avec celui de la piscine bien que dans un registre paysager tout différent ■

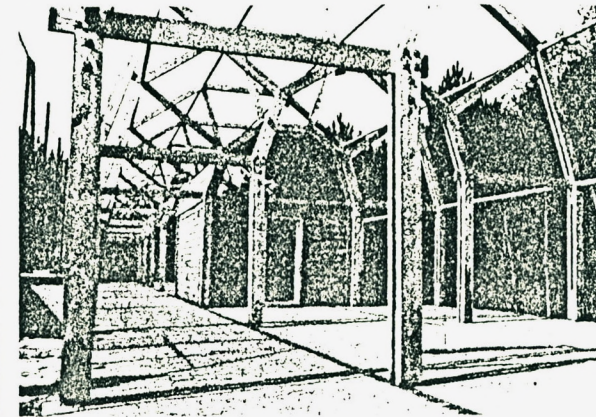


Plan masse montrant l'articulation des deux zones : piscine et arcades : 1) Entrée de la piste cyclable ; 2) Piste cyclable ; 3) Terrain de badmington ; 4) Arcades ; 5) Terrain d'entraînement ; 6) Mur ; 7) Mur central ; 8) Gradins ; 9) Edicule bureau du moniteur, réserve, sanitaires ; 10) Vestiaire hommes ; 11) Vestiaire femmes ; 12) Grill ; 13) Terrains existants ; 14) Terrain de ping-pong ; 15) Parking à vélos ;

16) Terrain de pétanque ; 17) Boulingrins ; 18) Edicule douches, sanitaires ; 19) Village des cabanes ; 20) Piscine ; 21) Pédiluve ; 22) Terrain du volley-ball ; 23) Local technique piscine ; 24) Rocade ; 25) Caniveau ; 26) Piste cavalière ; 27) Sol engravé ; 28) Sol dalle ; 29) Desserte pompiers engravée ; 30) Sol couvert de pastilles.



A l'extrémité nord, le grill et sa pergola forment pivot avec la zone de la piscine.



L'édicule s'auréole dans le bois, d'extrados des arcatures.

La Piscine

A l'image de la forêt impenétrable a été substituée celle d'une oasis, d'un événement imprévu dans un milieu homogène. Le sol était parfaitement plat et recouvert de sable noir ; avec les déblais de la fouille de la piscine on a construit une colline artificielle engazonnée.

La forêt était dense, maintenant elle est clairsemée, dilatant ainsi l'espace reconquis où le végétal, d'obstacle devient élément du site. Pour faciliter la marche, des cheminements faits de disques de béton peint, parsèment les espaces engazonnés. Leur coloration qui décrit l'ensemble du spectre donne structure à cet épanchement coloré et lui permet d'articuler les divers éléments du programme, essaimés aux quatre coins de la futaie :

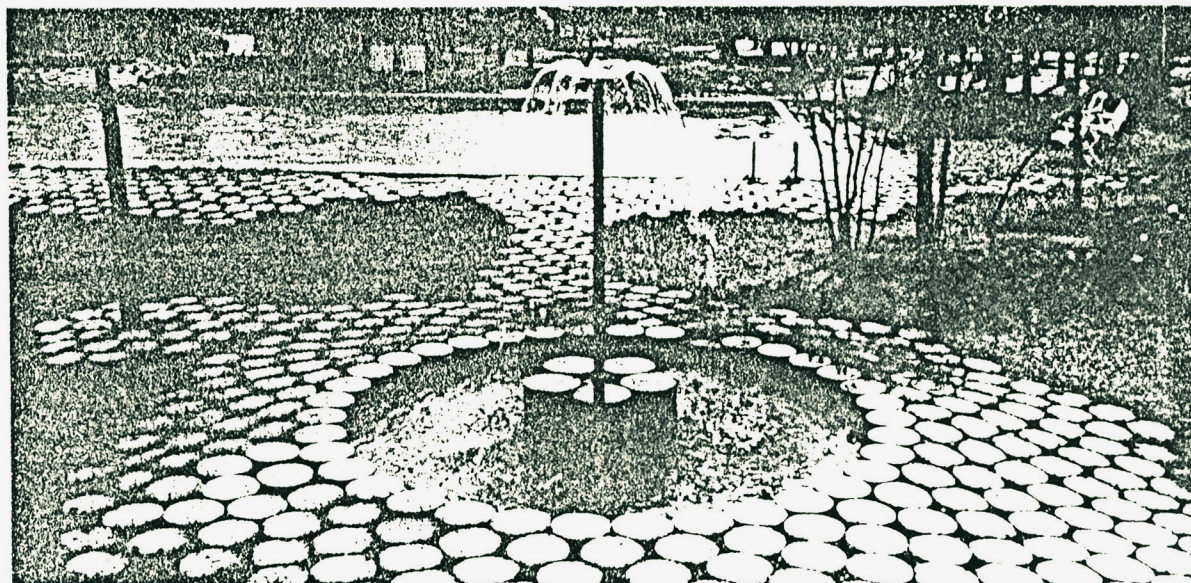
- Le bassin d'acier qui se déforme et se dilate en méandres de disques verts et bleus.

- Les quatre pédiluves dont le mât supporte une coupelle qui diffuse un film d'eau s'évasant en cloche. (Le bruissement de ces douches-fontaines favorise l'assimilation de la piscine à un jardin, où l'eau, les couleurs, la végétation sont mélangées).

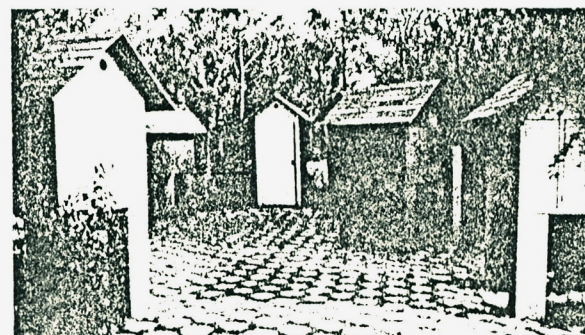
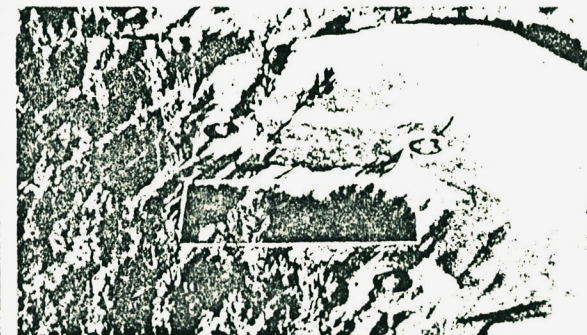
- Les cabines de déshabillage groupées en village miniature dont les silhouettes intensément colorées jaillissent comme un massif fleuri du parterre de disques.

- Un édicule sanitaire, encaissé dans une butte engazonnée qui le dissimule et où l'on se glisse par une fente qui débouche sur un petit patio.

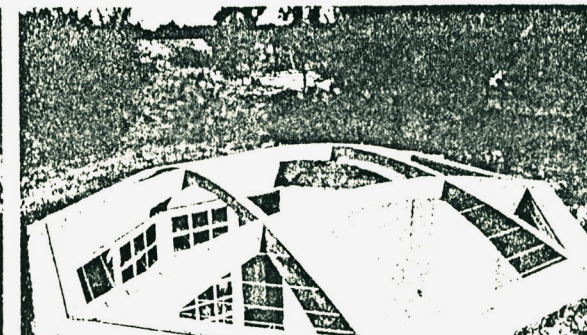
Ainsi chacun de ces éléments est traité comme un « lieu » où l'artificiel et le naturel se déplacent l'un à la rencontre de l'autre pour se recomposer à mi-chemin en une image paysagère augmentée ■



La piscine vue de la butte : au premier plan, une fontaine pédiluve et la cloche d'eau.



Mélange du naturel et de l'artificiel, un cheminement coloré par le village des cabines. Les cabines sur pieds sont des casiers à rangement.



Édicule sanitaire encaissé dans la butte.

*L'eau, la terre, la forêt,
les maisons en proportion égale.*



Le lac, les divers plans, la profondeur.



*L'eau, la forêt,
la façade des maisons...
une nouvelle échelle.*



Les Hameaux 6, 7 et 8

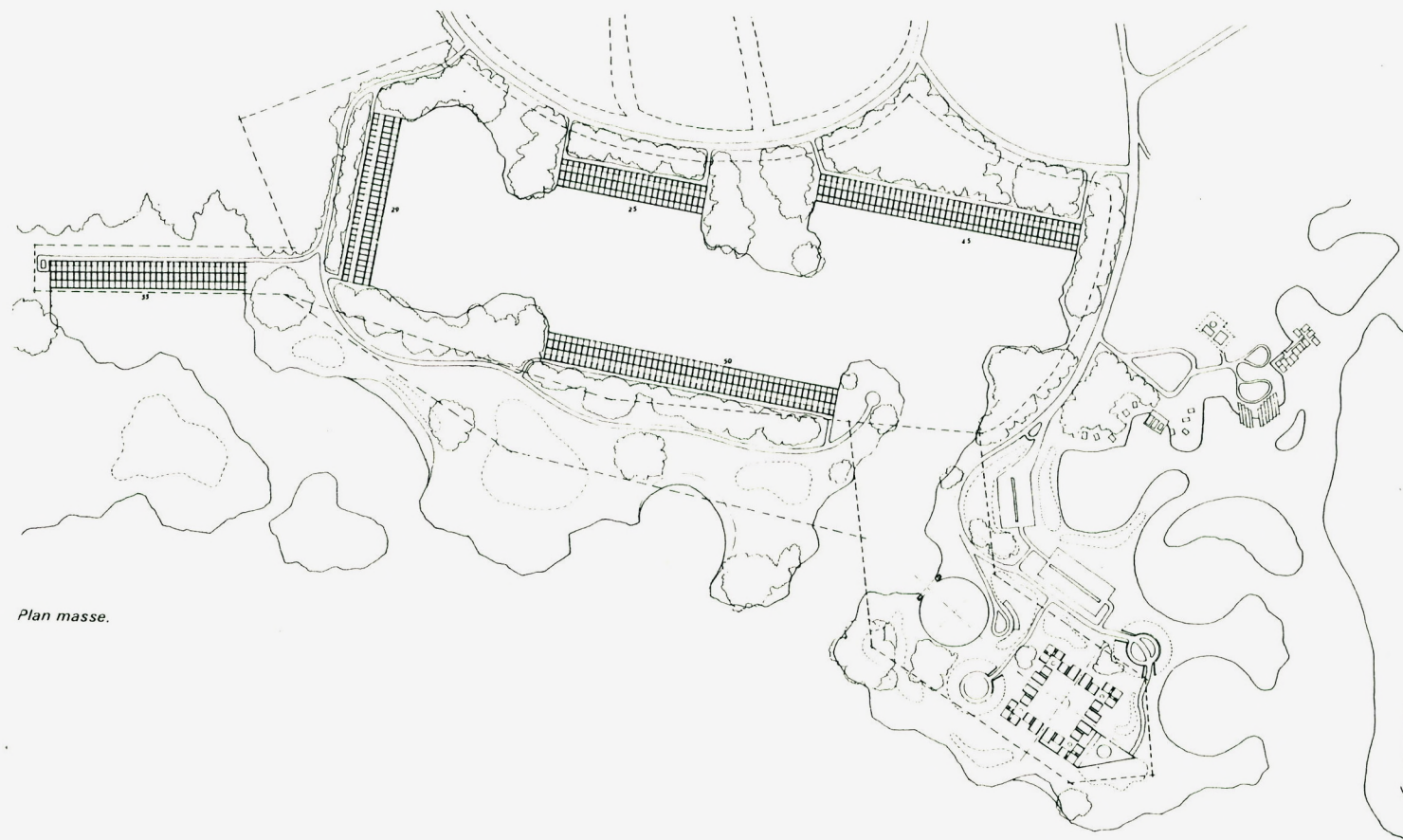
La réalisation de l'Agora et les études de H. Siren pour les berges du lac, sous couvert de préserver le site naturel, ont introduit une architecture de fractionnement, rejetant la notion d'échelle du site au profit de celle d'un milieu indifférencié.

A l'occasion de l'étude des hameaux contigus 6, 7, 8, nous avons proposé de recomposer les éléments du site dans de nouvelles proportions, c'est-à-dire de trouver une autre pondération visuelle des éléments naturels et des éléments construits pour tendre vers une nouvelle échelle paysagère.

C'est ainsi qu'à la place de la succession de méandres autour desquels sont essaimées les maisons, nous proposons un grand plan d'eau, dégagant des espaces et des perspectives en prolongement de ceux du lac.

Ce plan d'eau peut alors supporter des constructions d'une lecture différente où l'ordonnance, la proportion doublée du reflet de l'eau, la modénature, restituent au site une échelle inconnue sans bouleverser l'équilibre naturel.

Ces maisons sont réunies par leur façade sur l'eau qui se compose à l'échelle du lac. Cette approche peut s'apparenter à celle du Royal Crescent de Bath où la tension entre un grand espace naturel qui fait face à l'ordonnance d'un ensemble construit, crée une nouvelle échelle de paysage ■



Plan masse.



Façade sur le lac.

LE CHATEAU



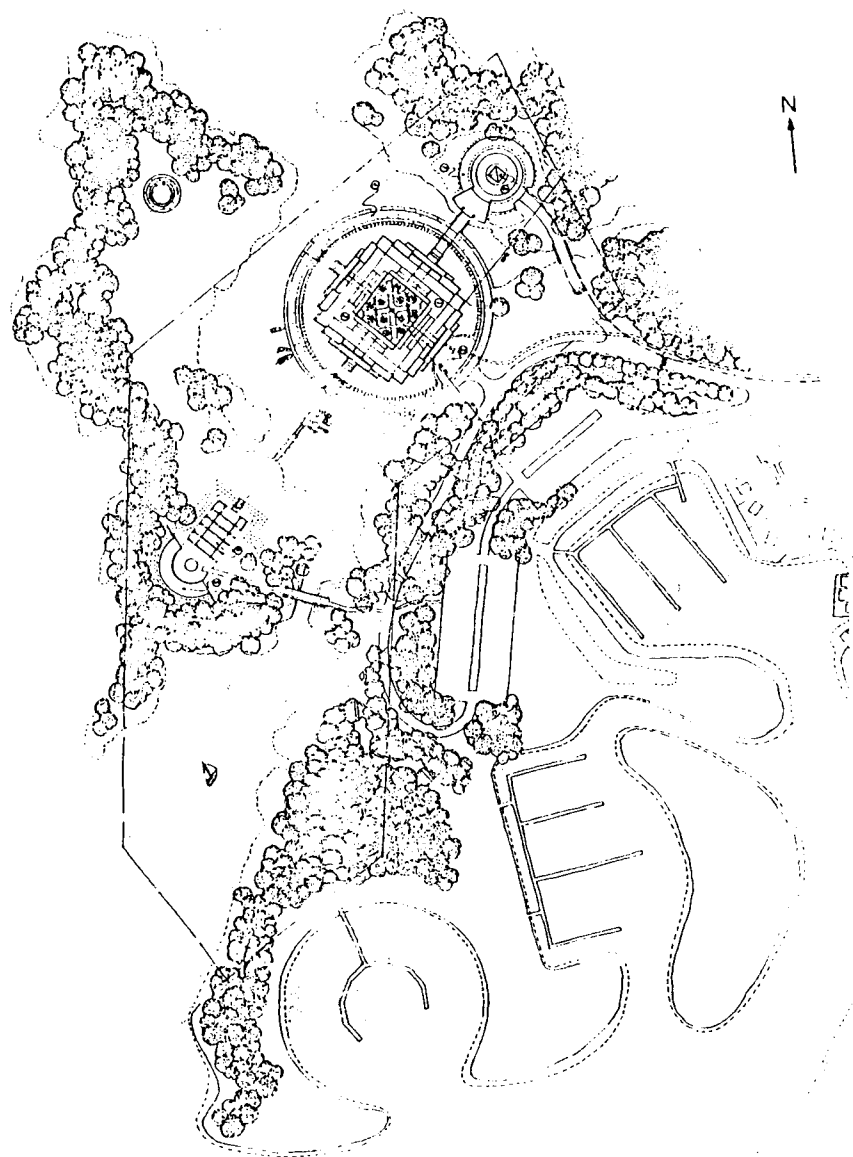
PIETRO FABRIZO
L'embarquement de Carlos III à Darse.

Le caractère exceptionnel de l'implantation de ce programme en bordure du lac, appelle une insertion paysagère spécifique, totalement différente de celle qui a pu être adoptée en milieu forestier et qui vise à une certaine fusion entre les éléments naturels et les ajouts bâtis. De l'analyse des traits principaux du paysage du lac, doit ressortir une méthode permettant d'envisager une construction sur la rive, comme alternative à la protection du site dans un caractère radicalement vierge.



- Le lac est un élément de discontinuité dans le milieu homogène de la forêt landaise. Il dégage des visions lointaines, à l'échelle du kilomètre, là où le continuum végétal s'interrompt en lisière et forme façade verte sur la rive opposée. Toute implantation sur rive passe par une solution paysagère à grande échelle assurant la cohérence de l'image d'une rive vers l'autre. Un style d'habitat (reputé intégré, parcequ'il emprunte au style régional), comme celui de la rive Ouest, se montre inopportun lorsque la tradition veut que les maisons soient peintes en blanc. Chaque nouveau point blanc sur la bande verte flétrit davantage l'image de la rive. Régionales ou non, ces villégiatures consomment autant de paysage que d'autres.



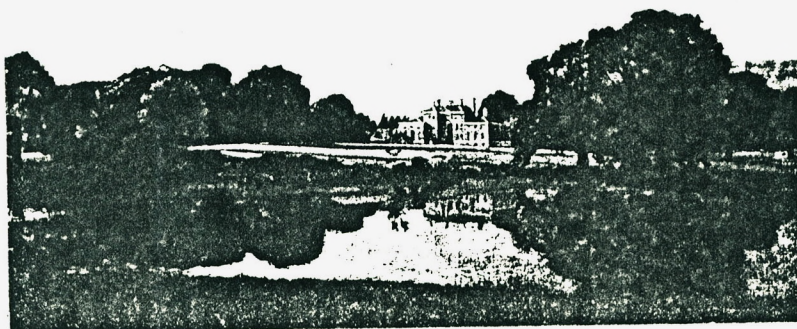


- Le lac introduit une nouvelle relation visuelle à la forêt. Ce n'est plus un milieu que l'on traverse ; elle devient "image" sur la rive opposée : une grande horizontale vert foncé. Dès lors, tout le rapport d'équilibre entre le naturel et le construit doit être ré-envisagé. En opposition avec la notion de continuum végétal, le lac introduit celle, relativement nouvelle et discontinue, de façade verte, qui est d'ordre purement visuel, et c'est ici, dans un rapport de silhouettes, en plans écrasés, que le construit se lit ou non en front de lac. Cette image est plus fragile que toute autre, mais elle offre certainement de grandes possibilités quant à la fabrication d'un "bloc-paysage" de qualité donnant une sorte de réversibilité en front de lac qui contrebalancerait l'accès par la forêt avec son système de continuités visuelles moyennes.

- La silhouette du paysage est simplifiée au maximum. Comme dans une marine, tout l'intérêt se reporte sur les variations de la qualité de lumière, de la couleur du ciel et de sa réflexion dans le lac. C'est un effet naturel qu'il ne faut pas contrarier et qui est suffisant. L'aménagement doit lui-même respecter cette simplicité de lignes pour que les effets de lumières colorées jouent à plein. Toute complication est un amoindrissement ; il faut ramasser les masses construites et les utiliser comme un motif singulier qui renvoie et rehausse, comme dans certaines compositions paysagères, la couleur de l'eau et du ciel.

Le site se soutient à l'état naturel par la qualité d'une image paysagère, qui comme toute image est vulnérable et semble être, telle que, inapte à supporter des aménagements importants. Aussi, toute implantation doit, par elle-même, augmenter le paysage en exagérant les traits naturels qui ont été décrits (grande échelle, paysage en "façade", paysage de lumière) pour préserver un certain rapport d'équilibre.

Le projet présenté se propose de rassembler les masses construites en vue de créer un point fort qui repousserait au loin le paysage en resserrant sa cohésion interne (lac + forêt). L'idée paysagère, c'est celle du rocher, élément d'assez grandes proportions qui forme un accent contrastant avec le caractère sauvage du site, sans s'y octroyer toutefois une place centrale. Sa transcription architecturale pourrait être donnée par l'image paysagère classique de certains châteaux ou ouvrages à l'architecture fortement dessinée qui sont des éléments mi-naturels, mi-construits. Ici, c'est l'idée d'insertion paysagère (et non pas culturelle ou symbolique) qui prime, celle d'une présence autour de laquelle s'organisera la lecture du lac.



JOHN CONSTABLE
Malvern Hall (1809)

TRAITEMENT :

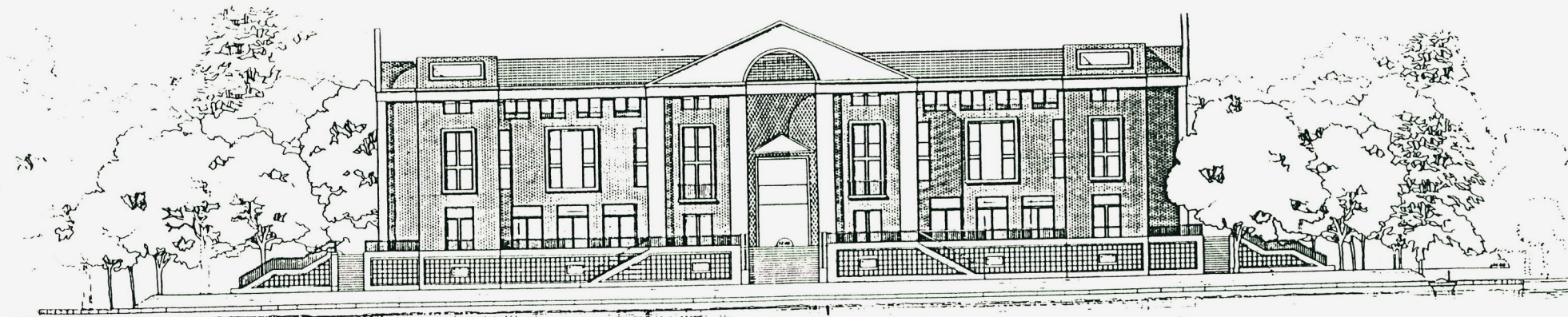
Le parti paysager qui joue sur les effets du château, conduit à rechercher une certaine dénaturation de l'image traditionnelle de l'immeuble. On évitera les rythmes de percements qui ré-introduiraient la perception des strates horizontales qui correspondent aux niveaux d'habitation et qui forment l'image particulièrement évocatrice, et ici néfaste, d'un immeuble d'habitation.

Ainsi, les baies des appartements ont été associées sur deux hauteurs d'étages à la fois afin d'introduire un changement d'échelle, tandis que les quatre façades périmétriques sont respectivement centrées par le motif monumental et symétrique d'un fronton marquant les entrées.

Le caractère construit affirmé de l'ensemble est souligné par une berge construite circulaire, formant un socle engazonné légèrement surélevé par rapport au plan d'eau.

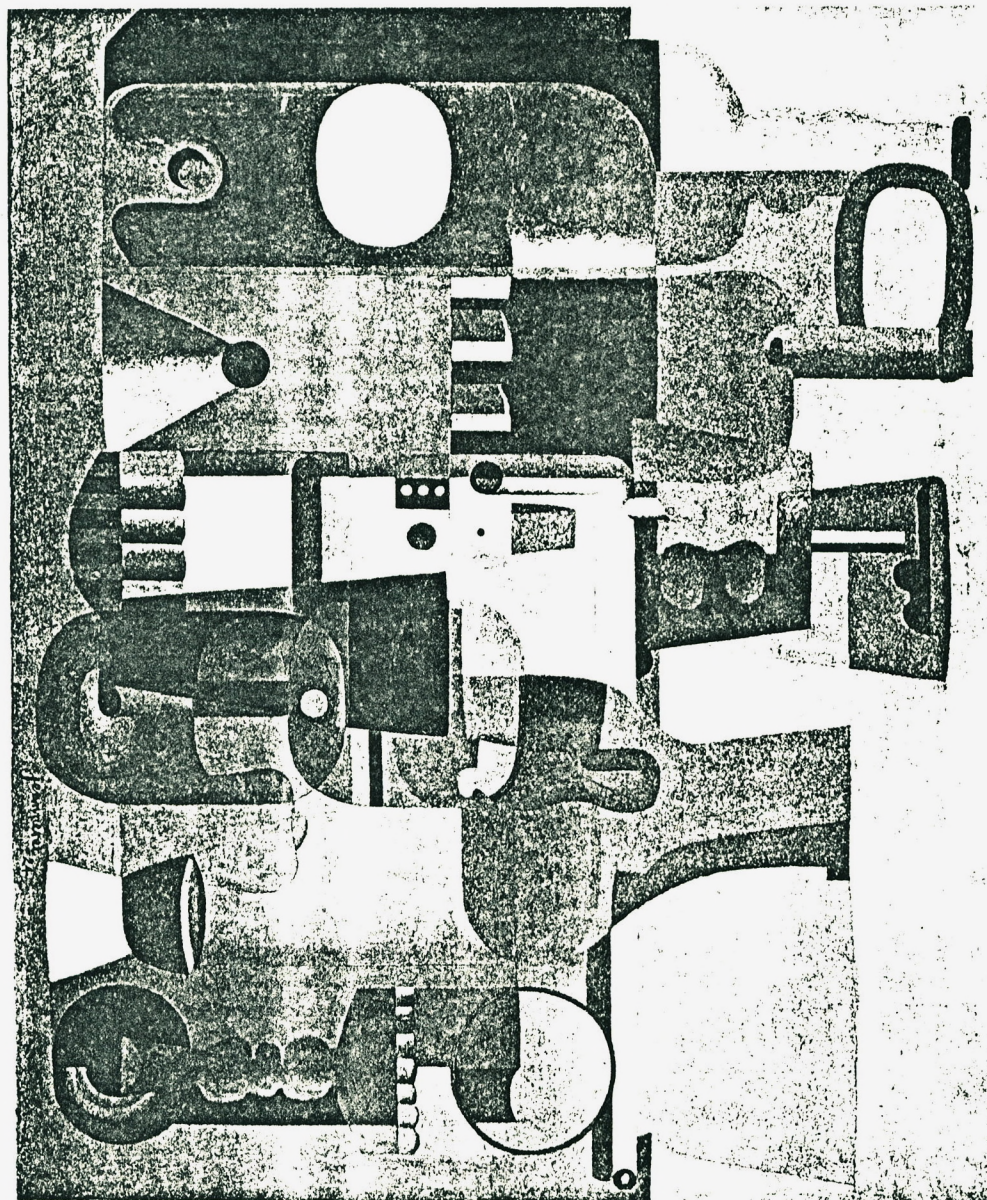
Le parking souterrain construit hors eau est lui-même traité comme un grand sous-bassement qui se prolonge par des volées d'escalier symétriques favorisant la formation d'une image de façade au dessin affirmé et volontairement contrasté avec le foisonnement végétal des îles refermant la crique.

La relative monumentalité de l'édifice issue de considérations d'échelle est contrebalancée pour des considérations de caractère par le choix de matériaux de connotation régionale ou "domestique" : brique, tuile canal, enduit au mortier gratté, treillages bois qui ramènent à l'image d'une grande demeure rurale à l'instar de certains castelets médocains combinant le répertoire décoratif d'extraction classique, ordres et entablements, aux toitures de tuile.



Vue sur le lac.

Page 58
manquante sur le rapport



Notes notes que nombre d'objets - bords sur tout - signe - schématisé 1974.

- Haute tension et transformateurs.

Afin d'éviter l'effet d'enserrement des pylônes par la clôture noté à Plison et pour leur donner un socle d'échelle correspondant à leur hauteur, de larges transparences ont été ménagées par l'utilisation sur certains linéaires, d'une clôture en grillage dont l'EDF a autorisé l'utilisation récemment. Les blocs pièges à son autour des transformateurs seront donc vus ; ils recevront un traitement visant à accentuer leur massivité et à les mettre ainsi en contraste avec les pylônes.

- Les bâtiments

Pour des raisons de simplification, les 2 bâtiments ont été accolés le long de X18 à l'Ouest du terrain. Le parti retenu vise à épurer l'image et à exagérer leur présence d'objet pour contrebalancer à l'Est celle des boules. Ils seront traités comme un parallélépipède pur avec une modénature légère renforçant les plans des façades et une coloration intense.

- Talutages, plantations.

Les très importants travaux d'infrastructures routières projetés autour du poste, et la nécessité pour celui-ci d'être implanté sur une surface parfaitement horizontale, vont bouleverser totalement le site rural actuel. Il y a ici, lieu et occasion pour fabriquer de toutes pièces un nouveau paysage où les éléments végétaux et naturels seront conjugués aux éléments construits. L'utilisation des terres de déblai excédentaires, les plantations prévues en bord de route par la Mission, l'engazonnement à l'intérieur du poste retenu par l'EDF sont autant d'éléments qui permettent de considérer le paysagement du site comme un élément réellement complémentaire de l'étude déjà faite.

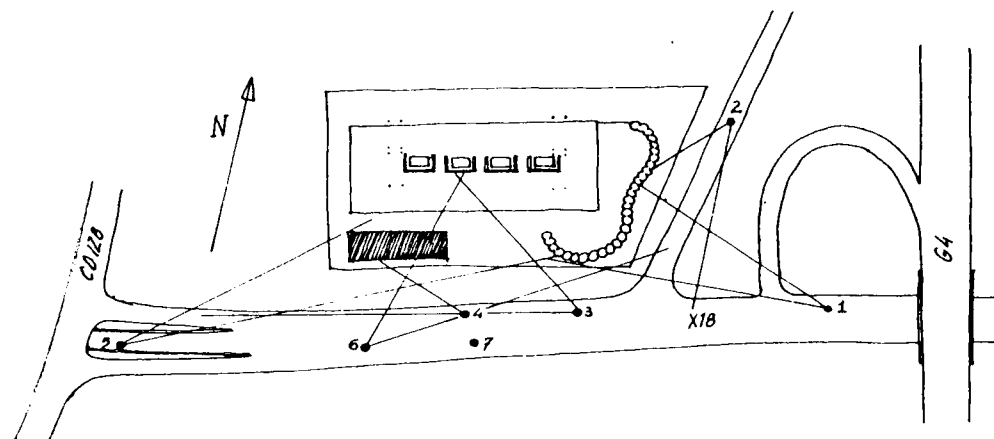
Par exemple, le tracé du talutage de X18 sera modifié au droit du transformateur. Une sorte de vallée engazonnée, encadrée par la symétrie (bâtiment-boules) monte lentement du bord de la route jusqu'au plateau technique. Sur la lisière Est, des buttes artificielles et des plantations en grappes de petite échelle, répondent à l'image modelée et sinueuse de la clôture.

II DESCRIPTION DES AMENAGEMENTS.

- En bordure Est du terrain EDF, un chapelet de sphères et ménisques multicolore du même type que celui déjà étudié.
- En bordure Sud et d'Est en Ouest, la continuation du chapelet sur un tiers du linéaire ; sur le tiers suivant, un mouvement de terre en forme de vallée permettant une large vue à partir de la pénétrante X18 sur les installations EDF à travers une clôture transparente (grillage) ; le dernier tiers étant occupé par le bâtiment industriel et 20 KVA.
- En bordure Ouest, le pignon du bâtiment industriel-20 KVA et la clôture transparente (grillage).
- En bordure Nord mitoyenne de la zone industrielle, une clôture transparente (grillage).

III ENCHAÎNEMENT DES SEQUENCES VISUELLES.

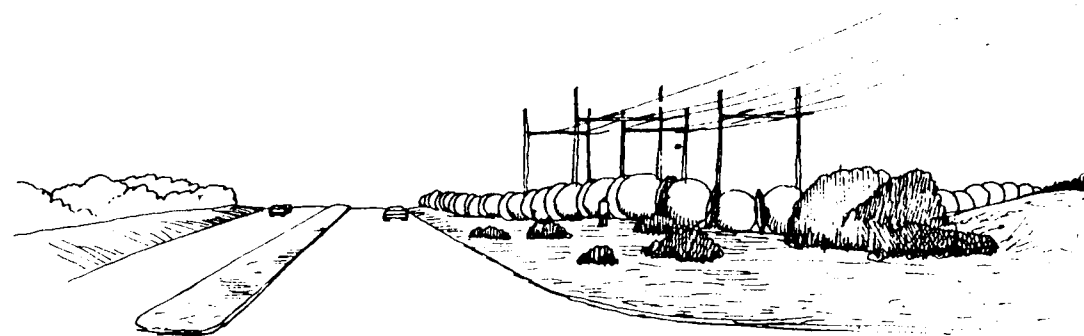
Les masses colorées ainsi réparties sont découvertes successivement au cours des séquences visuelles lorsqu'on se déplace sur les parcours routiers longeant le transformateur. Quelques croquis illustrent ce qui est vu à partir de points d'observations privilégiés.



Croquis n°1

1. Parcours de la pénétrante X18 d'Est en Ouest.

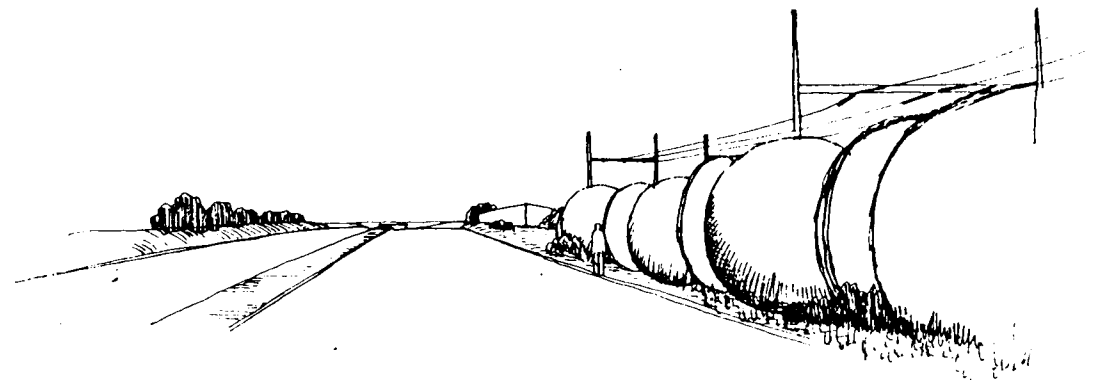
Après avoir franchi le pont sous G 4 (vision 1), apparition à l'angle de X18 et de la bretelle de raccordement, d'un promontoire (niveau +104) couronné par les sphères et ménisques. Vers la droite, le chapelet monte et disparaît derrière les mouvements de terrain ; vers la gauche, il se rapproche de X18 en descendant : il y a convergence du parcours routier et de la clôture dont la présence visuelle va en s'accroissant.



Croquis n°2 (vision 1)

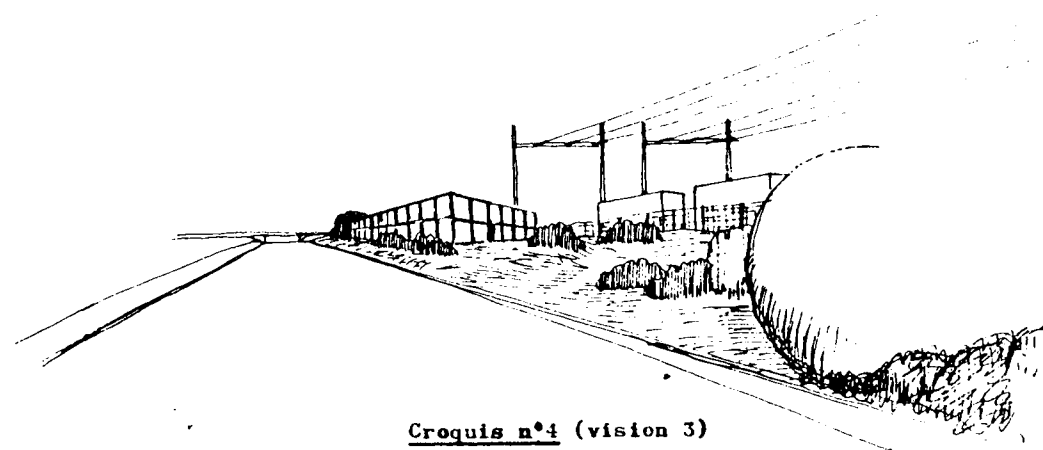


Une fois ce point de convergence franchi, apparition sur la droite du parallélépipède monochrome de 41 m de long. Opposition entre la vision d'un premier plan multicolore, fractionné, avec celle du bâtiment industriel-20 KVA monolithique et de couleur unie. (vision2).



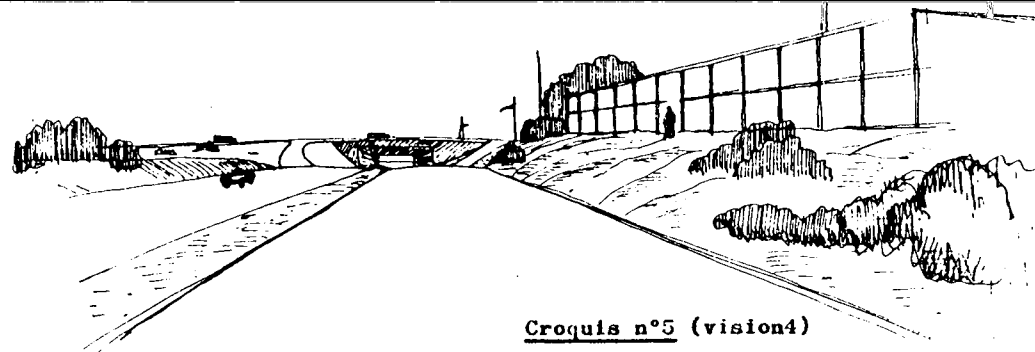
Croquis n°3 (vision 2)

On découvre ensuite les installations et les superstructures de la partie H.T. en second plan, encadrées par les deux premiers plans colorés. (vision3).

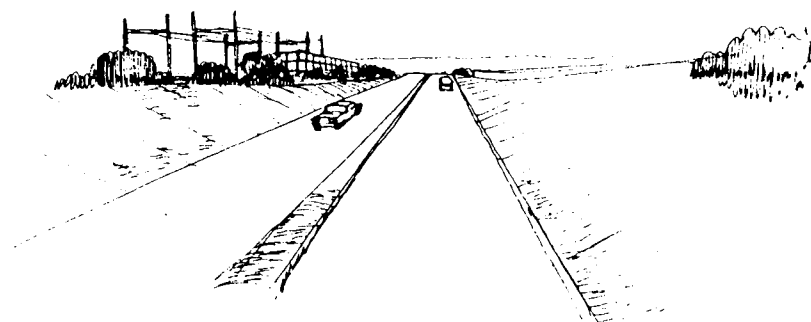


Croquis n°4 (vision 3)

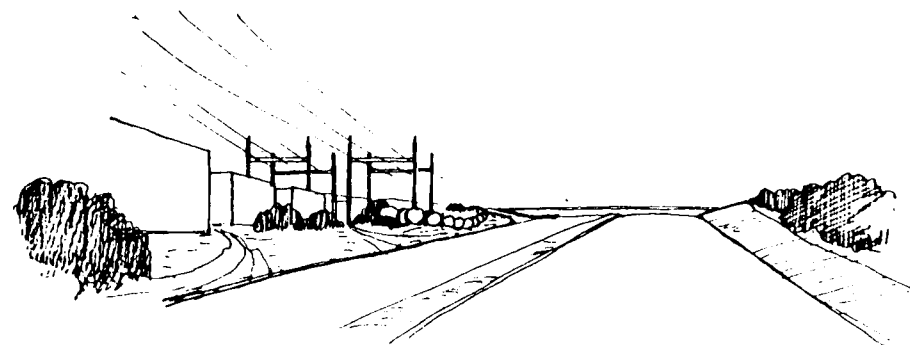
La vision n°4 est accompagnée par la façade aveugle du bâtiment monochrome qui prépare à une percée visuelle vers le Nord sur la zone industrielle.



2. Parcours de la pénétrante X18 d'Ouest en Est.
 La distance entre cette voie et le terrain E.D.F. étant plus grande, le champ visuel embrasse l'ensemble des installations du transformateur.
 Après avoir franchi le pont sous le CD 128, ou bien en descendant la bretelle d'accès du CD 128 à la pénétrante X18 (vision n°5), apparition au sommet d'un terre plein du bâtiment industriel 20 KVA, volume simple et monochrome.

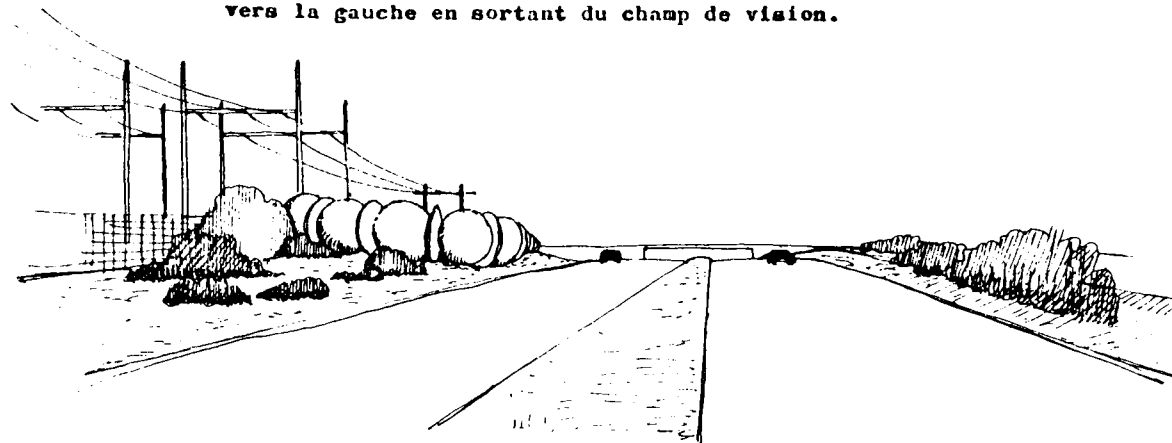


Une fois le bâtiment franchi, la vision saute d'un premier plan monochrome à un second plan brillant et d'échelle fractionnée (les installations H.T.) continué par le collier coloré de la clôture (vision 6).



Croquis n°7 (vision6)

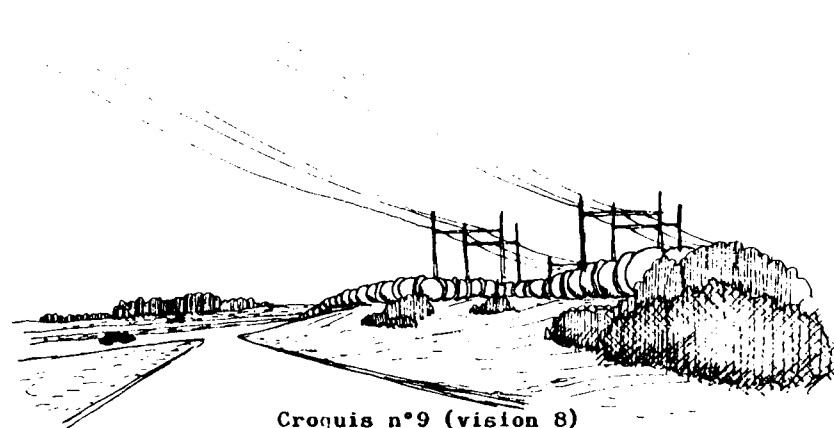
On se rapproche du collier (vision 7) qui fuit très rapidement vers la gauche en sortant du champ de vision.



Croquis n°8 (vision 7)

3. Parcours Nord Sud de 24 à X18 par la bretelle.

Jusqu'au croisement avec X18 qui oblige à ralentir, convergence entre le tracé de la route et celui de la clôture-collier dont la présence est augmentée du fait du ralentissement de la vitesse de déplacement.



Croquis n°9 (vision 8)

Une fois le virage vers la droite dépassé, on passe à petite allure tangentiellement aux boules, qui ont alors leur présence visuelle maximale (comme sous un porche où l'on baisse la tête). On enchaîne sur le parcours 1.

Tout autour du poste transformateur E.D.F. Langlois, la zone industrielle va introduire un arrière-plan visuellement disparate. De la campagne il ne restera rien, ou tout au moins, elle ne sera plus un support paysager cohérent. D'où l'idée de recréer artificiellement une organisation visuelle, en présage de l'effacement progressif du site rural qui entraîne à son tour celui du rapport de contraste entre ce qu'on voudrait tout artificiel d'une part, tout naturel de l'autre.

F. Léger illustre en son temps le contraste plastique dans le

paysage ainsi : « les pylônes métalliques trouvent leur contraste naturel par les nuages ». Aujourd'hui, l'érosion du site naturel (la campagne), sa transformation en un autre paysage (centre commercial, zone industrielle, échangeurs, parkings), l'impression de saturation visuelle qui s'en dégage progressivement, sont les conditions modernes où les rapports de contraste plastique initiaux vont se retrouver déplacés et détruits.

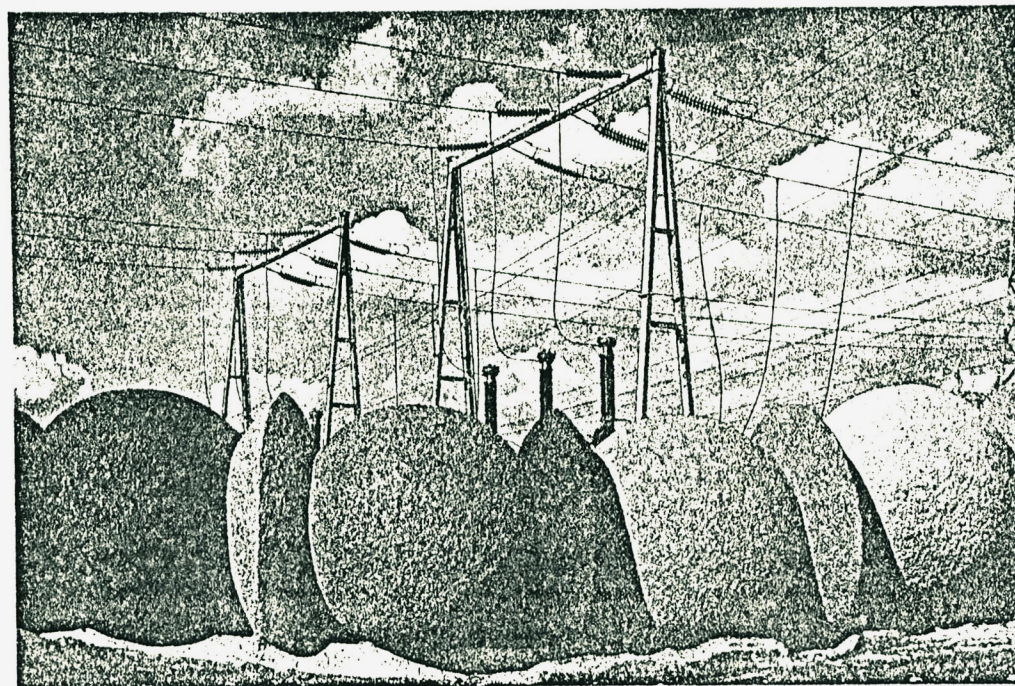
Aussi, le projet paysager doit-il tenir compte des conditions du paysage moderne (ou bien, comme c'était ici le cas, devancer son apparition) et rechercher de nou-

veaux rapports de contraste, ailleurs, notamment en dehors des catégories classiquement opposées : mécanique, le naturel. Il devra les reconstituer à une échelle suffisante entre certains éléments du paysage délibérément choisis : parfois, encore, entre les éléments mécaniques et le paysage, ou bien entre d'autres éléments du site eux-mêmes, et à côté du mécanique si l'on a estimé que précisément à cause de la place qu'il y occupe, il valait mieux le rendre accessoire et en détourner l'attention.

A Langlois, c'est l'artificiel, les pylônes qui ont dû être passés au

paysage, au naturel, pour devenir seconds et décoratifs par l'introduction d'éléments, les boules et le bâtiment bleus qui prendront pour eux toute la dynamique du site. Cette redistribution de « l'électrique », versé ici au « naturel » parce qu'il a dans les conditions présentes perdu sa capacité à s'insérer en contraste significatif dans le paysage, ne tient en rien du projet désuet de « protection du paysage » (des pylônes peints en vert).

Dans ce nouveau paysage, le pylône n'est désormais, ni un élément nuisant donc à camoufler, ni le centre autour duquel tout devrait nécessairement graviter.



« Les pylônes métalliques trouvent leur contraste naturel par les nuages » (F. Léger - Fonctions de la peinture).

Le paysage moderne vit l'expérience d'une extrême territorialisation. La concentration du développement industriel et urbain, la construction de routes et de voies ferrées, la « préservation de la nature »... sont autant de facteurs qui le fragmentent en unités fonctionnelles monothématiques; il est devenu pratiquement impossible d'en faire l'expérience dans sa

continuité, de réaliser la relation ou la disconnexion entre chaque zone traversée.

Le brouillage visuel qui s'ensuit annonce la désagrégation des catégories paysagères traditionnelles : il n'y a plus de tout « artificiel » lorsque le tout « naturel » n'est plus, que l'image pastorale imaginaire d'avant la révolution industrielle qui appartient désormais au passé.

Par suite, tout le vocabulaire paysager qui y fait référence explicite en proposant le rapport de contraste

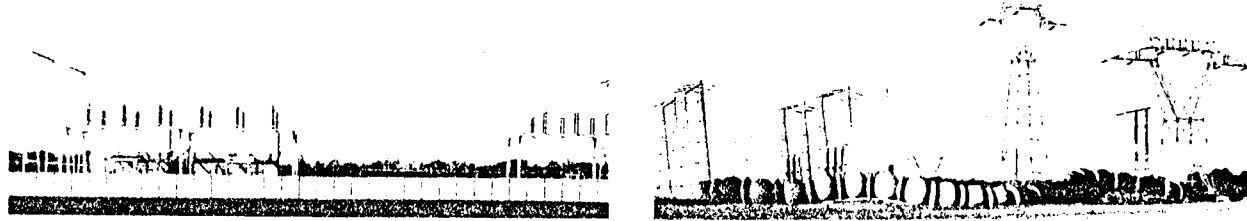
de l'un contre l'autre, ou celui du passage de l'un vers l'autre, tombe en désuétude.

Aussi devrait-on chercher ailleurs lorsqu'on se propose de reconstituer une organisation visuelle à l'intérieur de ce nouveau paysage, pour y « placer » chaque élément.

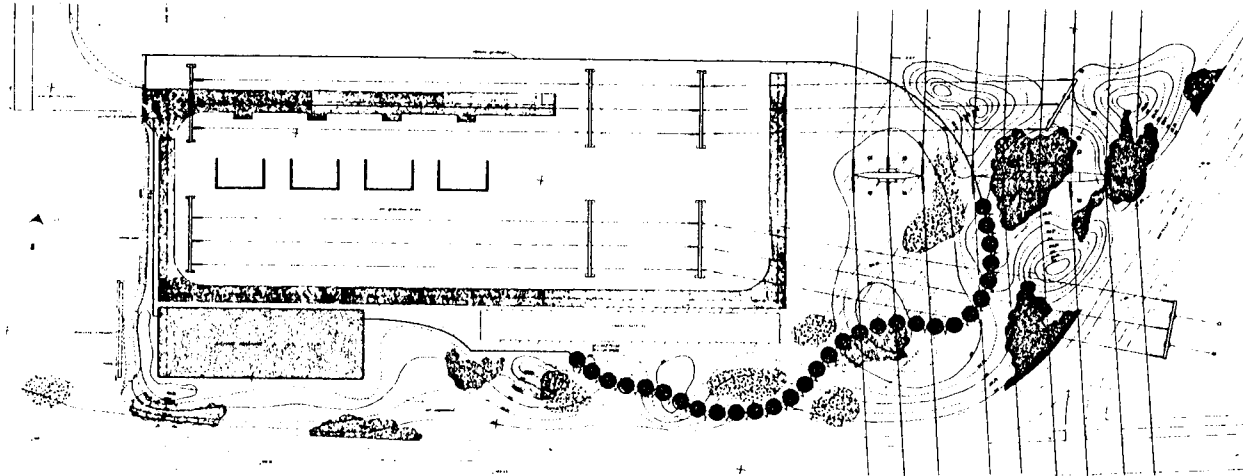
Il faudrait notamment n'attribuer aux divers composants du paysage (les arbres, les maisons...) d'autre valeur que plastique, ce qui implique l'affranchissement vis-à-vis du sujet et l'abandon d'intentions expressives.

Mais, c'est entrevoir en retour que ces mêmes composants peuvent reconquérir en valeur plastique ce qu'ils ont perdu en valeur descriptive et qu'ils sont tous alors, et au même titre, les matériaux d'une recomposition paysagère délibérée.

Les deux « intégrations » présentées ici ont ceci de commun qu'elles sont menées toutes deux dans des zones industrielles, lieux de chaos visuel par excellence.



Le poste de Plison, homologue de Langlois, est implanté dans un site de plaine agricole en tous points semblables pour l'instant à celui de Torcy. La clôture industrielle en béton est nefaste car elle édulcore le rapport de contraste classique entre les pylônes et la campagne qui, lorsqu'il joue à plein, réalise spontanément l'insertion. Malheureusement, à Langlois, la zone industrielle va introduire un arrière-plan visuellement disparate. De la campagne il ne restera rien, ou tout au moins, elle ne sera plus un support paysager cohérent. D'où l'idée de recréer artificiellement une organisation visuelle, en presage de l'effacement progressif du site rural qui entraîne à son tour, celui du rapport de contraste entre ce qu'on voudrait tout artificiel d'une part, tout naturel de l'autre.



Les procédés paysagers traditionnels n'étant ici d'aucun secours, l'étude devra savoir échapper à l'anecdote (insérer un transformateur), pour s'élargir vers le projet de fabrication d'un bloc paysage d'échelle significative en un point de la Ville Nouvelle. Les lignes haute tension, comme les arbres, les pylônes comme les routes, sont au même titre, des matériaux pour faire du paysage. Paysage qui découle d'une organisation visuelle concentrée entre chaque élément, qui propose un ordre de préséance et un système de passage de l'un à l'autre que n'implique nullement la fonction matérielle qu'ils y occupent.

Deux éléments sont extraits du programme EDF type : la clôture, le bâtiment industriel. Ce sont les outils de l'insertion paysagère, ils deviennent les éléments visuels dominants.

La clôture est faite de coques hémisphériques de 3,50 m de diamètre en béton projeté peint. Les boules s'articulent sur des ménisques, l'ensemble serpente sur des buttes en lisière Sud-Est du terrain. La coloration décrit le spectre du rouge au bleu en passant par les oranges, les jaunes et les verts. Des mouvements de sols artificiels sont créés pour exagérer l'impression de liberté du tracé et multiplier les angles de vision depuis les routes. Des plantations doivent venir compléter l'image, et parfaire l'articulation des boules et du site qu'elles rejoignent par moments (fusion colorée des masses feuillues et des sphères dans le registre des bleus foncés et des verts).

Le bâtiment industriel a été accolé en lisière Sud-Ouest du terrain où il forme un parallélépipède de 42 m de long. L'image est simplifiée au maximum afin d'en exagérer sa présence comme une masse colorée qui fait contrepoids à celle des boules et les équilibre visuellement.

Aujourd'hui, le site de Langlois n'a pas encore trouvé son aspect définitif : aussi est-il sans doute trop tôt pour estimer la pleine efficacité du système boules-bâtiment dans la fonction décorative qu'il assure vis-à-vis du paysage.

L'érosion du site naturel (la campagne), sa transformation en un autre paysage (Centre commercial, zone industrielle, viabilités, parkings) et l'impression de saturation visuelle qui s'en dégage progressivement, sont les conditions modernes où les rapports de contraste plastique initiaux vont se retrouver déplacés et détruits.

Ce projet paysager tient compte des conditions du paysage moderne ou plutôt devance son apparition en recherchant de nouveaux rapports de contraste, notamment en dehors des catégories classiquement opposées : le mécanique et le naturel.

À Langlois, l'artificiel c'est-à-dire les pylônes sont devenus seconds et décoratifs par l'introduction des boules et du bâtiment qui prendront pour eux toute la dynamique du site. Cette redistribution du mécanique parce qu'il a dans les conditions présentes perdu sa capacité à s'insérer en contraste significatif dans le paysage, n'est pas à confondre avec le projet dépassé de la « protection du paysage » (les pylônes peints en vert).

C'est entrevoir que les composants du paysage peuvent reconquérir en valeur plastique ce qu'ils auraient perdu en valeur descriptive pour devenir des outils dans la « fabrication » d'un paysage augmenté qui serait le biais moderne de l'intégration paysagère ■

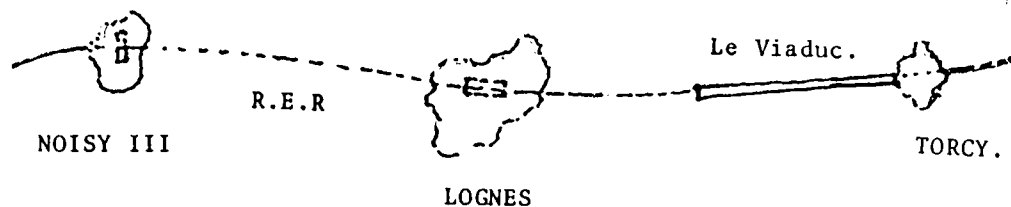
A l'occasion de la création du tronçon est du RER, l'établissement Public d'Aménagement de Marne La Vallée nous pose la question; faut-il intégrer le tracé, les gares dans un environnement à venir.

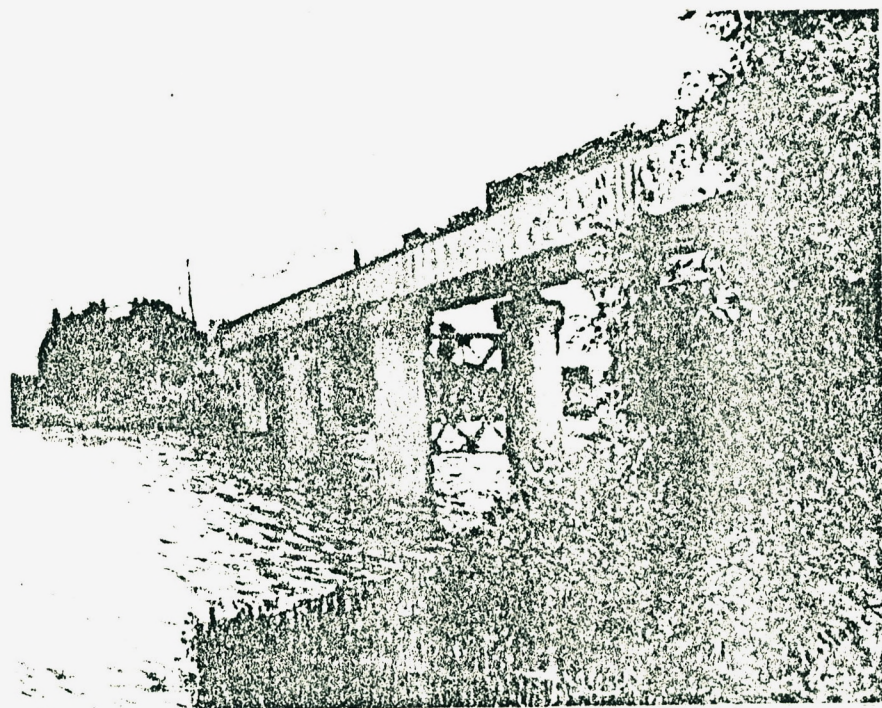
I - Les "Blocs paysages"

Le trait commun à chaque station, c'est qu'on a choisi de les poser dans un contexte paysager large : celui d'un environnement naturel ou construit où le R.E.R. introduit dans la composition la présence forte d'une dimension linéaire Est-Ouest qui fend le site en deux. Vu sous cet angle, le bâtiment de la station (au même titre qu'un ouvrage ou qu'un aménagement ponctuel) n'est plus qu'un épisode le long de cette grande continuité transversale au paysage. Tout au plus pourra-t-il jouer ultérieurement un rôle complémentaire lorsqu'on aura retenu une solution possible de cohabitation entre le réseau et le site pour la zone concernée. Notre hypothèse, c'est qu'il faut rendre cohérent des morceaux entiers de paysage ; nous appelons "bloc paysage" toute insertion réussie, là où le site vient d'un seul tenant avec l'infrastructure du réseau et dans un mode d'articulation tel qu'il forme avec lui une entité paysagère.

Le choix du "bloc paysage", c'est le choix d'une certaine échelle paysagère à partir de laquelle on pense devoir poser, d'abord, les problèmes d'intégration. C'est celle, par exemple, d'où l'on peut embrasser d'un seul regard certaines des infrastructures remarquables du R.E.R. : le mur de Noisy le Grand sur 440 m de long avec le premier

Les "blocs paysages".





MONET
Le pont de Suresnes.

plan boisé du parc urbain et l'horizon construit de la Cité Universitaire ; le remblai en travers du site naturel de la Porcherie du Mandinet sur 400 m de long ; le viaduc de Torcy au-dessus du Thalweg du ru Maubué sur 550 m de long...

C'est à cette échelle-là que sont posés les véritables problèmes d'intégration paysagère ; c'est là aussi que le réseau s'inscrit dans un rapport suffisamment significatif au site, pour que l'on puisse envisager de l'exploiter éventuellement comme un des éléments de la re-composition paysagère.

Dès lors, les éléments d'échelle relativement petite, station, franchissements, aménagements ponctuels égrenés tout au long du réseau peuvent être regroupés et traités par ensembles pour servir le parti paysager choisi à l'échelle des unités plus vastes des "blocs paysages". La "démarche cinétique" (dont l'étude préliminaire fait grand cas, sans doute parcequ'elle devait tenir lieu de démarche globale en l'absence d'un parti d'intégration conséquent) ne devrait plus servir alors qu'à faire l'articulation en passage ou contraste entre les blocs une fois qu'ils auront été définis.

II - Le train dans le paysage

La construction au XIX^e siècle du réseau ferré au travers de la campagne française a fourni certains exemples spontanés et fameux d'insertion paysagère à grande échelle. C'est le cas de plusieurs viaducs, à la montagne, en Auvergne, qui en donnent des illustrations plus ou moins abouties. L'évidence paysagère de ces insertions vient ici de ce qu'elles procèdent d'un rapport plastique classique et éprouvé, celui du contraste maximum entre un paysage où tout est sauvage et naturel et un ouvrage d'art où tout est artificiel et mécanique.



MANET
Monet dans son atelier flottant (1874)

Ces exemples sont tout à fait exceptionnels et sans doute aussi en voie de disparition, car de tels contextes paysagers se font rares. Ce qui est sûr, c'est que dans les conditions du paysage moderne d'une ville nouvelle, on ne peut penser cultiver systématiquement ce rapport de contraste plastique, car la caractéristique de ces paysages, et qui va en s'imposant graduellement, c'est une tendance à la saturation visuelle.

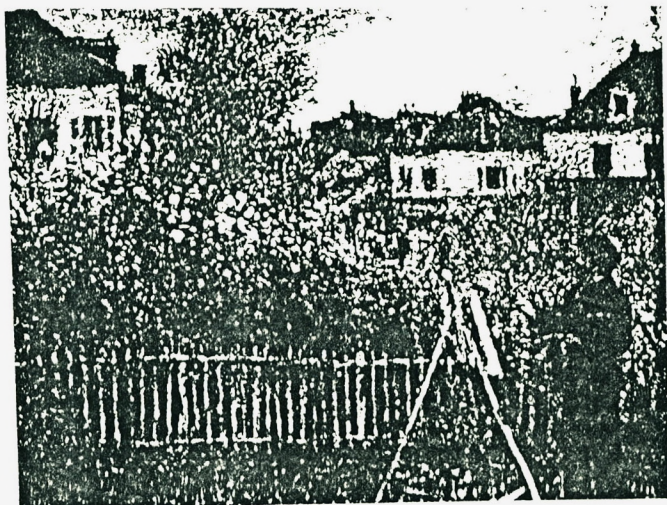
III - Le contraste dans le paysage moderne

Il faudra choisir une technique paysagère appropriée à ce contexte, pour y re-crée à une échelle suffisante, des rapports de contraste plastique ; soit entre le réseau et le site, mais aussi entre certains éléments du site eux-mêmes, et à côté du réseau si l'on a jugé précisément qu'à cause de la présence qu'il y occupe, il fallait en détourner l'attention et le rendre accessoire.

L'objet de l'étude d'intégration, c'est donc le paysage lui-même ; paysage qu'il faut réussir par blocs tout au long du réseau avec, mais aussi sans lui, en hiérarchisant et en combinant ses divers éléments dans un ordre délibéré.

IV La "fabrication du paysage"

Cette démarche peut être illustrée par l'étude d'intégration paysagère faite pour le poste transformateur E.D.F. Langlois à côté de Torcy. C'est, dans un premier temps, un ensemble de machines et de pylônes, dans le site calme et dégagé d'une plaine agricole, où ils se détachent sur fond de collines et de bois. A ce stade, on peut dire que le paysage se tient spontanément, qu'il se suffit de ce rapport intense de contraste entre les éléments naturels et artificiels qui le composent. F. LEGER exprimait cette idée en écrivant que "les pylones métalliques trouvent leur contraste naturel par les nuages". - Fontions de la peinture-



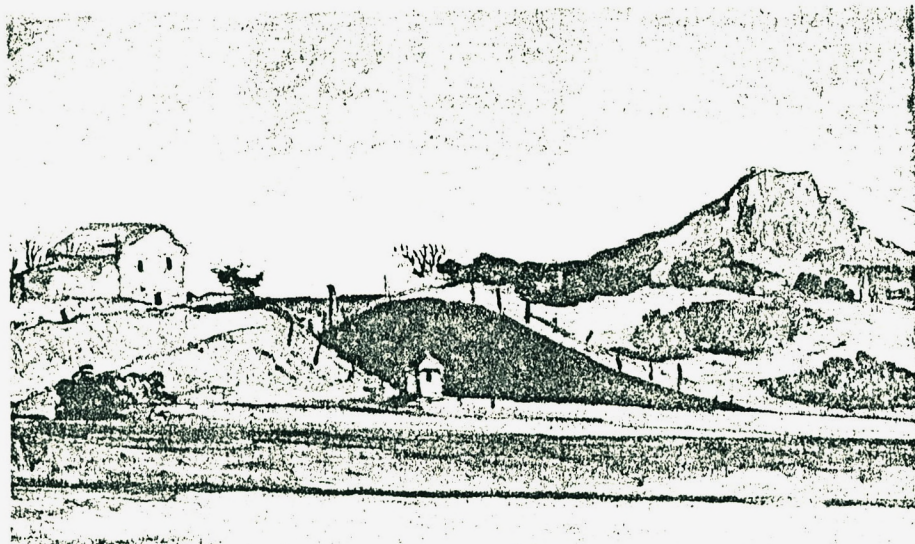
RENOIR
Monet peignant dans son jardin (1873)

luis, c'est un nouveau paysage. On creuse la bretelle routière au pied du poste, les bois sont arrachés pour faire place au centre commercial, la vue sur les collines est coupée par les bâtiments en bardages de la zone industrielle...

Dans ce nouveau contexte, on a ressenti la nécessité de ré-introduire une harmonie entre les éléments par des apports spécifiques (les sphères colorées), en ré-organisant le système de distribution des passages et des contrastes qui n'est plus spontané. Dès lors, l'artificiel, le mécanique, peuvent eux-mêmes devoir être passés au paysage, au naturel, devenir seconds et décoratifs par l'introduction d'éléments qui prendront pour eux toute la dynamique du site. Cette redistribution du mécanique, versé ici au naturel, parce qu'il a dans les conditions présentes perdu sa capacité à s'insérer en contraste dans le paysage, n'est pas à confondre avec la "protection du paysage" (les caténaires peints en vert) qui n'est que l'expression anachronique des regrets éprouvés vis à vis du paysage naturel initial.

La démarche que nous nous proposons d'adopter ne reconnaît aux divers éléments paysagers d'autre valeur que plastique. Cette attitude anti-symbolique permet de poser sans préjugés le problème de l'intégration qui passe par la "fabrication" d'un paysage augmenté. Un train n'est matériellement ni tout nuisant et donc à repousser, ni le centre de gravité autour duquel devrait s'organiser nécessairement la composition paysagère (cf. l'esthétique machiniste).

La peinture impressionniste s'est, en son temps, affranchie à l'égard de certains sujets tabous pour la peinture de chevalet, car elle n'a voulu voir dans le paysage que des rapports de couleur. C'est cette libération (que n'ont fait que développer depuis les courants paysagers en peinture), qui permit à SISLEY de peindre un train fumant traversant la campagne ou à VAN GOGH le viaduc de Chatou.



CEZANNE
La tranchée du chemin de fer (1869-1870)

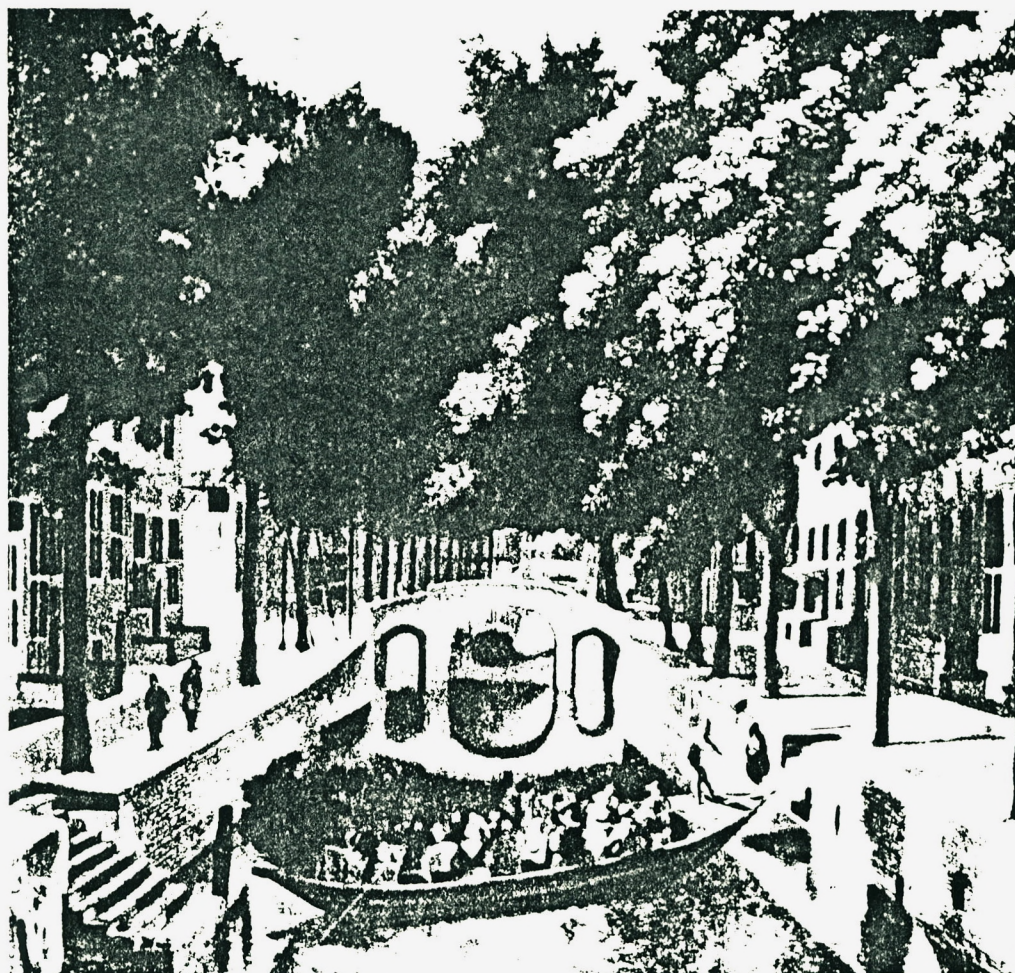
LA TRANCHEE DE NOISY III ET LA STATION

Comme toute station de la Ville Nouvelle, NOISY III est située le long d'un axe piétonnier important qui relie du Nord au Sud, une zone de logements (les Hauts Bâtons, la cité Emmaüs) au Centre Commercial de la ZAC au Champy, puis au parc de quartier et à l'ensemble de la Butte verte. Transversalement à cette liaison, le site urbain est coupé sur 350 mètres par la tranchée du R.E.R. entre le passage supérieur Ouest et l'échangeur de A3. La densité élevée des aménagements riverains fait qu'on a prévu un clivage vertical des circulations : au sol, autos, bus, parkings, station-service ; les piétons circulent sur dalle et franchissent la tranchée sur une passerelle suspendue à 10 mètres au-dessus des rails. Les immeubles attenants sont calés en bord de tranchée et surplombent les voies. Pour ces raisons, les visions depuis la ville sont essentiellement plongeantes et donc renforcent la présence de la tranchée dans la paysage. Malheureusement, on ne voit pas comment assurer la présence de cet élément de grande échelle au travers de la ville car il est d'un intérêt paysager médiocre (le paysage mort des voies, ballast, signaux) et aussi parcequ'il engendre une certaine nuisance sonore.

Ne pouvant envisager de "supprimer" le réseau en le recouvrant d'une dalle, on s'est demandé s'il n'était pas possible d'en tirer parti comme un élément intéressant par son échelle et son identité plastique : celle d'un ruban de 50 m sur 350 qui pourrait être joué dans le site au prix d'un certain aménagement de ses apparences, au même titre qu'un autre élément paysager : un canal ou une rivière, ou une allée plantée par exemple.

On a un bel exemple spontané de cela avec le réseau de la petite ceinture le long du boulevard Pereire. Des acacias, des platanes et des iris ont poussé sur les talus formant une masse végétale suffisamment dense et contrastée au paysage minéral des immeubles de l'avenue, pour qu'apparaisse l'image de coulée verte, introduite contre toute attente par le train dans la ville. Bien que depuis camouflé, on reconnaît la présence train à l'infléchissement doux de l'avenue dont le tracé épouse son rayon de courbure caractéristique.

De même, à NOISY III, la tranchée peut subir un traitement semblable : assouplissement du talutage technique de la tranchée, plantation d'arbres et de buissons sur les pentes pour former une lisière opaque et profonde ... Cette réévaluation paysagère de la tranchée doit permettre de transformer le site en lui ajoutant la structuration transversale Est-Ouest de cette coulée verte ; c'est dans ce contexte qu'on a choisi de poser le problème (autrement anecdotique) de l'insertion paysagère de la station, problème qui consiste à jeter correctement une passerelle sur une tranchée dans ce rapport d'indissociabilité qu'illustre typiquement l'analogie paysagère du pont sur la rivière. C'est ainsi (à partir des considérations paysagères), que l'idée d'une association étroite entre passerelle et station a pu être introduite. C'est la formule de "station-pont" qui permet d'aboutir l'insertion paysagère dans le contexte de la tranchée verte ; mais elle réalise en outre un type d'articulation favorable avec le tissu urbain avoisinant car elle y accomplit une fonction servante et s'y place ainsi dans une relation de continuité. La station y perd de son autonomie fonctionnelle et s'intègre à la ville en "complexe franchissant".



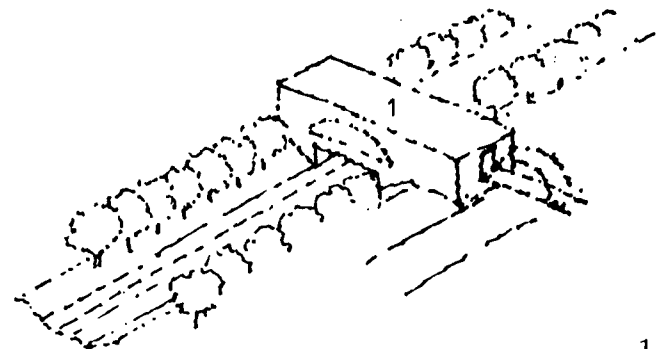
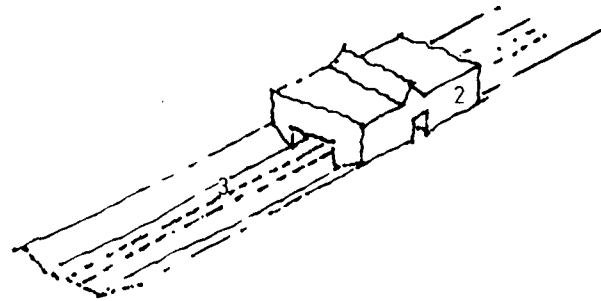
JOB ADRIANZ BERCKHEYDE
Vue d'un vieux canal à Haarlem (1666).

Son traitement architectural découle des considérations précédentes (1). En plan, elle se trouve amincie et élan-
cée selon l'axe des continuités urbaines de manière à
pouvoir être jetée sur toute la largeur de la tranchée.
A l'intérieur, l'aménagement des circulations vise à favo-
riser une certaine fluidité visuelle entre les espaces
publics, hors-contrôle et sous-contrôle. La passerelle est
elle-même tendue de part en part de l'édifice, où elle
traverse le volume de la salle des billets d'où l'on
découvre la perspective de la coulée verte au travers de
grandes baies cintrées. Sur la terrasse, des espaces sont
prévus en attente ; ils seraient occupés à terme par des
commerces et des activités complémentaires qui étofferaient
ainsi le programme du "complexe franchissant".

A l'extérieur, les apparences servent le parti paysager.
L'édifice serait traité avec sobriété pour affirmer sa
présence construire de parallélépipède blanc en contraste
avec la tranchée verte que l'on chercherait aussi végétale
et naturelle que possible.

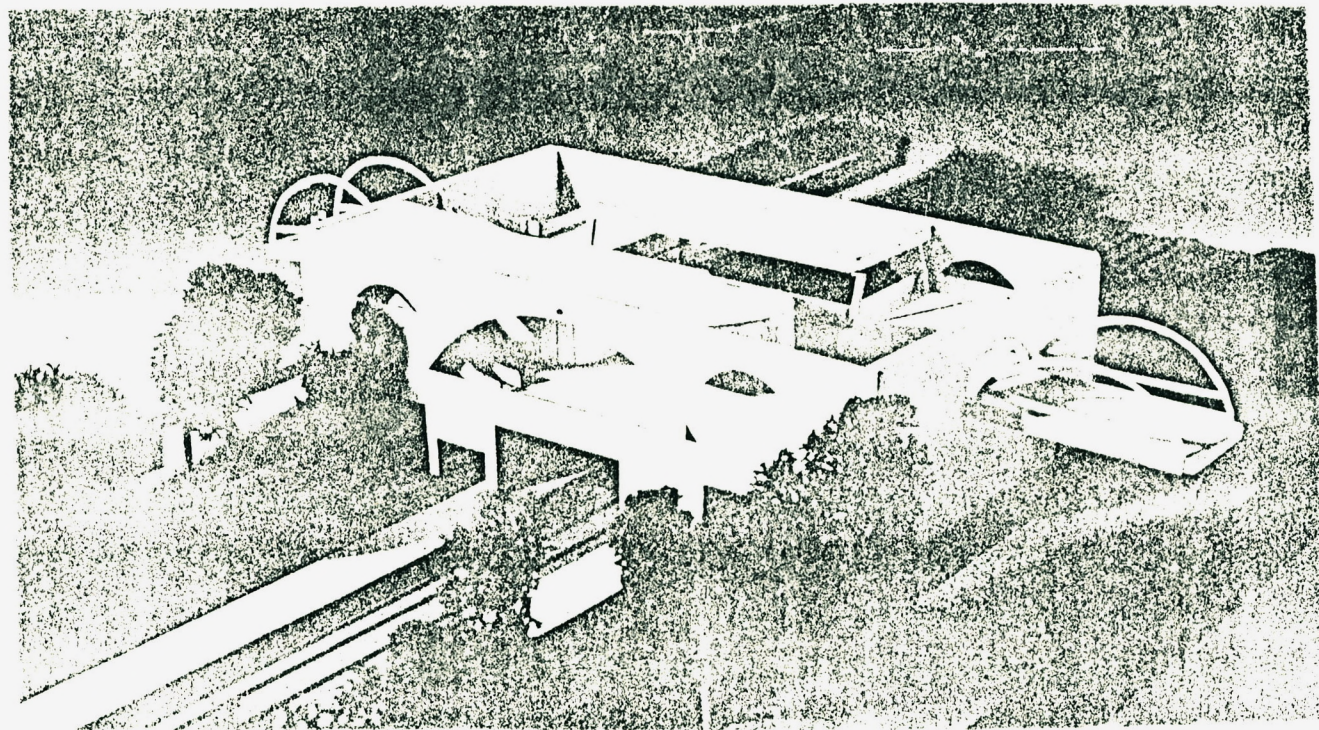
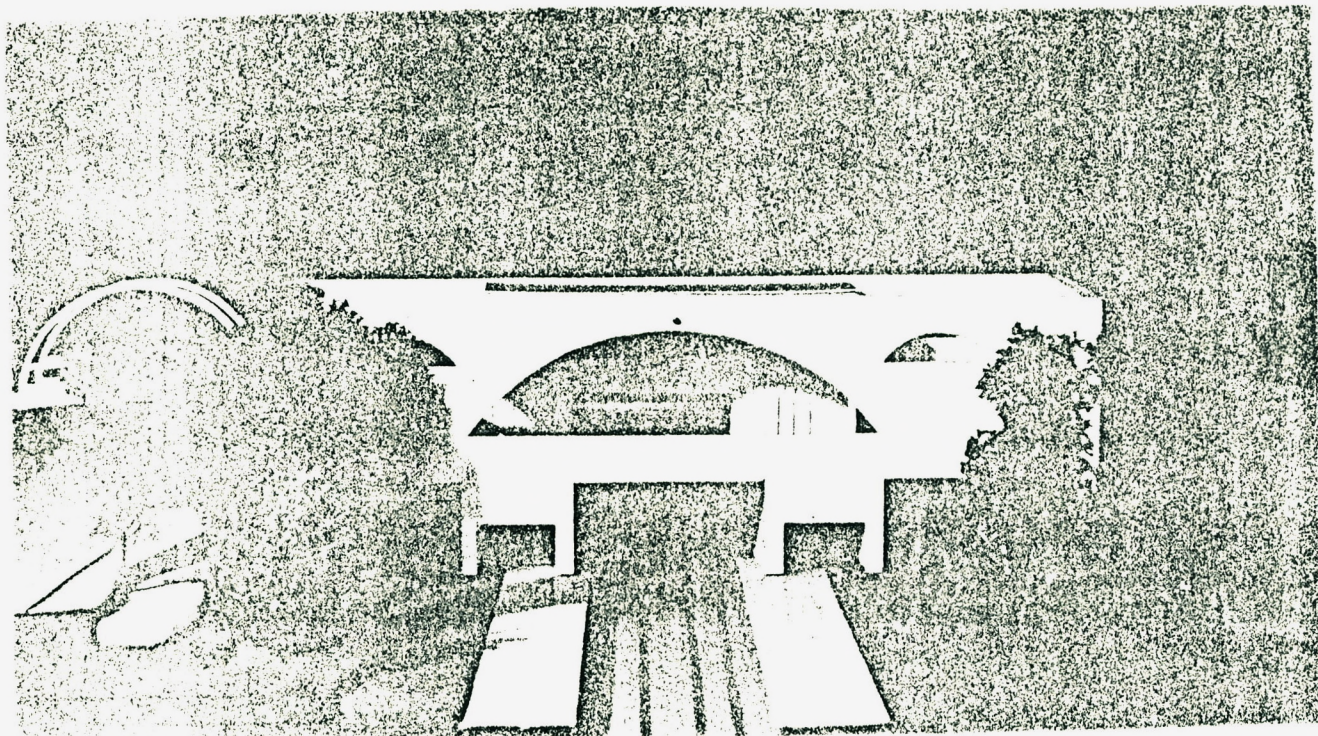
Les données :

- 1) Passerelle piéton
- 2) Gare R.A.T.P.
- 3) La tranchée

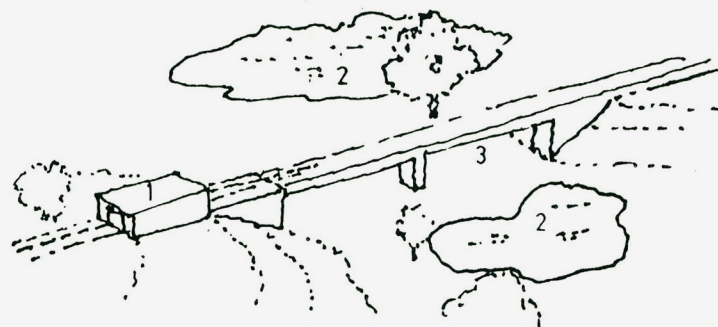


1. La gare et la passerelle deviennent pont.

2. La tranchée devient canal, et les rails : eau.

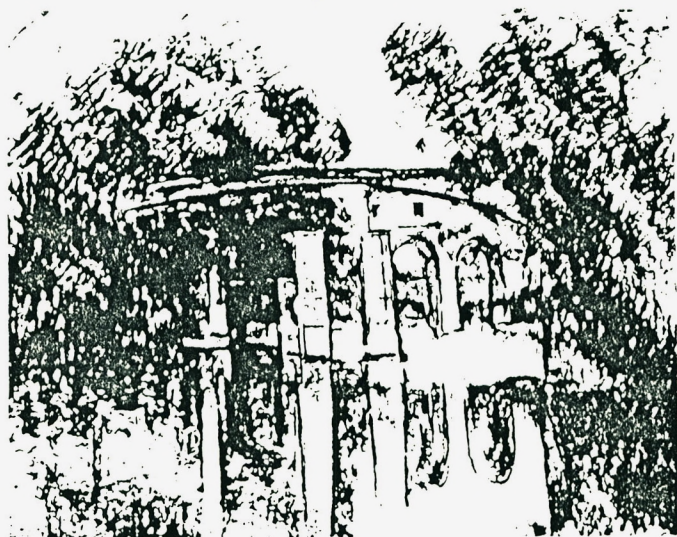


LA STATION DE LOGNES

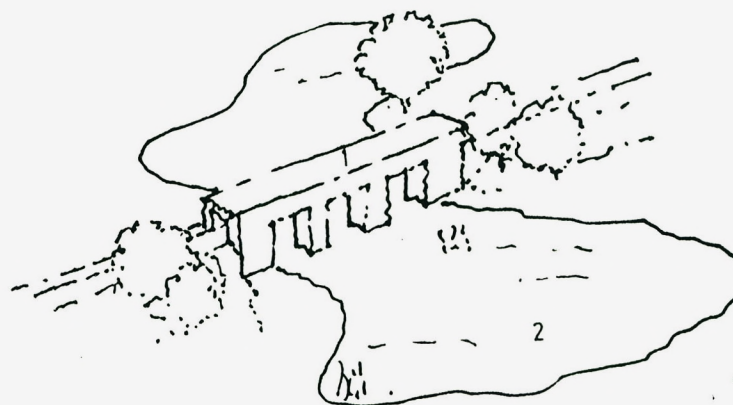


A l'origine :

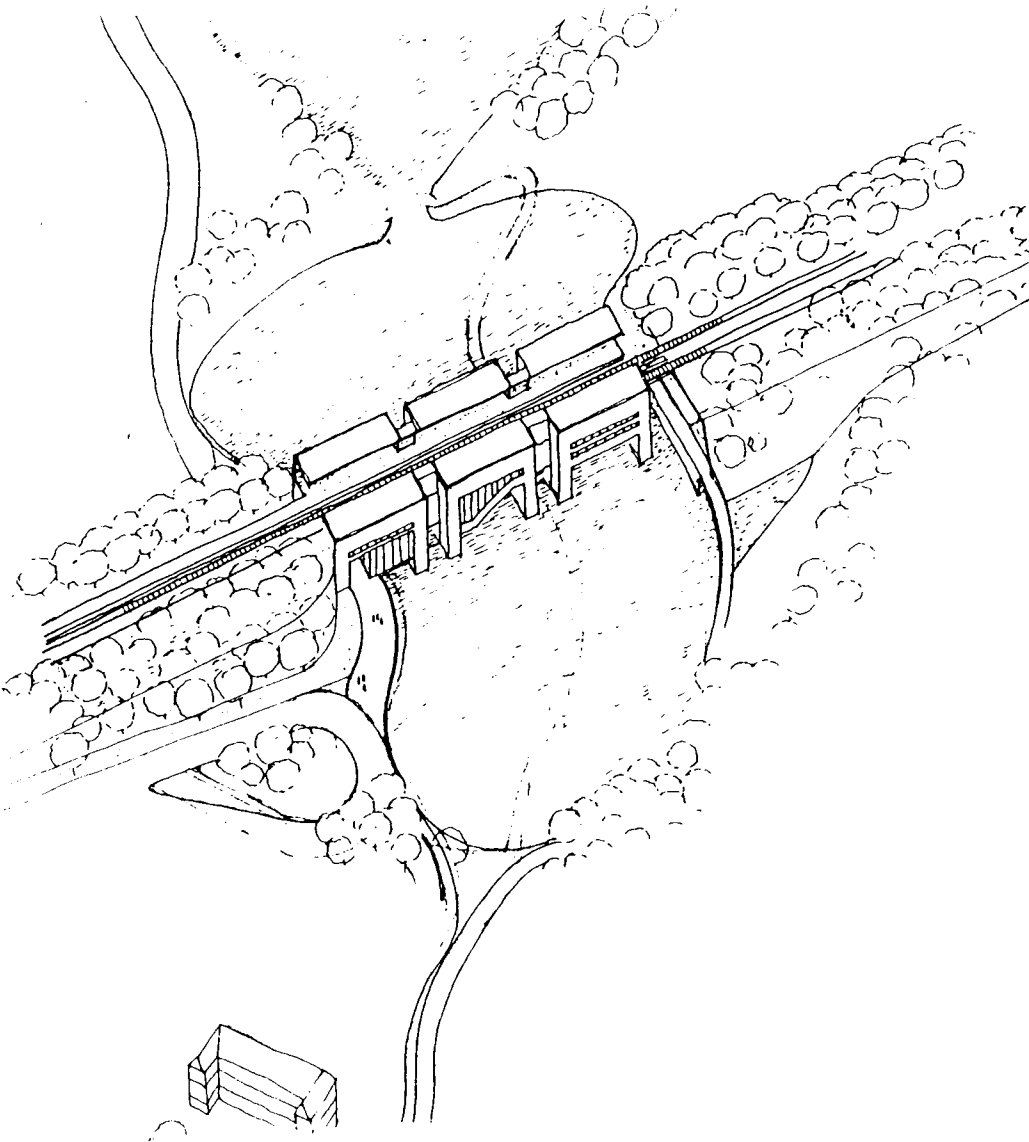
1. La Station
2. Les pièces d'eau séparées
3. Le Pont



CEZANNE
Le pont



1. Le pont et la station ne font qu'un
2. Une seule pièce d'eau dans laquelle la station se reflète.

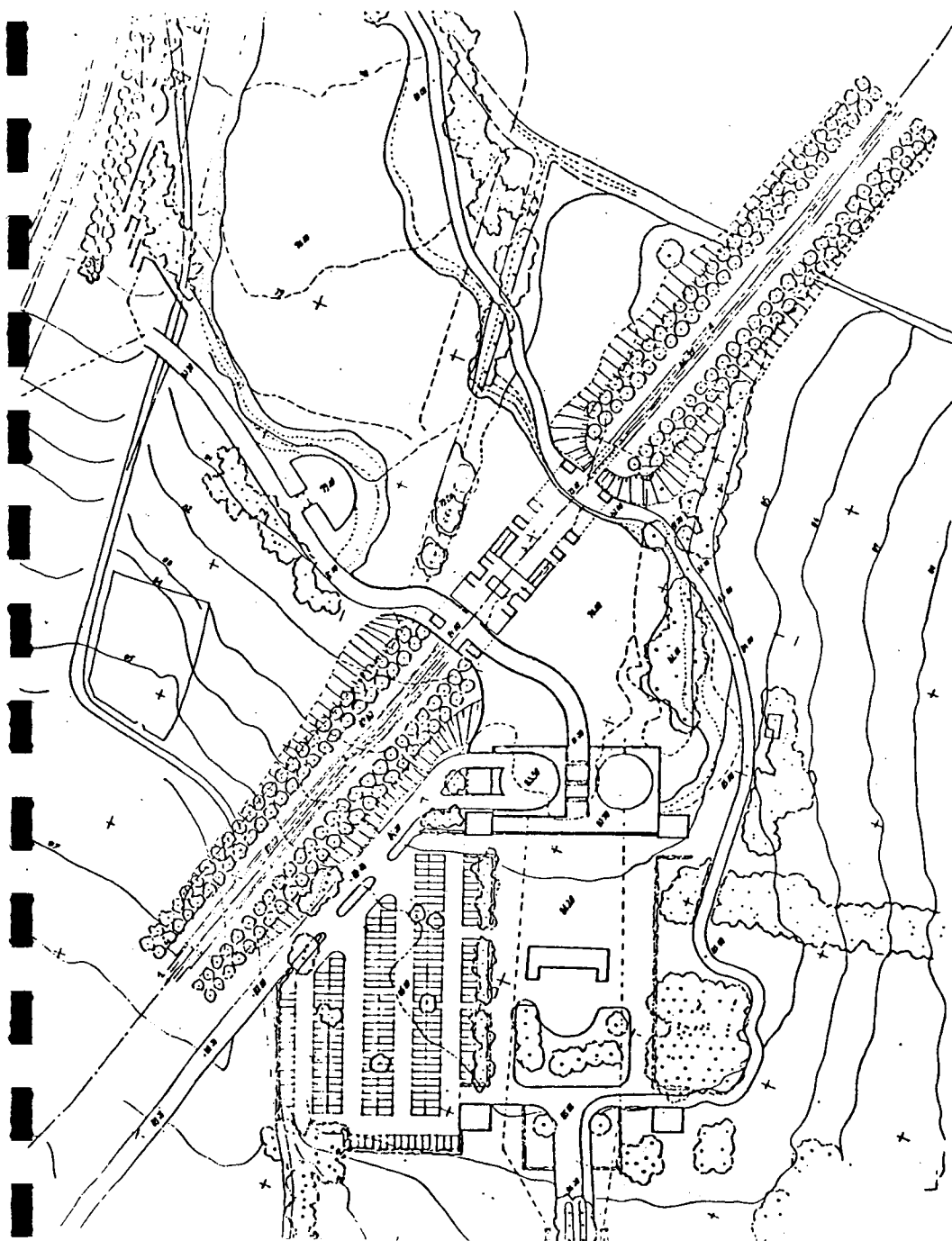


C'est la seule station de la ville nouvelle à s'ouvrir directement sur une coulée verte. A l'opposé de Noisiel où, par exemple, la proximité d'un tissu urbain dense permet d'envisager une insertion fondue à la ville, il y a toute chance pour que l'infrastructure du R.E.R., les talutages rectilignes, la station, ressortent par leur caractère artificiel dans ce site champêtre.

Ce rapport de contraste n'est pas à rejeter à priori, et on peut, sous certaines conditions, envisager d'en tirer parti pour réussir une insertion du réseau dans son entrecroisement, à angle droit avec la poche naturelle de la coulée verte.

Cela reviendrait à affirmer la continuité en méandres de la coulée végétale et celle rectiligne du réseau dans des registres de traitement tellement différents qu'il y ait tolérance de l'un à l'autre et enrichissement mutuel dans un paysage qui a gagné en valeur synthétique.

Le site existant présente des qualités paysagères spontanées évidentes. Depuis le terre-plein derrière la porcherie du Mandinet, la vue s'étend au Nord-Est au travers de la prairie encadrée de beaux arbres vers les coteaux du val Maubuc. On pressent que cette vue doit être sauvée et la station, qui est implanté au travers de ce paysage devrait être aussi transparente que possible. Malheureusement, la cote rail est telle qu'on ne peut espérer avoir un tirant d'air supérieur à 2,50 m pour le passage inférieur.

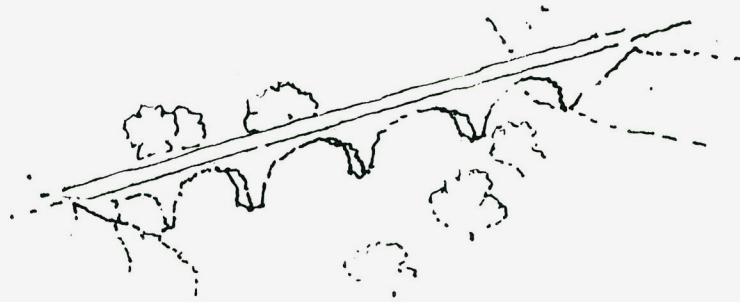


Nous proposons donc de creuser sous la voie et d'abaisser le niveau suffisamment pour amener un méandre du plan d'eau sous la station qui serait alors traitée comme un pont. Outre l'effet de continuité qu'assurerait cette nappe d'eau autour de laquelle on chemine, le jeu des reflets aérerait visuellement l'espace dégagé sous les arches, qui encadrent le paysage au fond, et quelques beaux arbres conservés sur des îlots en premier plan.

On découvre cette vue depuis une sorte de parvis qui surplombe le lac et augmente le caractère ordonné et l'échelle de la porcherie du mandinet dans le paysage.

Des bassins plats et circulaires, alimentés par les ruisseaux qui coulent le long de l'allée de marronniers, annoncent la pièce d'eau qui, elle, devrait être traitée le plus naturellement possible, comme un jardin anglais. Des lisières plantées opaques assureraient une certaine autonomie visuelle autour de la coulée verte et en feraient à terme une poche de campagne conservée dans la ville d'où l'on ne pourrait percevoir que les crêtes des constructions (R + 6).

Le chemin piéton et la piste cavalière sont dédoublés et longent chacun une rive de la pièce d'eau ; ils s'offrent ainsi mutuellement en spectacle sur fond de frondaisons.

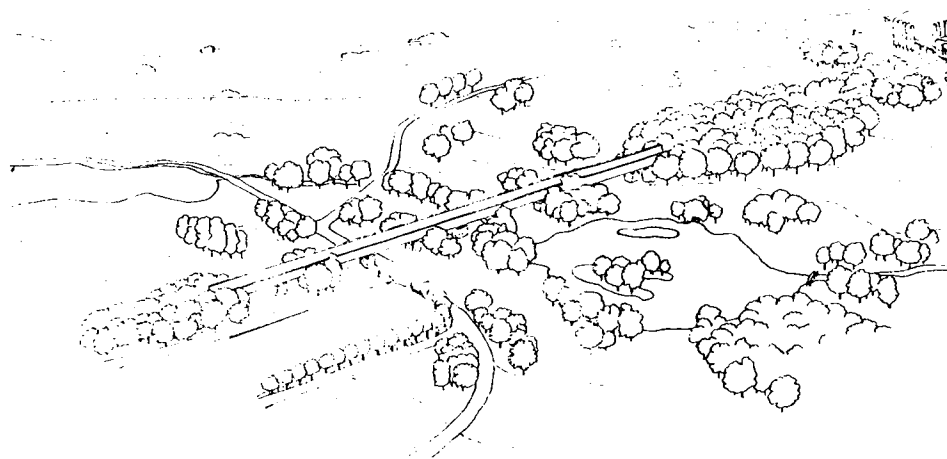


Le Pont enjambe le Tallweg

L'image technique est rejetée au profit d'une règle quadricolore suspendue.



CEZANNE
La montagne Sainte-Victoire (1885-1887)



L'effet de contraste maximum entre le viaduc - ouvrage d'art - et le site qu'il traverse, sera dans le cas de TORCY, considérablement atténué, voire totalement dissipé, par son insertion dans un contexte paysager (le Val Maubué) où divers aménagements à venir auront entamé le caractère naturel du site et, par suite, sa portée visuelle vis à vis de l'ouvrage.

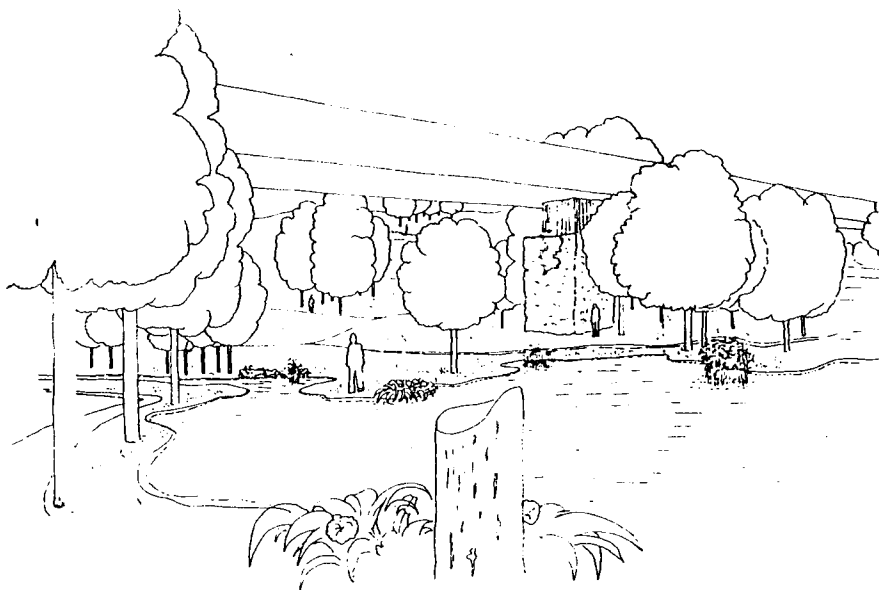
Cette constatation nous a amené à envisager le traitement de ce viaduc d'une façon très plastique et avec un caractère d'inexpressivité architectonique, écartant ainsi l'approche plus fonctionnelle et décorative telle que l'avait envisagé, dans un premier temps, les services de la R.A.T.P.

C'est à partir de son importance visuelle dans le site, aussi bien en vision proche ou éloignée, que nous avons posé le problème de son insertion dans le site, que nous nous proposons de résoudre par le "bloc-paysage" du Viaduc de TORCY.

Le "bloc-paysage", c'est une nouvelle pondération visuelle des divers éléments qui le constituent, et qui sont réarticulés entre eux à l'échelle de la vallée, en vue de la formation d'une entité paysagère autonome.

Pour cela, et afin de contrebalancer la disparité des composants du site, le viaduc se présenterait comme une grande règle colorée mise en travers du paysage et vis à vis de laquelle s'organiserait une lecture hiérarchisée de tous les autres éléments.

A petite échelle, celle du promeneur cheminant sous le viaduc, un paysagement naturel (plans d'eau, plantations, mouvements de sol) morcellerait la vision de "la règle" en n'en laissant entrevoir que certains segments immatériels, suspendus au-dessus des têtes, créant ainsi l'élément de pittoresque du site.

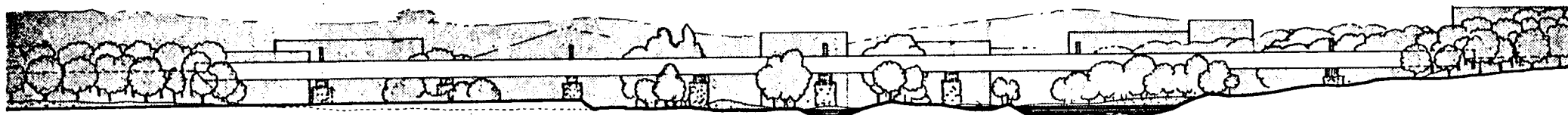


En vision lointaine, cette "règle" d'une importance visuelle étonnante devrait jouer à plein son rôle structurant vis à vis du site et de son probable éparpillement visuel.

L'épuration formelle de l'ouvrage contribuerait à ce dessein en permettant de renouer avec l'idée d'insertion en contraste mentionnée plus haut. Ces rapports de contraste ne seraient pas cultivés en soi et, s'il faut exagérer la présence du viaduc, ce n'est qu'à la mesure même de la disparité du site qui le contient.

Aussi, il faut traiter l'ouvrage avec mesure afin de ne pas le faire compter comme élément privilégié et qui ressort de la composition, mais plutôt à l'y mettre en place comme la silhouette calme que dessine une ligne d'horizon au fond d'un paysage.

Les croquis qui suivent illustrent notre proposition. L'ouvrage a une section rectangulaire. Les parapets ont été relevés jusqu'à hauteur d'oeil du voyageur. Chacune des trois faces de ce parallélépipède, absente de tout relief, est colorée de façon monochrome pour casser la mise en volume de l'ouvrage et renforcer l'effet linéaire et dessiné. Les pilastres qui le soutiennent, sont espacés au maximum. Ils sont dissociés du tablier et se rattachent au traitement du sol par un habillage avec des treillages de bois qui seraient recouverts de plantes grimpantes plantées en pleine terre.



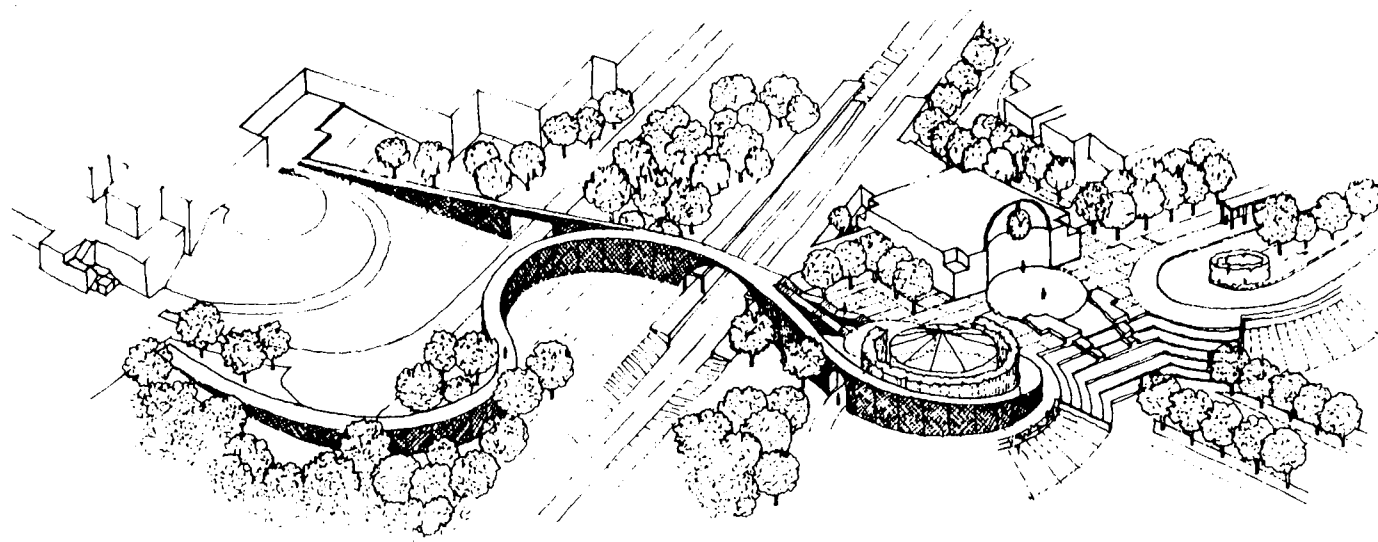
A) Paysage fixe et paysage mobile

Le rapport de conception générale de l'étude, remis précédemment, tenait pour essentiel de résoudre d'abord l'intégration du réseau au travers du paysage. L'insertion devait se réussir par le "bloc-paysage", c'est-à-dire dans le choix d'un certain mode d'articulation à grande échelle entre l'infrastructure et le site, de sorte qu'ils forment une entité paysagère. Ainsi, pour les secteurs 1 et 2, six blocs ont été définis et figurent sur le plan qui suit. Pour chaque bloc, on a retenu un aménagement relativement détaillé des abords ; le réseau lui-même, se plie dans son traitement aux exigences très locales de l'image qu'on a choisi de former. Tout sert donc ici le paysage fixe et le point de vue dit "depuis la ville", sans préjuger de ce que pouvait être au droit de ces aménagements, le paysage mobile et le point de vue des voyageurs.

A NOISY 3, par exemple, on a choisi d'inscrire le réseau dans le contexte paysager urbain sous forme de coulée verte. Depuis le R.E.R., cela se traduit par une séquence végétale, où le caractère ordonné de la végétation sur les talus fait une introduction fortuite à la traversée plus naturelle du bois de Grâce ou bien la transition vers les zones urbaines denses et la dalle de la Station de NOISY 2.

Le Viaduc de TORCY également traité en bloc-paysage, est pour le voyageur, l'occasion de découvrir à grande échelle le site vallonné, mais dans un rapport différent puisque la grande ligne colorée de l'ouvrage, jetée entre les deux coteaux, est absente. Pour d'autres blocs enfin, on a choisi d'atténuer la présence linéaire du réseau au profit certains éléments structurants (l'Allée des Bois à la Station de NOISIEL) ou bien d'en détourner l'attention en recomposant le paysage de toutes pièces (la Station de TORCY) ; il n'y a donc là aucun recoupement entre le paysage fixe et le paysage mobile.

Ainsi le bloc-paysage en tant que solution aux problèmes d'insertion à grande échelle ne résout pas la cohérence de la perception en long du réseau et ceci précisément parcequ'il ne s'est pas attaché à en exprimer systématiquement l'échelle paysagère propre ou bien même la présence dans le contexte très local du bloc. C'est le problème de l'identité du réseau au travers de la perception de sa continuité qui est nouvellement posé avec l'approche du paysage mobile.



La Station de Torcy.

B) Place du cinétisme

Ici intervient la démarche cinétique comme technique du paysage mobile. Il faudra faire la part des aménagements qui ont été figés de manière irréversible dans chaque morceau de paysage fixe et qui sont découverts dans une succession qui n'a à priori rien de logique. Le but à atteindre serait de réaliser les articulations nécessaires entre ces divers événements visuels pour donner sa cohérence à ce paysage en ruban et le faire compter comme un élément autonome, à partir du point de vue très spécifique des voyageurs.

A l'intérieur du paysage mobile, une continuité soutenue pendant un certain temps, réintroduit une fixité : c'est une séquence dont la durée forme l'échelle physique.

Le renforcement de l'identité paysagère du réseau passerait par un traitement spécifique des séquences, non pas en elles-mêmes, mais en fonction des zones dégagées qui les interrompent et d'où l'on découvre un paysage lointain qui acquiert soudainement une valeur descriptive en opposition au défilement rapide et abstrait des talus.

Ainsi le cinétisme ne serait pas cultivé en soi, pour organiser des effets visuels plus ou moins gratuits, mais comme moyen d'augmenter le "pittoresque" du trajet et entretenir l'intérêt tout du long, compte tenu d'une certaine usure du paysage dans le cas d'une utilisation quotidienne du R.E.R.

Le paysagement du type autoroutier, mouvements de sols et plantations, auquel on a essentiellement recours, est utilisé pour créer une modulation et une articulation entre les séquences refermées et les zones dégagées.

Il vaut d'abord comme outil abstrait pour moduler le réseau, et secondairement par sa qualité naturelle, d'agrément susceptible de procurer un renouvellement d'aspect selon les saisons.

LES PASSAGES SUPERIEURS

Il y a deux catégories principales d'ouvrages :

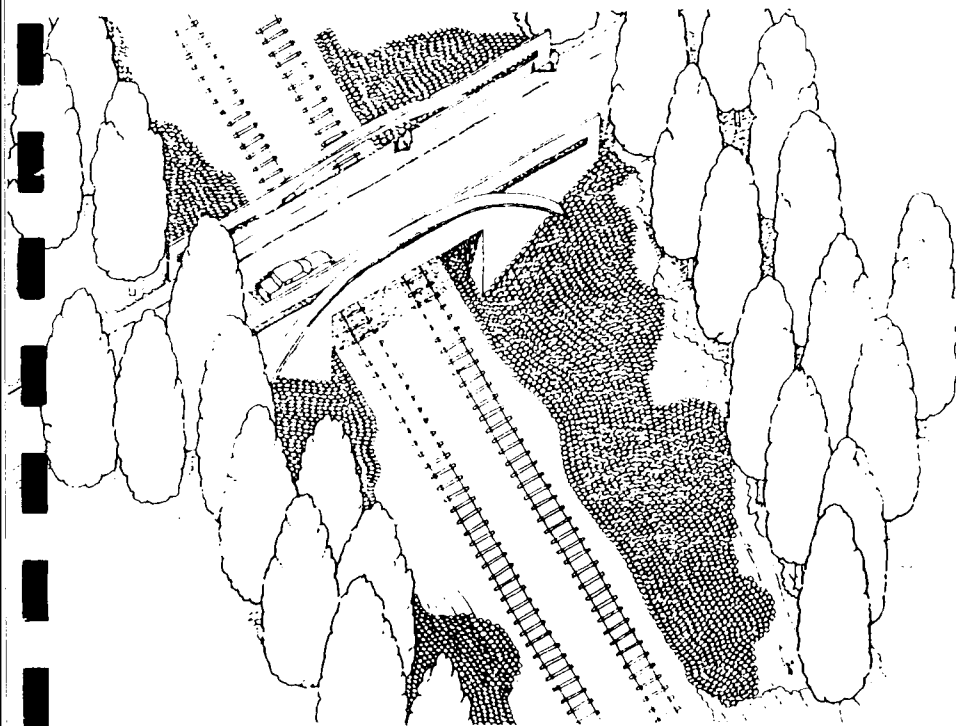
- Ceux qui sont franchis à grande vitesse.

Ils créent une impression visuelle extrêmement brève, et sous un angle tel qu'on n'a pas le temps de les détailler. Il nous a semblé intéressant de reporter l'attention des voyageurs sur un traitement coloré des perrés et des talus qui accompagneraient le franchissement et dilateraient la sensation visuelle qui lui correspond à l'échelle d'une ponctuation colorée dans le cours de la séquence.

On utiliserait pour cela des plaques de béton circulaires colorées (du type de celles qu'on utilise pour la stabilisation des terres sous les passages supérieurs d'autoroute). Elles seraient disposées sous l'ouvrage, et de part et d'autre, en flancs monochromes et de découpe rectiligne, dont les dimensions seraient déterminées en fonction de la vitesse du défilement. La consistance visuelle de cet aménagement atténuerait l'effet de surprise créée par le franchissement, dans ce qu'il peut avoir de désagréable à grande vitesse ; en outre, on introduirait ainsi des éléments de repérage tout au long du trajet : la passerelle bleue, le pont rouge ...

- Les ouvrages qui sont franchis lentement.

Ils se trouvent à proximité des stations. Le voyageur peut les détailler ainsi que les aménagements d'accompagnement. Ils méritent un traitement plus paysager et moins schématique. A l'effet purement visuel et cinétique, qui est ici atténué, s'ajoute la fonction de signal à l'approche des stations dont ils forment la porte d'entrée.





JACKSON POLLOCK
Bruit dans l'herbe (substance miroitante) 1946.

Les croquis qui suivent illustrent une proposition pour chaque type d'ouvrage : passerelle des Luzards franchie à grande vitesse et formant ponctuation colorée dans la longue séquence végétale du Bois de Grâce et du Parc des Luzards, passage supérieur Y 1 découvert lorsque le R.E.R. ralentit à l'approche de la Station de NOISIEL.

Ces propositions devraient pouvoir être généralisées sous forme de système à tout le réseau, ce qui renforcerait ainsi son identité tout en rehaussant par leurs accents colorés la qualité de la dominante végétale dans les parties en déblai où la limitation du vocabulaire paysager (mouvements de sol-plantations) risque d'engendrer la monotonie.

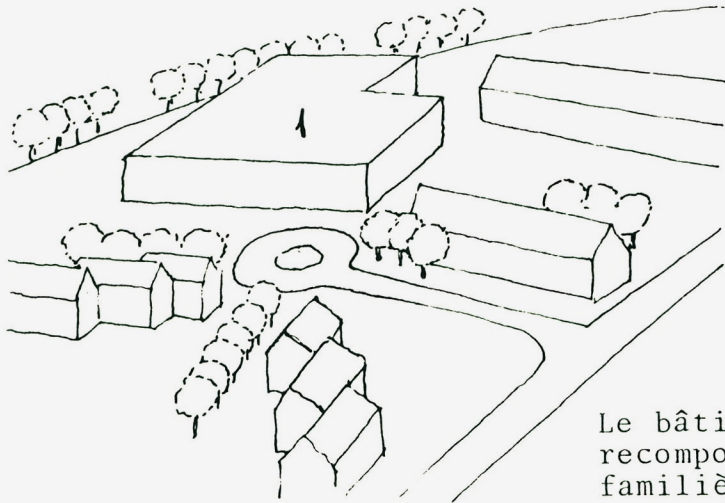
A l'inverse de ce qui a été fait pour les blocs-paysages, la définition plastique des passages supérieurs, découle des considérations faites à partir du paysage mobile. Il n'en reste pas moins que la plupart de ces ouvrages sont vus également à échelle moyenne depuis la ville. Leur insertion dans le paysage fixe se résoudrait à chaque fois dans des petits blocs-paysages dont le réseau forme le site naturel.

Il a semblé intéressant de les figer dans ce nouveau contexte sous l'aspect simplifié, sans détails inutiles et avec la franchise de coloration que suggère la brièveté de la perception. Ils seraient traités comme des masses géométriques simples, jetés en travers du réseau dans un rapport de pur contraste renforçant sa continuité dans un registre naturel comme une rivière.

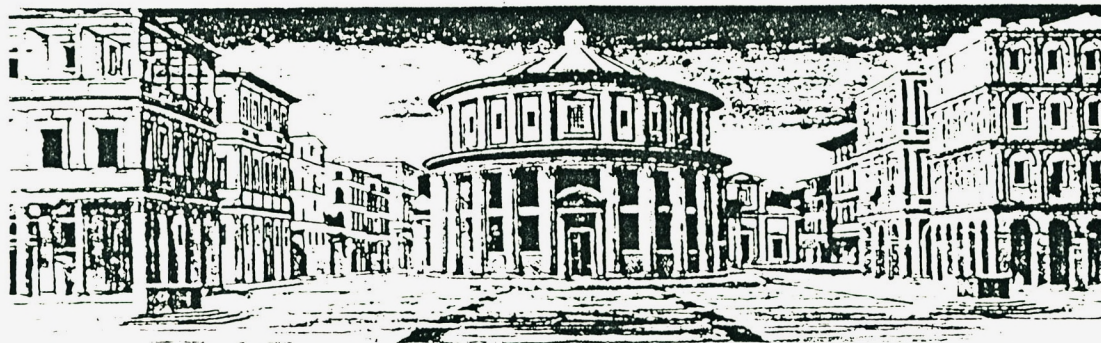
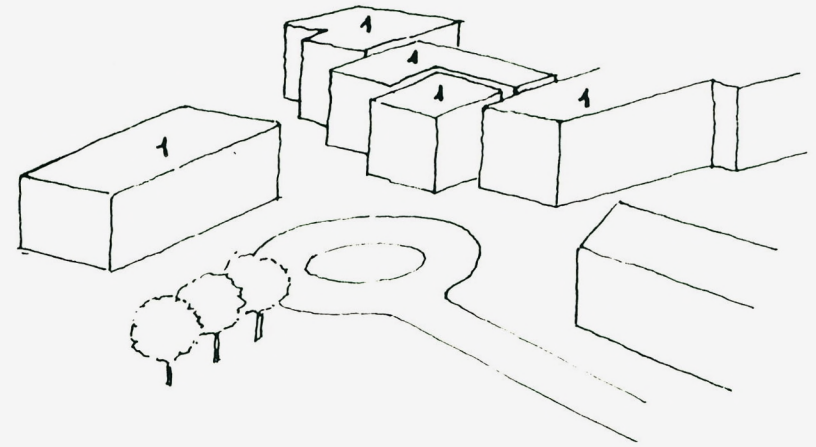
LE GROUPE SCOLAIRE DES TILLEULS - MARNE-LA-VALLEE

Concours 1977

86

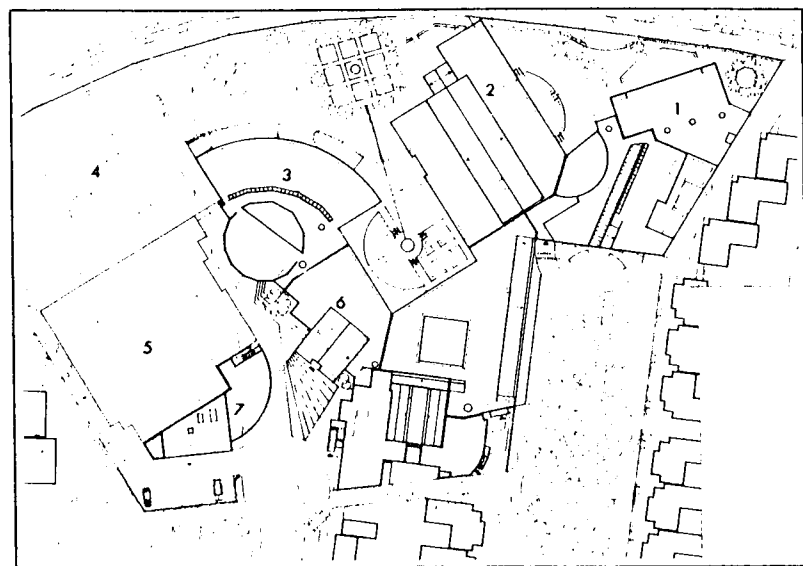


Le bâtiment se fractionne et se recompose en une image paysagère familière.



FRANCESCO DI GIORGIO Martini
Vue d'une ville idéale (1439-1502)



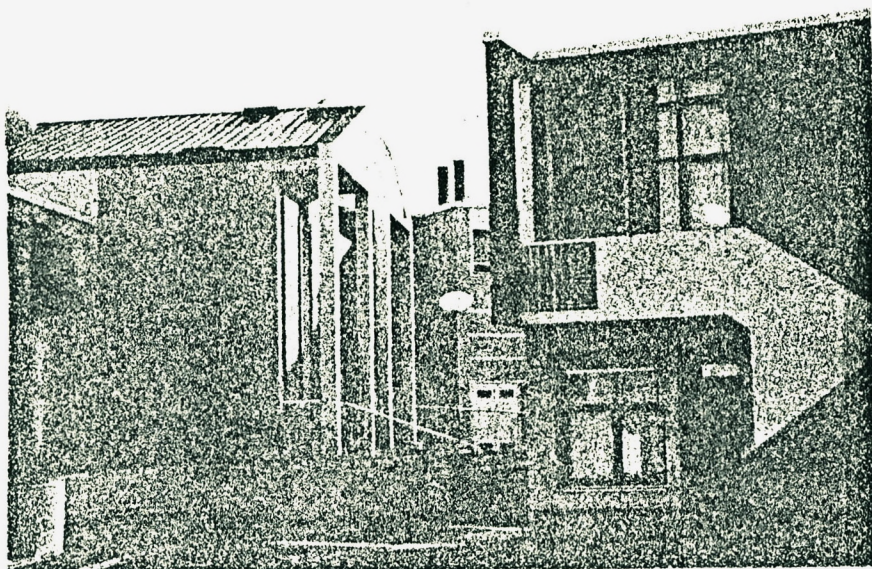


Ce groupe scolaire comprend une école maternelle de 4 classes, une école primaire de 12 classes, un L.C.R. et 3 logements de fonction. « Sa conception sur un terrain très découpé est liée à celle des directives d'urbanisme du quartier.

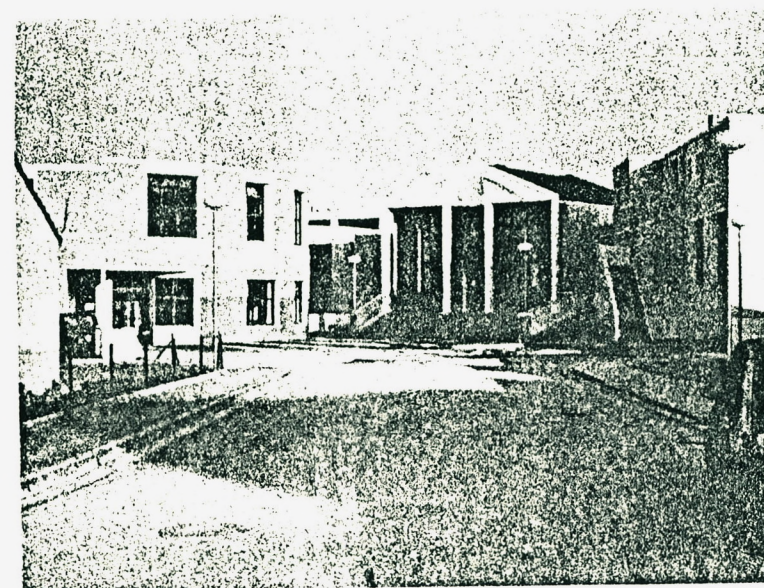
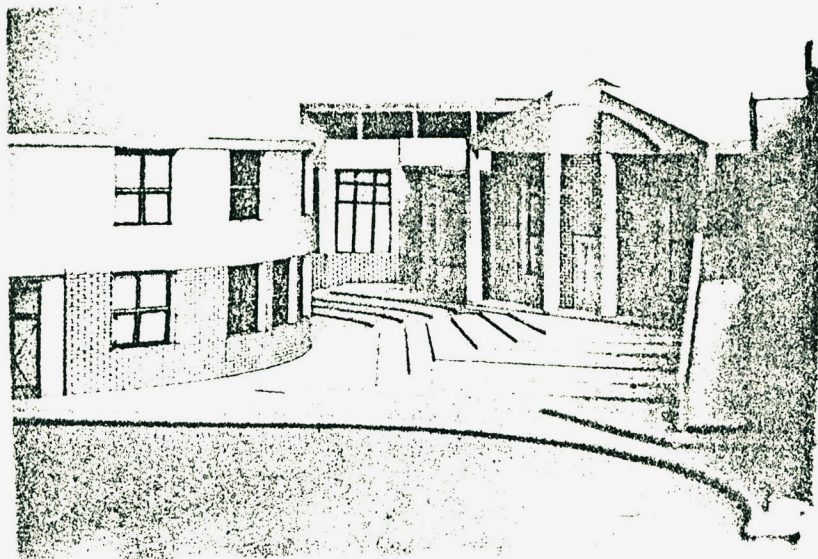
Les potentialités d'échelle propre à l'équipement, en rupture avec celles des constructions voisines, font qu'on y voit le participant exemplaire à la structuration des espaces publics du quartier ; de là les divers motifs spatiaux retenus (mail avec alignements plantés butant sur une façade d'une placette...) auxquels le groupe scolaire s'assujettit sur tout son contour. Mais cette versatilité urbaine engendre en contrepartie un risque, celui de la perte d'unité d'un bâtiment dont les façades périmétriques se résolvent dans une succession d'images localement adaptées aux exigences de variété du quartier, et pourtant vis-à-vis duquel une certaine idée unique « d'école » doit résister.

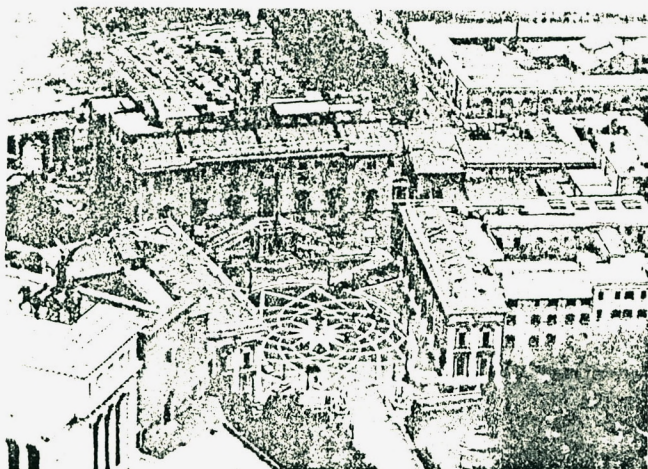
Un traitement filant monocorde de l'enveloppe y pallie en accompagnant chaque situation de façade dans un registre de lecture commun (enduit à la chaux claire, acrotère blanc délinéant les surfaces comme un galon, soubassement de céramique blanche, encadrement des baies). Ainsi, grâce à cette différenciation contenue, les scènes proposées autour du groupe scolaire, et qui, faute de recul ne peuvent être perçues ensemble suggèrent-elles, dans leur dépliement successif, une sensation de variété et de mélange concerté.

A l'intérieur, l'écartèlement du plan est réduit par de grandes perspectives reliant visuellement des lieux

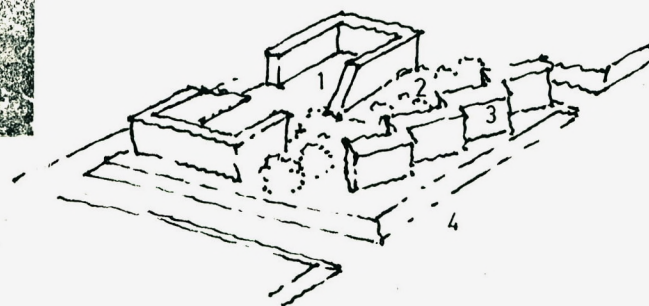


intérieurs majeurs (bibliothèques, ateliers, salles de musique, d'expression corporelle), où les stimulations spatiales et lumineuses sont accentuées et vers lesquels s'ouvrent, comme sur des espaces extérieurs, le module neutre et répétitif des salles de classe dont l'entrée est signalée par des triangles colorés ou des lettres ».





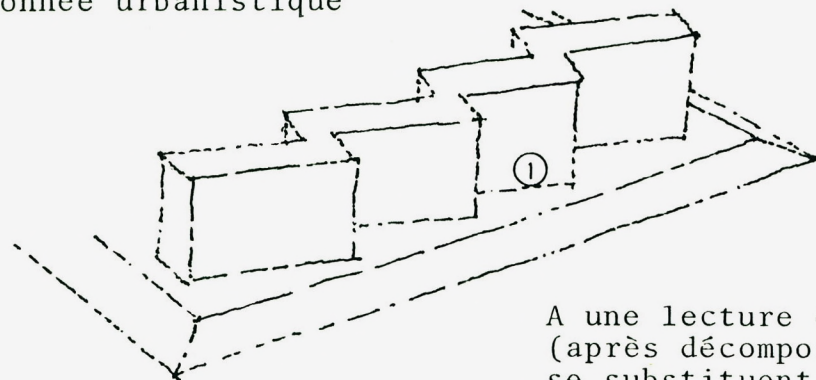
MICHEL-ANGE
Le Capitole; Rome.



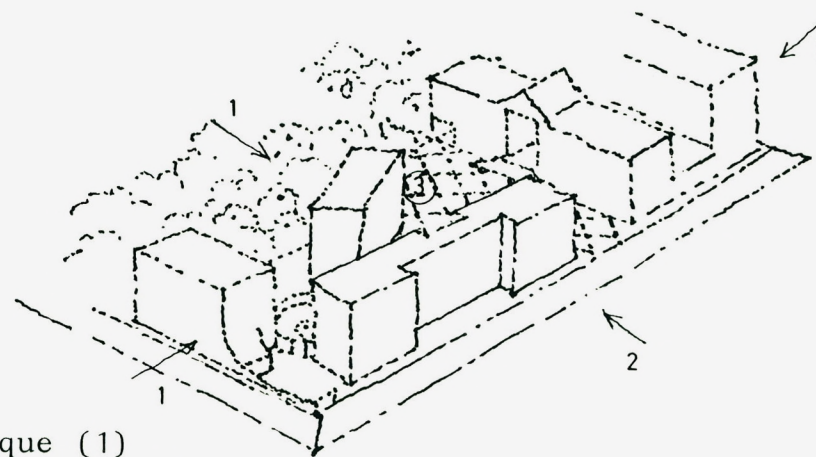
Les contraintes initiales :

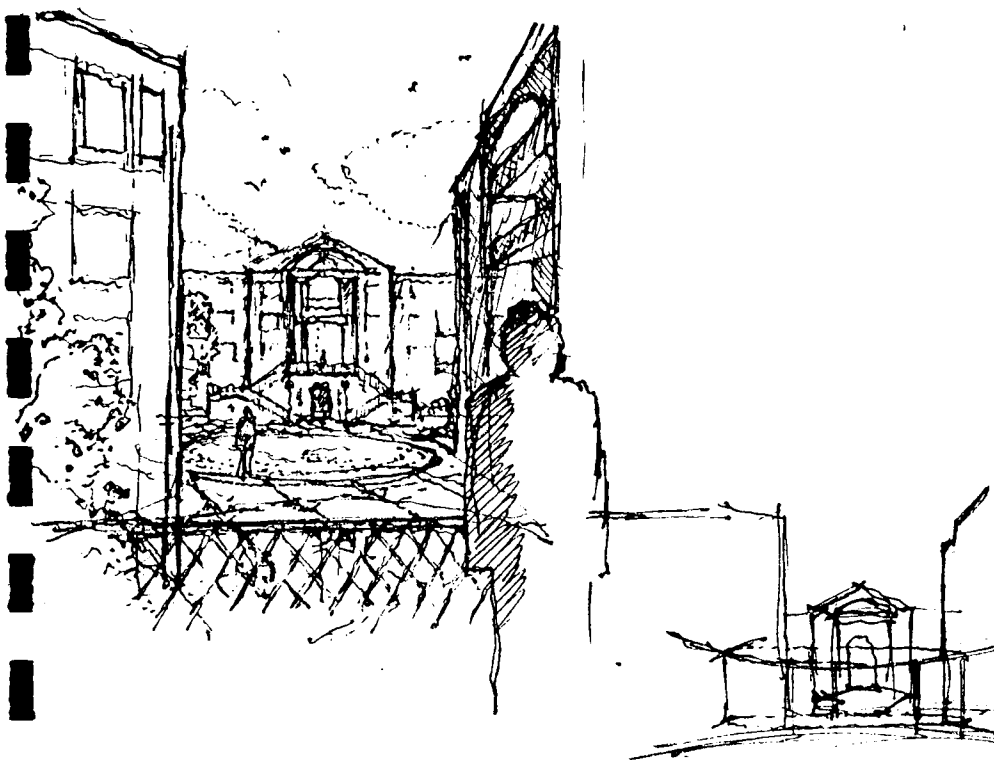
- un îlot mixte : des bureaux (1)
- un parc (2)
- des logements (3)
- la grande avenue centrale (4)

La donnée urbanistique



A une lecture extérieure unique (1)
(après décomposition et recomposition)
se substituent de multiples lectures
de façades (2) et un espace intérieur
qui devient un centre (3).





Situé en bordure d'une large avenue bordée de plantations d'alignement, au voisinage du futur "cœur" de la ville nouvelle de Saint-Quentin en Yvelines, ce programme à haute densité (210 logements/ha) a été réparti en un assemblage de petits bâtiments refermant des espaces publics au caractère urbain affirmé.

L'idée était de créer, dès réception, un fragment de paysage urbain cohérent qui devance le centre et pourrait, par la suite, se souder au quartier avoisinant non défini au moment de l'élaboration du projet.

Ce paysage se lit sous deux échelles correspondant l'une à la ville, l'autre à la "résidence".

La première est restituée par une implantation des bâtiments selon les limites de l'ilôt rectangulaire qui le fait apparaître comme un bloc.

La résidence "prend jour" sur la ville par une façade frontale de bâtiments différents, mais tous deux symétriques et bien alignés le long de l'avenue. Le dualisme de l'image fait référence la continuité paysagère de l'avenue, tracé régulateur à l'échelle de la ville, bordée ici d'immeubles qui auraient pu être construits à des moments différents.



B. ROSSELLINO

La piazza a Pienza: au centre la cathédrale
à gauche le palais Della Rovere .

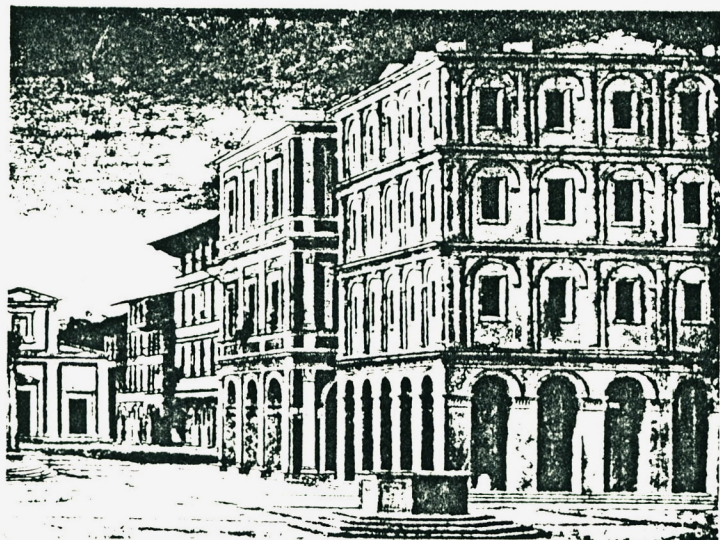
L'identité de la résidence reste toutefois perceptible ; les deux façades volontairement dépareillées sont réunies par un traitement de détail commun : encadrements blancs, garde-corps losangés, crépis gris.

A l'intérieur, l'espace entre les immeubles est traité comme un "dedans" qui exploite l'animation créée par une crèche et de petits équipements rassemblés autour d'une placette ronde. L'unité de lieu tient en cette petite "veduta" urbaine : effet de fuite perspective contrarié par une façade plaque centrée sur le motif d'un fronton, bâtiment central tourné de biais et jouant au soleil comme un édicule sur une place, carroyage géant au sol.

Le traitement des façades est essentiel pour la création de cet espace quasi scénographique. Leur symétrie renvoie à la singularité de chaque bâtiment qui joue en contrepoint avec les autres. Ce sont aussi des plans de réfraction sur lesquels la lumière rebondit plusieurs fois en se diffusant.

Certaines simplifications (trois types de fenêtres pour l'ensemble) permettent des raffinements de détails inattendus dans le respect du budget.

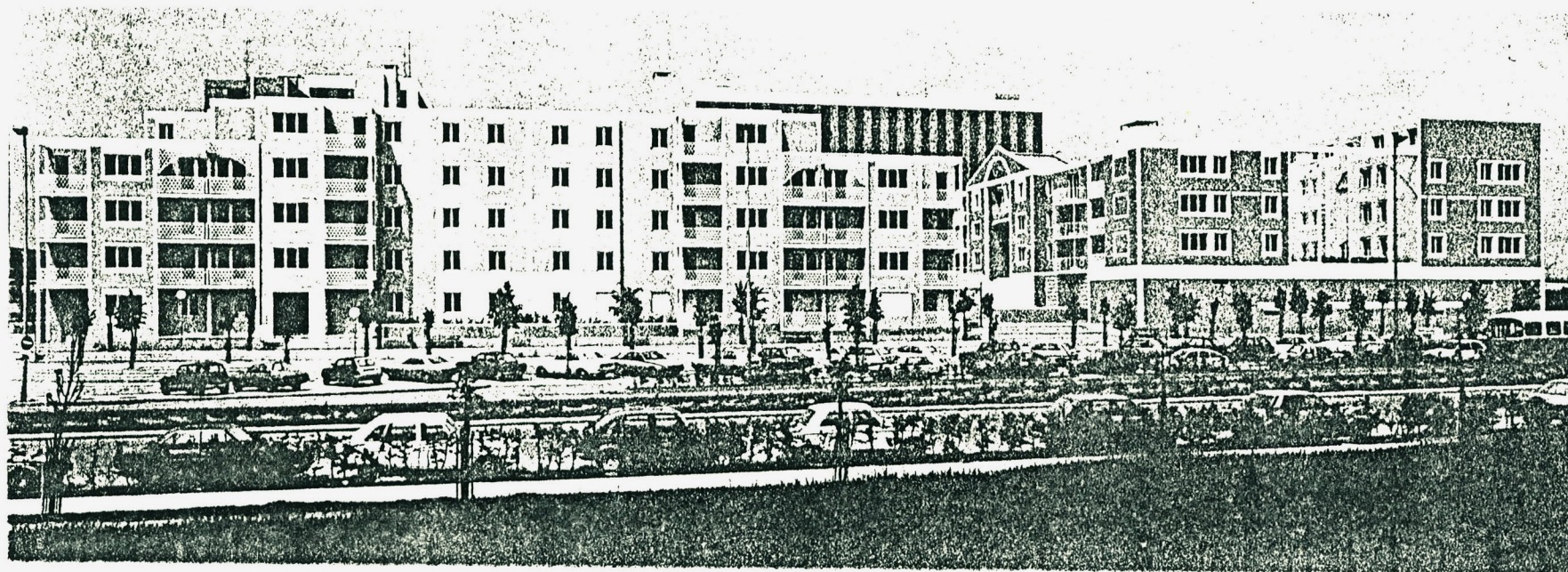
Les encadrements de fenêtres, acrotères, arêtes des bâtiments, sont délinéées par des cannelures en creux ou des listels blancs qui se détachent sur les gris et les beiges des grésés.

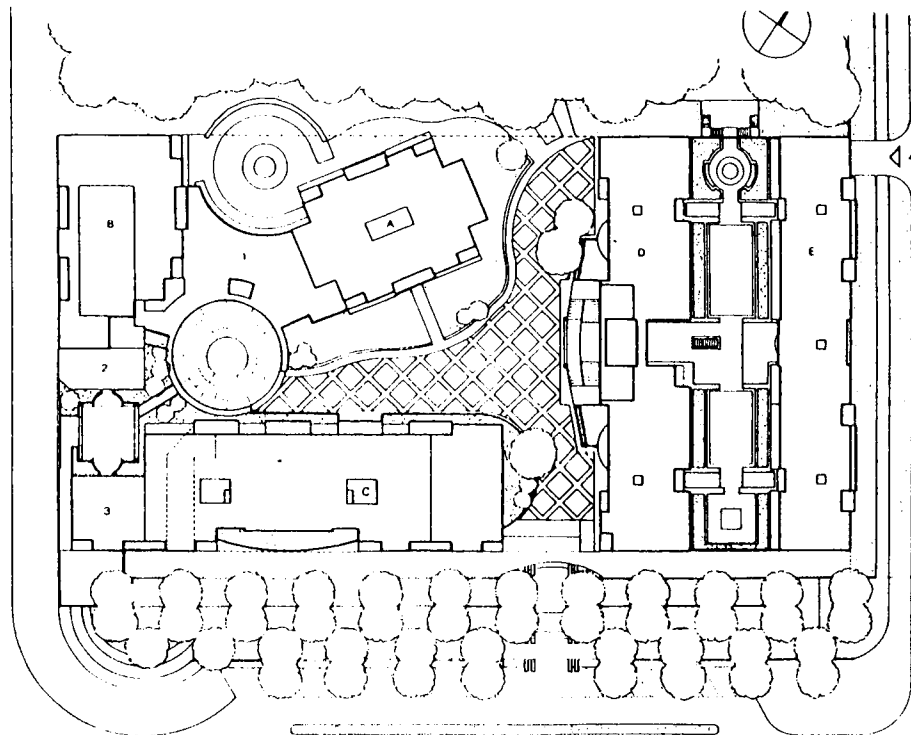


FRANCESCO DI GIORGIO
La place et la rue d'une cité idéale.

La finesse de cette modénature élémentaire réintroduit une échelle de perception, d'ordre centimétrique, pratiquement disparue des façades du logement social contemporain où des découpages géants et des enduits projetés à gros grumeaux sont souvent là pour masquer une maçonnerie approximative.

Un soin tout particulier a donc été porté ici à l'exécution des petits détails de référence qui exigeaient en retour un ragréage de précision.

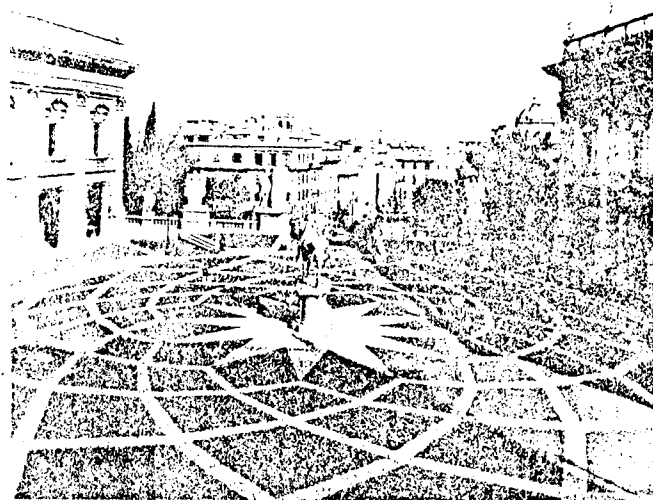




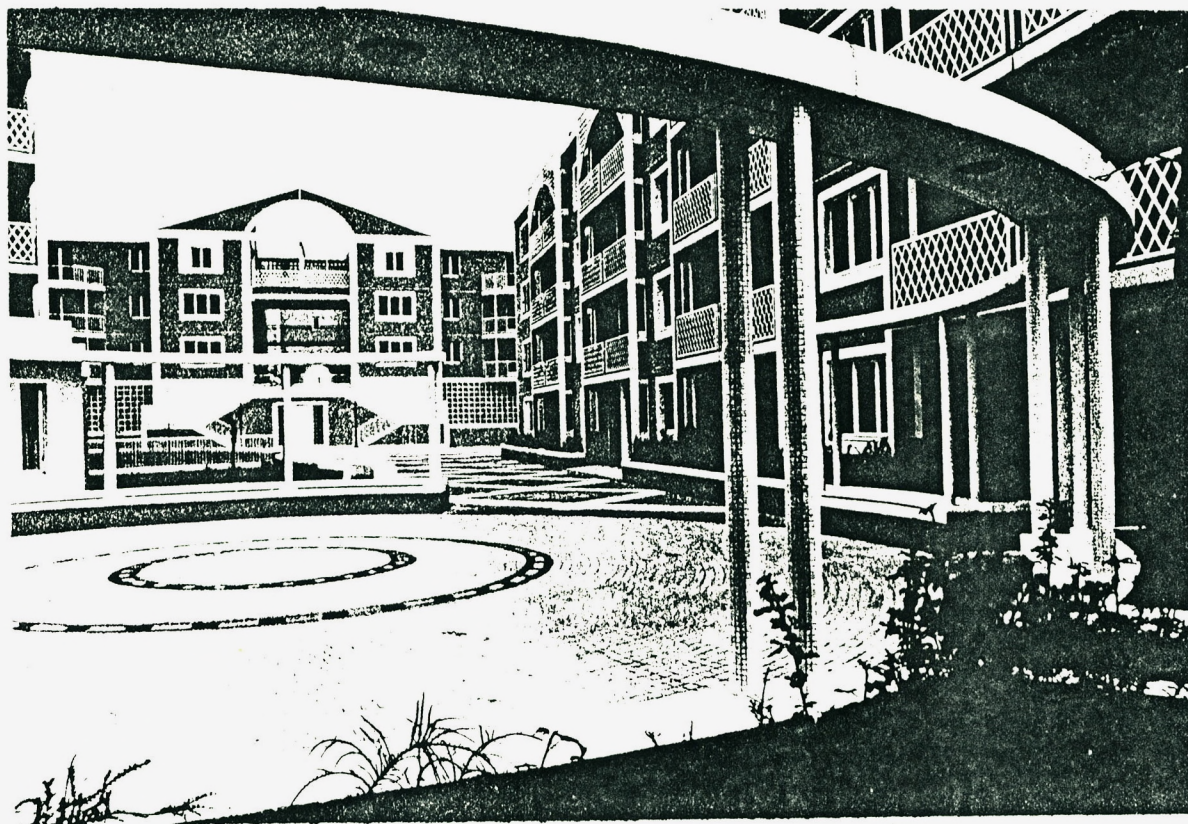
Il s'ensuit un changement d'échelle dans la perception d'ensemble de ces façades ; l'observateur y redécouvre le pouvoir séparateur d'une lumière frissante sur une ciselure d'un centimètre lisible à cinquante mètres sur un fond lisse.

Pour la coloration, on a opté pour une tonalité d'ensemble calme, classique, faite de variations de gris et de blancs cassés jouant bien avec les lumières très changeantes propres à cette ville nouvelle aux ciux lavés par le vent d'ouest.

A l'intérieur, les études de coloration ont conduit à trois gammes coordonnées (sols - murs - menuiseries - stratifiés) plus ou moins chaudes qui ont été réparties en fonction de l'orientation directe de chaque logement et des réflexions lumineuses sur les autres façades.



MICHEL-ANGE
Le Capitole; Rome.

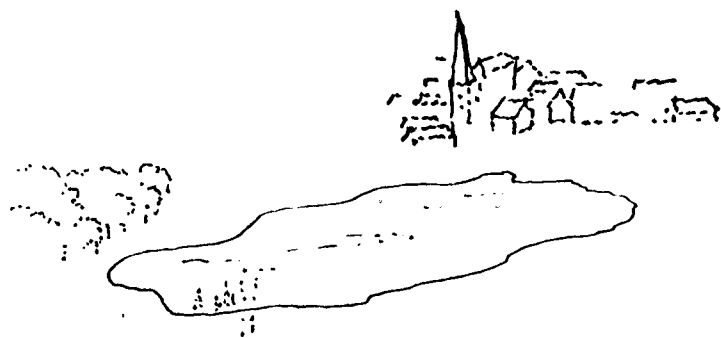


Un vieux village, un bassin d'eau
fluviale, 300 logements indivi-
-duels, et quelques équipements
en ville nouvelle, et une nou-
-velle centralité à définir.

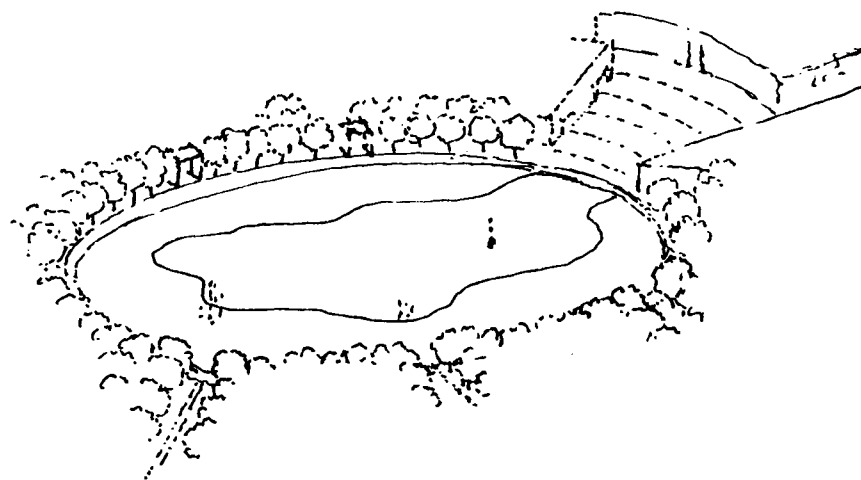
LA Z.A.C. DU BOIS D'ARCUEIL (MELUN-SENART)

Concours pour le centre de quartier - 1979

le village



le plan d'eau



un bassin de retenue d'eau pluviale peut devenir
un nouveau centre-paysager

1 - UN PAYSAGE NATUREL AU CENTRE

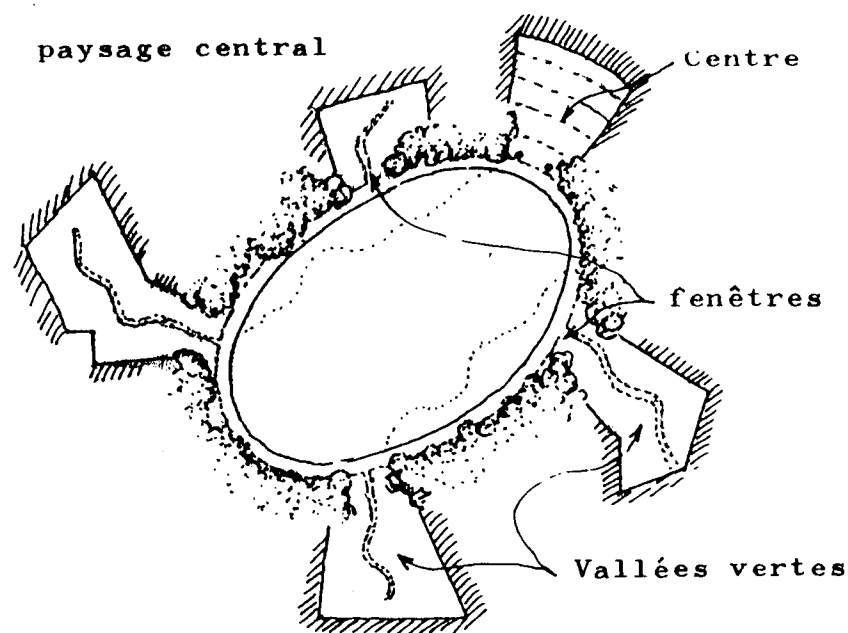
Peut-on trouver une solution d'ensemble pour cette grande nappe de pavillons avec l'effet de dissémination urbaine et de polycentrisme qu'il entraîne généralement, sur un site vaste, dont le relief est quasiment absent, et à proximité du contexte relativement fragile d'un village ancien et d'un château qui interdisent le recours aux solutions compositionnelles radicales ?

C'est la question, que l'on a été amené à se poser avec, comme arrière plan inévitable pour cette réflexion, l'hypothèque du plan d'eau aux contours mous, déjà dessiné au centre géographique de la future urbanisation. Géométriquement, sa présence est ambiguë parce qu'à la fois sauvage et centrale; autrement dit son contour "sans forme", qui le prédispose à un traitement paysager naturel, réputé neutre, est en réalité une gêne car sa position privilégiée ne peut manquer d'amener à y chercher l'élément "central" vers lequel vont devoir converger et descendre toutes les liaisons urbaines ; le plan d'eau ne peut être compris en dehors de ce rapport contradictoire : d'un côté ce morceau de "paysage naturel" compte tenu de son échelle ne survit pas à la construction, même intermittente de ses berges (ce n'est pas un lac), et ne peut se poser comme un véritable support paysager.

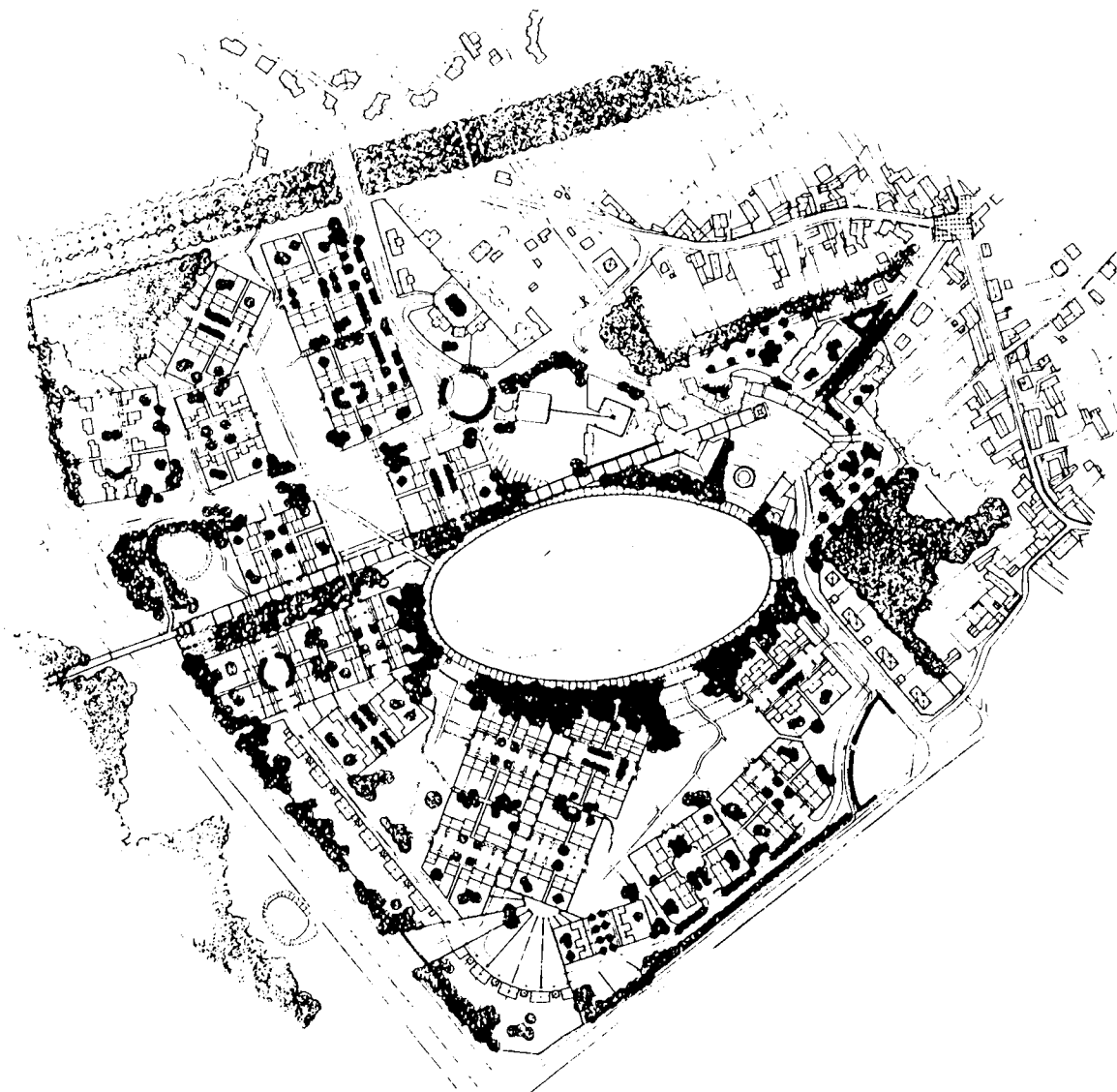
d'un autre côté, ce même plan d'eau dégage des visions qui sont à l'échelle de l'ensemble et inversement tout parti d'ensemble ne peut l'éviter.

Aussi a-t-on été conduit à résoudre cette contradiction en recherchant d'une part un traitement du paysage central particulier, qui rende viable cette association exceptionnelle de naturel et de centralité, et d'autre part en introduisant une relation d'articulation différée entre celui-ci et les éléments construits du programme.

Compte tenu de l'échelle insuffisante du plan d'eau, on a choisi de mettre entre parenthèse son caractère naturel, de le détacher du reste, comme un morceau de paysage préservé, pareil à une oasis.



Une large promenade légèrement surélevée le circonscrit sur plan elliptique en régularisant la découpe, et en isolant à l'intérieur le passage de l'eau à la terre qui est accompagné et brouillé par un continuum de plantations : petits saules - roseaux - nénuphars - nymphéas -. Ce paysage est nettement construit par les frondaisons de plantations qui accompagnent tout autour la promenade ; on peut alors y ouvrir diverses fenêtres par lesquelles viennent s'aérer des quartiers de logements (tous également situés par rapport au privilège de la rive et du paysage central). Les étrangelements végétaux relèguant au loin la présence des masses construites dilatent les visions à l'échelle de l'ensemble.



2 - LE CENTRE

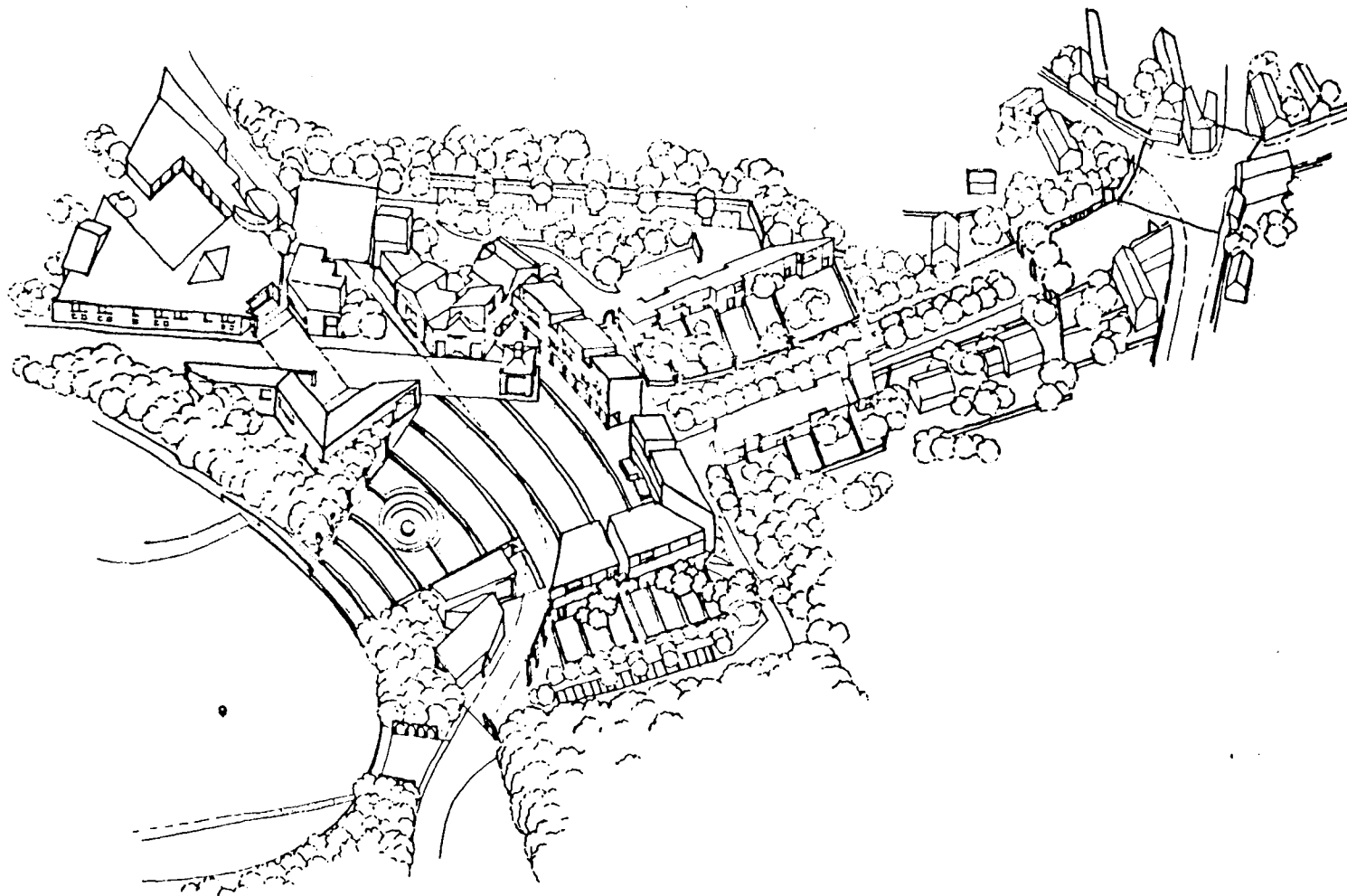
Les divers éléments du programme ont été regroupés autour d'une place qui descend vers le plan d'eau. On la découvre avec en premier plan des masses végétales importantes le long de la promenade elliptique, qui devient un quai bordé de balustrades et plongeant dans l'eau.

Elle est rythmée par des segments d'ellipse qui prolongent la forme de la promenade en ondes concentriques et l'y associent géométriquement. Au fond, elle est refermée par la façade incurvée de logements surplombant une arcade commerciale.

Au centre de la place, le ru se déverse dans un bassin circulaire d'où il repart par une canalisation souterraine. Des gradins tout autour accueillent les flâneurs qui peuvent d'ici embrasser tout le paysage dans ses grandes dimensions.

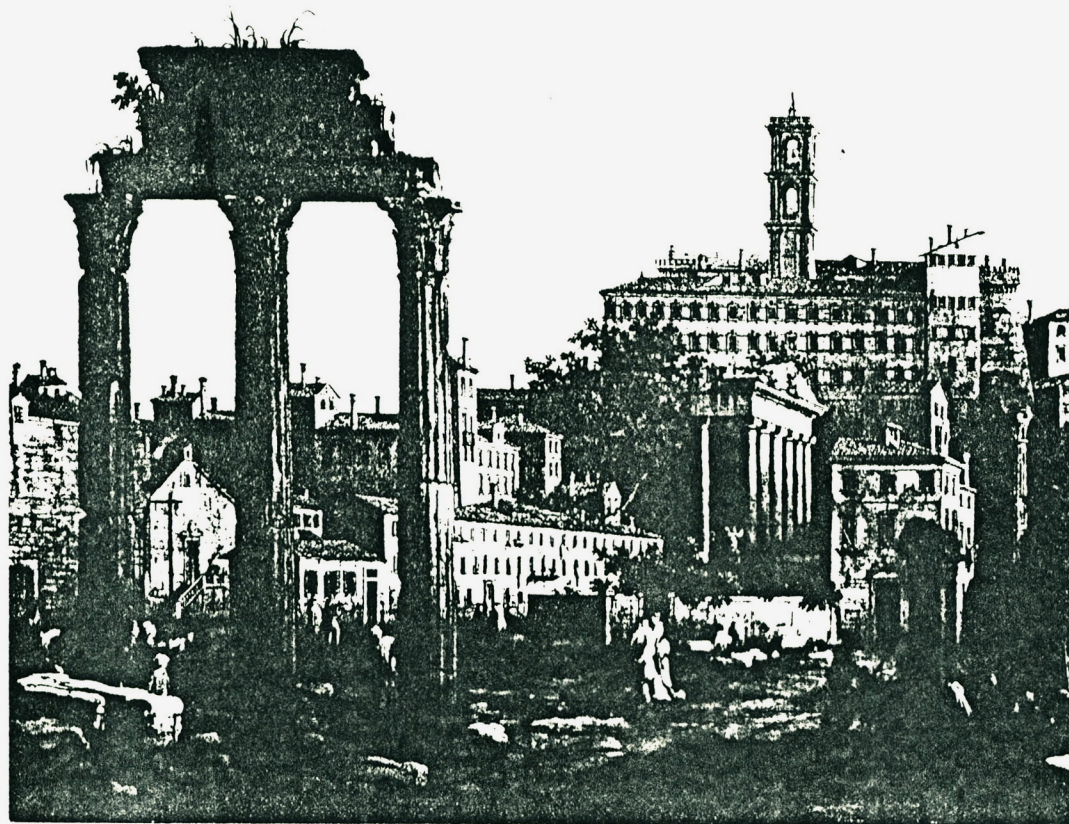
La liaison avec le centre ancien de Nandy est assurée par une placette ouverte au carrefour des rues Georges Cocq et d'Arqueil qui introduit un mail planté de tilleuls ; à son extrémité, on découvre la place une fois passé sous un porche.

L'accent est mis sur la liaison piétonne avec le bois d'Arqueil traitée comme une large allée partiellement dallée et accompagnée de plantations qui longent à une extrémité les beaux peupliers qui bordent le ru. Venant du bois, la promenade est marquée par le leitmotiv construit du pavillon abritant le L.C.R. et qui est implanté librement vis à vis de la place. La grande façade rectiligne du groupe scolaire le long de cette promenade canalise le cheminement. Les équipements très différenciés les uns des autres sont cependant



réunis autour de petites placettes . L'une sur laquelle se termine la circulation publique auto et l'autre tel un tapis relie le C.L.A.E. au groupe scolaire. A son point de tangence avec la promenade elliptique, cette allée rectiligne s'ouvre sur une clairière qui accueille l'école, le gymnase, le terrain de sports et la plaine de jeux.

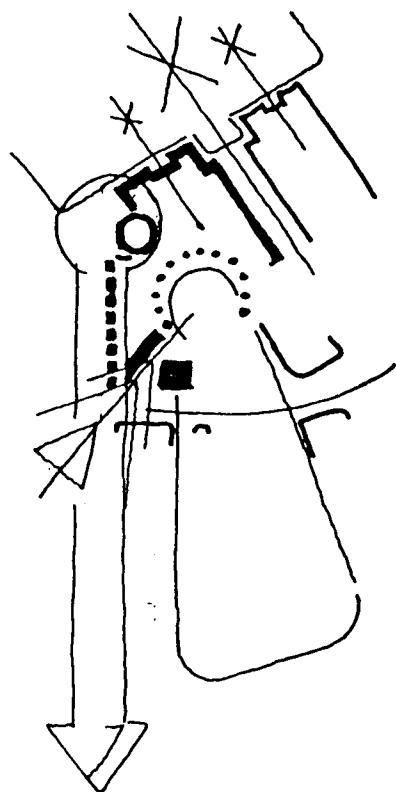
L'IMMEUBLE DE LA D.D.E. DE LILLE - 1980



CANALETTO
Vue du Forum Romain (détail)

19 000 M2 de bureaux au coeur d'un
flot urbain.

I - CREATION D'UNE PLACE PUBLIQUE :



L'ilôt en forme d'éperon dont la pointe est orientée à l'est, tourne le dos à la ville.

L'espace dégagé au carrefour des rues de Tournai et Delory n'est qu'un entrelacs circulatoire ouvert par le coin du pignon en équerre de la cité administrative ; on ne peut y imaginer la place urbaine, lieu idéal pour édifier la façade majeure avec la porte d'entrée de l'édifice.

Les directives d'alignement, dans un souci de continuité urbaine (prolonger les rues pour relier ce quartier longtemps délaissé avec le centre ville) équilibrent les enveloppes capables selon un tracé en V et décomposent en trois facettes un bâtiment dont on souhaite rendre perceptible l'unité d'édifice civil. On ne sait ainsi comment l'agréger autour d'un élément architectural fédérateur et susceptible d'en assurer l'unité sous divers angles et à l'échelle de la ville (dôme, fronton, beffroi).

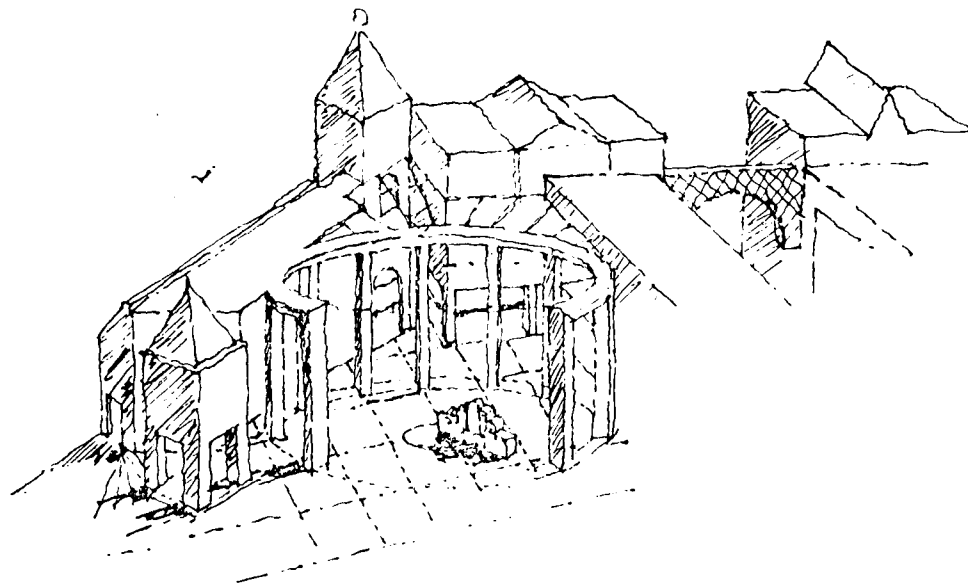
Le schéma circulatoire piétonnier reflète cette difficulté ; les arcades de la rue de Tournai se prolongent dans le vide et l'on tourne autour d'un îlot qui n'offre que de "l'extérieur". L'entrée, difficile à traiter de manière significative, se fait sur le petit côté sur un pignon biseauté sans relation organique avec le système des arcades.

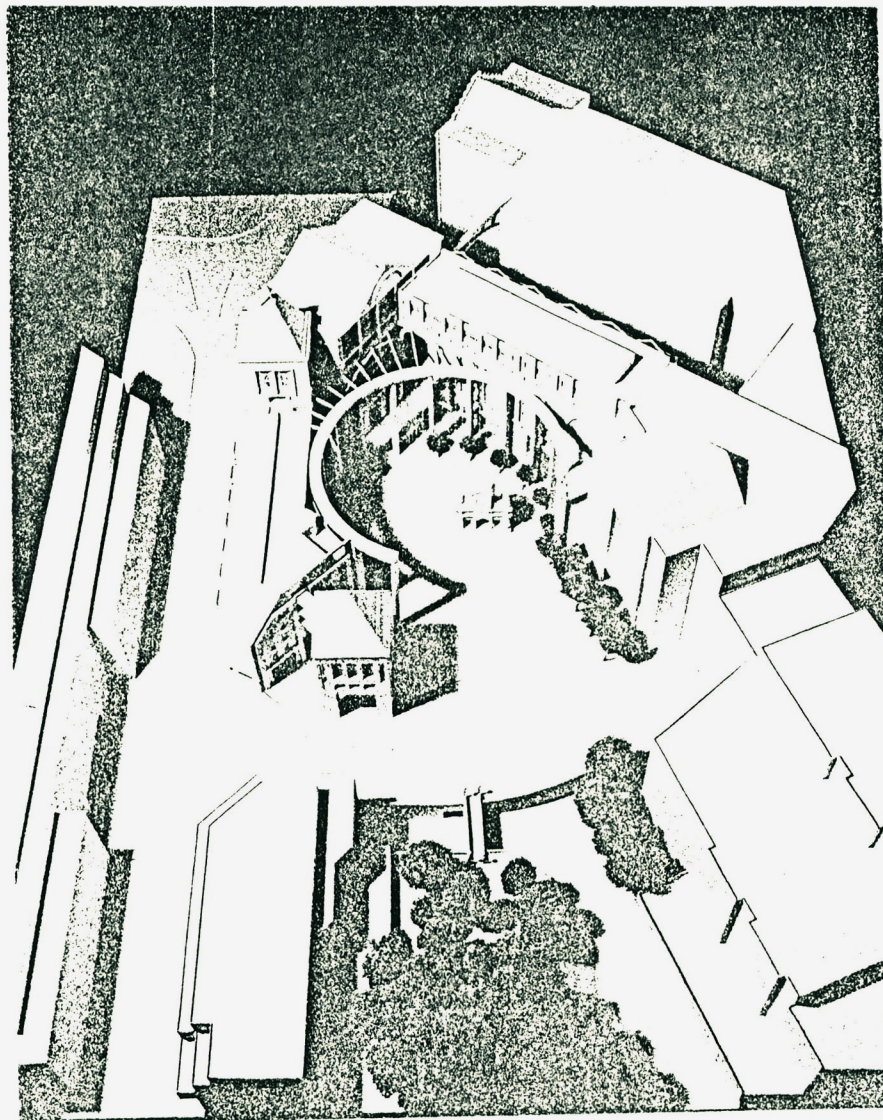
Ce constat d'absence d'un véritable lieu urbain, socle fort et agent de soudure entre le monument civil et le quartier central nous amène à articuler notre réponse autour des points suivants :

L'espace intérieur initialement dévolu au "domestique" est converti en un grand réceptacle où l'on laisse largement pénétrer les piétons.

Un grand parvis ceint en avant-plan d'une arcade semi-circulaire marque alors l'aboutissement des liaisons piétonnes convergeant depuis les arcades de la rue de Tournai, la rue couverte du Forum, le parking public ou la future passerelle de la préfecture.

La façade en liaison avec la ville, initialement ouverte par un biais sur la rue de Tournai s'ouvre maintenant sur le parvis par une sorte d'espace d'appel aménageant des perspectives visuelles jusqu'au coeur de l'îlot.



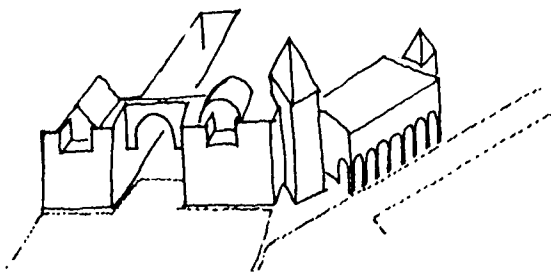


II - LES FACADES EXTERIEURES :

Tournées vers l'extérieur, donc donnant sur rue, les façades périmétriques n'ont pourtant pas d'entrée et donc de relation organique à la ville ; ce sont de simples enveloppes percées de fenêtres qui referment la bâtisse sans créer d'inflexions.

Toutefois, sur son pourtour, cette peau continue va se trouver confrontée à trois mises en situations urbaines très différentes qui appellent autant de solutions de traitement engendrant des relations de contraste d'échelle et une certaine décomposition en facettes successives.

- La rue de Tournai, marquée depuis la gare par les alignements de façades, forme une sorte de canal visuel d'où l'Hôtel de la D.D.E. ne peut apparaître que comme une perspective obligée.
- La Place de Flandres, espace dégagé, avec les références d'échelle importantes du Trésor et de la Cité administrative et où le sens des circulations vers le centre implique une vision frontale par excellence, celle d'une façade tableau chargée de ponctuer sur une face l'entrée dans Lille alors que celle de la D.D.E. se fait de l'autre côté.
- La brève fugue perspective de la rue Delory, lieu d'une forte striction donnant son épaisseur à l'effet de porte, avec ses façades encorbellées à l'aplomb des trottoirs et les passerelles refermant un espace assombri.

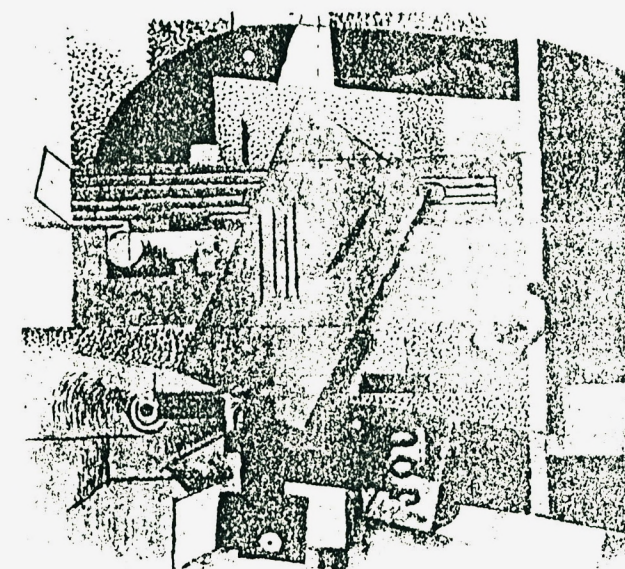
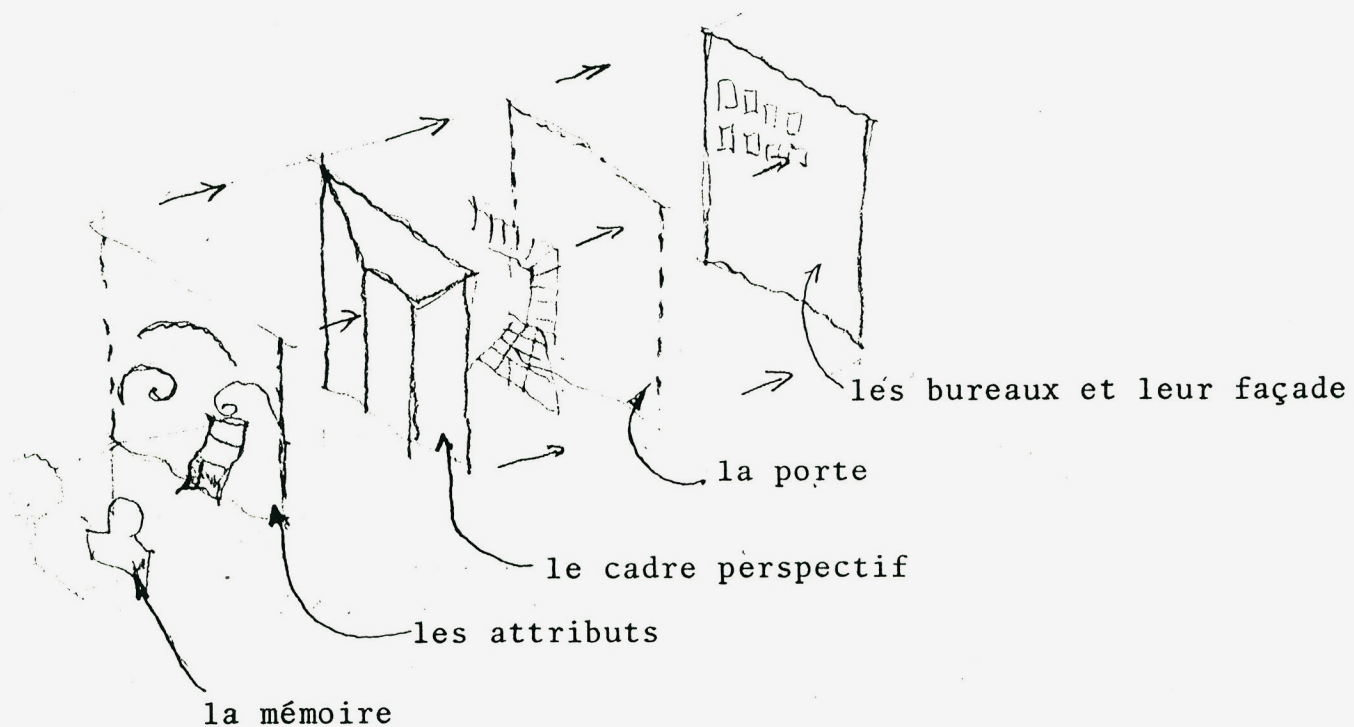


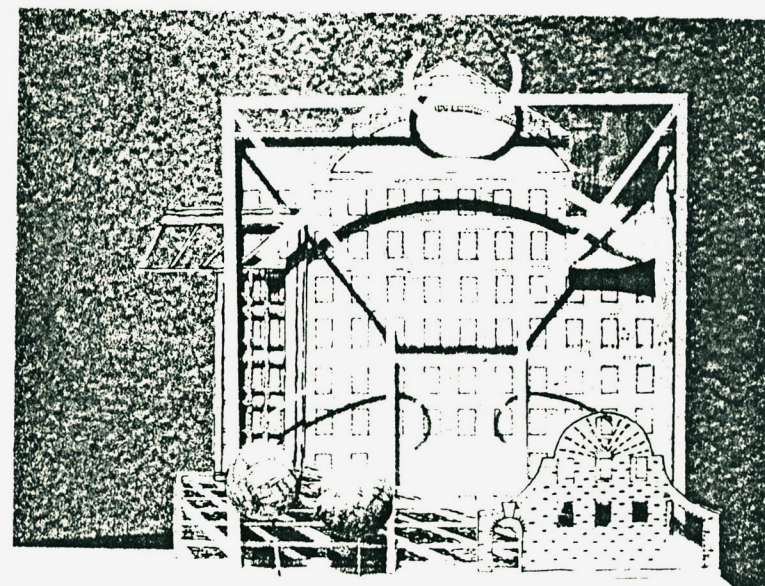
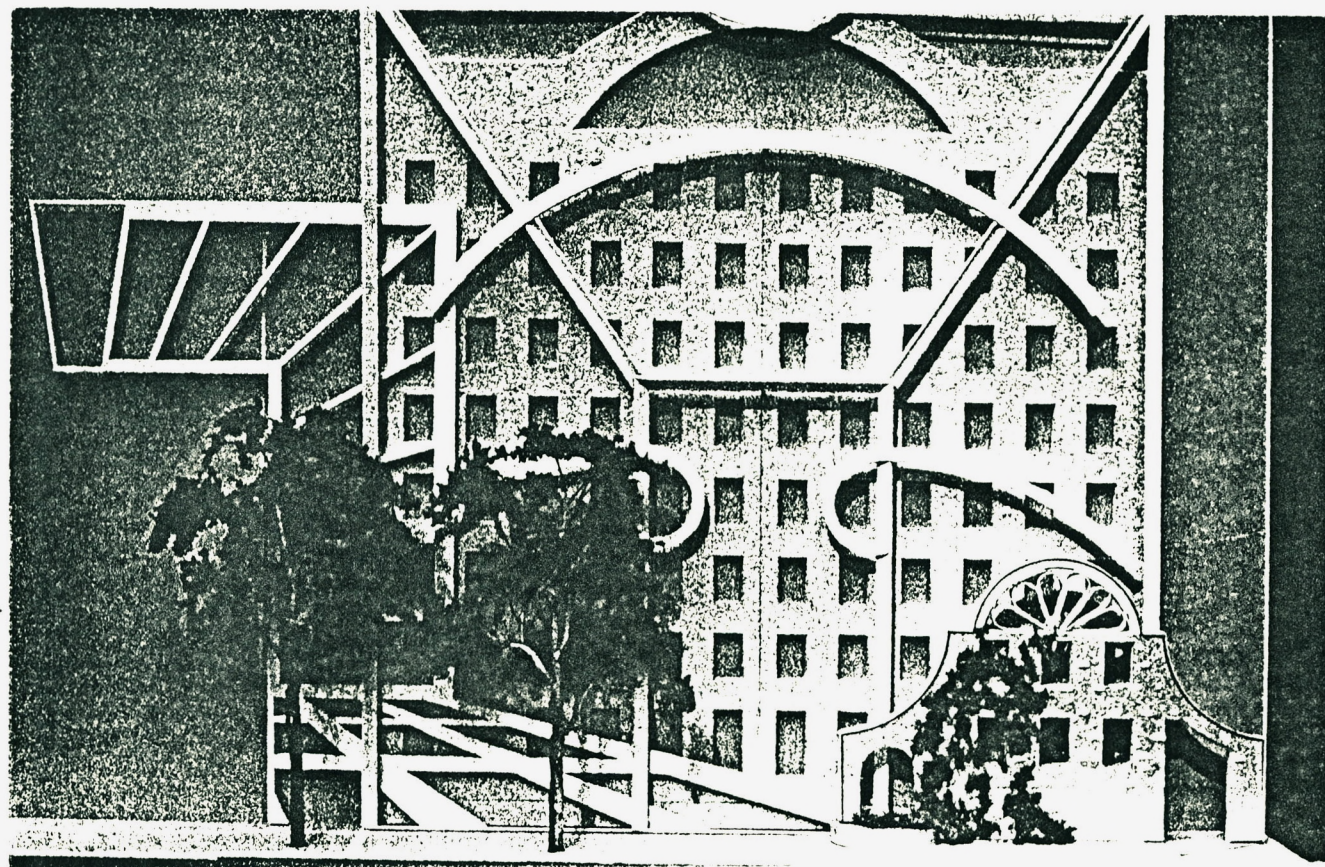
Ainsi, n'ayant pas de discours propre à imposer, faute de porte d'entrée sur son périmètre extérieur, le bâtiment civil assujettit son image et l'engage successivement au gré du contexte urbain dans une série d'écritures dont la lecture simultanée peut faire croire à une dislocation (le développé de façades juxtapose artificiellement trois façades qui sont en fait perçues séparément).

LA FACADE PORTE DE FLANDRES

*Elle doit répondre à deux fonctions
signaler l'entrée de la ville et
abriter des bureaux.*

une façade-mémoire sur laquelle
vient se stratifier l'histoire...





Au lieu de s'affirmer comme bâtisse isolée, il confortera les options de la Z.A.C. : alignements perspectifs, frontalité, striction, toutes preuves d'urbanité que le bâtiment civil pourra offrir au quartier en voie de structuration, fort de cette garantie que lui octroie au verso l'image unificatrice extrêmement résistante du parvis et de la colonnade.

Cette disposition à l'intégration au quartier ne signifie pas pour autant la disparition de l'entité du "monument civil".

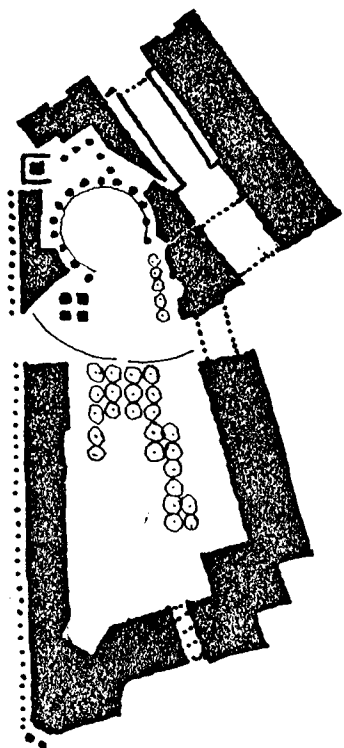
Certains éléments de continuité sont retenus afin de présenter dans un registre commun les fluctuations de façades et maintenir une certaine distance à la variété, la styliser.

Ce sont les matériaux traditionnels, briques et ardoises, qui par leur couleur et leur grain forment une matière continue ; ce sont également les registrations de façades : les socles, creux à jambages, plats, en porte à faux ; les corps de bâtiments désignés par les oriels de la rue de Tournai, la verrière et la grande arche de la place de Flandres, la galerie de la cour Delory, les toitures, l'édicule pyramidal à l'entrée, le crénelage des chiens assis, le campanile qui sous toutes leurs faces découpent par des hérissures ou de larges ouvertures, le ciel.

Ces registrations épousent les contrastes d'échelle commandés par le contexte en conservant les silhouettes familières aux villes du Nord dont on n'aurait conservé que l'essentiel.

Cette distance au modèle "régional" qu'implique le traitement dans un registre commun est un facteur d'unité qui s'est concilié avec l'exigence de variété que le monument civil se propose d'induire dans la Z.A.C.

III - LES FACADES INTERIEURES :



Le parti envisagé plus haut veut que la façade au sens propre (la face de l'édifice où se trouve la porte d'entrée) soit située sur le parvis. C'est là que se cristallise cette demande du programme d'une "architecture civile à très fort pouvoir symbolique". Et là, on rencontre une double difficulté liée à la fois au site, et au langage architectural contemporain : celle de se refermer à l'intérieur de l'ilôt sur une façade frontale suggérant l'entrée.

Aussi a-t-on cherché à y pallier par l'interposition de l'arcade qui suggère par sa transparence une continuité, les bâtiments étant perçus au travers. La "cour intérieure" délimitée par l'articulation des corps de bâtiments contient autant l'arcade qu'elle s'y trouve elle-même contenue.

L'étagement de plans successifs en profondeur, le contrepoint des plans et du tambour de la colonnade, les hautes valeurs lumineuses des façades intérieures éclairées de biais par une trouée latérale, créent un jeu complexe entre le dedans et le dehors.

Ainsi au lieu de se mettre en devoir de résoudre le traitement d'une façade d'entrée saisie comme un objet unique, on organise un contraste de façades intérieures et extérieures perçu simultanément d'où la colonnade, en tant qu'élément d'égalisation par excellence entre le vide et le plein, ne peut s'imposer comme élément architectural singulier. Le résultat tiendrait en la création d'un petit "paysage urbain" en substitution d'une façade au dessin impossible.

Le traitement de la façade se complète par un dallage calepiné par ondes concentriques qui étend le parvis minéral jusqu'au soutènement courbe qui domine la voie de service et l'accès aux parkings. Un ponceau relie le parvis au jardin. Côté rue de Tournai de grands emmarchements signalent l'accès au centre administratif et une place traversante assure la liaison piétonne avec le parking public. Un fragment d'architecture flamande excellemment ornementée contribue par sa position excentrée sur le parvis à la complexité urbaine du lieu.

IV - "LA MAISON DE LA D.D.E."

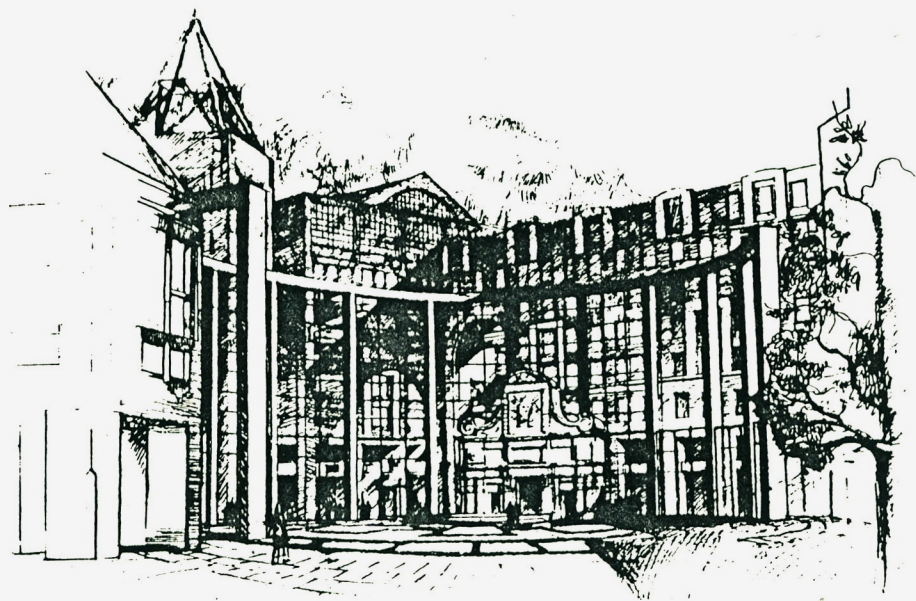


La galerie des offices. Florence.

La colonnade ceignant le parvis est davantage la façade de la ville qui limite et conclut les liaisons piétonnes en bout d'ilôt. Derrière elle et autour d'un espace dont le caractère intermédiaire est souligné par le jour fort et sans ombres tombant d'une grande verrière, s'assemblent comme sur une placette extérieure à l'encoignure d'une ville, les trois façades des bâtiments de l'Hôtel.

Cet espace joue ainsi à l'intérieur de l'immeuble, pour les visiteurs ou les agents, le rôle d'une place, d'un carrefour de circulations entre les "quartiers". Ainsi l'individualisation nécessaire des services ou des cellules, est assurée, tandis que le passage obligé par cet espace ouvert sur presque toute la hauteur permet efficacement les rencontres nécessaires : tous les locaux qui y ouvrent sont des lieux d'accueils ou d'usage collectif interne ou public : mezzanines accessibles au public à R+1, coins détente et leurs distributeurs de boissons, circulations, salles de réunions.

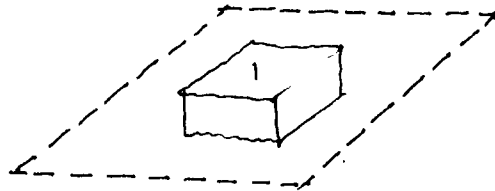
Le caractère fédérateur de l'espace enclos dans la verrière est accusé par le beffroi intégrant dans ses piédroits les circulations verticales centrales. Un système de balcons ou de passerelles s'ouvrant à chaque niveau sur le volume intérieur ajoute à la sensation de spatialité du hall.



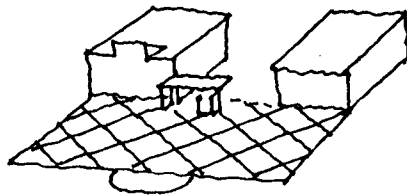
111

L'AMBASSADE DE FRANCE ABOU DHABI - 1981

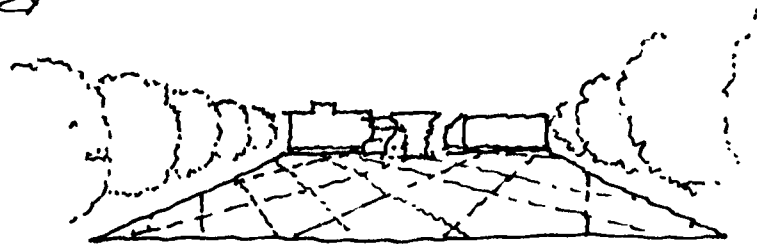
*En plein désert dans le futur
quartier diplomatique énoncer
une image de la France.*



le site et le programme (1)

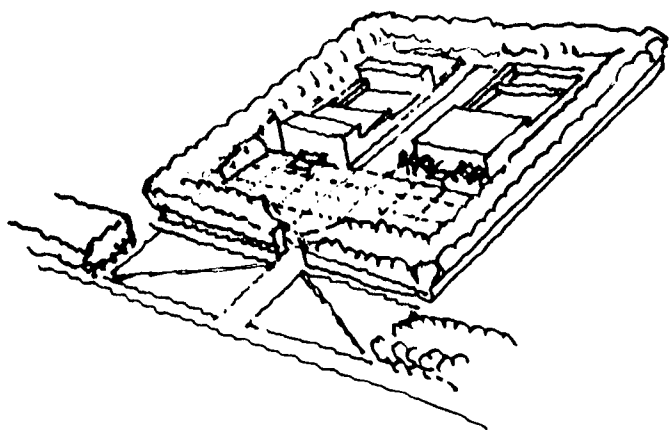


la décomposition du bâtiment en deux parties
s'accompagne d'une nouvelle combinaison
enrichie d'un dallage et d'un fragment d'histoire,
qui scelle l'unité de l'image.



I - DEUX BATIMENTS, UN SEUL PAYSAGE :

Le fait de représenter et de dépendre à l'Etranger d'un même Etat national doit trouver son identification dans une Ambassade d'image univoque et pourtant faite de deux bâtiments de fonction, de caractère, d'accessibilité différents ; il faut donc découvrir d'un seul regard les deux Ambassades ; aussi, se propose-t-on de les réunir, non pas en un bâtiment unique, tous caractères architecturaux confondus, mais en un petit paysage unique fait de deux bâtiments différents dans l'écrin végétal des deux rangs d'eucalyptus ceinturés par le mur



Pour ces considérations d'ordre paysager qui en recoupent d'autres (fonctionnement et sécurité), on a souhaité un seul accès depuis le boulevard, d'où l'on découvre l'image monumentale mais variée des façades frontales de la Chancellerie et de la Résidence posées côte à côte sur le grand dallage losangé qui consacre l'unité de lieu.

Chaque façade a son axe de symétrie et les entrées sont ainsi parfaitement identifiées ; des nuances dans le traitement architectural aiguillent naturellement le visiteur vers l'une ou l'autre. Ce "morceau" de paysage est enrichi par la hampe porte-drapeau et la copie d'un fragment architectural classique français comme témoin culturel.

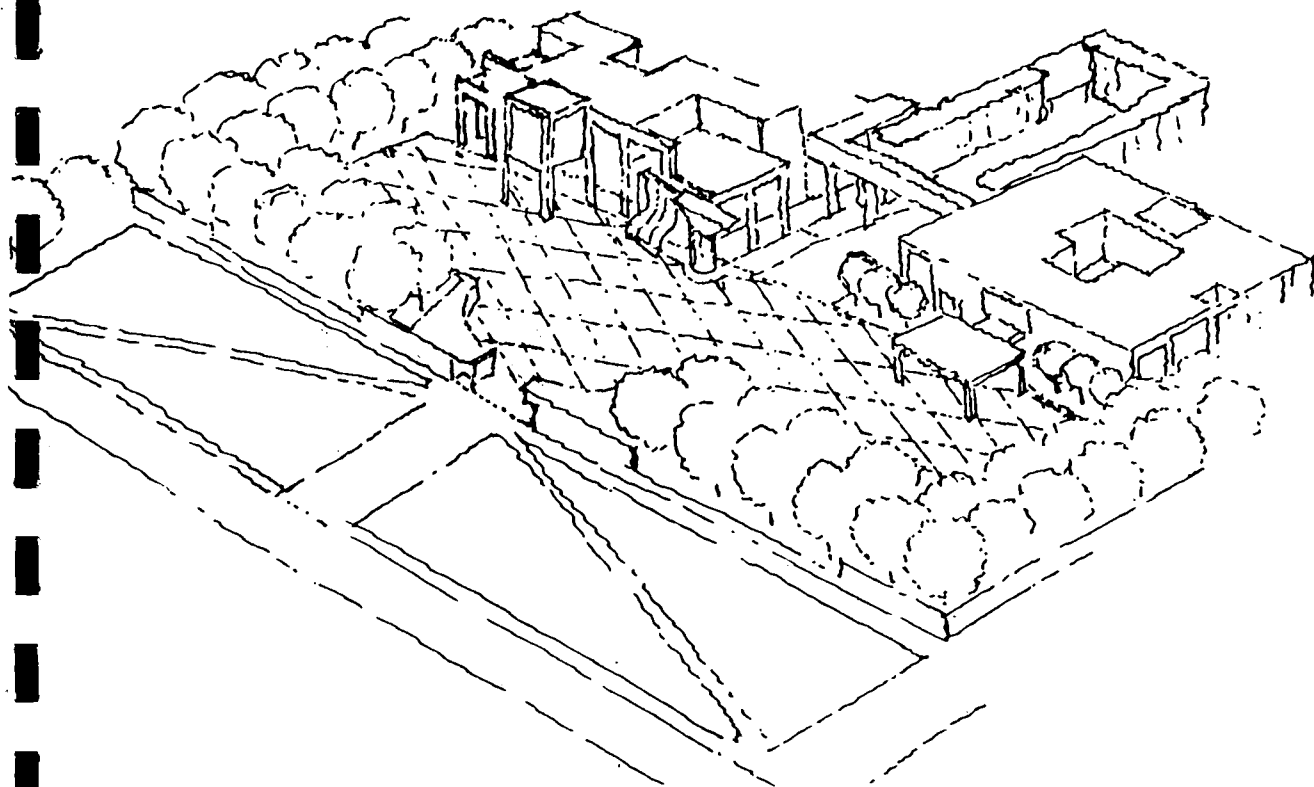
./...

L'ensemble, par sa complexité, fait contrepoids à l'élémentarisme paysager de l'ilôt carré entouré d'arbres et à l'inachèvement du quartier diplomatique.

Au caractère officiel de cette cour d'honneur répond, sur l'arrière, une partie traitée en jardins plus intimes et domestiques, sorte de "riads" où se mélangent jeux d'eau, parterres de fleurs, allées ombragées de treilles.

Les principaux éléments du programme sont répartis ainsi :

Une entrée unique contrôlée par le poste de garde, à gauche la Chancellerie aménagée sur trois niveaux, à droite la Résidence avec l'appartement de l'Ambassadeur à l'étage. Les logements de fonction forment un petit ensemble de villas avec jardins face à la Chancellerie. L'accès aux parkings couverts et aux locaux techniques se fait par une rampe descendant entre les deux corps de bâtiments.

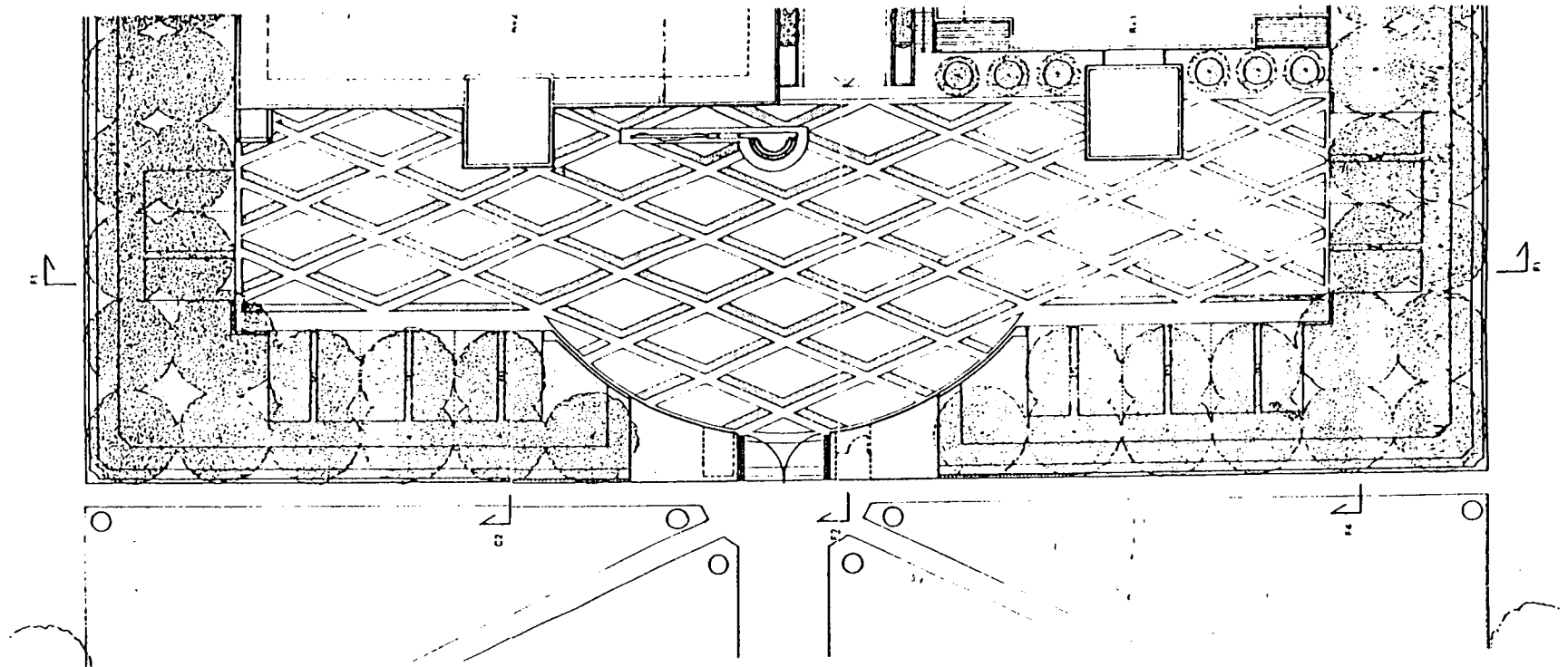


V - LES ESPACES EXTERIEURS

Le microcosme de l'îlot carré ceinturé de plantations est décomposé en deux parties avec un devant et un derrière comme dans les hôtels particuliers anciens.

Le parvis de la Cour d'Honneur est traité avec un grand carroyage minéral losangé qui contribue à l'unité de lieu du petit paysage où viennent jouer les deux façades frontales et le motif sculptural du porte-drapeau.

L'enceinte périmétrique du terrain est remplacée par des grilles de part et d'autre du poste de garde permettant depuis le boulevard une vue sur l'ensemble filtrée par les alignements d'eucalyptus.

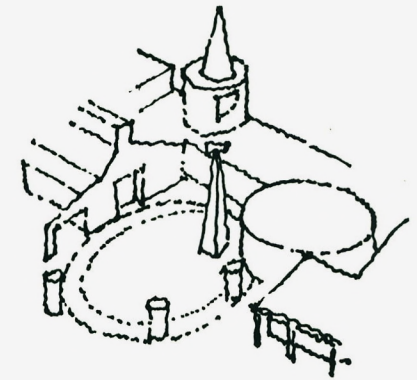
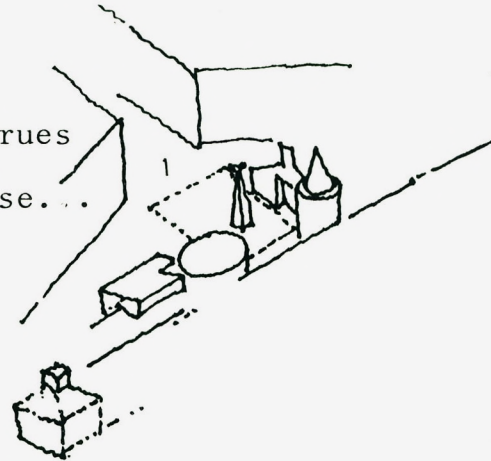




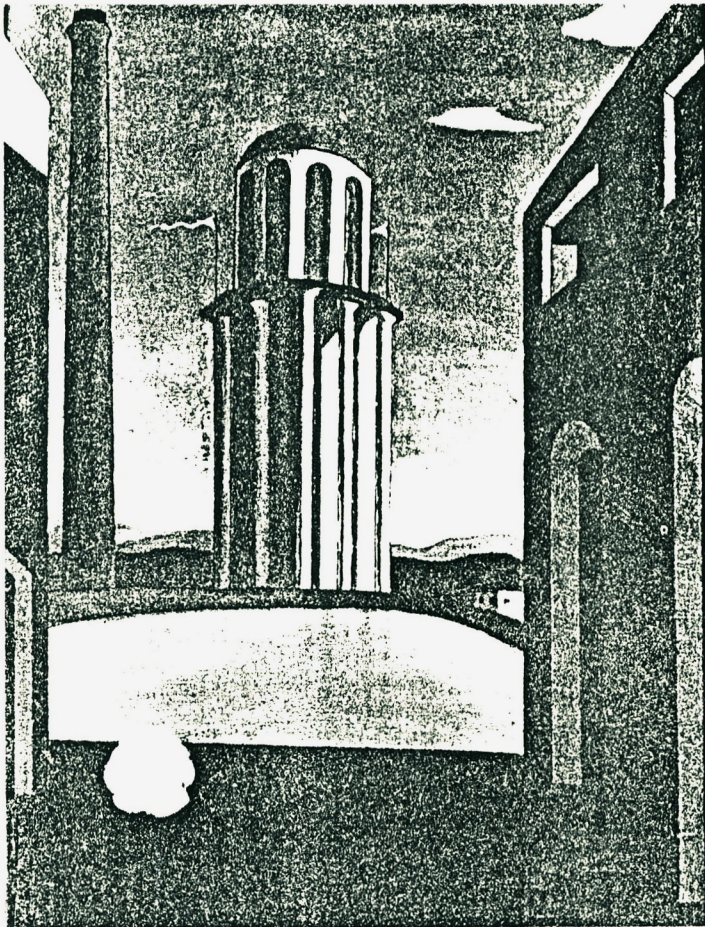
VUE GENERALE DU PARVIS D'ENTREE

116
GROUPE SCOLAIRE ECONOMIE EN ENERGIE.
EVRY 1981

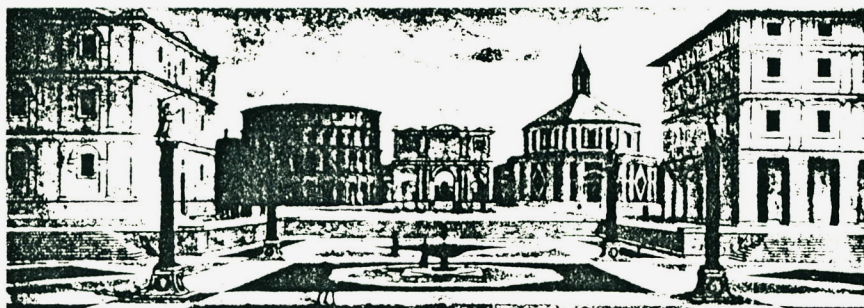
Décomposition :
au croisement des rues
le groupe scolaire
s'effrite, se creuse...



Recomposition :
dans la perspective de la grande
rue se constitue un tableau

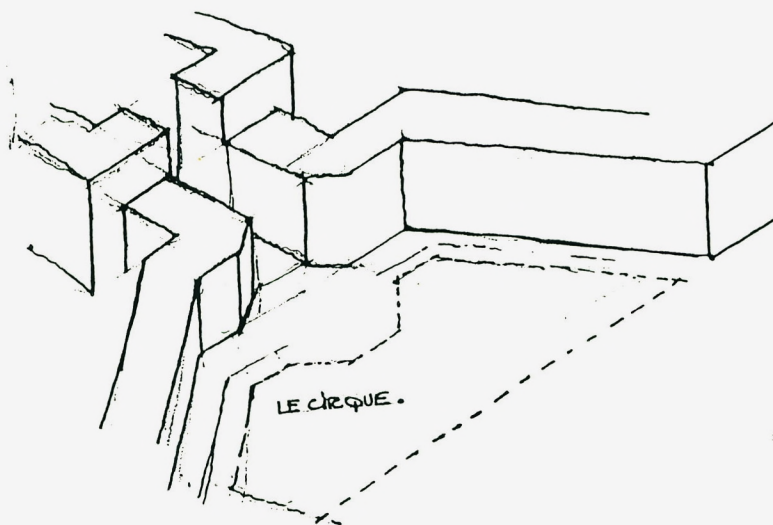


GIORGIO DE CHIRICO
Le retour du poète 1914.



FRANCESCO DI GIORGIO
Place d'une cité idéale

*Un groupe scolaire enserré dans
un cirque de logements, à l'inter-
-section de deux veines piétonnes.*



Le parti retenu se déduit de l'analyse du quartier et d'une option thermique.

L'analyse du quartier :

Il est certes difficile d'imaginer le quartier dans sa forme définitive, mais les directives d'urbanisme proposées permettent d'en définir les grandes lignes.

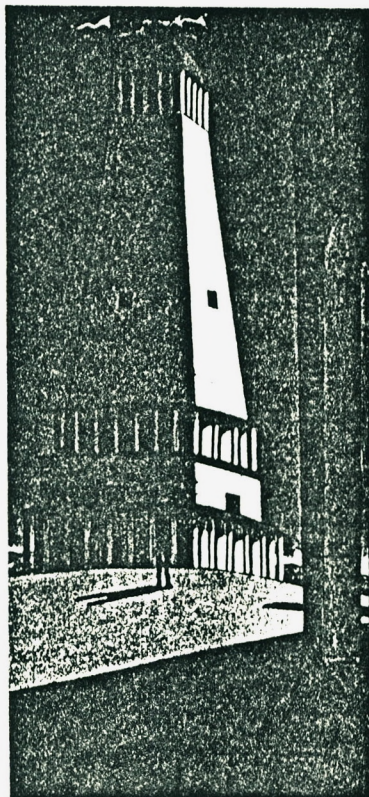
La volumétrie des constructions entourant le groupe scolaire d'une hauteur R+4, tel un cirque s'ouvrant au sud, définit un receptacle dans lequel va s'enchasser l'équipement.

D'autre part, il se trouve dans la perspective Nord-Sud depuis la place du marché, et il apparaît comme terminaison de cette dernière encadrée par le bâtiment R+4, sur fond végétal (les terrains de sports).

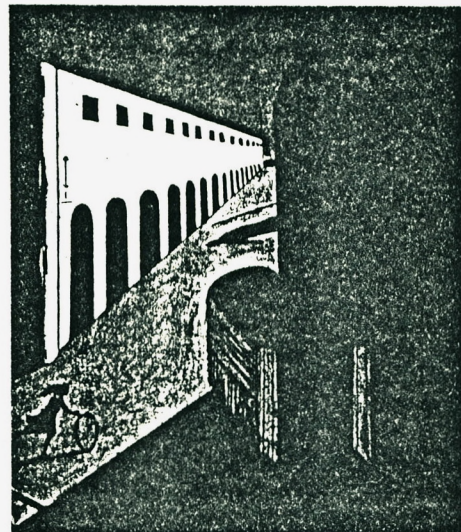
Cette perspective se croise avec le cheminement périphérique au groupe scolaire en une place sur laquelle s'ouvrent à la fois des équipements sociaux et le groupe scolaire.

Cette place, lieu de fédération de multiples contraintes fera l'objet d'un traitement soigné.

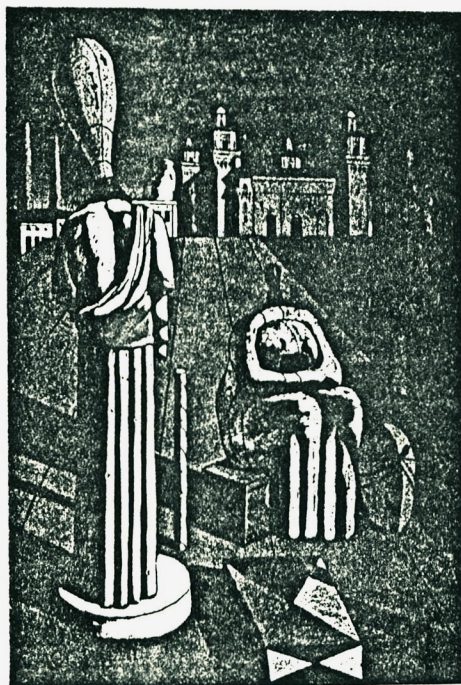
Les entrées publiques de l'équipement y sont localisées ; l'entrée de la primaire, de la maternelle et de la salle polyvalente du groupe scolaire qui peut servir de salle de réunion pour le quartier.



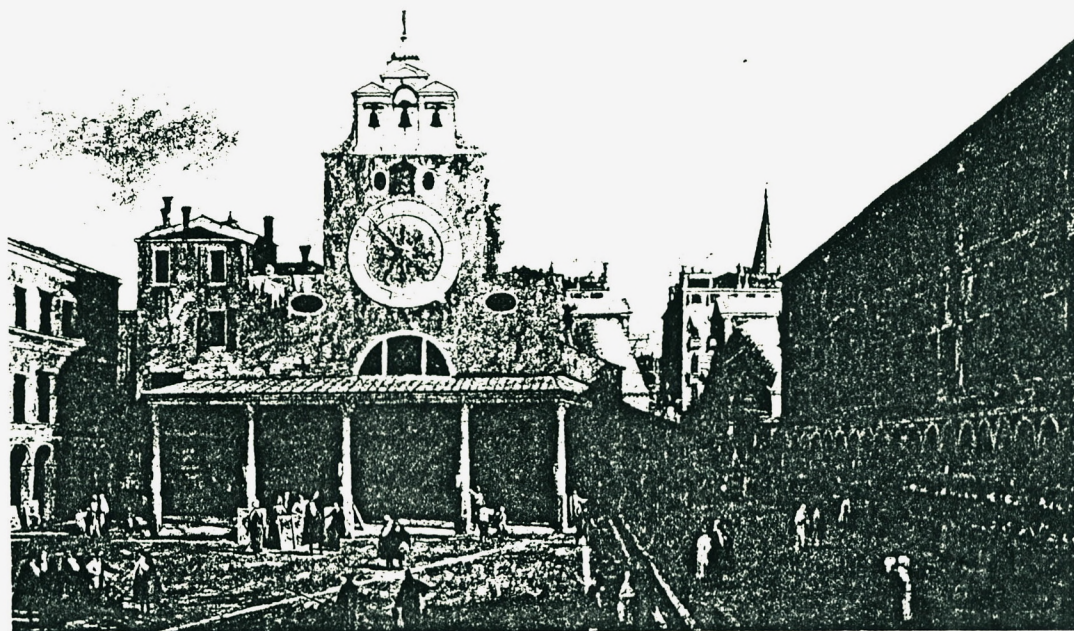
GIORGIO DE CHIRICO
Nostalgie de l'infini
1913-1914.



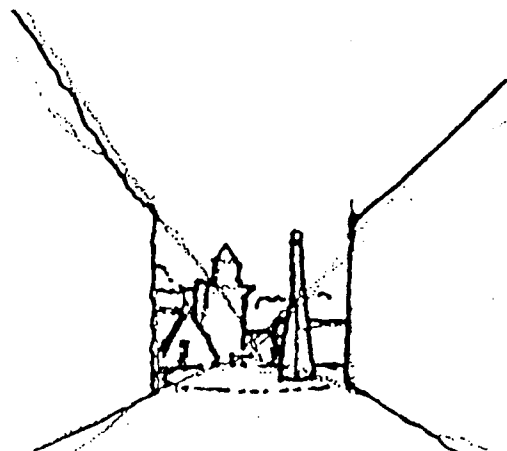
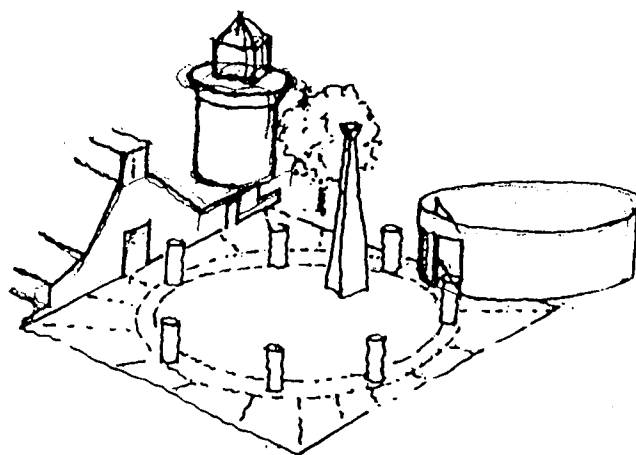
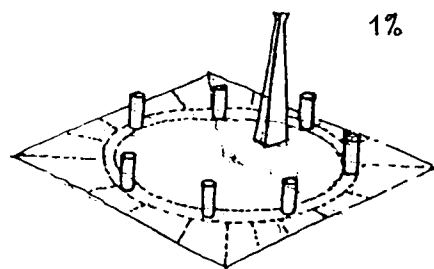
GIORGIO DE CHIRICO
Le mystère et la mélancolie
d'une rue, 1914.



GIORGIO DE CHIRICO
Les Muses inquiétantes, 1917.



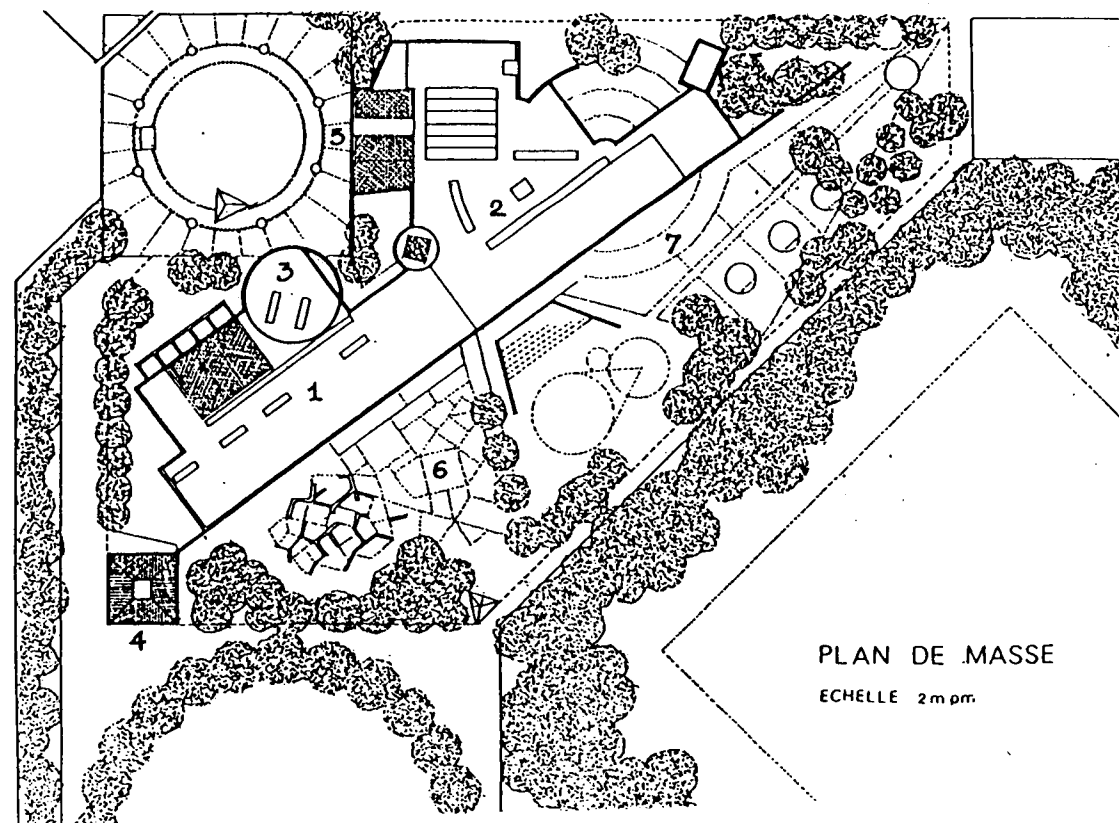
CANALETTO
San Giacomo di Rialto.



De l'épandage régulier du cirque de logements se déduit le caractère urbain du projet. C'est ainsi que chaque élément du programme sera traité différemment faisant apparaître le groupe scolaire comme une succession de bâtiments divers.

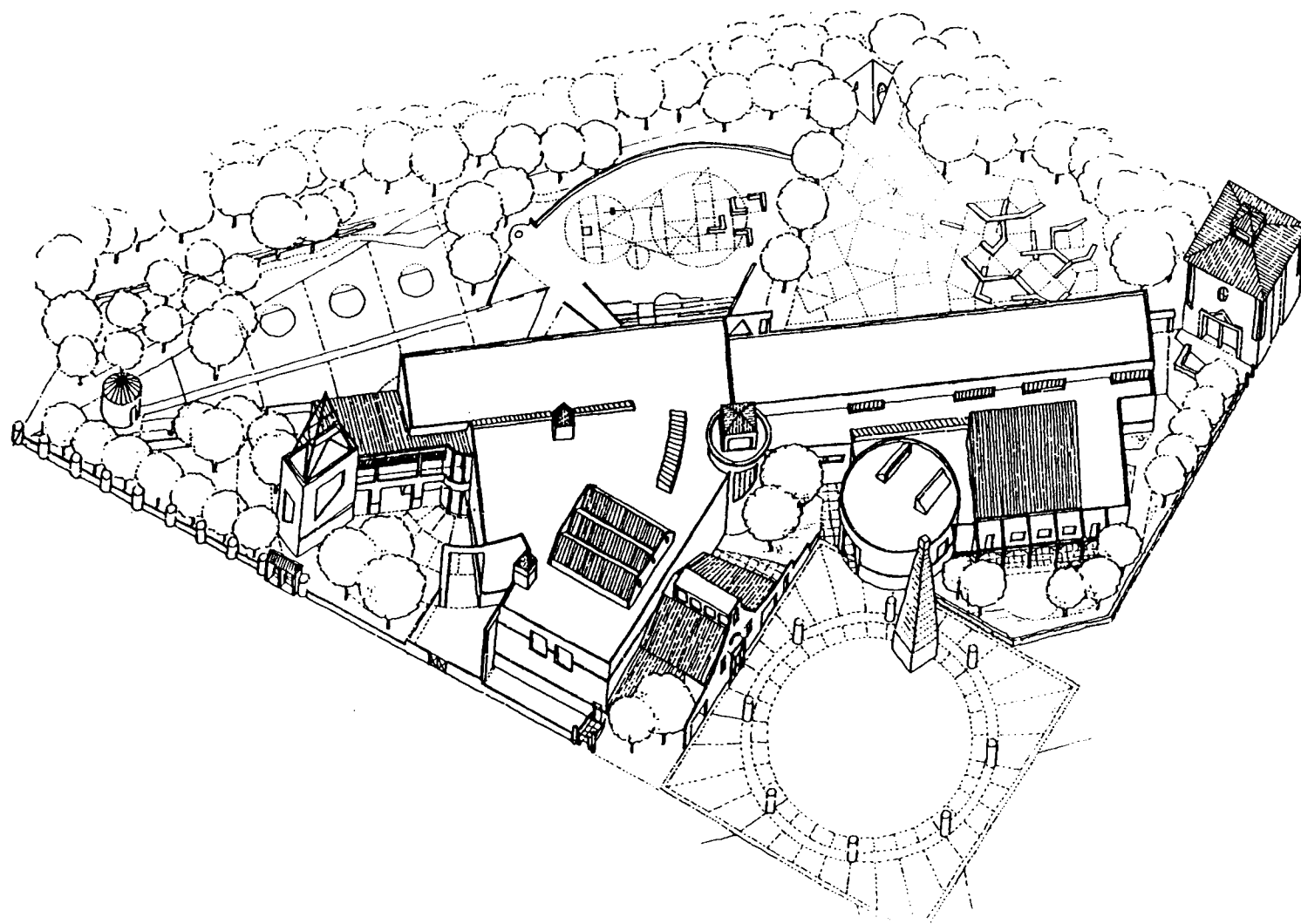
Tout accident (ascenseur, escalier...) sera traité avec une certaine exagération dont la complexité finale jouera un contraste saisissant avec le quartier.

L'équipement public qu'est le groupe scolaire sera alors parfaitement repéré en tant que tel tout en s'associant étroitement à l'espace public.

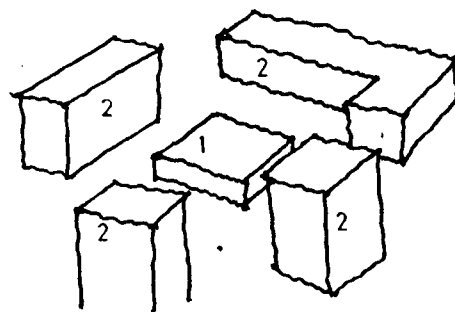


PLAN DE MASSE

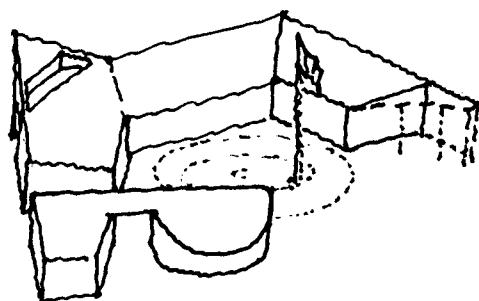
ECHELLE 2 m pm.



Coincé entre des logements à la typologie hétérogène, une petite maison de quartier, doit en définir le caractère.



1. La maison de quartier au centre des logements
2. les logements



Le bâtiment se morcelle, se déforme et devient toile de fond

UN PAYSAGE POUR LE CENTRE.

La Maison de Voisinage est la pièce de puzzle manquante dans le quartier de la Villedieu dont l'urbanisation est arrivée à terme.

Sa situation sur le carré élémentaire d'un terrain à la convergence des liaisons piétonnes principales, la met en scène dans ce rôle d'édifice le plus significatif du quartier, lui assigne d'en sceller l'unité et l'identité, fonction urbaine qui déborde le simple programme fonctionnel de la Maison de Voisinage.

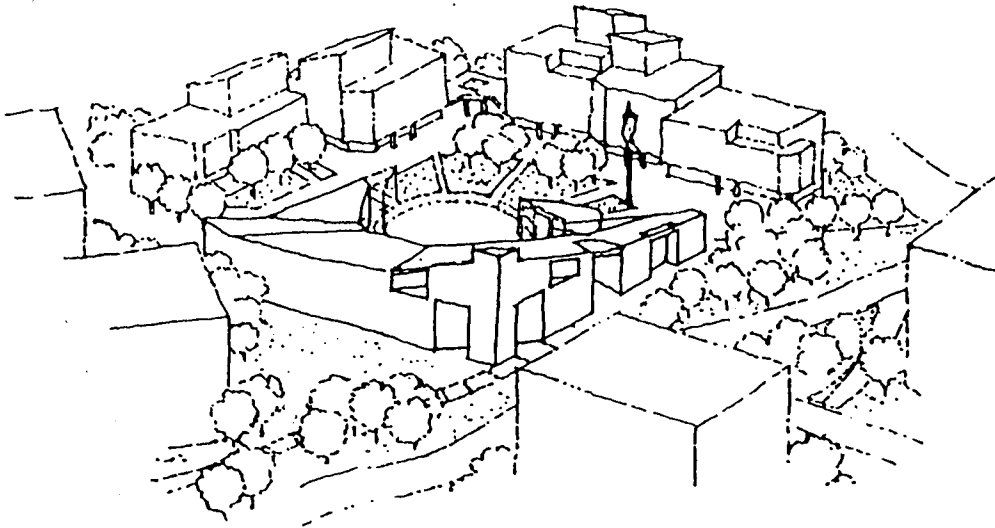
Aussi, doit-elle être rendue comme un objet unique, image qui saura renvoyer à l'unité du nouveau quartier, en être l'effigie.

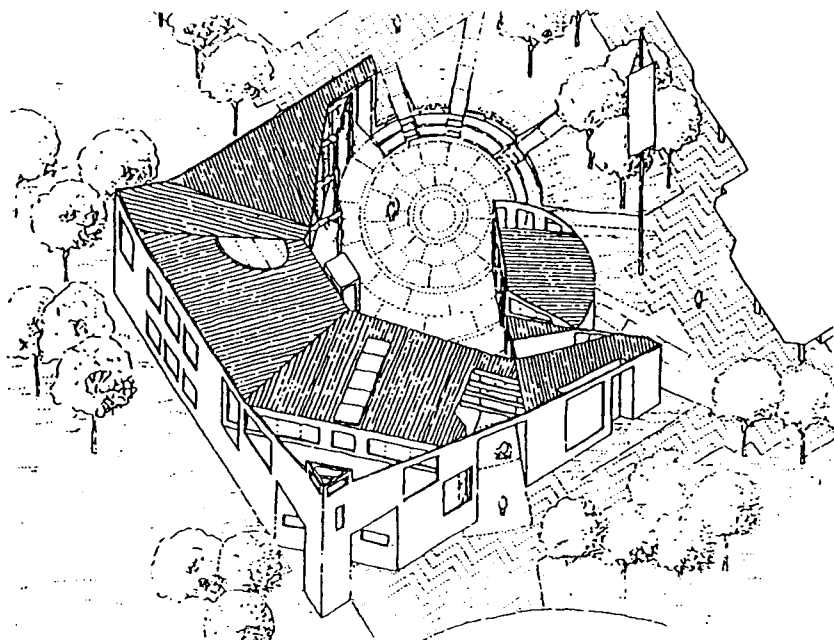
Pourtant, le pluralisme d'activités accueillies, la flexibilité du programme, le caractère architectural non emphatique, mais accueillant, quotidien, pour ce programme qui doit par ailleurs se réaliser dans un budget raisonnable, conduisent à éviter le traitement de la Maison de Voisinage comme un monument supplémentaire. Son architecture ne peut pas être trop particularisée car elle appartient d'un bloc au paysage du centre ville.

La volumétrie du quartier avoisinant, achevé et pourtant victime d'une certaine dislocation du bâti, lié au mélange de typologies d'immeubles différents (plots cubiques isolés à R+6, bâtiments continus, irréguliers, couverts de toits et reliés par une arcade, tissu pavillonnaire...) nous conduit à proposer une Maison de Voisinage entièrement dévolue à la construction d'un centre ; elle devra y figurer non pas comme un objet mais induire ou compléter un espace public fédérateur amorcé par la galerie commerciale sur les angles nord et est.

Afin d'assurer la concavité nécessaire de la maison et de libérer une partie du terrain d'assiette, on a choisi de traiter le programme sur deux niveaux avec des jeux de toitures en longs pans inclinés vers une placette circulaire, sorte d'impluvium vers lequel rayonnent les chemins piétons.

Ce choix d'implantation permet la différenciation entre activités calmes regroupées en étage et le reste du programme ; il donne en outre du saillant tant à la volumétrie intérieure (grandes hauteurs sous-plafond de la salle polyvalente, la salle de danse) qu'extérieure (tourelle-signal à l'angle sud-ouest) ; enfin, les grands plans des toitures à la volumétrie nette prennent en compte une des perceptions importantes de la maison en vue plongeante à partir des immeubles riverains.





Une façade de brique traitée comme une plaque allégée par de grands ajours encoint la Maison de Voisinage selon la bordure ouest du terrain en vis à vis des espaces paysagés et procure une bonne protection de l'espace public aux vents dominants.

Ces façades périmétriques plus hautes équilibrent l'échelle des immeubles plots à R+6, sans risque d'y porter ombre, et en atténuent la perception imposante à partir de la place.

On rechercherait un certain contraste de traitement entre l'intérieur et l'extérieur, comme dans un coquillage : façade de briques rugueuses, coloration soutenue à l'ouest et au sud en vis à vis des espaces paysagés ; traitement plus délicat et valeurs claires d'une brique saumonée sur la placette. Une échancrure pratiquée dans la façade sud met en communication les deux milieux dans l'axe d'une liaison piétonne importante. Une largeur de 3 m permet un accès occasionnel de la placette aux véhicules.

L'éclairage nocturne revêt une importance particulière pour un équipement utilisé nuitamment une bonne partie de l'année, et aussi parce que l'ambiance lumineuse doit signaler le centre de quartier sans créer de gêne pour les immeubles riverains.

Une solution économique et satisfaisant ces impératifs est développée à partir d'un mât unique central recevant des appareils d'éclairage au faisceau pincé dont la source capotée est invisible.

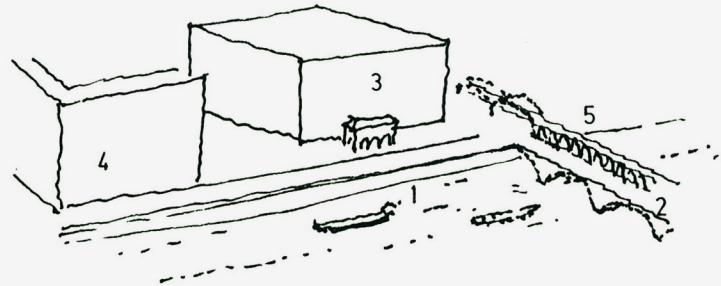
Cet éclairage vertical directionnel, par opposition aux boules éblouissantes, met bien en valeur les revêtements de sols de la placette circulaire centrale (calepinages concentriques de briques et de béton blanc).

La température de couleur chaude propre à l'éclairage au sodium pourrait apporter un contraste intéressant avec les bornes basses existantes équipées en fluo.

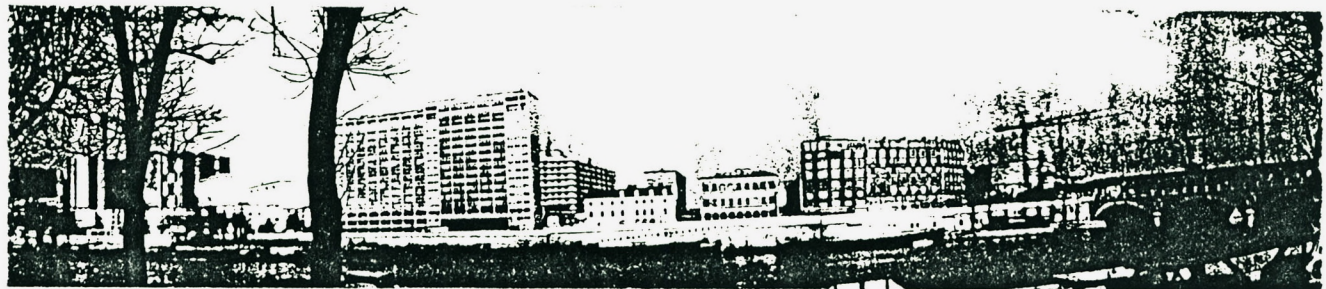


*En bordure de Seine, 250 000 M2
de bureaux.*

les éléments du site

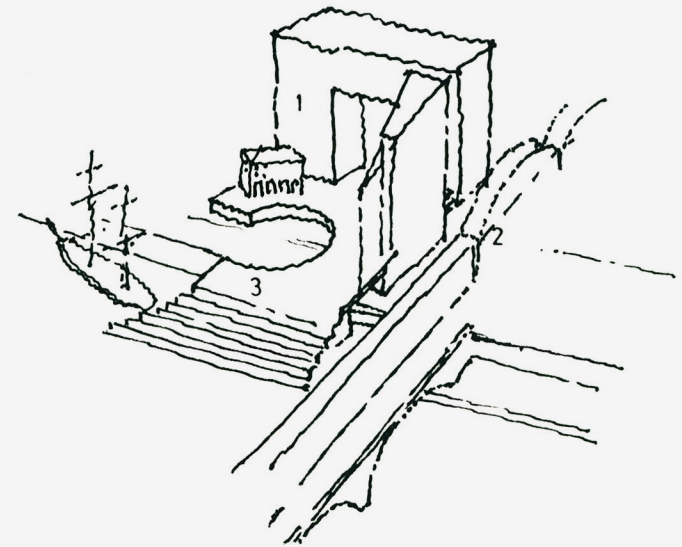


1. La Seine
2. Le Pont de la Rapée
3. Le Ministère
4. Des bâtiments existants
5. L'Autoroute





1. Le Ministère se rend transparent
(arche, prolongement de la structure)
2. un pavillon d'octroi est hissé au pied
du Ministère
3. Un parvis franchi l'autoroute et vient
mourir dans l'eau
4. Un bateau attend



UN MONUMENT DIFFUS

Le Ministère de l'Economie et des Finances a longtemps été disséminé dans plusieurs monuments parisiens et donc fondu de manière invisible à l'image parisienne la plus traditionnelle.

Avec ce regroupement des services dans un bâtiment neuf on peut parler sans exagération de l'invention d'un programme architectural sans précédent auquel doit correspondre une image nouvelle, et non plus celle, monumentale certes, mais de substitution, empruntée aux musées, palais, hôtels particuliers où le Ministère derrière ces portes cochères et au fond de cours pavées n'a d'existence que par une plaque gravée de lettres d'or interchangeables.

Il y a donc irruption d'une masse bâtie, dans le paysage parisien, celle d'une même fonction mais qui prend une autre forme, non plus empruntée, mais la sienne propre. Et à ce temps de concentration créant le programme de cette construction nouvelle doit suivre un temps de diffusion où l'image passe au site en y identifiant la fonction ministérielle.

Aussi plaçons-nous au premier plan la question de la formation d'un paysage réunissant ces deux temps dans un même mouvement ce qui nous écarte à la fois de la conception d'un bâtiment unique, inerte, énorme, mais non signifiant tout comme de ces considérations d'effacement des silhouettes dans un paysage parisien mythique et immortel.

Il y a aussi cette question posée d'un caractère architectural nouveau, inconnu et non celui dérivé d'architectures transfuges, Ministère de Louvois et Trésor du XVIIIe siècle avec leur vocabulaire ornemental hautement métaphorique explicitant la production et la richesse avec des cornes d'abondance, des grappes et des gerbes de blé, question qu'on ne peut résoudre directement et qu'élude en partie la démarche paysagère.

Ici, la présence monumentale de l'édifice dans la ville passe par le détour d'une image qui se coule et se reflète dans la rivière, image qui assure une soudure absolue et à grande échelle comme dans ces vues célèbres et redites par reflet d'édifices baignés par les eaux, Stadthuset de Stockholm, Parlement de Dublin ou Opéra de Sydney.

Cette vue, il faut d'abord l'établir depuis la berge opposée ou d'un bateau, à une distance d'où l'on découvre un panorama urbain véritable où l'édifice se dépasse dans sa présence bâtie singulière et en accord avec sa fonction suprême se relie à la Capitale par la construction d'un paysage sur l'eau.

C'est la question d'une nouvelle relation à promouvoir entre les bâtiments et le fleuve, relation obstinément niée par les opérations récentes du quai de la Rapée et qu'implique un rapport à la Seine déprécié, qui ne véhicule plus ce paysage parisien célébré par Marquet ou Vlaminck, mais qui la confond avec l'égout pollué, isolée de la ville par les cordons circulatoires rapides des voies sur berges.

La certitude quant à une revalorisation future du fleuve, les coups d'arrêt donnés aux nouvelles voies sur berge, la réhabilitation de l'ancienne gare d'Orsay, les efforts entrepris quant à la dépollution, nous conduisent à proposer un édifice baigné par ses eaux. On vise une intégration qui ait une valeur d'exemple, esquisse d'une nouvelle façon de concevoir l'aménagement des berges parisiennes en général et ici en particulier susceptible d'introduire une valeur conclusive qui rassemble et fonde l'unité paysagère du quai de la Rapée pour l'instant ponctué d'édifice épars,atement alignés le long des berges.

L'édifice est conçu comme un pont qui fonde cette relation eau-ville. Il baigne figurativement dans le fleuve par une volée de grands emmarchements ; un parvis qui prolonge comme une jupe l'édifice à la rencontre de la Seine avec ses degrés de pierre inclinés, largement trempés par l'eau et sur lesquels elle peut monter et descendre au gré des périodes de crues et de sécheresse, est le contrepied

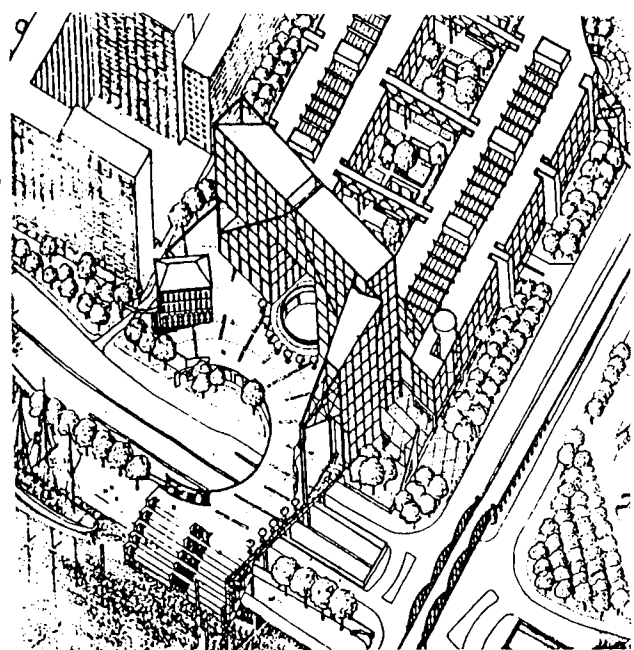
volontaire des projets de passerelle qui par leur frêle liaison fonctionnelle contribuent à sceller davantage l'isolement de deux milieux : celui de la rive constructible bien en retrait et celui du quai traité en square linéaire.

L'eau dans son écoulement confère à l'édifice ces valeurs d'orientation et de dynamique : géographie d'amont et d'aval, de ville et de campagne, de montagne ou de mer, et plus localement du centre originel, l'Ile de la Cité, et ces valeurs l'enchainent.

On renonce à ce face à face muet de blocs statiques jonchant la berge et regardant passer l'eau ; le Ministère se tourne et regarde en aval vers le centre ; le ressaut d'une aile confirme cette encoignure urbaine qui achève à l'est le quai de la Rapée et tente de la constituer comme paysage tandis qu'elle redouble la coupure du pont de Bercy marquant en amont les confins de la ville et le passage vers les parcs futurs.

Il fallait là un édifice à la fois présent et modeste. On a souscrit à l'image de l'arche où l'idée de la transparence équilibre celle d'une façade univoque et opaque, éludant dans la mesure où elle refuse d'en faire une question isolée ce que devrait être le caractère d'un tel Ministère. On retient ainsi une construction autant valorisée plastiquement dans le jeu des pleins que des vides et qui nie tout jeu de centrage de l'édifice dont tout discours propre serait perçu comme fait académique.

Cette arche est une sculpture gigantesque, immense vaisseau allusif, corseté par une structure saillante et taillé d'encoches qui dans ses membres retient et définit autant les pleins que les vides. On se plairait à l'appréhender sous des angles variables lentement découverts au gré d'une dérive sur l'eau et où elle semble tourner sur elle-même pour offrir cette percée visuelle sur des jardins qui s'étendent jusqu'au fond du terrain.

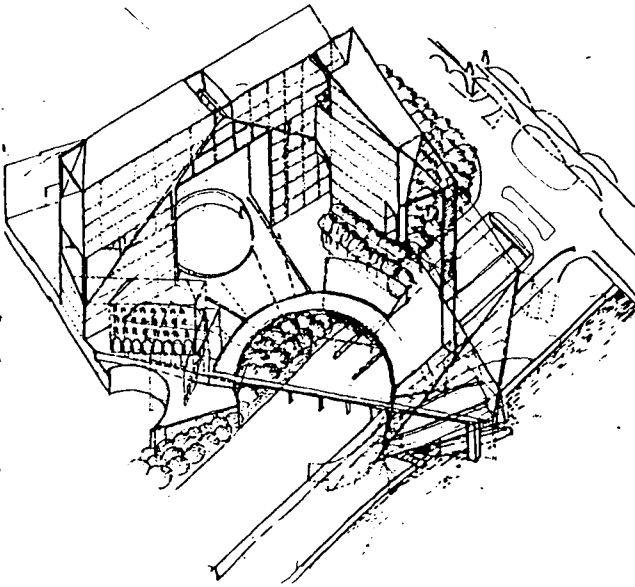


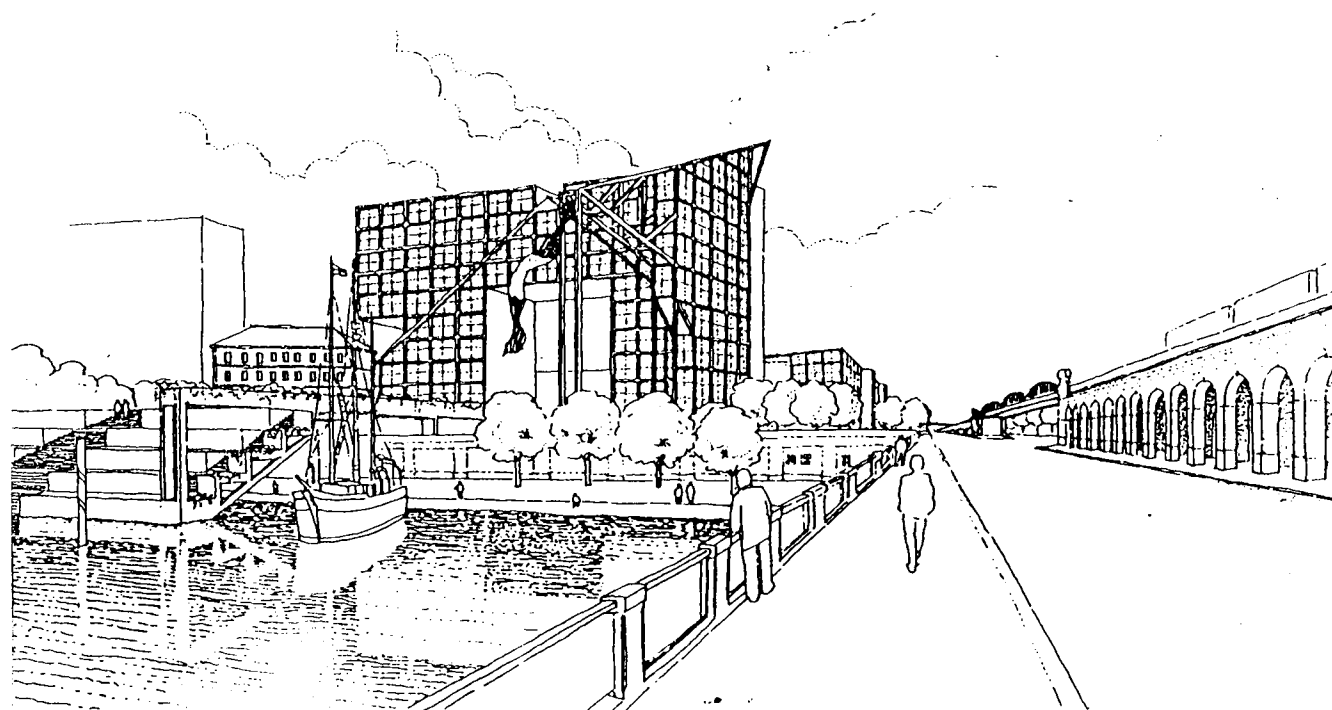
En outre, l'arche offre aux jeux des reflets aquatiques, une géométrie variable à facettes multiples dont ils redoublent l'attraction. (Comparer le reflet agréable du "château" de la RATP avec ses toitures lancéolées et celui des cubes de murs rideaux encore affadis par la redite). Son échelle importante transgresse nécessairement le plafond des hauteurs car elle ne s'intègre pas tant dans un site qu'elle le crée en tenant compte des immeubles voisins de 17 niveaux qu'elle associe à cette action visant à constituer le Quai de la Rapée.

Une veduta urbaine se constitue de loin à partir de ces éléments épars. Le petit château de la RATP, le fort beau pont de fonte grise et aux bossages de pierres blanches, les métros colorés qui passent l'arche, le grand parvis qui s'enfonce par degrés dans l'eau, la petite bâtisse d'octroi néo-classique qui est conservée avec la sévérité naïve de ses propylées, des convois de barges descendant la Seine.

A cette soudure visuelle avec la ville en front de Seine correspond à l'angle du boulevard et de la rue de Bercy, une relation d'échelle plus modeste qui s'établit cette fois-ci avec la vie de quartier.

Une grande place circulaire est aménagée à cheval sur le carrefour face aux emmarchements du parvis du CISP et à l'étrave bâtie et plantée de la rue Chambertin avec la station de métro. Ce lieu vaste et distinct accueille l'entrée visiteurs principale que l'on reconnaît bien ; il draine occasionnellement les rassemblements et manifestations extérieures en marge des accès à la cour d'honneur du Ministère.







CLAUDE LORRAIN
Scène de port.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES.

- Marcel Brion.Titien,l'homme et son oeuvre.Somogy,1971.
- Les petits classiques de l'art.Flammarion.Botticelli.1967.
- Bernard Teyssède.l'art au siècle de Louis XIV.1967.
Livre de poche.
- Giuliano Brigandi.Les peintres de "Vedute".Electa France.1971.
- Jules Van Ackere.L'Europe de la Renaissance,du Baroque et du Rococo.Meddens.1969.
- Chefs d'oeuvre de l'art.Grands peintres.Hachette.Mondrian.1967.
- Qui était Le Corbusier?.Skira,1968.
- R. Deroudille.Léger.1968.Club d'art Bordas.
- Paul Signac.D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.1978.
Collection savoir.
- André Lhote.Traité du paysage et de la figure.Grasset,1958.
- André Lhote.Les invariants plastiques.Présentation par Jean Cassou.Miroirs de l'art.Hermann.1967.
- Manfredo Tafuri.Architecture et Humanisme de la Renaissance aux réformes.Dunod.1981.
- Christian Norberg-Schulz.Genius Loci.Paysage Ambiance Architecture.Pierre Mardaga éditeur.1979.
- R.Dion.Essai sur la formation du paysage rural français.Guy Durier éditeur.1981.
- Albert Gleizes.Puissances du Cubisme.Présence.
- René Huyghe,de l'Académie française.Les puissances de l'image Flammarion.1965.
- Robert Venturi,Denise Scott Brown,Steven Izenour.Learning from Las Vegas.Revised,1977.
- S. Giedon.Préface de Walter Gropius.Espace,temps,architecture.
- Geoffrey and Susan Jellicoe.The landscape of Man.Thames and Hudson.London.1975.
- René-Louis de Girardin.Postface de Michel Conan.De la composition des paysages.Editions du Champ Urbain,1979.
- Elie Faure.Histoire de l'art moderne .Livre de poche.1964.
- Elie Faure.Histoire de l'art renaissant.Livre de poche.1964.
- Pierre Francastel.Histoire de la Peinture française.1955.
Médiations.
- Francastel.L'Impressionnisme.Médiations.1974.
- John Rewald.Histoire de l'Impressionnisme .Livre de poche 1955.
- Fernand Léger.Fonctions de la Peinture.Médiations.1965.
- John Golding.Le Cubisme.Livre de poche.1965.

Collections TIME-LIFE.Le monde des Arts.

- Jay Williams et les Rédacteurs des Editions Time-Life,1968.
Titien et son temps,1488-1576.
- Hans Konigsberger et les Rédacteurs des Editions Time-Life 1967.Vermeer et son temps,1632-1675.
- Jonathan Norton Léonard et les Rédacteurs des EditionsTime-Life,1969.Gainsborough et son temps,1727-1788.
- Diana Hirsh et les Rédacteurs des Editions Time-Life,1969.
Turner et son temps,1775-1851.
- Pierre Schneider et les Rédacteurs des Editions Time-Life,1968.
Manet et son temps,1832-1883.
- Richard W.Murphy et les Rédacteurs des Editions Time-Life,1968.
Cézanne et son temps,1839-1906.
- Calvin Tomkins et les Rédacteurs des Editions Time-Life,1966
Duchamp et son temps,1887-1968.
- Par les Rédacteurs des Editions Time-Life,1970.La Peinture américaine,1900-1970.

CATALOGUES.

- Editions des Musées Nationaux,1978.Dessins du British Museum Claude Lorrain.
- Editions des Musées Nationaux.Hommage à Claude Monet.Paris 1980.
- C.C.I.Centre Georges Pompidou,1981.Paysages.
- The Tate Gallery.Landscape in Britain.1750-1850.
- Exposition,Galerie du Luxembourg.Avril 1974.Le paysage anglais des Préraphaélites aux symbolistes.
- Magherita Lenzini,Emma Micheletti.Les grands Maîtres de la peinture à la Galerie des Offices.
Editions "Il Turismo".Florence.

REVUES.

- 31,Lotus international.

PUBLICATIONS.

- Techniques et Architecture N°313.1977.
- Techniques et Architecture N°314.1977.
- Architecture d'aujourd'hui N°184.1976.