



HAL
open science

Architecture et territoire. Actes du colloque des 17 et 18 mars 1983

Georges Maurios, J-L Kretz, Pierre Pinon, Alberta Bianchin, Philippe Duboy,
Jean-Luc Le Mancq, Antoine Picon, Anne Kriegel, Bruno Fortier, Alain Borie,
et al.

► **To cite this version:**

Georges Maurios, J-L Kretz, Pierre Pinon, Alberta Bianchin, Philippe Duboy, et al.. Architecture et territoire. Actes du colloque des 17 et 18 mars 1983. 1983. hal-01886955

HAL Id: hal-01886955

<https://hal.science/hal-01886955>

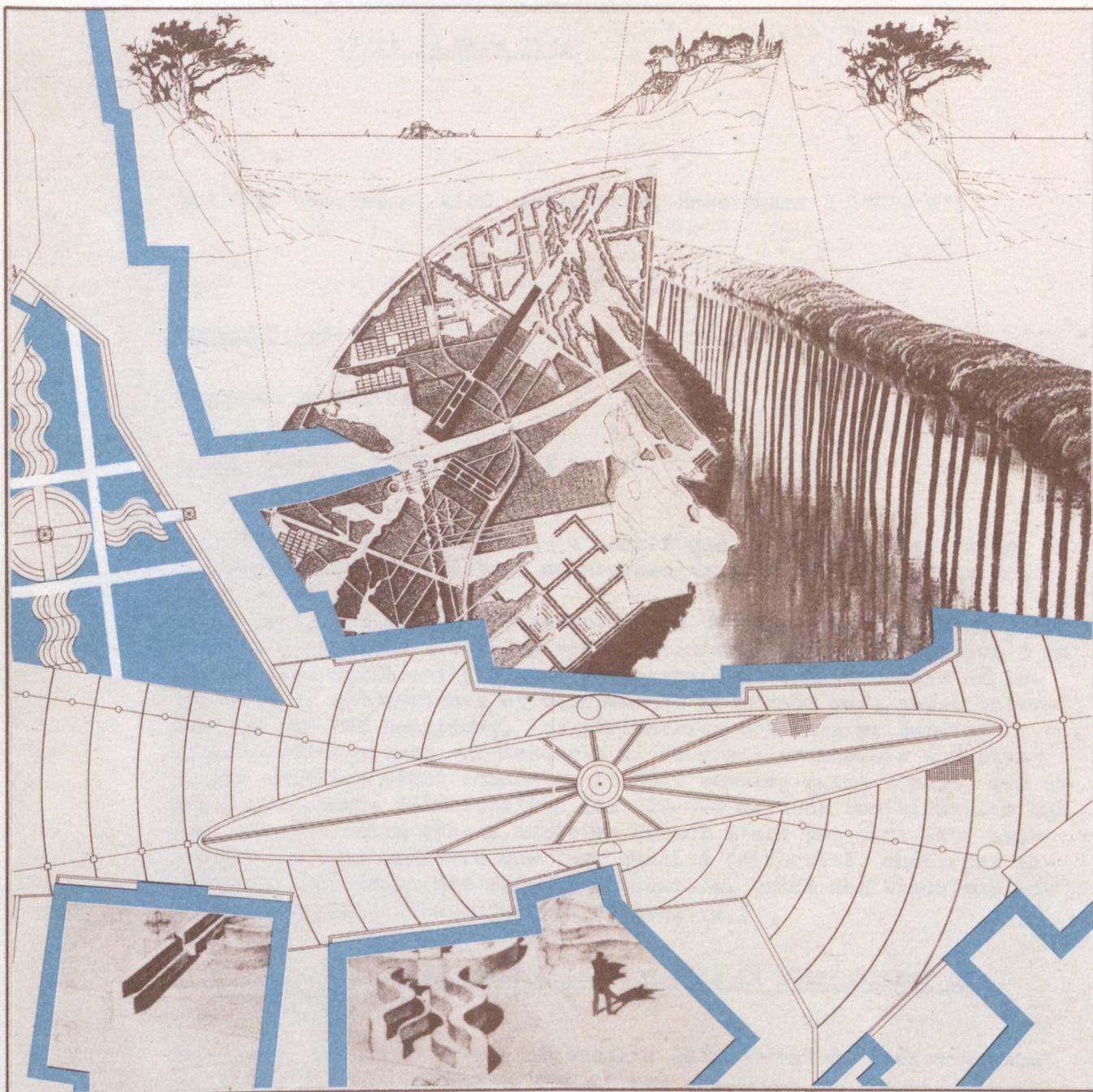
Submitted on 3 Oct 2018

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.

202

ARCHITECTURE ET TERRITOIRE



Colloque organisé par l'Unité Pédagogique d'Architecture n°5 en collaboration avec le Secrétariat à la Recherche Architecturale de la Direction de l'Architecture. Avec la participation de A.Anselmi, A.Bianchin, A.Borie, C.Bruant, P.Ceccaldini,

U.P.A. 5 17 & 18 M A R S

M.Corajoud, Ph.Duboy, B.Fortier, J.L.Kretz, A.Kriegel, J.L.Le Mancq, B.Lemoine, G.Maurios, P.Michelomi, J.Nouvel, A.Picon, P.Pinon, M.Rivalta, B.Trilles.

Rens. V.Bradel ou AL.Legrand, UPA 5, rue S.Allende 92000 Nanterre, Tel : 776 0105

Montrer que le territoire et les paysages se lisent aussi comme une architecture. C'est, on le sait un projet que la Direction de l'Architecture et le SRA ont affirmé depuis quelques temps déjà à travers des appels d'offres sur le paysage et l'architecture situés mais aussi à travers des hommes comme J.P Lesterlin et Jacques Sautereau.

4. DES PROJETS DU DIALOGUE AVEC LE PAYSAGE.

Il nous semble en effet que l'architecture moderne, dans sa diversité recèle une tradition partielle de dialogue avec les paysages qui mérite d'être étudiée et relancée.

Tout ceci s'est exprimé en particulier dans l'architecture de brique ou de verre des Pays-Bas (Berlage, Brinckman ont su jouer du rapport entre architecture et nature...)

C'est donc cette tradition que nous souhaitons ici retrouver et montrer à travers les projets qui seront présentés, pour clore ces deux journées de travail.

Georges MAURIOS

ARCHITECTURE ET TERRITOIRE

les 17 et 18 mars 1983 à l'U.P.A. N° 5 de Nanterre

PROGRAMME

JEUDI 17 MARS 1983

9 h 00 - 9 h 30. — *Accueil des participants* par M. LUCQUIN, Directeur de l'U.P.A. N° 5 de Nanterre.
Introduction au colloque et présentation des journées par G. MAURIOS, Architecte, Enseignant à l'U.P.A. N° 5.

I. — LA FORMATION DU PAYSAGE RURAL

9 h 30 - 10 h 30. — *La production du paysage rural* par J.-L. KRETZ, Agrégé de Géographie.
10 h 30 - 11 h 30. — *L'analyse parcellaire et la lecture des sites* par P. PINON, Architecte, Enseignant à l'U.P.A. N° 5.
11 h 30 - 12 h 30. — *La création d'un paysage productif en Bretagne au XIX^e siècle* par A. BIANCHIN, Ph. DUBOY et J.-L. LE MANCO, Architectes, Enseignants à l'U.A.P. de Nantes.
12 h 30 - 13 h 00. — *Débats.*

II. — LES GRANDES ARCHITECTURES DU TERRITOIRE

14 h 30 - 15 h 30. — *La formation des ingénieurs* par A. PICON, Ingénieur des Ponts, Chargé de Mission au S.R.A.
15 h 30 - 16 h 30. — *Le paysage des canaux* par A. KRIEGEL, Architecte, Paysagiste, Enseignante à l'U.P.A. N° 5.
16 h 30 - 17 h 30. — *Un monument du paysage : Le Pont* par B. FORTIER, Architecte, Chargé de Mission à l'I.F.A.
17 h 30 - 18 h 00. — *Débats.*

VENDREDI 18 MARS 1983

III. — ARCHITECTURE, URBANISME ET TERRITOIRE

9 h 00 - 10 h 30. — *Les sites de méandres* par A. BORIE et P. MICHELONI, Architectes, Enseignants à l'U.P.A. N° 5.
10 h 30 - 11 h 30. — *Un projet pour les bords de la Marne* par B. TRILLES, Architecte, Enseignant à l'U.P.A. N° 5.
11 h 30 - 12 h 30. — *Projets en Calabre* par A. ANSELMI.
12 h 30 - 13 h 00. — *Débats.*
13 h 00. — *Cocktail.*
14 h 30 - 15 h 30. — *Projets de paysages* par M. CORAJOUR, Paysagiste.
15 h 30 - 18 h 30. — *Table ronde et débats avec :*
— C. BRUANT, Architecte, Chargée de Mission S.R.A.
— P. CECCALDINI, Urbaniste d'État.
— M. CORAJOUR, Paysagiste.
— B. LEMOINE, Ingénieur des Ponts, Architecte, Chargé de Mission à l'I.F.A.
— G. MAURIOS, Architecte, Enseignant à l'U.P.A. N° 5.
— J. NOUVEL, Architecte.
— M. RIVALTA, Maire-Adjoint de Villeurbanne.

PAYSAGE ET AMÉNAGEMENT

Monsieur J.-G. KUNTZ, Agrégé de Géographie.

LA FORMATION DU PAYSAGE RURAL



L'écoulement des rivières entraîne vers le plus bas les matériaux dans
de longues distances. Les dépôts sont la cause de la formation
des vallées, les rivières, en creusant le sol, ont pu ainsi
s'approfondir à mesure qu'elles s'écoulent.

PAYSAGE ET AMENAGEMENT

Monsieur J.L KRETZ, Agrégé de Géographie.

L'infinie variété des paysages ruraux semble interdire une compréhension synthétique de leur genèse. Les données écologiques, combinées de mille façons, chaque fois différentes, interfèrent avec les données toujours originales de l'histoire locale; ainsi chaque paysage comme un visage est unique, original, et semble porter témoignage de la personnalité de l'espace considéré.

Pourtant, "le fonctionnement" des paysages aussi variés soient-ils, obéit à des lois, à des grands mécanismes. Le repérage de ces règles générales est au fond simple. Les hommes groupés en société tirent de l'espace physique leur subsistance et installent leurs demeures.

Le paysage est donc la visualisation d'un système de production et du rapport social qui lui est lié dans un cadre physique donné.

Cependant, cette image n'est jamais tout à fait "mise à jour". Les transformations des paysages n'obéissent pas strictement aux transformations économiques et sociales. Dans ce décalage temporel viennent ce qu'on appelle les problèmes des paysages de l'aménagement.

Valorisés par l'histoire, promus au rang de patrimoine, folklorisés par la publicité, idéalisés dans la mémoire collective, certains paysages n'obéissent plus à la logique économique de la production, mais à une demande sociale nouvelle avide de traditions et d'images refuges. Donc, l'évolution des paysages trouve son explication dans la combinaison de deux séries de facteurs contradictoires. D'un côté, les facteurs de production, qui conduisent à une adaptation permanente aux données économiques et donc à la transformation continue et à la standardisation. De l'autre, les forces de conservation qui conduisent à une valeur spéculative des paysages d'autant plus grande que le paysage parait immobile, fixe et original.

S'excluant parfois totalement mais le plus souvent associés dans de délicats compromis, ces facteurs sont la clef de la compréhension des paysages. Les repérer, les évaluer ~~est~~ sans doute le préalable indispensable à toute action sur l'espace.

L'ARCHEOLOGIE DU TERRITOIRE

Monsieur Pierre PINON, Architecte, Enseignant à l'UPA N°5

".... On s'est contenté de ne travailler que sur le papier qui souffre tout, pour s'épargner la peine de voir et de combiner soigneusement sur le terrain qui ne souffre que ce qui lui convient".

Cette petite phrase, distillée il y a deux siècles par R.L de Girardin*, créateur du jardin d'Ermenonville, et qui pourrait figurer dans le discours d'un contempteur de l'urbanisme contemporain va constituer le point de départ de nos réflexions. La feuille blanche sur laquelle on travaille c'est le site oublié, le lieu sans qualité, la surface gommée de ses traces, le territoire sans mémoire.

On aura compris que le problème n'est pas tant de préserver ce qu'il y a sous le blanc de la feuille que de lui faire traverser le papier. Les traces doivent se faire filigrane, le papier doit se faire transparent.

Au coeur de cette transparence se lira la profondeur historique du paysage.

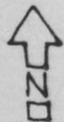
Cette lecture sera celle de l'appréhension des structures organisatrices qui assurent les continuités (parcellaire foncier, réseaux hydrauliques, massifs forestiers.....), afin d'évaluer les potentialités que représentent les modes spécifiques d'évolution temporelle du territoire, non pour s'intégrer mais pour composer avec.

Paradoxalement cette lecture historique n'a donc pas pour but de fixer un paysage hérité mais de saisir des logiques de transformation ou de pérennité.

Lecture du paysage.

Les instruments appropriés de cette lecture sont d'abord les documents contemporains (cartes, cadastres, photographies aériennes..), reflets de l'état actuel du paysage, puisque c'est à celui-ci qu'il faudra revenir. La méthode récurrente doit être privilégiée puisqu'elle garantit que l'on s'intéresse aux traces existantes à partir desquelles la généalogie est remontée.

* Dans son ouvrage "De la composition des paysages", publié en 1777, Rééd. Champ urbain, Paris 1979. Postface de M. Conan.



0 500m

LAINES-AUX-BOIS

- Tracés cohérents avec la centuriation.
- - - Chemins actuels
- Chemins disparus

(d'après cliché IGN
69 2818 250 003)

Cartes et plans anciens témoignent des projets, des volontés, confirment les hypothèses, donnent la mesure des évolutions. Il s'agit assez largement d'une lecture morphologique, mais là encore elle tient sa pertinence de l'intérêt qui y est d'abord porté aux tracés, qui ont la double qualité de souvent subsister et signifier.

C'est à cette lecture des stratifications paysagères que nous invite l'histoire du territoire.

La production du territoire.

Comme pour les formes urbaines deux processus fondamentaux ont organisé le territoire : la planification et la sédimentation. Tout paysage est aujourd'hui, plus ou moins, le résultat des effets imbriqués de ces deux processus. A une planification initiale au moment de la conquête agraire ou de la mise en valeur, peut succéder une suite de retouches, d'adaptations..... A un tout autre moment une remise en ordre volontaire de l'espace peut intervenir.

Q'il s'agisse de défrichements ou de bonifications, le volontarisme agraire et foncier s'exprime par des lotissements (assignations de lots) ou des remembrements aux tracés souvent réguliers.

Parallèlement ou postérieurement, joue la sédimentation qui oblitère, déforme les trames, quelquefois les enfouit sous de nouveaux tracés ou de nouvelles terres.

L'inextricable naît des inerties, inertie au changement des modes de faire valoir, inerties des structures foncières, des éco-systèmes.

Des tracés inexplicables persistent qui seront détournés vers d'autres usages, tronçons de voies romaines en haies bocagères, allées de parcs seigneuriaux en lignes de chemin de fer....

Au cours de l'exposé, nous nous attacherons plus particulièrement aux "centuriations" romaines, aux bonifications modernes et aux tracés du paysage seigneurial.



LA CREATION D'UN PAYSAGE AGRICOLE
EN BRETAGNE AU XIX^e SIECLE

Recherche CORDA - CERMA

Mme Alberta BLANCHIN, responsable scientifique

Mr Philippe DUBOY, consultant

Mr Jean -Luc LE MANCQ, chercheur

Notre volonté est de lever "l'ambiguïté protectionniste-régionaliste" du paysage breton, qui donne pour existant depuis toujours le caractère breton du paysage en Bretagne, alors que la typologie même de l'habitat rural témoigne de sa constitution, pour la plus grande partie, au XIX^e siècle; ce qui nous conduit à analyser de près comment et pourquoi on opère au XIX^e siècle une transformation massive du "landscape" breton et probablement français? A trente kilomètres au Nord de Nantes, à Nozay, se trouve le domaine de Grand-Jouan, construit de toute pièce sur les landes de Nozay (500 ha), siège au début du XIX^e siècle d'une des premières écoles d'agriculture; une des premières grosses fermes modèles de l'époque qui avait pour but de démontrer à la France entière, et à l'ouest en particulier, que le territoire, aménagé productivement et exploité économiquement, pouvait donner des profits et, en même temps, résoudre les problèmes d'"affolement des villes" et les troubles que l'industrialisation avait provoqués. En 1830, date à laquelle est constitué par Jules Rieffel agronome et Charles Haentjens armateur nantais, la société en commandite qui promut l'opération Grand-Jouan, n'existait en France ni de Ministère de l'Agriculture, ni d'enseignement agricole. C'est à l'initiative d'une bourgeoisie éclairée que l'on doit cet intérêt nouveau pour rentabiliser le territoire et par là même, l'aménager.

Théories économiques et philanthropiques sont débattues dans les différentes sociétés (académiques, d'émulation, agricoles) qui se constituent à cette époque dans toutes les villes de France et qui comptent parmi leurs membres toute la bourgeoisie locale. Elles sont à l'origine des différentes études et enquêtes territoriales et sociologiques qui, département par département, ville par ville, sont menées par ces cénacles intellectuels que sont les sociétés d'agriculture.

A Nantes, théories et pratiques allaient de pair; les armateurs pour lesquels la stabilité des fortunes commerciales était mise en cause par le blocus continental, avaient depuis longtemps investi dans le territoire, valeur refuge, en transformant le capital en capital foncier.

Les intérêts de cette bourgeoisie coïncident avec les aspirations des "agronomes", type de technicien qui apparaît au XIXe siècle et dont le chef de file, en France, est Mathieu de Dombasle. En suivant l'histoire de Grand-Jouan, nous parcourons les exploits de tout ce mouvement agricole qui est à l'origine de l'aménagement du territoire du XIXe siècle et le créateur des lois paysagères, fixées par la science agronomique de l'époque en fonction d'une rationalité productive propre à chaque territoire.

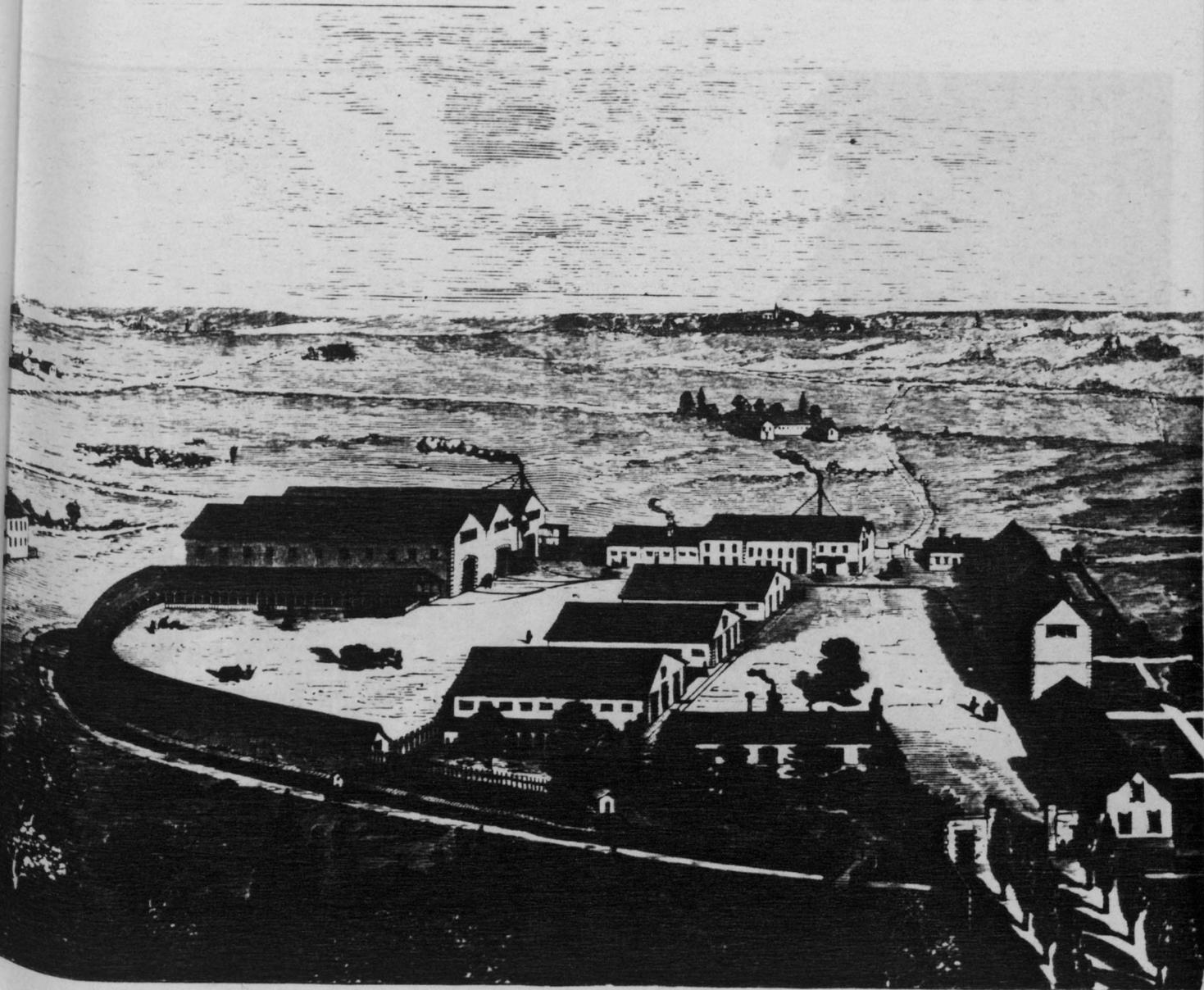
L'analyse de l'expérience de Grand-Jouan est pour nous le moyen d'aborder et d'approfondir les pratiques de planification territoriales au XIXe siècle en même temps que leur théorisation.

Qu'une transformation territoriale, pour réussir, demande la concurrence d'une multiplicité d'actions sur le plan idéologique, économique, sociologique, technique et même psychologique est déjà clair et théorisé par les défricheurs-aménageurs du XIXe siècle. Avec les termes de l'époque, ceci s'appelait : la classe éclairée promotrice du progrès, l'amélioration des conditions de vie des paysans, l'introduction des nouvelles techniques agricoles et des instruments perfectionnés, l'éducation des classes paysannes indispensable pour avoir une force travail plus intelligente et donc plus productive, les encouragements afin de diffuser et populariser les nouvelles pratiques.

Les références explicites de Grand-Jouan sont Roville près de Nancy pour l'organisation et les techniques agricoles et Hofwill près de Berne en Suisse pour la modernité des conceptions pédagogiques.

Grand-Jouan n'est pas un exemple isolé, il existe de nombreuses expériences analogues dans toute la Bretagne, dans toute la France et dans le monde entier : ainsi Alvisopoli, objet de la thèse de M. Lorenzo Bellicini (I.U.A. Venise). En 1790, Alvise Moncenigo, noble vénitien, crée, au centre de sa propriété (1800 ha environ) une véritable petite ville entièrement construite sur des terres bonnifiées dans laquelle tout est planifié, de l'habitat ouvrier en passant par les bâtiments d'exploitation et de transformation, magasins, équipements au paysage tout entier. Cette classe éclairée, promotrice de ces investissements sur le territoire est de fait, une classe cosmopolite qui entretient des liaisons internationales.

Les voyages agronomiques sont à l'ordre du jour: on visite les fermes-modèles, on se communique les expériences, on perfectionne les théories et les pratiques d'aménagement. Hofwill pendant tout le XIXe siècle, est l'école la plus moderne d'Europe en matière d'investissements agricoles, industriels et commerciales. De là à la planification du territoire il n'y a qu'un pas. Parmi les élèves d'Hofwill citons les fils d'Owen qui créeront New Harmony aux USA, Huber à Berlin, les industriels de la Société de Mulhouse, etc..., soit des personnages aux origines de l'urbanisme moderne.



VUE GÉNÉRALE DE LA BRICHE.

Monsieur A. PICON, Architecte, Ingénieur des Ponts
Chargé de Mission au S.R.A.

LA FORMATION DES INGENIEURS

I. Généralités.

Le paysage fait-il encore partie des préoccupations des ingénieurs? On serait tenté d'en douter au vu de certaines réalisations actuelles, indifférentes au site, qui conduisent à s'interroger sur ce qui s'est perdu entre hier et aujourd'hui, entre les ingénieurs du siècle des lumières et leurs successeurs. Dotés d'outils plus puissants, ces derniers ne semblent souvent en faire usage que pour mieux illustrer cette "mort du paysage" qu'entraîne une technique poursuivant des buts de plus en plus désincarnés.

Dans cette évolution, la formation des ingénieurs tient une place importante. Centrée autour du projet au départ, elle est aujourd'hui dominée par un enseignement scientifique qui tend à ignorer la démarche de mise en forme. Cette substitution s'effectue graduellement, débouchant sur un certain nombre de questions.

Lorsqu'on demande aux élèves de l'école des Ponts et Chaussées de concevoir un pont à la fin du dix-huitième siècle, on leur rappelle "qu'il est essentiel de proportionner le projet aux objets dont il est entouré" (1). De même, lorsque les futurs ingénieurs des Ponts et Chaussées s'exercent au dessin de la carte, ils savent que celle-ci doit représenter "un paysage vu à vol d'oiseau", "une copie de la nature" (2). Au dix-huitième siècle, le territoire de l'ingénieur n'est pas encore un espace abstrait. Le dessin traduit une volonté esthétique, il possède une dimension paysagère évidente.

Aujourd'hui, le calcul scientifique a trop souvent tendance à reléguer la forme au rang des accessoires, transformant le paysage en une contrainte mineure. Est-ce à dire qu'entre la recherche formelle et les impératifs technico-économiques ne peut s'établir aucun véritable dialogue, le progrès technique se traduisant inéluctablement par une perte de sensibilité esthétique?

(1) Programme de Pont de Pierre proposé aux élèves des Ponts et Chaussées pour le Concours de 1791, Document ENPC.

(2) Cartes d'étude ENPC, dix-huitième siècle, Document ENPC.

L'analyse historique peut sans doute fournir un début de réponse, en permettant de relativiser la toute puissance du calcul et d'y réintroduire la forme comme un acte technique à part entière. Dans le même ordre d'idées, il faut peut-être réinventer un "paysage" de la technique qui ne soit pas le résidu de rationalisations successives.

II. L'exemple des Ponts et Chaussées.

Depuis près de deux siècles, les ingénieurs des Ponts et Chaussées occupent une place privilégiée en matière d'aménagement du territoire. L'évolution du corps et de l'école des Ponts et Chaussées fournit donc une excellente illustration des problèmes soulevés précédemment.

Durant tout le dix-huitième siècle, la pédagogie de l'école des Ponts repose sur la pratique du projet. A une époque où le calcul ne permet pas encore de maîtriser le processus de conception, les impératifs formels tiennent lieu de contrôle à priori. L'inscription dans le paysage se conçoit comme une nécessité technique, comme la vérification du bien fondé des hypothèses de conception.

Mais il y a plus, car à travers la cartographie et le dessin des ouvrages d'art, s'exprime une préoccupation de mise en oeuvre de la nature, de mise en scène du paysage qui est comme révélé par l'action de l'ingénieur. S'avançant entre le sublime et le pittoresque, ce dernier témoigne d'un souci esthétique que l'on retrouvera par la suite chez presque tous les grands constructeurs du corps des Ponts.

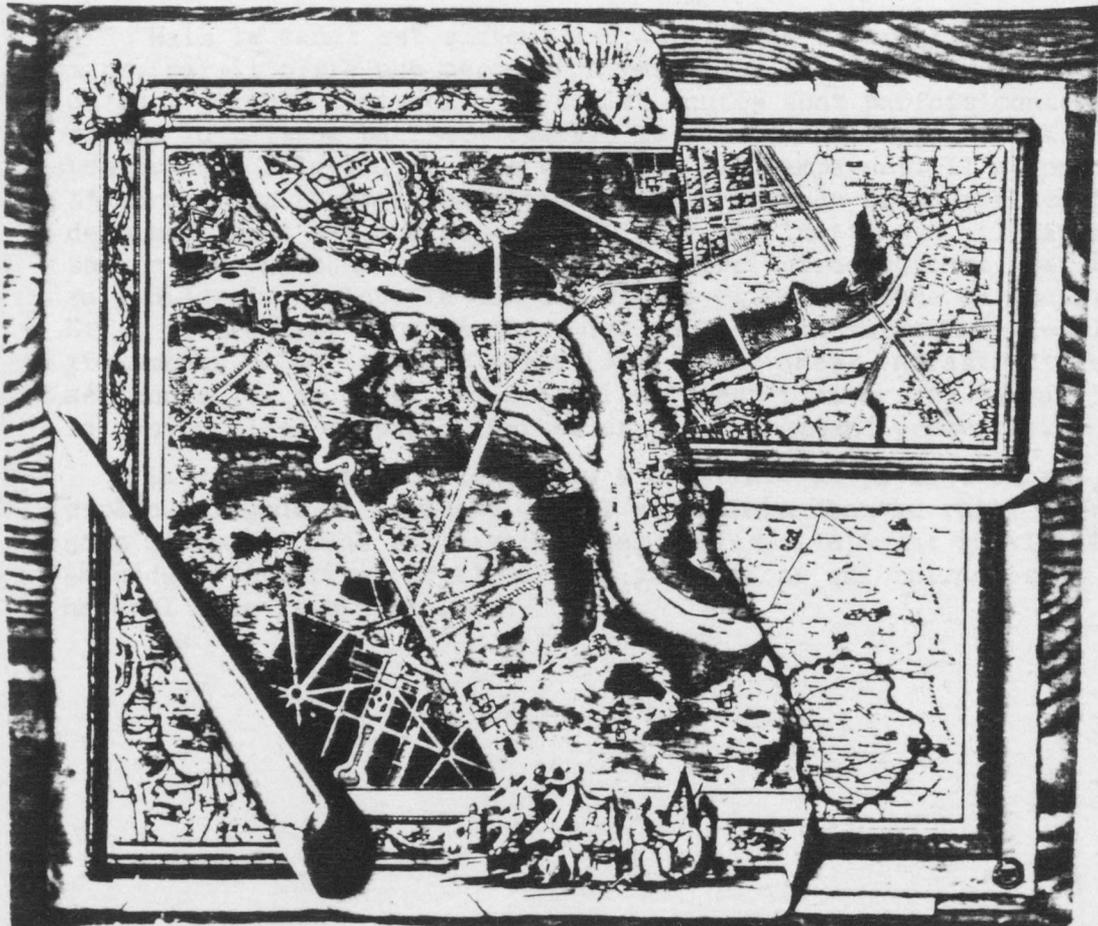
Dès la fin du dix-huitième siècle, cependant, se met en place un enseignement scientifique généraliste qui vient remettre en cause la toute puissance du projet. Cela n'empêche pas les ingénieurs du dix-neuvième siècle de rester sur plus d'un point fidèles à la pratique de leurs prédécesseurs. L'apparition de méthodes de calcul plus précises qui se constituent peu à peu en une véritable science de l'ingénieur contribue à la qualité d'une production qui se diversifie au contact de l'industrie "A la fois le capitaine Nemo et le facteur Cheval", comme l'écrit Paul Chemetov (3), l'ingénieur du dix-neuvième siècle se veut toujours le metteur en scène de la nature, l'interprète privilégié de ses desseins.

Mais le développement de l'outil scientifique a privé cette dernière de son rôle de vérification technique. Le paysage n'est plus une nécessité mais un supplément d'âme que les logiques de pouvoir peuvent se permettre d'ignorer le cas échéant. Dans l'évolution qui mène à la situation actuelle, on peut alors repérer plusieurs événements clefs : l'apparition des ingénieurs civils tout d'abord, le développement industriel, qui change les perspectives de carrière des ingénieurs des Ponts et Chaussées, jusqu'à la période de la reconstruction qui les verra se substituer parfois aux préfets, tenus en suspens après la chute du régime de Vichy.

III. Vers un "paysage" de la technique.

Cette disparition progressive des impératifs formels au profit de tâches de plus en plus administratives pose maintenant un problème beaucoup plus vaste que de celui du devenir du corps des Ponts et Chaussées. Rien ne sert à ce propos de regretter le temps jadis, et les lavis d'un Perronet ou d'un Gauthey. Dès le départ, en effet, le corps des Ponts et Chaussées se constitue sur un modèle de pouvoir qui porte en germe son évolution ultérieure. Le retour au projet, la redécouverte du paysage par les ingénieurs ne peut donc apparaître que dans le cadre d'une réorientation générale de la technique, d'une redéfinition de ses objectifs rationnels.

Le progrès technique est-il obligatoirement synonyme d'appauvrissement formel, de réduction tendant vers l'homogénéité et la monotonie? L'évolution des techniques de construction et d'aménagement ne permettant pas encore de conclure. Mais pourquoi ne pas évoquer alors cette "condition" post-moderne" décrite par Jean-François Lyotard (4), où la multiplication des outils mis à la disposition de l'homme devrait permettre de restaurer une polysémie souvent absente de la pratique actuelle? Après le règne du béton précontraint, paradigme de la "concrétisation" analysée par Gilbert Simondon, peut-être se dirige-t-on vers un avenir redonnant à l'hétérogène ses lettres de noblesse, conférant au paysage un rôle de synthèse, dans le respect de la diversité retrouvée du champ technique.



LE PAYSAGE DES CANAUX

Madame Anne KRIEGEL, Architecte Paysagiste, Enseignante à l'UPA N°5

Le réseau des canaux français reste l'un des plus importants en Europe couvrant ou intéressant des régions entières, aussi bien dans le Nord et l'Est qu'en Bretagne, dans le centre ou dans le Sud-Ouest.

L'ensemble constitue, par conséquent, un patrimoine non négligeable et fait partie - avec les ouvrages d'art, ou les routes du XIXème - de cette "architecture territoriale" qui donne aux paysages une bonne part de leur échelle ou de leur qualité. Espaces peu connus, parfois même oubliés, ils sont relativement préservés ce sont donc des sites encore vierges que l'on découvre bien souvent à petite vitesse à partir de ces "chemins d'eau".

Le paysage du canal.

Les canaux jouent un rôle constant de "marqueurs" ou de révélateurs d'un paysage qu'ils sillonnent, construisent dont ils accusent les lignes et le relief et qu'enfin ils enrichissent et qu'ils dessinent.

Mais le canal est surtout un fantastique observatoire du paysage, car il offre une perception particulière, peut être, parce qu'on y circule lentement, et si les routes sont parfois contemporaines au paysage bâti et végétal, le canal, lui, est une réalisation postérieure à la plupart des villes et des campagnes. Il a donc dû s'y frayer un passage permettant du même coup de découvrir le paysage de biais, sous des angles nouveaux, parfois inattendus, il faudra bien souvent le chercher longtemps dans le territoire régional, car il se fait discret, explore le dos des villes et passe comme en coulisse. Et si des routes, l'on découvre les paysages en mutation : les lotissements, l'agriculture céréalière, les grandes infrastructures aériennes.... du canal, au contraire, c'est "l'envers du paysage" la vision d'une campagne héritée et très largement préservée.

La constitution de ce réseau a construit un paysage en soi, un espace qui joue du paradoxe car il est urbain dans le rural et rural dans l'urbain. Dans la traversée des villes, l'élément rural est bien entendu matérialisé par l'eau, les plantations qui introduisent le naturel dans le minéral.

En pleine campagne, en revanche, les arbres d'alignements avec l'ensemble des essences importés (d'Europe, du Canada ou d'Amérique-contemporaines, d'ailleurs, à la création du corps des Ponts et Chaussées - platane, marronnier, peuplier d'Italie...) rappellent les promenades liées à l'embellissement des villes comme le furent le cours La Reine ou l'entrée de la place du Trône.

Il reste que l'ensemble du système et les divers objets qui s'y rattardent : écluses, passerelles, jusqu'aux maisons éclusières dont le style architectural est très largement urbain, mais surtout certains ouvrages exceptionnels comme les ponts métalliques ou les ponts canaux véritables monuments dont le plus célèbre rest le pont canal de Briare - jumeau du pont Alexandre III égaré et orphelin sur les bords de la Loire.

Tous ces aspects font du canal un lieu spécifique. Un territoire dans le territoire, dont il émane une ambiance particulière où jouent l'eau, la lumière, les feuillages, celle d'un lieu qui est à la fois un peu des villes et un peu des campagnes et dont les visiteurs venus d'ailleurs ne font que passer, mais lentement, suffisamment pour se l'approprier. C'est ici profondément, l'espace du voyage, d'un autre lieu, d'un autre temps... aujourd'hui abandonnés; ils restent un moment et un refuge de notre Histoire.

Le projet du paysage.

Au delà des projets théoriques qui ne varieront pas, au delà d'un métier (et d'un corps) dont ce sont là les premières armes, ce qui frappe aujourd'hui c'est aussi la découverte d'un projet dont la qualité étonne.

Cela signifie que la réalisation d'un projet de canal n'était pas seulement précédée par un programme technique, mais simultanément par un projet d'aménagement global comportant non seulement les tranchées, les écluses, mais aussi les maisons, des barrages, des ponts et des rigoles, des plantations, des allées et des rampes.... qu'en conséquence ces travaux n'avaient pas besoin d'être "rattrapés" par un aménagement paysager, puisque celui-ci était d'emblée inclus dans le projet. A travers ces réalisations se dégagent trois aspects aujourd'hui sans doute un peu oubliés dans la mise en oeuvre d'infrastructures contemporaines :

- tout d'abord l'évidente connaissance du terrain (l'ingénieur est d'ailleurs souvent un enfant du pays, cf Gauthey pour le canal du Centre).

- en second lieu, un souci permanent de ne pas désorganiser inutilement les structures agraires (l'ingénieur se doit de remettre en ordre le réseau viaire, de le rétablir et le cas échéant de créer de nouveaux raccordements à la voirie);

- enfin, une volonté délibérée d'enrichir, d'embellir le site par la présence d'ouvrage d'art de qualité et par l'usage constant de plantations de hautes tiges signalant le passage du canal et l'inscrivant au sol par des alignements continus.

Il apparaît au total un projet général où ce que nous appellerions aujourd'hui les préoccupations paysagères ont été prise en compte dès le stade de l'avant projet.

Ce n'est donc pas à la patine du temps que doit être attribuée la qualité de ces ouvrages d'art, mais bel et bien à ce qu'ils ont été pensés et conçus comme une création à part entière : comme un projet territorial.



LA CARTOGRAPHIE UTOPIQUE

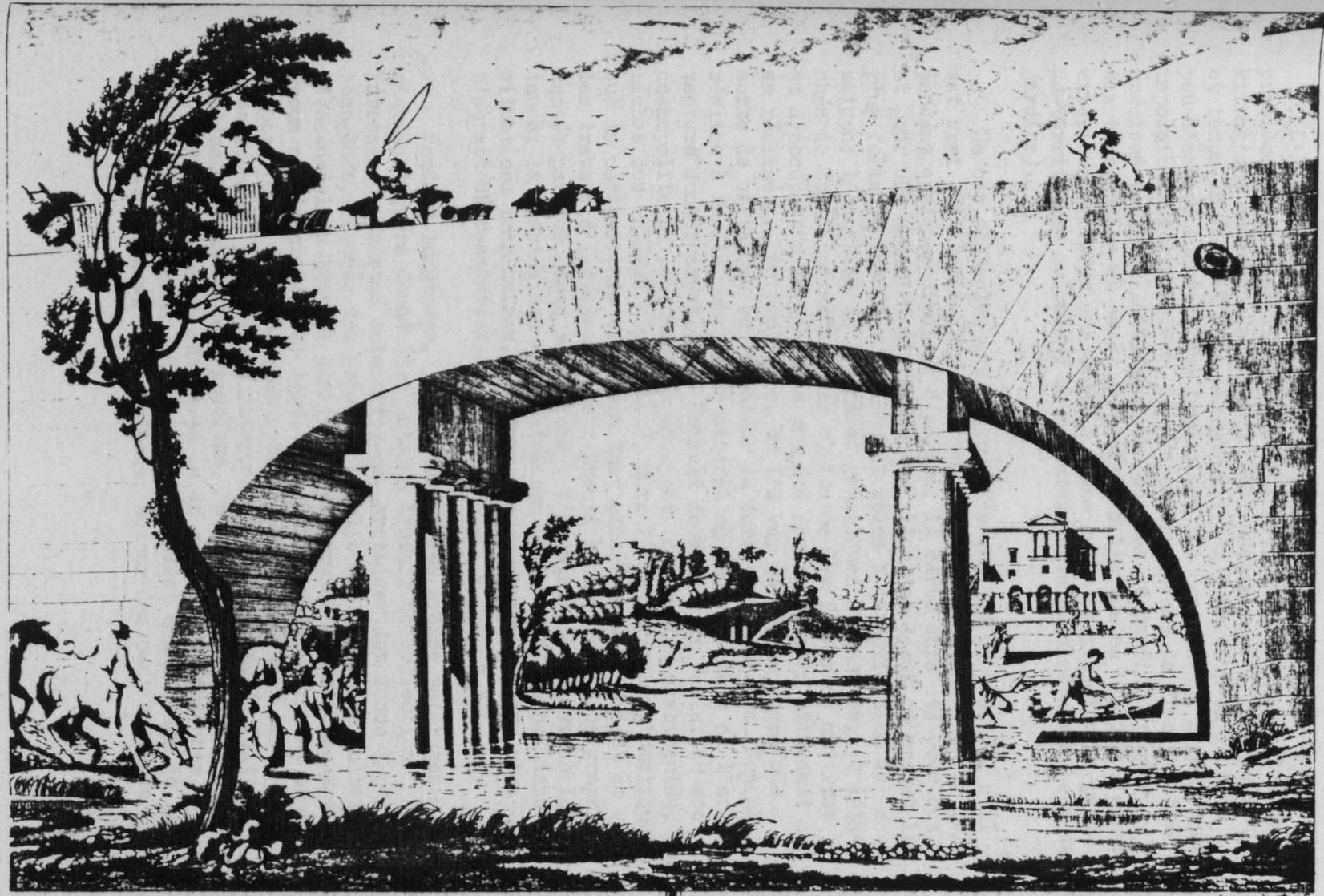
Monsieur B. FORTIER - Architecte - Chargé de Mission à l'I.F.A.

Deux thèmes ont dominé l'entrée dans le XIXème siècle - celui du territoire conquis, parcouru et domestiqué; celui des villes ouvertes et disséminées - dont Boullée fera l'argument essentiel de son "Essai sur l'Art".

Mais Boullée n'est pas seul à avoir voulu disperser ses projets aux quatre coins du monde; ce qu'il imaginait en décrivant la colonisation architecturale de l'Egypte(x), la plupart des dessins de jardin s'y référaient à peu près en même temps : les ponts jetés au-dessus des vallées, les sources que l'on fait jaillir, les montagnes que l'on déplace et sur lesquelles règnent les maisons, qu'est-ce d'autre, finalement, que l'exercice auquel étaient formés les ingénieurs des Ponts et qu'ils allaient effectivement tenter d'appliquer à l'Europe ? Du territoire, aux premiers lotissements, l'intention quelquefois aura été la même et a d'ailleurs trouvé avec la carte, un référent commun.

Tout semblait fait, pourtant pour qu'ils ne puissent jamais se rencontrer. D'un côté, une échelle dérisoire, un modelage paysager superficiel limité à quelques hectares de terrain; de l'autre, d'immenses contraintes techniques sur des espaces à peine cartographiés. Apparemment, rien de semblable : les cartes, en devenant précises, auraient dû s'affranchir à jamais de toute relation forte au visible, ne plus chercher la vraisemblance et laisser à d'autres qu'elles-mêmes, le soin de séduire ou convaincre...

Pour l'essentiel d'ailleurs, c'est ce qui s'est passé. Au triomphe des aquarellistes et des peintres répond, vers 1800, une cartographie froide et de plus en plus rigoureuse, la France relevée par Cassini, Paris vue par la Convention, ne sont guère plus parlantes que ces cartes du Pacifique (l'Arcano del Mare de Dudley) dont certaines planches, libres de tout continent et de toute île, étaient livrées totalement vides, débarrassées des monstres et des chimères qui les peuplaient depuis l'antiquité : simplement traversées par les filets des projections mercatoriennes. Autant l'art des jardins relevait a priori du pictural, autant l'aménagement semblait appeler des techniques plus abstraites (triangulation, nivellement, calcul) et rejeter l'imaginaire.



L'un comme l'autre, pourtant, se sont heurtés aux mêmes problèmes. Le temps d'abord, qui se comptait des deux côtés en kilomètres ou en années. (temps des voyages pour l'ingénieur, et temps du végétal chez les paysagistes), le trop ou le trop peu d'espace ensuite, qui imposaient ici des travaux gigantesques, impossibles à visualiser, là des interventions de plus en plus précises (- il fallait, pour chaque plan de jardin, trouver dix terrains en un seul, agrandir ses limites en captant l'espace extérieur, glisser une échelle à une autre et projeter un pseudo-territoire- au moment où certains ingénieurs rêvaient, eux de jardins).

De ces obstacles est en tous les cas, né un jeu. Et, s'il est vrai qu'à terme rien de commun ne lie l'ingénieur et le peintre, pendant quelques dizaines d'années, la carte aura été pour eux et pour une majorité d'architectes, l'un des lieux de projet les plus forts et les plus intimement mêlés à la définition de la maison; l'occasion de synthèses graphiques étonnantes, et détachés de toute commande, mais où toutes les formes de maîtrise et d'occupation de l'espace ont été confrontées en attendant de se réaliser... On peut lire, on l'a vu, le jardin comme une sorte de carte, un condensateur de durée et d'espaces (Schinkel réalise à Berlin, un jardin minéral où tous les âges de l'architecture sont rassemblés et Rohault dessine pour Paris, un zoo cosmopolite où les chameaux occupent des huttes arabisantes, les biches des vallées alpines...), mais il est très symptomatique que la cartographie ait à son tour glissé vers le projet et que les travaux d'ingénieurs aient abouti à une production graphique hantée par les mêmes obsessions : l'annulation fictive de la distance, la combinaison des contraires ou la coexistence, dans des situations imaginaires, d'événements géographiques que rien n'aurait dû rassembler.

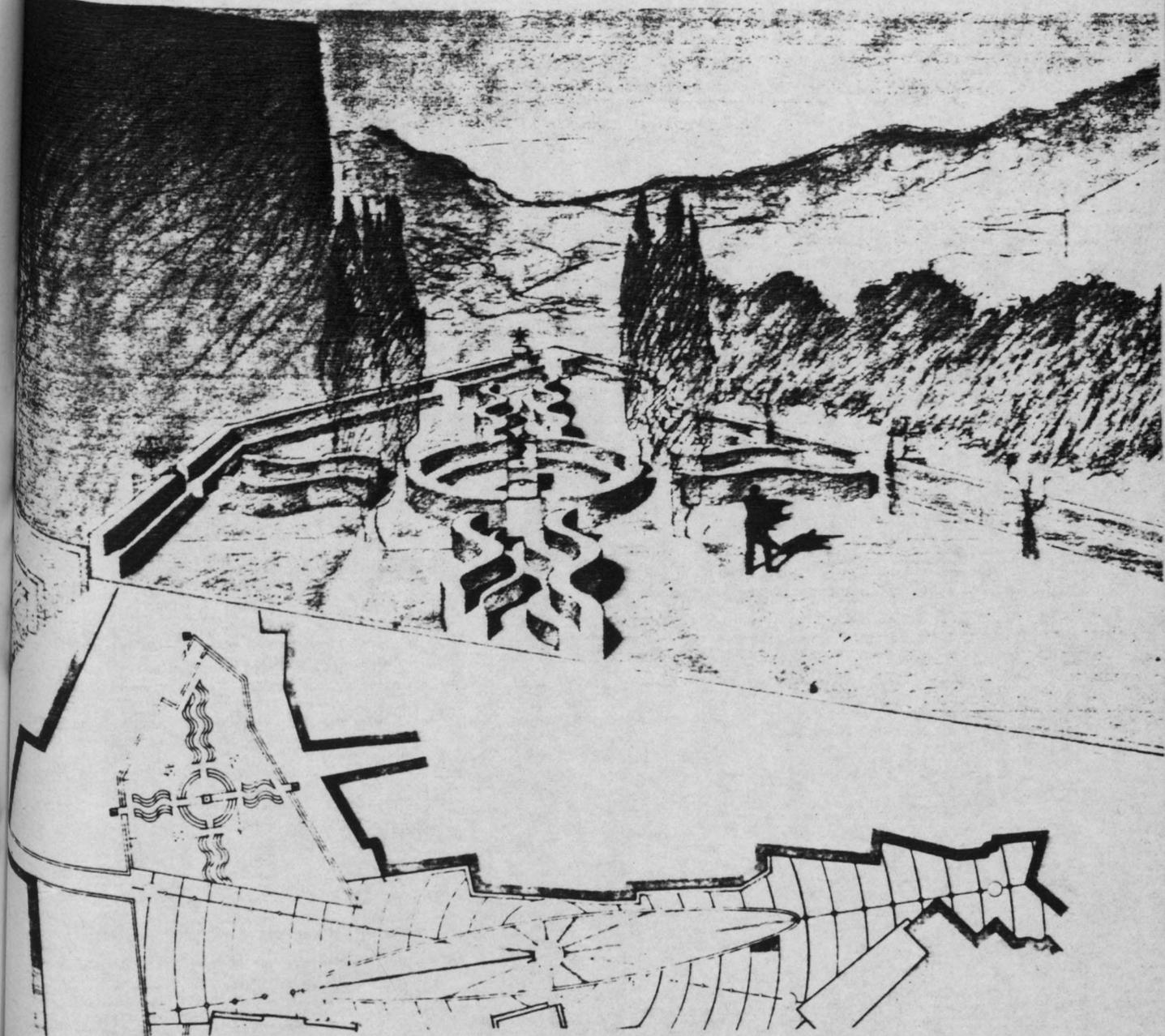
Pendant longtemps, les cartes et les grands repérages n'avaient guère donné lieu qu'à un travail de collection (dresser des cartes scientifiques, organiser des fonds à peu près homogènes, imposer des échelles régulières... (depuis Colbert, l'essentiel du travail était là); les routes et les canaux étaient venus s'y inscrire plus tard, avec les plans de Perronet ou à l'occasion de projets comme celui du canal des deux mers. Progressivement, pourtant, un matériau s'était accumulé, fait de données de plus en plus précises, de paysages subitement découverts de sites extraordinaires ou de vues quasi aériennes rassemblés au hasard des voyages et du lent quadrillage de la France entrepris au XVIIIe siècle; autour des cent soixante

treize feuilles de la carte des Cassini, la Marine et les Ponts avaient en fait accumulé une masse de documents qui n'avaient souvent rien à voir avec les normes sobres qui s'imposait la cartographie scientifique. Les dessins y étaient mieux finis, les plans de plus en plus lisibles et l'aquarelle y résolvait naturellement des problèmes de relief, de profondeur, d'expression du couvert végétal, que les hachures ou l'invention des courbes de niveau étaient loin de pouvoir égaler. L'oeil, à des kilomètres de distance, voyait tout à coup cet espace disponible que les économistes avaient décrit et qu'ils se proposaient de quadriller.

Il n'est donc pas très surprenant qu'entre territoire et jardins, une cartographie utopique se soit alors développée, et qu'au moment précis où les maisons envahissaient le paysage des catalogues, l'on trouve partout ces cartes "par fragments" (accolées ou superposées, s'agrandissant les unes les autres comme dans une représentation en abîme), ou ces fragments de territoire, scrupuleusement relevés, mais dont la moindre étude révèle très vite, un fantastique télescopage d'éléments empruntés à l'histoire, à l'aménagement ordinaire, ou à l'ingénierie la plus en pointe, soigneusement soudées, les mers deviennent des lacs, les fleuves se divisent en canaux, l'eau glisse au-dessus des vallées dans un paysage habité. Ponctuellement, le parcellaire devient moins net, puis se dissout pour former des étangs, des deltas, des estuaires, aux bords desquels s'implantent des forteresses, puis rapidement, des villes ouvertes.

Peut-être, ont-elles peu circulé. Infiniment moins, à coup sûr, que les dessins de parcs ou de jardins (largement éditer à l'époque). Mais l'essentiel n'est vraisemblablement pas là. Ce que montrent ces cartes - et les traités d'architecture qui, de leur côté, en sont pleins -, c'est qu'au moment où s'invente la maison, l'espace n'a plus seulement été une étendue à découvrir, mais une surface d'apparition et de classement pour toute l'architecture moderne (les villes recomposant des sites vierges, les bâtiments publics qui s'y implantent et les régularisent, les résidences qui embellissent et colonisent les paysages : tous se sont définis comme espaces dans l'espace). Et si la génération de traités qui va de Blondel à Courlier a inventé une architecture, elle l'a fait à partir de situations et de sites qui n'avaient aucune place dans les traditions antérieures : au croisement d'une politique et d'ambitions géographiques flagrantes, si l'on veut bien entrer dans le détail des projets qui les ont exprimés.

ARCHITECTURE, URBANISME
E.T
TERRITOIRE



PITTORESQUE ET PLANIFICATION DANS
LES SITES DE MÉANDRES

Monsieur Alain BORIE)
Monsieur Pierre MICHELONI (Architectes, Enseignants à l'UPA N°5

Pittoresque et planification semblent être deux expressions antinomiques dans le vocabulaire urbanistique courant : le terme de "pittoresque" évoque plutôt une organisation spontanée et inconsciente d'un territoire qui connote une certaine fantaisie et une certaine souplesse dans l'interprétation des données conjointes de la forme urbaine et de son site; tandis que le terme de "planification" évoque plutôt une organisation rigoureuse et rationnelle, un aménagement qui semble en particulier exclure toute sensibilité aux inflexions d'un site.

Mais une analyse plus approfondie montre que cette dichotomie est beaucoup moins tranchée qu'elle ne paraît au premier abord. En effet, l'image pittoresque d'une forme urbaine est très souvent sous-tendue par une organisation rigoureuse, bien que non apparente, de ses niveaux constitutifs (parcellaire, viaire, masses bâties, espaces libres), tandis que beaucoup de grands tracés planifiés présentent une prise en compte très minutieuse des données de leur site et une exploitation savante de ses potentialités.

C'est autour de ce double paradoxe que s'articulera notre intervention. Celle-ci prendra pour base notre recherche intitulée "Formes urbaines et sites de méandres" effectuée pour le compte du CORDA.

Les deux thèmes que nous avons retenus pour illustrer cette recherche correspondant aux deux types de sites de méandres urbanisés que nous avons été amenés à distinguer (à l'intérieur du territoire français) :

- d'une part les sites de méandres de petite taille, qui correspondent généralement à une urbanisation d'origine médiévale et qui, pour la plupart, présentent un haut degré de pittoresque.

- d'autre part les sites de méandres de grande taille qui se sont bien prêtés à des aménagements planifiés de grandes dimensions et qui présentent une organisation concertée et rigoureuse du territoire.

LA RAISON DU PITTORESQUE.

Une première intervention essaiera de cerner le pittoresque urbain non pas au niveau de son apparence et de ses "effets", mais au niveau de ses causes, donc des mécanismes qui sont susceptibles de provoquer son apparition. Par le moyen de l'analyse morphologique nous tenterons de reconstituer la logique d'un phénomène qui pourrait sans doute sembler aléatoire ou insignifiant analysé d'une autre manière. Derrière l'image, nous chercherons donc la "raison" du pittoresque.

A travers l'étude de quelques exemples français nous situerons le pittoresque urbain comme un certain type d'interaction entre le site naturel et les formes urbaines.

Ainsi, au niveau du site urbanisé, il semble que le pittoresque apparaisse lorsque la forme urbaine, par son implantation, "accompagne" certains éléments du site naturel qu'elle souligne ou ponctue, de manière à rendre plus lisible une géographie qui, sans doute, serait passée inaperçue dépourvue de tout aménagement. La forme urbaine jouerait ainsi comme "révélateur" des potentialités expressives d'un site, de ses qualités latentes.

A l'intérieur même de la forme urbaine, si l'on examine dans le détail de sa morphologie, on aurait plutôt l'impression inverse : il semble que le pittoresque apparaisse quand la configuration du site provoque des tensions ou des conflits entre les différents niveaux composant le tissu urbain venu s'y implanter. Dérégulant légèrement la mécanique formelle des tissus par sa géométrie complexe et "organique", le site naturel agirait donc comme un élément perturbateur sur la forme urbaine.

Dans tous les cas ce n'est pas la vaine agitation des formes architecturales ou urbaines, ni l'aspect plus ou moins spectaculaire du site naturel qui crée le pittoresque : c'est l'ajustement précis et spécifique en un point donné du territoire de chacun de ces trois systèmes qui constitue une forme unique, imprévue mais non fortuite, donc "originale" au vrai sens du terme.

LES GRANDS TRACES.

Une seconde intervention mettra en cause l'idée selon laquelle les "grands tracés" planifiés sont le résultat du placage arbitraire d'une grille viaire sur un site donné. Cette simplification s'explique en partie par la très grande régularité géométrique de leur dessin.

En fait, la plupart de ces grands tracés, s'ils négligent de suivre le détail morphologique des formes "naturelles" du site, s'attachent en réalité à exprimer les grands traits structuraux du site sur lequel ils viennent s'appuyer. Il existe donc, à grande échelle, un travail considérable d'adaptation des modèles de tracés afin de les inscrire le plus correctement possible dans le territoire.

Inversement on observe aussi un effort de récupération des contraintes du site pour les intégrer.- en les "sublimant"- dans le système général du tracé.

Nous considérerons deux sortes de tracés préétablis :

- les tracés tramés qui tendent à organiser le territoire suivant un système répétitif et généralement non hiérarchisé de voies. Dans cette catégorie nous trouvons en France les villes coloniales romaines, certaines villes nouvelles classiques.

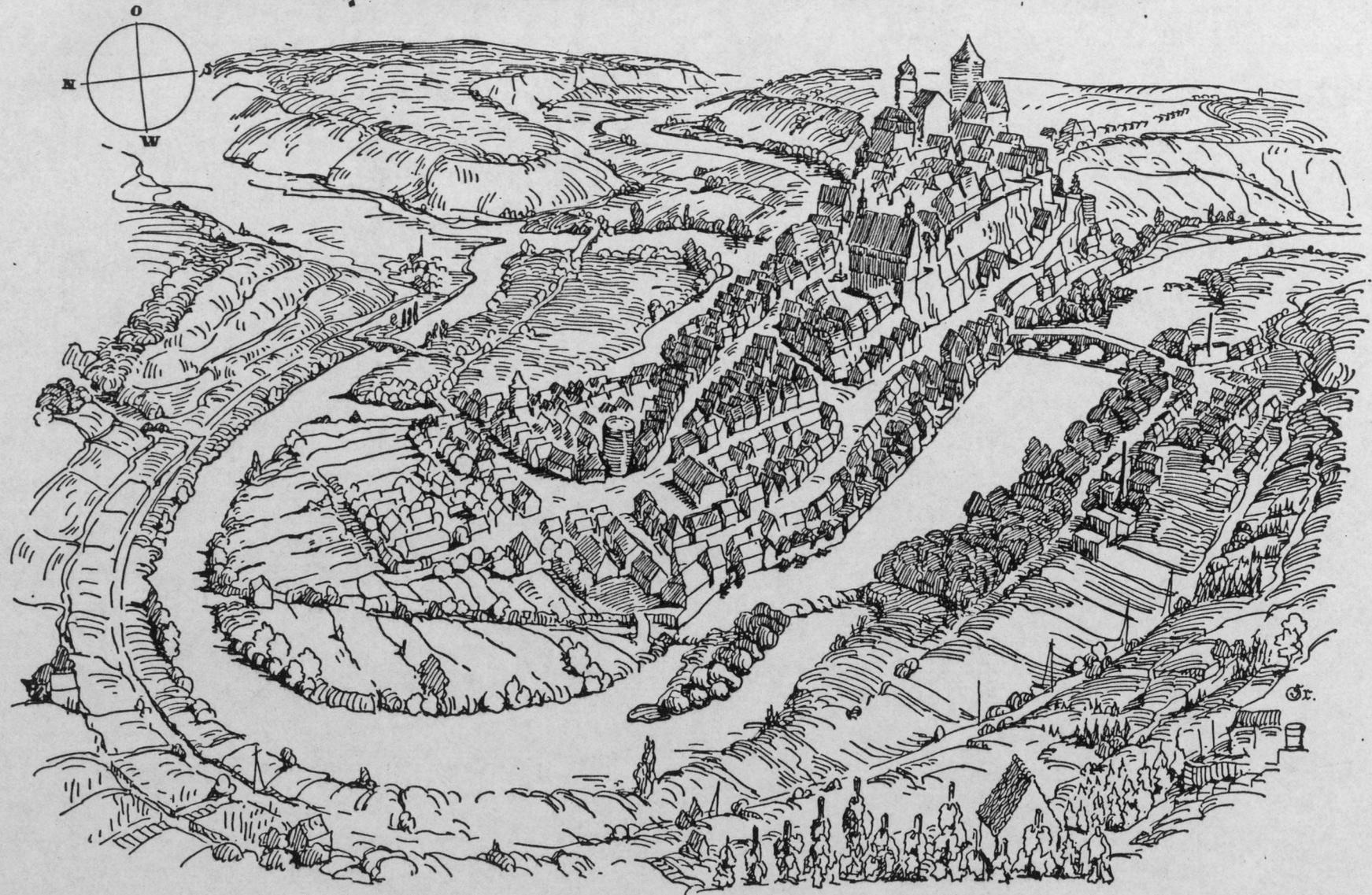
- les tracés monumentaux qui tendent à organiser leur territoire suivant un système très hiérarchisé de voies et suivant une écriture géométrique rayonnante. Dans cette catégorie, nous trouvons par exemple les tracés des parcs et jardins d'époque classique, certains tracés haussmanniens.

Pour chacun de ces tracés, nous serons amenés à nous poser une triple question :

- Quels sont les éléments du site qui sont pris en compte ? S'agit-il de certains de ses constituants géographiques (relief, fleuve..) ? ou de certaines de ses caractéristiques morphologiques (sa géométrie, sa dimension, sa topologie) ?

- Comment ces éléments ont-ils été pris en compte ? Globalement ou ponctuellement ? Comme des éléments modifiants pour le tracé ou comme des éléments incitateurs ?

- Enfin, nous nous demanderons ce que la prise en compte de ces éléments aura apporté au site urbanisé, tant au niveau de la perception et de l'utilisation du site qu'en ce qui concerne son esthétique.



Besigheim

UN PROJET POUR LES BORDS DE LA MARNE

Mr B. TRILLES ,Architecte, Enseignant à UP5

Le bloc paysage, comme biais à l'intégration paysagère écrivions nous dès 1974.(1)

Cette hypothèse avancée au cours de diverses études sur le paysage industriel n'était pas sans origine. Une recherche menée dans le cadre d'un contrat CORDA: "le paysage et sa peinture" nous a permis de la préciser.

En effet 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 paysage 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, a 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....

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, dissonances se recomposent en blocs.

Les exemples illustrés de réalisation ou de projet permettront de mieux saisir cette hypothèse.

La recherche et les projets présentés ont été entrepris dans le cadre de l'association Dominique Montassut - Bernard Trilles.

Bernard TRILLES

ARCHITECTURE ET TERRITOIRE

Les ouvrages d'art dans le paysage

par Bertrand LEMOINE

Existe-t'il des paysages "naturels" en France ? La question n'a de sens que si l'on conçoit la nature comme extériorité où l'homme aurait à s'accomplir. Or il n'y a de paysage que regardé, voire transformé, en tous cas socialisé. Le comble du paysage, ce serait finalement le désert, dont le vide ne vaut que par l'isolement du voyageur qui s'y égare. Les réalisateurs du film "la guerre du feu" ont dû aller en Islande ou au Kenia pour retrouver des paysages encore "vierges" de toute trace de présence humaine. L'empreinte de l'homme et de ses établissements est décelable presque partout. Ce déchiffrement parfois difficile de traces quasiment archéologiques du passage de l'homme fait d'ailleurs partie de la délectation que l'on éprouve à regarder un "beau paysage".

Ponts, viaducs, ouvrages d'art, équipements divers : autant de constructions qui marquent fortement le paysage, d'autant plus qu'il est vide d'habitations. Mais comme l'écrivait déjà Huysmans en 1879 : "Théophile Gautier a écrit quelque part que les ingénieurs gâtaient les paysages ; mais non ! ils les modifient simplement et leur donnent, la plupart du temps, un accent plus pénétrant et plus vif. Les tuyaux d'usines qui se dressent au loin marquent le Nord, Pantin par exemple, d'un cachet de grandeur mélancolique qu'il n'aurait jamais eu sans eux."

Le caractère d'objets techniques que présentent les ouvrages d'art définit en grande partie la manière dont ils sont perçus. Violence faite à la nature, ils affirment le contraste souvent flagrant entre l'objet manufacturé ou usiné et le site plus ou moins sauvage dans lequel ils s'inscrivent. Construits avec des matériaux "importés", mis en oeuvre selon des techniques non vernaculaires, ils apparaissent plus comme des objets posés sur le territoire que comme constituants quasi-naturels du paysage, au même titre qu'une ferme par exemple. Ils sont pourtant ancrés au sol, parfois même profondément. Leur valeur patrimoniale est encore faible car on y voit avant tout des constructions de caractère utilitaire (à la différence d'une grange) et donc voués à un usage défini, soumis au renouvellement des besoins (de circulation, d'énergie, etc..) répétitif et anonyme. Il se pose ainsi une double question à propos des ouvrages d'art dans le paysage : celle bien sûr du rapport du au site et au territoire, celle aussi de l'architecture même de l'ouvrage, de sa qualité intrinsèque, qui permet de dépasser la fausse querelle de l'intégration.

A. ANSELMINI
architecte

PROJET ET DESSIN D'ARCHITECTURE

article extrait de la revue
AMC n. 54-55

Pourquoi les architectes dessinent-ils ? Je me posais récemment cette question en essayant de dépasser la réponse habituelle qui consiste à faire une analogie historique entre la crise de la fin du XVIII^e siècle et celle d'aujourd'hui. Cette question m'apparaissait simple et surtout naturelle parce que s'il y a une identité entre pensée et langage, si le travail de conformation de l'espace est effectivement une activité de connaissance, l'instrument de cette activité est précisément le dessin.

Histoire et dévoilement des codes

Mais en m'interrogeant ainsi, j'opérai un écart polémique en ce que ma question est reliée à un travail de « réutilisation » de l'histoire, travail que j'oppose explicitement au désert expressif que fut et qu'est encore le Mouvement moderne tardif. Ce qui ne veut pas dire que l'histoire soit subitement redevenue « maîtresse de vie ».

Ma position n'est pas celle d'un « retour » à l'histoire en tant que « passé », mais bien plutôt celle d'une « reprise » de catégories et d'instruments relatifs à des problèmes qui sont profondément ancrés dans notre mémoire et notre conscience. La « réalité » d'aujourd'hui est avant tout réalité historique; elle résume l'expérience passée. Nous sommes toute l'expérience passée, et, par là, nous n'avons pas besoin d'opérer un quelconque retour en arrière.

Cependant, cette constatation pourtant élémentaire n'est pas toujours évidente pour la conscience contemporaine. D'une part, cette constatation est enfouie par la tradition moderniste et son utopie ingénue qui croient à la constitution ex-novo de la connaissance tout entière. D'autre part, la structure même de notre conscience transforme le « réel » qui apparaît alors comme superposition chaotique de fragments, comme stratifications indéfinies, ou encore comme une certitude mystificatrice.

Au contraire, l'énigme de l'histoire peut être analysée en deux temps. Le premier temps est celui de l'effort de l'intelligence pour individualiser les traces des codes mystérieux avec lesquels l'histoire elle-même s'est écrite. Le second temps est celui de l'interprétation des codes, celui de la tentative de lier le signe à la signification, ceci dans la confiance du travail rationnel, par ailleurs toujours en crise. En terme d'architecture, le dévoilement des codes représente l'effort de la méthodologie du projet, la tension vers une « vérité dynamique » qui prendra « forme » par le produit paradoxal qu'est l'« objet esthétique » tout à la fois ambigu et évident. Ambigu, par les traces du parcours accidenté et mystérieux de la mémoire. Evident, par la mise en relation lucide des signes, par l'hégémonie de la raison sur l'enchevêtrement des langages, par la confiance de mettre ainsi en lumière, pour un instant, ce qui retournera dans les plis et dans les stratifications de la réalité chaotique.

La dissolution des domaines disciplinaires semble détruire l'objet architectural. En vérité, l'objet architectural n'est pas détruit, il est inséré dans un domaine plus vaste

d'autres objets ou d'arts. Cette insertion révèle toute l'homogénéité linguistique potentielle d'une « situation » de connaissance.

C'est dans cette situation que nous dirigeons notre attention et notre effort de dévoilement des codes historiques. Il ne fait alors aucun doute que l'instrument qui opère cette action critique ne soit justement le dessin. Lorsque le crayon court encore sur la feuille blanche dans sa recherche d'une hypothèse pour le futur, il parcourt à nouveau d'antiques chemins, il détruit et reconstruit, il dissout des liens, inscrit des relations nouvelles, il exprime une intention concrète, une volonté esthétique autonome, et, par conséquent, il produit à la fois le projet d'un objet et l'« objet » lui-même.

Mais, puisque ceci se manifeste à la conscience de l'artiste contemporain, une correction critique est nécessaire vis-à-vis de l'héritage culturel des deux derniers siècles. A nouveau, donc, nous allons enfreindre la barrière que la culture des Lumières a placée entre le dessin architectural et le dessin technique, entre l'apparence de l'art et la (fausse) représentation de la science. Nous n'avons plus besoin de perpétuer cette séparation pour des fins de progrès, une séparation qui conserve également la fausse hégémonie d'une fausse science et contribue à consolider un pouvoir totalisateur désormais inexpressif et donc conservateur.

De ce point de vue, nous ne pouvons séparer l'événement et la description de l'événement. La représentation passe à des niveaux supérieurs de conceptualisation en vivant à la fois d'elle-même et d'autre chose que d'elle-même, en étant aussi bien la forme vide par rapport à un Dieu désormais inexistant qu'un acte qui dévoile une vérité inédite de l'histoire.

Objet architectural et élément d'architecture

Une fois admise la nécessité du dessin pour le projet actuel, il vaut la peine d'analyser certains aspects particuliers mis en évidence par les tendances actuelles les plus intéressantes.

Il me semble que la caractéristique qui ressort aujourd'hui de la recherche architecturale est celle de la réduction de l'« objet » architectural à un « élément » d'architecture, à un fragment ou à une partie d'un ensemble complexe.

Je voudrais expliquer ce passage de l'« objet » à l'« élément » à l'aide d'un exemple relatif à une période historique, celle du Maniérisme, qui offre d'évidentes analogies avec le moment présent.

La Renaissance avait donné à la connaissance architecturale la grande synthèse de l'espace centré et unitaire, représentation de l'homme-dieu, de la volonté humaine d'un contrôle total de la nature. Finalement, après plusieurs siècles, un nouveau Parthénon s'est édifié sur la colline de la culture occidentale, capable de synthétiser « en

soi » et de dominer « hors de soi » tout l'espace : finalement, un « objet » architectural comme image qui rassemble l'expérience humaine.

Le Maniérisme ne refuse pas cet acquis historique fondamental; il l'insère dans un processus de profonde et dramatique révision critique. Ce qui, pour la Renaissance, était un « objet » architectural devient un « élément » d'une composition plus vaste. Cette composition cherche non seulement une synthèse spatiale, mais surtout, cherche à articuler l'espace en agrégeant et en articulant les « éléments » eux-mêmes. Cette composition peut être nommée composition d'un « ensemble architectural ».

Cette recherche a pu prendre deux directions différentes : l'une, que l'on peut repérer dans l'expérience de la grande villa suburbaine; l'autre, que l'on peut reconnaître dans l'attention portée aux problèmes urbains. Je pense, par exemple, au Palladio de la Villa Maser (au contraire, peut-être, du Palladio de la Villa Rotonda), et à la Villa Madama de Raphael Sanzio, où l'objet architectural centré et unitaire ne sert que de point de départ à un processus d'articulation avec l'espace circonstanciel. Ou encore, je pense au Palais Massimo à Rome, de Baldassare Peruzzi, où la façade unitaire se déforme en une surface courbe pour suivre le tracé urbain de la rue.

A partir de ces exemples, et d'autres que nous aurions pu examiner, l'histoire de l'architecture du Maniérisme peut être représentée par un diagramme dont les oscillations se produisent entre deux polarités respectivement constituées par l'objet architectural unitaire et organique, d'une part, et par le tissu urbain ou naturel, chaotique et mystérieux, d'autre part. Cependant, ces deux polarités ne se présentent pas avec des qualités analogues. Ces qualités sont plutôt opposées : l'objet unitaire donne le moyen du diagramme, la superposition des traces sur le territoire en constitue le fond. En d'autres termes, l'architecture du Maniérisme s'offre comme une recherche fébrile et dramatique entre un espace conçu qui tend à une synthèse symbolique, totalisatrice et impossible, et l'espace réel toujours contradictoire et indéterminé.

L'architecture du Maniérisme n'est pas la seule à présenter ce type d'opposition. L'antiquité tardive, par exemple, ainsi que tout le moyen âge n'offrent rien d'autre qu'un travail de synthèses partielles, un travail sur des éléments et des événements qui prépare la conclusion unitaire de la Renaissance; ces mêmes périodes manifestent encore la désagrégation de l'héritage classique.

Dans la suite de ce même propos, je préfère donc considérer la majeure partie de la production architecturale actuelle, plus comme une préparation d'objets et d'événements pour l'architecture, qu'architecture elle-même.

Naturellement, c'est un paradoxe. Cependant, je le retiens comme nécessaire pour affronter cet espace obscur de notre conscience, ce risque qui accompagnera toujours l'acte de projeter.

Ou plutôt, je préfère, en un premier temps, reconnaître la sûreté classique ou la sûreté de la Renaissance, et, dans un second temps, les mettre en doute, non pas tant pour les contester de manière avant-gardiste, que pour faire passer cet ensemble d'objets architecturaux des certitudes rationnelles à la sphère du mythe. L'acte créatif n'est pas possible sans le présupposé d'un mythe. Le mythe est la visée d'un espace conçu d'une perfection inatteignable, la conscience d'une contradiction qui ne peut être apaisée par aucune donnée objective.

Le mythe est conceptualisation poétique. Par là, il rend actuelles des formes historiques, il les détache des défini-

tions fermées qui leur sont données par la fausse critique. Le mythe est l'unique et nécessaire tendance de l'art du projet.

L'ensemble du paysage

Si nous essayons maintenant de confronter la « nécessité » du mythe, la technique du projet, et ce que j'ai défini comme composition d'un « ensemble architectural », nous pourrions observer que l'instrument le plus approprié pour la recherche architecturale est le dessin. Non pas tant comme « *design* », c'est-à-dire comme expérimentation et vérification de l'idée architecturale, mais plutôt comme instrument qui forme l'idée elle-même, comme première technique poétique d'orientation dans cet espace obscur dont je parlais. Et nous pourrions également remarquer que les tentatives actuelles justifient et vérifient l'hypothèse d'une recherche sur les systèmes d'agrégation des éléments plutôt que sur les objets singuliers, une recherche conduite par le dessin.

Sortie de la définition stéréométrique et cristalline de l'*International Style*, l'architecture cherche un paysage, non pas tant pour disposer sur lui ses objets, que pour le transcrire en un système signifiant, en somme pour l'insérer dans son discours. Tout ceci présuppose donc une agrégation, et le résultat de cette agrégation peut être défini comme l'« ensemble du paysage ». De même, lorsque l'architecte, contraint par les événements, synthétise en un seul signe son produit architectural, ses dessins de recherche et surtout les dessins de ses nouvelles élaborations se présentent comme des multiplications du signe lui-même, ou comme la création d'un paysage imaginaire. Ce qui signifie que ça n'est pas l'objet qui est inséré dans un contexte donné, mais, au contraire, que c'est le contexte qui est conformé par l'objet lui-même. En définitive, le résultat d'une « volonté esthétique » marque le paysage d'imaginaire. En ce sens, l'« ensemble du paysage » n'a rien d'un paysagisme naturaliste, mais, tout aussi bien, n'est pas simple « ensemble urbain ».

Bien que nous soyons habitués à l'opposition entre urbain et naturel, entre lieu de l'homme industriel abstrait et lieu naturel de la mémoire, je considère cette opposition comme dépassée. La fin de l'existence tangible d'une séparation entre ville et campagne est aujourd'hui évidente, c'est ce qui ressort de la fin du Mouvement moderne.

La fin de l'existence de cette séparation peut avoir pour ultime conséquence une horreur de l'urbanisation totale du territoire. Alors, projeter des « ensembles » complexes doit présupposer la possibilité d'un dédommagement de ce dommage historique, doit présupposer une opposition non idéologique où l'architecture soit à la fois réutilisation, restauration et définition nouvelle d'un lieu.

Le problème qui reste alors ouvert est celui des confrontations polémiques des manières d'agréger les éléments et des interprétations historiques, capables de construire le lieu avant même la construction de l'« objet » dans le lieu. Et ceci signifie précisément la réduction de l'« objet » architectural à un « élément » d'architecture.

Alessandro Anselmi

Cet article est paru pour la première fois dans *Controspazio* n° 5-6, septembre-décembre 1979.

Il a été complété et précisé pour *AMC*.

Traduction Odile Seyler

Les intertitres sont de la rédaction