



HAL
open science

Saisir le paysage urbain : Du rôle des publications et figurations architecturales, des pratiques photographiques et cinématographiques (1960-1970)

Frédéric Pousin, Helene Janniere, Fabrice Bunuel, Denis Delbaere, Florent Hebert,
Xavier Michel

► To cite this version:

Frédéric Pousin, Helene Janniere, Fabrice Bunuel, Denis Delbaere, Florent Hebert, et al.. Saisir le paysage urbain : Du rôle des publications et figurations architecturales, des pratiques photographiques et cinématographiques (1960-1970). [Rapport de recherche] AAP-2005-JEU, Ministère de la culture / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Institut national d'histoire de l'art (INHA); Ladyss UMR CNRS 7533. 2007. <hal-02964066>

HAL Id: hal-02964066

<https://hal.science/hal-02964066v1>

Submitted on 12 Oct 2020

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.



HAL Authorization

Programme interdisciplinaire de recherche : « Art, architecture et paysages »
3e appel à propositions

SAISIR LE PAYSAGE URBAIN :

Du rôle des publications, figurations architecturales,
des pratiques photographiques et cinématographiques
dans les décennies 1960-1970.

Composition de l'Equipe :
Responsable mandataire

Frédéric POUSIN
Architecte, Directeur de recherche au CNRS

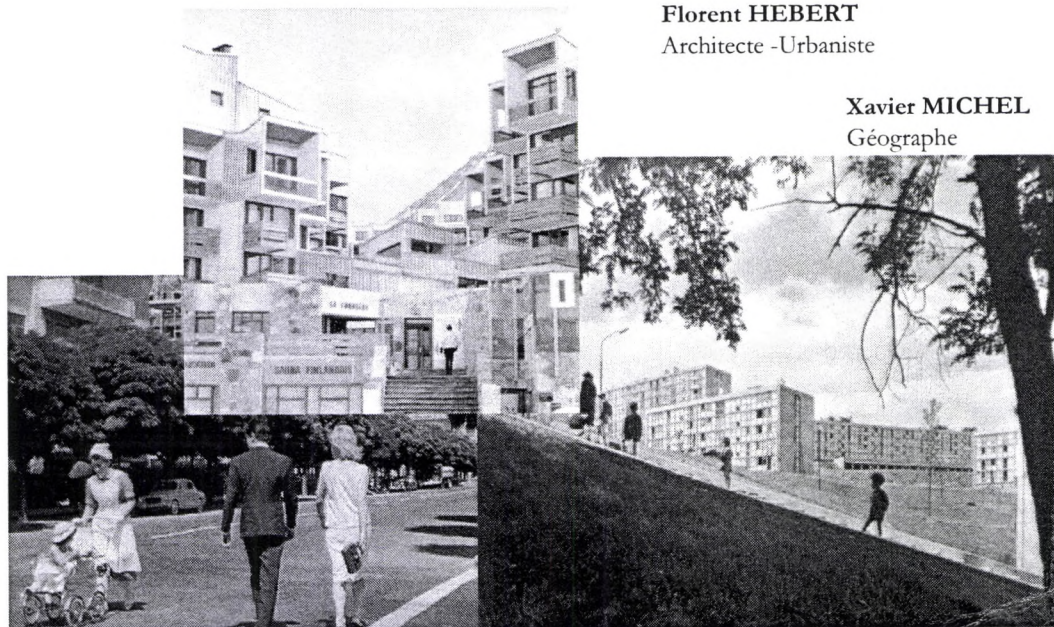
Hélène JANNIERE
Historienne de l'architecture

Fabrice BUNUEL
Photographe

Denis DELBAERE
Paysagiste

Florent HEBERT
Architecte -Urbaniste

Xavier MICHEL
Géographe



RAPPORT FINAL

Cette recherche a été dirigée par :

Frédéric POUSIN, Architecte, Directeur de recherche au CNRS (LADYSS UMR 7533 - Université de Paris 1. email : frpousin@univ-paris1.fr).

Elle a associé :

Hélène JANNIERE, Historienne de l'architecture, Maître-assistant à l'ENSAP de Paris Val-de-Seine, chercheur au LADYSS

Fabrice BUNUEL, Photographe, enseignant BTS,

Denis DELBAERE, Paysagiste, Maître assistant associé à L'ENSAP de Lille, chercheur associé au LADYSS

Florent HEBERT, Architecte-Urbaniste de l'Etat, doctorant au LADYSS.

Xavier MICHEL, Géographe, Maître de conférence à l'IUFM de Caen, chercheur associé au LADYSS

Rapport final : 20 septembre 07

Recherche pour le Bureau de la Recherche Architecturale, Urbaine et Paysagère (Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine)

Subvention n° 04000269 du 24/12/2004.

Programme interdisciplinaire de recherche : « Art, architecture et paysages »

3^e appel à propositions

Organisme gestionnaire

**CNRS-Université de Paris 1 UMR 7533- LADYSS : Laboratoire Dynamiques Sociales et
Recompositions des Espaces**

2, rue valette, 75005 PARIS – tel : 01 44 07 76 05 fax : 01 44 07 76 03

Introduction 5

Première partie : L'affirmation de la notion de Paysage Urbain, de la construction des Grands ensembles à la critique de l'environnement construit dans les années 1970. 9

I. Première période 1959-1966 : Produire, « améliorer » et observer les grands ensembles par le paysage urbain. 10

- 1. Le paysage urbain : envisager l'espace produit 10
 - 1.1. La critique des grands ensembles au tournant des années 1950/1960 : éléments de contexte 12
 - 1.2. Le paysage urbain, forme de réponse aux « carences » des grands ensembles ? 20
 - 1.2.1 Paysage urbain, composition et monumentalité des grands ensembles 24
 - 1.2.2. Au-delà de la composition : le grand ensemble, objet « plastique ». La perception des échelons urbains. 29
 - 1.2.3. Site 33
 - 1.3. Le Paysage urbain, une forme de critique de la composition et in fine, des grands ensembles ? Critique de l'urbanisme fonctionnaliste ? 34
 - 1.4. Dans les grands ensembles : Théodore Leveau et l'espace vert urbain 37
 - 1.4.1. Théodore Leveau, un paysagiste urbaniste 37
 - 1.4.2. La notion d'espace vert urbain 38
 - 1.4.3. Le dossier « paysage urbain » de 1965 40
 - 1.4.4. Le paysage urbain dans l'enseignement de Leveau 43
 - 1.4.5. Un exemple de paysage urbain : la cité Concorde, à Lille 44
 - 1.5. Le débat sur les espaces verts : un prélude au paysage urbain. 48
 - 1.5.1. Le débat dans la revue *Urbanisme* des années 1950 49
 - 1.5.2. La rubrique espaces verts de la revue *Urbanisme*. 52
 - 1.5.3. De la rubrique « Espaces Verts » d'*Urbanisme* à la revue *Espaces Verts* et à son supplément « Aménagement des espaces libres » 57
- 2. Analyser, regarder au moyen du paysage urbain 58
 - 2.1 Le regard des géographes 58
 - 2.1.1. Le paysage urbain des années 1960 et 1970 et les catégories de paysages 60
 - 2.2.2. Le paysage urbain par rapport aux autres paysages 61
 - 2.2.3. Le paysage urbain par rapport au paysage rural 63
 - 2.3.4. Le paysage urbain des années 1960-1970 par rapport au paysage urbain « traditionnel » 64
 - 2.2. Au cœur du paysage urbain des années 1960-1970 : les fondements de la notion 67
 - 2.2.1. Des paysages forgés par les mobilités intra-urbaines des populations 67
 - 2.2.2. Des paysages appréhendés par l'association du quotidien, du tourisme et de la visite 69
 - 2.3. Le paysage urbain au cinéma : envisager l'espace « produit » (1960 – 1966) 72
 - 2.3.1. Paysage Urbain : analyse visuelle 72
 - 2.3.2. Importance du site / Grand Ensemble site et route : banlieues et Italiens modernes 73

II. Deuxième période 1967-1973 : de nouvelles compétences sur les grands ensembles / poétique du déplacement / centres anciens et rénovations urbaines. 74

- 1. 1968-1973 : Les « années paysage urbain » du paysagisme français 74
 - 1.1. Jacques Simon et la revue « Espaces Verts » 76
 - 1.1.1. Jacques Simon, voyageur, paysagiste, agitateur d'idées et enseignant 76
 - 1.1.2.. Le paysage urbain selon Jacques Simon : le passant comme programme 77
 - 1.2. L'amplification du paysage urbain par Michel Corajoud 81
 - 1.3. De nouvelles compétences : créer un paysage urbain 84
 - 1.3.1. Fabriquer la ville avec le paysage urbain : le remodelage des centres ville par la rénovation urbaine 84
- 2. Analyser, regarder, critiquer 88
 - 2.1. Stations touristiques de montagne et ensembles immobiliers de loisirs : Quelques exemples extraits de revues d'art 88

2.2. Lire la ville avec le paysage urbain : la réception du <i>townscape</i> , en France et en Italie.	90
2.2.1. Le contexte de la diffusion : le regard de l'Italie vers la Grande Bretagne et les États-Unis	91
2.2.2. Le <i>townscape</i> , applicable à la réalité urbaine italienne en mutation ?	92
2.2.4. <i>Townscape</i> et quartiers d'habitation	95
2.2.5. Le visage de la ville : une vision syncrétique de la ville moderne et de la conservation des centres historiques	96
2.2.6. Visage de la ville et « préexistences environnementales »	98
2.3. Les sites et les centres ville anciens / la rénovation	99
2.3.1. Les centres villes : la montée en puissance de l'environnement.	101
2.4 Une préfiguration expérimentale de la ville par le cinéma (1967 – 1973)	101
2.4.1. Nouveaux modes de lecture de la ville	101
2.4.2. Les infrastructures atteignent la ville	102
2.4.3. Paysage Urbain comme critique de la rénovation urbaine	103

III. 3e période de 1974 au début des années 1980. Les valeurs sociales du paysage urbain. Pratiques et visions subjectives: « Road scenes » 104

1. Après le paysage urbain : la redécouverte du lieu	104
1.1. Corajoud et la révélation du lieu	104
1.2. Simon et le paysage événementiel	105
1.3. Que reste-t-il du paysage urbain ?	106
2. La description des paysages urbains et les géographes.	107
2.1. Le paysage de la ville est une composition de parties	107
2.2 Les différents paysages du paysage urbain	111
3. Le paysage urbain: entre apport disciplinaire et approche pluridisciplinaire	114
3.1. Les relations du paysage urbain avec l'histoire des villes	114
3.2. La relation critique à l'architecture et à l'urbanisme	116
3.3. Le paysage urbain et les espaces perçus et vécus	119
3.4. La construction d'apports spécifiques à la géographie	122
4. Les « road scenes » : affirmer les valeurs sociales de l'espace urbain (1974 – 1980)	124
4.1. « Dynamique » et multiplicité des points de vue.	124
4.2. Accompagner les déplacements (comme pratiques)	125
4.3 Pratiques individuelles et collectives : le paysage urbain comme lieu d'échange	126

Deuxième partie : les « vecteurs » de la mise en paysage 127

1. Paysage urbain et histoire de la photographie	127
1.1. Reportage photographique et stratégie documentaire	127
1.2. Photographie et cinéma d'auteur	131
2. Choix des corpus photographiques.	132
2.1. Le fonds Ito Josué	132
2.2. Le fonds Cardot-Joly	134
2.3. Jacques Simon, photographe	137
3. Publications spécialisées et photographie.	140
3.1. La mise en image des grands ensembles dans les revues d'architecture et d'urbanisme en France	140
3.2. La revue des paysagistes <i>Espaces verts</i> : l'invention d'une rhétorique visuelle	147
3.2.1. Mobiliser l'opinion	149
3.2.2. Construction d'un espace de débat à plusieurs voix	151
4. Les codes de représentation utilisés dans les photographies de paysage urbain.	154
4.1. Des codes spécifiques appliqués aux Grands Ensembles	155
4.2. Vacuité et limites de territoires, entre accessibilité et perte de repères.	162
4.3. Transparences, profondeur de champ et associations d'images	163
4.4. Les codes particuliers des cartes postales	164
4.5. Pratiques artistiques et photographiques	165
5. Vera Cardot et Pierre Joly : photographes	167
5.1. Figures matérielles du paysage urbain	168
5.1.1. Représenter l'espace en bande	168
5.1.2. Représenter la verticalité	169
5.1.3. Les composantes obliques du paysage urbain	170

	3
5.1.4. Représenter le ponctuel	172
5.2. Figures géographiques du paysage urbain	172
5.2.1. Les discontinuités	172
5.2.2. Les perspectives	174
5.2.3. La représentation de la mobilité	176
6. Le croquis d'ambiance : visualiser le projet de paysage dans la ville	178
6.1. La photographie comme support	178
6.1.1. La photographie comme support de la mesure	178
6.1.2. La photographie comme fond perspectif : les enjeux d'une démocratisation de la photo	180
6.2. La photographie comme sujet : l'œuvre de Jacques Simon	181
6.2.1. La photographie, un discours de projet tenu sur la ville	181
6.2.2. Compiler la ville : le déplacement comme fil conducteur du projet	183
6.3. Le croquis d'ambiance : vers une nouvelle totalité	184
6.3.1. De la perspective au croquis : montrer tout et sans le plan	184
6.3.2. Coupe et plans traités en croquis d'ambiance – Danièle Routaboule	185
6.3.3. La diffusion d'une technique dans l'enseignement du paysage	186
6.3.4. Les enjeux : légitimer l'intervention paysagiste en communiquant avec un nouveau type de maîtrise d'ouvrage	188
7. Constituer et restituer des paysages urbains au cinéma : le modèle de la route urbaine et l'imaginaire collectif des villes « glorieuses »	190
7.1. Le « paysage urbain » des cinéastes	190
7.1.1. Sélection du corpus	190
7.1.2. Filmer les paysages de l'urbain	190
7.1.3. Constituer / restituer	191
7.2. Les dispositifs de mise en paysage	192
7.2.1. La route comme laboratoire des pratiques urbaines	192
7.2.2. Les méthodes et dispositifs de la mise en paysage	193
7.2.3. Du site comme situation urbaine et générateur de points de vue sur la ville	194
7.2.4. Du lieu routier comme mode de peuplement et dispositif scénique	194
7.2.5. De la route comme témoin et comme vecteur d'un parcours projeté	197
7.2.6. Du véhicule comme « machine de vision »	198
7.3. Des stratégies géographiques aux stratégies esthétiques	198
7.3.1. Des parcours urbanisés : saisir l'urbain par le déplacement	199
7.3.2. L'« urbanité » des paysages filmiques	200
7.3.3. Mise en paysage et réalisme	201
7.3.4. Une construction esthétique	204

Troisième partie : Le paysage urbain incarné : vers une nouvelle matérialité. Etudes de cas 207

1. Les Minguettes (commune de Vénissieux) vues par Ito Josué : un photographe témoin de l'évolution des grands changements du paysage urbain dans les années 60 et 70.	207
1.1. Des qualités documentaires et graphiques.	207
1.2. Les Minguettes, la transformation d'un plateau occupé par des bois et des vignes	208
1.3. Les albums de photographies : Une autre vision des Minguettes.	210
2 La revue Espaces verts : monographie	211
2.1. Une première période 1964-1970	211
2.2. Une deuxième période 1970-1982	214
3. Un laboratoire du paysage urbain, Quétigny (1959-1975)	216
3.1. L'émergence d'une nouvelle maîtrise d'ouvrage	217
3.1.1. La municipalisation de l'aménagement	217
3.1.2. L'invention du projet urbain	218
3.2. Un projet polyphonique	222
3.2.1. Des acteurs multiples	222
3.2.2. La polyphonie mise en scène	223
3.2.3. L'apport paysagiste	223
3.3. Construire avec les gens	226
3.3.1. La communication municipale	226
3.3.2. Les réunions de concertation	227

	4
3.3.3. Fixer la population	228
3.3.4. Les supports de communication	228
3.3.5. Photographie d'une maquette d'étude de la place centrale	228
4. Modeler un paysage urbain : « Semeurs de villes ». Quelques documents	230
4.1. Quelques données historiques sur le projet de la ZUP de Nîmes Pissevin	231
4.2. Le film	231
4.2. Une démarche de création du paysage urbain : « Sur la sellette du sculpteur »	235
Conclusion	238
Corpus	238
Bibliographie	244
Annexes	253

INTRODUCTION

Rappel de la problématique

Après l'affirmation de la thématique du paysage urbain dans les années 1950 en Angleterre, celle-ci se diffuse en Europe et outre-atlantique au cours des deux décennies 1960 et 1970, dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme, ainsi que dans le champ de la photographie et du cinéma. Explorer la rencontre de ces pratiques artistiques avec les milieux professionnels de l'aménagement constitue un enjeu majeur pour écrire tant l'histoire du paysage durant cette période, que l'histoire de l'architecture et de la ville *du point de vue du paysage*.

Cette recherche sera centrée sur la question esthétique (le paysage urbain appréhendé par la photographie et le cinéma), et sur les instruments professionnels (le paysage urbain dans la publication architecturale, les incidences de cette notion au niveau des pratiques urbanistiques), ainsi que sur l'interface entre ceux-ci.

Notre hypothèse est que, durant les années 1960 à 1970, *il y a paysage* dans les grands ensembles, les complexes immobiliers liés au tourisme de masse, les infrastructures routières, trois types de réalisations ayant considérablement modifié le territoire. Non que ceux-ci aient systématiquement fait appel à l'intervention de paysagistes, mais ils se constituent *en formes de paysage urbain* : par l'émergence et la diffusion dans les milieux de l'aménagement de la notion elle-même, par les regards que les professionnels et les artistes portent sur ces nouvelles formes. L'idée largement diffusée, qui veut que les pratiques paysagères en France se soient constituées en dehors et contre l'architecture des Trente Glorieuses, nous semble devoir être reconsidérée, à la lumière d'une analyse de ces terrains.

Le cœur de la problématique est ainsi constitué par la notion de *paysage urbain* dans les années 1960 et 1970, ses transferts d'un pays à l'autre, par le biais de la publication professionnelle, et par les pratiques esthétiques que les nouveaux regards induits par le paysage urbain a engendrées.

Par le questionnement qu'elle met en œuvre et par les enjeux qu'elle articule, cette recherche manifeste une double dimension historique et épistémologique.

Cadrage de la recherche .

Différents corpus ont été explorés, revues professionnelles, photographies, films, en relation avec les terrains qui ont été sélectionnés pour leur représentativité, grands ensembles, complexes immobiliers liés au tourisme de masse, infrastructures routières. Une telle relation est essentielle pour traiter d'une dimension importante de cette recherche : l'étude de la *circulation* de la notion de paysage urbain, à travers la diversité de ses manifestations, dans des domaines variés d'abord, dans plusieurs pays ensuite. Car des éclaircissements quant à la définition de la notion elle-même sont attendus de cette analyse comparée.

Dans cette introduction il apparaît essentiel d'expliciter ce qui constitue pour cette notion un moment privilégié, un point de saillance, incontournable pour la réflexion qui est la nôtre.

le *townscape* .

Le terme de paysage urbain apparaît à la fin du XIX^e siècle, aussi bien en France qu'en Angleterre, dans les domaines de la littérature et de la critique d'art pour qualifier le charme désuet des villes historiques, en particulier des villes pré-industrielles.

C'est la raison pour laquelle, sous cette appellation, se sont développées des méthodes de conservation de l'architecture urbaine, notamment en Angleterre. Nombreux sont les manuels destinés à la conservation des quartiers historiques ou des villes qui revendiquent une démarche au titre du paysage urbain. Toutefois, cette signification n'est pas unique loin de là. Le terme de paysage urbain a été fortement réinvesti à la fin des années 1940 en Angleterre dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme (Urban Design). En 1948, Thomas Sharp¹ utilise le terme pour dénommer une pratique de restructuration des villes (improving the cities) par analogie avec l'art des paysagistes et grands propriétaires terriens qui restructurèrent leurs domaines au XVIII^e siècle.

Si l'ancrage dans la grande tradition anglaise du pittoresque est indéniable, le « townscape » en tant que doctrine urbanistique telle qu'elle fut forgée par Hugh de Cronin Hasting, rédacteur en chef et propriétaire de l'Architectural Review, et Gordon Cullen rédacteur en charge des arts, se veut avant tout une nouvelle tradition architecturale en rupture radicale avec celle du Mouvement Moderne. Cette nouvelle tradition se définit par une appréhension globale de l'environnement et par l'emphase mise sur sa dimension visuelle. La perception et le mouvement sont au centre de la philosophie et des méthodes développées par ces deux auteurs². L'hypothèse alors développée au nom du *townscape*, durant les années 1950, était que la restructuration urbaine pouvait être accomplie d'une manière objective grâce à la compréhension des effets produits par la mise en relation des éléments physiques de l'environnement. Les théories de la perception conféraient son sous-bassement philosophique (phénoménologie) et scientifique (psychologie expérimentale) à cette approche.

Afin de rendre compte d'une telle approche globale de l'environnement, plusieurs thématiques peuvent être identifiées, tour à tour développées par la revue anglaise *The Architectural Review* : l'unicité de lieu [*genius loci*], la critique de la dispersion urbaine, l'extension de la notion de *conservation* à la préservation de groupes de bâtiments ou d'espaces importants pour la forme urbaine, la revendication de fondements savants ou populaires pour la conception raisonnée du paysage, la dimension dramatique du paysage urbain en tant que réponse émotionnelle à l'environnement physique. Au titre des applications auxquelles ont donné lieu le mouvement du *townscape*, on retiendra au premier chef l'aménagement d'espaces publics, puis des projets pour les rives de la Tamise, enfin plus tardivement des projets de villes nouvelles régionales³ (1964-65). Par ailleurs, le *townscape* a continué de rencontrer les tendances protectionnistes donnant lieu à des démarches de conservation patrimoniale.

En outre, le *townscape* a pu être vu aussi comme une "philosophie de l'urbanisme" (*Urban Design*), dans la mesure où il suppose une connaissance du comportement humain en ville. Cullen parle d'une appropriation de l'espace qui donne sa place à la série des besoins humains et des émotions, mais aussi à la circulation et au mouvement qui contribuent à rendre vivants les espaces de la ville. Les intuitions de Cullen sur les ressorts du visuel et les besoins humains qui s'y rapportent on trouvé

1 Thomas Sharp, *Oxford Replanned*. London, Architectural Press, 1948

2 Sur ce point voir Frédéric Pousin, « Du townscape au paysage urbain : circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », in *Paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains* (H. Jannière, F. Pousin ed.), Volume 13 de la collection STRATES -Matériaux pour la recherche en sciences sociales, LADYSS Université de Paris 1, p. 25-50.

3 G. Cullen (with R. Matthews), *Four Circuit Linear Towns*, Leicester and London, De Montfort Press, 1965.

leur validation dans les travaux postérieurs de psychologie environnementale et d'anthropologie.

La notion de circulation est au cœur de notre recherche : circulation d'abord entre les contextes culturels. Du *Townscape* britannique au paysage urbain tel qu'il se diffuse dans les milieux professionnels français de l'urbanisme, quelles sont les constantes et les altérations ? Ce volet de la recherche doit contribuer à identifier les acceptions françaises de la notion de Paysage urbain. Cette notion, telle qu'elle se fait jour en France au milieu des années 1960, représente une figure syncrétique entre le *Townscape* britannique et une forme de résurgence de l'« art urbain » à la française⁴. La problématique du paysage urbain a circulé en Europe par le biais de la publication, engendrant des appropriations de la notion dans différents pays. Le *Townscape* a ainsi rencontré un écho certain en Italie, ce dont attestent les numéros de *Architettura Cronache e Storia* à partir de sa fondation en 1955, c'est à dire avant même la parution de l'ouvrage de Gordon Cullen (1961)⁵. L'Italie présente une perméabilité plus précoce et probablement plus large que la France au *Townscape* britannique comme nous avons pu l'établir principalement à partir de l'étude des revues professionnelles.

Circulation ensuite entre les disciplines et les pratiques, mais aussi entre les supports, de la photographie aux imprimés et aux supports audio-visuels. Au cours de cette recherche, il nous importe d'appréhender la relation esthétique à travers plusieurs pratiques artistiques qui contribuent à la construction d'un imaginaire urbain qui n'est pas sans motiver les transformations que l'on observe dans le champ de l'aménagement. Le lien que nous souhaitons construire concrètement entre pratiques artistiques et pratiques professionnelles - à travers ce qui se joue dans les revues notamment - contribue à désenclaver ces dernières de leur mode d'existence « instrumental ». Ainsi, il nous importe d'étudier les constructions notionnelles et les « instruments » qui portent ces pratiques professionnelles dans leurs implications culturelles et sociales.

Notre problématique est centrée sur l'interaction entre la dimension artistique et la construction d'instruments professionnels, avec de nouveaux codes et de nouvelles stratégies. Comment les nouvelles représentations liées à l'émergence de la notion de paysage urbain, les regards photographiques, filmiques sur les paysages urbains (par ex. dans les enquêtes photographiques) ont pu avoir des retombées, dans la publication professionnelle, sur les modes de figurations de ces paysages et sur les représentations des réalisations nouvelles.

Pour répondre à ces questions, nous avons travaillé dans plusieurs directions qui nous ont permis d'explorer différents corpus. Une première direction a consisté à suivre la montée en puissance de la notion de paysage urbain durant les deux décennies qui nous occupent.

A cet effet, nous avons interrogé un corpus de revues professionnelles, revues d'architecture (*l'Architecture d'Aujourd'hui, Technique et architectures*), d'urbanisme (*Urbanisme*), et de paysage (*Espaces Verts, Aménagement des Espaces libres*). Puis un corpus de manuels d'urbanisme, de manuels et de thèses de géographie, ainsi qu'un ensemble d'ouvrages professionnels de paysagisme nous ont permis de vérifier une

4 Sur ce point, voir Hélène Jannière, « De l'art urbain à l'environnement : le paysage urbain dans les écrits d'urbanisme en France 1911-1980 », in *Paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains* (H. Jannière, F. Pousin ed.) op. cit., p. 51-66.

5 Gordon Cullen, *Townscape*, London, Architectural Press, 1961.

de nos hypothèses de départ, à savoir que la notion de Paysage Urbain trouve sa légitimité et se conforte dans l'interaction entre les disciplines.

Une seconde direction nous a conduit à rassembler un corpus de projets de paysagistes sur lesquels ont été identifiées des *figures de conception* intéressant la question du paysage urbain. Parmi ces figures, le croquis d'ambiance est apparu comme caractéristique des « années paysage urbain ». Pour mieux en comprendre la place, nous avons examiné les mémoires de diplômés de l'Ecole d'horticulture, puis du paysage de Versailles et avons constaté un tournant notable dans les modes de figuration.

Une troisième direction nous a amené rechercher des fonds photographiques permettant d'analyser les regards portés sur les grands ensembles, les ensembles touristiques et les infrastructures routières. Nos pas nous ont conduit vers deux fonds principaux, celui du photographe Ito Josué qui a travaillé pour Charles Delfante et qui est un fonds inédit, ainsi que le fonds Vera Cardot- Pierre Joly qui a déjà donné lieu à quelques études, mais qui reste grandement à interpréter. Ces deux fonds ont été complétés par des recherches auprès d'une agence photographique, (Magnum -Paris) et auprès d'agences d'urbanisme.

Enfin nous avons interrogé la route au cinéma comme dispositif de saisie des paysages urbains . Le corpus étudié jusqu'ici s'étend chronologiquement de 1957 à 1974 (dates de sortie en salle). Il comprend essentiellement des films dits « d'auteurs », mais plutôt connus du grand public. Les productions sont majoritairement françaises, italiennes, allemandes ou américaines. Sur la période étudiée, on cherchera à mettre en évidence une certaine prédilection chez les cinéastes (on parlera donc essentiellement de cinéma d'auteur) à explorer un autre type d'espace, ni ville ni campagne ; on identifiera des séquences qui soient capables de rendre compte d'un milieu qui se constitue alors (la périphérie), prétexte souvent à un *point de vue*⁶ plus général sur le monde et la société occidentale.

Pour mettre en œuvre ces différentes directions de recherches nous avons souhaité cadrer l'analyse par une périodisation qui structure la première partie de ce rapport.

6 Point de vue « moderne » des auteurs du « nouveau cinéma » durant les années 60, et peut-être plus personnel encore dans les années 70 (art & essai).

PREMIÈRE PARTIE :
L’AFFIRMATION DE LA NOTION DE PAYSAGE URBAIN,
DE LA CONSTRUCTION DES GRANDS ENSEMBLES À LA CRITIQUE DE
L’ENVIRONNEMENT CONSTRUIT DANS LES ANNÉES 1970.

Avant 1959, la présence la notion de paysage urbain est sporadique dans l’urbanisme français, autant qu’on puisse en juger par l’analyse des articles de la revue *Urbanisme* (fondée en 1932) et des ouvrages d’urbanisme, « manuels » à orientation opératoire, des années 1910 aux années 1960. Pendant l’entre-deux-guerres, la notion de paysage urbain est d’abord assez rare dans les manuels d’urbanisme. Mais, si le terme évoque surtout une préoccupation esthétique, la notion de paysage urbain est dans ces années d’entre-deux-guerres reliée à l’« art urbain », et reste peu explicitée ; telle qu’elle apparaît alors dans la revue *Urbanisme*, le paysage urbain convoque les principes de l’esthétique urbaine fondée sur les notions traditionnelles de composition, d’ordonnance, sur la présence de la végétation, conformément à l’école française d’urbanisme de la première moitié du XX^e siècle. La notion de paysage urbain dans cette acception perdure jusqu’en 1944 en France ; durant cette première période de la Reconstruction sous le gouvernement de Vichy, où il s’agit pour les architectes et urbanistes en chef de retrouver les « silhouettes de ville » et les ordonnances urbaines, les compositions architecturales qui permettent de renouer, via le caractère historique local, avec l’identité nationale qu’il s’agit de restaurer. Les termes de « paysage urbain » sont ensuite presque entièrement absents des textes, de 1945 à 1959. Au début des années 1960, ils réapparaissent, peut être sous l’influence d’une diffusion (relativement faible) du *townscape* britannique : tout d’abord dans quelques articles critiques, puis dans les discours des urbanistes et des architectes, ce dont témoignent plusieurs articles, colloques et ouvrages de cette période (notamment ceux du Centre de Recherches d’Urbanisme – CRU, fondé en 1962) ; enfin, à partir de 1964, à nouveau dans la revue *Urbanisme*, au moment où la notion de *townscape* britannique filtre, de manière modérée, en France.

Au milieu des années 1960, la notion de paysage urbain est dans la revue *Urbanisme* associée à la fois aux grands ensembles et à l’art urbain dont la résurgence est symptomatique d’un questionnement, en réaction à l’abstraction croissante de l’aménagement du territoire, sur la nature de l’urbanisme en cette seconde moitié du XX^e siècle, ses frontières, le rôle du « dessin du plan » et de la composition, ce qui tend à renouer avec les conceptions de l’esthétique urbaine de l’entre-deux-guerres. L’art urbain est dans les années 1960 remis à l’honneur par les architectes plus que par les urbanistes ; les architectes urbanistes de la SFU l’avaient promu dans les années vingt et trente¹. Il peut représenter une échelle intermédiaire d’intervention, ou l’idée, partagée par de nombreux architectes, que l’urbanisme doit être conçu en trois dimensions comme une architecture à grande échelle. Ainsi, Gutton distingue-t-il entre urbanisme (l’établissement du programme de la ville) et art urbain (« la réalisation du programme établi »)².

En croisant les interprétations de nos différents corpus, nous avons pu distinguer trois phases dans l’affirmation et la diffusion de la notion de paysage urbain en France : 1959-66, phase qui correspond à l’association entre paysage urbain et grands ensembles ; 1967-73, années durant lesquelles l’attention se concentre davantage sur les centres-villes, les rénovations, réhabilitations et la piétonisation, et où le paysage urbain, d’instrument opératoire comme il l’était le plus souvent dans la phase

1 Voir Viviane Claude, *Faire la ville. Les métiers de l’urbanisme au XX^e siècle*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2006, p.

2 Gutton, vol. VI., p. 4.

précédente, tend à devenir un instrument d'analyse et de description (tantôt, associé au patrimoine quand il désigne les centres anciens, tantôt, associé négativement aux nouveaux paysages construits). Enfin, après 1976 les valeurs sociales du paysage urbain tendent à supplanter les autres caractéristiques, spatiales et formelles.

I. PREMIÈRE PÉRIODE 1959-1966 : PRODUIRE, « AMÉLIORER » ET OBSERVER LES GRANDS ENSEMBLES PAR LE PAYSAGE URBAIN.

Dans cette première période, la montée en puissance de la notion de Paysage urbain est surtout associée aux grands ensembles ; cette association se retrouve dans plusieurs champs disciplinaires (urbanisme et architecture, paysagisme, chez certains géographes).

Dans cette association, la notion de « paysage urbain » peut avoir trois types de significations :

« Paysage urbain », dans ce contexte peut désigner un paysage préexistant, en transformation (l'occurrence dans les ouvrages de géographie) ; l'édification des grands ensembles produisant de brusques changements dans les abords des villes existantes, dans leur rapport au site, modifications particulièrement lisibles aux limites des villes existantes, où elles peuvent être rendues plus évidentes encore par le relief.

Le paysage urbain peut être le produit d'une conception architecturale, la résultante des nouvelles constructions organisées sur le site et des espaces extérieurs de ces grands ensembles. Dans cette acception, ce sont les Grands ensembles qui « font paysage », associations de volumes composés sur un site.

Le paysage urbain des grands ensembles vu du côté des concepteurs paysagistes : les espaces extérieurs, les nouvelles logiques de cheminement, de terrassement, de reliefs, associés au site sont les éléments qui composent le « paysage urbain » des grands ensembles. La perception de l'utilisateur est ici engagée.

En outre ses significations différentes, la notion de paysage urbain, telle qu'employée dans les milieux des concepteurs, a plusieurs statuts. Elle peut être une notion en relation directe avec la conception (il s'agit, pour l'architecte, de *façonner*, de créer un paysage urbain) et par là une notion opératoire dans les pratiques de l'aménagement. Les termes de paysage urbain s'emploient également comme un instrument d'analyse et de regard critique sur la ville ; déjà dans la première période mais plus encore à partir de la fin des années 1960, quand la critique des grands ensembles commence à se généraliser.

1. LE PAYSAGE URBAIN : ENVISAGER L'ESPACE PRODUIT

L'hypothèse développée ici est qu'au début des années 1960, le paysage urbain constitue une notion opératoire dans l'aménagement de l'espace et qu'il participe d'une forme de réponse à la nécessité d'« améliorer » ou tout simplement de « réussir » les grands ensembles, nécessité exprimée dans la presse, généraliste et professionnelle – sous forme d'un concert de critiques – et nécessité admise par les pouvoirs publics, qui y voient un enjeu politique et social.

De la part des concepteurs (architectes, urbanistes, paysagistes), le recours au paysage urbain s'inscrirait ainsi dans une nouvelle phase des grands ensembles, marquant des éléments de critique ou d'inflexion par rapport aux premiers grands ensembles, 1953-1957³.

Avant de détailler les conceptions du paysage urbain proposées par les concepteurs, cette partie évoque brièvement les discours sur les insuffisances des premiers grands ensembles (critique sociale, urbanistique et architecturale, en même temps qu'esthétique) qui se développent dès la fin des années 1950. Le discrédit des nouveaux ensembles d'habitation donne lieu à une abondante littérature polémique mais également à des recherches, enquêtes et études. À partir de la fin des années 1950, ces critiques contribuent également à infléchir les principes généraux des grands ensembles, portant notamment la réflexion sur les équipements, les espaces ouverts, les espaces libres collectifs.

À partir de 1957, une nouvelle phase des grands ensembles a en effet été amorcée d'un point de vue législatif (la loi-cadre du 7 août 1957 instituant les Zones à Urbaniser en priorité ou ZUP, confirmé par le décret du 31 décembre 1958 : la ZUP, avec une dimension minimale de 500 logements, devient l'instrument privilégié d'acquisition des sols). Mais ces changements ne concernent pas que le cadre législatif et réglementaire, les facilitations foncières ou le calcul du nombre d'équipements. À ce changement d'orientation, prennent part les travaux de la Commission des problèmes de la vie la Vie dans les grands ensembles d'habitation, réunie en septembre 1957 par Pierre Sudreau, alors préfet et Commissaire à la Construction et à l'Urbanisme pour la Région parisienne en tant qu'étape de nécessaire *concertation* des différents acteurs⁴. Les travaux de cette Commission – qui se poursuivent jusqu'à l'été 1958, alors que Sudreau a été nommé ministre de la Construction par le Général de Gaulle – révèlent les incertitudes et les inquiétudes sur la phase à venir de construction de logement et d'équipements collectifs ; ils indiquent que les pouvoirs publics ainsi que les concepteurs sont à la recherche d'une « doctrine », selon les mots de Pierre Sudreau en ouverture de cette Commission⁵. L'une des craintes est en effet la re-création d'une banlieue chaotique, à partir d'ensembles cités-dortoirs non planifiés et non équipés, dépourvus d'emplois.

En effet, la « réussite » des grands ensembles constitue à la fin des années 1950 un véritable enjeu politique, notamment à partir de 1958, début de la V^e République. Elle constitue également un enjeu social de taille. La nomination de Sudreau, le passage en 1958 du ministère de la Reconstruction et du Logement à celui de la Construction et du Logement correspondent en effet à de nouvelles priorités : l'atténuation de

3 « En cinq ans, entre la fin de la Quatrième et les débuts de la Cinquième République, et sans que le changement de régime modifie les choix techniques, est élaboré le dispositif législatif, réglementaire et financier qui permet le démarrage de la construction, à l'issue de la période de reconstruction des villes détruites par la guerre. ». Annie Fourcaut, « Les premiers grands ensembles en région parisienne. Ne pas refaire la banlieue ? », *French Historical Studies* vol 27 n°1, winter 2004, p. 199. Le même auteur note (p. 207) qu'entre 1955 et 1958, près de 200.000 logements ont été construits : petites opérations de l'ordre de la centaine de logements mais déjà, début des opérations de Sarcelles, Créteil, Poissy-Beauregard, Epinay sur Seine.

4 « Une intense réflexion, autour du Commissariat à la Construction et à l'Urbanisme pour la Région parisienne, poste créé le 20 mai 1955 et occupé par Pierre Sudreau, puis au sein du ministère de la Construction quand il devient ministre, montre des responsables qui s'interrogent sur les implications du choix de la construction de masse en grand collectif, sans remettre en cause ce parti pris. » Annie Fourcaut, « Les premiers grands ensembles en région parisienne. Ne pas refaire la banlieue ? », art.cit., p. 201.

5 Pierre Sudreau, Commissariat à la Construction et à l'Urbanisme de la région Parisienne, préfecture de la Seine, Commission de la vie dans les grands ensembles d'habitation : compte rendu de la réunion du 20 septembre 1957, AN CAC 770816 art.7, cité par Éric LENGEREAU, *L'État et l'architecture, 1958-1981 - une politique publique ?* Préf. de Jean-François Sirinelli, Picard, Paris, 2001, p. 30.

l'urgence de la Reconstruction, une fois passée la phase la plus critique, et la systématisation à l'échelle du logement de masse, des solutions envisagées pour le logement, de 1945 à 1958⁶.

1. 1. La critique des grands ensembles au tournant des années 1950/1960 : éléments de contexte

« Les grands ensembles représentent des possibilités de renouveau, de révolutions dans le meilleur sens du terme. Mais il faut le dire, ces occasions ont jusqu'ici été presque toujours ratées. D'où la crise des grands ensembles dont on a trop parlé pour s'en lamenter, pas assez pour étudier les solutions constructives. »

Paul Henry Chombart de Lauwe, « Éducation et vie sociale dans les grands ensembles d'habitation », in *Le Groupement familial* n°15-16, 1962.

Afin de souligner la concordance entre le début de la politique des grands ensembles et les réflexions critiques auxquelles ceux-ci sont très tôt soumis, quelques éléments de chronologie sont ici utiles. Après les expérimentations en matière de logement collectif, à l'articulation entre Reconstruction et grands ensembles⁷, à l'issue des nombreux concours lancés par le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme à partir de 1947⁸ qui donnent lieu à des prototypes de procédés de constructions et de typologies d'immeubles de logements (par ex. en 1949 les « Chantiers d'Expérience »), en 1951 l'ouverture des chantiers dits de « Secteur industrialisé » créé dans le cadre de la Loi d'Investissement⁹, les opérations des Grands ensembles ont été lancées massivement à partir de 1953. Outre plusieurs dispositifs législatifs (notamment dans le domaine du foncier, 1953, mais aussi, la même année, la procédure des LOGECOS), ce démarrage est également dû au II^e Plan de modernisation et d'équipement de la France, dit « Plan Courant » (1953-1957) qui fait du logement de masse l'un des objectifs de la planification économique.

1953 est aussi la date où le terme de « grand ensemble », employé pour la première fois mais isolément par l'urbaniste Maurice Rotival en 1935 dans *L'Architecture*

6 Selon Annie Fourcaut (« Le cas français à l'épreuve du comparatisme », in Frédéric Dufaux, Annie Fourcaut, *Le Monde des grands ensembles*, Créaphis, Paris, 2004, p. 17) les critiques dont les grands ensembles sont la cible dans les années 1960 sont également le fruit d'une situation de décalage. Cette solution a été conçue dans un contexte de pénurie (au tournant des années 1940 et 1950) ; et les ensembles accueillent leurs premiers locataires dans une conjoncture améliorée, où les familles commencent à accéder à la consommation et ont d'autres exigences que le seul accès au confort domestique élémentaire, notamment des exigences en matière d'« urbanité » : lien de ces ensembles aux centres-villes, équipements et vie collective.

7 Voir Danièle Voldman, *La Reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, L'Harmattan, Paris, 1997, notamment les chapitres 11 et 12.

8 Chantiers d'expérience en 1949, concours de Strasbourg quartier Rotterdam en 1950, qui associe concepteur et entreprises, bureaux d'études.

9 Le secteur industrialisé est un programme quinquennal de 10.000 logements par an de « constructions normalisées » établi par le MRU, sous l'impulsion d'Eugène Claudius Petit. D'après Ch. Mengin, « La solution des Grands ensembles », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n°64, octobre-décembre 1999 (« Villes en crise ? »), p. 105-111, le secteur industrialisé « constitue le prolongement de la politique expérimentale menée par l'administration de la Construction depuis une dizaine d'années en vue de l'industrialisation du bâtiment : il s'agit désormais de favoriser l'association architecte-entreprise [...] À partir de 1952, six grandes opérations, totalisant plus de 7000 logements, sont lancées dans le même esprit) Saint-Étienne, Le Havre, Bron Parilly, Angers, Boulogne sur Mer et Pantin. » p. 106.

*d'aujourd'hui*¹⁰, est relancé par Adrien Spinetta, alors directeur de la Construction au ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, dans un article de la même revue : « Les grands ensembles pensés pour l'homme »¹¹. Dès la seconde moitié des années 1950, c'est-à-dire au moment même où les premiers ensembles sortent de terre, sont pointés leurs dysfonctionnements et les problèmes sociaux qu'ils sont accusés d'engendrer. En dehors de la critique politique et artistique radicale portant, plus généralement, sur l'urbanisme fonctionnaliste en général (dès les années 1953-54¹²), qu'on pourrait également « créditer » au compte des constats négatifs sur cette nouvelle forme, les associations familiales ou confessionnelles, les syndicats, etc., retransmettent très vite les doléances des habitants.

Plusieurs publications émanant d'organisations familiales s'interrogent sur les origines de l'insatisfaction sociale constatée dans les grands ensembles. En 1962, la revue *Le Groupe Familial*¹³ résume les journées d'études ayant eu lieu en Sorbonne sous le titre « Problèmes socio-éducatifs des grands ensembles d'habitation » dans un dossier réunissant les contributions de Pierre Goutet (avocat au Conseil d'État), Paul Henry Chombart de Lauwe (anthropologue, Centre d'Étude des groupes sociaux), l'architecte Xavier Arsène-Henry, R. Lebel (directeur de l'Union nationale des caisses d'allocations familiales). Comme la majeure partie des articles parus dans des revues associatives ou syndicales, elle l'impute à la mauvaise qualité d'isolation phonique des logements (motif récurrent), à l'absence d'infrastructures de transports, d'équipements collectifs ou à leur livraison retardée, et, parfois, à la non finition des voiries et des espaces verts au moment de l'emménagement des familles :

« De façon générale, les conditions de vie se sont beaucoup améliorées dans les nouveaux ensembles. Le temps est presque passé de l'installation des habitants au milieu de la boue des chantiers, dans des bâtiments incommodes où l'implantation des commerces et des services se faisait attendre plusieurs années »¹⁴.

10 Maurice Rotival dans ce numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* désigne ainsi La Cité de la Muette à Drancy (Beaudoin, Lods), quelques ensembles de logements sociaux proches des conceptions de la cité jardin comme Le Plessis Robinson (Payret-Dortail) ou La Butte Rouge à Châtenay-Malabry (Rutté Sirvin, De Bassompierre) ; plus encore, ce sont les *Siedlungen* allemand ou hollandais qui sont montrés en exemples dans cet article.

11 Adrien Spinetta, « Les grands ensembles pensés pour l'homme », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°46 février mars 1953, cité par MENGIN 1999 p. 106. Paradoxalement, jusqu'au lancement des ZUP le terme de « grands ensembles » reste minoritaire. De 1951 à 1958, on trouve souvent « unités de voisinages », « cités nouvelles », voire « villes nouvelles », lorsqu'il s'agit de souligner l'autonomie de ces nouveaux quartiers. Enfin, « ensembles d'habitation » ou « ensemble résidentiel » semblent des locutions plus employées que « grand ensemble », dont, curieusement, aucune définition officielle n'est donnée (au contraire de ZUP, dans les lois et décrets de 1957 et 1958).

12 Notamment, la critique situationniste de l'urbanisme. Voir Viviane Claude, *Faire la ville. Les métiers de l'urbanisme au XXe siècle*, Editions Parenthèses, Marseille, 2006, p. 9 ; François Tomas, Jean-Noël Blanc, Mario Bonilla, *Les Grands ensembles. Une histoire qui continue*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, p. 106. Les situationnistes écrivent dès 1954 des textes critiquant explicitement les ensembles d'habitation.

13 Dossier « Problèmes socio-éducatifs dans les cités nouvelles », *Le Groupe familial. Revue publiée par l'École des parents et des éducateurs*. Centre national de Pédagogie Familiale, IVe année, n°15-16, avril juillet 1962.

14 Pierre Goutet, « Problèmes sociaux et familiaux des grands ensembles », *Le Groupe familial. Revue publiée par l'École des parents et des éducateurs*. Cit., p. 3.

C'est ainsi un élément d'« ambiance » des *espaces extérieurs* des grands ensembles qui est ainsi dénoncée ; de même que dans le rapport de la Commission animée par l'Union nationale des associations familiales « La famille dans les ensembles »¹⁵.

Les critiques de la première génération des grands ensembles proviennent, par ailleurs des recherches des géographes, des sociologues et psychologues ou psychosociologues¹⁶, par exemple, les études du Centre d'Etudes des Groupes Sociaux¹⁷, fondé en 1954 comme centre de recherches appliquées par Paul Henry Chombart de Lauwe¹⁸.

De 1959 à 1969 dans les revues, bulletins syndicaux et bulletins associatifs qui publient les articles de psychiatrie, de psychologues ou les études sociologiques sur la vie dans les grands ensembles, les architectes interviennent très souvent. Mais, tant les analyses des experts en sciences humaines que les désillusions des premiers occupants des grands ensembles, donnant lieu à des textes souvent très pessimistes sur les conséquences psychologiques et sociales du grand ensemble¹⁹) sur ses habitants (« qui y vivent en collectivité forcée »)²⁰ trouvent bientôt dans l'arène publique une chambre d'écho. Les premières critiques dans la presse généraliste semblent avoir eu lieu en 1959²¹. Elles dénoncent tout d'abord un urbanisme qui favorise la délinquance des jeunes (dès 1959), puis l'aspect esthétique (par exemple Bernard Champigneulle dans *Le Figaro Littéraire* évoque les « clapiers perfectionnés » à propos des immeubles)²². En juin 1959 dans l'hebdomadaire *France Observateur*, Françoise Choay pour qui les ensembles constituent « un nouveau type de paysage urbain », se montre extrêmement sévère à l'égard de la politique d'aménagement de la région parisienne. Mais, plus encore, elle condamne les architectes à qui profite économiquement, selon elle, la répétitivité des grands ensembles, uniquement

15 Rapport de la Commission animée par l'UNAF, présenté par M.J. Getti (« *Comment réussir les grands ensembles*, *L'Habitation* n° Hors série, N°80 bis, avril 1960, p. 177-188) qui relève le problème de l'ambiance externe : « la boue ».

16 Pour la plupart d'abord menées hors de la commande d'État, ces recherches sont ensuite commanditées par les pouvoirs publics eux-mêmes, comme l'a souligné Viviane Claude à propos de la critique de l'urbanisme planificateur : « [La critique de l'urbain] prend un tour qui vise directement les professionnels avec les premiers écrits de chercheurs qui travaillent en dehors des catégories imposées par l'administration mais avec les moyens de celle-ci. En lançant ces recherches, les services de l'État se sont trouvés dans une situation paradoxale, d'un côté s'activant pour l'élaboration des plans d'urbanisme des grandes villes, imposant des directives par la voix des urbanistes en chef, et de l'autre finançant les premiers travaux de sociologues et géographes dans ces mêmes villes. » Cette phase préfigure celle d'une critique que le ministère reprend à son compte à la fin des années 1960. Cf. Viviane Claude, *Faire la ville. Les métiers de l'urbanisme au XX^e siècle*, Editions Parenthèses, Marseille, 2006, p. 184.

17 Voir Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Un anthropologue dans le siècle, Entretiens avec Thierry Paquot*, Descartes et Cie, Paris, 1996,

18 Voir également Michel Amiot, *Contre l'État, les sociologues. Éléments pour une histoire de la sociologie urbaine en France (1900-1980)*, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1986, 304 p., notamment le 2^e chapitre sur Paul Henry Chombart de Lauwe, p. 40 sur la fondation du CEGS « orienté vers la recherche déterminée, par opposition avec la recherche « libre ». Le CEGS devient le Centre de Sociologie Urbaine.

19 Même lorsque celui-ci semble d'aspect architectural agréable « Qui n'a vu, dans les banlieues de nos grandes villes, ces immenses cubes de ciment, souvent harmonieusement disposés et peints de couleurs vives ? » « Les "grands ensembles". Leçons des premières expériences. Ce dont on s'aperçoit trop tard. Principes à respecter », *Cahiers d'action religieuse et sociale* 15 septembre 1959, n°284, p. 489-492.

20 Idem, p. 489.

21 Cette donnée, d'après le croisement d'informations provenant de sources secondaires ainsi que des bibliographies, serait à confirmer par un dépouillement de la presse quotidienne et hebdomadaire, impossible dans le cadre de cette étude.

22 Bernard Champigneulle, Interview de M. Pierre Sudreau, *Le Figaro Littéraire*, 15 août 1959.

rompue par les tours que les architectes, assez légèrement, semblent considérer comme un « synonyme de fantaisie ». Cet article (« Cités-jardins ou cages à lapins ? ») entend « analyser et dénoncer le mythe des grands ensembles et des unités de voisinages intercommunales qui se construisent actuellement à un rythme vertigineux dans toute la banlieue parisienne : ces nouvelles cités, plus ou moins étendues, et dont la création au niveau global est sans doute un mal nécessaire, se révèlent du point de vue du micro urbanisme local et de l'architecture, le plus généralement comme d' *authentiques catastrophes*. »²³.

La critique des grands ensembles s'intensifie et se politise dans les années 1960 : à la fin de cette décennie, c'est une critique politique et sociale généralisée du cadre de vie, vue comme une production directe de la domination de classes et des modes de production capitalistes, qui est alors imposée, ce qui sort du cadre de cette étude. Pour les thématiques du « paysage urbain » en revanche, il est ici important de noter qu'entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, dans le concert de reproches assésés aux grands ensembles, la question des espaces extérieurs l'emporte sur les défauts du logement et que les enjeux esthétiques sont loin d'être absents, et ce dès la fin des années 1950. Parallèlement, la réflexion amorcée en 1957 au Colloque International de Sèvres consacré aux aspects sociaux du logement²⁴, puis instaurée par les groupes de travail de la Commission des Problèmes de la Vie dans les grands ensembles en 1957-58 se concentre sur l'*équipement*. Dans ces groupes de travail (au nombre de cinq : Étude du Milieu urbain, équipement social et culturel, loisirs de plein air et sports, équipement commercial, problèmes administratifs et financier) ainsi que dans les numéros de 1959 et 1962 de la revue *Urbanisme* qui en publient les réflexions et les résultats, ce vocable désigne aussi bien les édifices scolaires, services sociaux ou centres commerciaux que les espaces verts, espaces libres ou « surfaces libres » des grands ensembles. Les deux numéros d'*Urbanisme* sur les ensembles d'habitation (1959 et 1962) reproduisent la grille des équipements de 1958, élaborée à partir du travail de ces commissions par Gérard Dupont, conseiller technique de Pierre Sudreau. Sans être l'organe officiel du ministère de la Reconstruction puis de la Construction, *Urbanisme* en est en effet la chambre d'écho.

L'enjeu esthétique des grands ensembles. Quelques exemples dans les discours ministériels

Ainsi, cette réflexion sur les insuffisances fonctionnelles et sociales (équipements) n'exclut pas, loin s'en faut, les enjeux esthétiques de la construction des grands ensembles – notamment, par le truchement des espaces libres. Ceux-ci font en effet partie des équipements – dans les termes de la Commission – et sont à même d'être le support d'enjeux esthétiques.

La prise en compte des dysfonctionnements des nouveaux ensembles d'habitation à peine sortis de terre est relayée dans le discours ministériel, qui va jusqu'à assimiler certains grands ensembles à de « flagrantes erreurs architecturales », dont le « gigantisme excessif » saccage le paysage et perturbe les habitudes des français. Contre ces erreurs imputées à une vision technocratique de la construction en série, « il est donc nécessaire de repenser certains projets, d'oser confronter les points de vue et d'admettre les critiques. Les grands ensembles ne doivent pas devenir des machines à répétition d'erreurs et d'horreurs »²⁵. De telles prises de position de la part

23 Françoise Choay, « Cité jardin ou cage à lapins ? », *France Observateur*, 4 juin 1959, p. 12-13. Nous soulignons.

24 Cf. René Kaës, *Vivre dans les grands ensembles*, préf. de Paul-Henry Chombart de Lauwe, coll. « Vivre son temps », Les Editions ouvrières, Paris, 1963, p. 252.

25 Pierre Sudreau entretien avec Bernard Champigneulle, *Le Figaro Littéraire*, 15 août 1959, partiellement reproduit dans « Une Interview de M. Pierre Sudreau, recueillie par Bernard

d'officiels, en reprenant et en intégrant les critiques faites aux grands ensembles ont également pour objectif de nuancer ces critiques, et par là de confirmer la politique entreprise, au prix de quelques inflexions.

De nombreux exemples - émissions de télévision, articles et colloques - témoignent de l'intégration de cette critique par les responsables de l'urbanisme au niveau de l'État, et de l'effort d'explication, voire de propagande, qui est alors fait envers le public.

Parmi ces exemples, une série d'émissions diffusées du 30 octobre au 26 novembre 1958 par la RTF, (« Logement notre honte » - titre d'une série d'articles dans *Le Monde*, « Construction », « L'aménagement du territoire », « La France de demain ») prennent la forme d'entretiens avec le ministre de la Construction. Pierre Sudreau reconnaît quelques problèmes aux grands ensembles, tout en affirmant qu'ils sont la seule forme possible de réponse aux carences de logements ; il insiste sur les progrès accomplis depuis la guerre, par rapport au problème de l'éradication des taudis. En 1961, une autre émission avec Pierre Sudreau « Le logement » reprend les mêmes thématiques. Ces émissions témoignent de la volonté de poursuivre la politique des grands ensembles en faisant un effort de pédagogie auprès d'un large public, mais aussi de montrer, toujours à l'égard du public, que les problèmes ont été entendus.

Autre exemple, le film « Le temps de l'urbanisme » réalisé par Philippe Brunet en 1962, commandité par le ministère de la Construction à des fins de « propagande » indique que la nécessité de modifier certaines caractéristiques de la construction des grands ensembles et donc, de la politique entreprise depuis 1954 est prise en compte par le Ministère.

« Le temps de l'urbanisme » montre par sa construction même l'infléchissement de la ligne suivie par le ministère de la Construction, et la prise en compte de l'argument esthétique comme l'une des réponses à la critique de la première phase de ces ensembles, de 1954 au début des années 1960. De manière classique dans la rhétorique des années 1950 et 1960 sur le logement, le film commence en pointant les carences laissées par la situation de l'entre-deux-guerres et les destructions de la seconde guerre mondiale. Il évoque les gains en productivité du logement entre le début des années 1950, le début de l'industrialisation des chantiers et la fin de cette même décennie (la productivité a été multipliée par deux). Le film montre d'une manière optimiste et emphatique les procédés industrialisés qui gagnent du terrain. Il fait ensuite les louanges de l'industrialisation comme réponse à l'urgence des besoins, s'arrête sur les équipements d'un type nouveau, comme les maisons des jeunes qui sont censées fédérer la vie d'un quartier (lui donner de l'« âme »), le tout répondant à « notre formidable démographie ». Mais la construction du film met véritablement en scène la rupture avec cette première phase dominée par les objectifs d'ordre quantitatif et globalement satisfaisante quant au confort de l'intérieur des logements, et l'amorce une nouvelle époque. Le film insiste sur le nécessaire « supplément » qui doit répondre au début des années 1960 à une demande qualitative dans les grands ensembles ; il place ce « supplément », cette qualité, dans l'esthétique architecturale. « Il nous manquait jusqu'à présent la *beauté* », indique le commentaire en voix off du film. À l'aide de panoramiques et de zoom avant et arrière sur les façades polychromes et les recherches géométriques (décrochés, surfaces sur plusieurs plans, jeux d'ombres et de lumière des balcons), le film illustre ce « supplément » dans la construction des grands ensembles. Il dévoile l'alternance des tours et des barres vues d'un point de vue presque sculptural, comme un jeu de volumes.

Enfin, le 3^e temps du film montre des réalisations à des échelles moindres : des « petits » ou des « moyens » ensembles, où des blocs d'habitation de faible hauteur (trois ou quatre niveaux) sont noyés dans la verdure ; voire, des maisons individuelles construites en série, qui renouent avec le désir des français en matière d'habitation après une nécessaire phase quantitative. Il faudrait, bien évidemment, connaître plus précisément les conditions de la commande du film, pour commenter cette rupture dans le discours : très tôt (1962) le « retour » à la maison individuelle dans ce film indique peut être les débuts d'une réflexion sur ce qui sera une nouvelle politique, officiellement lancée en 1969 par Albin Chalandon.

Entre rejet et prise de conscience : Comment réussir les grands ensembles

Le « facteur esthétique dans la construction » qui ressort de ces articles, de ces émissions ou de ces films vecteurs la voix du ministère de la Construction, est également un thème soulevé par d'autres acteurs, réunis dans des rencontres sur l'enjeu de la réussite de la politique du logement²⁶.

Le Cercle d'Etudes Architecturales (fondé en 1952, autour de Perret) organise en octobre 1959 à Royaumont un « Colloque entre architectes, critiques, historiens et sociologues » dont l'une des sessions, dirigée par l'architecte Pierre Sonrel (concepteur avec Duthilleul du grand ensemble de Massy Palaiseau, 1956-1960), s'intitule « L'architecture et la conception des grands ensembles »²⁷. Représentés par Jacques-Henri Labourdette, architecte de Sarcelles (1955-1968), Pierre Sonrel, Pierre Dufau, André Hermant, les architectes s'y affrontent à l'avis des sociologues (Chombart de Lauwe), des critiques et des historiens (Jean-François Revel, Françoise Choay, Pierre Francastel, André Chastel) sur les défauts des grands ensembles, sur la délinquance et les « maladies » qu'on leur prête. Les architectes présents imputent la responsabilité des carences des grands ensembles à l'absence de planification régionale et aux manquements de la programmation ; sur une position très défensive, ils répondent (Labourdette) que les grands ensembles n'existent pas encore, les distinguant des « logements HLM », ou des « rassemblements de logements » (l'exemple est donné par P. Dufau à propos de la Butte Rouge) : « nous, nous parlons de grands ensembles qui n'existent pas encore. Alors, il est difficile de condamner le grand ensemble puisqu'il n'existe pas »²⁸. La réaction à ces critiques s'exprime par une position largement défensive des architectes.

Plusieurs professionnels acteurs de la construction des grands ensembles ont néanmoins été consultés dans les instances ministérielles, notamment dans le groupe de travail « Urbanisme et architecture » créé par décret du 1^{er} juillet 1958 par Sudreau.

L'année suivante, le colloque organisé par le Centre national pour l'Amélioration de l'Habitation du 21 au 23 janvier 1960 au Palais de l'Unesco, sous le titre évocateur de « Comment réussir la construction et l'aménagement des ensembles immobiliers »²⁹

26 On peut noter que le facteur esthétique est également la première question posée par Paul-Henry Chombart de Lauwe dans le premier tome de son enquête, *Famille et Habitation*, lorsqu'il interviewe plusieurs architectes (Lods, Pingusson, Zehrfuss, Hermant, Ecochard, Wogenscky, Perriand, Prouvé, Prieur et Debaecker).

27 Ce colloque, tenu les 30 et 31 octobre 1959 à Royaumont, comprend plusieurs autres ateliers, dont l'un sur l'Aménagement du Territoire. Voir « L'architecture et la conception des grands ensembles », *Cahiers du Cercle d'Études Architecturales*, 1960 (8^e année) p. 112-134.

28 Pierre Dufau, « L'architecture et la conception des grands ensembles », cit., p. 116.

29 Les autres organisations invitantes sont l'Union nationale des associations familiales, Union nationale des caisses d'allocations familiales, Conseil français des mouvements de jeunesse, le Centre d'Études des équipements résidentiels. Les actes sont publiés sous le titre de *Comment réussir les grands ensembles*, *L'Habitation* n° Hors série, N°80 bis, avril 1960.

ne porte pas de trace d'une telle position défensive mais témoigne de la recherche d'un consensus sur la nécessité d'une nouvelle phase des grands ensembles, qui prendrait en considération le facteur esthétique. Dans la retranscription des débats, l'on trouve l'une des premières occurrences dans l'après-guerre (avant les premières occurrences dans la revue *Urbanisme* en 1964³⁰) de l'expression « paysage urbain », raison supplémentaire de s'arrêter sur les acteurs et sur les solutions préconisées par ce colloque.

Outre Pierre Sudreau, alors ministre de la Construction, on dénombre deux anciens ministres de la Reconstruction (Pierre Courant, Eugène Claudius-Petit), de nombreux représentants d'organisations et associations familiales, des ingénieurs et des techniciens, deux architectes (X. Arsène-Henry ; M. Mathieu, Architecte des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux) et, enfin, des urbanistes et des géographes, Maurice-François Rouge, M. Le Besnerais. L'un des acteurs les plus actifs dans la construction des grands ensembles, l'architecte Prix de Rome Xavier Arsène-Henry³¹, signe de très nombreux articles sur les grands ensembles, dans des supports très diversifiés (revues spécialisées d'urbanisme, d'architecture, revues confessionnelles et d'associations familiales) ; il est présent dans de nombreux rencontres et colloques sur les ensembles d'habitation. Outre le fait d'être avec ses associés le constructeur de nombreux grands ensembles, puis de ZUP de taille considérable (Quartier Wilson à Reims (Secteur industrialisé), 1300 logements à partir de 1953, Montereau-Surville à Montereau-fault-Yonne, 6000 logements sur 8.000 prévus, 1958-68³², architecte en chef de la ZUP de Nîmes Pissevin, 10200 logements sur 12000 prévus, début en 1962³³), il est de 1960 à 1964 architecte conseil du ministère de la Construction auprès du Directeur Départemental du ministère de la Construction à Marseille, en remplacement de Noël Le Maresquier, Grand prix de Rome et ancien patron d'atelier à l'École des Beaux arts. En 1961, Xavier Arsène-Henry est nommé membre de la Commission de l'Habitation du IV^e Plan (1962-1966), qui comporte plusieurs groupes de travail dont les travaux sont pour certains reportés dans la revue *Urbanisme*. Dans ce mandat à la Commission du IV^e Plan, il dit vouloir aborder « le logement par son côté urbain ». Ses positions au sein du ministère de la Construction, ses réseaux personnels dans l'industrie et dans les milieux ministériels, expliquent en partie l'omniprésence de ce personnage dans les débats, dans les publications officielles et de nombreuses revues, notamment d'organisations familiales ou religieuses (notamment jésuite, auxquels Arsène-Henry est lié) : c'est pourquoi dans ce qui suit, on retrouve de façon répétée cet acteur. Mais la raison première est qu'il est parmi les rares architectes à employer les mots de paysage urbain, qu'il convoque dans ses écrits sur les grands ensembles³⁴. A-t-il été « inspiré »

30 On doit noter également une occurrence dans l'article de Fr. Choay en 1959, « Cités jardins ou cages à lapins ? » : Les grands ensembles forment selon elle un « nouveau paysage urbain » : ce terme est employé ici au sens de résultat de la transformation du paysage, dans un sens proche du « sens commun », alors que dans *Urbanisme* en 1964, il est en relation avec le *townscape* et devient bientôt une notion avec une visée pratique dans le projet.

31 Xavier Arsène-Henry (né en 1919) étudie dans l'atelier de Louis Arretche, dont il sort 2^e Grand Prix de Rome en 1950. Cette même année, il est nommé par le ministère de la Reconstruction Urbaniste de Quimper. En 1954, il construit ses premiers « HLM » (400 logements, Parc de Maisons-Laffitte). La SCET lui commande la ZUP de Montereau-Surville en 1959.

32 Montereau Surville (77) : 6000 logements et équipements collectif, 1958-68 ; Office Municipal d'HLM. Avec B. Schoeller, Pouey, Beaupré, Marchal architectes.

33 Charles Delfante est urbaniste en chef ; J.C. Dubost architecte associé aux Frères Arsène-Henry ; Sur cette opération, voir infra, partie III.

34 X. Arsène-Henry écrit, notamment, dans *Etudes : revue de la Compagnie de Jésus* et dans *Recherches et Débats, les cahiers du Centre Catholique des Intellectuels Français*. Dans différentes publications, il décrit entre autres la réalisation de Montereau-Surville au début des années 1960.

par Charles Delfante, qu'il a rencontré au début des années 1960 à propos de la conception de la ZUP de Nîmes Pissevin ? Les textes signés par Xavier Arsène-Henry présentent de nombreuses redondances ; notamment, la description du processus de conception de l'opération de Montereau-Surville sert de base à plusieurs de ses articles sur la plastique architecturale et la question des nouveaux monuments urbains.

Les échanges du colloque « Comment réussir la construction et l'aménagement des ensembles immobiliers » - et notamment les prises de parole officielles, du Ministre et de ses conseillers - témoignent eux aussi d'une prise en compte des critiques exprimées depuis la fin des années 1950. Les représentants du ministère de la Construction tout comme les architectes, continuent néanmoins de défendre des grands ensembles comme « formule nouvelle et qui n'ont pas encore reçu leur formule définitive »³⁵. Seule alternative à la banlieue, les grands ensembles « sont l'urbanisme même »³⁶, selon les mots de Pierre Sudreau qui reconnaît que les impératifs techniques comme la longueur du chemin de grue ne doivent pas déterminer la forme du nouveau cadre de vie. Tout en admettant certaines limites des grands ensembles, l'exposé de Xavier Arsène-Henry « L'urbanisme, idéal d'une cité humaine » tempère les critiques en invoquant le temps qui « n'a pas encore fait son œuvre de modelé » ; « les quartiers nouveaux prendront figure plus humaine » ; ou encore en affirmant que « les siècles à venir continueront à modeler le *Paysage Urbain* »³⁷.

Par la voix des architectes, ce colloque propose de réintroduire des formes nouvelles de monumentalité, de jouer sur la variété des voiries et leur mise en valeur comme une solution à la monotonie incriminée des grands ensembles. À l'échelle de l'édifice, il s'agit de créer un nouveau « style » : l'expression architecturale, ou l'expression de la construction ne cherchent plus leurs effets dans le choix des matériaux ou la décoration, mais dans le jeu des volumes et la polychromie. Plusieurs communications évoquent la question de la plastique.

Or, la possibilité d'améliorer les grands ensembles ne fait pas totalement consensus. Paul Henry Chombart de Lauwe l'attaque assez violemment en la qualifiant de « replâtrage » :

« Les grands ensembles représentent souvent actuellement des masses informes. Le nom qu'on leur a donné indique d'ailleurs assez bien le malaise dans lequel nous nous trouvons : il ne s'agit pas de construire des grands ensembles, il s'agit de construire des villes nouvelles. Pourquoi ne pas les appeler par leur nom ? Quand on parle des grands ensembles et qu'on parle de les améliorer, on fait un replâtrage d'éléments disparates qui n'ont aucun sens ni aucune raison d'y voir jamais un sens »³⁸.

35 Allocution de M. Pierre Sudreau, ministre de la Construction, in *Comment réussir les grands ensembles*, p. 27.

36 Allocution de M. Pierre Sudreau, ministre de la Construction, in *Comment réussir les grands ensembles*, p. 28.

37 Xavier Arsène-Henry, « L'urbanisme, idéal d'une cité humaine », in « Comment réussir les grands ensembles », cit., p. 201. Nous soulignons.

38 Paul-Henry Chombart de Lauwe, « Point de vue du sociologue », in *Comment réussir les grands ensembles*, *L'Habitation* n° Hors série, N°80 bis, avril 1960 (Actes du Colloque organisé les 21,22,23 janvier 1960 au Palais de l'Unesco), p. 73. Chombart de Lauwe renvoie à une étude sur Bordeaux La Benaige : *Famille et Habitation*, L.I. *Un essai d'observation expérimentale*, Paris, CNRS, 1959.

Enfin, le juriste Maurice-François Rouge, membre de la SFU et diplômé de l'IUUP, chargé de mission au ministère de la Construction entre 1960 et 1965³⁹ introduit dans le colloque un autre bémol sur l'« amélioration » des grands ensembles. Pour lui, une seconde phase des grands ensembles ne peut être amorcée que si l'on prend en considération une échelle supérieure à celle de ces groupements d'habitation, conformément à la discipline qu'il tente de promouvoir, la « géonomie » ou « science de l'organisation de l'espace ». Cette échelle et ses relations au paysage environnant remet en cause les notions de composition autonome (les agencements des volumes entre eux à l'intérieur du périmètre du grand ensemble) et de plastique avancées par la voix des architectes dans le même colloque ; cette relation est assez similaire à la relation constructions/paysage que l'on retrouve dans les propos sur le paysage urbain :

« Au lieu de se préoccuper surtout de ce qui se passe à l'intérieur du grand ensemble et de le concevoir ainsi en fonction des données dont le maître d'œuvre est libre de disposer, il faut attacher, dans la conception, un soin tout particulier à l'articulation avec le voisinage, en constituant une unité d'aménagement dans laquelle entreront les parties anciennes nécessaires pour arriver aux dimensions et aux formes voulues. [...] Ce qui doit alors commander son plan c'est la totalité du cadre dans lequel il doit s'inscrire : cadre correspondant à une unité d'aménagement, en fonction des dimensions propres et de la réforme déterminée de cette dernière »⁴⁰.

En somme, ce sont surtout les architectes et les responsables politiques et administratifs qui invoquent la *raison esthétique* dans la conception des Grands ensembles, argument relativement moins présent chez les habitants (hormis la critique de la monotonie). Cette dimension esthétique n'est pas selon eux à opposer aux contraintes de l'industrialisation : le paysage du grand ensemble doit « exprimer la poésie des grandes séries, de l'industrialisation ». Certes, la réponse esthétique et architecturale n'est pas la seule apportée ; et comme on l'a vu précédemment, depuis 1958, le ministère de la Construction et du Logement tente de pallier les défauts des grands ensembles par une réflexion sur les équipements et sur les espaces verts menée au sein de commissions et groupes de travail.

1.2. Le paysage urbain, forme de réponse aux « carences » des grands ensembles ?

À partir de 1959, des écrits de critiques, d'architectes, de divers acteurs de la construction évoquent le « paysage urbain » à propos des grands ensembles. Tantôt le terme est pris dans le « sens commun » ; tantôt, il semble plus étroitement associé à l'échelle des nouvelles formes construites qui commencent à surgir. En 1965, la revue *Urbanisme* qui fait depuis l'année précédente seulement usage du terme, associe explicitement « paysage urbain » à « grands ensembles ».

En quoi le recours au « paysage urbain » offrirait-il une forme de réponse à la vague de critique des grands ensembles ? Le recours successif à trois notions, qui trouvent

39 M.-F. Rouge est docteur en droit, diplômé de l'Institut d'Urbanisme et de l'École des hautes études commerciales : il enseigne à l'EPHE où il promeut une nouvelle discipline, la « géonomie », et publie de temps à autre dans *Urbanisme* ; il est chargé de mission dans les Centres d'études d'aménagement et d'urbanisme (CEAU) puis dans le Centre d'études économiques et sociales (CEES) du ministère de la Construction et du logement. J'emprunte ces données à Viviane Claude, *Faire la ville*, Parenthèses, Paris, 2006, p. 125-139.

40 Maurice-François Rouge « Les vues d'un urbaniste », in *Comment réussir les grands ensembles*, cit. p. 159.

au milieu des années soixante une forme syncrétique dans le *paysage urbain*, peut apporter des éléments de réponse aux critiques évoquées plus haut. Dans des articles, colloques, plusieurs architectes dont certains sont proches du ministère de la Construction et du Logement convoquent la *composition* et subsidiairement la *monumentalité* pour tenter de trouver une réponse au caractère « informel », en mal d'expression de valeurs symboliques, du grand ensemble. Le deuxième mot-clé est la *plastique* : le jeu des volumes – tours, barres et plots – *façonne, crée*, en harmonie ou en contraste avec le site un nouveau paysage. Au début des années 1960, il semble en effet que le *site*, troisième terme sur lequel nous nous arrêterons, prenne une importance de plus en plus grande dans la présentation des projets ou des réalisations dans la presse professionnelle notamment. D'après ces commentaires des projets ou les textes plus généraux sur l'amélioration des grands ensembles, le paysage urbain modelé résulte, pour les architectes qui s'en réclament, de l'association de composition, plastique et site. Cette acception n'est pas exclusive ; et ne préjuge pas des significations que lui octroient à la même époque les paysagistes impliqués dans l'aménagement des grands ensembles.

Le dossier « Paysage urbain » de la revue Urbanisme en 1965

En 1965, *Urbanisme* consacre un dossier au Paysage urbain. Celui-ci est inclus dans un numéro (n°90-91) dédié à l'« Equipement pour l'Homme », qui regroupe les réflexions de plusieurs commissions, réunies d'octobre 1963 à février 1965 au sein de la Direction de la Construction. Ces commissions ont originellement pour tâche de réfléchir à l'absence des équipements socio-culturels, l'aménagement des espaces extérieurs et collectifs, mais elles envisagent d'étendre leurs travaux à l'ensemble du domaine non bâti des grands ensembles, considérant les espaces collectifs - de l'équipement aux espaces libres - comme un tout, qui doit répondre au « double besoin » de l'homme de « contact avec la nature » et d'« ambiance urbaine »⁴¹. Intitulé « Conceptions et recherches », l'article principal sur le paysage urbain est présenté comme le rapport du travail de ces commissions.

L'urbaniste et paysagiste Théodore Leveau est coordonnateur de la rédaction du dossier « Paysage urbain » avec les paysagistes Audias, Madeyski, Jacques Sgard, Roulet et Saint-Maurice, et les architectes Johannet, Louis de Hoym de Marien⁴² (auteur, en 1964 dans la même revue de l'article « L'art urbain est mort, vive l'art urbain ! » qui remettait en selle la notion d'art urbain couplée à celle de *townscape* et de paysage urbain) Marty et Jean Willerval. Théodore Leveau est membre, ainsi que Roulet, de la X^e Commission, celle des Espaces verts et des Loisirs parmi celles réunies à la Direction de la construction de 1963 à 1965. Avec Audias et Roulet, Leveau a auparavant participé à la Commission de la vie dans les grands ensembles, en 1958, dans le 5^e groupe de travail intitulé « Loisirs et sports de plein air » et présidé par le paysagiste Robert Joffet, conservateur en chef des Jardins de Paris et professeur à l'I.U.U.P.

De manière pragmatique, le dossier « Paysage urbain » comporte une *visée directement opératoire*. Après quelques constats qui prennent en compte les « défauts » des grands ensembles, il énonce en effet les principes de conception de leurs espaces extérieurs. Le paysage urbain est d'abord globalement défini comme ce qui « tient ensemble » trois éléments d'une échelle jusqu'alors inusitée : les volumes construits et des surfaces libres nouvellement créées, assemblées au moyen de la *composition*, mais

41 Réd., Introduction

42 Louis Hoym de Marien est également parmi les concepteurs de la Tour Montparnasse à Paris, avec Eugène Beaudoin et Urbain Cassan, Jean Saubot et Jacques Warnery.

également le *site* qui leur préexiste. L'échelle inédite de ces constructions suscite en effet des interrogations d'un genre nouveau :

« L'apparition des nouveaux ensembles d'habitation a mis en cause la conception de l'organisation des espaces extérieurs : le voisinage de surfaces libres, parfois très étendues, et de volumes construits plus ou moins importants a rendu évidente la nécessité d'une composition globale originale. Un nouveau paysage doit en résulter, paysage qui utilisera les éléments de celui qui précédera l'aménagement de la zone et la construction des bâtiments et qui procédera d'une composition globale embrassant la totalité des milieux qui le composent. On s'essaiera enfin à suggérer les principes qui actuellement paraissent devoir commander la nouvelle conception du paysage urbain »⁴³

Le dossier analyse les grands ensembles en termes de volumes, de lumière, de rapport au site, de plastique, de climat ; des termes qui touchent à la fois à la conception des volumes architecturés et des ambiances. Car deux points de vue, relatifs à des pratiques distinctes, coexistent dans ce dossier : celui des architectes urbanistes et celui des paysagistes. Si l'on se place, tout d'abord, du seul point de vue des architectes et urbanistes, le dossier de 1965 témoigne de deux conceptions de l'« amélioration » des grands ensembles. La première se situe sans ambiguïté dans une continuité de la doctrine moderniste. Et en effet, le dossier n'omet pas de citer quelques « points de doctrine » de la Charte d'Athènes sur la nécessité des espaces verts non dans une conception pittoresque comme celle de la cité-jardin, mais dans une attitude qui répond aux ressources techniques contemporaines, c'est à dire à la conception de l'espace libre dégagé par les hautes constructions. Mais, nuance apportée à la doctrine fonctionnaliste, les rédacteurs du dossier invoquent la composition et l'esthétique urbaine ; il est vrai que dans l'article de Louis Hoym de Marien de l'année précédente (1964) qui marque la première apparition explicite de « paysage urbain » dans la revue *Urbanisme*, le retour à l'art urbain consacre une nouvelle discipline de conception.

Une deuxième interprétation de l'amélioration des grands ensembles opère un discret retour à certaines qualités de la ville traditionnelle : le dossier évoque le « grouillement urbain », le rôle du site et de la végétation. À travers cette position, on voit poindre de discrets arguments de remise en question de la doctrine moderniste : éloge de la compacité, regret du caractère urbain absent dans les grands ensembles. Il faut noter que la création des ZUP devait entre autres pallier le manque d'équipements et de centralité des grands ensembles, l'absence des caractéristiques d'une « vraie ville » : n'est-ce pas la carence des ZUP en regard de telles attentes qui est ainsi pointée ?

Le point de vue architectural : composition, plastique et site

Mais il ne s'agit pas seulement d'analyser le paysage urbain, mais de créer, de modeler, de façonner un paysage urbain à plusieurs échelles, comme l'annonce l'introduction du dossier.

« Paysage urbain : Concevoir et réaliser :

- un paysage dans un ensemble, du logement à la ville, formant un tout
- un paysage à l'échelle de l'homme

⁴³ « Paysage urbain », *Urbanisme* spécial « Equipement pour l'homme », 1965 n°90-91, p. 10.

- un paysage intime, puis ouvert, calme, puis animé, répondant par des alternances à toutes nos aspirations
- un paysage qui rassure et élève sans écraser »

Le long article comporte plusieurs parties, concernant autant de points constituant et façonnant ce paysage urbain :

« Le Site et le relief ; la lumière et les couleurs ; les climats ; la création de micro-climats ; l'ensemble architecture verdure ; la liaison entre la nature et la ville. »

Après avoir dégagé des constats sur les espaces verts dans les ensemble construits, le dossier précise que le « paysage urbain » est loin d'être uniquement affaire des espaces plantés, mais « aussi le problème de la place, dans l'espace, des volumes bâtis ou non bâtis »⁴⁴. L'article repart de la critique désormais admise de la « monotonie » des « conceptions récentes en matière d'urbanisme »⁴⁵. En contrepoint, dans le paragraphe « L'ensemble architecture verdure, esthétique urbaine », les auteurs font appel à la conception de l'« esthétique urbaine » par l'intermédiaire de l'article de l'architecte Xavier Arsène-Henry, « L'art dans les villes nouvelles », initialement paru dans *Techniques et Architecture* en 1961⁴⁶. Celui-ci précise les modalités de création de ce paysage urbain : il y est question de la vision, depuis le piéton, des espaces ; le paysage urbain doit aussi être ponctué de monuments modernes. On assiste à un retour à une échelle plus réduite pour tenter d'approcher les modes de composition du paysage urbain.

« Ainsi, le paysage urbain se décompose en 3 éléments :

- les volumes creux, limités par le sol et les masques latéraux qui constituent les constructions avoisinantes...
Nous pouvons meubler le sol d'alignements d'arbres, de dénivellations entre les types de circulations, nous pouvons prévoir en bordure de ces avenues, par exemple de larges cadences de hautes tours dont les socles sont reliés par des galeries, nous pouvons proposer des cadences plus réduites à l'échelle de la voie. C'est un décor composé dans lequel les habitants sont les acteurs.
- les volumes pleins [...]
- les espaces de transitions qui lient les creux et les pleins et jouent le rôle de passage. Donnant sur les axes principaux, telle échappée fait entrevoir le caractère du quartier adjacent [...] afin de faire passer les habitants de l'échelle urbaine à l'échelle du quartier »⁴⁷.

Dans cette vision très architecturale du paysage urbain, les notions de composition, de plastique et de site sont convoquées à divers degrés pour tenter de former une réponse aux insuffisances constatées des grands ensembles, réponse qui s'incarne dans la notion centrale du dossier, celle de paysage urbain. Pour comprendre de

44 « Paysage urbain », art. cit., p. 17.

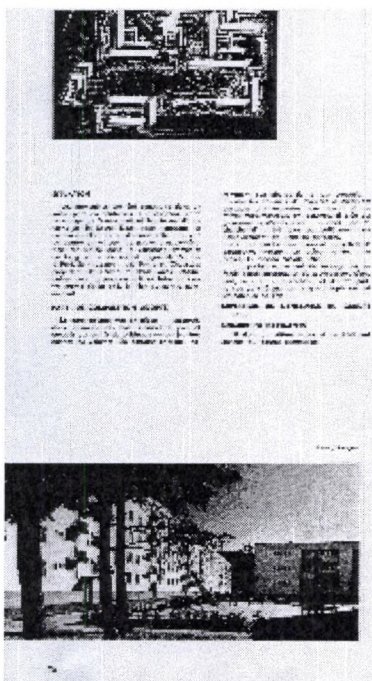
45 « Paysage urbain », art. cit., p. 17.

46 Xavier Arsène-Henry, « L'art dans les villes nouvelles », *Techniques et Architecture* 21e série, n°4, mai 1961, p. 82-83 (numéro spécial sur les grands ensembles).

47 Xavier Arsène-Henry, art. cité in « Paysage urbain », *Urbanisme* spécial « Equipement pour l'homme », 1965 n°90-91, p. 17.

quelle manière s'opère cette synthèse, on peut faire un retour sur les trois notions, telles qu'elles se sont exprimées avant 1965 dans la culture architecturale.

1.2.1 Paysage urbain, composition et monumentalité des grands ensembles



Dès les débuts de la construction des grands ensembles, les concepteurs ont eu recours à la notion de « composition » du plan. Au début des années 1950, on rencontre cette notion dans *Urbanisme*, notamment à propos du projet de concours de la Cité Rotterdam à Strasbourg. À la fin des années 1950 (numéros de 1957 à 1960) dans les revues *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Techniques & Architecture*, elle constitue, dans les commentaires (souvent rédigés ou préparés par les architectes eux-mêmes), l'un des principaux descripteurs des projets et des réalisations des grands ensembles. Par exemple, dans *Urbanisme* en 1959 un paragraphe est consacré au « Parti de composition adopté » lors de la présentation de l'ensemble de Vernouillet⁴⁸. Pour lapidaire qu'il soit, le commentaire met en relation la composition en plan et l'agencement des divers volumes avec le paysage, les effets de monumentalité, le rôle de la tour dans la volumétrie générale et à l'égard de la perception visuelle.

L'historiographie récente a largement remis en question la correspondance longtemps affirmée entre grands ensembles et production des architectes « modernes » en France (ou « conséquence du Mouvement moderne », « application de la Charte d'Athènes », etc.). Elle réfute désormais l'interprétation des ensembles d'habitation en tant que pur produit de l'« espace moderne », celui issu des avant-gardes artistiques (de Stijl, Suprématisme), et véhiculé par la conception de l'espace infini et abstrait, à l'œuvre dans les projets de ville rationnelle de l'entre deux guerres – notamment ceux des rationalistes allemands, Hilberseimer, Gropius, et ceux de Le Corbusier. Plusieurs facteurs amènent aujourd'hui à relativiser ces relations, souvent pointées dans les années 1970, période de rejet du fonctionnalisme et du rationalisme du Mouvement moderne, en l'absence d'une vision historiographique plus nuancée.

La formation des architectes responsables de l'édification des ensembles d'habitation explique en partie la permanence de la culture classique, et de la composition. La culture classique continue d'être professée à l'École des Beaux-arts de 1937 à 1940 par Georges Gromort (1870-1961), théoricien s'il en est de la « science française du plan » et parmi les derniers auteurs de « traités » définissant la discipline de la composition, puis dans les années 1950 par André Gutton (1904-2002), auteur d'une somme monumentale, en huit volumes, du *Cours de théorie professé à l'École des Beaux arts*. Titulaire de 1949 à 1958 de la chaire de théorie à l'École des Beaux-arts de Paris⁴⁹, diplômé de l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris

48 Vernouillet, 813 logements. Architecte : Gustave Stoskopf. S.C.I.C., *Urbanisme* n°65, 1959, p. 70-71. Le parti adopté crée « des paysages plus modestes pour aboutir à des effets monumentaux » en mettant en valeur la tour ou les équipements.

49 Enseigne à l'École des Beaux-Arts de 1949 à 1958, chaire de théorie jusqu'à. Elève d'Henri Prost à l'Institut d'Urbanisme (auteur d'un mémoire en 1933 sur le département de Seine et Oise), il est enseignant depuis 1944 à l'I.U.U.P. Président du Conseil régional de l'Ordre des Architectes (1965),

(élève d'Henri Prost) et membre de la Société Française des Urbanistes, Gutton est également enseignant à l'I.U.U.P – tout comme l'urbaniste Robert Auzelle, avec lequel il collabore, du cours de « composition des plans » à l'échelle urbaine. Formés juste avant ou juste après la seconde guerre mondiale, de nombreux architectes en chef de grands ensembles ou de ZUP ne sont pas d'une génération ni d'une formation radicalement différente de celle de la Reconstruction, et ont bénéficié d'une formation similaire⁵⁰. En outre, certains organismes comme la SCIC refusent à partir de 1954 de s'adresser aux architectes « portés par Eugène Claudius-Petit dans la génération précédente », c'est-à-dire, à des protagonistes proches du Mouvement moderne⁵¹. La permanence de cette culture classique, le recours à des termes et à des modes de conception tels que la « composition », n'empêchent par ailleurs pas l'appropriation de certains éléments de l'espace moderne. Certaines prescriptions de la Charte d'Athènes comme le zonage fonctionnel sont largement intégrées et ce, dès avant les années 1950. Ainsi, à partir de 1948 Claudius-Petit commence à préconiser l'abandon de l'îlot ; en 1958, le ministère de la Construction refuse tout alignement sur rue, et préconise exclusivement la doctrine de « l'espace ouvert », instaurée par les architectes modernistes.

En outre, considérer les grands ensembles comme le produit de l'« espace moderne » ne semble résister ni à l'analyse des propos des architectes impliqués dans cette tâche, ni à l'examen des plans, notamment des grands ensembles dessinés dans les années 1950, voire jusqu'au début des années 1960. Plusieurs auteurs ont fait l'hypothèse que les grands ensembles résultent de nouveaux modes de conception, qui ne se réfèrent plus aux instruments traditionnels des architectes ni à l'espace perspectif classique, hérité de la Renaissance. Pour Bruno Vayssière (1988), les grands ensembles sont conçus dans un système spatial qui signe la fin de la « perspective brunelleschienne⁵² ». Selon cet auteur, la cause de l'échec des grands ensembles résiderait en partie dans la « non compréhension » de ce nouvel espace, issu des recherches des avant-gardes, par les usagers qui continuent de le regarder avec les codes de la perspective centrale. Un ouvrage plus récent (2003)⁵³ argue que la composition attachée à l'ancien système des Beaux-arts ne peut être présente dans la conception des grands ensembles, à l'inverse du « parti ». Or, les notions de parti et de composition sont liées dans la théorie enseignée à l'École des Beaux arts. Certes, la composition n'est plus strictement, comme l'a relevé Bruno Vayssière, « perspectiviste », suivant les règles de l'espace statique et classique instaurée par la perspective. Associée à l'espace moderne, à l'ordre ouvert, elle est employée dans un sens probablement différent de celui la définition canonique de Georges Gromort en 1942 :

Gutton est également architecte des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux depuis 1936, il est l'architecte de l'Institut de France de 1936 à 1949.

50 Parmi les rares études sur l'École des Beaux arts au milieu du XXe siècle, voir Jean-Pierre Epron, in Roger-henri Expert, *Archives d'Architecture Moderne – IFA*, Paris,

51 Paul Landauer, intervention au Colloque « Deux siècles d'étalement urbain en France », Carré des Sciences, ministère de la Recherche, Paris, le 10 mai 2006, organisé par l'Université de Paris I et l'Université de Saint-Quentin en Yvelines. Voir Paul Landauer, *La Caisse des Dépôts et Consignations face à la crise du logement, 1953-1958*, Thèse nouveau régime sous la dir. de Danièle Voldman, Université de Paris I, 2004, 427 p.

52 Bruno-Henri Vayssière, *Reconstruction – Déconstruction. Le hard french ou l'architecture française des Trente glorieuses*, Paris, Picard, 1988, p. 248.

53 « Nous retiendrons la notion de “parti” qui demeure encore courante dans notre jargon, pour classer les grands ensembles ; parler de “composition” à propos de ces purs produits de l'architecture moderne semblerait paradoxal, voire provocant. » Mario Bonilla, « Le grand ensemble comme forme urbaine », in François Tomas, Jean-Noël Blanc, Mario Bonilla, *Les Grands ensembles. Une histoire qui continue...*, cit., p. 165.

« Composer, c'est grouper des éléments choisis pour en faire un tout homogène et complet, de telle sorte qu'aucune partie de ce tout ne puisse prétendre se suffire à elle-même, mais que toutes au contraire se subordonnent plus ou moins à un élément commun d'intérêt, centre et raison d'être de la composition⁵⁴ ».

Selon cette définition que l'on peut dire canonique par rapport à la culture architecturale française du milieu du XX^e siècle, le motif dominant, l'ordonnance, l'équilibre général sont les éléments de la composition. Il n'est pas indifférent que dans l'introduction du volume du cours d'André Gutton consacré à l'urbanisme, la notion de composition soit réintroduite à propos de l'art urbain :

« Nous allons maintenant raisonner, puis composer le cadre de la vie des hommes : **raisonner**, c'est-à-dire faire de l'urbanisme ; **composer**, c'est-à-dire organiser les éléments de telle façon que la suppression d'un seul d'entre eux risque de rompre l'harmonie générale de la ville ou du tout qu'elle forme. Nous ferons de l'architecture, de **l'art urbain** »⁵⁵.

On peut émettre l'hypothèse que les grands ensembles sont une forme de synthèse entre d'une part la discipline de l'ordonnance et de la composition, fondée sur la vue « du plan masse » comme instrument de contrôle du projet⁵⁶, parfois sur les symétries les « relations des parties au tout » et, d'autre part, de l'espace moderne (qui se manifeste dans la non fermeture des angles, dans les dispositions, de plus en plus « libres » des objets – tours, barres et plots, sur le site.)

Outre la revue *Urbanisme*, outre *T&A* et *L'AA*, plusieurs ouvrages de référence des années 1950 et 1960⁵⁷ mettent eux aussi – vision émanant plus des architectes que des urbanistes – au centre de la discipline urbanisme la notion de « composition ». Indice de la permanence de cette notion à propos des grands ensembles, les concepteurs architectes sont souvent désignés par le terme de *compositeurs*. André Gutton, chargé d'introduire l'urbanisme dans l'enseignement de théorie de l'École des Beaux-arts⁵⁸, s'adresse ainsi aux élèves architectes : « Vous êtes des compositeurs » à propos « des ensembles sur de vastes terrains libres » à créer suivant des critères d'ordonnance et de composition :

« Vous ordonnerez ces espaces nouveaux. Vous composerez la masse des édifices entre eux et, mieux que cela, vous composerez l'espace. Vous profiterez des nouveaux sites. Vous en créerez d'autres où la nature, par trop

54 Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, Vincent, Fréal et Cie, 1942 ; réédition Massin, Paris, 1983.

55 André Gutton, *Conversations sur l'architecture. Tome VI : L'Urbanisme au service de l'homme*, Editions Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1962.

56 Arsène-Henry, dans le style grandiloquent qui lui est coutumier, se laisse ainsi emporter : « C'est ainsi que naît la Mission de ce Compositeur, coordinateur, qui est l'Architecte en Chef, deuxième homme de l'art à intervenir./ Il modèle le programme./ Partant du plan d'urbanisme qui situe approximativement la future agglomération, il s'entoure des Conseils de spécialistes de toutes disciplines, il étudie ce qui existe et ce qui doit être conservé ou amélioré — il découvre ce qui est caché — il étudie ce qui doit être créé. Et APRES.....APRES.....IL COMPOSE/Les données qui règlent une composition ne sont pas que fonctionnelles. »

Xavier Arsène-Henry, « L'urbanisme, idéal d'une cité humaine », in « Comment réussir les grands ensembles », cit., p. 202.

57 Outre Gromort (1943) et Gutton (1952-62, voir ci-dessous), un autre indice du « retour » de la composition dans les années 1950, est l'édition en 3 volumes, de *Formes, composition, Lois d'harmonie* par André Lurçat.

58 André Gutton, *De la nuit à l'aurore*, Tome premier. Zodiaque, s.l., 1985, p. 161.

oubliée depuis de nombreuses années, viendra vous aider dans la création du véritable cadre des villes »⁵⁹.

On voit dans une telle injonction que la matière première de la composition réside autant dans l'espace vide (comme c'est le cas chez Robert Auzelle en 1962, dans *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace* qui évoque la « valeur plastique du vide »⁶⁰) que dans les volumes architecturaux. Robert Auzelle dans *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace*, affirme que l'urbanisme nouveau, dominé par « les grandes masses », façonné prioritairement par les volumes non bâtis, renvoie nécessairement à l'art urbain, et doit utiliser l'outil de la « composition architecturale » étendue à l'échelle du groupe d'habitations et du quartier⁶¹.

Plus que de créer *sur* un site, il s'agit en effet – par exemple dans le *Cours* d'André Gutton – de *créer un site* en modelant des volumes et des vides sur un terrain donné : une telle démarche recourt à la « plastique » architecturale qui se développe au seuil des années 1960.

Paysage urbain et monumentalité

Les opinions critiques exprimées dans la presse comme les écrits des professionnels soulignent l'absence de la monumentalité dans les grands ensembles. En outre, la monumentalité est évoquée de pair avec la composition classique. Les références de la composition classique - grands axes instaurant une hiérarchie et des symétries, places et monuments ponctuant l'espace - sont transposées dans l'espace et avec le vocabulaire modernes.

Le grand ensemble de Montereau-Surville (équipe de Xavier Arsène-Henry, 6000 logements, 1958-68, illustration : extraite d'*Urbanisme* 1962) sert de base au thème de la composition et de la monumentalité dans de nombreux articles signés par Arsène-Henry, concernant la conception des grands ensembles, comme dans le dossier d'*Urbanisme* en 1965 :

« Les volumes pleins qui se profilent sous tous les angles, c'est à dire des points de densification artistique et des éléments traités sous forme de monuments. Ce sont des sculptures où la vie tourne autour, traverse ou butent et dominant par leur implantation particulière...

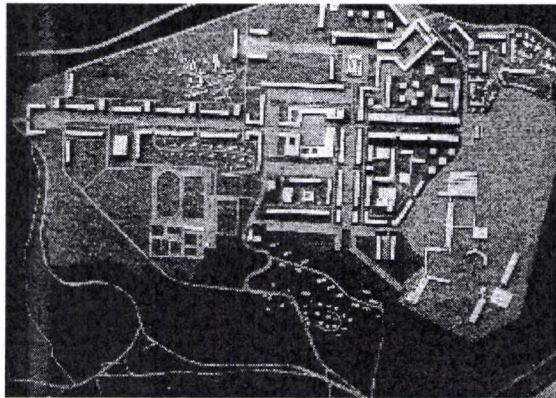
Le paysage urbain a besoin de ces points riches pour jouer le rôle d'aboutissement et de justification de l'uniformité des autres volumes... Une conception uniquement fonctionnelle de certains éléments de nos cités défigure nos villes... alors qu'il peut être tiré parti d'une chaufferie urbaine, d'un château d'eau, d'un transformateur... en faire des monuments, plantés au milieu de la trame urbaine, situés dans l'axe des perspectives au milieu de

59 André Gutton, *Conversations sur l'architecture. Cours de théorie professé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, Vol. I, Editions Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1952-1962, p. 168.

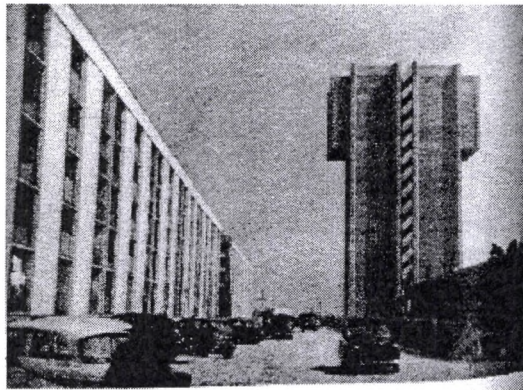
60 « Le vide est en fait un véritable ami de l'homme et il est capital en urbanisme pour sa valeur plastique comme pour son action psychologique. Double action, assez mystérieuse en vérité, qu'on constate mieux qu'on ne l'explique. Comment, en effet, expliquer par des raisons claires et distinctes l'influence, directe ou indirecte, de la ville sur le comportement de l'individu ? ». Robert Auzelle, *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace. Le Roman prosaïque de M. Urbain*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1962, 137 p., Ill. de Luiz Cunha., p. 65.

61 Robert Auzelle, *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace. Le Roman prosaïque de M. Urbain*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1962, p. 61. En 1967 dans son *Cours d'Urbanisme*, Auzelle se demande si la composition, fruit d'un dialogue de l'architecte avec le paysage préexistant, constitue un instrument encore valide à l'échelle de l'agglomération et au-delà, de la région qui constitue les nouveaux enjeux de l'urbanisme.

place, en bordure de voies, au même titre que des palais qui ne sont plus de notre temps et qu'il faut retrouver sous une autre forme »⁶².



S. Arsène Henry, Grand ensemble de Montereau Surville
(ill. extraite d'*Urbanisme* n°65, 1959, p.70)



S. Arsène Henry, Grand ensemble de Montereau Surville : le château d'eau
(ill. extraite d'*Urbanisme* ? 31^e année, n°75-76, 1962, p.146)

Outre offrir un argumentaire à ce dossier, Montereau-Surville est la première réalisation à partir de laquelle Arsène-Henry évoque, dès 1960 et de manière réitérée, la notion de paysage urbain. Celui-ci est associé à la composition et la monumentalité. L'élaboration d'un plan masse « flexible » - qui s'adapte, aux dires du concepteur, en fonction de l'évolution du programme n'empêche pas le recours aux instruments de la composition classique ; qui fournissant la structure permanente de ce plan :

« Je proposai, après avoir bien réfléchi, de limiter le plan masse intangible à un plan de structures des trois éléments urbains qui composent une ville (car c'était bien une ville de 20.000 habitants qu'il fallait concevoir) : les grands axes, les places, les monuments accompagnés de leurs futurs volumes qui définissaient l'espace environnant. Inspiré par l'intervention des architectes auteurs de villes dans la Grèce Antique telle qu'exposé par R. Martin dans un livre remarquable (*L'Urbanisme dans la Grèce Antique*, Picard, Paris) qui ne me quitte jamais. Je pense pouvoir dire que cette idée de plan masse seulement dessiné en partie était une idée très nouvelle »⁶³.

62 Xavier Arsène-Henry, « L'art dans les villes nouvelles », *Techniques et Architecture* art.cité cité dans le dossier « Paysage urbain », *Urbanisme* n°90-91, 1965, p. 17.

63 Xavier Arsène-Henry, *Revenons, il se fait tard... le long chemin d'un architecte 1919-1998*, Préface de J. Chaban-Delmas, L'Harmattan, 1999, p. 167.

Au-delà de la composition, apparaît dans les écrits du même architecte un second thème récurrent : les « monuments modernes » ; ceux-ci sont selon lui une spécificité de la conception moderne de paysage urbain. S'il lui semble hors de propos de revenir à l'idée traditionnelle du monument (malgré les références utilisées : places, axes, temple et porte), Arsène-Henry confie qu'il a eu l'idée d'exploiter en tant que monuments aptes à porter une nouvelle symbolique les équipements techniques propres à la civilisation de la seconde moitié du XX^e siècle :

« [...] car le Monument fait partie de la ville. Il a un triple rôle : symbole, repère et signal. Le château d'eau a été, dès le début, conçu comme un élément intégré dans le **paysage urbain**. C'est le premier château d'eau en béton précontraint parallélépipédique monté sur de grandes piles plates visibles à des dizaines de kilomètres, plantées dans un grand bassin. La chaufferie urbaine, traitée en Temple de Feu, est placée en butée »⁶⁴.

Construisant le paysage urbain du grand ensemble, les équipements techniques (chaufferie et château d'eau, transfigurés avec une grandiloquence toute particulière à la prose de cet architecte en « Temple de feu » et « Porte de l'eau ») expérimentés à Montereau sont cités dans presque tous les textes d'Arsène-Henry, à propos du marquage visuel des grands ensembles.

Peut-on faire ici le parallèle entre une telle conception de la monumentalité, pour l'essentiel issue d'une culture classique, et la « New Monumentality » réintroduite depuis 1943 par les architectes, critiques et artistes du Mouvement moderne⁶⁵, et dont en 1951, le CIAM d'Hoddesdon propose l'application à la ville fonctionnelle ? Il est possible d'établir certains parallèles : le recours à des références issues de la ville historique classiques (rues et places de la ville médiévale ou renaissance, également convoquées dans le rapport du CIAM d'Hoddesdon notamment par Ernesto Nathan Rogers)⁶⁶ ; également, la nécessité largement partagée par les architectes du Mouvement moderne d'« humaniser » la ville fonctionnelle, « humanisation » que pouvoirs publics et professionnels ne cessent d'invoquer dans le contexte particulier de l'urbanisme français, en réponse aux attaques visant la première phase des grands ensembles. Mais il semble que ces similitudes s'arrêtent là. Ici, la monumentalité recourt surtout aux édifices pensés comme des objets, et non au traitement des espaces collectifs ou à l'intervention des plasticiens dans la ville moderne ; il semble qu'elle se réfère surtout à la culture des Beaux arts.

Enfin, peut-on rapprocher la monumentalité évoquée à propos des grands ensembles, de la monumentalisation de ces ensembles par la photographie ? C'est le cas, par exemple, de certaines photographies d'Ito Josué des tours de la ZUP des Minguettes, à Vénissieux dans la banlieue lyonnaise.

1.2.2. Au-delà de la composition : le grand ensemble, objet « plastique ». La perception des échelons urbains.

Tout au début des années 1960, le terme de « plastique » concurrence celui de « composition ». En effet, certains commentateurs commencent à percevoir la

64 Xavier Arsène-Henry, « Une conception de ville nouvelle », *Le Groupe familial* n°15-16, avril juillet 1962, p. 23.

65 Notamment par José Luis Sert, Sigfried Giedion et Fernand Léger. Voir Sigfried Giedion, *Architecture et vie collective*, 1958.

66 Voir Ernesto Nathan Rogers, José-Lluis Sert, Jacqueline Tyrwhitt, *The Heart of the City, towards the Humanization of urban Life*, London, Lund Humphries, 1952. Voir spécialement l'article de Rogers.

composition comme un facteur de monotonie et froideur, engendrées par l'orthogonalité et l'implantation trop géométrique des barres.

Cette composition par trop rigide est dénoncée par des concepteurs mais également par d'autres acteurs, comme dans cet extrait de la revue jésuite *Etudes*, article qui comporte explicitement un sous-chapitre consacré à l'« esthétique des grands ensembles » :

« Cependant un péril grave guette ces compositions : l'*uniformité*. Trop de Grands Ensembles, surtout il est vrai ceux des programmes les plus anciens, donnent, du fait d'une composition trop "géométrique", une impression de froideur, de raideur, d'absence d'intimité, qui fait regretter tel vieux quartier, délabré sans doute, mais qui avait un visage propre, modelé par le temps, un charme, une "humanité" qu'offrent trop rarement les constructions nouvelles. [En note : On notera que, quand les arbres, récemment plantés sur les espaces libres, ont eu le temps de grandir, la dureté de la physionomie du Grand Ensemble se trouve très sensiblement atténuée.] »⁶⁷

Avec l'idée de « plastique », c'est une conception en quelque sorte sculpturale des grands ensembles qui est privilégiée, en trois dimensions et non seulement en plan.

Outre les espaces libres et la végétation – qui semblent aux yeux des commentateurs pouvoir adoucir la froideur des barres – l'esthétique humanisée du grand ensemble doit s'appuyer sur la polychromie, sur la variété d'implantation des tours et des barres sur le site – c'est ainsi qu'intervient l'idée de « plastique ». Cette humanisation se fonde également sur le recours aux unités résidentielles, qui permettent de subdiviser le grand ensemble en « groupes élémentaires d'immeubles à échelle humaine, constituant autant de cellules de voisinage, d'un nombre limité d'habitants [...], ménageant une étape vers la structure globale : sans ces *médiations*, l'homme se sent perdu »⁶⁸.

Or, on observe un lien entre la division du grand ensemble en « échelons urbains » et la plastique du grand ensemble. C'est l'un des intérêts – pas le seul – de cette nouvelle « plastique ». Les échelons urbains (le terme est à l'origine de Gaston Bardet⁶⁹, repris par Robert Auzelle) sont ici synonymes de la hiérarchie entre unité de quartier, unité de voisinage, unité résidentielle, « emboîtement » issu de la théorie du Neighbourhood Unit américaine des années 1920. En France⁷⁰, l'unité de voisinage est connue depuis le début des années 1950⁷¹ ; son application dans la conception des grands ensembles est réglementée à partir de 1958, date de la grille des équipements conçue par Gérard Dupont. À compter de cette date, architectes et pouvoirs publics ont l'obligation de répartir dans ces différents échelons les équipements collectifs ; mais également la préoccupation d'instaurer grâce à la subdivision du grand ensemble en différents échelons urbains des liens de sociabilité qui lui faisaient jusque là défaut aux grands ensembles.

Malgré son aspect aride et technocratique dans la grille des équipements, ainsi que dans les explications apportées sur cette grille par les deux numéros d'Urbanisme de

67 François Russo, « Les grands ensembles d'habitation », *Etudes*, vol°303, 92e année, décembre 1959, p. 321.

68 François Russo, *art. cit.*, p. 321-322.

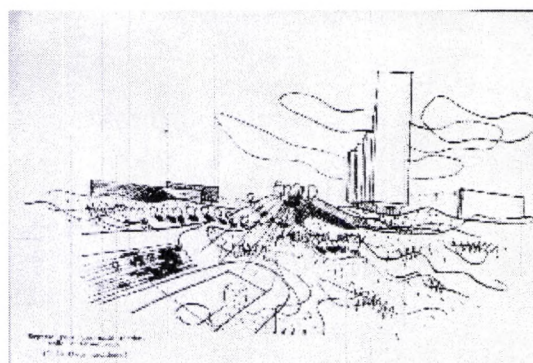
69 Gaston BARDET, « Les échelons communautaires dans les agglomérations urbaines », in *Pierre sur Pierre*, Paris éditions LCB, 1946. Recueil d'articles publiés entre 1934 et 1945. p. 235-

70 L'unité de voisinage élaborée aux États-Unis a été appliquée dans toute l'Europe de l'après guerre, mais surtout dans les cités-jardins et les premières villes nouvelles britanniques, ainsi qu'en Suède et en Italie.

71 Annette Suquet-Bonnaud, « Quartiers de résidence en Angleterre », *Urbanisme* n°1-2, 1950, p. 35-48 ; ID., « Villes nouvelles », *Urbanisme* 1953 n°25-26 p. 44-58

1959 et de 1962, la subdivision en unités de voisinage permet une modification de la perception du grand ensemble ; l'identification, à l'échelle du piéton comme de l'automobiliste, de sous-ensembles, par le marquage visuel des limites de l'habitation, deviennent l'un des instruments d'humanisation de l'ensemble d'habitation.

Dès le début des années 1950, *Urbanisme* avait tissé un lien entre la « plastique du plan masse » et la perception des échelons urbains. En 1951, à propos du concours pour la Cité Rotterdam à Strasbourg, le commentateur décrit la plastique du plan-masse ; il ajoute l'aspect perceptif (la plastique n'est pas seulement à percevoir vue d'avion, mais par un piéton ou un automobiliste) : « Si nous désirons susciter la naissance de nouveaux groupes sociaux, les limites de l'unité résidentielle doivent être accessibles à l'œil. » C'est ainsi que les équipements ne sont pas seulement projetés comme des réponses fonctionnelles ou des lieux de sociabilité, mais comme un marquage visuel (hauteur, couleurs, etc)⁷².



Esquisse pour une unité résidentielle à Strasbourg
Illustrations du projet de l'architecte Charles Le Cœur
(*Urbanisme* n°1-2, 1950, p. 29)

Exprimée par les limites de chaque unité résidentielle, la lisibilité des échelons urbains doit être renforcée par la différenciation des voiries, leur hiérarchie, associée à celle des volumes architecturaux :

« En fonction de l'importance de l'élément urbain qu'elles desservent, ces voies doivent avoir des caractères différents. Certaines sont à prédominance de circulation mécanique et à l'extrême, elles se réduisent à des cheminements piétons. À notre avis, une voie n'est pas un ruban d'asphalte ou de dalles de ciments posées sur les sols, mais doit être accompagné par des volumes architecturaux dont l'importance est à l'échelle de chacune de ces voies. Si une certaine ségrégation [...] nous paraît indispensable, par contre pour les utilisateurs de ces différents anneaux, nous devons limiter leur horizon par les éléments qui leur feront prendre conscience de l'échelon dans lequel ils évoluent. La rue, avec tout ce qu'elle comporte de grouillement humain doit être retrouvée et les vitrines ou les étalages doivent reprendre leur place dans le décor de nos cités »⁷³.

72 On peut noter que dans les années 1950, l'architecte néerlandais Jaap Bakema a mis sur pied la théorie des *visual groups*.

73 Xavier Arsène-Henry, « Une conception de ville nouvelle », *Le Groupe familial* IVe année, n°15-16, avril juillet 1962, p. 23.

Pour l'auteur, les limites visuelles de l'échelon urbain participent au paysage urbain, tout comme les « éléments classiques de l'urbanisme » (voies, places et monuments)⁷⁴, composantes de la ville traditionnelle.

Le rôle des tours dans la plastique du grand ensemble

Le marquage visuel des limites du grand ensemble ou de l'unité résidentielle fait appel à plusieurs éléments : barres, tours et plots, et aux relations de distance et de proportions entre ces différents volumes, auxquels est dévolue la tâche de « borner l'espace », de construire à l'intérieur de la ZUP un espace appropriable par les habitants. Les tours jouent de surcroît un rôle particulier, celui de signaux. Les intervenants au Colloque de l'Unesco (*Comment réussir les grands ensembles d'habitation*, 1960) précédemment cité, évoquent les tours comme une « nécessité de ponctuer l'espace ». Or, d'autres acteurs, comme les responsables d'organisations familiales, réfutent ce point de vue esthétisant ; critiquent les tours en tant qu'exploits techniques qui demeurent « hors mesures » et, surtout, peu adaptées au logement. Ceux-ci n'examinent pas uniquement les conséquences du plan masse en des termes purement esthétiques : ils tentent d'estimer l'influence de l'implantation des logements sur la coexistence des familles⁷⁵.

En 1994, un témoignage de François Parfait, ancien responsable de la SCET, rappelait que les responsables comme les architectes français étaient acquis à l'idée de la « ville au milieu d'espaces verts »⁷⁶. De la sorte, ils concevaient l'espace vert comme un espace continu, non coupé par des barres. Au-delà d'une typologie inhabituelle d'immeuble de logements, la tour peut être considérée comme un moyen de libérer le sol et de ponctuer « plastiquement » l'espace, et éventuellement d'offrir un signal apte à identifier un échelon urbain, une unité résidentielle :

« Les collectifs devaient être essentiellement bas, 3 ou 4 niveaux, susceptibles d'être financés dans les normes du logement social de l'époque. Quelques tours, en nombre limité [...] Bien sûr il y a eu des dérapages. On a construit des paquets de tours, en particulier *pour une raison esthétique*. Quand on construit une barre, on coupe le quartier, la visibilité. De plus, on empêche les bonnes communications, sauf lorsque de petits passages, aujourd'hui couverts de graffitis, sont ménagés à travers le bâtiment. Alors que pour la même quantité de logements, le choix de la verticalité permet de donner au piéton le sentiment de respirer un peu plus. C'est pourquoi certains architectes ont projeté des ensembles de tours. [Aux Minguettes] les architectes sont allés jusqu'au bout de leur raisonnement, ils ont voulu édifier uniquement des tours. Quand ils sont venus me montrer le projet, je leur ai demandé s'ils étaient sûrs de ne pas aller un peu trop loin, car on commençait quand même à se douter que les tours n'étaient pas l'idéal. Mais les architectes en chef en question étaient très sûrs de leur fait ; on pouvait leur raconter ce qu'on voulait, c'était à prendre ou à laisser »⁷⁷.

74 Xavier Arsène-Henry, « Une conception de ville nouvelle », art. cit., p. 22.

75 Rapport « La famille dans les ensembles », présenté par M. J. Getti, Commission animée par l'Union nationale des associations familiales, in *Comment réussir les grands ensembles*, op. cit., p. 183.

76 Fr. Parfait fait référence aux villes nouvelles suédoises, que des délégations ministérielles avec des architectes allaient visiter.

77 Nous soulignons. In C. Bland-Coquand, C. Heudron, R. Le Gad, *À la recherche de la ville perdue*, Géoarchi, L'Harmattan, Paris 1996, actes du colloque des 13-14 octobre 1994, Brest, Institut de Géoarchitecture, p. 33-34.

1.2.3. Site

On a souvent dit que les grands ensembles avaient été édifiés sur des « champs de betteraves ». En 1959 au colloque de Royaumont précédemment cité, l'architecte Pierre Dufau opposait le mot de « site » à celui de « terrains plats » ; le site, signifiant et porteur de qualités, joue selon lui un rôle déterminant à plusieurs niveaux : dans le développement d'une ville en général, mais également dans la détermination du « parti » d'architecture, et est donc partie prenante de la composition et de la plastique de l'ensemble⁷⁸. Il regrette que les terrains choisis jusqu'alors pour les ensembles d'habitations soient des « terres de labour », « vastes espaces plans, sans aucun relief, sans aucune espèce de perspective ».⁷⁹

Plusieurs architectes évoquent ainsi à propos des grands ensembles le rôle actif du site dans la composition : non pas une « table rase » sur laquelle le concepteur donnerait libre cours à une composition mais un élément déclencheur de la conception (thème également important dans l'enseignement des Beaux-arts, comme en témoigne par exemple le cours d'André Gutton ; on voit une illustration de ce thème dans la conception de la ZUP de Nîmes-Pissevin)⁸⁰. En 1988, le maire de Vénissieux, André Guérin (PCF, élu depuis 1985) rapportait la réaction de l'architecte en chef de la ZUP des Minguettes, lorsqu'il découvrit le terrain :

« [...] on dit que, survolant en hélicoptère le plateau des Minguettes, l'architecte fut "saisi d'une illumination" : il vit un espace d'orgues se substituer aux champs cultivés, prairies et vignes (et donc au projet initial...) qui constituaient alors l'essentiel du paysage. Ces orgues, on l'a deviné, ce sont les tours qui hérissent aujourd'hui le paysage vénissien »⁸¹.

Ce projet de tours remplace le projet initial d'Eugène Beaudoin (grand prix de Rome) et de Franck Grimal (1961), publié dans *Urbanisme* en 1964, fondé sur une composition ordonnée par un grand axe central traversant le plateau, avec des immeubles d'habitation pas trop hauts. Cette importante modification peut être considérée comme emblématique du tournant entre « composition » et une autre logique, celle des objets « posés » plus librement sur un site.

Mais la relation au site n'est pas que statique, comme le serait un assemblage de volumes sur un terrain, destinée à être vu en plan-masse. Dans le volume du Centre de Recherches d'Urbanisme intitulé *L'Urbanisation française* (1964), commandé par l'Agence d'urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, les barres courbes de l'Unité de voisinage de Bron Parilly (Pierre Bourdeix, René Gagès, Franck Grimal, 1952-1960, conçue dans le cadre du Secteur industrialisé) donnent lieu à des développements sur la plastique de l'ensemble. La préoccupation paysagère est lisible à deux niveaux : la relation des volumes construits avec le site et la perception des volumes grâce à la mobilité automobile.

78 « [...] toutes les villes anciennes se sont bâties sur des sites, et c'est parce que le "site" répond à quelque chose que les agglomérations sont devenues des villes. » Pierre Dufau, in « L'architecture et la conception des grands ensembles », cit., p. 118.

79 Pierre Dufau, in « L'architecture et la conception des grands ensembles », cit., p. 118.

80 Voir partie III.

81 André Guérin, *Minguettes. Challenges pour une ville, Réflexions sur l'avenir de Vénissieux et de l'agglomération lyonnaise. Entretiens avec Maurice Corbel*. Préface de Charles Fiterman, Messidor, Editions sociales, Paris, 1988, p. 55. En effet le premier projet de Beaudoin prévoyait une composition avec une avenue principale traversant le plateau des Minguettes et, de chaque côté, des immeubles d'habitation relativement bas.

Le texte affirme ainsi que la prise en compte des grandes infrastructures urbaines et de la mobilité construit une relation au site sur une échelle plus grande que celui de l'ensemble d'habitation, à l'échelle du paysage. Le lexique employé révèle en outre l'assimilation de cette architecture à des objets plastiques disséminés dans un espace, formant dans leur ensemble une sculpture :

« Quatre tours, trois écrans sinueux, un écran rectiligne, quatre immeubles en équerre, tous éléments d'un volume important. Par leur disposition le long de deux grandes artères de la région lyonnaise, ils composent un accompagnement accordé en échelle et en mouvement à la dynamique de ces voies à circulation rapide. L'architecture, en conformant ses grandes lignes aux assiettes naturelles de terrain, accède à une géographie des volumes et réalise une manière nouvelle d'installer l'habitation collective dans le paysage »⁸².

Les types de sites choisis pour les grands ensembles et plus encore pour les ZUP à partir de 1958 peuvent ainsi être mis en valeur : bordures de plateau qui dominent la ville, les « lignes du terrain » ; l'auteur du fascicule du CRU emploie également le mot de « falaises habitées » pour désigner des grandes barres qui se déploient le long des lignes du terrain. « Une "architecture totale de la ville" se crée, que d'autres appellent "urbanisme spatial", et qui, en tous cas, fusionne l'urbanisme et l'architecture »⁸³. Cette citation révèle une préoccupation des années 1960 : la recherche d'une échelle intermédiaire entre urbanisme et architecture.

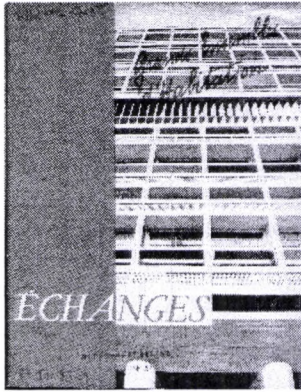
En somme, les deux notions de composition, de plastique associées au site constituent des éléments de formation du paysage urbain : en effet, à travers elles on voit s'affirmer tout d'abord des tentatives de remédier à la monotonie des grands ensembles et à leur caractère inesthétique, principales cibles des critiques. A travers le site, la composition et la plastique, c'est la perception du grand ensemble, bientôt facilitée par la mobilité, qui est également en jeu : toutes notions que l'on peut rapprocher du *townscape*, tel qu'il apparaît dans les mêmes années dans les colonnes d'*Urbanisme*.

1.3. Le Paysage urbain, une forme de critique de la composition et in fine, des grands ensembles ? Critique de l'urbanisme fonctionnaliste ?

De 1960 à 1965, s'étaient déjà fait jour plusieurs interprétations de la conception des grands ensembles et de leurs espaces extérieurs, qui réfutent la composition, certes moderniste, mais fondée sur des figures classiques de l'histoire de la ville (ordonnance, symétrie, liens organique du tout à la partie, liée par une règle de subordination...). Dénonçant tout d'abord l'échec des grands ensembles, elles l'imputent en partie au recours à la composition et à la monumentalité, règles classiques qui ne peuvent plus avoir cours dans la société contemporaine.

82 Jean-Louis Taupin, « Architecture et urbanisme des groupes d'habitation. 50 ans d'évolution », in Jean Canaux (dir.), *L'urbanisation française*, Centre de Recherche d'Urbanisme, Paris, 1964 (cahier central non paginé). Jean Louis Taupin est architecte DPLG, urbaniste, ancien stagiaire au CRU. Le volume comprend surtout des textes de géographes, dont Pierre George.

83 Jean-Louis Taupin, *art. cit.*, n. p.



Couverture de la revue *Echanges*,
n°54, 1962

Photographie Lucien Hervé

De ce point de vue, les grands ensembles ne doivent plus seulement être une conception ni uniquement fonctionnaliste, ni uniquement une vision abstraite en plan masse, mais doivent être conçus en tenant compte, ou même en partant du point de vue du piéton : ainsi apparaît la dimension paysagère, qui apparaît ici de associée à une critique – ici assez précoce – des conceptions fonctionnalistes de la ville, aboutissant selon cet article à « une cité qui semble morte parce que désertique »⁸⁴. Ainsi un numéro d'une revue d'associations chrétiennes, *Echanges*, en 1962, consacré aux ensembles et qui publie notamment des textes et des dessins de Le Corbusier⁸⁵, donne trois ans avant le dossier « Paysage urbain » d'*Urbanisme* en

1965, des orientations similaires à celles contenues dans ce dernier. En effet, dans cet article de 1962, un des membres fondateurs de l'AUA (Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, fondé en 1960 par l'urbaniste et sociologue Jacques Allégret), Georges Loiseau, évoque tout d'abord la nécessité de *créer un paysage* « parce que c'est [cet aspect] qui actuellement semble le plus mal traité »⁸⁶ ; ce paysage doit s'appuyer sur la liberté d'implantation des édifices, se constituer à partir du traitement différencié des espaces verts, enfin s'articuler sur les subdivisions de l'ensemble d'habitation en unités résidentielles et sur la lisibilité de ces différents échelons :

« Il est essentiel qu'au plan du piéton se déplaçant, la vue soit conduite *comme une photo bien cadrée*, que tout au long de son trajet, des éléments bas, à son échelle, renouvellent le paysage ou détruisent ce qu'il pourrait avoir d'écrasant ou de monotone »⁸⁷.

Mais outre cette conception paysagère qui insiste sur le cadrage des vues depuis les cheminements, c'est un retour à la densité urbaine devant répondre au « besoin de rassemblement » humain qui est invoqué. On peut rapprocher ces deux dimensions (l'intérêt pour la perception à l'échelle du piéton lors de ses cheminements, la densité urbaine retrouvée) de ce qui en 1965 apparaîtra dans le dossier « paysage urbain » d'*Urbanisme*.

84 Georges Loiseau, *art. cit.*, p. 12.

85 Georges Loiseau, « Insertion de la mission de l'architecte par rapport à celles de l'urbaniste et du sociologue », *Echanges. Regard chrétien sur le mode d'aujourd'hui*, n°54, 1962, p. 10-13.

86 Il semble intéressant de citer un long passage de cet article : « Il ne suffit pas pour [créer un cadre pratique et harmonieux] que les piétons échappent aux automobiles, qu'il y ait des espaces verts, des lieux vivants et des lieux calmes, que les équipements collectifs et les lieux de travail soient accessibles pour les piétons, il faut aussi *créer un paysage, réaliser un site*. C'est là que, bien souvent l'intervention des architectes s'est effectuée dans une direction très discutable : souci d'un paysage monumental, des grandes percées, des axes nobles qui ne correspondent plus à notre mode de vie contemporain, ni à la modestie de nos moyens actuels [...] Il nous semble qu'il nous faut au contraire tenter d'animer le paysage du grand ensemble – *par la souplesse d'implantation des bâtiments* (pensez aux kilomètres carrés de grands ensembles dont les bâtiments se composent à angle droit, délimitant entre eux des espaces monotones tous semblables) ; - *par la division de l'ensemble* en petits groupes distincts et différents (100 ou 200 logements) qui favorisent le voisinage et attachent l'habitant à son quartier ; - *par la liaison de ces petits groupes* au moyen de circulations piétonnières sur le parcours desquelles viennent s'implanter les équipements collectifs [...] – par la différenciation des espaces verts [...] » (Georges Loiseau, *art. cit.*, p. 11).

87 Georges Loiseau, *art. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

C'est dans la même optique qu'à nouveau en 1963, les architectes de l'AUA publient dans la *Revue de l'Action populaire*⁸⁸ une critique cette fois bien plus ouvertement radicale des grands ensembles ; l'AUA, de par ses membres adhérents ou proches du PCF, articule à la critique du fonctionnaliste une critique politique et sociale. Les grands ensembles sont à leurs yeux avant tout le produit d'une conjoncture politique et démographique ; en effet, cet article dénonce l'absence totale de politique foncière de l'État, la concentration des industries du bâtiment au sortir des chantiers de la Reconstruction ; il impute enfin les manques de crédits d'études et de réalisations aux dépenses de la guerre d'Algérie et du Vietnam. Les grands ensembles constituent en outre une « mauvaise réponse plastique » au problème du logement, réponse dont « les urbanistes étaient absents »⁸⁹, dominée par les ingénieurs et les architectes qui n'ont eu pour préoccupation que « la mise en forme du cadre de vie ». Ils récusent la forme urbaine (ou a-urbaine, selon eux), que représente le grand ensemble et s'affirment favorables au « retour de la rue ». Ils dénoncent la déformation de la notion de paysage urbain depuis le début de la politique des grands ensembles.

Conclusion sur le dossier « Paysage urbain »

À travers ces derniers exemples, on peut percevoir la manière dont les thématiques de la mobilité, de la variété des échelles et de la densité révèlent l'émergence de nouvelles conceptions du paysage urbain.

Plusieurs éléments du dossier « Paysage urbain » de 1965 révèlent également une inflexion du discours par rapport à la logique de conception des plans masses en vigueur au tout début de la décennie, et aux débats sur l'« amélioration » des grands ensembles de 1958 au début des années 1960. Le dossier évoque le « grouillement urbain » et les qualités de sociabilité de la ville traditionnelle, il cite Georges Candilis quant au rétablissement de la « la notion "rue" » et Emile Aillaud pour faire l'éloge de « l'intimité, [du] mystère, [de] la poésie de la ville »⁹⁰, et surtout pour proclamer qu'il faut envisager « la composition des nouvelles cités non point d'une manière abstraite, mais "avec l'œil de l'homme qui, à 1,60 m, circule à l'intérieur d'une sorte de sculpture vivante qui doit l'envelopper" »⁹¹. Les auteurs du dossier « Paysage urbain » sont *in fine* l'éloge d'un certain chaos, d'un aléatoire qui s'accorde mal avec la maîtrise de la composition, voire avec la maîtrise du « plan masse flexible » dont se réclame Arsène-Henry ; le recours à des éléments de l'histoire de l'urbanisme traditionnel comme la rue, la place et les monuments ne sont pas absents.

On peut voir poindre ici quelques indices d'une remise en question beaucoup plus radicale des grands ensembles, qui monte en puissance pendant toutes les années 1960. En ce sens, le recours au « paysage urbain » se jouerait également contre la logique des grands ensembles. Mais les dimensions politiques et sociales, soulevées par les architectes de l'AUA ou par de nombreux membres d'associations syndicales, d'associations d'habitants, dimension qui dans la deuxième moitié des années 1960 est être inséparable de la critique des grands ensembles et de la planification, en est absente, vu l'ancrage institutionnel de la revue *Urbanisme*.

88 Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, « Les grands ensembles d'habitation », in *Revue de l'Action populaire*, février 1963, p. 180-191. L'ensemble des articles de cette revue est repris dans J. Antoine, Ph. Pinchemel et al. ; *Le Phénomène urbain*, Coll. « Recherches économiques et sociales », Aubier Montaigne, Paris, 1965, 259 p.

89 Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, *Le Phénomène urbain*, cit., p. 92.

90 « Conceptions et recherches », *Urbanisme* n°90-91, 1965, p. 19.

91 Emile Aillaud, « Réflexions sur l'urbanisme », C.S.T.B., 63-2 Doc. 21, cité in « Conceptions et recherches », art. cit., p. 20.

1.4. Dans les grands ensembles : Théodore Leveau et l'espace vert urbain

La première mention explicite de la notion de paysage urbain dans le discours des paysagistes français apparaît en 1965 dans un dossier consacré par la revue *Urbanisme* au « paysage urbain »⁹². Or, ce dossier épais est signé par un collectif de maîtres d'ouvrages, d'urbanistes, d'architectes et aussi de paysagistes : Jacques Sgard, Saint-Maurice, Pierre Madeyski, Jacques Roulet. Surtout, la rédaction de cet article est dirigée par une figure essentielle de la formation de la discipline paysagiste en France après-guerre, Théodore Leveau, lui-même tout à la fois architecte, urbaniste et paysagiste.

Or, les contributions des membres du collectif à ce dossier semblent avoir été indirectes. Jacques Sgard, le seul paysagiste du collectif encore en vie, affirme n'avoir rien rédigé pour sa part⁹³. Il pense donc que le rédacteur véritable de ce dossier est Théodore Leveau lui-même⁹⁴, et que les personnes mentionnées ne le sont que parce que leurs travaux ont nourri les réflexions de ce dernier. C'était à coup sûr le cas de Sgard, pour qui cet article fut notamment inspiré par une expérience à la ZUP de La Maurelette à Marseille, expérience dont Leveau avait eu vent et à laquelle il souhaitait sans doute se référer implicitement en citant Sgard parmi les auteurs du dossier⁹⁵. Le procédé, pour surprenant qu'il soit, étonne moins quand on sait que Leveau était alors et depuis l'immédiat après-guerre l'un des fondateurs de l'enseignement du paysagisme en France, lorsque l'Ecole Nationale Supérieure d'Horticulture de Versailles avait ouvert une section « paysage » accordant à ses élèves le diplôme de paysagiste diplômé par le gouvernement (DPLG) au terme d'une année d'étude supplémentaire dans cette section.

Leveau était au centre du petit monde des paysagistes – ils n'étaient alors même pas cent en France – et de plus son propre parcours, entre urbanisme et paysagisme, faisait de lui le théoricien potentiel des idées nouvelles en paysage. Ce statut singulier fit sans doute de Leveau le seul paysagiste à avoir amorcé la prise en charge d'une notion aussi novatrice que celle de « paysage urbain » en France. C'est pourquoi nous nous intéresserons essentiellement, pour l'instant, à ce personnage.

1.4.1. Théodore Leveau, un paysagiste urbaniste

Théodore Leveau est né en 1896, à Authon-du-Perche⁹⁶. Il fut l'élève de Jean Claude Nicolas Forestier, le fameux auteur d'un ouvrage pionnier dans la rencontre de l'urbanisme et du paysage, *Grandes Villes et Systèmes de parcs*. Ce dernier lui délivra son enseignement dans la section d'« urbanisme technique des jardins » au sein de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. C'est dans cette école que Leveau obtint le diplôme d'architecte DPLG en 1927.

92 « *Paysage urbain* », in « *Urbanisme* », n°, 1965

93 Entretien avec Jacques Sgard, 9 Mars 2005

94 On peut bien sûr mettre en doute cette idée de Jacques Sgard. On verra toutefois que si Leveau n'est pas le rédacteur de l'article « paysage urbain », le rédacteur effectif s'inspire du moins fortement et directement des écrits de Leveau, qu'il cite abondamment et auxquels il se réfère en note.

95 L'intérêt que portait Théodore Leveau aux travaux du jeune Jacques Sgard est également démontré par la présence, dans les archives de Leveau, d'un exemplaire complet du diplôme de Sgard, consacré au Plan de Paysage de Lamallou-les-Bains (1955). Institut Français d'Architecture (IFA), boîte 149 IFA 02.

96 Les informations biographiques sur Théodore Leveau sont extraites de la présentation de ses archives à l'IFA (n°149 IFA).

Dès 1925, Leveau était en fait devenu l'un des assistants de Forestier. En particulier, il l'accompagna dans son projet pour l'extension et l'embellissement de La Havane jusqu'en 1930.

Ses premières réalisations paysagistes datent des années 30, avec le jardin du Palais de la Société des Nations à Genève (en collaboration avec Camille Lefèvre), et le jardin de la Casa Velasquez à Madrid.

Sa première grande mission d'urbaniste commence lorsqu'en 1935 le ministère turc des Travaux Publics le nomme architecte en chef. Il programme, dessine et supervise alors jusqu'en 1942 de nombreux projets d'aménagement et d'édifices publics à Ankara et à Istanbul.

A la même période, il est nommé architecte des Bâtiments civils et des Palais nationaux, puis membre du Conseil général des Bâtiments civils en 1943, ce qui lui assure une notabilité suffisante pour entrer dans le cénacle des architectes et urbanistes d'Etat qui prend alors une part si active à la reconstruction de la France d'après-guerre et à la définition de la doctrine urbanistique de l'Etat français. C'est à ce titre qu'il est nommé urbaniste en chef de la Reconstruction par le MRU, et en particulier urbaniste en chef honoraire de la Région Nord-Pas de Calais.

Dans cette région, il fut l'interlocuteur et parfois le censeur de nombreux maîtres d'œuvre dans la plupart des grandes villes industrielles. Il est l'auteur du Plan d'Urbanisme de Lille (jamais pleinement validé ni appliqué), et a remis avis et projets pour Roubaix, Croix, Seclin, Carvin, Douai, etc. Mais c'est surtout à Dunkerque qu'il put exercer son talent de constructeur.

A cette activité intense, il joignit celle d'enseignant à l'Ecole d'Horticulture de Versailles, mais aussi à l'Ecole Spéciale d'Architecture à Paris.

Il est mort à Paris en 1971.

1.4.2. La notion d'espace vert urbain

Lorsqu'il signe en 1965 le dossier « paysage urbain », Leveau valide une notion dont, pourtant, nous n'avons trouvée aucune mention explicite dans ses écrits antérieurs. Il n'est donc pas certain qu'il soit lui-même à l'origine du choix de ce terme. En revanche, dès les années 50, il s'était fait le propagateur d'une terminologie nouvelle pour décrire l'objet de la pratique paysagiste en forgeant le terme « espace vert urbain ».

Ce terme apparaît dans le texte qu'il rédigea à la demande de l'Union Internationale des Urbanistes, pour le Congrès qui eut lieu à Rabat entre les 23 et 30 Septembre 1951, et qu'il intitula « L'espace vert urbain »⁹⁷. Manifestement, Théodore Leveau n'aimait pas le terme « espace vert », qu'il biffait parfois dans la relecture de ses propres communications. Le terme d'espace vert « urbain », qu'il utilisa pour le congrès de 1951, ne devait pas lui convenir davantage d'ailleurs, puisque l'examen de certaines notes et corrections, dans ce texte comme dans d'autres de ses articles, montre que le choix de ce terme fut difficile et traduit un compromis sémantique imparfait à ses yeux. Leveau était d'ailleurs si peu satisfait de son invention qu'il la délaissa lui-même plusieurs fois par la suite, parlant indifféremment d'espace vert, d'espace extérieur, ou encore d'espace libre.

Dans l'espace vert urbain, une notion se cherche sans se trouver clairement. Mais le sens du travail est évident. Il s'agit pour Leveau d'opérer une rupture entre l'espace vert tout court, qui est alors désigné comme l'ordinaire de la pratique paysagiste dans les grands ensembles, et un nouvel objet d'action, qui s'en distinguerait justement par sa vocation à participer de l'urbain.

97 Boîte 149 IFA 01, Institut Français d'Architecture

Quoi qu'il en soit, cette notion parut suffisamment importante aux yeux de Leveau pour qu'il reprenne sa formulation initiale à plusieurs reprises, et le republie pratiquement *in extenso* dans le premier numéro de la revue *Espace Verts*, en 1964, cette fois sous le titre « Les espaces verts dans la cité future »⁹⁸, lui donnant ainsi une lisibilité accrue dans le monde paysagiste.

Rompre avec le XIXe siècle

Le propos de ce texte est tout d'abord de signaler une « renaissance des espaces libres ». Leveau, en sa qualité d'urbaniste en chef, a bien compris que les nouveaux programmes urbains impliquaient des commandes importantes et sans nul doute un regain d'activité majeur pour l'ensemble des professions de la construction, y compris celle de paysagiste. Mais surtout, il sait que le nouvel urbanisme consacre aux « espaces libres » une place quantitativement sans comparaison avec ce qu'elle fut jusque là. La ville se ferait désormais autant, sinon plus, par l'espace libre que par le cadre bâti :

« L'art des jardins va refleurir avec une ardeur nouvelle. Une renaissance de cet art si brillamment exprimé en France va éclater de toutes parts, engendrée par les programmes d'aménagement (...). L'art des jardins offrira à l'urbaniste un champ d'expression nouveau, plus étendu, plus homogène ».

Mais pour accéder à ce nouveau cadre de commande, le paysagisme doit nécessairement repenser son objet et ses méthodes :

« L'espace libre et l'espace vert ne doivent pas être considérés comme des compositions indépendantes, satisfaisantes dans leurs limites mais comme des éléments qui participent à l'ordonnance du quartier ou de la ville. C'est le reproche qu'on pourrait faire aux créations du XIX^e siècle, qui offrent généralement un morceau de paysage serti dans une aire de constructions ».

En d'autres termes, pour répondre aux besoins de la ville moderne, l'espace vert doit cesser d'être un jardin au sens d'un clos précieux. Il doit rompre franchement avec la conception haussmannienne des parcs et des jardins de ville, fondée effectivement sur un principe de stricte juxtaposition des pleins et des vides, où le parc, le jardin public ou même le plus humble square sont conçus comme des microcosmes nettement séparés de leur environnement réel par une limite plus ou moins épaisse et opaque de grilles, portillons, haies, alignements d'arbres et bosquets.

Spécifier l'usage

Rompant de la sorte avec les pratiques antérieures, l'espace vert se donne dans la pensée de Leveau de nouvelles logiques organisationnelles, et c'est à cette condition qu'il le définit comme « espace vert urbain ». Quelles sont ces nouvelles logiques ?

Tout d'abord, il s'agit de placer en exergue de tout projet la volonté de spécifier l'usage social du lieu. Ici, Leveau s'inscrit pleinement dans l'héritage forestier, pour qui chaque espace libre doit répondre à un usage relativement clair, d'où un effort inédit, dans *Grandes Villes et Système de Parcs*⁹⁹ de typologisation des espaces libres. Forestier suivait pour cela une logique d'échelle, partant du principe que l'ensemble

98 Théodore Leveau, « Les espaces verts dans la cité future », in « Espaces Verts » n°1, 1964

99 Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Grandes Villes et systèmes de parcs - France, Maroc, Argentine », rééd. présentée par Leclerc, B. et Tarrago i Cid, S., Paris, Norma éditions, 1997

des espaces libres devaient communiquer entre eux hors et dans la ville, du plus grand au plus petit, du plus naturel au plus artificiel. Il décrivait ainsi une série de types allant du « parc naturel » au « terrain de jeux » pour enfants, en passant par les échelles intermédiaires du parc urbain, de la promenade, du jardin public, etc.

Chez Leveau, cette logique d'échelle, bien qu'implicite, n'apparaît plus. Elle cède le pas à une volonté manifeste de démultiplier autant que possible les types en fonction des usages : mail, cours, promenades, jardins d'enfants, parcs sportifs, terrains de jeux, etc.

Renoncer à l'esthétique

A cet effort de spécification programmatique, répond un renoncement à composer le projet autour d'un parti végétal trop sophistiqué. Les surfaces à traiter et les problèmes d'entretien que cela soulève doivent inciter au contraire le paysagiste à se faire désormais moins jardinier au sens horticole du terme que, dirions-nous aujourd'hui, écologue. Leveau incite les paysagistes à concevoir des plans de plantation simples, employant une palette végétale restreinte mais inspirée des ressources de la flore locale, afin de faciliter l'entretien et la gestion dans le temps du végétal.

« Dorénavant, le jardiniste qui sera appelé à tracer un parc ou à créer un jardin fera moins œuvre personnelle qu'autrefois. Le charme particulier, dû au goût et aux formes chères à tel artiste, devra faire place à une vue d'ensemble obéissant à un programme... »

Il n'est pas difficile de retrouver dans ces propos les logiques doctrinales du fonctionnalisme pour qui, la fonction créant l'organe, l'aménagement doit être ordonné au regard de l'utilité sociale plus que de l'esthétique, et pour qui surtout l'esthétique véritable découle justement de la capacité d'un espace à répondre à sa fonction.

1.4.3. Le dossier « paysage urbain » de 1965

Une vision sociologique et photographique du grand ensemble

Ces trois principes - opérer une rupture avec l'art des jardins, penser l'espace libre en terme d'usage avant toute chose, renoncer à composer le lieu en fonction d'une esthétique personnelle et sophistiquée- trouvent une expression plus large et précise dans le dossier « paysage urbain » de 1965.

Ce dossier se compose de quatre parties, dont seule la première a été coordonnée par Leveau lui-même. La première partie, « paysage urbain, conception et recherches », pose le cadre théorique. La deuxième, « sociologie urbaine », propose un recensement des besoins des populations en équipements et en espaces publics, analysés par tranches d'âge, du berceau à troisième âge. La troisième, « organisation urbaine », traduit les données précisées dans les deux premières dans une « grille d'équipement », c'est-à-dire une sorte de tableau programmatique général dans lequel chaque opération d'urbanisme aurait à sélectionner ses besoins propres. Ce type d'aide-mémoire était régulièrement publié dans « Urbanisme ». La dernière partie, enfin, « Technique », concentrait le propos sur les questions de mise en œuvre, et l'une d'elle en particulier, « Organisation des études d'aménagement et réalisation des espaces extérieurs » renvoyait implicitement aux objectifs énoncés dans la première partie. On voit donc d'emblée que le propos de ce dossier était large et ambitieux tout à la fois une théorisation et une mise en application rapide des idées développées. On remarque aussi que, en juxtaposant un propos de maîtres d'œuvres

dans la première partie avec un long développement sur la « sociologie urbaine », on entendait associer le paysage urbain à une conception plus humaniste et surtout programmatique des espaces extérieurs. On trouve ici un écho évident du discours de Leveau sur le primat du programme par rapport au projet de paysage.

Une autre spécificité de ce dossier doit nous frapper avant d'entrer dans l'analyse de son propos : c'est le recours massif à l'illustration photographique. Le dossier contient peu de plans, coupes et autres dessins géométraux. Il privilégie la photographie : photographie de paysage, d'architecture, scènes de la vie quotidienne, avec des jeux de légende et d'associations d'images qui accompagne le discours écrit par un discours parallèle, imagé, et on verra plus loin qu'effectivement ce discours de et par l'image sera appelé à prendre une importance grandissante dans le discours sur le paysage urbain.

Le paysage urbain, un principe oublié de la Charte d'Athènes

L'article « Conceptions et recherches » est introduit par un constat de médiocrité quant au traitement des « espaces extérieurs » dans les grands ensembles. L'auteur, qui se réfère en note au texte de Leveau lui-même, estime que, sauf quand la végétation et le site préexistants ont pu être partiellement préservés, les grands ensembles présentent des espaces libres pauvres et banals.

Il rappelle pourtant la fonction essentielle des espaces libres dans l'urbanisme nouveau, fidèlement aux enseignements de la Charte d'Athènes, directement citée, et à l'exemple des Unités d'Habitation de Le Corbusier. L'accent est donc incontestablement moderniste : il ne s'agit nullement de rejeter une forme urbaine nouvelle, mais de la remettre sur les rails que ses promoteurs lui avaient imaginé.

Ouvrer avec les composantes du site

Le premier enseignement alors délivré, c'est qu'il faut, pour produire un paysage urbain, penser le projet d'aménagement en lien le plus étroit possible avec les « composantes » du territoire : « le site » et « le relief », « les couleurs » et « la lumière », « les climats » et « la création de micro-climats ». Nous retrouvons ici l'une des injonctions initiales de Leveau. Mais ici, l'auteur va plus loin et propose une typologie topographique et climatologique des composantes géographiques, destinée à guider le concepteur des futurs espaces libres, l'idée générale étant qu'il faut essayer de conserver au maximum les composantes préexistantes : s'installer sur les reliefs plutôt que les niveler, les inventer de toute pièce lorsqu'ils manquent car ils sont « l'expression architecturale de l'espace vert », conserver la végétation en place, planter de grands arbres plutôt que des sujets à faible développement, etc. De même, la programmation des usages des espaces libres devra s'inspirer des contraintes climatiques, chaque opération appartenant forcément à l'une des quatre zones géographiques recensées (bassin parisien, montagne, littoral ouest, méditerranée) et qui induisent d'elles-mêmes des types d'usages arrêtés (plutôt en salle dans la première, franchement dehors dans la dernière, donnée en modèle parfait et idéal).

Le paysage urbain comme « architecture-verdure » : l'invention de la trame verte

Le deuxième enseignement, c'est qu'il faut, par le projet d'aménagement, constituer un « ensemble architecture-verdure » :

« (L)es maisons ne se juxtaposent pas les unes aux autres, elles font partie d'un tout qui est la ville. Il faut donc dépasser le cadre de l'espace restreint qu'occupe un immeuble ou un groupe d'immeubles, il faut se hausser au niveau de la composition du paysage urbain ».

Ce paysage urbain est constitué par trois éléments : les creux (à structurer), les pleins (monuments) et les espaces de transition. C'est le travail plastique de ces trois éléments qui construit une « esthétique urbaine », dans laquelle la rue joue un rôle central. L'auteur se réfère ici à Candilis, pour qui il convient de rétablir dans les projets une « rue-centre linéaire », et à Emile Aillaud, pour qui le travail de l'enchaînement des espaces extérieurs – jardins, places, etc.- doit permettre de trouver le « mystère » et « l'intimité » propres à la qualité urbaine.

L'auteur interroge alors « l'expérience des jardins et de parcs » pour rechercher les voies d'une qualification efficace des espaces extérieurs. Se référant à Gromort, il opère une rapide récapitulation de l'histoire des jardins, pour conclure finalement que ce sont deux types d'espaces verts qu'il convient désormais d'inventer : les espaces de la proximité, très liés à l'habitation et à l'intimité d'une part, et les espaces ouverts sur la campagne, largement accessibles à tous d'autre part. La composition des grands ensembles et l'intervention des paysagistes devraient donc avoir selon l'auteur deux grandes orientations.

La première consiste à fragmenter les « vides » à l'intérieur, afin d'y créer une succession d'espaces intimes. Pour ce faire, l'auteur insiste sur les vertus de la notion d'« échelle de l'homme », qui veut que le projet soit composé en fonction du déplacement des usagers eux-mêmes.

« L'homme se déplace à l'intérieur d'une cité dont la vision globale lui échappe, il n'est touché que par une succession de visions partielles. D'où la notion essentielle dans l'organisation visuelle de l'espace, de l'échelle humaine et de l'environnement familier, d'où l'importance des relations d'échelles, des passages, de l'expression sensible des volumes, de l'intervention directe du paysagiste sur le terrain au cours des travaux d'aménagement. »

Il convient notamment de diversifier les offres de parcours, de laisser une « liberté de choix » pour répondre aux « aspirations contradictoires » des habitants.

La seconde orientation consiste à réaliser une « liaison entre la nature et la ville ». Pour mener à bien ce dernier point, il convient de composer les projets à l'échelle de l'ensemble des quartiers en construction, donc à l'échelle de leur implantation géographique, et d'organiser les projets en référence aux nouvelles mobilités et aux nouveaux usages que génère la démocratisation de l'automobile. C'est l'automobile qui légitime une ouverture accrue des quartiers sur les campagnes environnantes, et l'aménagement de nouveaux types d'espaces libres : « parcs suburbains », « réserves boisées » :

« Désormais, on doit considérer la ville, non plus comme un bastion isolé, mais comme étroitement dépendante de son cadre régional de campagne et de nature, puisqu'elle est incapable de satisfaire par elle-même la totalité des exigences de ses habitants. »

En résumé, l'auteur s'inspire finalement directement de Leveau pour modéliser ce que devrait être un projet efficace :

« Dans la ville elle-même, un grand parc urbain serait au centre du système des espaces verts, et encadrerait les principaux bâtiments administratifs ou culturels dans le cadre d'une belle ordonnance architecturale. De ce parc rayonneraient les coulées vertes sur lesquelles s'articuleraient les quartiers et les voisinages eux-mêmes pourvus de parcs et de jardins de plus petites

dimensions, destinés à satisfaire les besoins de rencontre des citoyens au sein d'unités d'organisation urbaine à la fois assez importantes et assez réduites pour que la vie sociale puisse y naître et se développer avec intensité. A partir du parc de quartier, les espaces se ramifieraient pour atteindre, par d'autres coulées vertes sur lesquelles se brancheraient les multiples unités d'habitation et leurs jardins d'immeubles, les centres de voisinage, niveau primaire de l'organisation économique-sociale de la ville. (...). De tels schémas supposent que, au point de vue de la conception des espaces extérieurs, le plan régional soit relayé par le plan directeur du groupement d'urbanisme, puis par les plans d'aménagement de détail des quartiers. Ils impliquent à chacun de ces niveaux de planification physique la constitution d'un document particulier, superposable aux documents traditionnels des dossiers d'aménagement. Nous lui donnons le titre de trame verte, proposé par Th. Leveau, en soulignant que cette expression désigne le schéma d'implantation de l'ensemble des espaces extérieurs qui comprennent non seulement les espaces verts proprement dits, mais aussi les aires de jeux et les réserves pour l'implantation des équipements collectifs de voisinage et de quartier. Ces documents s'appuieront sur un double inventaire : des réserves naturelles du site accessibles au public (...), des équipements collectifs existants. »

C'est ici, à notre connaissance, l'une des premières occurrences du terme « trame verte » en urbanisme (ainsi que de celui de « coulée verte », également promis à un grand succès). Nous remarquons que ce terme désigne ici un document d'urbanisme destiné à mettre en cohérence les différents niveaux de la décision en matière d'urbanisme, selon une logique idéale d'emboîtement d'échelles, et non pas, comme c'est le cas aujourd'hui, le contenu du projet lui-même. Et parce qu'elle articule idéalement l'échelle du proche et celle du lointain, la trame verte récapitule finalement l'essentiel du propos de l'auteur sur le paysage urbain.

Remarquons également que les deux échelles articulées par la trame verte sont toutes les deux pensées autour d'une logique commune, qui est celle de la mobilité. C'est parce que l'homme se déplace que le paysagiste doit structurer les espaces centraux des quartiers selon une logique de transition, de passages, qui va fragmenter les espaces trop vides du grand ensemble. Et c'est parce qu'il dispose d'une automobile qui le rapproche des grands parcs forestiers que le citoyen porte aussi ses exigences sur la nature environnant la ville, et qu'il faut donc également penser cette grande échelle de l'urbanisme paysagiste.

L'analyse des développements suivants de la notion de paysage urbain nous montrera comment ces thèmes essentiels – la trame verte organisée autour de la mobilité du citoyen dans et hors du quartier – seront développés plus radicalement. Mais les données centrales sont bien contenues dans la pensée originelle de Théodore Leveau.

1.4.4. Le paysage urbain dans l'enseignement de Leveau

S'il y a un tel enjeu à comprendre en quoi Leveau a été l'un des porteurs de l'idée de paysage urbain en France, c'est aussi parce qu'il joua un rôle important dans le premier enseignement spécifique du paysagisme en France. Dans quelle mesure, au-delà de ses écrits, Leveau a-t-il favorisé, via son enseignement, la diffusion de la notion ?

Les archives de Leveau ne révèlent malheureusement que peu de choses de ce que fut son enseignement.

Quant au style, tous ses anciens élèves que nous avons rencontrés s'accordent pour le dire vivant et stimulant, axé sur une conception renouvelée du dessin de conception (dont nous reparlerons dans la deuxième partie)¹⁰⁰.

Quant au contenu, nous avons retrouvé quelques éléments révélateurs de sa volonté de donner à ses étudiants une culture urbaine et une ouverture sur le monde bien structurées. En témoignent ces grandes affiches de papier millimétré, de 45 cm sur 60, intitulées l'une « voies publiques – 1. grande circulation » et l'autre « voies publiques – 2. promenades et parkways », sur lesquelles Leveau avait dessiné, à la même échelle, les profils en travers de toutes sortes de voiries relevées en France et dans le Monde : Champs-Élysées, Cours du Prado à Marseille, Avenue du Prince Eugène à Florence, Königstrasse à Stuttgart, Farrington street à Londres, le boulevard central de Bruxelles, Fairmount Parkway à Philadelphie, ou encore diverses rues de Manhattan¹⁰¹. Par ce biais, on voit que l'enseignement du paysagisme s'identifiait ici à la connaissance des constitutifs de l'espace public plutôt que de l'espace vert. Le caractère urbain du sujet est manifeste, et nous retrouvons toujours cette idée que c'est autour des lieux de la mobilité que la réflexion du paysagiste doit, au moins en partie, se construire.

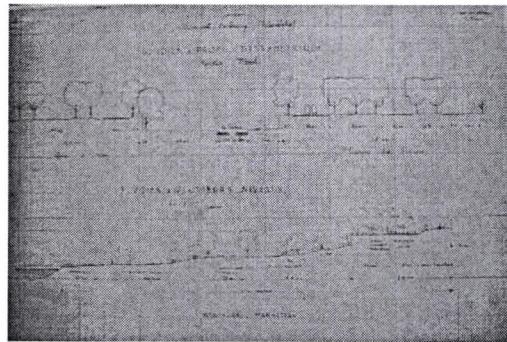


Illustration : extrait de la planche de Leveau sur les voies publiques
Côte document : 149 IFA-n°17

Ces documents nous montrent aussi un Théodore Leveau curieux de l'urbanisme du monde entier, et en particulier de l'Europe et des Etats-Unis, où il puise la plupart de ses exemples. Ses archives contiennent d'ailleurs plusieurs documents attestant de son intérêt pour les expériences urbaines menées dans le monde anglo-saxon : brochures récoltées lors de congrès à l'étranger, et conservés précieusement¹⁰².

1.4.5. Un exemple de paysage urbain : la cité Concorde, à Lille

Également praticien, Leveau a-t-il traduit dans l'espace les principes qu'il a énoncé comme relevant du paysage urbain, de la trame verte ou de l'espace vert urbain ?

En un sens, toute sa pratique d'urbaniste s'identifie à ces notions. Il est probable qu'il a employé beaucoup d'énergie à faire valoir sa conviction qu'un bon projet

100 Entretien avec Lucienne Collin-Taillade, élève de Théodore Leveau, 12 juillet 2005

101 Institut français d'Architecture, pièce n°149 IFA, n°17

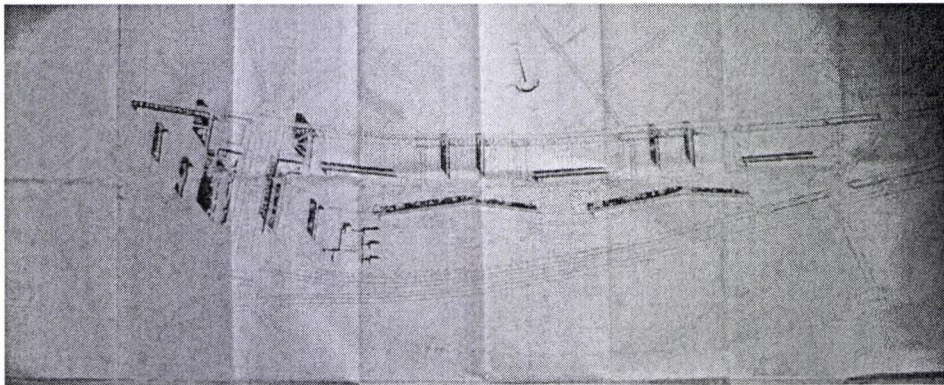
102 Notamment, Théodore Leveau avait conservé deux brochures : « L'implantation des groupes d'habitation », Ministère des Travaux Publics et de la Reconstruction, Bruxelles, 1954 (Boîte 149 IFA 02) compile des exemples de grands ensembles et d'ensembles pavillonnaires réalisés en Belgique et ailleurs en Europe et aux Etats-Unis. Leveau a reçu cette brochure à l'issue du Congrès de Bruxelles (1954) de l'Union Internationale des Urbanistes. D'autre part, ses archives contiennent de Jean Canaux, « Regards sur les villes américaines », Confédération française pour l'habitation et l'urbanisme / Société française des Urbanistes/Association française pour l'urbanisme et l'habitation, mai 1959. Cette brochure contient de nombreuses photographies des grandes villes américaines, avec une évaluation mitigée de l'auteur. (Institut Français d'Architecture, Boîte 149 IFA 01)

d'aménagement suppose, en amont, et par emboîtement d'échelle, une réflexion à l'échelle régionale, puis à celle de l'agglomération, du quartier et, en dernier lieu, du grand ensemble lui-même. Il est certain qu'il a insisté pour que ce travail de planification réserve une place importante à un traitement qualitatif des espaces extérieurs. Mais comment ces objectifs se sont-ils traduits dans l'espace du projet ?

Identifier dans la masse de la production de Leveau un projet particulièrement représentatif de sa pratique est difficile. Aussi nous sommes nous appuyé sur un exemple tiré de la part la mieux documentée en archives de son œuvre, à savoir sa contribution en tant qu'urbaniste en chef du Nord-Pas de Calais. Bien que Dunkerque soit sans doute sa réalisation la plus célèbre, c'est le dossier lillois qui est le mieux représenté. Leveau a réalisé pour Lille, outre le plan d'urbanisme, les plans de masse de nombreuses opérations HLM du pourtour de la ville : groupe des Bois-blancs, groupe des 18 Ponts, quartier de la gare, et groupe Concorde. C'est cette dernière opération que nous avons choisie pour illustrer son travail, car elle manifeste une prise de position formelle d'une grande lisibilité¹⁰³.

Série de photographies des espaces publics de la cité Concorde, à Lille

Le groupe Concorde, programmé en 1951 et dessiné en 1954 par l'architecte en chef Noël Lemaesquier, est un grand ensemble de 1550 logements implanté sur la partie Sud-ouest de l'ancienne zone non-aedificandi des remparts de la ville, arasés dans les années 20. Le projet de Le Maresquier, comme on pouvait l'attendre d'un tenant dynastique de la composition urbaine comprise comme règne du tracé et de l'ordonnancement, se signale par une répartition symétrique de très hauts immeubles autour d'une place monumentale – la porte de Béthune-, et une distribution, de part et d'autre de cette place, d'une série d'immeubles le long d'un boulevard de ceinture, le rythme de ces immeubles reprenant celui des anciens bastions du mur de fortification.



Plan de masse de Concorde, Le Maresquier 1954
Archives départementales du Nord – W 18.995

Le plan de masse prévoyait, entre ces immeubles, l'aménagement d'un « grand espace vert central », composé de pelouses traversées par des allées sinueuses et planté au moyen d'un boisement diffus, informe et régulièrement réparti sur l'ensemble de l'espace. Ce vide non structuré, comme le montre le peu de soin qu'a pris l'architecte à le dessiner, n'a d'autre fonction que de mettre en évidence, par contraste, le bel ordonnancement architectural du grand ensemble. En aucun cas il ne doit constituer

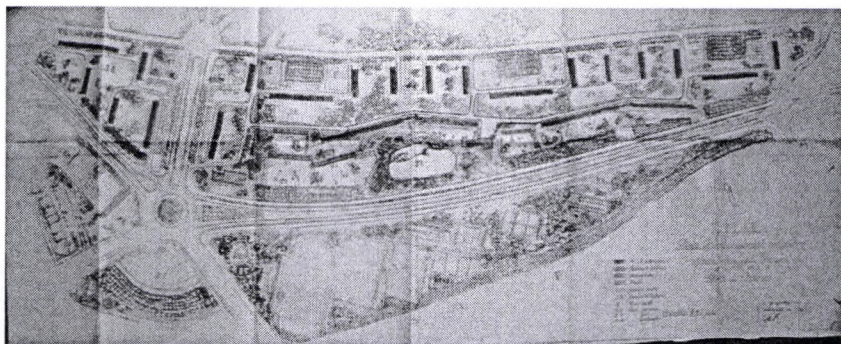
103 Les données suivantes concernant l'aménagement de la cité Concorde sont extraites de : Denis Delbaere, « Table rase et paysage, projets d'urbanisme et contextualité spatiale dans le Plan Voisin (Le Corbusier, 1925) et la cité Concorde (Le Maresquier, 1954) », Thèse de doctorat sous la direction de Frédéric Pousin, EHESS, 2004.

un espace en soi. L'ensemble fonctionne dans le projet comme un îlot urbain classique, entouré de voiries que l'architecte entend traiter de façon homogène, d'une part en les plantant d'arbres d'alignement, d'autre part en y recoupant les voies internes du grand ensemble. Or, le groupe Concorde devait être longé, à terme, par le futur boulevard périphérique de Lille, un axe dont la fonction de transit ne saurait être comparée à celle des boulevards et rues qui convergent par les autres côtés sur le site. Lemaesquier faisait preuve, de plus, par ce choix, d'un mépris complet pour le Plan de Reconstruction et d'Aménagement (PRA) de Lille, qui suggérait plutôt une déconnection du grand ensemble d'avec le périphérique. Enfin, le projet de Lemaesquier prévoyait, à l'arrière du grand ensemble et au bord du futur boulevard périphérique, une zone réservée pour des terrains de sport, sans en préciser les tracés. Manifestement, cet aspect du projet ne l'a pas intéressé.

Dès le 15 Avril 1954, le projet de Le Maresquier avait été remis aux Offices d'HLM et aux services de l'Etat, dont l'urbaniste en chef. Dès cette date, Théodore Leveau fait part à la Direction de l'Aménagement du Territoire de ses observations, par un courrier :

« Le projet du groupe de 1500 logements [...] m'a été communiqué par M. W. Kern, Ingénieur Conseil du Bureau d'Etudes de M. l'Architecte en Chef Lemaesquier. Je fais remarquer que seul l'implantation des bâtiments a été recherchée sur les terrains des fortifications, sans qu'il ait été tenu compte du programme adressé à la Direction de l'Aménagement du Territoire et de la Construction le 16 Décembre 1953, pour les écoles, les services publics et pour les espaces verts qui devaient servir de cadre à l'ensemble. Il n'est pas question de reconsidérer les études très avancées, mais je signale néanmoins que j'ai dû faire l'esquisse permettant [suit le détail du programme tel que nous l'avons déjà restitué]. »

Théodore Leveau joint à ce courrier un plan de masse corrigé spécifiant les modifications qu'il propose. On voit donc comment c'est au nom de la cohérence de la planification, de l'autorité du programme et de l'enjeu que constitue le traitement des espaces et équipements publics – autant de principes qu'on l'a vu énoncer dans ses propos de théoricien- que Leveau justifie et oriente d'emblée sa démarche.



Plan de masse corrigé par Leveau, 1954
Archives départementales du Nord – W 118. 994

Par rapport au plan de masse de Le Maresquier, le plan de Leveau fait apparaître les différences suivantes.

En ce qui concerne le fonctionnement des voiries et des dessertes, il rétablit les prescriptions initiales du Plan de Reconstruction et d'Aménagement dans toute leur rigueur. Il supprime ainsi les dessertes de la rue Léon Blum sur le futur boulevard périphérique, et les rabat directement sur le boulevard de Metz et l'avenue

Beethoven. L'organisation viaire du quartier fonctionne alors selon une stricte hiérarchie allant de la voirie principale (le périphérique, sans recoupement avec les dessertes de Concorde), la voirie secondaire (le boulevard de Metz et l'avenue Beethoven, qui relie Concorde physiquement au reste de la voirie urbaine) et la voirie tertiaire, de desserte interne du grand ensemble (rue Léon Blum et voiries des « squares » et des « cours »).

En ce qui concerne le bâti, il conserve les propositions de Le Maresquier, tout en les précisant. D'une part, il modifie l'implantation de la rue Léon Blum, en faisant passer celle-ci le long des façades Nord des immeubles, et non plus au Sud, et ménage des passages sous porche à l'endroit des ruptures centrales brisant la continuité de ces longues barres. La première de ces propositions tend à orienter clairement le quartier vers la ville « intramuros » : en faisant passer la rue Léon Blum au Nord, Leveau désigne clairement les terrains en bordure du périphérique comme un « arrière », le « côté jardin » du projet. La seconde tend à briser la raideur du tracé maresquien, afin de mieux mettre en communication l'arrière et l'avant du site. D'autre part, Leveau précise, comme il l'annonce dans son courrier, l'implantation des différents équipements. Alors que Le Maresquier n'avait esquissé qu'une école en la concentrant en bordure de la Porte de Béthune, Leveau étale les bâtiments scolaires et le centre social, en petits ensembles linéaires, disséminés le long du futur boulevard périphérique, à distance. Egalement, Leveau situe une église sur ces terrains. Du coup, la grande superficie consacrée sans précision par Le Maresquier aux « terrains de sport », voit ses tracés considérablement précisés, alternant cours d'écoles, jardins d'enfants et terrains de sports : le « coté jardin » de Concorde ambitionne chez Leveau d'être un espace partagé. Les plantations soulignent ces mixités fonctionnelles : organisées en mails épais le long du périphérique, pour protéger les arrières des nuisances, elles prennent la forme variée de bosquets et de haies épaisses séparant en clairières successives les différents sous-espaces.

Dans la mesure où le côté jardin de Concorde est installé par Leveau entre les immeubles Blum et le boulevard périphérique, la strate consacrée par Le Maresquier entre les groupes d'immeubles à l'espace vert central perd son statut de jardin intérieur. Elle est maintenant longée par la rue Léon Blum, ce qui introduit, bien qu'en bordure, la présence de l'automobile dans l'espace libre. De plus, la rue Léon Blum est reliée aux voiries de desserte du boulevard de Metz, ce qui interrompt à deux reprises sa continuité. Il en découle un espace libre plus morcelé, que Leveau divise d'autant plus par des systèmes de plantation en bosquets et en haies épaisses, formant de nombreux sous-espaces. Ces sous-espaces ont chacun une fonction nettement assignée : jardin d'enfants, jardin public, aire de sport. Quant à la strate des immeubles du boulevard de Metz, elle voit sa qualification accrue par l'esquisse des trois parkings prévus par Le Maresquier. Leveau y installe de nombreuses plantations en trame régulière, permettant de confirmer un caractère d'agrément à ces lieux, mais impliquant la forte réduction des zones de stationnement.

En ce qui concerne la Porte de Béthune, centre névralgique du projet de Le Maresquier, Leveau accepte visiblement le statut monumental voulu par Le Maresquier à cet endroit, et se propose même de l'amplifier encore par la mise en scène d'un mail très épais, planté en cirque, forme au Sud du giratoire un immense théâtre de verdure.

Enfin, le projet de Leveau se distingue de celui de Le Maresquier par l'extension de l'échelle considérée. Leveau esquisse en effet le tracé des terrains situés au Sud du boulevard périphérique, refusant de la sorte de sortir leur réalisation du cadre de l'opération confiée à Le Maresquier. Son esquisse précise les dispositions qu'il avait lui-même préconisées dans le cadre du PRA : de grandes surfaces plantées occupent les pointes du terrain entre périphérique et voie ferrée au Sud, et le centre du site est

investi par une série de terrains de sport de dimensions variables : un stade, deux grands terrains de football et quelques ensembles de terrains plus petits, peut-être des courts de tennis.

Ce projet fut, pour l'essentiel, réalisé sur les plans de Leveau et non de Le Maresquier. Le paysage d'aujourd'hui hérite nettement de la volonté affichée par Leveau de caractériser chaque espace et de le situer programmatiquement et spatialement dans la ville. Les ambiances sont très contrastées entre l'arrière du grand ensemble, son « côté jardin », ouvert et calme, et le grand jardin central, entrecoupé de petites aires de jeu, de sport et d'évolution. Ce projet constitue une illustration convaincante de ce que Leveau pouvait entendre par « paysage urbain », d'une part parce qu'il a été voulu par Leveau comme inséré dans un continuum urbain, la grande échelle du territoire (mais cela avec des succès très limités), d'autre part surtout parce que la fragmentation et la spécialisation des espaces du grand ensemble témoigne de sa volonté de penser le paysage comme un enchaînement de situations multiples, pensées à cette échelle humaine que réclame le dossier de 1965.

1.5. Le débat sur les espaces verts : un prélude au paysage urbain.

Dans le champ de l'urbanisme, les espaces verts font l'objet d'un débat renouvelé tout au long des années 1950, avant que la question du paysage urbain ne surgisse. Ce débat sur les espaces verts implique bien évidemment les paysagistes, en explorer les termes permet de comprendre à la fois la manière dont ces professionnels s'inscrivent dans le champ de l'urbanisme, mais aussi la place qu'y prend le paysage. Nous considérons que ce débat sur les espaces verts constitue un prélude essentiel à la problématique du paysage urbain telle qu'elle se formule dans le contexte français. Nous en voulons pour preuve que la revue des paysagistes français, créée en 1964, qui joue un rôle déterminant dans la construction de la réflexion sur le paysage urbain, comme nous le verrons plus loin, s'intitule précisément *Espaces Verts*. Les principaux protagonistes de cette revue ont contribué en outre à la création et à la vie d'une rubrique éponyme créée au sein de la revue *Urbanisme* dès 1957 et qui paraît régulièrement dans la première moitié des années 1960, pour reparaitre en 1972 après une longue éclipse de 6 ans et avant de s'éteindre en 1977. La fin des années 1950 et la première moitié des années 1960 correspondent, en France, au moment où les paysagistes abordent collectivement des programmes autres que ceux de l'aménagement des parcs et des jardins. Les programmes liés à l'aménagement du territoire sont nombreux et la catégorie d'espace vert en est une forme d'expression qui s'avèrera toutefois insatisfaisante. La confrontation aux villes neuves, aux villes nouvelles, aux infrastructures et au grand paysage conduira à délaisser la notion d'espace vert, trop limitante, pour prendre acte de l'importance de la notion de continuum propre au paysage. La problématique du paysage urbain se constitue alors sous l'effet d'une relation à la ville et à l'urbanisation qui se fait de plus en plus prégnante et de la nécessité d'aménager un continuum qui inclut les espaces naturels, la diversité des usages et des déplacements caractéristiques d'un nouvel état du territoire.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons, à partir de la revue *Urbanisme*, d'explorer les termes du débat sur les espaces verts dans les années 1950, puis de recenser avec précision les thématiques abordées par la rubrique « *Espaces Verts* » de cette revue. De la sorte, nous espérons pouvoir retracer en détail l'évolution des questionnements qui conduiront à ceux qui seront constitutifs de la problématique du paysage urbain.

1.5.1. Le débat dans la revue *Urbanisme* des années 1950

Dans les années 1950, deux numéros de la revue sont consacrés explicitement aux espaces verts, un numéro en 1952¹⁰⁴ et un autre en 1959¹⁰⁵. La question des espaces verts est aussi fortement présente dans le numéro de 1954¹⁰⁶ consacré à la ceinture verte de Paris.

Suivant quels termes ?

En préalable au numéro thématique de 1952, deux numéros de 1951 avaient engagé la réflexion sur les espaces verts, notamment parce que ceux-ci constituaient le thème du jour mondial de l'urbanisme du 8 novembre 1951 que Jean Royer, directeur de la revue *urbanisme*, considérait comme « un départ et l'occasion de déclencher un mouvement de propagande dans les milieux les plus divers »¹⁰⁷. La notion d'espaces verts recouvre alors des réalités très diverses puisqu'elle est associée à l'esthétique, au végétal, à la ville verte et à l'échelle territoriale comme en témoignent les propos introductifs annonçant cette journée mondiale de l'urbanisme et relatant les points de vue de divers acteurs :

« La Société pour l'esthétique générale de la France, par la voix de son président, M. Henri Texier, convia l'auditoire à ne pas oublier la beauté des villes et des paysages (...)

L'urbanisme, c'est avant tout -dit M. Bordaz- l'aménagement du territoire, sans lequel il est vain de faire des plans de villes ; c'est aussi la solution des problèmes organiques qui sont à la base de la vie d'une cité (...) « Nous devons, dit le Ministre (Eugène Claudius Petit), essayer de faire de l'architecture monumentale avec le simple logement des hommes. Pour cela il faut modifier les conceptions, au sujet de l'implantation des maisons, de l'organisation des quartiers ; et tout en admirant, en vénérant les choses du passé, il faut se libérer de son emprise, repenser les problèmes en hommes de notre temps. il faut comprendre que seule l'union de tous les efforts permettra, tout en faisant avancer le monde vers la paix, la réalisation de la cité nouvelle. »¹⁰⁸

Une même polysémie est présente dans l'article de Jean Martin intitulé « A l'ordre du jour du 8 novembre 1951 : les espaces verts »¹⁰⁹.

« Face aux "cités prisons", et aux "déserts de pierres" que sont trop souvent nos villes, l'urbanisme veut réaliser la cité verte. Précisons que nous y avons été fortement engagés par les vœux suivants adressés à M. le Ministre de la Reconstruction et de l'urbanisme par la section d'Hygiène urbaine et rurale du Musée Social, à la suite d'une importante communication de notre ami M. André Vera sur les conditions d'existences améliorées par l'art des jardins »¹¹⁰.

Toutefois, l'article établit un lien supplémentaire entre espaces verts et espaces libre, lien qui on le verra sera fortement critiqué par certains auteurs, mais qui sert ici à mettre l'accent sur la fonction sociale des espaces verts, fonction revendiquée par le

104 *Urbanisme* 1952, 21^e année, n°3-4.

105 *Urbanisme* 1959, 28^e année, n°64.

106 *Urbanisme* 1954, n°35-36, Ceinture verte de Paris-Boulogne -sur -mer.

107 Royer, Jean, cité par Jean Martin dans « A l'ordre du jour du 8 novembre 1951 : les espaces verts », *Urbanisme* 1951, n°1-2, 20^e année, p. 8.

108 *ibid.*

109 *op.cit.* note ci-dessus.

110 *Op.cit.* p.8.

paysagiste canadien Christopher Tunnard, personnalité au centre du débat sur le paysage entre l'Europe et les Etats Unis.

« Un changement d'attitude chez les urbanistes devrait produire des plans de type très différents des plans actuels : les espaces libres dans la cité ne seraient plus des zones vertes amorphes semées d'un pointillé d'arbres, mais auraient des formes variées s'adaptant à l'architecture avec de l'herbe et des arbres aux endroits où ce serait indispensable pour le plan. Nous devrions prévoir non seulement des parcs, mais des espaces pour les parades et les fêtes, pour les marchés, pour les jeux, la place où se dresserait la statue du fondateur, l'oasis de calme. Répondre aux besoins sociaux en espaces libres, telle est, bien entendu, la préoccupation que nous partageons avec Ch. Tunnard ; et si nous réclamons des espaces verts, ce n'est pas pour le plaisir de piquer des arbres sur une maquette, mais bien pour mettre les hommes en mesure de vivre totalement leur vie »¹¹¹. p. 10

Après avoir posé la question d'une réforme administrative et transmis les derniers échos du jour mondial de l'urbanisme de 1951, le numéro de 1952 consacré aux espaces verts s'ouvre par un hommage à Le Nôtre par André Vera et à Forestier par Henri Prost. Un premier ensemble d'article traite de la protection, et du renouvellement de la forêt, des réserves et parcs nationaux et plus généralement de la protection de la nature. Un second ensemble sur lequel nous nous arrêterons plus particulièrement tente de construire la relation de la forêt à l'espace vert urbain. Enfin le dernier ensemble d'articles aborde l'espace vert dans sa dimension hygiéniste mais aussi écologique (espace vert et microclimat) pour enfin terminer sur la dimension administrative et sur l'exécution et les coûts d'entretien. Le point de vue du conservateur des jardins de Paris, R. Joffet, clôt ce dossier, en invoquant l'expérience historique de Paris et du département de la Seine.

Un article de Théodore Leveau, « l'arbre et l'homme »¹¹² soulève la question de l'espace vert urbain à partir de deux de ses caractéristiques : l'aération qu'il procure et sa forme :

« Mais l'importance du rôle joué par la nature, dans notre pays, a-t-elle eu une influence favorable et une répercussion déterminante dans la formation ou le développement de nos agglomérations ? Il ne le semble pas et l'espace vert urbain, c'est à dire l'air libre et le jardin dans la ville, reste encore un des sujets les plus vitaux à l'heure actuelle »¹¹³.

Après avoir retracé les vicissitudes de la collaboration de l'arbre, de la nature, du site et de la masse des pierres dans l'histoire de villes, Leveau conclut alors à l'insuffisance généralisée des espaces verts urbains, et surtout à leur inadaptation aux nécessités sociales de l'époque, savoir la régénération de l'atmosphère et la satisfaction des loisirs de la population. Pour Leveau, l'étude des espaces verts est essentielle, elle doit être simultanée à celle du plan d'aménagement, et la trame des espaces verts devrait commander la répartition des constructions. Enfin, l'intervention des végétaux dans la ville, pour être efficace, doit engendrer une climatologie favorable. Les espaces verts ne se confondant pas avec les espaces libres, il convient pour Leveau d'en préciser l'usage social, d'en définir précisément les éléments, et de créer des dispositions conformes au souci d'assurer un meilleur climat. Enfin Leveau demande une réglementation et une législation spéciale, allant

111 op.cit. p.10.

112 Leveau, Th., « L'arbre et l'homme », *Urbanisme* 1952, n°3_4, 21e année, p. 86-90

113 ibid, p. 86

dans le sens du deuxième congrès de l'union internationale des architectes qui s'est tenu à rabat en 1951.

L'article qui suit celui de Leveau, « Espaces verts, espaces libres »¹¹⁴, s'efforce de clarifier le sens de ces termes. Pour ce faire, l'auteur, Roger Puget, urbaniste en chef, propose une classification simple, basée sur la fonction. L'espace libre serait celui dont l'usage n'est pas fixé, mais au contraire susceptible de changer simultanément ou successivement. Ainsi un jardin, un terrain de sport, un cimetière ne sauraient être considérés comme des espaces libres. Un espace vert est quant à lui un espace planté. Dans ces conditions, un espace libre est un espace public alors qu'un espace vert peut être public ou privé. Il s'ensuit une tentative de quantification des besoins en matière d'espaces libres et d'espaces verts. La problématique de la quantification de tels besoins n'est pas nouvelle, elle a nourri le débat sur l'extension des villes et en particulier les projets d'aménagement de la région parisienne depuis 1919. Cependant, le thème de l'espace libre y est défini de manière plus complexe, car il participe de la fragmentation de la notion de limite. Les conceptions traditionnelles de limite morphologiques ou administratives ont été rompues dans l'entre-deux guerre, autorisant une nouvelle compréhension de la ville qui intègre un rapport différent à la nature. Le plan Prost engagé dès 1928 et approuvé définitivement en 1939, proposait d'organiser une limite de la zone urbaine pour la région parisienne qui ouvrirait sur de nouvelles pratiques urbanistiques. Cette limite dotée de profondeur était considérée comme un espace de contact entre ville et nature et, de ce point de vue, elle constitue un lieu d'expérimentation urbaine qui s'ajuste aux nouveaux usages de la campagne. Une telle limite se distingue donc de la limite tant du bâti que des faits économiques¹¹⁵. Ce thème de la limite fut escamoté par les débats autour de l'espace libre durant les années 1950, et par le PADOG de 1960. Il est en revanche approfondi par le SDAU de 1965¹¹⁶.

Le numéro de 1959 de la revue *Urbanisme* consacré aux espaces verts¹¹⁷ se propose d'aborder la question dans sa diversité, principalement à partir des références étrangères. Ainsi, la question de l'intégration des édifices dans la nature est traitée à partir de la culture japonaise, la politique des espaces verts est abordée à partir de l'expérience belge, et bien sûr à partir de celle de la région parisienne. La rénovation urbaine, la politique des routes associée à un réseau inter-cités ainsi que des parcs nationaux sont présentées à partir de l'expérience des Etats Unis. Le rôle des mouvements associatifs et l'intérêt qu'ils portent aux travaux des paysagistes y est souligné. Les Pays Bas, offrent aux yeux de Jacques Sgard, un modèle stimulant pour penser la dimension sociale des espaces verts, à travers leurs usages divers qui reflètent les besoins d'une population habitant un territoire fortement urbanisé. Les besoins quotidiens, hebdomadaires ou relevant d'une régularité plus lâche sont finement mis en relation par l'auteur avec les nombreux espaces de délasserment qui peuvent être proposés. Sgard insiste, dans son article, sur l'attachement de la population pour les paysages traditionnels et sur la présence permanente du souci de protection de la nature. Il plaide pour penser en termes de paysage au delà des espaces verts.

114 Puget, R, Espaces verts, espaces libres, *Urbanisme* 1952, n°3_4, 21e année, p.90-94

115 cf. verdéil, Eric, La limite ville campagne dans les projets d'aménagement de la région parisienne, V. berdoulay, P. Claval, (dir.), *Aux débuts de l'urbanisme français*, L'harmattan, Paris, 2001, p. 205215.

116 Cf. *ibid.*

117 *Urbanisme* 1959, 28 e année, n°64.

Enfin, la parole est donnée aux paysagistes pour des questions spécifiques telles que la route et le paysage, les arbres, de même le conservateur des jardins signe les articles consacrés aux Floralies internationales.

1.5.2. La rubrique espaces verts de la revue *Urbanisme*.

Au sein de la revue urbanisme une rubrique espaces verts tenue par un paysagiste DPLG, apparaît dès l'année 1957, rubrique qui durera vingt ans jusqu'en 1977.

Durant les premières années de parution, de 1957 à 1960, elle est tenue par Jean Bernard Perrin, paysagiste qui signera le volet Espaces verts du plan d'Aménagement et d'Organisation générale de la région parisienne, PADOG, approuvé par décret en 1960. Le premier article de la rubrique intitulé « Les jardins de Vienne » inscrit la problématique des espaces verts dans le cadre institutionnel des congrès internationaux d'urbanisme - Vienne avait été choisie comme siège du 23^e congrès de l'Habitation et de l'Urbanisme. Ce faisant, l'article plaide pour une véritable politique des espaces verts qui s'inscrive dans une histoire de l'urbanisme déjà longue et complexe, dès lors que l'on se réfère à la question du développement des villes et des relations à la nature qui n'est plus, depuis plus d'un demi siècle et pour les métropoles du moins, la campagne considérée à travers sa fonction productive. Une telle politique s'appuie sur plusieurs mesures, exprimées dans un plan d'ensemble, et qui visent successivement la plantation d'arbres, notamment à travers le boisement des artères et des abords de cours d'eau, la mise en réseau des espaces verts intra urbains et sa connexion au système de ceinture verte réaffirmée et étendue, l'affectation d'un jardin aux équipements éducatifs et sanitaires, la valorisation foncière des terrains de jeux et de sport. Il n'y a là rien d'original, sinon la volonté cohérente d'inscrire de telles mesures dans une politique dont la municipalité se donne les moyens, notamment financiers. C'est d'ailleurs le sujet du second article :

« les espaces verts sont-ils coûteux ? »¹¹⁸ qui déplore l'absence de réalisation des espaces verts prévus dans les grands ensembles et qui souligne combien leur coût est



I. Bandy. Agence ADEP

dérisoire par rapport au prix de la construction et surtout par rapports aux éléments de « confort matériel et moral » qui seraient censé en résulter. Le défaut de réalisation des espaces verts dans les grands ensembles est, aux yeux de l'auteur, à imputer à l'absence d'une politique cohérente. La question d'une politique des espaces verts est posée à l'endroit de Paris et de la région parisienne dans un article du même auteur¹¹⁹ qui dresse un état des lieux à partir d'une synthèse historique de la question. L'iconographie met l'accent sur les espaces destinés aux enfants, et une photographie d'I. Bandy (agence ADEP), dans un style humaniste, montre un enfant lisant une bande dessinée allongé sur le trottoir.

Le troisième article de la rubrique « espaces verts », revient sur la question des grands ensembles et plus largement des grandes compositions urbaines et de la quasi inexistence d'une architecture végétale qui les accompagne. Il pointe les écarts entre discours et réalisations. Les espaces verts sont banalement reconnus comme

118 J.B. Perrin, Chronique espaces verts, « Les espaces verts sont-ils coûteux ? », *Urbanisme* 1957 n°53 p. VI.

119 J.B. Perrin, Vers une politique d'espaces verts à Paris, *Urbanisme* 1957 n°55 p. 166.

importants dans les discours, mais peu sont réalisés faute de moyens. Citant les publications de L. Hoym de Marien suite à son séjour à la Villa Médicis et consacrées aux jardins italiens, invoquant aussi à l'appui de ses thèse E.E. Beaudoin, l'auteur présente ensuite un exemple de cité à Mesnil le Roi composant logements, collectifs et individuels, équipements et espaces verts. Les deux derniers articles signés par Perrin dans le cadre de cette rubrique élargissent la problématique des espaces verts à celle de l'aménagement à travers la thématique du tourisme, puis en écho au projet d'aménagement de la région parisienne. Avec le tourisme, la politique des espaces verts recoupe celle de la protection de la nature et des paysages :

« Ainsi éliminés des villes, les espaces verts dominent encore dans les parties non urbanisées du territoire et le but de cette rubrique, dont le propos habituel est d'attirer l'attention sur la diversité des questions confondues sous une seule locution, sera de montrer de quelle façon le succès du tourisme régional est lié à la protection et à l'aménagement des espaces verts. (...) Chaque projet d'aménagement régional devrait donc comporter un chapitre spécial qui pourrait répondre au double but de protéger la nature et d'assurer le développement harmonieux du tourisme et du tourisme de plein air notamment.»¹²⁰

Le dernier article signé par J.B. Perrin dans cette rubrique reprend plusieurs éléments forts du volet « espaces verts » du projet d'aménagement de la région parisienne. Ils traitent des abords des cours d'eau, de l'accompagnement des ouvrages d'art, de l'intégration des établissements industriels et des services publics ainsi que des marges de reculement par rapport à la limite d'emprise des autoroutes, reconduisant là l'esprit du modèle allemand d'accompagnement paysager.

A partir de 1960, c'est le paysagiste Jacques Simon qui reprend la rubrique « espaces verts ». Son premier article traite du choix des arbres, notamment de l'accacia boule dont les effets sont désastreux aux yeux de l'auteur. On remarque que l'argumentation est avant tout d'ordre iconique car ce sont les images qui témoignent : « pour s'en convaincre, il suffit de regarder les preuves d'accusation rassemblées par Jacques Simon, paysagiste »¹²¹.

Avec Jacques Simon, la rubrique Espaces -Verts poursuit la mission qui lui avait été attribuée par la revue *Urbanisme*, savoir aborder la problématique des espaces verts à travers la diversité de ses manifestations. Ainsi, les premiers articles traitent-ils des cimetières et de la nécessité d'en rénover la conception, des arbres, de leur élagage puis de la mise en valeur de leurs pieds, ou encore de l'éclairage et du mobilier urbain. La photographie y joue un rôle essentiel dans la mesure où elle donne à voir les exemples à suivre ou ne pas suivre, le propos de Simon se voulant à la fois persuasif et didactique. Cela transparaît dans les titres accrocheurs comme « arbres martyrs »¹²². Des schémas viennent compléter et expliciter si besoin est les exemples photographiques. Les photographies sont le plus souvent de l'auteur et publiées en petit format. Elles documentent la thématique développée et nourrit l'ar-

120 Rubrique espaces verts, *Tourisme, Urbanisme* 1958 n° 57, 26 e année, p. X.

121 *Urbanisme* 1960, n°, page XIV.

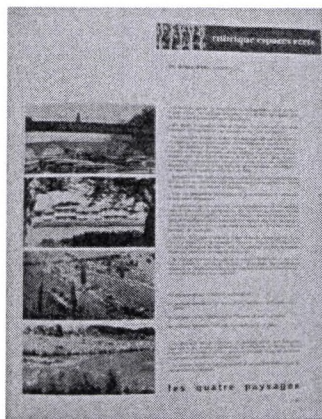
122 *Urbanisme* 1961, 30 e année, n° 73, rubrique espaces verts, « Arbres martyrs » p. XVIII.



gumentaire présenté par la rubrique. A partir de 1963, le reportage prendra de plus en plus d'importance, au point que le sous titre de la rubrique devient « vu et commenté par Jacques Simon ». Celle consacrée au mobilier urbain¹²³, publiée dans le numéro d'Urbanisme portant sur la rénovation urbaine, rassemble des exemples collectés par Simon au cours de ses déplacements (Université de Philadelphie, Expositions à Zurich, Hambourg, mais aussi passages à Dijon, Vernon ou Paris). Des légendes détaillées accompagnent les images documentaires. Dans le numéro de 1964 de la revue Urbanisme qui annonce la création par le ministère de la Construction d'une « Agence de l'arbre et des espaces verts » dont la direction est confiée à Jean Bernard Perrin, et dont la mission principale est de conseil et d'aide financière aux collectivités désireuses de réaliser des espaces verts publics, Jacques Simon consacre sa rubri-

que « espace verts » au paysage urbain, après avoir distingué, en fonction du mode de densité et d'occupation du sol par l'homme, « quatre paysages » : urbain, suburbain, rural et sauvage. Cette rubrique fait suite au numéro 82-83 d'urbanisme dans lequel apparaît explicitement le terme de paysage urbain sous la plume de Louis de Hoym de Marien dans l'article intitulé « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain »¹²⁴. Il précède le dossier « Paysage urbain » du numéro de 1965¹²⁵ consacré aux « Équipements pour l'Homme ».

(Planche IV, B3)



Dans cette rubrique de Jacques Simon, la conception du paysage urbain y est définie en ces termes :

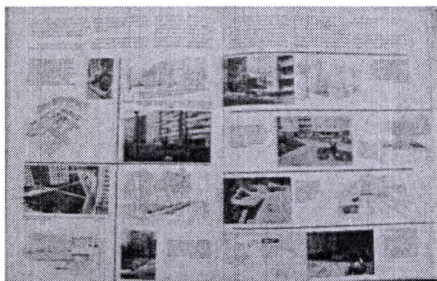
« La conception du paysage urbain doit davantage répondre à des fonctions d'esthétique (harmonie de la mise en scène urbaine) et d'animation (milieu

123 Urbanisme 32e année n°81, 1963, rubrique espaces verts : le mobilier urbain par J. Simon, p. 52-58

124 L. de Hoym de Marien « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », Urbanisme 1964 (n°82-83), p. 70-76

125 Urbanisme 1965 (n° 90-91). Equipements pour l'homme. Dossier Paysage urbain

propre à favoriser toutes les occasions de rencontre, de détente et de récréation) »¹²⁶.



Un commentaire imagé de deux ensembles d'habitation à Paris (13^e et 20^e arrt), sur une double page, exemplifie une telle conception. Une série de photographies documentaires, construites suivant des points de vue paysagers, décrit les constituants de la mise en scène urbaine. A chaque photo répond un croquis, accompagné d'un court commentaire, qui propose une alternative d'aménagement suivant les principes d'animation chers à Simon. Le dispositif iconique, comme la mise en page en tableau et en ligne évoquent fortement ceux d'Halprin dans son ouvrage *Cities*¹²⁷ de 1964.

Il est annoncé que les prochaines rubriques d'« espaces verts » traiteront des trois autres types de paysage, mais la rubrique s'interrompt durant 6 ans pour réapparaître en 1972, dans le numéro où paraît l'article de Charles Delfante sur l'environnement visuel.

Il est à noter que la fin des années 1960 et les deux premières années de la décennie 1970 correspondent aux années durant lesquelles Jacques Simon s'investit fortement dans la revue paysagiste *Espaces Verts*, jusqu'à en reprendre la direction en 1970 et à en devenir le propriétaire (cf. ici-même les passages consacrés à la revue *Espaces - Verts*).

Cette dernière période de parution de la rubrique « Espaces Verts » d'Urbanisme reflète des problématiques appartenant aux deux autres moments que nous avons identifiés dans notre périodisation. Nous les évoquerons rapidement afin de mieux mesurer la distance qui les sépare de celles que nous avons analysées jusqu'à présent. L'approche programmatique et globale liée aux politiques publiques disparaît au profit des pratiques, notamment habitantes, des visées opératoires qui conduisent à l'exploration des processus de conception et de réalisation de l'aménagement et à l'action militante. A partir de 1972, Jacques Simon signe la rubrique d'Urbanisme en tant que directeur de la revue *Espaces verts*. Il introduit dans cette rubrique la dimension militante et la force de l'expression graphique et iconique qui caractérise la revue paysagiste, comme on le verra ici même. Les titres se font provocateurs : « La cadence de l'asphalte et du béton », « Le piège du bocal ville. Comment prendre en main les espaces verts ? », « Sans desserrer les dents », etc... Ils sont au service d'un propos qui se place à la fois sur le terrain des pratiques habitantes et sur celui de l'esthétique et des processus de projet avec la part de négociation qui leur incombe. En cela le propos de Simon se démarque de celui de la sociologie urbaine qui s'exprime clairement dans le numéro d'Urbanisme qui lui est consacré :

« Il paraît curieux de placer les espaces verts dans ce chapitre consacré à la ville : théâtre de vie active. Mais que l'on se rappelle que la nature, dans la ville traditionnelle, était insérée de façon à remplir plusieurs fonctions. (...) Or, dans les nouveaux quartiers, l'urbaniste a restreint le nombre de ces formes. Bien qu'il dispose de superficies beaucoup plus grandes, il utilise

126 *Urbanisme* 1964, n° 83, Rubrique espaces Verts, J. Simon, « Les quatre paysages », p. 81.

127 Halprin, Lawrence, *Cities*, New York, Reinhold, 1963.

presque exclusivement ce modèle de pelouses de gazon interdites, dont le seul objet est visuel. Ainsi a-t-on une nature inerte, allongée le long des bâtiments, sans signification ni fonction sociale précise. La nature dans la ville ne doit pas conduire à créer des vides. Bien au contraire, elle doit permettre la promenade, seul ou en groupe, la distraction des enfants, etc. Son seul rôle, on l'oublie trop, n'est pas sanitaire ou esthétique, il est d'abord sociologique. »¹²⁸

Encore une fois Simon revient en 1972 sur la question du jeu à travers l'article intitulé « Un problème est posé : le jeu »¹²⁹. Ses dessins au graphisme très expressif insistent sur les mouvements de sol et sur la nature hétérogène des matériaux à mettre en œuvre, qui n'évoquent en rien le sentiment de nature. Le commentaire développe une argumentation sur la relation client, concepteur et usagers en insistant sur l'intérêt à coordonner étroitement client et concepteurs et surtout à développer une meilleure connaissance des besoins des usagers, savoir les enfants en ayant recours à toutes sortes de procédés : questionnaires, films, maquettes, expériences in situ. L'article qui suit, intitulé de manière provocatrice « les paysagistes aux olympiades de Munich », poursuit la réflexion sur le rôle du paysagiste dans l'aménagement, loin des idées reçues sur l'homme de l'art – artiste :

« Arrêtez de parler sur ce ton au paysagiste, comme s'il était candidat au prix de Rome....Par exemple, son sport favori est de rechercher les moyens les plus appropriés pour surchauffer et électrifier le domaine souvent surgelé des espaces libres, pour le mettre à la disposition des consommateurs d'espaces que sont tous les gens des villes et d'ailleurs »¹³⁰.

L'article consacré au quartier de la Marche, à 20 km du centre de Berlin Ouest Markiesches viertel¹³¹ laisse la parole aux habitants et dénonce par l'image et le collage photo, l'énormité du programme construit, et la dureté des espaces libres réalisés et l'absence de paysage que souligne un riverain. Le thème de l'enfant dans la ville, pour ce qu'il témoigne d'un sens du ludique, du spontanée, d'un besoin d'imaginaire, d'une forme de débordement, devient omniprésent dans la rubrique espaces verts, jusqu'à l'ultime article en 1977. La figure de l'enfant introduit la part de l'humain dans les espaces urbains corseté, répétitifs, pauvre que Simon se plaît à dénoncer, il représente également une figure d'insoumission essentielle pour Simon qui développe de plus en plus un discours contestataire et militant. Le collage envahit les images pour imposer un code de lecture, les légendes sont sans ambiguïté « ZUP à

128 Jean-louis Subileau, « Essai de synthèse », *Urbanisme* 1966, 35e année, n°93, *Sociologie urbaine*, p. 11.

129 *Urbanisme* n°129, 1972 41 e année, *Espaces verts – UN problème est posé : le jeu* par Jacques Simon, p. XVI. Déjà, dans le numéro de 1960 (*Urbanisme* 1960, n°66, 29e année, p. 51-55) Jacques Simon signe un article consacré aux parcs de jeux. Il y revendique la prise en considération de l'imaginaire propre à l'enfance et propose des solutions de traitement des sols appropriés aux jeux des enfants. Deux photographies d'auteur, en format demi ou quart de page participent d'une composition de page dédiée aux réalisations. Ces photographies témoignent d'espaces de jeux parfaitement appropriés dans un contexte urbain et de campagne. Les éléments graphiques de la composition soulignent de manière symbolique l'énergie et le dynamisme de l'enfant. Des photographies de Jacques Simon, publiées en petits formats, légendées de façon détaillées et accompagnées d'un plan masse réduit, donnent à voir les cités jardins de Zurich, auxquelles l'auteur a consacré un reportage. Enfin un exemplaire de mobilier présenté à l'exposition nationale d'horticulture de Zurich clôt l'article.

130 Jacques Simon, *Urbanisme* n° 131, 1972 41e année. « Espaces verts : les paysagistes aux Olympiades de Munich », p.

131 N° 133, 1972, 41 e année, p. XII, *Espaces verts : la cadence de l'asphalte et du béton*.

Dijon : pour survivre, paysage, soit robuste »¹³². Simon dénonce la récupération de la politique de l'arbre dans un contexte urbain ou la pollution règne : « Il y a des limites à ne pas dépasser »¹³³, de même que les conditions de logement réservées aux immigrés et les perspectives offertes par la maison individuelle. Le caractère politique du propos est manifeste également dans l'écriture manuscrite qui se substitue au texte composé¹³⁴. L'écriture manuscrite, le montage photographique et le collage culminent dans l'article consacré aux terrains d'aventure en 1974¹³⁵ qui, en outre, poursuit la mission d'information dévolue à la rubrique espaces verts. Les trois derniers articles de la rubrique traitent des thèmes chers à Simon : les revêtements de sol extérieurs et les clôtures¹³⁶. Ces deux derniers sujets assurent la continuité du paysage urbain au paysage rural qui constituera pour Simon un facteur identitaire puissant dans les années 1980 : il se dénommera paysangiste comme l'indique le titre de son article dans le numéro d'Urbanisme de 1978¹³⁷.

1.5.3. De la rubrique « Espaces Verts » d'Urbanisme à la revue Espaces Verts et à son supplément « Aménagement des espaces libres »

Comment cette notion qui a très souvent été associée à l'urbanisme fonctionnaliste a pu devenir un « espace d'identification » pour les paysagistes ?

Comme on l'a vu, la problématique des espaces verts charrie un ensemble de questions qui s'énoncent dès les années 1950 et qui incluent les besoins de l'hygiène, de la sécurité et des loisirs. Ils rencontrent inéluctablement des objectifs de conservation des milieux naturels qui sont liés aussi à l'extension urbaine. Ils se définissent, au départ, par distinction des espaces libres, surtout des espaces de circulation, bien qu'ils partagent avec ces derniers une existence à l'échelle communale, régionale et nationale. Cette présence à différentes échelles pour répondre notamment à des besoins qui sont ceux de l'individu, du voisinage et de la communauté oriente la réflexion sur les espaces verts vers la problématique de la trame verte dans la ville que Théo Leveau énonce de manière explicite très tôt et qui sera reprise dans un ouvrage de synthèse comme celui de Louis Soulier publié au CRU¹³⁸ en 1968. La participation des paysagistes au débat sur les espaces verts introduit des problèmes d'ordre symbolique qui s'expriment au moment de la création par des propositions souvent qualifiées d'artistiques. En tout cas leur intervention permet d'extraire la problématique des espaces verts de leur rôle d'accompagnement de l'architecture et des fonctions urbaines - pour reprendre les titres de chapitre de l'ouvrage de Soulier - dans lesquelles les confinaient une certaine vision de l'urbanisme. De même, la dimension symbolique et imaginaire qui s'exprime sous la plume de Jacques Simon en particulier, prolonge les travaux des sociologues qui tentent d'ajuster les besoins des catégories de populations aux équipements correspondants.

132 N° 136, 1973, 42 e année, p. XLVIII, Espaces verts : Il y a des limites à ne pas dépasser par Jacques Simon

133 *ibid.*

134 N° 137, 1973, 42 e année, p. XXII Espaces verts : sans desserrer les dents par Jacques Simon.

135 N° 144 1974, 43 e année, p. 43 Espaces verts : terrains d'aventures vus et commentés par Jacques Simon

136 Urbanisme n°151 1975 44 e année Espaces verts : revêtement des sols extérieurs, vus et commentés par J. Simon. P. 12, N° 157/158 1977 46 e année, p. 17 Espaces verts : continuités bâties : les clôtures,

137 N° 168-169, 1978 47 e année Jardins et paysages, Paysangistes par Jacques Simon p. 100.

138 Soulier, Louis, Espaces verts et urbanisme, Centre de Recherche d'Urbanisme 1968.

Les paysagistes apportent un regard emprunt de subjectivité, qui prend son ancrage dans la perception et dans le souci d'aménager un espace délimité en fonction des besoins du groupe ou de la communauté. On retrouve dans ces termes plusieurs éléments de la définition du paysage, que l'on pense à l'impact de la perception pour le townscape anglais ou à la conception du paysage que formule J. B. Jackson¹³⁹ aux Etats Unis. Ce regard s'impose en France au cours des deux décennies que nous étudions, à partir du milieu de années 1960 notamment, date qui correspond à la création de la revue paysagiste *Espaces verts*. La catégorie d'espaces verts s'en trouve transformée, elle s'identifie dès lors moins au végétal et s'ouvre au mouvement et à la mobilité. La catégorie du paysage n'est pas antinomique de celle de mobilité, bien au contraire, le voyage étant lié historiquement au paysage, ce que reflète la littérature en particulier. La mobilité à l'échelle des espaces verts urbains est avant tout piétonne, à l'échelle de la région et au niveau national, elle inclut les divers moyens de transport. Pensons à la place que joue la mobilité inter urbaine dans les divers équipements touristiques. A l'échelle intra urbaine, les espaces verts tendent alors à se confondre aux espaces libres publics dont la question cruciale devient celle de leur appropriation. La charge symbolique dont ils sont porteurs est bien évidemment un facteur clé dans le processus d'appropriation. Les aspirations d'une société doivent trouver à s'exprimer dans ses espaces collectifs, ceux doivent pouvoir accueillir les pratiques sociales dans toute leur diversité. En outre, ces pratiques sont profondément ancrés dans l'imaginaire comme le démontre Bernard Lassus dans ses articles consacrés aux habitants-paysagistes¹⁴⁰. On comprend dès lors que la revue *Espaces Verts* dirigée par Jacques Simon se dote d'un supplément intitulé *Aménagement des espaces libres* qui paraîtra de manière irrégulière et que nous analyserons en détail plus loin.

2. ANALYSER, REGARDER AU MOYEN DU PAYSAGE URBAIN

2.1 Le regard des géographes

Le paysage urbain n'est pas seulement un instrument lié à la conception des grands ensembles. Il s'affirme également comme moyen d'analyse et de critique, dans les écrits de géographes qui associent les grands ensembles à la notion de paysage urbain (de Ph. Pinchemel, 1964 à Sylvie Rimbart 1973, *Les Paysages Urbains*), comme nouveau regard sur ces nouveaux paysages.

Les géographes seraient parmi les premiers à enregistrer les transformations des paysages français par de nouvelles formes d'urbanisation dans les années 1950 et 1960¹⁴¹ ; « adhérent » dans un premier temps (la seconde moitié des années 1950) au projet des grands ensembles (Dufaux discute à ce sujet l'article de Yves Lacoste 1963). D'après Dufaux, ce sont également les géographes qui, outre manifester un intérêt précoce pour cet objet, sont à l'origine de recherches sur les grands ensembles, et parmi les premiers auraient constitué le grand ensemble en objet d'étude.

Le paysage urbain créé ou modifié par le grand ensemble est au long des années 1960 la cible de critique de nombreux géographes. On constate dans ce type d'analyse des paysages que les géographes prennent exactement les mêmes éléments utilisés par les architectes comme éléments positifs de ce nouveau paysage (par

139 Jackson, J.B., *A la découverte du paysage vernaculaire*, tr. fr. Arles, Actes Sud, 2003.

140 Lassus, Bernard, « Habitants-Paysagistes » *Espaces verts* n° 35, avril-mai-juin 1973, p. 34-36.

141 Frédéric Dufaux, « La naissance de "grandioses ensembles" : le regard distancié des géographes français sur la métamorphose urbaine des années 1950-1960 », in Frédéric Dufaux, Annie Fourcaut, *Le Monde des grands ensembles*, cit., p. 63.

exemple, la combinaison des volumes avec le site, surtout si celui-ci a des particularités comme celle de dominer le centre ville) mais en font une analyse critique.

En 1964, la première édition de *La France. Les Milieux : campagnes, industrie et villes* du géographe Philippe Pinchemel effectue également une mise en relation de la notion de paysage urbain et des grands ensembles. L'auteur est très critique à l'égard des grands ensembles. Paysage urbain y revêt plusieurs significations.

La première se rapporte aux formes urbaines traditionnelles ; on peut percevoir dans le recours à cette notion une critique implicite à l'égard des grands ensembles, nouvelles formes d'urbanisation incapables d'offrir les caractères d'urbanité inhérente à la ville traditionnelle, qui disparaît. Ainsi : « Cette conception [des grands ensembles] donne une occupation du sol relativement libre tout en créant de fortes densités de population : la rue, caractéristique du *paysage urbain*, y disparaît et cède la place aux espaces dégagés, espaces verts, terrains de jeu, terrains vagues. [...] Les aménagements d'espaces verts autour des immeubles relèvent davantage, généralement, de l'alibi, de la justification, plutôt que d'une politique réfléchie et cohérente de création d'un environnement agréable ; quelques pelouses, des rangées de peupliers, quelques bacs à sable, balançoires et bancs ne sont pas à l'échelle de la population des immeubles. L'impression de création artificielle est renforcée par la suppression de toute déclivité naturelle ; les terrains sont nivelés, dégagés de tout vestige de construction ancienne, voire des îlots de verdure ou des arbres anciens dont la conservation aurait interdit le développement géométrique des lignes des collectifs¹⁴². » Mais à travers de telles considérations insistant sur les *formes construites* des grands ensembles et sur leur environnement immédiat, on voit poindre également l'idée de paysage urbain non comme contexte préexistant comme dans la précédente citation, mais, de manière analogue à celle dont l'emploient les architectes au même moment comme résultat d'une combinaison de volumes architecturaux et de leurs relations à un site. « Quelle que soit la valeur de ces grands ou petits ensembles, *leur construction a profondément modifié les paysages des villes françaises* ; ils ont souvent été les premiers à déborder leur cadre géographique traditionnel en se développant par-delà les versants des vallées, sur les plateaux. Aujourd'hui, les hautes silhouettes de leurs immeubles ponctuent la ligne d'horizon, jalonnant un front d'urbanisation totalement affranchi du site¹⁴³. » L'évaluation cependant de ces « compositions » des constructions avec le site est, contrairement à celle des architectes, plutôt négative.

« Le phénomène grand ensemble reflète une conception de l'organisation de l'espace élémentaire et statique ; habitués à considérer leur réseau urbain dans la stabilité de sa trame, les Français n'imaginent pas une politique d'urbanisation sous la forme de la croissance de noyaux urbains nouveaux. L'extension urbaine est conçue d'une manière indifférenciée, sous la forme d'une banlieue continue, et non pas sous la forme, employée en Angleterre, de noyaux urbains souvent proches les uns des autres mais nettement distincts. Cette politique des grands ensembles représente la solution française aux besoins de nouveaux logements ; elle modifie profondément, non seulement les paysages urbains, mais aussi les traditions de la vie urbaine¹⁴⁴. »

142 Philippe Pinchemel, *La France. Tome 2 : Les Milieux : campagnes, industrie et villes*, Librairie Armand Colin, Paris, 1ère édition 1964, p. 617.

143 Philippe Pinchemel, *op. cit.*, édition de 1964, p. 620.

144 Philippe Pinchemel, *La France. Tome 2 : Les Milieux : campagnes, industrie et villes*, Librairie Armand Colin, Paris, 1ère édition 1964, p. 618.

Pinchemel consacre ensuite au paysage urbain un sous-chapitre, qui traite principalement de la perception de la ville, perception mesurée ici à l'aide de des données quantitatives : « Les statistiques les plus simples suffisent à *peindre* un des aspects d'une ville, à souligner la personnalité de chacune¹⁴⁵ ». La morphologie du paysage urbain est donc traduisible par des critères comme la densité bâtie, le type de plan, le nombre de centres urbains dans la ville ; mais, au-delà des formes d'occupation du sol ainsi décrites, le paysage urbain est façonné par la forme des toitures, les hauteurs, les coloris, toutes composantes plus subjectives qui en modèlent l'aspect visuel. Mais la brièveté de ce paragraphe, qui laisse le lecteur sur sa faim, ne révèle-t-elle pas, in fine, la difficulté à établir des critères définissant le paysage urbain ?

Une telle association entre grand ensemble et paysage urbain connaît chez les géographes une certaine fortune. Vingt ans plus tard, l'*Histoire de la France urbaine* définit le grand ensemble comme une forme spécifique de paysage urbain : appellation passée dans langage courant, qui évoque la pauvreté architecturale, la préfabrication, la position périphérique par rapport à la ville, simplicité fonctionnelle et peuplement spécifique le grand ensemble correspondrait avant tout à « un type d'habitat spécifié dans le paysage » plus qu'à des normes techniques¹⁴⁶ :

« La modernité du grand ensemble, largement proclamée, se manifeste à la fois dans la disposition, la forme et l'aspect, l'organisation interne des bâtiments. [...] C'est l'inversion recherchée en effet par l'architecture moderne entre les vides et les pleins. Il s'agit donc d'un nouveau type de paysage urbain, qui n'offre pas, au premier abord, les mêmes repères que la rue traditionnelle »¹⁴⁷.

2.1.1. Le paysage urbain des années 1960 et 1970 et les catégories de paysages

Une première définition peut être prise chez Sylvie Rimbart :

« Le paysage urbain est fait d'un assemblage de formes dont chacune est porteuse de significations et ces dernières sont hiérarchisées. C'est ainsi que ces formes-signes émettent des signaux qui ne sont pas tous perçus au même niveau »¹⁴⁸

Certes, mais cela ne nous dit rien sur la spécificité du paysage urbain. Les autres paysages, en dehors des villes, sont aussi des assemblages de formes qui ont un sens, possèdent une hiérarchisation, et qui sont différemment perçues. De même, on cherche à montrer la spécificité du paysage urbain par l'idée de personnification : « On dit qu'une cité est triste, gaie, grise, ensoleillée, dynamique ou conservatrice, on lui donne des qualificatifs comme à un individu »¹⁴⁹, mais il existe aussi des campagnes dont on dit qu'elles sont grises ou riantes...

145 Philippe Pinchemel, *op. cit.*, édition de 1964, p. 624. *Nous soulignons.*

146 Louisa Plouchart, *Comprendre les grands ensembles : une exploration des représentations et des perceptions*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 16.

147 Nous soulignons. Jacques Brun, « Formes et paysages. Nouvelles approches », in Marcel Roncayolo (dir.), *Histoire de la France urbaine. Tome 5. La ville aujourd'hui*, Editions du Seuil, Paris, 1985, p. 334.

148 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 16.

149 : Bailly A., 1977, *La perception de l'espace urbain*, Paris, Centre de Recherche d'Urbanisme, p. 24.

2.2.2. Le paysage urbain par rapport aux autres paysages

L'enjeu est donc l'identification du paysage urbain, et ceci dans un premier temps par rapport aux autres paysages. Tout d'abord, Pierre George énonce brièvement « *un certain nombre de critères descriptifs qui le [paysage urbain] différencient du village* »¹⁵⁰. Ces critères sont la maison urbaine, la voirie urbaine, les services, donc un ensemble d'éléments qui personnifient le paysage urbain. Mais au-delà des éléments et des formes, ce sont surtout les relations entre la ville et l'homme qui vont caractériser le paysage urbain :

« Qu'il s'agisse du mobilier urbain, des constructions, des voies de circulation, les objets dépassent souvent la taille humaine. La vision du spectateur est donc limitée et les déformations optiques peuvent être importantes suivant l'emplacement où il se trouve »¹⁵¹.

La spécificité ne réside pas, là encore, dans le dépassement de la taille humaine, mais l'autre partie de l'argumentation est plus intéressante. C'est en ville que les relations de l'individu au paysage sont les plus mouvantes, du fait de la densité de composition du paysage urbain et des changements très importants de perception des paysages urbains au cours de déplacements dans cet espace. Les modifications de paysages sont plus immédiates en ville.

Une autre voie a été peut-être davantage suivie, à savoir la description comparative de différents paysages entre eux. Il peut s'agir de définir un paysage en faisant comprendre qu'il ne relève pas du paysage urbain, donc de faire une démonstration par la négative, par exemple au sujet des lotissements de banlieue :

« ...dans la banlieue parisienne ce nom désigne plus spécialement les quartiers de pavillons entourés de leurs jardins, dépourvus ou presque d'immeubles collectifs, possédant le minimum d'équipements collectifs, de bâtiments publics et de commerces, sans monument en général, sans voie maîtresse, d'une très grande monotonie »¹⁵².

Le géographe se concentre sur un espace donné pour le qualifier.

Un autre mode de différenciation est la comparaison. Ce qui est recherché est alors un effet de complémentarité et de distinction dans la présentation des paysages. La réflexion peut alors se décliner différemment selon les études de cas. Il peut s'agir de la présentation d'espaces contigus dans une démonstration sur l'organisation des espaces d'une agglomération. L'étude intègre alors des échelles différentes. La présentation peut s'attacher à une partie d'une grande agglomération :

« situé à la limite d'une agglomération urbaine privée de région, Märkische Vertel a été conçu comme un grand ensemble sans rôle général et uniquement en fonction de ses besoins propres. Il est complété par un centre commercial et administratif (grand magasin, marché, boutiques, poste, etc.) et deux zones industrielles contiguës »¹⁵³.

Parfois, la description est laissée de côté. Seule la localisation et la situation importent pour différencier deux paysages, à partir du moment où l'on apporte un aspect de

150 : GEORGE P., 1961, *Op. cit.*, p. 72-73.

151 : Bailly A., 1977, *Op. cit.*, p. 39.

152 : BASTIE J., 1964, *La croissance de la banlieue parisienne*, Paris, PUF, p. 535.

153 : Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Grandes opérations d'urbanisme en République Fédérale d'Allemagne, Annales de Géographie*, n° , p. 568.

celui qui n'est pas urbain, ainsi pour le grand ensemble Auf Den Horst en périphérie de Hanovre :

« entre l'autoroute E8 et le Mittelland Kanal, dans le prolongement de la vaste zone industrielle où se succèdent les usines Volkswagen, Continental et Varta »¹⁵⁴.

La comparaison se fait aussi pour des espaces plus réduits, mais toujours contigus. Micheline Cassou-Mounat en donne deux exemples sur la côte aquitaine. A Biscarosse, il est question de comparer la partie ancienne et la partie récente de la localité :

« Le bourg primitif, avec son église à la croisée des routes, ses quelques vieilles demeures bourgeoises et son château, ses petites maisons modestes entourées de jardins et de vignes côtoie étrangement une ZUP dont les immeubles collectifs et le centre commercial évoquent un paysage de grand ensemble urbain »¹⁵⁵.

De façon un peu différente, au sujet du doublet Hossegor/Cap-Breton, il s'agit à l'inverse de mettre l'accent sur le fait que le lotissement le plus récent ne constitue pas un paysage urbain :

« La croissante récente de Cap-Breton s'est traduite par la prolifération de petits lotissements ; de 1967 à 1971, deux cent lots environ ont été mis en vente. Le contraste n'en est que plus surprenant avec la « ville-parc » voisine d'Hossegor dont les « quartiers » révèlent une incontestable unité de conception »¹⁵⁶.

De façon plus générale, Philippe Pinchemel fait la comparaison des paysages sur le mode du bilan de ces rapports entre grands ensembles et zones pavillonnaires, en relevant les avantages des premiers :

« La construction des grands ensembles s'est faite en réaction contre les abus des zones pavillonnaires [...] ne pas piller les zones agricoles... »¹⁵⁷.

La comparaison s'enrichit alors d'une mise en correspondance historique.

La comparaison peut enfin s'effectuer par une relation entre des localités différentes. De ce point de vue, elle a notamment été réalisée au sujet des stations touristiques. L'objectif reste le même : il s'agit de discerner ce qui forme paysage urbain par rapport à ce qui ne l'est pas. Parmi la typologie des stations de sports d'hiver de Rémy Knafo, quatre exemples peuvent être repris afin d'illustrer cette démarche. La Plagne est décrite par ses « bâtiments [...] qui s'étalent en un ruban [...] ils sont presque tous solidaires [...] d'où l'image de « paquebot des neiges » »¹⁵⁸. La situation est semblable à Superdévoluy, qui « s'est développé en un énorme bâtiment unique, qui s'est progressivement allongé au fil des années »¹⁵⁹. Il insiste ensuite sur Les Ménuires, où l'on trouve une description plus conforme à ce qu'est le paysage urbain :

154 : *Ibid.*, p. 571.

155 : CASSOU-MOUNAT M., 1977, *La vie humaine sur le littoral des Landes de Gascogne*, Paris, Champion, p. 527.

156 : *Ibid.*, p. 574.

157 : Pinchemel P., 1980, *La France tome 2 Activités, milieux ruraux et urbains*, Paris, A. Colin, p. 359.

158 : KNAFOU R., 1978, *Les stations de sports d'hiver des Alpes françaises*, Paris, Masson, p. 60.

159 : *Ibid.*, p. 62.

« des bâtiments séparant les parkings des pistes de ski entourent sur trois côtés la grenouillère implantée sur le seul petit replat du versant »¹⁶⁰. On dispose là de différents éléments qui forment une composition constitutive du paysage urbain. Au sujet d'Avoriaz, la description première se veut moins convaincante, à cause notamment du choix du vocabulaire et de la représentation de l'espace : « les bâtiments sont dispersés en plusieurs « villages » [...] Ces « villages » se composent d'immeubles collectifs plus ou moins massifs »¹⁶¹.

Mais il faut se méfier du vocabulaire employé. Pour des opérations comparables en termes d'aspect et de volume d'urbanisation, on peut trouver l'expression de « cités lacustres »¹⁶². Donc la description doit primer sur l'expression pour discerner le paysage urbain.

2.2.3. Le paysage urbain par rapport au paysage rural

De façon plus serrée, les réflexions ont aussi porté sur la mise en évidence du paysage urbain en le comparant, non plus à d'autres paysages bâtis, mais à des paysages ruraux, ou plus généralement au paysage rural. Cela permet à Jean Bastié de préciser la spécificité du paysage urbain en prenant le sol pour objet :

« Paysage rural et paysage urbain [...], si opposés d'aspect soient-ils, ne sont pas sans rapports. Si dans les paysages urbains il n'est que support, il acquiert en revanche une troisième dimension en fonction des règlements sur la hauteur et la densité des constructions »¹⁶³.

La différence porte sur la qualité, mais aussi sur la temporalité :

« Découpage et affectation du sol urbain sont déterminés en général pour bien plus longtemps, présentent une bien plus grande rigidité et fixité »¹⁶⁴.

A partir de là, il importe pour les géographes d'observer l'intégration ou la coupure entre les paysages, et de ce point de vue, le souci est le même pour les espaces de banlieue comme pour les espaces du tourisme. Dans les deux cas, il y a comparaison de situations entre deux modes de mise en relation. Jean Bastié prend l'exemple du niveau d'intégration de différents paysages bâtis au paysage rural : les grands lotissements,

« avec leurs petites maisons basses et leur végétation non ordonnée s'étaient assez bien intégrés au paysage rural. Ils n'écrasaient pas le vieux centre villageois [...] Le grand ensemble au contraire provoque une rupture dans le paysage, par les dimensions de ses bâtiments, leur architecture, leurs matériaux modernes, leurs couleurs, les espaces verts ordonnés. Il est le triomphe de la géométrie et de la ligne droite »¹⁶⁵.

160 : *Ibid.*, p. 63.

161 : *Ibid.*, p. 65.

162 : CASSOU-MOUNAT M., 1976, *Tourisme et espace littoral : l'aménagement de la côte aquitaine, L'Espace géographique*, n° 2, p. 141.

163 : BASTIE J., 1965, Le sol, élément primordial du paysage urbain, *Annales de Géographie*, n° 406, p. 709.

164 : *Ibid.*, p. 709.

165 : BASTIE J., 1964, *Op. cit.*, p. 540.

La même situation existe dans les stations de la côte aquitaine, si l'on compare, d'une part Mimizan :

« Les contrastes sont vigoureux entre le cœur du vieux village, resté très rural et le nouveau centre communal très moderne »¹⁶⁶,

et Hossegor, d'autre part :

« témoigne d'un souci plus évident d'adaptation au site forestier. C'est sans doute la seule station de ce littoral conçue véritablement en fonction du paysage landais »¹⁶⁷.

Ainsi, les exemples concrets nous montrent déjà que le paysage urbain est celui qui s'intègre mal ou ne s'intègre pas du tout au paysage rural. L'explication sera précisée plus loin.

Sylvie Rimbert explore une autre piste. Elle prend l'exemple d'un même espace, et examine son évolution dans le temps :

« Le passage entre deux maisons est également un héritage à caractère rural : c'est le passage vers le jardin potager, vers la basse-cour, avec les brouettes et les pieds boueux. Dans un paysage vraiment urbain, ou bien le passage est remplacé par une porte cochère et couvert par le premier étage, où il disparaît complètement et les murs sont mitoyens »¹⁶⁸.

On se place donc ici dans le cas d'une mutation paysagère. Mais le paysage, c'est surtout la relation entre l'homme et l'aspect du pays qui l'entoure, en tenant compte de ses pratiques et de sa façon de percevoir. La datation des références compte ici pour apprécier l'évolution des repères des géographes. Au début des années 1960, le raisonnement s'opère en lien avec un monde rural encore présent aux marges des villes, et donc l'examen du paysage urbain dans son rapport au paysage rural se fait localement : « Le véritable citadin achète ses carottes et ses poulets, et laisse sa voiture contre le trottoir »¹⁶⁹. Au contraire, au cours des années 1970, la comparaison se fait « à distance », les deux paysages étant représentés comme bien dissociés. C'est alors une différenciation en termes de paysages perçu et vécu qui se développe :

« Prenons l'exemple d'une grande ville où les citadins sont continuellement exposés aux affiches publicitaires, à la circulation et à la signalisation routière [...] Vont-ils réagir de la même manière que les ruraux ? »¹⁷⁰.

2.3.4. Le paysage urbain des années 1960-1970 par rapport au paysage urbain « traditionnel »

C'est surtout dans la mise en avant du paysage urbain contemporain par rapport au paysage urbain passé que les géographes développent la notion. L'attention est d'abord attirée par le nouvel aspect de la ville :

« les nouvelles constructions rompent brutalement avec les traditions architecturales du pays »¹⁷¹.

166 : CASSOU-MOUNAT J., 1977, *Op. cit.*, p. 533.

167 : *Ibid.*, p. 598.

168 : Rimbert S., 1967, *La banlieue résidentielle de Strasbourg Genèse d'un paysage suburbain*, Paris, Les Belles Lettres, p. 117.

169 : *Ibid.*, p. 117 (on rappelle que la publication est issue d'une thèse de doctorat soutenue en 1963).

170 : Bailly A., 1977, *Op. cit.*, p. 10.

D'une part,

« l'emploi des matériaux modernes permet de substituer aux anciens paysages urbains un décor tout à fait nouveau [...] surgissent des bâtiments de ciment et de verre qui rompent résolument avec l'harmonie des lignes d'autrefois »¹⁷².

Ces matériaux changent par eux-mêmes une partie du paysage, mais ils sont aussi les facteurs d'une mutation plus complète, qui associe l'élévation des immeubles à une nouvelle répartition des surfaces bâties et non bâties :

« l'immeuble qui s'élève plus haut qu'autrefois recule par rapport à la chaussée [...], les cours s'ouvrent, leur fonction dans la vie sociale s'épanouit en se transformant et en recevant de la verdure »¹⁷³.

Les transformations sont frappantes au moment de la découverte des villes par le géographe :

« le trait le plus remarquable du paysage qui se crée, c'est sans doute à Francfort, à Hambourg, à Essen, à Düsseldorf, et dans une certaine mesure à Munich, la prolifération des grands immeubles »¹⁷⁴

Le deuxième fait essentiel est conjoncturel, mais il pose en même temps le paysage urbain des années 1960 comme particulier, et il implique des conséquences. Pierre George rappelle bien la différence et l'originalité du paysage urbain contemporain :

« Le passé urbain représentait une somme d'apports successifs échelonnés sur plusieurs décennies, dans certains cas sur plusieurs siècles [...]. La reconstruction, en particulier parce qu'elle s'effectue sous la pression de l'urgence, est au contraire un fait global qui s'inscrit dans un seul moment de l'évolution »¹⁷⁵.

La première conséquence est l'existence – éphémère – d'une ville qui n'est pas achevée et déjà habitée :

« le grand ensemble conserve longtemps encore après l'arrivée des premiers habitants, une allure de chantiers, quelque chose d'inachevé, avec ses terres défoncées, ses bulldozers, ses grues géantes, les squelettes de ses bâtiments en cours de construction [...]. Les habitants [...] connaissent la boue durant plusieurs hivers »¹⁷⁶.

Ici encore, la correspondance avec le paysage de la station touristique est frappante :

« les belles grues oranges resplendissent sous le soleil d'hiver [...] les touristes font le délicat apprentissage du cheminement dans la gadoue, sautant [...] sur un rocher [...] miraculeusement épargné par les bulldozers »¹⁷⁷.

171 : BARBAZA Y., 1966, *Le paysage humain de la Costa Brava*, Paris, A. Colin, p. 685.

172 : GEORGE P., 1961, *Op. cit.*, p. 123.

173 : GEORGE P., 1961, *Op. cit.*, p. 132.

174 : CLAVAL P., 1972, La grande ville allemande, *Annales de Géographie*, n° , p. 540.

175 : GEORGE P., 1960, Problèmes géographiques de la reconstruction et de l'aménagement des villes en Europe occidentale depuis 1945, *Annales de Géographie*, n° , p. 4.

176 : BASTIE J., 1964, *Op. cit.*, p. 541.

177 : KNAFOU R., 1978, *Op. cit.*, p. 54.

Ensuite, il existe des effets à long terme qui vont marquer le paysage urbain de ces espaces. Sylvie Rimbart nous place d'emblée dans le fond de la question :

« Ces signes, comment se mettent-ils en place ? Ils sembleraient devoir résulter de créations collectives ; or, c'est rarement le cas. Le plus souvent, une minorité d'architectes, d'urbanistes, d'entrepreneurs-techniciens, d'administrateurs, décident du style, de l'implantation, des règlements dont la majorité devra s'accommoder »¹⁷⁸,

et, même si cette organisation n'est pas nouvelle, elle prend une telle ampleur que le type de paysages urbains, y compris et surtout dans leurs dimensions des relations perceptives des habitants, en sont modifiés. Plusieurs géographes dénoncent alors l'aspect que prend ce nouveau paysage urbain : « la standardisation [...] s'accompagne d'une simplification, d'une uniformisation du paysage urbain par rapport à l'état antérieur »¹⁷⁹. La relation avec ce dernier est effectuée sur le mode d'un bilan négatif : « l'impression de densité est accrue par la monotonie du paysage urbain, formé de constructions de moins de trois étages, édifiées en série »¹⁸⁰.

A l'inverse de la monotonie, il est très intéressant de relever que le ou les immeubles qui se détachent trop de l'ensemble préexistant participent positivement ou négativement au paysage urbain. Pour Yvette Barbaza, l'important est que

« l'hôtel ou les appartements introduisent dans le paysage urbain un élément architectural qui respecte ou détruit son harmonie, son équilibre [...]. Trop souvent, les nouveaux édifices, quelle que soit leur destination, s'intègrent mal dans le paysage urbain »¹⁸¹.

Dans cette urbanisation touristique récente et rapide de la Costa Brava, la diversité est excessive, elle rompt l'équilibre. Avec une autre situation, celle de l'agglomération londonienne, elle est en revanche bienvenue :

« la quasi-totalité de ces ensembles est constituée d'appartements. Durant la période 1919-1939, la hauteur optimum fut de cinq à six étages. Les blocs étaient le plus souvent en briques rouges, coiffés de vastes toits et disposés sans effort d'imagination autour de cours cimentées [...]. A partir de 1956, le passage à la dimension verticale s'est généralisé ; les immeubles-tours de 12 à 20 étages.... La prépondérance donnée à l'expansion en hauteur [...] autorise un aménagement très varié de l'espace urbain [...] tout en conservant de vastes espaces libres qui rompent [...] l'impression de communauté et d'espace fermé »¹⁸².

Ainsi, c'est par un emboîtement d'objets et d'échelles que s'est effectuée, dans une première phase, cette appréhension du paysage urbain chez les géographes français. La référence à ce qui n'est pas urbain ne relève pas que de l'identification, mais aussi de la comparaison, de la mise en relation pour mieux comprendre le paysage urbain, ainsi que ses effets, qu'ils soient positifs ou négatifs. Géographiquement, on s'aperçoit que l'observation n'est pas limitée à la France, et que, surtout, elle intègre les espaces qui viennent de s'urbaniser pour le tourisme.

178 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 16.

179 : GEORGE P., 1960, *Loc. cit.*, p. 4.

180 : CHALINE C., 1965, Rénovation urbaine et équipement immobilier à Londres, *Annales de Géographie*, n° 406, p. 715.

181 : BARBAZA Y., 1966, *Op. cit.*, p. 685.

182 : CHALINE C., 1965, *Loc. cit.*, p. 725-727.

2.2. Au cœur du paysage urbain des années 1960-1970 : les fondements de la notion

Jusqu'à présent, le paysage urbain a surtout été examiné dans une démarche de repérage par rapport aux autres paysages. Il s'agit maintenant de comprendre ce qui fait plus profondément sa spécificité. Au cours de la recherche, deux champs d'analyse sont apparus très importants : d'une part, la relation entre les paysages du quotidien, du tourisme et de la visite dans la constitution de la notion, et d'autre part les mobilités intra-urbaines.

2.2.1. Des paysages forgés par les mobilités intra-urbaines des populations

Les paysages urbains composent des agglomérations à l'intérieur desquelles les usagers se déplacent. Ce n'est pas une activité qui se superpose au paysage urbain, mais bien un fait qui le constitue, en sachant qu'il n'est pas nouveau :

« la vie quotidienne d'une ville comporte un constant mouvement de personnes et de marchandises »¹⁸³.

A partir de là, la mobilité s'analyse en termes de place du piéton et/ou de l'automobile dans la ville. Ces places se concrétisent par des implantations différenciées au sol, en hauteur, voire en souterrain. Compte tenu de la densité des occupations sur une faible surface disponible, cette organisation place le paysage urbain comme le résultat du traitement d'un problème :

« le problème concret à résoudre consiste à assurer l'accessibilité des immeubles résidentiels à la circulation [...]. Cette organisation est celle de la rue, alignant ses maisons contiguës souvent parfaitement semblables sur des centaines de mètres de long, bordée par un trottoir relativement étroit, qui n'a d'autre raison d'être que de séparer la piste de circulation des piétons et d'accès aux magasins et aux immeubles, de la "chaussée" destinée à la circulation des véhicules »¹⁸⁴.

Mais cette question traditionnelle de la répartition des usages du sol est posée en des termes nouveaux dans les années 1960, avec l'essor accru de l'automobile. La bipartition traditionnelle entre la chaussée et le trottoir ne convient alors plus, et les deux solutions envisagées ou présentées par Pierre George, sont, soit la construction de garages en grande quantité, soit la mise en place de secteurs piétonniers, avec

« l'obligation pour les usagers de renoncer, dans une partie de leurs occupations, à se déplacer avec leurs véhicules en développant les centres de commerce de détail pour piétons, comme le Lijnbaan d'Amsterdam ou le marché de détail du centre de Stuttgart »¹⁸⁵.

A partir de là, cette nouvelle organisation induit une dissociation des paysages urbains, entre ceux marqués par la « circulation générale à l'échelle de l'organisme urbain » et ceux marqués par la « circulation locale à l'échelle du quartier ou de l'ilot »¹⁸⁶. Cette séparation intra-urbaine entre deux types d'espace est nouvelle, et elle

183 : GEORGE P., 1961, *Op. cit.*, p. 126.

184 : *Ibid.*, p. 131.

185 : *Ibid.*, p. 128-129.

186 : *Ibid.*, p. 133.

a des conséquences sur le paysage urbain : « on obtient une certaine détente de la vie dans le quartier d'habitation »¹⁸⁷.

Une étude de cas s'attache à décrire les formes prises par cette nouvelle situation. Elle est conduite par Pierre Brunet et Philippe Pinchemel à la suite d'un voyage en Allemagne, qui les amène à visiter plusieurs villes. Ils apportent deux types de différenciation, l'un entre deux espaces, l'autre au sujet d'un même espace qui a évolué dans le temps. Une de leurs principales préoccupations est l'observation comparée des quartiers périphériques des grandes villes, en lien avec la place qu'y prend l'automobile. Parmi les nombreuses descriptions, on retient l'opposition entre les nouveaux quartiers de Munich, comme celui de Nordweststadt, où

« on retrouve la double circulation, celle des automobiles sur des voies périphériques aux quartiers et légèrement en tranchées qui conduisent à des garages souterrains et celle des piétons sinueuse entre les édifices et franchissant les précédentes par des ponts »¹⁸⁸,

et d'autre part ceux de Berlin-Ouest (Märkische Vertel) ou de Hanovre (Auf den Horst), dans lesquels l'automobile n'a pas été dissociée du reste de l'espace ; ce qui est souligné est alors l'encombrement des rues par les voitures, et en même temps l'absence de voies piétonnes. Le souci n'est pas seulement de présenter ces répartitions entre les espaces des deux modes de transport, mais de décrire le paysage urbain qui en résulte, ainsi à Munich :

« les voitures en stationnement sont rares sauf sur de petits parcs qui jouxtent le noyau commercial de quartier. Le réseau piétonnier est très étendu et soigné entre les immeubles de 6 à 14 étages assez écartés les uns des autres »¹⁸⁹,

où l'on retrouve ici à la fois le dimensionnement et la composition formant le paysage.

L'autre approche de la relation entre l'automobile et la marche dans le paysage est diachronique. Le centre ville de Munich a connu une sensible évolution de son organisation :

« En 1963, les responsables [...] montraient un des premiers centres de régulation de la circulation par la télévision, les zooms des caméras permettaient d'identifier les voitures fautives aux carrefours proches de l'Hôtel de Ville »¹⁹⁰.

La modernité est ici présente à la fois dans le mode de circulation, et dans son mode de contrôle. Huit ans après, le changement est radical :

« En 1971, aux mêmes endroits, les rues ont disparu, cédant la place aux artères et places entièrement consacrées à la circulation des piétons »¹⁹¹.

L'exemple est représentatif d'un mouvement plus général, ainsi au sujet de la City de Norrmalm à Stockholm :

187 : *Ibid.*, p. 133.

188 Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Loc. cit.*, p. 567.

189 : *Ibid.*, p. 565.

190 : *Ibid.*, p. 577.

191 : *Ibid.*, p. 577.

« Une certaine réaction vis-à-vis de la voiture amena le nouveau plan de 1967 à modifier dans un sens favorable aux piétons les schémas de circulation ; c'est ainsi qu'un réseau cohérent de cheminements piétonniers fut mis sur pied »¹⁹².

Cette question de la mobilité intra-urbaine dans le paysage est aussi appliquée aux stations touristiques, avec la même sensibilité, par exemple au sujet de Carnon, dans l'Hérault : « son centre [sera] purgé de toute circulation automobile »¹⁹³. La description des déplacements permet notamment d'y montrer leurs effets dans le paysage des stations, comme à Avoriaz :

« la plupart des immeubles sont accessibles skis aux pieds, mais certains itinéraires exigent d'emprunter des ascenseurs publics, où il arrive, aux heures de pointe des vacances scolaires, que les skieurs fassent la queue ! [...] Le boulevard des skieurs est une autre piste de ski intra-urbaine permettant la descente dans l'autre sens »¹⁹⁴.

L'analogie avec la ville du quotidien est bien mise en évidence ici, avec le thème de l'accessibilité déjà énoncé par Pierre George, la présentation des encombrements, ainsi que la qualification des espaces à partir de leurs pratiques (« le boulevard des skieurs »).

Il sera aussi question de voir que ces mobilités intra-urbaines agissent dans le cadre des espaces perçus et vécus sur le paysage.

2.2.2. Des paysages appréhendés par l'association du quotidien, du tourisme et de la visite

A une plus vaste échelle, et avec des relations différentes, le paysage urbain est constitué par l'intégration des espaces du quotidien, du tourisme et de la visite, c'est-à-dire trois espaces-temps qui sont des produits de la civilisation urbaine.

La première posture est de considérer que la ville est l'espace du quotidien, dont il s'agit de s'évader. Après Georges Chabot¹⁹⁵, c'est Pierre George qui reprend la représentation d'une population voulant s'échapper du cadre urbain, pour aller vers autre chose que la simple campagne environnante :

« Réaction significative à l'égard du bâti, le désir d'évasion des citadins d'aujourd'hui. La ville où des générations successives ont vécu sans autre aventure qu'une sortie de temps à autre dans la campagne d'alentour, avec sa signification propre à chaque âge de la vie, est devenue une caserne dont on rêve de "faire le mur" aussi souvent que possible »¹⁹⁶.

Ainsi le clivage entre ville et campagne est cassé et recomposé. C'est désormais l'association de la ville du quotidien avec d'autres espaces d'évasion qui importe. A partir de là, ces derniers sont aussi qualifiés de ville :

192 : Rousset-Deschamps M., 1975, Politique récente d'aménagement urbain à Stockholm, *L'Information géographique*, n° 3, p. 117.

193 : CAZES G., 1972, Réflexions sur l'aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon, *L'Espace géographique*, n° 3, p. 196.

194 : KNAFOU R., 1978, *Op. cit.*, p. 66.

195 : CHABOT G., 1957, L'évasion urbaine, *La Vie urbaine*, avril-juin 1957, 11 p.

196 : GEORGE P., 1965, Géographie et urbanisme, *Annales de Géographie*, n° 406, p. 657.

« Sur un territoire de 200km de long environ et de 20km en profondeur [...] ont été prévues, dès 1963, cinq villes balnéaires nouvelles¹⁹⁷, ou les villes balnéaires comme Arcachon, Cap-Breton/Hossegor ou Soulac »¹⁹⁸.

L'analogie est une démarche alors développée pour mettre en relation des espaces. Ce qui est ici fait penser à ce qui est là-bas, ailleurs. Cela est très imagé :

« A la proue du confluent l'usine Chelle qui fabrique des machines à laver les bouteilles aligne à son troisième étage une rangée de hublots et introduit une note maritime »¹⁹⁹,

ou bien sur un mode plus localisé, avec une comparaison fondée sur la reproduction de modèles, représentée de façon instinctive :

« la croissance spontanée du tourisme sur cette côte a eu pour effet la multiplication d'un schéma "instinctif" associant divers éléments empruntés aux villes balnéaires de la Normandie ou de la Côte d'Azur [...]. On en viendrait à confondre Biscarosse et Lacanau, Hourtin-Plage et Saint-Girons »²⁰⁰,

ou bien en révélant une démarche d'imitation :

« Arcachon et Soulac sont conçues dans le désir d'imiter les célèbres stations anglaises de la Manche. On a essayé de transposer le plan en damier de Brighton »²⁰¹.

Ces villes possèdent les mêmes aspects que l'espace urbain du quotidien, ce qui induit plusieurs réflexions chez les géographes. Tout d'abord, en matière d'aspect de la ville, les mobilités inter-urbaines jouent un rôle fondamental parce qu'elles transforment la présence de la population, avec la

« double notion de réseau et de spécialisation des activités [qui] entraîne [...] une sous-occupation urbaine généralisée : la ville touristique est morte en hiver, l'appartement parisien est vide en été »²⁰².

Ce premier point concerne donc la pratique touristique, celle du séjour. Une seconde pratique est mise en évidence : la visite, c'est-à-dire le parcours et la présence en ville pour quelques instants seulement. Elle est énoncée sous l'angle d'une découverte effectuée, non par un touriste, mais par le géographe :

« les villes allemandes offrent au visiteur les exemples, réussis le plus souvent, d'une planification physique de leurs espaces actuels et futurs d'urbanisation »²⁰³.

Sylvie Rimbart se place aussi dans cette approche :

« A l'angle de la rue de Belfort, le visiteur rencontre avec surprise une famille nombreuse de maisons en rang »²⁰⁴.

197 : CAZES G., 1972, *Loc. cit.*, p. 196.

198 : CASSOU-MOUNAT M., 1976, *Loc. cit.*, p. 133.

199 : BASTIE J., 1964, *Op. cit.*, p. 528.

200 : CASSOU-MOUNAT M., 1976, *Loc. cit.*, p. 141.

201 : CASSOU-MOUNAT M., 1977, *Op. cit.*, p. 598.

202 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 56-57.

203 : Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Loc. cit.*, p. 578.

Les espaces pratiqués sont plus éloignés du domicile, moins connus, ce qui change le rapport au paysage. Sylvie Rimbart insiste sur l'adaptation que le visiteur doit alors opérer, que celui-ci soit habitant ou touriste :

« Ces détails sont cependant moins importants que l'impression de désorientation qui entoure le piéton parcourant ce paysage de grand ensemble. Les lignes directrices du "plan de masse" sont en effet pratiquement insensibles pour le piéton qui s'égare dans un éparpillement de labyrinthe. Incapable de pouvoir saisir la disposition d'ensemble des blocs, le visiteur qui progresse d'espace vert en espace vert, multiplie les angles de vue au lieu de les ordonner [...]. Il ne se détache aucun bâtiment original sur lequel appuyer la mémoire visuelle, puisque la standardisation en a fait des sosies »²⁰⁵.

Les statuts et les rôles des individus sont brouillés. Il n'y a plus de paysage du quotidien bien approprié. Les aspects d'ensemble de toutes les villes, du domicile ou de la villégiature, sont comparables. C'est alors sur les détails que le repérage s'effectue :

« la vue du touriste est plutôt analytique : c'est le détail qui différencie telle ville de la sienne, qui attire sa curiosité. Le fait que l'un des moteurs du tourisme soit fondé sur l'effet de différence qui contribue à créer le dépaysement est un moyen parmi d'autres de déceler l'originalité d'un paysage urbain ou de saisir la banalité des autres »²⁰⁶.

Ceci ne signifie pas qu'il n'y a qu'un seul type de paysage urbain, mais pose la similitude entre les éléments récurrents des paysages urbains de la ville du quotidien et de la ville touristique. Et la « vue du touriste » ne se met pas, ou pas seulement, en place parce que l'individu est touriste dans un espace qu'il ne connaît pas, mais elle s'élabore en référence au paysage du quotidien, qui amène spécifiquement l'individu à une perception sur le mode de l'analyse du détail. Comment alors penser la relation entre les paysages urbains du quotidien, du tourisme et de la visite ? Cette relation s'établit en deux temps. Il n'y a pas, d'emblée, une différenciation des deux paysages. Au contraire, c'est le processus d'assimilation qui passe en premier, et qui justement, permet ensuite, mais ensuite seulement, la différenciation.

Sylvie Rimbart développe une réflexion sur le paysage urbain comme un paysage de la totalité, au sein duquel les paysages de la ville quotidienne et de la ville touristique forment système :

« le dépaysement que recherche le touriste doit [...] provoquer une certaine forme d'inquiétude [...] qui appelle aussitôt des structures sécurisantes, c'est-à-dire habituelles »²⁰⁷.

*Elle explicite ainsi la relation entre les espaces sous la forme d'un processus dialectique, qui conduit à une nouvelle étape dans le cheminement de l'individu, le faisant passer de la différenciation à laquelle il était arrivé en repérant des détails dans la ville touristique, à une dé-différenciation qui lui rappelle le quotidien : « On en arrive à transporter son propre paysage urbain quotidien en détruisant l'effet de

204 : Rimbart S., 1967, *Op. cit.*, p. 114.

205 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 156.

206 : *Ibid.*, p. 45.

207 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 45.

dépaysement »²⁰⁸. Serait-on alors revenu au point de départ, à savoir l'assimilation des deux paysages ? Non, car si la matérialité du paysage, autrement dit son cadre, est comparable à l'espace du quotidien, le paysage est aussi constitué de l'animation humaine dans cette matérialité ainsi que des valeurs que l'individu lui confère :

« Cette banlieue n'est pas tout à fait semblable à celle de la ville d'origine du touriste ; morphologiquement elle peut même être pire, mais psychologiquement elle peut être parée d'une valeur différente »²⁰⁹.

La dernière étape dans la réflexion est donc celle d'une re-différenciation du paysage urbain touristique par ce qui ne relève pas du matériel dans le paysage. *In fine*, Sylvie Rimbert en arrive à montrer que le paysage urbain est une totalité, à la fois géographiquement, par l'articulation entre différents espaces-temps humains établis en réseau, et thématiquement, par le fait que ce réseau fonctionne par une intégration, voire une fusion, de la matérialité et des représentations du paysage :

« la ville touristique se définit par son opposition à l'environnement courant : on y attend non seulement des formes nouvelles, mais encore des modes de vie, des climats, des ressources, différents de ce que l'on trouve chez soi. Une architecture de ville de vacances ne peut suffire à elle seule à libérer le citadin ; il faut la combiner avec de nombreux autres facteurs »²¹⁰.

2.3. Le paysage urbain au cinéma : envisager l'espace « produit » (1960 - 1966)

2.3.1. Paysage Urbain : analyse visuelle

L'analyse et la critique des nouveaux espaces urbains se manifeste également à travers la production et la diffusion d'œuvres artistiques, et notamment cinématographiques.



Si nous avons choisi d'étudier plus spécifiquement le cinéma moderne italien sur cette première partie de notre période d'étude (période débutée dans les années 50 mais qui se poursuit jusqu'au milieu des années 60), c'est précisément pour son approche très *analytique* et descriptive de la banlieue, et surtout de la banlieue romaine : l'homogénéité des sites et de leur réalité contemporaine permet ainsi d'établir l'existence d'un premier type de paysages urbains né de la reconstruction et du « grand ensemble ».

Il existe donc un lien évident entre la production urbaine et architecturale de la décennie précédente, non achevée, et ces manières nouvelles d'envisager la ville ; celles-ci prennent justement en compte cette temporalité de la transition.

Les paysages urbains convoqués relèvent également d'une construction très méthodique, héritage certain de l'esthétique néoréaliste, qui laisse deviner un réel souci de vraisemblance du récit. Il ne s'agit pas là d'inventer des villes, mais de montrer des paysages réels (qui pour certains dépasse encore l'imagination, comme dans *Terrain vague* de Carné). Et ce sont les nouvelles routes urbaines qui, en accompagnant cette urbanisation, tissent la trame d'une nouvelle réalité, routes que

208 : *Ibid.*, p. 46.

209 : *Ibid.*, p. 46.

210 : *Ibid.*, p. 56.

l'on retrouve tout naturellement mises en exergue dans la restitution comme dans la constitution des paysages urbains cinématographiques de cette période.

Cette façon d'utiliser des lieux *spécifiques* à une action (le parcours des lieux organise l'action) annonce également l'attention qui sera accordée plus volontiers aux pratiques habitantes elles-mêmes, dans la période suivante (les actions organisent le parcours). Ainsi Pier Paolo Pasolini reconnaîtra-t-il que si le paysage fort du bidonville guidait *Accatone* (1960), ce sont les personnages de *Mamma Roma* (1962) qui par leurs actions déterminent ensuite les paysages vus dans ce film.

2.3.2. Importance du site / Grand Ensemble site et route : banlieues et Italiens modernes



Les bâtiments récents (d'habitations essentiellement) sont rarement montrés isolés de leur contexte proche. L'évidence (bonne ou regrettable) de leur présence dans la ville s'en trouve ainsi révélée, les cinéastes agissant alors comme des approches « topographique » du site, le récit tendant souvent

à décrire suffisamment précisément les lieux par leurs caractéristiques et pour que ceux-ci puissent être reconnus²¹¹.

Il semble également que l'utilisation du noir et blanc (qui relève alors d'un choix économique tout autant que d'un choix esthétique) ne soit pas étrangère à cette précision du trait. Le jeu des masses et la composition des façades n'en est que plus lisible, en accord avec le regard développé par les photographes d'architecture. On peut dire qu'assez logiquement, l'urbanisme et l'architecture modernes renouvellent les paysages filmiques urbains, pris comme décor et plateau à grande échelle (tandis que Jacques Tati choisira, plus tard, de reconstruire intégralement un tel décor).

Il faudra revenir plus loin sur cette « acuité » topographique qui conditionne le regard de Pasolini et d'Antonioni sur les quartiers extérieurs de Rome. Car c'est ainsi que le rôle joué par la route urbaine dans la formation de ce paysage urbain se révèle dans toute son importance.

211 Dans le cas d'Antonioni et de Pasolini il semble même s'agir d'une exigence, tandis que Carné brouille les cartes dans *Terrain vague*, ne reliant « son » grand ensemble à Paris que par la nationale qui mène au métro de la Porte de Vanves, sans plus de précisions quant à une situation par rapport à la banlieue elle-même. Godard, plus tard, agira de même pour la Courneuve, et peu d'indices seront ainsi disposés, au-delà du périphérique en construction, pour accroître l'acuité géographique et parler dans ce sens de paysage urbain.

II. DEUXIÈME PÉRIODE 1967-1973 : DE NOUVELLES COMPÉTENCES SUR LES GRANDS ENSEMBLES / POÉTIQUE DU DÉPLACEMENT / CENTRES ANCIENS ET RÉNOVATIONS URBAINES.

À la fin des années 1960, le terme de paysage urbain devient de plus en plus fréquent (notamment dans la revue *Urbanisme*) pour devenir dans les années 1970 d'un usage presque courant. Plusieurs thèmes sont véhiculés en association avec ces termes dans les années 1970.

De manière analogue à la période précédente, la locution « paysage urbain » est employée avec trois types de significations différentes : tantôt résultat d'une opération d'aménagement, il s'agit de « créer » un paysage urbain, une « silhouette urbaine », par exemple dans les opérations de rénovation des centres-villes. Le deuxième type de signification est patrimonial (protection des centres anciens, tissus urbains et architecture dite « mineure » dans le contexte de rénovation des villes). Enfin, le paysage urbain est associé à la critique de l'environnement construit – que ce soit celui des périphéries, ou celui des brutales rénovations urbaines en centre ville : dans cette acception, le paysage urbain équivaut à paysage urbanisé ; on critique les « déserts de pierre des paysages urbains¹ ».

Dans cette deuxième période, on assiste au développement des pratiques des paysagistes sur les espaces extérieurs des grands ensembles. Ces pratiques trouvent un support de diffusion mais aussi un espace de confrontation dans la revue *Espaces Verts*. En même temps se mettent en place des rhétoriques visuelles destinées à la critique de ces espaces contemporains. Ces rhétoriques sont la trace de la réception en France du *townscape* britannique, qui se diffuse en Europe et en Amérique du Nord suivant des modalités particulières.

Parallèlement, à plusieurs échelles – celle des cheminements piétons dans les ZUP ou celle des déplacements routiers dans la ville — le déplacement devient, pour les concepteurs (paysagistes, scénographes urbains), mais aussi pour les cinéastes, un thème central. Durant cette période, la mobilité est également un élément déterminant pour l'urbanisme des loisirs qui accorde en outre une importance toute particulière aux espaces extérieurs.

1. 1968-1973 : LES « ANNÉES PAYSAGE URBAIN » DU PAYSAGISME FRANÇAIS

Si la notion de paysage urbain n'a été appropriée par les paysagistes français de la génération de Théodore Leveau que de façon incertaine et, à travers d'autres notions telles que les trames vertes et les coulées vertes, ainsi qu'une revendication accrue de participation de la dimension paysagiste à l'effort de planification urbaine de l'Etat français, notamment dans le cadre programmatique des grands ensembles, la génération suivante, en revanche, s'en est emparée beaucoup plus nettement. La pénétration de la notion dans la discipline paysagiste des années 60 et 70 s'est manifestée à la fois sous l'angle des thèmes exploités, et dont on verra la proximité évidente et souvent avérée avec le propos des townscapers anglo-saxons, et sous l'angle sémantique d'une revendication conceptuelle. C'est ainsi qu'en 1969, le paysagiste Michel Corajoud et les architectes Borja Huidobro et Henri Ciriani

¹ Louis Soulier, *Espaces verts et urbanisme*, Paris, CRU, 1968, p. 2.

constituent au sein de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) une triade de concepteurs qui se déclarent « paysagistes urbains »². Michel Corajoud devait confirmer cette revendication du paysagisme urbain comme discipline à constituer dans un article de « Espaces Verts », paru en 1971, dans lequel il déclarait que le paysagiste doit désormais être « plus un "townscape" qu'un "landscape" »³.

Cette revue, « Espaces Verts », a été de la fin des années 60 au début des années 70 le cadre d'expression d'une sensibilité paysagiste nouvelle, et en particulier de celle de son rédacteur en chef, Jacques Simon. Maître à penser de Michel Corajoud qu'il introduisit à l'AUA, mais aussi de toute une génération de paysagistes, personnage facétieux et atypique, photographe de formation, grand voyageur et citoyen du monde, Jacques Simon a été sans conteste le principal animateur du débat paysagiste et l'initiateur du renouveau de l'enseignement de la discipline en France. Or, c'est notamment aux sources du townscape anglo-saxon que Simon a lui-même puisé son inspiration. Il a rencontré le mouvement en Angleterre dans les années 55 à 65, alors qu'il travaillait pour les agences d'urbanisme (Development Corporation) chargées de la planification des villes nouvelles britanniques. Il a connu et lu notamment Gordon Cullen, l'un des principaux animateurs du townscape. Les pages de « Espaces Verts » regorgent d'allusions aux ouvrages des townscapers : un article intitulé « outrage-contre attaque » renvoie implicitement à l'ouvrage du même titre de X⁴, un autre article est consacré au paysagiste américain Halprin dans un numéro de 1971⁵. De plus, les opérations d'aménagement autour desquelles oeuvraient en Angleterre et aux Etats-Unis les townscapers et leurs disciples ont été largement diffusées et commentées par Simon : un numéro spécial fut consacré aux villes nouvelles européennes, et en particulier britanniques, puis un autre aux opérations de rénovation urbaine des grandes villes américaines. Bref, il ne semblerait pas excessif d'appeler ces années 1968-1973 les « années paysage urbain » des paysagistes français.

On aurait pourtant tort d'imaginer que subitement toute une profession se serait appropriée des thématiques aussi explicites. Il n'y aurait pas eu d'années paysage urbain en France sans ses deux animateurs que furent Jacques Simon et Michel Corajoud. Mais ces deux hommes ont eu, comme Théodore Leveau une génération plus tôt, une forte capacité à occuper le terrain médiatique et pédagogique de la profession.

« Espaces verts », revue créée en 1964 (et dont le premier numéro comprenait l'article « Les espaces verts dans la cité future » de Leveau, dont nous avons déjà parlé), était pratiquement la seule publication paysagiste en France. Ajouté au faible nombre de praticiens, ce fait explique la capacité du journal à se faire entendre de son lectorat et à diffuser aisément un certain nombre d'idées et de valeurs novatrices.

D'autre part, le début des années 70 vit la création d'une formation de paysagiste DPLG désormais dégagée de la tutelle de l'Ecole Nationale Supérieure d'Horticulture. La toute jeune Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles allait donner aux paysagistes une formation spécifique et sur le long terme : une discipline nouvelle naissait ainsi, et Simon et Corajoud jouèrent un rôle central dans la mise en place du nouvel enseignement. On verra plus loin comment, à partir du milieu des années 70, certaines méthodologies chères aux deux paysagistes sont effectivement entrés dans l'ordinaire de l'apprentissage des étudiants paysagistes.

2 Pascale Blin, « L'AUA, mythes et réalités, l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, 1960-1985 », *Electa Moniteur*, 1988, p. 21

3 M. Corajoud, « Grenoble Echirrolles », in « Espaces verts », n°25, 1971

4 « Espaces verts » n°28, Juillet-Août-Septembre 1971

5 « Espaces Verts » n°29, Octobre - Novembre - Décembre 1971,

La « conversion » du paysagisme français au paysage urbain n'eut donc rien de subit et d'idéologique : il releva plutôt d'une imprégnation progressive dont les effets touchèrent moins les discours que les pratiques de conception des paysagistes.

1.1. Jacques Simon et la revue « Espaces Verts »

1.1.1. Jacques Simon, voyageur, paysagiste, agitateur d'idées et enseignant

Il est donc impossible d'aborder ces « années paysage urbain » sans se pencher sur le personnage et le rôle majeur joué par Jacques Simon. Paysagiste toujours actif, Simon est né en 1930 à Sombernon, près de Dijon⁶. Son père était forestier. Dès 1954, il entama un cycle de voyages, en Suède, puis au Canada où il suivit en 1956 et 1957 une formation artistique à l'école des Beaux Arts de Montréal. Ce premier voyage l'aurait particulièrement impressionné, et il aurait retenu de l'urbanisme américain ses fortes discontinuités, son caractère de « collage urbain », qui influencera directement l'expression graphique et paysagère ultérieure de Simon⁷. En 1957, il échoue au concours d'entrée à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture (ENSH), et travaille chez un ingénieur constructeur puis chez un géomètre. Sa formation de paysagiste à l'ENSH date des années 1958 à 1960, formation qu'il clôt par une nouvelle série de voyages en Suisse, en Allemagne et en Angleterre.

En fait, Simon ne cessera plus jamais de voyager et il y a peu de pays qu'il n'ait arpenté : Grande Bretagne, USA, Suisse, Allemagne, Belgique et Inde en 1964, Scandinavie, Pays-Bas, Espagne et Italie en 1966, Egypte en 1967, puis, Canada, USA, Inde, Turquie, Iran en 1973, etc.

C'est en 1960 que Paul Chemetov lui propose d'intégrer l'AUA⁸, et c'est au sein de l'AUA qu'il signera ses premières réalisations, à Vigneux sur Seine (1964), Villeneuve St Georges (Le Bois Maton, 1965-68), Rosny sous Bois (Les longues Raies, 1969), tout en travaillant également avec d'autres architectes, comme Damery, Getter et Weil (Nangis, la mare aux curés, 1964-66 - Provins, 1970 - Reims, la Croix rouge et le parc Saint John Perse, 1966-70), Marot et Tremblot (Reims, les Chatillons, 1970), ou encore Jean Royer (ZUP de la Reyssouze, Bourg-en-Bresse, 1967).

Simon développa également des projets personnels en dehors de ces associations avec des architectes, comme les espaces publics de la ZUP de la Bourgogne (Tourcoing, 1966), de Beaulieu (Wattrelos, 1966), de Fontenay-sous-Bois (1975). Encore ces réalisations ne constituent-elles que quelques points de repères importants au sein d'une production incessante et massive, poursuivie jusqu'à nos jours, et dont Simon lui-même ne parviendrait plus à établir la liste exhaustive.

Toujours en 1960, débute sa carrière d'enseignant, lorsque le grand environnementaliste Ian Mac Harg l'invite à enseigner à Philadelphie. Et lorsque fut créée l'École Nationale Supérieure du Paysage (ENSP), Simon était naturellement en bonne position pour y jouer un rôle majeur. Toutefois, il préféra laisser l'organisation

6 Les informations biographiques qui suivent sont issues de Sylvie Assassin, « L'œuvre de Jacques Simon dans les banlieues de 1960 à 1975 », mémoire de DEA Jardins, Paysages, Territoires, sous la direction de Bernard Lassus, Ecole d'Architecture de Paris-La Villette + Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1997

7 « L'œuvre de Jacques Simon dans les banlieues de 1960 à 1975 », op. cit. p. 10

8 « L'œuvre de Jacques Simon dans les banlieues de 1960 à 1975 », op. cit. p. 9. L'auteur estime que ce rapprochement disciplinaire aurait été justifié par le « brutalisme » qu'auraient affiché alors identiquement dans leurs œuvres respectives les architectes de l'AUA et le paysagiste Jacques Simon, dont les projets traduisent en effet le plus souvent une prose de position et une appropriation radicale des espaces libres aménagés.

du nouvel enseignement à son élève Michel Corajoud. Simon, toujours en voyage ou en chantier, est intervenu régulièrement au sein de l'ENSP durant les années 70 et 80, pratiquant selon ceux qui l'y ont connu, un enseignement-éclair, fondé sur des visites nombreuses et une méthode musclée d'enseignement.

C'est en 1964 qu'il publie son premier ouvrage, « L'art de connaître les arbres », publié chez Hachette. Abondamment illustré, cet ouvrage se distinguait nettement des traités jusque là diffusés dans le petit monde des paysagistes. Il n'est pour s'en convaincre que de le comparer à celui auquel il semble s'être référé⁹, « Jardins d'Agrément », publié en 1959 par les paysagistes Daniel Collin et Henri Brison, ouvrage au ton docte et aux illustrations encore très rares, dont le propos est essentiellement axé sur des problèmes de composition des espaces plantés.

Il rencontre alors Jean Royer, alors directeur de la revue « Urbanisme », qui lui propose d'animer une rubrique intitulée « Espaces Verts » dans cette prestigieuse revue. Cette contribution journalistique durera durant toutes les années 60, et Simon y fera succéder coups de gueule contre la pauvreté du traitement des espaces libres dans les grands ensembles et les opérations d'urbanisme de cette époque, et recension de voyages personnels. Il participe également à la revue de l'AUA, « Forum », dont le premier numéro paraît en 1962.

Esprit cosmopolite, Simon s'intéresse également aux autres revues d'urbanisme et de paysage, et établit des liens personnels avec les équipes rédactionnelles des revues danoise, suisse et allemande « Landscap », « Anthos » et « Garten und Landschaft ».

Fort de ce réseau, il prend lui-même la direction de la revue « Espaces verts » en 1969, et lui imprime une tonalité complètement renouvelée¹⁰. Il la dirigera jusqu'à sa disparition au début des années 80.

Parallèlement, il crée sa propre revue, « Aménagement des espaces libres », qui lui servira de tribune personnelle depuis les années 70 jusqu'aux années 90. Cette revue thématique, à parution approximativement annuelle, prend souvent la forme de portfolios où le lecteur trouve une multitude de fiches décrivant dans un style très libre, opérations d'aménagement et ouvrages théoriques, questions de sociétés et publicités pour des fournitures, outillages et entreprises d'espaces verts. Ces revues restent aujourd'hui un matériel pédagogique et un espace de stimulation intellectuelle de référence pour la plupart des paysagistes français. Jacques Simon voit en effet dans les revues non seulement et peut-être même moins un support d'information, qu'un espace de diffusion de modèles de projet à copier. Il exalte les vertus de l'imitation, et on comprend alors l'enjeu que pouvait représenter pour lui la médiatisation d'opérations qu'il jugeait exemplaires¹¹.

1.1.2.. Le paysage urbain selon Jacques Simon : le passant comme programme

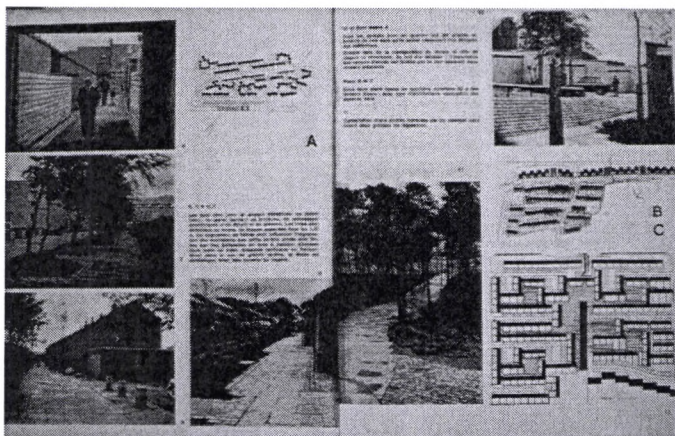
C'est à la lecture de cette production journalistique qu'il nous est possible de dégager le propre de la pensée paysagiste de Jacques Simon. Encore ce travail analytique butte-t-il d'emblée sur une tonalité et des scénographies discursives extrêmement complexes et déroutantes. Simon n'exprime jamais une idée sans donner à comprendre en même temps ses limites, voire sa nullité ! Il n'a d'ailleurs jamais éprouvé le besoin de réaliser une somme de ses pensées dans un ouvrage au ton franchement théorique ou même simplement auto-biographique. Pour lui, seuls les espaces restent. Les pensées qui les ont produites comptent peu.

9 Ibidem, p. 20

10 Nous renvoyons le lecteur pour plus de détail sur ce point à la monographie de la revue « Espaces Verts », infra. p. 211-216.

11 Ibidem. p. 20

Il n'empêche que, particulièrement durant les années paysage urbain, cette pensée a développé quelques thématiques constantes et surtout des stratégies discursives singulières et suffisantes pour cerner le propre de la pensée du paysagiste.



Double page d'*Espaces Verts* n°15 : les villes nouvelles

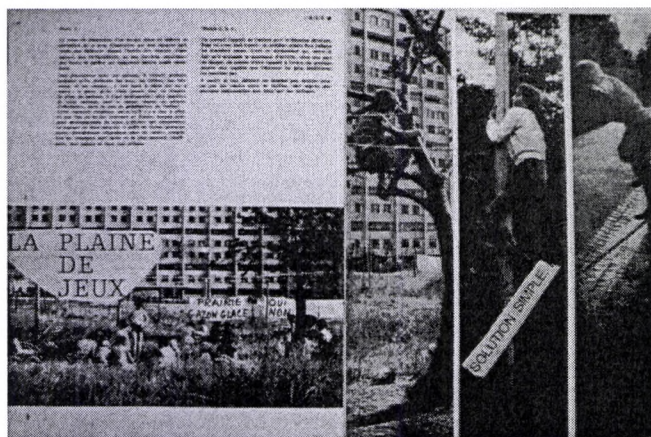
Tout d'abord, le propos de Simon s'empare d'un objet programmatique nouveau : les villes nouvelles. Le premier numéro d'« Espaces verts » qu'il dirige est consacré à trois villes nouvelles britanniques (Cumbernauld New Town, Peterlee et Glasgow) et à une ville nouvelle danoise (Albertslund)¹². Il y fait l'éloge d'une planification approfondie et tenace, prenant en compte en amont la question des espaces extérieurs, et qui sait toutefois laisser localement d'importantes marges d'action aux concepteurs. Il associe la réussite de ces villes à la complexité et à l'intelligence des emboîtements des espaces publics qui en rythment les circulations. Cette multiplicité des espaces publics se développe autour de cheminements piétonniers et cyclistes complètement séparés de l'armature viaire automobile, d'ailleurs elle-même réduite au strict nécessaire. Ruelles et placettes se suivent sans se ressembler, et cette diversité d'espaces et d'ambiances est associée dans l'esprit de Simon à une grande qualité de voisinage, comme si la diversité incitait à plus et à mieux communiquer. Le succès de ces espaces tient aussi selon Simon aux choix du vocabulaire d'aménagement, qui renonce à une certaine dextérité horticole au profit d'un traitement minéral de grande qualité (pavages, plans de calpinage détaillés, etc.), de la conservation maximum des végétations préexistantes, et de la substitution de simples pelouses plurispécifiques aux sempiternels massifs arbustifs. Ces choix lucides, dans un contexte urbain où le vandalisme est déjà une importante contrainte, permettent d'alléger les budgets liés à la surveillance et à l'entretien des lieux, et donc de réserver un budget initial à l'aménagement supérieur.

Eloge de la planification, invitation à fragmenter et à séquentialiser l'espace urbain autour de trames de circulations piétonnes libérées de la voirie, appel à un aménagement plus humble dans sa forme mais du coup plus pérenne et lisible, tous ces thèmes entrent en parfaite continuité avec ceux développés depuis les années 50 par Théodore Leveau. Seul le cadre programmatique du discours semble avoir changé : Simon, s'il reste un acteur de la politique des grands ensembles¹³, voit la chance du paysagisme davantage du côté des villes nouvelles.

12 « Espaces Verts » n° 15, Août – Septembre 1968

13 Simon n'a consacré qu'un numéro de la revue « Espaces Verts » aux grands ensembles (n°44, août-septembre 1975), et encore uniquement pour dresser un bilan de divers projets de paysages réalisés dans les années 60 dans ce contexte. Il tire de l'examen d'une vingtaine d'opérations des conclusions

Mais rapidement, Simon va développer une approche différente de ces thématiques déjà bien connues. Pour lui, on l'a dit, la différenciation et la qualification des espaces publics est le vecteur d'une meilleure communication sociale, parce qu'il permet un déplacement plus libre de l'habitant dans la ville, et parce qu'il donne au voisinage un cadre lisible. Cette fonction sociale de l'espace libre était, elle aussi, affirmée par Leveau dont on souvient qu'il prescrivait une plus forte spécification programmatique des espaces en amont des projets : il importe, avant de dessiner un espace extérieur, de savoir clairement à quoi il va servir. Chez Simon toutefois, l'utilité sociale de l'espace « libre » ne se laisse pas énoncer par un programme : elle est en quelque sorte interne à l'extériorité conçue en tant qu'événement : le fait d'être dehors est un programme en soi.



Double page du n°17 d'*Espaces verts* : les enfants dans la ville

Pour illustrer cette singularité, il n'est que de considérer le numéro 17 de la revue « *Espaces verts* »¹⁴, où Simon consacre un dossier entier à la présence de l'enfant dans la ville. Ce sujet, certes, aurait intéressé Leveau. Mais uniquement pour en déduire – comme c'était d'ailleurs le cas dans l'article « sociologie urbaine » du dossier paysage urbain de 1965 – une liste de programmes-types et de besoins clairement objectivés, à satisfaire dans une gamme de produits d'équipement à inventer ou à améliorer.

Pour Simon, ce n'est pas à un effort d'équipement que les besoins de l'enfant en ville doit nous inviter, mais à un regard renouvelé sur l'espace urbain en tant qu'espace disponible, jusque dans son indéfinition, aux expérimentations spontanées de l'enfant. Il fait ainsi l'éloge du « terrain d'aventure » et de la « plaine de jeux », plus que du « jardin d'enfants ». Il en vante la variété, la mobilité, la réversibilité permanente. Le terrain d'aventure est à inventer et à réinventer sans cesse.

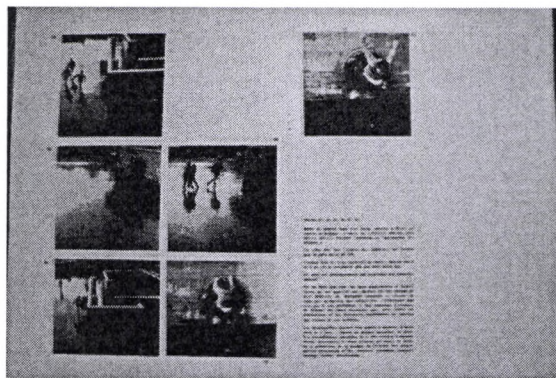
Le numéro fait la part belle aux images, et en particulier aux photomontages projetant des silhouettes d'enfants dans des positions et des situations incongrues à travers la ville. L'enfant devient ici un observateur privilégié de la ville, et c'est son point de vue que nous sommes invités à adopter. Pour Simon, il semble que l'enjeu soit moins de répondre à des besoins liés à l'enfance que de modifier notre approche de l'espace public en regardant la ville à la manière des enfants : comme des déambulateurs infatigables, amoureux des flaques et des trous, de l'équilibrisme sur bordures et sur barrières.

claires : un éloge de la simplicité, de la plantation dense et saine, dans laquelle la « clapiérisation » disparaîtrait dans la végétation, et un mépris évident pour la sophistication des travaux de sols et de mobiliers, qui vivent mal dans le temps.

14 « *Espaces verts* » n°17, Février-Mars 1969

Suivant la même logique, Simon invite les paysagistes à regarder la ville comme le font « les gens ». Dans un numéro de « Aménagement des Espaces libres », intitulé « Les gens vivent la ville »¹⁵, la parole est donnée « aux gens » par le biais de photomontages et de bandes-dessinées type « roman-photo ». De même, le numéro 24 de la revue « Espaces verts »¹⁶ est consacré aux squares parisiens, et les analyse sous l'angle de leur perception par les habitants. Simon y mentionne d'ailleurs le rôle accru des associations de quartier, par lesquelles les habitants souhaitent devenir acteurs de leur cadre de vie. Le numéro se penche moins sur des problèmes de composition paysagère que de gestion des usages : degré d'ouverture du lieu au public, horaires, gestion du stationnement. Il se termine par un éloge de la piétonisation, à l'exemple des programmes de rénovation urbaine de certaines villes américaines. Là encore donc, c'est moins la forme du paysage que les conditions de son appropriation humaine qui sont mises en avant.

Le numéro 35 de la même revue est intitulé « Succès et insuccès des jardins privés »¹⁷. Simon s'y penche sur l'expansion des programmes de maisons individuelles. Là encore, il se désintéresse des questions formelles (comment aménager un beau jardin privé) mais se fait le témoin de ce mouvement irrésistible par lequel chaque habitant aspire à s'approprier un espace qui lui soit propre. L'enjeu du paysage est alors pour lui de constituer à l'intérieur des lotissements des promenades vertes, possédant une incontestable fonction publique de déplacement dans le quartier et de rencontre, tout en restant en résonance avec l'espace privé de la maison car, « le jardin pour celui qui l'habite, (c'est) être encore chez soi quand on sort dehors. » D'où une large réflexion sur le traitement de l'espace public par ses franges plus que par son intériorité. La question centrale du projet n'est pas la nature de l'espace libre mais la façon dont il dialogue avec les propriétés riveraines.



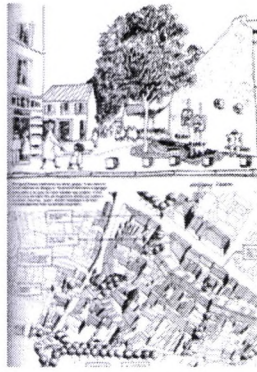
Article « paysage urbain » *Espaces verts* n°61

Il présente en illustration de cette démarche, dans le numéro 61 de la revue un projet de ZAC (La Vatine, Mont saint-Aignan, en collaboration avec Denis Sloan, architecte) qu'il présente comme exemplaire. Il intitule significativement son article « paysage urbain », et y produit un plan faisant apparaître un réseau continu de cheminements, mails et chemins creux destinés à permettre une circulation la plus libre et simple possible des habitants à travers le nouveau quartier.

15 « Aménagement des espaces libres » n°7

16 « Espaces verts » n°24, Juillet-Août-Septembre 1970

17 « Espaces verts » n°35, Avril-Mai-Juin 1973



Aménagement des espaces libres n°11 : « paysage urbain » à Gennevilliers (Planche XVII – C2)

Il est frappant de constater que le même dispositif est proposé à la même époque dans un tout autre contexte spatial : la requalification des espaces publics d'un quartier central de Gennevilliers dans le cadre d'une Opération Programmée de Réhabilitation de l'Habitat ancien¹⁸. Là aussi, il s'agit de former un réseau d'espaces publics formant maillage et dont le fil conducteur est bien évidemment le déplacement du piéton dans le quartier. La fonction sociale de l'espace libre, qui est donc foncièrement de « passer », est comme déconnectée, structurellement, du cadre dans lequel elle s'exerce. Le véritable sujet du projet n'est pas tant le lieu que le passant qui l'habite de ses pas.

Nous pourrions donc conclure sur la pensée de Simon en disant que, si elle reprend tous les thèmes et objectifs chers à la génération précédente des paysagistes français, du moins tels qu'exprimés par Leveau, elle en inverse l'ordre de priorité. Pour Leveau, qui est urbaniste autant que paysagiste, c'est la planification urbaine qui doit permettre de répondre aux besoins liés à l'espace libre, à « l'espace vert urbain ». Pour y arriver, il faut une étude sérieuse, méthodique, procédant par emboîtement d'échelle, du plan régional au plan de masse et d'aménagement de tel espace public. Pour Simon, il faut partir du regard porté localement par les habitants pour en déduire un projet de cheminement, qui sera l'armature véritable de la structuration du quartier, à une échelle qui pourra être toujours plus vaste.

1.2. L'amplification du paysage urbain par Michel Corajoud

Cette démarche a fortement inspiré les premières années d'un disciple particulièrement créatif de Simon, Michel Corajoud, et dont la virulence va donner, mais de façon éphémère, une lisibilité encore plus nette aux thématiques, voire aux injonctions, liées à la notion de paysage urbain.

C'est par Simon que est venu au paysage, lui qui n'avait aucune formation en ce domaine (il a étudié à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). C'est Simon, qui, en 1967, introduisit Corajoud au sein de l'AUA, où il devait sympathiser avec deux jeunes architectes fraîchement arrivés d'Amérique, Borja Huidobro et Henri Ciriani. A trois, ils formèrent le trio CCH, et c'est à ce titre qu'ils menèrent à bien diverses études et réalisations à l'intérieur des villes nouvelles alors en construction. Et c'est tout naturellement que Simon leur ouvrit les colonnes de la revue « Espaces Verts », ce qui donna lieu à deux numéros dont le contenu était très marqué par les expériences du groupe CCH.

Le numéro 25¹⁹ de la revue consacre 13 pages au projet d'Echirolles, ville neuve de Grenoble alors en cours d'étude et de réalisation. L'article est abondamment illustré

¹⁸ Projet présenté dans le numéro 17 de « Aménagement des espaces libres », en 1980.

¹⁹ « Espaces verts » n°25, 1971

par les plans, croquis et perspectives de l'opération. D'emblée, le thème simonien de la fonction sociale de l'espace libre est énoncé, puisque l'objet du projet est donné comme étant « le sol, lieu d'animation, de contact et d'échange ». La démarche globale du paysagiste a été d'« associer lisibilité, multiplicité des perceptions et enchevêtrement des exigences sociales. »

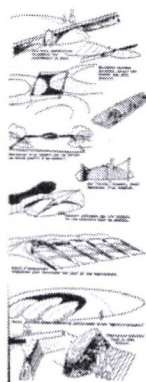
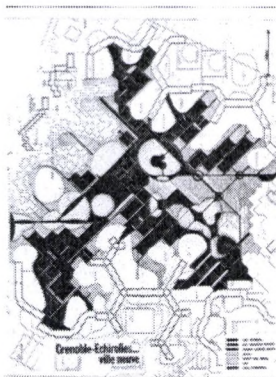
Cette dimension sociale du paysage a pour effet immédiat, selon le groupe CCH, d'extraire la question du projet de celle de la forme, de la composition, pour l'étendre à l'échelle de la ville elle-même. L'enjeu n'est pas de créer des espaces verts de qualité, mais de transformer la ville en paysage en en faisant un vaste espace d'échanges sociaux :

« Nous insistons sur l'importance de cette étude [programmation du quartier] car ce qui a permis de gommer l'appellation "zup" pour remplacer [sic] par "ville neuve", c'est la qualité inhabituelle des rez-de-chaussée (rez-de-chaussée qui nous est confié en grande partie). De même, il apparaît qu'en fine le paysage de la ville sera la ville elle-même et non plus les espaces réservés à cet effet. »

et plus loin,

« La ville est un paysage en soit [sic], nouvelle nature qui porte en elle des valeurs d'échange et de spectacle comparables à celles des sites naturels ».

Remarquons l'importance stratégique de la gestion des rez-de-chaussée dans le propos du groupe CCH. Nous retrouvons bien ici le propos de Simon, pour qui l'espace public se définit avant tout comme espace de frottement, de frôlement, d'accompagnement de l'espace privé limitrophe. Ce frôlement social n'existe pleinement qu'entre le rez-de-chaussée et la rue, et de fait, l'une des singularités du projet grenoblois est l'importance accordée à la rue objectivée comme figure de l'espace public en soi.



La galerie de l'arlequin, croquis de Ciriani (Planche XVI-B1-B2-B3)

Le projet est structuré autour « la rue », appelée « galerie de l'arlequin » : une longue coursive de 6m de hauteur sous plafond et de 1,5 km de longueur, traversant immeubles de logements et équipements du quartier. C'est un mail d'équipements publics et de pôles d'animations, notamment commerciaux. Toutes les circulations verticales des immeubles y débouchent, ce qui en fait l'espace public de référence de toute la population. Le traitement de cette galerie s'efforce d'y installer une succession d'ambiances différentes, par le jeu de la polychromie notamment. Les

croquis de Henri Ciriani mettent en évidence la fonction sociale majeure du lieu. C'est cette diversité et cette densité d'usage qui correspondait pour le groupe CCH au « paysage urbain »²⁰.

Le numéro 27 de la revue « Espaces verts »²¹ est essentiellement consacré aux expériences de rénovation urbaine américaines. Pour ce faire, la parole est donnée à Grady Clay, directeur de la revue « landscape architecture » (USA). Mais cet article est entrecoupé de dessins, de photomontages et de citations, dont l'une, ostentatoirement signée « Corajoud », affirme :

« Définir une aspiration commune ! Ce pour quoi il faut se battre. Il faudrait avant tout s'en prendre aux racines mêmes du système de notre société, se soumettre aux contradictions les plus aberrantes pour comprendre que l'érosion de la conscience collective n'est pas une loi du hasard, mais bien le fait d'une certaine politique. »

On reconnaît ici les accents gauchistes de l'immédiat après-mai 1968. On comprend surtout que si le paysage urbain est mobilisé en tant que catalyseur social, en tant qu'espace de rassemblement de la vie collective, c'est à contre-courant d'une logique dominante de la société moderne, qui fait prévaloir l'atomisation des individus sur leur capacité de regroupement. Le paysage devient ici un objet politique à part entière de par sa dimension sociale.



Double page de Espaces verts n°27 : les gens s'emparent de la ville

La stratégie visuelle du numéro met en valeur, à l'intérieur des opérations présentées, la capacité des habitants à s'emparer d'une manière quasi-insurrectionnelle de l'espace public. De petits espaces délaissés dans la trame serrée du grid new-yorkais sont transformés, avec des moyens simples, en terrains de jeu, de sport, de détente. Les chômeurs des quartiers concernés sont chargés de la réalisation de ces espaces, ce que Simon commente avec son humour habituel par le terme de « dynamite sociale ». Il en résulte des créations très spontanées (en apparence du moins), que Grady Clay oppose aux « espaces libres traditionnels ».

On voit donc comment le propos de Simon, pour qui l'espace libre vaut moins par son programme et son esthétique que par sa simple capacité à accueillir la libre déambulation du passant, est amplifié sous l'emprise de Corajoud, pour acquérir une tonalité nettement révolutionnaire de collectivisation de l'espace public, libérée des

20 Selon Pascale Blin, op. cit., 21

21 « espaces verts » n°27, avril-mai-juin 1971

politiques insidieuses des autorités qui, par leurs efforts de planification, ne cherchent au fond qu'à s'opposer à cette « dynamite sociale ».

1.3. De nouvelles compétences : créer un paysage urbain

1.3.1. Fabriquer la ville avec le paysage urbain : le remodelage des centres ville par la rénovation urbaine

L'un des principaux objets sur lesquels on peut estimer la réception du *townscape* en France est la rénovation urbaine. Les résultats des rénovations urbaines sont manifestes à la fin des années 1960 et dans les années 1970, date à laquelle elles sont d'ailleurs âprement attaquées, en tant qu'acte politique et social et opérations de spéculation, dans la presse généraliste, les revues spécialisées et quelques ouvrages qui ont fait date²². Mais la politique de rénovation a été pensée bien en amont, avant même les débuts de la Ve République²³. La loi-cadre du 7 août 1957 et le décret du 31 décembre 1958 qui avaient institué les ZUP, sont moins connus pour également instaurer le cadre législatif de la rénovation urbaine. À titre d'exemple, on peut noter que le Plan directeur de Paris (P.U.D.) est rédigé en 1959 ; et dresse un premier inventaire des opérations à entreprendre, soit un dixième du territoire de la capitale²⁴. À la lutte contre l'habitat insalubre, s'associe une politique de valorisation foncière de secteurs entiers. Dans de nombreuses villes françaises, dont Lyon, il s'agit de remodelages urbains de grande ampleur au niveau spatial avec leurs conséquences en termes sociaux.

Avant le dossier spécifiquement consacré par la revue *Urbanisme* au paysage urbain en association avec les grands ensembles, la notion de paysage urbain a été remise en scène en 1964, en relation avec le *townscape* de Gordon Cullen. Elle apparaît quelques mois après dans cette même revue – pour la première fois explicitée réellement en relation avec une question située et concrète d'aménagement – à propos de la rénovation du centre ville de Lyon. Cette opération est menée sous la direction de Charles Delfante et de l'Atelier d'Urbanisme de la ville de Lyon (ATURVIL, dirigé par Delfante), par un groupe d'études composé de l'Atelier, de deux bureaux d'études et d'Eugène Beaudoin, architecte Prix de Rome associé spécialement pour les études de paysage urbain²⁵.

Dans cet article, la discussion sur le centre ville de Lyon évoque plusieurs problèmes d'actualité : la rénovation urbaine renvoie à la forme urbaine et à sa perception par l'utilisateur, par le biais des hauteurs, des volumes comme expression des différentes fonctions ; on pressent l'articulation possible de cette première thématique sur laquelle nous allons revenir avec le paysage urbain. S'inscrivant dans l'actualité internationale des débats sur l'urbanisme et ses instruments, la seconde question est, à travers la référence explicite de Delfante aux « centres directionnels » américains et européens, celle des frontières disputées entre urbanisme et architecture, leurs instruments respectifs et la pertinence des différentes échelles d'intervention. Or, le débat sur les centres directionnels en Italie, pays largement cité par Charles Delfante, présente d'étroites relations avec la question du paysage urbain. Les centres directionnels sont des centres d'affaires, concentration d'activité tertiaires dans les centres villes, en lieu et place du centre historique traditionnel ; au début des années

22 Henri Coing, *Rénovation urbaine et changement social*, Les éditions ouvrières, Paris, 1966.

23 Voir Francis Godard (et al.), *La Rénovation urbaine à Paris. Structure urbaine et logique de classe*, Mouton, Paris – La Haye, 1973.

24 Joseph Abram, Gérard Monnier, *L'architecture moderne en France, tome 2. Du chaos à la croissance*, Picard, Paris, 1999, p. 144.

25 Charles Delfante, « La restructuration du centre », *Urbanisme* n°85, « Lyon et sa région », 1964, p.46.

soixante les mégastructures sont souvent la proposition architecturale pour ces centres directionnels. Aussi le contexte italien, et le débat auquel dans lequel s'inscrit, depuis 1955, la réception du *townscape*²⁶, nous intéresse particulièrement ici.

En Italie, la thématique du paysage urbain a en effet connu un regain de fortune depuis 1955, date de la réception du *townscape* britannique dans la péninsule : en témoigne *Urbanistica*²⁷ Casabella mais surtout la revue de Bruno Zevi, *Architettura cronache e storia* qui depuis sa fondation en 1955 publie des articles sur le *townscape* et sa possible application dans le contexte italien²⁸. Cette réception s'inscrit à un moment de transformation disciplinaire de l'urbanisme, moment de recherche de nouveaux instruments qui puissent après la première phase de la Reconstruction, marquée par l'intérêt porté au « quartier » (opérations de logement sociaux dans les périphéries), concilier les différentes échelles d'intervention des plans régulateurs : l'accroissement urbain des années 1950 et du début des années 1960 rend en effet obsolètes les instruments traditionnels, tels les PRG, Plan régulateur général au niveau de la commune. Dans ce contexte, le *townscape* « importé » d'Angleterre est perçu comme une possible échelle intermédiaire, qui permettrait d'articuler planification urbaine et intervention architecturale ; c'est l'échelle dans laquelle l'intervention urbaine n'exclut pas l'intervention sur la forme. Cette problématique est notamment développée par l'architecte urbaniste Ludovico Quaroni de nombreux articles, dans les années 1950 et 1960²⁹. Elle est l'un des thèmes centraux des débats de 1956 au début des années soixante, années qui précèdent la réforme de l'urbanisme, promue par l'INU (Istituto nazionale urbanisti)³⁰. Après cette période de questionnement sur la « forme de la ville », au début des années 1960 s'instaure le débat sur la « nouvelle dimension » : la ville-région, puis la grande échelle, qui deviennent une part du bagage méthodologique des urbanistes. Témoin de cette transformation du débat disciplinaire, la revue *Casabella* s'ouvre à partir de 1960 aux théories sur la *città-territorio*, à la grande échelle, et aux nouveaux instruments de l'urbanisme aptes à y faire face ; elle se transforme en un espace de diffusion des mégastructures japonaises, de la réalité urbaine américaine et des centres directionnels américains. La diffusion particulièrement importante en Italie de ces thématiques et des mégastructures reflète d'après Manfredo Tafuri « un profond malaise à l'égard des limites spécifiques de l'architecture et le traumatisme de la montée en puissance du planning comme discipline tout à fait autonome³¹ ». Dans la foulée de cet intense débat, de nombreuses municipalités organisent des concours pour ces centres directionnels. Emblématiques à cet égard sont les concours pour les centres directionnels de Padoue et de Turin, respectivement en 1959 et en 1962, auquel participent les architectes Carlo Aymonino, Guido Canella, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà, Aldo Rossi. En 1969, l'architecte japonais Kenzo Tange est retenu pour le centre directionnel de Bologne, qui se situe dans la partie nord de la ville.

Le centre directionnel prend cette importance en Italie au tournant des années 1960 car cet objet concrétise la « synthèse entre architecture et urbanisme préconisée en 1959 à la table ronde de Lecce³² ». En effet, consacré au « visage de la ville » (« Il

26 Voir infra.

27 Voir l'article de Lionello De Luigi dans *Urbanistica* n°32, en 1960.

28 Voir par exemple : Vittoria Calzolari, « Paesaggio urbano : un'arte impegnativa », *Architettura cronache e storia* n°1, 1955, p. 43-45.

29 Articles réunis dans Ludovico Quaroni, *La Città fisica*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari, 1981 (articles rassemblés par Antonio Terranova).

30 La proposition de réforme est présentée en décembre 1960 au VIIIe Congrès de l'INU.

31 Manfredo Tafuri, « Architettura italiana 1944-81 », in *Storia dell'arte italiana*, vol. VII. Il Novecento, Einaudi, Turin, p. 495, qui fait une synthèse de ces enjeux.

32 Manfredo Tafuri, *art. cit.*, p. 494.

Volto della città») – c'est à dire indirectement au « paysage urbain » (il prolonge en ce sens le VI^e congrès de l'INU à Lucques, tenu en 1957, sur la « Défense et valorisation du paysage urbain et rural ») –, le congrès de l'INU à Lecce en 1959 est censé forger des instruments professionnels pour combler ce fossé grandissant entre architecture et urbanisme. À cet effet, les participants convoquent, tout en les critiquant, les références du *townscape* et du *town design*, comme « dernière chance de réduire une ligne de fracture entre l'architecture et un urbanisme "qui n'a pas progressé du même pas que l'architecture moderne" ³³ ». Selon l'historien Carlo Olmo, le congrès « Il Volto della città » de 1959 est la dernière ligne de frontière commune entre planification urbaine et projet architectural. Ainsi, dans le débat professionnel italien, le questionnement sur l'échelle et la thématique des centres directionnels articulent sans les confondre *townscape* et paysage urbain, ce dernier, désigné par « paesaggio urbano », préexistant en Italie à la notion de *townscape* (importée autour de 1955) intervenant dans ce débat de la conservation et de la valorisation.

Contributeur depuis le début des années 1960, à l'occasion de la publication de Bagnols sur Cèze et de Firminy, puis membre du comité de rédaction d'*Urbanisme* depuis 1966, Charles Delfante est l'un des principaux passeurs en France du *townscape* britannique, des analyses de Kevin Lynch sur la perception de la ville, de références italiennes qu'ils a connues par sa proximité avec les urbanistes italiens (*Urbanisme* était proche de *Urbanistica*, dirigée par l'architecte-urbaniste Giovanni Astengo)³⁴. Dans ses articles, il mobilise tant des références théoriques étrangères (de manière assez éclectique Cullen, Lynch, Ivor de Wolfe alias Hugh de Cronin Hastings sur le *townscape* italien, des analyses esthétiques italiennes) que des opérations concrètes. Les centres directionnels européens (centre de Philadelphie, développement de la City à Londres, restructuration du centre de Rotterdam aux Pays-Bas, restructuration du centre de Stockholm) et surtout italiens (Milan, Turin, Padoue, Rome) sont selon lui les « clefs de voûte de la ville nouvelle et l'élément essentiel de la restructuration urbaine³⁵ ». Dans la lignée des interrogations soulevées par les architectes-urbanistes italiens au Congrès de l'INU à Lecce en 1959 sur la frontière entre urbanisme et architecture, il ajoute : « Mais cette restructuration des centres peut aussi apparaître comme un élément de transition entre la planification proprement dite et l'architecture ou entre le zonage et la forme architectonique³⁶. ». Dans le projet présenté à Lyon en illustration de cet article, les centres directionnels qui restructurent la silhouette de la ville sont ceux de la Part Dieu, complétés par quelques « points forts » soulignés par des verticales, comme le centre près de la place

33 Carlo Olmo, *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza 1945-1960*, Bollati Boringhieri, Turin, 1992, p. 73. On verra les textes de la table ronde Giancarlo de Carlo, Pietro Moroni, Ludovico Quaroni, Eduardo Vittoria, « Tavola rotonda del VII Congresso nazionale dell'INU, Il Volto della città », *Urbanistica* n°32, 1960.

34 Charles Delfante architecte (ENSBA, 1953) et urbaniste, né en 1926 à Lyon, suit à partir de 1948 les cours de l'IUP (Lavedan, Brunhes, Sorre, Chappey et Auzelle). Appelé en 1953 par André Prothin au Centre d'Etudes dirigé par Robert Auzelle au ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, Delfante est ensuite urbaniste de l'opération de Firminy-vert, urbaniste en chef de la ZAC de Nîmes-Pissevin (1960), avant de se consacrer à l'Atelier d'Urbanisme de de Lyon (A.T.U.R.V.I.L) à partir de 1961, structure privée indépendante des services techniques et la Ville qui signe en 1969 le plan directeur de Lyon. Charles Delfante, entretien avec T. Paquot et L. Feveile le 25 juin 1999, p. 10-11 ; entretien avec H. Jannièrre et F. Pousin, Lyon, le 3 juillet 2006 (retranscrit dans ce volume). Voir aussi Charles Delfante, *Cent ans d'urbanisme à Lyon*, LUGD, Lyon, 1994, p. 28-36.

35 Charles Delfante, « La restructuration du centre », *Urbanisme* n°85, « Lyon et sa région », 1964, p.46.
36 Ibidem.

Bellecour, ou encore la restructuration de la place de l'Hôtel de ville, au nord de la presqu'île.

Pour Delfante, paysage urbain et *townscape* semblent ici se superposer, alors que dans les occurrences françaises précédemment relevées, le paysage urbain était lié à l'art urbain, avec ses spécificités françaises (ordonnance et composition, appliquées aux grands ensembles).

De la rénovation urbaine à la critique de l'environnement visuel

Deuxième question soulevée par la rénovation urbaine, toute opération de rénovation urbaine *créée* à partir des centres d'affaires ou de leurs équivalents *un nouveau paysage urbain*, dont il faut contrôler la forme.

Cette thématique (donner forme, modeler les paysages urbains des centres) se substitue progressivement dans les colonnes de la revue à celle des grands ensembles. Or, elle n'est pas sans lien avec la « plastique » des grands ensembles : par exemple, la recherche de points de « densification verticale » rappelle celle de « nouveaux monuments », tours ou équipements collectifs, pour les grands ensembles. En effet, afin de modeler la silhouette du nouveau centre ville, il s'agit d'élaborer un plan d'épannelage avec « des points verticaux de densification » (les tours, concentrant des fonctions administratives, financières) :

« Une démarche intellectuelle de création du nouveau paysage urbain a conduit à l'expression d'un plan d'épannelage qui vise l'intégration des volumes dans l'ensemble du paysage urbain actuel et un jalonnement de ce paysage par des points forts qui devraient permettre sa mutation »³⁷.

Le contrôle de la création du paysage créé s'appuie sur une série de critères, comme les hauteurs (accentuées), la séparation des circulations et les dalles, tout en pérennisant la caractère du paysage urbain préexistant : le « centre restructuré relié aux centres secondaires assure la transition avec la forme traditionnelle de la ville »³⁸. Du milieu des années 1960 à 1973, on constate néanmoins une attention grandissante accordée à la perception du citoyen, au contrôle des qualités visuelles du cadre de vie qui devient un critère important des projets de rénovation. On peut constater ce glissement dans une série d'articles d'*Urbanisme* :

« Le paysage urbain doit faire l'objet d'approches nombreuses et [...] l'environnement doit être de qualité car il faut penser au cadre de vie du citoyen. Il faut donc arriver à redonner la perception à partir de "points singuliers", d'une certaine cohérence de ce paysage urbain, qui contribuera à renforcer le "sentiment d'appartenance" qui caractérise les villes attachantes. On ne devrait pas pouvoir répéter que notre temps est "l'époque des casernes". Le mobilier urbain, lui aussi, doit être soigné au même titre que l'architecture³⁹ [...] ».

Ainsi monte en puissance la notion d'« environnement visuel », véhiculée par la notion anglaise de *townscape*, et le contrôle de cet environnement au moyen du paysage urbain. Enfin, au début des années 1970, le paysage urbain s'affirme également comme un instrument d'interprétation de la ville, par exemple dans l'article « L'environnement visuel » qui délivre une grille de lecture du paysage

37 Charles Delfante, « La restructuration du centre », *Urbanisme* n°85, « Lyon et sa région », 1964, p.49.

38 Charles Delfante, « La restructuration du centre », *Urbanisme* n°85, « Lyon et sa région », 1964, p.46.

39 Charles Delfante, « Plaidoyer pour les centres », *Urbanisme* vol. 39 n°115, 1970, p. 25-26.

urbain⁴⁰. La montée en puissance de l'« environnement visuel » est concomitante de la contestation, qui se généralise au tournant des années 1970, de l'environnement bâti et du « cadre de vie » dans son ensemble dans cette série d'articles, illustrés pour certains par quelques photomontages ironiques de Jacques Simon.



Illustrations de Jacques Simon pour l'article de Charles Delfante, « L'environnement visuel »
Urbanisme n°129, 1972, p. 10

On peut lire dans le recours au paysage urbain une forme de réponse possible à cette crise de l'urbanisme.

2. ANALYSER, REGARDER, CRITIQUER

2.1. Stations touristiques de montagne et ensembles immobiliers de loisirs : Quelques exemples extraits de revues d'art

Les revues d'art sont assez peu disertes sur les grands ensembles. Lorsqu'elles évoquent l'architecture, c'est le plus souvent au titre d'une « production artistique » parmi d'autres et s'en tiennent de la sorte à des édifices ou des programmes (équipements, hôpitaux, musées) au caractère « exceptionnel ». Nous nous sommes intéressés à *L'Oeil* car outre un numéro spécial par an consacré à l'architecture et au design, cette revue comporte une rubrique d'architecture dont les articles sont régulièrement signés par François Loyer, par Pierre Joly, également photographe. En outre, dans les années 1960 cette revue d'art s'intéresse avant tout à définir quelle peut être l'expression plastique d'une nouvelle phase de la modernité architecturale avant de témoigner dans les années 1970 d'une prise de distance vis-à-vis de l'urbanisme moderniste. Dans les années 1960, on relève la présentation de quelques réalisations : La Croix Blanche à Vigneux (arch. Lopez et Tourry), La Maurelette (Eugène, Pierre et Jacques Chirié arch., Jacques Sgard et Bernard Lassus paysagistes), Grigny (Emile Aillaud), tous étudiés en termes de « plastique architecturale », y compris le plan-masse de Grigny analysé, en partie, pour ses valeurs graphiques et plastiques. Un sujet d'intérêt est l'intégration de l'œuvre d'art dans les grands ensembles, notamment à propos des barres du quartier de La Duchère à Lyon (arch. Jean Dubuisson) puis de Vitry Colombine en banlieue parisienne, pour laquelle les interventions des plasticiens sont convoquées afin de « donner un visage humain à cette géométrie nécessaire »⁴¹. Au début des années 1970, *L'Oeil* se fait l'écho, par la voix de Pierre Joly, de quelques qualificatifs peu amènes sur les grands ensembles,

40 Charles Delfante, « L'environnement visuel », *Urbanisme* vol. 41, n°129, 1972, p. 4-10.

41 Xavier Gilles, « Vitry Colombine », *L'Oeil* n° 224, mars 1974, p. 12-17.

« pseudopodes banlieusards » qui sont le fruit d'un « urbanisme abstrait »⁴². Mais désormais, la critique des grands ensembles est généralisée tant dans les périodiques professionnels, les revues culturelles que dans la presse quotidienne nationale et les quelques arguments avancés dans *L'Oeil* sont devenus des lieux communs.

Dans cette revue, le paysage urbain est davantage associé à d'autres programmes, que Pierre Joly photographie et commente au début des années 1970 : les programmes immobiliers de loisirs, stations de montagne et aménagement du Littoral de la côte Languedoc Roussillon. En quoi le « paysage urbain » est-il présent dans ces réalisations telles que commentées et photographiées dans la presse ? Dans les années 1970, Pierre Joly exprime un certain rejet de l'urbanisme fonctionnaliste en faisant l'apologie de la compacité, de la densité, du caractère urbain offert par les rues ou équivalents de rue, les passages couverts et les rues commerçantes, tous éléments de la ville traditionnelle. Il met en évidence ces caractéristiques dans des constructions fondées sur des logiques de trames et de « structures agglutinantes »⁴³ issues de la logique du « web », au cœur des recherches de l'équipe de Georges Candilis - par exemple, Barcarès Port Leucate, de Georges Candilis (1969), parmi les ensembles de loisir sur la cote Languedoc-Roussillon⁴⁴ ou encore « paquebots des montagnes ».

À propos de la station de montagne « Le Val Claret » à Tignes (arch. Jean-Claude Bernard), Joly écrit en 1974 :

« La construction en montagne a quelque temps fait figure d'expérience et des architectes soucieux de recherche y ont trouvé occasion de mettre à l'épreuve, avec des fortunes diverses, des dispositifs d'urbanisme ou des formes d'architecture dont aurait pu profiter le renouvellement du "paysage urbain". Mais ces expériences sont restées isolées. Les contraintes du financement ont eu raison tout d'abord des passages couverts, des passerelles, des espaces communs, qui semblaient, voici quelques années, faire l'originalité des projets, puis de toute ambition architecturale⁴⁵ ».

L'article intitulé « Tignes, la fête urbaine » affirme que le Val Claret, comme d'autres stations, est le terrain d'expérimentation de nouveaux dispositifs urbains et architecturaux mettant en valeur les passages, les articulations et les espaces semi privés ; le comparant à un quartier de ville, Joly souligne de la sorte son caractère urbain affirmé. De telles réalisations renouent avec la densité dénigrée par l'urbanisme fonctionnaliste. Formes d'urbanisation touristique qui a priori n'ont rien d'urbain, ces ensembles immobiliers sont l'occasion de formuler une critique ouverte à l'encontre de l'urbanisme fonctionnaliste de la décennie précédente. Si la phase des grands ensembles semble achevée, les critiques se portent sur les survivances de cet urbanisme fonctionnaliste tant dans les rénovations urbaines que dans les résidences privées en périphérie, ou dans certaines formes d'urbanisation « sauvage » des littoraux.

Pour les constructions littorales sélectionnées, Pierre Joly pose la question de l'« invention d'un paysage ». De même, à propos de la Grande Motte de Jean Balladur, Joly souligne le « dispositif urbain éprouvé » qu'offre le « réseau de rues relativement étroites et bordées de galeries commerçantes ». « Grâce à quoi la densité

42 Pierre Joly, « Un modèle d'école », *L'Oeil* n° 195-196, mars-avril 1971, p. 62-67.

43 C'est le qualificatif employé par Jacques Lucan (*Architecture en France 1940-2000*, Le Moniteur, Paris, 2001, p. 142).

44 Outre La Grande Motte de Jean Balladur, Barcarès Port Leucate, de Georges Candilis (1969), le centre naturiste du Cap d'Agde de l'atelier Lopez, port Saint Martin, de Jean Le Couteur.

45 Pierre Joly, « Tignes, la fête urbaine », *L'Oeil* n°224, mars 1974, p. 53.

de peuplement et d'usage assure sans difficulté l'animation que l'urbanisme contemporain s'interdit trop souvent de susciter »⁴⁶.

Prises tant en plan rapproché qu'en plan général, des photographies de Pierre Joly et Véra Cardot montrent le profil de ces « mégastructures » se détachant sur le paysage naturel (la silhouette des montagnes), pendant que les commentaires d'accompagnement font le parallèle entre ces deux « paysages ».

La revue *L'Oeil* privilégie les vues générales, de l'ensemble de loisir inscrit dans son site ; ainsi que des plans rapprochés qui dépeignent le relief des façades, l'effet de « ruche » de la géométrie des fenêtres. Pour les stations touristiques de montagne comme pour les grands ensembles, on assiste plus généralement dans la photographie (fonds Pierre Joly – Véra Cardot) à un changement de regard, se traduisant notamment par un resserrement sur les espaces communs et un intérêt pour leurs usages. Cela peut préfigurer la problématique de l'appropriation et le développement dans la période suivante de la réflexion sur les « pratiques » et la problématique de la participation.

2.2. Lire la ville avec le paysage urbain : la réception du *townscape*, en France et en Italie.

Pendant cette deuxième période, on assiste à la réception plus intense du *townscape* britannique en France et surtout, entre 1967 et 1973, des analyses de Kevin Lynch qui apportent dans le champ de l'urbanisme français de nouvelles lectures de la ville.

Afin de construire des méthodes de lecture de la ville et des sites qui puissent ensuite contribuer à « contrôler la création du paysage urbain »⁴⁷, Delfante renvoie en effet, dans une série d'articles d'*Urbanisme* de 1967 à 1974, au *townscape* de G. Cullen (référence relativement peu présente dans la période précédente), puis à K. Lynch (*Image of the City*, 1960). Toujours avec K. Lynch (*The View from the Road*, 1964), il introduit la dimension cinématique dans l'analyse des sites, et bientôt dans la définition même qu'il donne du paysage urbain et de l'établissement de critères de sa lecture :

« Un paysage urbain ou rural est constitué par un ensemble de formes colorées disposées dans un espace ; il est perçu en termes de volumes (pleins et vides) organisés ou non dans un site ou sur un site et en quatre dimensions au moins (longueur, largeur, hauteur, temps). La plus importante d'entre elles est le temps qui implique le mouvement, car ce mouvement accélère les sollicitations des yeux ; le résultat est un défilement et un déroulement rapide d'images »⁴⁸

L'ambition de construire de nouvelles lectures de la ville, en ne s'appuyant sur les propositions de Kevin Lynch, est également présente dans les revues d'architecture *Architecture Mouvement Continuité* et *L'Architecture d'aujourd'hui*. En 1968, *AMC* alors fondée depuis un an⁴⁹ aborde la notion de paysage urbain en rappelant brièvement les travaux de K. Lynch et Gyorgi Kepes au MIT depuis 1944 ; mais elle s'interroge sur la possibilité d'« utiliser » K. Lynch dans la lecture de la ville et dans le projet. Son

46 Pierre Joly, « Inventer un paysage ? L'aménagement du littoral Languedoc-Roussillon », *L'Œil* n°206-207, février mars 1972, p. 40-52.

47 Ch. Delfante et J. Meyer, « Comment peut-on contrôler la création du paysage urbain », *Urbanisme* vol. 41 n°133, 1972, p. 9.

48 C. Delfante, « Éléments pour une meilleure connaissance de l'environnement visuel », *Urbanisme*, vol. 41, n° 133, 1972, p. 6.

49 Catherine Cot, « Rubrique bibliographie : L'image de la ville de K. Lynch », *AMC* n°3, janvier 1968, p. 17-18 ; « Discussion autour de L'image de la ville de K. Lynch avec la participation de MM. Imbert, sociologue et Venard, architecte DPLG, Ingénieur PCM », *idem*, p.19-32.

apport est critiqué comme un « ensemble de recettes ». Le très important numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* consacré en 1971 à la ville constitue une somme des nouvelles méthodes d'analyse de l'espace urbain, empruntant à de nombreuses disciplines : la typo-morphologie, l'analyse structurale de l'espace urbain, représentée dans ce numéro par Françoise Choay et Roland Barthes. Un article de Jean Castex et Philippe Panerai y désigne le paysage urbain comme l'une des méthodes capables d'appréhender l'espace urbain dans sa globalité et le définit comme « l'espace visuel de la ville ». Ces deux auteurs se réfèrent pour l'échelle de la ville à *Image of the City*) et à l'échelle d'un parcours, définissent le paysage urbain comme une technique d'organisation visuelle (K. Lynch, *The View from the Road*).

Cette réception du *townscape* est bien moins importante que celle qui a eu lieu, depuis 1955, en Italie, et qu'il est important de rappeler ici, en raison du rôle que joue dans ce pays la notion de paysage urbain dans les actions et politiques de conservation, en Italie puis en France au seuil des années 1970.

La réception du *townscape* en Italie :

En Italie la notion de *townscape* vient se superposer, nous l'avons précédemment évoqué, à la notion de paysage urbain (« *paesaggio urbano* »), principalement liée à la conservation des édifices, qui lui préexiste. On peut en effet repérer l'expression *paesaggio urbano* depuis le début des années 1940⁵⁰ dans les écrits des historiens d'art, à propos de la conservation des centres villes, notamment du conflit ancien / moderne provoqué par les nouvelles constructions. La diffusion du *townscape* par la revue *Architettura* représente un moment très court (1955-1960) et plus précoce qu'en France. Mais la notion est plus présente et plus débattue qu'en France, même s'il n'y a pas de diffusion significative au moment de la parution en Angleterre du livre de G. Cullen, *Townscape*, en 1961. Le *townscape* est convoqué par les architectes et urbanistes au moment de la constitution de nouveaux instruments de planification.

2.2.1. Le contexte de la diffusion : le regard de l'Italie vers la Grande Bretagne et les États-Unis

En Italie, la réception du *townscape* a d'abord lieu dans le cadre de la réception de l'architecture et de l'urbanisme britannique et nord-américain, dans la décennie après la seconde guerre mondiale.

Depuis 1944, les revues professionnelles italiennes font un suivi minutieux des publications anglaises et américaines d'urbanisme. Témoignant de la découverte de la sociologie urbaine américaine (École de Chicago), elles traduisent des textes de Lewis Mumford et de nombreux articles sur la préfabrication aux États-Unis. La perméabilité à la culture britannique est également révélée par l'attention que porte dès 1944 la revue *Urbanistica* au plan de Londres d'Abercrombie ; même dès 1943, avant la publication du Greater London Plan en 1944, des documents préparatoires au plan de Londres circulent chez les architectes italiens. Puis les expériences de *New Towns* britanniques sont publiées dès 1946.

Cet intérêt tant pour la scène britannique que pour les États-Unis, se traduit dans *Metron* puis *Architettura cronache e storia*⁵¹, la revue de Bruno Zevi qui a étudié pendant la guerre aux États Unis et qui collabore avec l'USIS (United State Information Service) ; cette organisation gouvernementale américaine subventionne la traduction et la circulation d'ouvrages américains, l'exportation d'expositions des États-Unis

50 Locution explicitement repérée à ce stade de la recherche dans les articles concernant la sauvegarde des villes ou comprenant une entrée « paysage ».

51 Parmi de nombreux autres exemples, en juin 1956, la revue de B. Zevi présente un « index raisonné de *The Town Planning Review* ».

vers la Grande-Bretagne⁵², des revues comme par exemple *Ricostruzione Urbanistica. Bollettino sulla soluzione dei problemi urbanistici negli stati Uniti* (3 numéros en 1945). Il s'agit par l'attention portée aux expériences urbanistiques des États-Unis d'aider à construire une culture urbanistique italienne et ses instruments. En effet, l'essentiel des instruments, tant disciplinaires (concrétisés dans les manuels) que législatifs, ont été construits pendant le fascisme. La Loi sur l'urbanisme, qui codifie la profession et le cadre des interventions avec le Piano Regolatore Generale (PRG), date de 1942.

Pour les professionnels italiens, les expériences urbanistiques britanniques des *New Towns* ne présentent pas uniquement un intérêt disciplinaire, législatif ou technique. Tout comme l'urbanisme suédois de la fin des années 1930 et des années 1940, elles symbolisent également des valeurs politiques et morales. L'idée d'une convergence entre la reconstruction d'un nouvel urbanisme et la reconstruction d'une démocratie, est particulièrement importante dans les années d'après le fascisme où se pose la question de la continuité des modèles du rationalisme, assimilé dans un premier temps et très grossièrement à l'architecture du fascisme. La volonté de rompre avec ces années s'exprime également dans l'architecture, et dans la thématique du quartier. Elle y est concrétisée par un langage anti-monumental, voire vernaculaire ou populaire, empreint des traditions locales, des matériaux et des techniques de construction empruntés à la tradition artisanale et aux savoir-faire locaux.

La réception du *townscape* dans *Architettura cronache e storia* semble participer de ce regard vers la Grande-Bretagne et les États-Unis, dans la mesure où elle reste un thème relativement « à part » à l'intérieur de la ligne éditoriale de la revue de B. Zevi. Il est d'ailleurs notable que c'est le même auteur (Vittoria Calzolari, architecte diplômée de la Faculté de Rome, titulaire d'un Master de *City planning* de l'université d'Harvard⁵³) qui, dans *Architettura cronache e storia*, à la fois commente les cités-jardins, les villes nouvelles et le *townscape*⁵⁴.

L'attention au contexte britannique se prolonge bien après la guerre, avec la remise en question dans les années 1960 de la politique des villes nouvelles britanniques. On note un regard attentif, de la part de Casabella-Continuità, à *The Architectural Review*, attention qui ne s'attache pas tant au *townscape* que plus généralement au débat architectural⁵⁵. La réception du *townscape* participe-t-elle d'un transfert de connaissances et d'instruments ? Dans quelle mesure y a-t-il articulation entre le *townscape* britannique et les spécificités du débat architectural italien ?

2.2.2. Le townscape, applicable à la réalité urbaine italienne en mutation ?

De 1955 à 1960, la presse spécialisée italienne offre quelques éléments de débat sur le fait que le *townscape* britannique soit ou non applicable, en tant qu'instrument d'analyse et instrument de conception, au contexte italien.

52 Voir les travaux de Paolo Scrivano sur ce sujet, par exemple : « A community beyond its borders. Foreign influences and infiltrations in postwar Italian architecture », in *2G. Revista internacional de arquitectura*, n°15, 2000, p. 12-17.

53 V. Calzolari est depuis l'après-guerre une figure importante pour la réflexion et les projets sur le paysage et le territoire. Elle est l'auteur de nombreux projets de parcs, dont le « Plan pour le parc de l'Appia antica », aux portes de Rome. Elle participe à l'étude menée par l'association Italia Nostra pour le centre historique de la capitale. Elle a enseigné les disciplines du territoire et du paysage à l'Université La Sapienza à Rome.

54 Depuis le 1er numéro, V. Calzolari propose des articles sur le paysage urbain, les villes nouvelles.

55 Voir par exemple l'article de Matilde Baffa, « L'architettura inglese al vaglio di una rivista »,

En 1955 dans le premier numéro d' *Architettura cronache e storia*, l'article inaugural de V. Calzolari (« Paesaggio urbano : un'arte impegnativa⁵⁶ ») dénote la possibilité et la pertinence de transposer en Italie le *townscape*, forme de regard analytique porté sur la ville. L'article livre des exemples italiens analysés à travers l'œil « townscapist » : il est illustré par des images de places de Rome, visuellement polluées par des enseignes publicitaires, des fils télégraphiques ou des stations-service au beau milieu des édifices historiques. Le *townscape* a ainsi valeur d'instrument d'analyse, de description suivant des critères d'évaluation. Il est un instrument de dénonciation du désordre urbain qui peut s'appliquer aux villes italiennes.

Mais au-delà de cette capacité analytique, V. Calzolari reconnaît également au *townscape* la qualité d'instrument (de méthode ?) d'intervention. Le *townscape* offre une échelle intermédiaire entre celle, abstraite, du plan d'urbanisme et l'échelle architecturale. Grâce à cet instrument, l'urbanisme pourrait ainsi se démarquer de la planification abstraite :

« entre le tracé à grande ligne d'un plan d'urbanisme et la définition des architectures, [il existe] une espèce de no man's land » ; ce no man's land est celui des aménagements « tactiles, visibles »⁵⁷

À l'inverse, le texte de l'architecte Lionello De Luigi (dans *Urbanistica* n°32, en 1960, illustré de dessins de G. Cullen sur pour un plan de reconstruction de la City)⁵⁸, issu d'une conférence au Congrès de l'Istituto nazionale Urbanisti (INU) de 1959 à Lecce, souligne la spécificité du *townscape* britannique. En particulier, l'idée d'« éducation visuelle » provient selon cet auteur de la tradition paysagère et pittoresque britannique. Il insiste sur la « difficulté de trouver un équivalent sémantique de "townscape" dans la langue italienne », ce qui prouverait précisément l'autonomie de la conception anglaise du *townscape*. Il souligne l'originalité de l'approche phénoménologique présente dans cette conception : « ce qui intéresse et donc ce qui apparaît », « ce que l'œil peut voir d'un seul coup », et donc l'importance de la forme dans cette démarche. Pour De Luigi, le *townscape* est la « première tentative sérieuse de fonder une culture du paysage urbain dans la moitié du XX^e siècle ». Il souligne la différence entre la méthode du *townscape* et la défense du « paysage urbain » (*paesaggio urbano*), essentiellement conservatrice en Italie.

Pour V. Calzolari à l'inverse, le *townscape* n'est pas seulement un instrument de dénonciation des désordres visuels. En Grande-Bretagne, l'analyse par la méthode du *townscape* permet d'élaborer les « principes d'une composition moderne ». L'application de la démarche de conception issue du *townscape* serait possible en Italie, où elle devrait permettre de résoudre un problème contemporain, celui du quartier périphérique d'habitation, critiqué au milieu des années 1950 à la fois pour les choix urbanistiques (l'isolement par rapport à la ville) que pour leur langage architectural souvent emprunt de vernaculaire. « Ici aussi, sous sommes aux prises avec la question de donner un visage aux quartiers qui se construisent »⁵⁹

56 V. Calzolari, « Paesaggio urbano : un'arte impegnativa », *Architettura, cronache e storia* n°1, 1955, p. 43-45.

57 V. Calzolari, *art. cit.*, p. 44.

58 L. De Luigi, « Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese », *Urbanistica* n°32, 1960, p. 9-12. Lionello De Luigi est l'auteur, avec l'architecte Renato Baldi, de nombreux aménagements urbains dans la cadre de la Reconstruction, et, en 1962, Parco Pinocchio près de Pistoia.

59 « Anche qui siamo alle prese col tema di conferire un volto ai quartieri che si vanno costruendo ». V. Calzolari, « Paesaggio urbano : un'arte impegnativa », *Architettura, cronache e storia* n°1, 1955, p. 43-45.

Pour saisir la portée de cette discussion sur la pertinence de la notion en Italie, il faut restituer la réception du *townscape* dans trois thèmes importants des débats architecturaux et urbanistiques italiens du milieu des années 1950. Le premier est la reconstruction de la discipline, et notamment, la délimitation des frontières entre planification, urbanisme et architecture et la recherche d'une échelle d'intervention intermédiaire entre architecture et urbanisme. La deuxième est la question du quartier, des programmes d'habitation populaire subventionnés le plus souvent l'INA-Casa. Enfin, la question de la conservation et le « visage de la ville », thématique proche du paysage urbain et qui est débattue pendant les congrès de l'Istituto nazionale Urbanisti (INU) dans les années 1950, constituent des éléments de contexte déterminants pour la réception du *townscape* en Italie.

2.2.3. Le paysage urbain, une échelle pertinente d'intervention ?

Dans l'entre-deux-guerres, le profil de l'« architetto integrale » proposé par Gustavo Giovannoni, historien d'art et auteur de *L'urbanisme face aux villes anciennes*, était censé pouvoir agir à toutes les échelles d'intervention. Ce profil idéalisé est remis en question dès la fin des années 1930, en même temps que la relation entre urbanisme et architecture, discutée par les historiens d'art engagés dans l'architecture moderne (Carlo Ludovico Ragghianti, Carlo Giulio Argan). Si la loi de 1942 a institué l'obligation du PRG, la question qui se pose après la guerre est comment passer du plan d'urbanisme à la région, de la forme de la ville à la planification urbaine. La période de 1949 à 1960 est de la sorte marquée par la recherche de nouveaux instruments pour l'urbanisme. La réflexion sur la reconstruction de la discipline peut être (très schématiquement) analysée à travers la succession des thèmes adoptés par les congrès de l'INU.

Au congrès de l'INU de 1952, le paysage est retenu comme une thématique qui « pouvait relancer la planification au niveau régional »⁶⁰. En 1957, le VIe Congrès de l'INU à Lucques, « Difesa e valorizzazione del Paesaggio urbano e rurale » (défense et valorisation du paysage urbain et rural) affirme la nécessité d'une protection des paysages, urbains et ruraux, protection qui a été impossible dans la première phase de la Reconstruction, qui n'était pas prioritairement basée sur les valeurs de perception. Ce congrès représente la première occasion où le paysage est retenu comme objet intégral de projet, sans distinction d'échelle ni d'acteurs.

« En opposition à la culture idéaliste et séparatrice des *Sovrintendenze*, les architectes revendiquent, comme Rogers, que “conserver et construire sont deux temps d'un même acte de conscience” et appellent à une “planification intégrale” qui affronte avec les mêmes instruments projectuels les monuments historiques, les paysages naturels et les agglomérations urbaines »⁶¹

À ce même Congrès, le quartier est retenu comme une des « expressions déterminantes du paysage urbain »⁶².

À Lecce en 1959, le VIIe congrès de l'INU a pour titre « Il volto della città » (Le visage de la ville) : il tente un bilan « de l'urbanisme municipal dans le cadre de la planification territoriale et paysagère ». Le thème du *townscape* est proposé comme une articulation possible entre projet (mise en forme) architecturale et planification. Ce congrès représente le moment de débat le plus important d'une part sur le *townscape*

60 Carlo Olmo, *Urbanistica e società civile*, Turin, Bollati Boringhieri, 1992, p. 66.

61 Giovanni Durbiano, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli editore, Rome, p. 34.

62 Carlo Olmo, *op. cit.*, p. 67

lui-même, d'autre part sur la rencontre entre la notion originale de *townscape* et le thème, préexistant en Italie, du paysage urbain en relation avec la protection des centres anciens. À travers le *townscape* peut s'effectuer un dépassement du débat sur la protection des centres : il permettrait d'affronter le projet de la ville contemporaine dans sa globalité, sans rupture avec les analyses sur les éléments historiques et paysagers.

En outre, il apparaît à ce congrès de 1959 que le *townscape* est capable de rendre compte d'une nouvelle réalité urbaine ; il peut donc s'appliquer à l'Italie des années 1950, marquée par une croissance sans précédent, par de profondes transformations démographiques et sociales, par l'urbanisation accélérée dans ce pays encore majoritairement rural. Ainsi dans le numéro d'*Urbanistica* de 1960 (n°32) qui rapporte le congrès de Lecce, V. Calzolari se réfère à K. Lynch et à Gyorgi Kepes, enseignant au New Bauhaus de Chicago, sur la « forme perceptible de la ville ». Sa contribution rend compte de leurs recherches au MIT. Le numéro reporte une analyse de la ville américaine, suivant des catégories empruntées à K. Lynch : *imageabilité*, déplacement automobile, enfin découverte de la ville par des séquences d'images. Il en ressort que malgré les transformations rapides, parfois désordonnées, des villes américaines, on est frappé par un

« nouveau visage de la ville, dans lequel les éléments les plus caractéristiques de notre civilisation assument un rôle prédominant : les grandes autoroutes surélevées qui survolent les villes, les *parkways* qui pénètrent jusqu'au cœur de l'habitat, les centres commerciaux ou de loisirs, créés pour concilier les exigences de l'homme et celles de l'automobile, l'alternance de gratte-ciel et de zones rases, riches d'espaces verts, tout cela sont les traits à une vaste échelle de la ville future »⁶³.

Mais outre la discussion sur la notion elle-même, une des parties les plus intéressantes de ce dossier est une tentative d'application de cette notion jugée opératoire aux quartiers d'habitation contre ceux qui soutiennent que « le *townscape* est une posture culturelle totalement inadaptée à nous et à notre réalité ».

2.2.4. Townscape et quartiers d'habitation

Le *townscape* vient donc croiser un thème prédominant du débat architectural et urbanistique italien de 1945 à 1960 : le « quartier ».

« Dix ans d'interventions massives et continue de la construction de logements d'initiative publique ont gravé des signes profonds dans *le visage de nos villes*⁶⁴ » : une communication au Congrès de Lecce se demande si la conception d'unités résidentielles (de l'ordre de 1500-2000 habitants) et des « quartiers » par l'INA-Casa, principal organisme public d'habitation d'après-guerre, a été perméable à la problématique du *townscape* pour la réalisation des espaces extérieurs et les relations des ensembles d'habitation à leurs sites. Son auteur tente une analyse de plusieurs quartiers ou bourgades rurales en termes de *townscape*, suivant les critères de la « lumière, mobilier urbain ; espaces verts ; transparence, tessiture ».

Cette analyse advient de surcroît sur un type d'objet qui est en 1960 déjà fortement remis en question, sur le plan tant du langage architectural et sur le plan urbanistique.

63 V. Calzolari, « Il volto della città americana », *Urbanistica* n°32, 1960, p. 13-19 (19).

64 F. Giovanale, « Forma urbana : gli interventi di edilizia sovvenzionata », *Urbanistica* n°32, 1960, p. 29-39.

On peut risquer ici un parallèle entre le « visage de la ville » modifié par les quartiers de logement de l'INA-casa, et le discours français, quelques années plus tard, sur la modification des paysages urbains par la construction des grands ensembles.

2.2.5. Le visage de la ville : une vision synchrétique de la ville moderne et de la conservation des centres historiques

En outre, à l'occasion des deux congrès, les références au *townscape* viennent croiser celles au paysage urbain « à l'italienne ».

C'est sur l'expression « Il volto della città » (« le visage de la ville ») que le *townscape* importé de Grande-Bretagne et, comme on vient de le voir, amplement débattu, et le paysage urbain dans sa conception plus ancienne, ancré dans la culture des historiens d'art et des partisans de la restauration urbaine semblent se rencontrer, pendant un court moment à la fin des années 1950. Cette rencontre culmine avec le congrès de l'INU en 1959 à Lecce, dont c'est également le titre. Mais existe-t-il de interactions réelles entre le *townscape* et le paysage urbain italien ? En effet la thématique du paysage urbain, hormis ce moment très court des deux congrès de l'INU (1957-1959) a sa « vie propre » en Italie, marquée par sa proximité avec les questions de conservation des centres villes.

L'expression « le visage de la ville » est apparue en relation avec le *townscape* britannique dès le premier article de V. Calzolari en 1955⁶⁵. D'après Giovanni Durbiano, elle serait repérable, isolément, en 1939, sous la plume de Gustavo Giovannoni⁶⁶. Pour comprendre les enjeux contenus dans cette locution, il faudrait retracer la généalogie de la notion de paysage urbain dans sa relation originelle à la question centrale de la conservation du patrimoine, en Italie depuis les années 1880. En effet, la question de la sauvegarde comme l'une des composantes fondamentales de l'urbanisme apparaît dans les années 1880, après l'ère des « ingénieurs sanitaires » qui ont commencé à s'occuper de l'urbanisme sous l'angle de l'hygiène publique. Même si la locution de paysage urbain n'apparaît pas, la question de conservation d'un tissu continu dans les centres apparaît très tôt, sous l'influence de l'esthétique urbaine de Camillo Sitte et de Charles Buls, très diffusés en Italie⁶⁷.

Parmi les historiens d'art dans les années 1940, qui les premiers (?) utilisent l'expression « paesaggio urbano », on rencontre une équivalence entre visage de la ville et identité de la nation. Le paysage urbain est équivalent au « visage du pays » (« volto del paese »). Défini comme « environnement architecturale des centres habités »⁶⁸, il est toujours lié à la notion d'ensemble, exprimé dans le langage de l'époque par l'expression « les beautés d'ensemble » (*bellezze d'insieme*) : les « effets de masse, de couleur fournissent à l'urbanisme ses moyens d'expression ». Définissant le visage de la ville, ces textes dégagent produisent une analogie entre le paysage urbain et le paysage rural : leur protection, l'insertion d'édifices dans les deux cas doivent être contraints par les mêmes critères.

« Considérée sous l'aspect d'ensemble de paysage, la construction urbaine se manifeste à travers des organismes plus ou moins complexes et constitués de regroupements d'édifices (places, rues, etc.) dans lesquels comme il est connu,

65 V. Calzolari, « Paesaggio urbano : un'arte impegnativa », *art. cit.*

66 Dans un article de Gustavo Giovannoni dans *Urbanistica*. Cf. G. Durbiano, *op. cit.*

67 Voir G. Zucconi, *La Città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti, 1885-1942*, Milan, Jaca Books, 1989, p. 95-131.

68 « Ambiente architettonico dei centri abitati ».

les valeurs figuratives de chaque élément se subordonnent et se fondent dans l'ensemble »

Les édifices modernes « qui se soustraient à la discipline formelle », transforment le paysage urbain en « un cauchemar architectural désordonné ». Dans cette acception, l'intérêt pour la sauvegarde du paysage urbain est monté depuis les années 1930 en parallèle avec celui pour le paysage naturel. En 1960, le VIII^e congrès de l'INU à Rome est destiné à l'élaboration du Code de l'urbanisme : dans cette reformulation générale de la loi sur l'urbanisme, est attendue une loi organique qui reprenne les lois de 1939 sur la protection des biens artistiques et sur la protection des biens naturels (loi du 29/06/1939 n. 1497) qui conforte l'idée de « beautés d'ensemble », contre la conservation d'un monument ou d'une portion de site.

Le passage du monument isolé à l'ensemble « historico- artistique »⁶⁹ est en effet un débat continu des années 1930 aux années 1960 pour les urbanistes, architectes et historiens d'art, et au centre de la thématique du paysage urbain. Chez les historiens d'art, le débat sur l'urbanisme part de l'idée de contextualisation de l'architecture contemporaine dans le tissu urbain ancien (Pane, Ragghianti, Argan). Pour l'historien Cesare Brandi au contraire, la restauration doit être uniquement conservatoire.

Or, dans les années 1950 et 1960, « le visage de la ville » ne signifie pas uniquement la forme existante, mais quelque chose à créer. Sous l'influence des historiens d'art (Carlo Ludovico Ragghianti, qui au sein du ministère de l'Instruction publique, sous secrétariat des Beaux-arts, préside une commission pour la réforme urbanistique), progresse l'idée que le plan d'urbanisme doit acquérir une « forme » et devenir ainsi « œuvre d'art » : le plan de la ville doit exprimer le « Kunstwollen » de la ville⁷⁰.

Le rapport entre création contemporaine et paysage préexistant s'inscrit dans un contexte particulièrement sensible, celui des années 1950 italiennes, où sont décriées les conséquences dévastatrices du « miracle économique italien » sur le pays. La réception du *townscape* a donc lieu dans le débat italien sur la destruction des paysages urbains et naturels dans les années 1950. La question de la conservation des centres se repose avec acuité dans la deuxième moitié des années 1950 ; le paysage des centres historiques est au centre de polémiques qui réunissent ou voient se confronter historiens d'art, conservateurs, architectes, urbanistes. Ces questions sont relayées par une série de publications au-delà des cercles de spécialistes, dans la presse quotidienne ou hebdomadaire notamment, où s'impose l'idée du « vandalisme » portée Antonio Cederna, archéologue devenu polémiste et journaliste, qui publie en 1951 « I vandali in casa »⁷¹. Ces polémiques ont plusieurs origines.

Dans les années 1950, plusieurs plans élaborés pendant l'entre-deux-guerres sont mis à exécution. Par exemple à Rome, le percement de la Via della Conciliazione prévu par le projet de l'architecte Marcello Piacentini, personnage central pendant le régime fasciste ou plusieurs percements prévus par le plan de Rome de 1931 (via Littoria). C'est alors que les historiens d'art comme Argan, Bianchi Bandinelli (rédacteur en chef de *La Critica d'arte*), Toesca ainsi que des architectes (Quaroni, Ridolfi, De Renzi, etc.) mettent en avant le tissu historique : la valeur intrinsèque du « tissu historique urbain » indépendamment des monuments.

69 Roberto Pane, « Passaggio dall'idea del monumento isolato a quele dell'insieme storico-artistico », Congrès du Conseil de l'Europe à Bath ; 3-7 oct. 1966.

70 B. Zevi, « Il nodo di una cultura integrata », *Architettura, cronache e storia* 1re année, n°3, septembre octobre 1955, p. 317-319.

71 A. Cederna, article dans *Il Mondo*, 17-11-1951, repris ensuite dans *I vandali in casa*, Laterza, Bari, 1957. Réédition : *I vandali in casa : cinquant'anni dopo*, sous la dir. de F. Erbani, GLF Laterza, Bari, 2006.

En outre, dans les années 1953-1955, on mesure les conséquences néfastes de la reconstruction, l'éventrement des centres villes. Se (re)pose par exemple la question de l'isolement des monuments (déjà soulevée par C. Sitte) lors de la reconstruction des centres (exemple lors de la reconstruction de Florence)

En 1953, c'est-à-dire avant la diffusion du *townscape*, l'article d' *Urbanistica* « Défense du paysage urbain »⁷² dénonce tant les interventions « en style » pseudo-historique que la spéculation immobilière. Il souligne ce que le développement économique fait à la ville. Dans ces années du « miracle économique » italien, constater que la prospérité fait plus de dégâts que la pauvreté en matière de destruction des paysages naturels et de spéculation sur les centres villes historiques est un leitmotiv. Sont pointées la destruction des paysages naturels qui entourent la ville par exemple, les collines de Rome, de Florence, la spéculation immobilière autour des zones archéologiques (Via Appia Antica à Rome); ces phénomènes inspirèrent les films comme celui de F. Rosi, *Main basse sur la ville* (1963).

Face à cette situation, on assiste à la mobilisation de certains intellectuels (l'écrivain et cinéaste Pier Paolo Pasolini, l'écrivain Giorgio Bassani) et à la fondation de l'association Italia Nostra en 1955. cette organisation de droit privé se donne pour tâche de défendre les paysages naturels et urbains, et tient son 1^{er} congrès en 1956, un an avant le congrès de l'INU sur la défense des paysages urbains.

En somme, il existerait un contexte « de réaction » contre la transformation des villes, par la reconstruction et par la spéculation immobilière, qui ne peut qu'accepter favorablement la réflexion sur le *townscape* britannique.

2.2.6. Visage de la ville et « préexistences environnementales »

Ce débat sur le rapport entre contemporain et centre historique apparaît de manière un peu différente dans *Casabella-Continuità* de l'architecte milanais Ernesto Nathan Rogers, qui invoque la nécessité d' « élargir le débat », sur deux points au moins. Le premier est la conservation et la rénovation des centres villes. Pour le deuxième, *Casabella-Continuità* souligne une interprétation trop étroite du *townscape* par les architectes-urbanistes italiens, réduite aux éléments visuels tels que le mobilier urbain, tant dans les vieux quartiers que dans les nouveaux ensembles d'habitations. La revue propose une autre interprétation, plus contemporaine : le « visage de la ville », c'est l'« ensemble des centres, les places, les grands parcs urbains, les artères de circulation qui pénètrent dans la ville, les grands rapports entre les différentes parties de noyau urbain et son rapport avec la nature » : à travers ces éléments propres à la ville contemporaine des années 1950 et 1960, on peut définir le paysage urbain et ses éléments qui « constituent les nouveaux paramètres du visage de la ville, les paramètres authentiques d'une structure urbaine »⁷³.

En outre, de 1954 à 1957, les « préexistences environnementales » (*preesistenze ambientali*), ont constitué le thème central pour E.N. Rogers dans *Casabella-Continuità*. Notion fondamentale pour Rogers, les « préexistences environnementales » dénotent une autre manière de concevoir le rapport entre ancien et moderne, non pas en termes de conservation et contextualisation, mais de « consonance » entre le milieu et l'édifice nouveau. Le projet contemporain doit exprimer un rapport au contexte historique et au paysage de la ville. C'est le fondement du projet moderne dans l'après-guerre et l'un des éléments qui démarquent « la continuité du rationalisme » selon E.N. Rogers du rationalisme architectural de l'entre-deux-guerres. Dans cette notion le *paysage urbain* est très présent, mais on ne trouve pas ou très peu d'allusion

72 Eduardo Caracciolo, « Difesa del paesaggio urbano », *Urbanistica* 23e année, n°13, p. 104-106.

73 L. Semerani, « Il volto della Città », *Casabella* n°235, janvier 1960, p. 48.

au *townscape* britannique. Rogers débat du rapport entre centres anciens / architecture contemporaine davantage avec les historiens d'art, notamment avec Roberto Pane.

Au début des années 1960, la préoccupation pour le paysage urbain semble s'amoinrir, en même temps que disparaît la référence au *townscape*. Pour Aldo Rossi,

« Le visage de la ville contemporaine est en grande partie représenté par la périphérie ; une grande part de l'humanité naît, vit dans les périphéries urbaines c'est-à-dire dans les zones plus vastes de la ville moderne [...] qui montre les signes d'une vitalité plus intense [...]. Les polémiques sur les centres historiques et sur le maintien des caractères traditionnels des villes, bien qu'animées par des personnes engagées culturellement, ne réussissent pas à toucher l'opinion publique comme les problèmes des périphéries. »⁷⁴

La nouvelle thématique qui fait débat est celle de la grande échelle, la « Città territorio » qui occupe de manière presque exclusive les revues d'architecture ; l'autre thème sera, à partir de 1965 celui de la forme de la ville, l'architecture de la ville selon Aldo Rossi.

2.3. Les sites et les centres ville anciens / la rénovation

En France, pendant cette deuxième période (1967-1973), probablement sous l'influence italienne, le paysage urbain est souvent associé au patrimoine. Il désigne le contexte urbain des centres historiques – réalité préexistante et non un espace à projeter, comme c'était le cas pour les grands ensembles – dans une optique de conservation non des monuments, mais du tissu urbain constitué d'« architecture mineure », expression consacrée en 1948 dans les études italiennes d'histoire urbaine par l'architecte Egle R. Trincanato⁷⁵.

On trouve ici un lien entre la notion de paysage urbain telle qu'elle se diffuse en France, et telle qu'elle s'est diffusée en Italie. L'ouvrage de W. Ostrowski publié par le CRU en 1976, met au centre de sa problématique la notion de « conservation intégrée ». Il définit le paysage urbain comme continuum, en opposition avec la logique traditionnelle des monuments historiques. En outre, la conservation « intégrée » est également celle qui associe conservation et restauration des structures matérielles et maintien sur place des populations. Comme de nombreux articles du début des années 1970 dans la presse spécialisée, cet opuscule du CRU fait référence à l'expérience de Bologne⁷⁶.

En ce sens, le paysage urbain est alors valorisé positivement, en opposition à la production architecturale contemporaine en centre-ville, trop peu attentive au contexte.

La thématique du patrimoine est renforcée dans la période suivante par l'importance croissante de la réhabilitation de l'habitat ancien (une des alternatives à la construction de nouveaux logements et aux rénovations urbaines décriées). Cette alternative ne répond pas qu'à des raisons esthétiques ou à un radical changement incarné par la montée en puissance de l'« architecture urbaine », en réaction à l'urbanisme « moderne » des deux décennies précédentes, mais également à des raisons politiques. Après les opérations de rénovation urbaine, de conservation des

74 Aldo Rossi, « La Città e la periferia », *Casabella Continuità* n°253, juillet 1961, p.23.

75 Egle Renata Trincanato (1910-1998), *Venezia minore*, Edizioni del Milione, Milan, 1948, avec la collaboration d'Agnoldomenico Pica.

76 W. Ostrowski, *Les ensembles historiques et l'urbanisme*, Paris, CRU, 1976, p. 46-55.

centres, la politique de *réhabilitation de l'habitat ancien* se développe surtout à partir de l'élection de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la République (1974). Après l'ère du modernisme sous Pompidou, le nouveau président souhaite développer l'idée qu'une architecture et un environnement de « qualité » sont liés à la dimension patrimoniale. Position contre la ville moderniste, idée d'un « cadre de vie à la dimension de l'homme » ; le « cadre de vie » construit doit être respectueux de l'ancien.

La notion de paysage urbain, d'abord liée aux préoccupations patrimoniales, devient à partir du début des années 1970 en effet le support d'une critique des nouvelles réalisations dans les rénovations (par ex. changement d'échelle des édifices, éventuelle disparition de la rue...). Cette critique de la rénovation est beaucoup plus développée dans les revues d'architecture que dans *Urbanisme*, ainsi que dans quelques (rares) revues d'art⁷⁷. Dans la presse professionnelle en France, la critique des rénovations urbaines dans les centres ville dans les années 1970 a donné lieu à la publication de photographies ou de dispositifs photographiques ayant fonction de « critique visuelle », en mettant précisément en évidence ces différences d'échelle, le contraste des langages architecturaux (par exemple, dans *L'Architecture d'aujourd'hui* à propos de l'opération de Maine-Montparnasse). Mais si précédemment et pour la revue *Urbanisme*, Delfante convoquait la notion de paysage urbain pour *donner forme* au centre ville rénové, c'est ici à un double refus – à la fois de la forme, du dessin de la ville, et du principe de rénovation – à laquelle le paysage urbain est désormais associé, en même temps qu'apparaît la notion d'« environnement ».

« La création architecturale et urbaine est un acte social, il est inutile de se consacrer au "design". L'architecte doit sortir de devant sa table à dessin et doit refuser de perpétuer un système urbain par des spéculations intellectuelles en essayant de créer un environnement plus équilibré avec les citoyens que tout ce qu'il aura pu imaginer avec sa propre culture. À travers cet urbanisme de lutte, c'est le changement radical de nos institutions qui est visé [...]. Rénover sera le moyen d'inventer de nouvelles voies vers la création d'un environnement, résultat d'un effort collectif, dans une identification du citoyen avec le paysage urbain »⁷⁸.

Le paysage urbain est donc ici ponctuellement (?) associé à une critique politique et sociale de l'environnement construit : environnement visuel, ambiances, pollution.

Au-delà de la conservation, on note une prise en compte des facteurs psychologiques et sensoriels, paysage urbain est associé à la question des ambiances. En 1972 un opuscule du Centre de recherche d'Urbanisme, *L'Ambiance urbaine. Réflexions sur la ville et l'environnement sensible*⁷⁹ est le résultat d'un groupe de travail réuni par ce centre, rassemblant, médecin, psychologue, architectes, ingénieur, urbaniste. Bien qu'il n'emploie pas la notion de paysage urbain, cet écrit montre à la fois la prise en compte, déjà évoquée dans le dossier « Paysage urbain » de la revue *Urbanisme* en 1965, de l'interaction entre des facteurs environnementaux et des facteurs psychophysiques, notamment à partir de règles de la perception visuelle. En revanche, les photographies sont intéressantes et montrent des espaces de circulations désertées

77 Par exemple le numéro de L'Art vivant consacré à la ville : L'Art Vivant n°56, Paris, avril 1975, Intro de Jean Clair : « Haine des architectes et de l'urbanisme, amour de la ville ».

78 Gosselin, « Rénovation et pratiques urbaines », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°169, septembre – octobre 1973 « Rénovation urbaine », p. 10.

79 Henri Bahrmann, Ho Van Mang, *L'Ambiance urbaine. Réflexions sur la ville et l'environnement sensible*, Centre de Recherche d'Urbanisme, Paris, 1972, 53 p.

dans des grands ensembles. Leur espace ouvert est ainsi fustigé. Les auteurs reviennent sur la notion de perspective, rassurante pour l'homme, espace fermé.

2.3.1. Les centres villes : la montée en puissance de l'environnement.

En effet d'instrument d'analyse⁸⁰, le paysage urbain (au sens de « paysage urbanisé ») prend dès le début des années 1970 une teneur nettement péjorative, lorsque l'affirmation de préoccupations environnementales conduit à décrier une urbanisation croissante, et à « réintroduire la nature dans les villes »⁸¹ ; on condamne alors les « déserts de pierre des paysages urbains »⁸². Au début des années 1970, c'est non seulement à propos de la nature contre la ville mais au nom l'« environnement visuel » que la notion de paysage urbain est invoquée. La notion de paysage urbain est désormais nettement associée à une critique de l'environnement construit ; forte depuis la fin des années 1960, cette critique s'amplifie après le premier choc pétrolier de 1973 au nom des préoccupations environnementales. Les écrits dénotent un scepticisme grandissant à l'égard des notions de « cadre de vie » et d'« environnement » qui ont été appropriées par les pouvoirs publics à la fin des années 1960, lors de la mise en place de nouvelles politiques d'aménagement du Territoire et la création du Ministère de l'Environnement en 1971⁸³. Le paysage urbain n'implique plus uniquement l'analyse de la formation et de la matérialité d'un contexte, mais met au premier plan la perception : dans la dénonciation de la « pollution visuelle » face à la « dégénérescence du cadre de vie », *Urbanisme* revendique la prise en compte des facteurs « subjectifs » qui façonnent le paysage urbain, désormais résultat d'une relation esthétique prise dans un contexte social.

2.4 Une préfiguration expérimentale de la ville par le cinéma (1967 - 1973)

2.4.1. Nouveaux modes de lecture de la ville

A cette époque, des systèmes de représentation sont mis au point dans le domaine de l'urbanisme pour tenter non seulement d'appréhender mais également de modifier les espaces urbains modernes (en privilégiant le vecteur automobile, cf. Kevin Lynch). De la même manière on assiste également à une certaine « automobilisation » des paysages filmiques, que ce soit tout d'abord par les lieux urbains choisis, comme ensuite par les modes de prises de vue.

Ce changement de « point de vue » est effectivement très repérable à la lecture chronologique du corpus de films autour de cette période. La voiture devient un « acteur » privilégié. Le cinéma de la fin des années 60 montre bien l'automobilisation des rues et son impact sur les visions de la ville par les pratiques de déplacement. Les vues d'ensembles sont moins présentes, au bénéfice de plans plus serrés, mais liés entre eux par de véritables séquences de déplacement. La récurrence des lieux, qui se justifiait auparavant par un mode de déplacement essentiellement piéton, devient plus faible.

80 Ch. Delfante, « Pour une méthode d'analyse des sites », *Urbanisme* vol. 36, n°98, 1967, p. 15-20.

81 Ph. Saint Marc, « Il faut réintroduire la nature dans les villes », *Urbanisme*, vol. 43, n°145, 1974, p. 43-45.

82 L. Soulier, *Espaces verts et urbanisme*, Paris, CRU, 1968, p. 2.

83 Voir F. Charvolin, *L'invention de l'environnement en France 1960-1971*, Paris, Editions de la Découverte, 2003, p. 15-16.



Dans les séquences retenues pour le corpus d'étude, les rénovations urbaines et l'urbanisation croissante sont désormais vues depuis les routes urbaines, et non pas seulement en covisibilité avec elles. Une poétique du déplacement se construit autour des pratiques et des lieux liés à l'automobile, et que révèlent Tati ou Fellini.

2.4.2. Les infrastructures atteignent la ville



Nouveau champ d'expérimentation de ces « points de vue », les infrastructures routières sont saisies comme des lieux et des sites emblématiques de la ville contemporaine. Si Jean-Luc Godard filme *La Courneuve et ses habitations dans 2 ou 3 choses...*, c'est d'abord parce qu'elle fait partie de « Elle : la région parisienne » (sous-titre du film), tout comme les quartiers haussmanniens, le périphérique de Paris, ou quelques stations-service anonymes mais essentielles dans la constitution de ces espace-temps du banlieusard. Le débat ici est bien sociologique comme le prétend Godard (vivre dans un grand ensemble), mais l'œuvre est fictionnelle et à ce titre s'inscrit dans un paysage rudimentaire lié à une nouvelle forme de pratique automobile, plus systématique, plus quotidienne et banalisée.



On assiste effectivement, à la fin des années 60, à un changement de paradigme dans les pratiques routières – changement repérable entre les deux films de J. Tati *Playtime* (1962-67) et *Trafic* (1971). *Playtime* montre plutôt le caractère citadin des routes urbaines de studio, pratiquées essentiellement à pied ou à l'arrêt par les personnages...



... tandis que dans *Trafic*, un « déplacement » s'opère : c'est l'automobile (avec ses occupants) qui prend le pouvoir des routes (et les pratiques ont pour cadre des lieux ou des situations spécifiquement routières : parkings, embouteillages, accident, etc.).

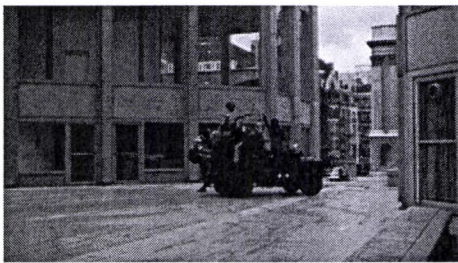


Le développement des infrastructures de type autoroutier avait préalablement inspiré les cinéastes (par exemple les voies rapides du quartier romain de l'EUR dans *Boccaccio 70* ou la voie sur berge dans *Pierrot le fou*).

Mais sans parler encore de « *road movie* »⁸⁴, les infrastructures urbaines vont inspirer au tournant des années soixante des vues de ville d'un genre inédit (comme la séquence du GRA⁸⁵ dans *Roma*).

2.4.3. PU comme critique de la rénovation urbaine

L'emploi de l'expression paysage urbain dans les milieux professionnels de l'aménagement tend à délaissier les fascinations plastiques de l'architecture moderne pour en critiquer les modes de vie, en confrontant par l'image les bâtiments modernes à d'autres typologies (lieux historiques ou naturels). Le paysage urbain tend alors à assembler (à défaut de pouvoir rassembler) des situations devenues caractéristiques de la ville. De même on trouve quelques exemples au cinéma de ces assemblages hétéroclites, qui, comme chez Tati, parviennent à rendre les espaces modernes pittoresques.



La ville moderne qui était décrite par les cinéastes au début des années 60 comme le cadre social du drame devient digne d'être montrée pour elle-même. On peut même avancer que c'est l'esthétique des comportements qui prend le pas sur une certaine esthétique des lieux, le cadre spatial conditionnant alors les situations filmés, les

paysages urbains mélangeant désormais dans un même cadre « bonnes » et « mauvaises » pratiques. Une certaine dérision va ainsi de pair avec des paysages désormais connus, mais montrés dans des relations conflictuelles, et les récentes rénovations urbaines deviennent prétextes à des pratiques ou à des comportements anachroniques ou décalés, qui tentent de dépasser la seule nostalgie

84 Genre diffusé en Europe par Wim Wenders, et qui base la structure complète du film sur la narration d'un trajet.

85 *Grande Raccordo Anulare*, grand périphérique de Rome.

III. 3E PÉRIODE DE 1974 AU DÉBUT DES ANNÉES 1980. LES VALEURS SOCIALES DU PAYSAGE URBAIN. PRATIQUES ET VISIONS SUBJECTIVES: « ROAD SCENES »

Dans cette dernière période, le terme de paysage urbain se diffuse plus amplement à propos de nouveaux types d'opération : réhabilitation, piétonisation des centres ville. Cependant la notion est moins stable, plus descriptive et moins opératoire. Les valeurs du paysage urbain se centrent d'une part sur le social et sur les valeurs d'« urbanité » des centres villes traditionnels (en concordance avec la contestation de l'urbanisme fonctionnaliste des décennies précédentes), sur la concentration et la participation.

Dans la seconde moitié des années 1970, l'expression beaucoup plus répandue, devient moins critique ; ses contenus plus instables. Elle est employée à propos des opérations de piétonisation des centres-villes, des rénovations puis des villes nouvelles, où le paysage urbain fait le lien entre les espaces libres des nouveaux quartiers avec le grand paysage. Grenoble Echirolles et Val de Reuil en sont des exemples: densité et continuité du tissu bâti sont les principes de conception de ce « paysage urbain », qui semble en première analyse devoir s'opposer point à point à celui des grands ensembles. Néanmoins, on a vu que dans le dossier d'Urbanisme en 1965, ces qualités étaient déjà, ainsi que le « grouillement urbain », invoquées pour une amélioration des nouveaux quartiers d'habitation. La rupture entre grands ensembles et villes nouvelles est à relativiser également en ce sens ?

Enfin, les occurrences de paysage urbain apparaissent souvent dans des textes prônant la concertation et l'urbanisme participatif : les caractéristiques matérielles, spatiales de ce paysage s'estompent alors au profit des pratiques sociales de l'espace.

1. APRÈS LE PAYSAGE URBAIN : LA REDÉCOUVERTE DU LIEU

Chez les paysagistes français, Les « années paysage urbain » n'ont duré, au total et au maximum, que cinq ans. Elles auront eu l'avantage incontestable de modifier substantiellement le discours paysagiste et de le libérer de certaines pesanteurs historiques. Mais les thèmes qu'elles ont mis en exergue se sont, eux, rapidement essoufflés. Là encore, il n'est que de suivre le parcours ultérieur de ses deux principaux protagonistes pour s'en convaincre.

1.1. Corajoud et la révélation du lieu

Michel Corajoud garde rétrospectivement un mauvais souvenir de cette période¹. Il estime que la plupart de ses affirmations tonitruantes d'alors, et notamment sa revendication d'un « paysagisme urbain », relevaient surtout d'une volonté de singularisation bien compréhensible au début de sa carrière. Mais la mise en pratique de ses idées s'avéra vite décevante.

Au-delà de l'expérience d'Echirolles, il évoque aujourd'hui celle de l'Isle d'Abeau, ville nouvelle de Lyon réalisée au milieu des années 70, avec une profonde amertume. Pour lui, il y était effectivement question de paysage urbain, dans la mesure où le projet visait à insérer les structures de la ville nouvelle dans les tracés, perspectives et

¹ Entretien avec Michel Corajoud, 16 Mars 2006

usages de la campagne préexistante. Il s'agissait de « faire de la campagne le monument de la ville moderne »² en tirant parti de la dédensification urbaine alors recherchée. Il s'agissait d'un projet de paysage urbain parce que son objet n'était pas l'aménagement de tel ou tel espace libre, de tel parc ou de telle promenade, mais bien la structuration de la ville elle-même en fonction du territoire dans lequel elle s'inscrivait. Mais cette synthèse a échoué. Les projets n'ont été réalisés que partiellement et parfois approximativement. Les politiques de peuplement de ces villes nouvelles ont intensifié des tensions sociales inhibant toute démarche de qualité. Et sitôt les paysagistes et les architectes parvenus au terme de leurs missions, ces villes ont continué de se faire selon de toute autres logiques de composition, dictées par les promoteurs et l'Etat sans considération pour le paysage lui-même.

A la fin des années 70, sortant de ces expériences décevantes, Corajoud était en quelque sorte prêt pour ce qu'il devait décrire par la suite comme le tournant majeur de toute sa carrière : la découverte de la capacité du site investi à structurer par lui-même – et par le truchement du regard du paysagiste – l'espace public. C'est à l'occasion de l'aménagement du Parc du Saussay, à Aulnay-sous-Bois, que cette découverte eut lieu. L'immensité du site – une vaste plaine agricole de plusieurs dizaines d'hectares – appelait des logiques de conception renouvelées. Pour Corajoud, c'est en interrogeant l'histoire, la géographie et les usages de cette plaine que le projet peut prendre forme de façon convaincante, et non plus (ou moins ?) en reposant des questions de programmation et de fonctions. D'où un projet d'une grande simplicité formelle, inspiré par l'économie agraire d'autrefois, et dynamisé essentiellement par des problématiques de gestion de l'espace vivant, de sa dynamique végétale, de l'évolution de son sol, de son hydraulique, un projet dont la réalisation se poursuit depuis un quart de siècle³ !

En regard de cette expérience, Corajoud estime que tout son travail antérieur n'aura été, finalement, qu'un travail de décoration, de design, sans prise réelle avec le réel.

Renonçant au primat de l'usage sur le lieu, Corajoud ne tarda pas à dénoncer la notion de paysage urbain, exprimant publiquement⁴ les raisons pour lesquelles cette notion lui semble désormais relever d'un pur et simple oxymore : le paysage étant affaire de relation structurante à l'horizon, et donc à l'étendue, et la ville étant par nature le lieu de la densité, d'une densité merveilleuse certes, mais néanmoins irréductiblement différente du paysage, il est vain de chercher à rassembler ces deux termes en un seul.

1.2. Simon et le paysage événementiel

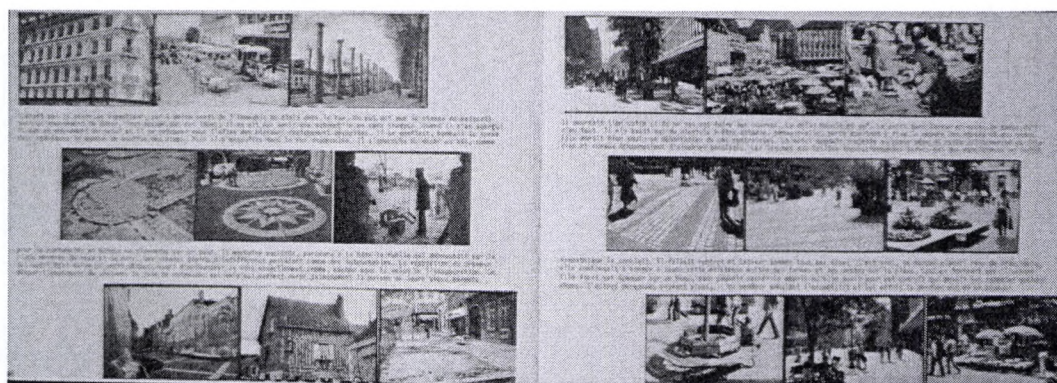
Quant à Simon, il poursuivit son cheminement en ville avec une grande logique. Posant, comme on l'a vu, la déambulation comme fondement même du projet, il s'empara avec joie des programmes de piétonisation des centre-villes à l'aube des années 1980. Il consacra à ce sujet de nombreux articles dans « Aménagement des Espaces libres », et notamment un numéro spécial (« Places et rues piétonnes », n°17, 1980). Lui-même réalisa d'importants linéaires de rues piétonnes. Mais là encore, ce qui justifie sa démarche, ce n'est pas tant le traitement de l'espace lui-même que le spectacle urbain dont il devient le théâtre. « Places et rues piétonnes » juxtapose la présentation de multiples projets avec de véritables photo-reportages urbains,

2 Ibidem

3 Pour une approche du projet du Parc du Saussay, le lecteur pourra consulter le chapitre qui lui est consacré dans « Parcs publics », ainsi que l'analyse de Jacques Leenhardt dans « Michel Corajoud »,

4 Michel Corajoud, « *Le paysage c'est là où le ciel et la terre se touchent* », in « La théorie du paysage en France »,

montrant l'ordinaire de ces espaces publics, la vie d'un banc, d'une poubelle, etc. Le paysage est un événement avant d'être un espace constitué, ou plutôt, c'est un espace dont la constitution ne se justifie que par sa capacité à rendre possible l'événement urbain lui-même.



Double page de « Places et rues piétonnes » : le spectacle de la rue, *Espaces libres*, n°17, juin 1983

Cette dimension événementielle de son travail devait le conduire, dans les années 80, à prendre quelques distances avec sa pratique de paysagiste en agence, au profit d'une démarche artistique personnelle nettement inspirée par le Land Art. Nous avons tous en mémoire ces terrils calligraphiés à la farine, ces champs de blé moissonnés pour former des dessins perceptibles à vol d'oiseau, ou encore ces totems de paille ou d'osier tressé répartis le long des routes de campagnes ou des allées d'un parc⁵. Ici, le paysage urbain disparaît à son tour, non pas, comme dans le cas de Corajoud, par dénégation de la valeur de ses objectifs, mais par leur décontextualisation : le cadre urbain qui avait stimulé la dynamite sociale du paysage urbain est finalement abandonné au profit d'une pure événementialité de l'œuvre. Le paysagiste s'est mué en artiste.

1.3. Que reste-t-il du paysage urbain ?

Les années 80 ont donc vu s'éloigner ses deux principaux animateurs de la notion de paysage urbain. Le dernier terrain sur lequel l'exercice a porté aura été celui de la piétonisation des centres-villes. Et de fait, l'examen des publications professionnelles montre que, à partir des années 80, la notion de paysage urbain est davantage associée à des programmes patrimonialistes de requalification de secteurs sauvegardés. Le paysage urbain renvoie à une certaine image de la ville, perçue comme révolue ou menacée. Cette rhétorique est évidente dans un ouvrage assez diffusé dans le monde paysagiste français, et précisément intitulé « paysage urbain »⁶. Le paysage urbain y est donné comme un cadre spatial donné, avec lequel le planificateur et l'aménageur sont invités à composer autant que possible.

5 Pour plus de détail sur la démarche artistique de Simon, on lira « Jacques Simon tous azimut », Hubert Tonka, 1995

6 J.M. Loiseau, F. Terrasson, Y. Trochel, « aysage urbain », Sang de la terre, 1986

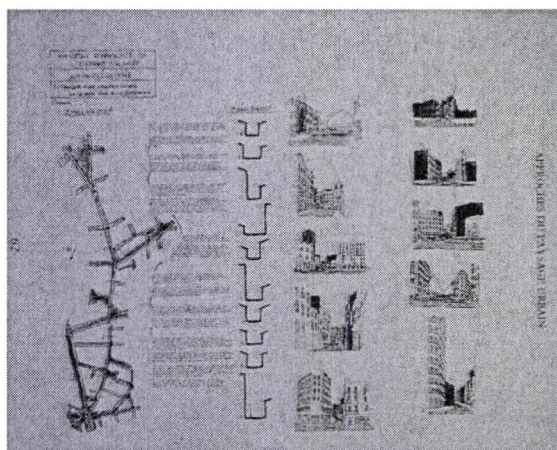


Planche d'analyse urbaine, "Paysage urbain", J.M. Loiseau, F. Terrasson, Y. Trochel, Sang de la Terre

Le paysage urbain, certes, conserve ici sa dimension humaine, puisque les auteurs en conditionnent la lecture à une approche visuelle et séquentielle de la ville, organisée autour du déplacement du passant. Mais en même temps, le paysage urbain tend ici à être objectivé, pour devenir le cadre physique de l'expérience visuelle elle-même. Le glissement de signification est d'ailleurs tout à fait comparable à celui qu'avait connu, progressivement, le mot « paysage » lui-même, d'abord désignation d'une représentation peinte d'un espace géographique donné, avant de devenir désignation de cet espace lui-même⁷.

Ce retour en force de la dimension physique du lieu dans le discours paysagiste, après que les « années paysage urbain » aient insisté si lourdement sur la dimension humaine de l'espace public, permet au moins de mettre en évidence, par l'absurde, à quel point le paysagisme est fondé sur une dialectique subtile entre ces deux données du projet, qu'il est impossible de dissocier longuement : le lieu, et celui qui le considère.

2. LA DESCRIPTION DES PAYSAGES URBAINS ET LES GÉOGRAPHES.

2.1. Le paysage de la ville est une composition de parties

Différentes parties composent chaque paysage urbain. Antoine Bailly puise chez Kevin Lynch les éléments qui les forment :

« La structure du paysage urbain se décompose en cinq éléments : les cheminements, les limites, les nœuds, les repères et les quartiers »⁸.

Mais les géographes, au cours des deux décennies précédentes, ont à maintes reprises exprimé les modes de partition du paysage urbain, dans le but de mettre en évidence sa composition. C'est ce qu'il importe de résumer ici.

Le premier type de description à rapporter est en quelque sorte un « niveau -1 » de description des parties du paysage, car il exprime une partie réelle associée à une partie imaginaire, qui n'existe pas dans le paysage examiné, ainsi à Londres dans Lansdowne Green Estate :

⁷ De la même façon, nous avons remarqué que le terme « trame verte » définit initialement chez Théodore Leveau le document de planification destiné à mettre en œuvre un réseau de coulées vertes dans un quartier donné, alors qu'aujourd'hui le terme désigne ce réseau lui-même.

⁸ : Bailly A., 1977, *Op. cit.*, p. 23.

« ...des immeubles de trois à dix étages...il n'y a pas de réseau intérieur de rues, mais par contre de vastes surfaces dallées. Nul équipement scolaire ou commercial n'a été prévu »⁹.

Cette absence est aussi relatée dans d'autres descriptions, mais qui, elles, présentent une combinaison de parties bien réelles, par exemple à Hasenberg, au nord de Munich :

« les immeubles à loyer modéré ne dépassent pas huit étages et sont entourés de pelouses et d'arbres. Les équipements correspondent strictement aux besoins primordiaux : trois écoles primaires, une église et un temple avec dépendances communes, un groupe de commerces insuffisants et complétés par des commerces ambulants »¹⁰.

Dans ces deux cas, le géographe renvoie à l'absence d'autres parties, qu'il constate, sinon regrette, lorsqu'il décrit le paysage urbain.

Ensuite, de façon simple, le paysage urbain est décrit comme un ensemble qui rassemble plusieurs parties, en mettant l'accent sur l'association d'un contenant et d'un contenu :

« Le centre urbain possède un contenant dans lequel les fonctions urbaines se situent. C'est un assemblage de volumes avec des vides et des pleins qui ont leurs propres caractéristiques. La description toute simple et objective de cet ensemble est importante, il faut connaître l'aspect physique du centre urbain »¹¹.

Il s'ensuit une illustration concrète des éléments possibles. Ce qui importe est l'articulation du volume et de la matière, du physique et de l'humain. A partir de là, le physique ne relève pas que de l'atmosphère, mais aussi de la topographie naturelle préalable à la ville. Cette dernière compose avec elle pour former le paysage urbain, par exemple à propos de la cité satellite de Wallingby à Stockholm :

« ...et si l'architecture n'est pas d'une grande originalité, les espaces collectifs, aires de jeux, espaces boisés, circuits piétonniers qui utilisent la diversité du paysage fait de collines et de plaines, donnent un paysage urbain très varié »¹².

Au-delà d'une apparente simple description, l'auteur met en balance ces différentes composantes pour évaluer la qualité du paysage, ce qui confirme la place du paysage urbain dans le champ des représentations.

Un peu à l'inverse du type initialement présenté - paysage de la présence et de l'absence, la description du paysage urbain met parfois l'accent sur l'ajout, l'addition d'éléments à un « fond » qui serait plus profondément présent et établirait une première structure dans le paysage :

« ces deux artères sont très commerçantes avec leurs cafés fréquentés par les chauffeurs et routiers à la pause de midi [...]. A l'angle des rues Lénine et

9 : Chaline C., 1965, *Loc. cit.*, p. 727.

10 : Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Loc. cit.*, p. 570.

11 : Rousset-Deschamps M., 1974, Méthodes d'approche des centres intermédiaires de la banlieue parisienne, *Annales de Géographie*, n° 460, p. 638.

12 : Rousset-Deschamps M., 1975, *Loc. cit.*, p. 119.

Molière, un marché moderne aux arcades multicolores en plastique ajoute encore à l'activité commerçante de cet axe »¹³.

Ici, l'activité de la ville est partie prenante de la « base » paysagère, grâce à une description de paysage de banlieue traditionnelle, et le nouvel équipement est un ajout moderne dans un paysage ayant un certain niveau d'historicité et d'humanité. En revanche, dix ans plus tard, Alain Metton et Michel-Jean Bertrand mettent en évidence une structure centrée fondamentalement sur le bâti neuf, puis élargie aux aménagements entourants, et enfin complétée par la vie des populations :

« les logements sont répartis en tours d'une quinzaine d'étages et en petits éléments moins élevés ; chacun s'entoure de parkings, pelouses et aires de jeux à la disposition d'une abondante population enfantine »¹⁴.

Les nouveaux espaces urbains ne sont pas les mêmes, ils changent le rapport entre l'homme et la ville, et la conséquence sur la description du paysage urbain est nette : la base est devenue le neuf, le béton, qui, avec les aménagements extérieurs, est – ou n'est pas – un paysage vécu. La position des différentes parties dans la représentation géographique du paysage urbain est complètement renversée par rapport à la description précédente de la banlieue par Jean Bastié.

Pour approfondir cette périodisation du mode de description du paysage urbain avec ses parties, il s'agit de montrer l'autre renversement de représentation, fondé sur la relation entre les parties et le tout. En effet, au début des années 1960, la représentation du paysage urbain comme une totalité existe, et alors les parties sont énoncées après. Cela est décrit pour la ville traditionnelle :

« le corridor commercial canalise quatre axes d'intérêt : a). l'alignement de façades variées, b). le trottoir à piétons, chiens, voitures d'enfants, c). le caniveau, d). si le trafic de la chaussée est un obstacle aux relations riveraines, du moins entretient-il une distraction continue »¹⁵.

Mais cette approche du paysage urbain du tout aux parties est aussi appliquée à la description des nouveaux quartiers, comme pour le grand ensemble de la SCIC à Viry-Châtillon :

« de loin, il évoque une moderne cité fortifiée, mais lorsqu'on y circule, l'alternance tours, blocs linéaires, petits bâtiments est harmonieux »¹⁶,

qui présente un décalage entre un mode de représentation hérité et une nouvelle configuration par rapport à laquelle l'auteur oscille entre surprise et importunance, pour finalement sembler s'y adapter.

Par la suite, le rapport s'inverse, et la réalité d'espaces urbains nouvellement construits conduit à leur représentation paysagère à partir des parties pour essayer de constituer un tout. Un certain propos de transition est néanmoins formulé au départ, marquant la difficulté relative à sortir du schème précédent, au sujet de Churchill Gardens Estate :

« ...des immeubles de six à dix étages [...] Des espaces verts abondants, des bandes de verdure cernant chaque immeuble ne dissipent pas l'atmosphère

13 : Bastie J., 1964, *Op. cit.*, p. 528.

14 : Metton A., Bertrand M.-J., 1974, Les espaces vécus dans une grande agglomération, *L'Espace géographique*, n° 2, p. 141.

15 : Rimbart S., 1967, *Op. cit.*, p. 132 (on rappelle la date d'écriture de ces propos : 1963).

16 : Bastie J., 1964, *Op. cit.*, p. 540.

d'une véritable unité de voisinage qui, par ailleurs, possède un équipement complet pour les besoins journaliers »¹⁷,

ou bien exprimant une ville fonctionnelle fondée sur la bonne articulation des parties, à Studley Estate :

« Un réseau de circulation pour les automobiles est juxtaposé à un réseau pour les piétons. Une école primaire, des terrains de jeu et une vingtaine de commerces de détail achèvent l'unité fonctionnelle de cet ensemble »¹⁸.

Cette unité fonctionnelle est plus affirmée à partir de l'association des parties dans les nouveaux espaces urbains, comme les stations balnéaires du Languedoc :

« intercalation entre les grands ensembles construits de "plaines de sports" d'équipements de loisirs et d'espaces boisés ; structuration des quartiers par la construction de centres commerciaux, de services, d'animation »¹⁹.

Mais le géographe n'a pas pour seule fonction de décrire pour décrire. Les partitions des différents paysages urbains, dans une géographie comparée, appellent une évaluation. C'est ce que s'emploient à faire Pierre Brunet et Philippe Pinchemel au cours de leurs excursions urbaines en Allemagne. La composition des parties peut être satisfaisante, à Nordweststadt :

« Les immeubles, peu importants [...], sont très variés en hauteur (un à seize étages), et on s'est efforcé de diversifier les espaces intermédiaires en combinant différemment les espaces de jeux propres à chaque groupe de bâtiment, les lieux de repos, les massifs d'arbuste et même les petits jardins qui accompagnent quelques rangées de pavillons. L'école primaire, l'église et des commerces élémentaires se trouvent dans chaque quartier »²⁰.

La qualité du paysage s'obtient par une grande complexité de l'association de ses parties. Dans une situation intermédiaire, d'autres quartiers sont composés de parties qui ne donnent que partiellement satisfaction, comme Märkische Vertel :

« quatre lotissements de pavillons très modestes noyés dans les arbres fruitiers de leurs jardinets qui ont été incorporés au plan comme espaces verts, pour les yeux seulement puisque propriétés privées »²¹.

Enfin, le troisième stade de la description des parties est plus négatif, et il renvoie, non à l'absence, mais à l'insuffisance des parties dans la ville, en relatant le paysage de Limesstadt à Francfort :

« Par contre, les espaces non construits sont peu étendus, le réseau piétonnier assez peu développé et le nombre insuffisant des garages laisse de nombreuses voitures en stationnement de surface »²².

Les nouveaux espaces urbains ont donc amené les géographes à ne plus décrire des ambiances urbaines, dans lesquelles pouvaient apparaître des éléments nouveaux, mais à rendre compte d'aménagements globaux, récents et rapides. Ceux-ci

17 : Chaline C., 1965, *Loc. cit.*, p. 727.

18 : *Ibid.*, pp. 727-728.

19 : Cazes G., 1972, *Loc. cit.*, p. 198.

20 : Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Loc. cit.*, p. 567.

21 : *Ibid.*, p. 568.

22 : *Ibid.*, p. 571.

conduisent à des paysages urbains qui s'appréhendent donc d'abord, nécessairement, par leurs parties, et c'est à partir de la plus ou moins bonne réussite de l'articulation entre ces parties qu'une totalité est fondée et que le paysage est qualifié, puis évalué.

Enfin, davantage de sens à cette partition est donné dans les années 1970. En effet, les parties ne servent pas seulement à une composition agglomérée d'un tout, elles sont aussi des éléments qui permettent la perception du paysage urbain. La première approche de cette réflexion s'inscrit dans une représentation statique :

« La perception du paysage urbain suppose non seulement la vision d'éléments singuliers (ceux qui, par leur forme, leur fonction ou leur position, se dégagent du tissu urbain) et d'éléments constants (ceux qui, par leur répétition, rendent le tissu urbain homogène), mais aussi [...] l'intégration de l'expérience individuelle »²³.

Sylvie Rimbert n'exprime pas ce contraste entre des éléments différenciés qualitativement, mais pour elle l'association des éléments va plus loin que la seule nécessité du repérage :

« L'homme construit son repérage sur des oppositions. Les alternances de ruelles étroites et d'échappées lumineuses sont un caractère des paysages urbains [...] Cette psychologie des contraires [...] est absolument nécessaire à une dynamique vitale de mouvements et de déplacements »²⁴.

Le paysage urbain n'est pas seulement le produit des mobilités, il en est aussi une condition. Parler de parties du paysage, c'est également intégrer l'association de la matérialité et de la fluidité, non sur le mode d'une addition, mais d'un fonctionnement systémique.

2.2 Les différents paysages du paysage urbain

Une première série de réflexions générales sur l'organisation de la diversité des paysages urbains dans l'espace des agglomérations peut d'abord être ici restituée. En effet, s'il existe différents paysages urbains, entendus chacun comme la composition de différentes parties, cette diversité est ordonnée, en référence aux agglomérations du quotidien: « en se rapprochant de la ville, les quartiers ont une densité plus forte. La diversité des paysages est plus marquée qu'à la périphérie »²⁵, comme aux stations littorales : « ...densification de l'habitat vers le centre urbanisé où se concentrent les résidences collectives »²⁶.

La différenciation s'observe plus précisément au sein des villes : « Le centre urbain se différencie des autres types de tissus urbains : zones pavillonnaires, zones industrielles, zones d'ensemble des collectifs »²⁷. Outre la densification vers le centre, due à une organisation « libre », une répartition sectorielle des différents paysages s'effectue au sujet des nouveaux quartiers, cette organisation se fondant sur des discontinuités entre les paysages, créées par la planification :

« L'établissement d'un plan de zone en 1968 [...] sa principale caractéristique est de fixer les limites des zones d'affaires et des zones d'habitat. La ségrégation est très forte, toute la partie sud de Norrmalm est intégralement

23 : Bailly A., 1977, *Op. cit.*, p. 24.

24 : Rimbert S., 1973, *Approches des paysages*, *L'Espace géographique*, n° 3, p. 236.

25 : Claval P., 1972, *Loc. cit.*, p. 542.

26 : Cazes G., 1972, *Loc. cit.*, p. 198.

27 : Rousset-Deschamps M., 1974, *Loc. cit.*, p. 639.

occupée par des fonctions tertiaires, bureaux et commerces, c'est le phénomène de city »²⁸.

A partir de ce tableau, les nouveaux espaces urbains donnent lieu à deux principaux niveaux de paysages urbains. Le premier rassemble des paysages traduisant une certaine lisibilité permanente de la ville. Ce sont les paysages de la centralité, mais aussi de la mobilité. Les paysages de la centralité se déclinent, selon l'échelle d'observation, à propos du paysage commercial du centre du quartier :

« ...la concentration des magasins crée un certain spectacle par l'animation de la clientèle ou la décoration des devantures, et fait apparaître la zone commerçante comme le centre de vie et souvent le symbole du quartier »²⁹,

ou bien, plus largement, au sujet du centre des stations touristiques :

« Plus que la plage, le port de plaisance est le principal élément polarisateur des stations nouvelles, la composante majeure de leur paysage, parfois même leur justification essentielle »³⁰.

Dans les deux cas, le paysage est nouveau ou récent, mais le degré de planification est dans le second cas beaucoup plus abouti. Selon leur échelle et leur mode d'élaboration, les paysages de la centralité prennent donc des ampleurs différentes.

Les paysages aussi bien lisibles et permanents sont ceux de la mobilité. Sylvie Rimbart annonce, en se référant au quartier de La Meinau, l'importance du

« paysage des transports : dans les HLM, les automobiles ont droit à presque trois fois plus de terrain que les habitants à qui l'on n'accorde même pas une pièce personnelle : on aboutit à une condensation du banlieusard en hauteur, et à un étalement des voitures en surface »³¹.

D'autre part, la mobilité est aussi celle du piéton, produisant un autre paysage urbain :

« Un nouveau paysage de la rue apparaît. La grande artère piétonnière est dégagée, parfois très large. Elle forme une promenade entre les magasins et les édifices artistiques »³².

Entre ces deux types bien marqués, et antagonistes, des liaisons typologiques existent, par exemple sur cette description de Stockholm :

« Les rues réservées aux piétons sont en général étroites, une dizaine de mètres, créant des espaces intimes animés par la présence de boutiques ou de grands magasins. Les rues affectées aux voitures, plus larges, ont néanmoins des trottoirs suffisamment vastes pour que les piétons ne soient pas incommodés par le trafic [...] La place Sergel est le cœur de la ville, important nœud de transport en commun, c'est là que les grands magasins se sont installés »³³.

28 : Rousset-Deschamps M., 1975, *Loc. cit.*, p. 117.

29 : Metton A., Bertrand M.-J., 1974, *Loc. cit.*, p. 144.

30 : Cazes G., 1972, *Loc. cit.*, p. 197.

31 : Rimbart S., 1967, *Op. cit.*, p. 152.

32 : Brunet P., P. Pinchemel, 1972, *Loc. cit.*, p. 558.

33 : Rousset-Deschamps M., 1975, *Loc. cit.*, p. 118.

On s'aperçoit que la description du paysage par la mobilité ne peut faire abstraction de la centralité urbaine, ce qui, au-delà de la diversité typologique énoncée, renvoie à l'idée de totalité du paysage.

L'autre niveau de description des paysages urbains traduit des paysages moins lisibles, difficiles à percevoir, et/ou qui sont marqués par une évolution rapide, avec des aspects changeants :

« Lorsque de fortes densités de population poussent le besoin de partition à l'extrême, on est conduit au paysage urbain du labyrinthe, qui apparaît comme l'une des meilleures solutions à la coexistence de la privatisation et du contact avec la vie publique »³⁴.

Sylvie Rimbart fait référence à Abraham Moles pour exprimer cette représentation de la ville labyrinthique. Dans un souci qui se poursuit de prendre en compte les présences humaines dans la ville, les paysages urbains les plus appropriés sont alors énoncés :

« Ces remarques éclairent l'attrait des paysages urbains de villes historiques méditerranéennes ou nord-européennes, et la répulsion générale du piéton pour les grandes lignes droites ou les déserts de vastes dégagements à la Brasilia »³⁵.

C'est le résultat de l'association des mobilités et de la ville qui conduit à ce type de paysage urbain. Le labyrinthe, en apparence le paysage le moins lisible, est en fait celui dans lequel la population se sent le mieux.

L'autre caractère de manque de lisibilité du paysage provient des changements d'aspect de lieux. Ceux-ci se fondent soit sur une temporalité journalière :

« ...le fait que le centre d'affaires soit quasi exclusivement occupé par des bureaux et des magasins donne une impression un peu pénible d'abandon lorsque le soir arrive. Ceci explique pourquoi la vieille ville, Gamla Stan, est alors si vivante »³⁶,

soit sur une temporalité saisonnière :

« L'hiver, la neige recouvre tout [...] ce manteau blanc et délicat peut enjoliver un paysage banal [...] la couverture neigeuse peut fort bien rester quatre, cinq, six mois sur un versant nord, mais il n'en est pas de même dans la station où [...] certains éléments se découvrent d'autant plus vite qu'ils sont plus laids à regarder »³⁷.

Au sujet d'espaces urbains très différents, le mode de réflexion du géographe est semblable en ce qui concerne la mise en évidence des effets des temporalités dans la ville sur le paysage urbain : il s'agit d'établir une comparaison entre deux espaces. De façon complémentaire, le mouvement de la nature n'est pas une gêne dans l'affirmation du paysage urbain, bien au contraire :

34 : Rimbart S., 1973, *Approches des paysages*, *L'Espace géographique*, n° 3, p. 235.

35 : *Ibid.*

36 : Rousset-Deschamps M., 1975, *Loc. cit.*, p. 118.

37 : Knafou R., 1978, *Op. cit.*, p. 54.

« Dans la deuxième moitié de la saison, lorsque les jours s'allongent et que le soleil devient plus agressif, la station apparaît sous son vrai visage ; le village des neiges a disparu, l'embryon de ville a resurgi »³⁸.

Enfin, le dernier type de paysage urbain est celui qui s'élabore dans la dernière partie de notre période. Il est présenté comme une meilleure solution compte tenu des effets négatifs de ceux qui ont été fondés depuis la fin des années 1950 :

« On l'accuse (la charte d'Athènes) de ségréger les différents quartiers, de séparer l'habitat des activités [...] à Cergy-Pontoise comme à Evry, le cœur de ville est quasiment réservé aux grands équipements. Les réalisations les plus récentes sont au contraire caractérisées par la polyvalence des fonctions et l'intégration systématique de l'habitat au milieu des activités et des équipements collectifs »³⁹.

Ce paysage urbain nouveau redonne en même temps plus de pertinence à sa composition en différentes parties.

3. LE PAYSAGE URBAIN: ENTRE APPORT DISCIPLINAIRE ET APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE

3.1. Les relations du paysage urbain avec l'histoire des villes

Si le paysage urbain « nouveau » est énoncé et expliqué dans une certaine rupture avec le passé, il est aussi pensé en lien avec l'histoire de l'espace urbain. De ce point de vue, les représentations peuvent être encore très classiques, même à un moment bien avancé de la période :

« l'analyse puis l'explication des paysages urbains s'appuient sur les impératifs du milieu naturel et le legs de l'évolution historique »⁴⁰.

Les rapports à l'histoire des villes rappelés par les géographes sont ici développés selon un gradient allant vers une historicité de la ville de moins en moins forte. Avant de présenter ces niveaux d'articulation, cette dernière est parfois même rejetée d'emblée :

« Les villes de la Costa Brava sont trop petites, trop étroitement encadrées de montagne, pour admettre des constructions aussi massives, aussi lourdes, surtout sur les promenades, en bordure de la plage. C'est une question de mesures, de rapport de volumes, d'équilibre entre les lignes horizontales, souveraines dans l'éclatante lumière méditerranéenne, et les lignes verticales, qui conviennent mieux aux ciels brumeux »⁴¹.

C'est donc une historicité à évolution assez lente qui est acceptée (un trop fort contraste la rendant impossible), et qui se décline de plusieurs manières.

Dans le prolongement de la représentation classique, les villes, au seuil des années 1980, sont toujours appréhendées par une richesse historique qui leur donne une diversité de caractères et d'aspect : « cette diversité tient à la longue histoire de

38 : *Ibid.*, p. 55.

39 : Steinberg J., 1979, L'aménagement des villes nouvelles, *Annales de Géographie*.

40 : Metton A., Bertrand M.-J., 1974, *Op. cit.*, p. 137.

41 : Barbaza Y., 1966, *Op. cit.*, p. 685.

l'élaboration de ces paysages urbains »⁴². Dans une certaine mesure, même après les bouleversements opérés depuis une vingtaine d'années, la ville est toujours comprise comme un palimpseste d'espaces variés. Le deuxième niveau d'observation par rapport aux mutations historiques de la ville relate ce qui relève d'aménagements pouvant être qualifiés de complémentaires : la ville « historique » ou ancienne existe toujours, mais des espaces nouveaux, en situation de juxtaposition avec elle, sont créés. La raison d'être invoquée pour les expliquer se rapporte alors à un manque d'équipements :

« La ville ancienne étant généralement trop exiguë à tous égards pour remplir les fonctions qui lui incombent actuellement, au lieu de chercher à promouvoir son développement, on crée à côté, sur des terrains naguère considérés comme impropres à l'urbanisation, des annexes, soit fonctionnelles, soit résidentielles »⁴³.

Sur un mode un peu différent, le manque peut relever non pas d'un défaut d'espace, mais d'un retard dans le temps ; la perspective est la même en matière de solution :

« D'autres aménagements complémentaires ont été prévus dans les stations anciennes, pour pallier notamment le retard de leurs équipements portuaires de plaisance »⁴⁴.

Le troisième niveau relate une composition de la ville ancienne et des éléments nouveaux. C'est une articulation des traces matérielles historiques qui va plus loin que la simple juxtaposition précédente, car la relation entre l'ancien et le nouveau est d'abord interrogée comme n'allant pas de soi, notamment par le fait que les formes, mais aussi les symboles, peuvent différer fortement :

« Il ne faut s'embarrasser d'aucune considération qualifiée d'"historique". Les Allemands ont largement ouvert la voie en dressant leurs cubes de béton et de verre dans les intervalles creusés par les bombes entre de délicates maisons du XVIII^e siècle »⁴⁵.

Les quatrième et cinquième niveaux révèlent les mutations les plus marquantes de la période. Il s'agit d'abord de l'observation de l'indigence des traces historiques par rapport aux nouvelles constructions, ainsi au sujet de *Churchill Garden Estate*, à Londres, quartier édifié entre 1950 et 1962 : « table rase a été faite du passé, à l'exception des écoles, églises et public houses »⁴⁶. Enfin, le stade ultime est l'élaboration d'une nouvelle réalité urbaine où les mutations ont été si fortes qu'elles ont induit un paysage urbain inédit comme à *Lansdowne Green Estate* :

« Nul vestige n'a été conservé [...] Il n'y a pas de réseau intérieur de rues, mais par contre de vastes surfaces dallées »⁴⁷.

Ce thème de la voirie est développé ensuite tout au long de la période :

42 : Pinchemel P., 1980, *La France*, p. 343.

43 : George P., 1965, *Loc. cit.*, p. 652-653.

44 : Cazes G., 1972, *Loc. cit.*, p. 196.

45 : George P., 1965, *Loc. cit.*, p. 651.

46 : Chalaine C., 1965, *Loc. cit.*, p. 727.

47 : *Ibid.*

« La véritable révolution architecturale qui accompagne cet habitat en hauteur, à blocs disjoints, [...] se trouve [...] dans la disparition de la rue. C'est là un phénomène capital dans l'histoire urbaine. L'absence de rues est en un sens la négation de la ville. La multiplication des espaces verts est un appel à la dispersion, une difficulté à la rencontre, à la réunion, à la convergence [...] Supprimer la rue, c'est supprimer l'obligation du rapport largeur de la rue/hauteur du bâtiment »⁴⁸.

Sylvie Rimbart met ici l'accent sur un fort paradoxe de l'évolution de la ville : une mobilité qui s'accroît, mais des moyens pour s'accorder à elle qui se transforment, qui « disparaissent » par rapport à la situation antérieure, en tout cas qui imposent de nouvelles adaptations de l'individu avec ces aménagements. La disparition de la rue n'est d'ailleurs pas tellement une réalité en tant que simple suppression matérielle d'un objet, d'un aménagement. Sylvie Rimbart veut surtout par là signifier la disparition d'un lieu organisateur du paysage urbain, ou du moins de certains paysages urbains. Néanmoins, cette évolution est rappelée, en bilan, comme ce que la période a produit de caractéristique en termes de paysage urbain, ceci au sujet des grands ensembles :

« Cette conception donne une occupation du sol relativement libre tout en créant de fortes densités de population : la rue, caractéristique du paysage urbain, y disparaît et cède la place aux espaces verts, terrains de jeu, terrains vagues »⁴⁹.

Le terme de ce cheminement réflexif sur l'historicité montre en quelque sorte un passage de l'histoire de la ville comme fondatrice du paysage urbain à un paysage urbain inédit, instantané et imposant, fondateur de villes apparaissant pour la période considérée, sans histoire.

3.2. La relation critique à l'architecture et à l'urbanisme

La relation construite par les géographes envers l'architecture et l'urbanisme est, pour une part, dans la lignée de ce qui vient d'être dit : les nouveaux paysages urbains sont sans profondeur historique, et en outre ils ne sont pas beaux, car ceux qui ont bâti les nouveaux quartiers n'ont pas intégré ce que doit être un paysage urbain réussi. Il s'agira aussi de voir que le regard porté par les géographes sur l'action des architectes et urbanistes n'est pas si négatif, et que, en tout cas, le rapport interdisciplinaire est davantage argumenté.

La différence entre les disciplines se doit en premier lieu d'être posée, ce que fait Pierre George à travers une certaine représentation :

« La géographie s'est fixée pour but de définir les systèmes de relations, les rapports de force qui qualifient une situation présente à l'échelle locale ou à l'échelle régionale [...] L'urbaniste [...] met en mouvement de nouveaux systèmes de relations et de transformations, il en freine ou en renverse d'autres. Son œuvre achevée, le bilan géographique est à refaire »⁵⁰.

Le tableau est clair : à l'urbaniste l'action, au géographe l'observation et la réflexion de synthèse. Les rôles étant ainsi bien partagés, on pourrait penser que les énoncés géographiques se devraient d'être neutres, ou en tout cas empreints d'un

48 : Rimbart S., 1967, *Op. cit.*, p. 157.

49 : Pinchemel P., 1980, *Op. cit.*, p. 360.

50 : George P., 1965, *Loc. cit.*, p. 642.

certain recul. Au début de la période, les jugements portés sont au contraire engagés dans une vive critique. Celle-ci est développée selon deux représentations principales du rapport aux matériaux. En premier, on juge que les matériaux ont été mal utilisés, et donc que le résultat perceptif n'est pas bon, n'est pas beau, mais qu'il aurait pu être meilleur par un meilleur aménagement :

« la rive droite devant Charenton n'est qu'un talus couvert d'une herbe maigre, au pied d'une rangée de hautes, étroites et vieilles maisons mitoyennes présentant toutes les nuances du gris sale »⁵¹.

Ce qui est décrié ici n'est pas tant l'œuvre originale, mais bien davantage le manque de prévision et d'adaptation de l'évolution de la ville face au temps qui passe et qui la détériore. La situation classique de la ville se retrouve, avec son historicité. L'autre face de la critique porte sur le cœur même de l'action des architectes et urbanistes, le choix des matériaux au moment de la production de l'urbain :

« L'urbaniste [...] est en grande partie esclave de ses matériaux par le biais de la technique et par celui des coûts différentiels »⁵².

A l'idée vient s'ajouter un peu plus loin l'illustration :

« L'ingénieur et l'architecte sont contraints, pour des raisons d'ordre professionnel et de calcul de prix de revient, d'employer partout le béton, l'acier, le verre, les matières plastiques. Aux mêmes besoins, les mêmes palliatifs, les autoroutes, les parkings, les "silos à voitures", le monorail aérien »⁵³.

Le paysage urbain se constituant instantanément, la critique n'attend pas le poids des ans pour s'exercer.

Par la suite, à mesure que l'on relit les écrits plus avancés dans la période, les représentations des géographes vis-à-vis de l'architecture et de l'urbanisme deviennent plus positives. En premier lieu, le handicap architectural ne se répercute pas forcément sur les alentours :

« L'immeuble [...] qui fait face à la série d'immeubles d'avant-guerre offre une façade d'une pauvreté architecturale navrante, mais présente sur ses ancêtres des avantages nouveaux plus attrayants [...] : outre une exposition en plein sud, une disposition en retrait sur l'alignement, abritant légèrement des gaz d'échappement des voitures, cet immeuble offre un accès commode à 46 garages »⁵⁴.

L'architecture est toujours critiquée, mais l'urbanisme et le paysage sont au contraire mis en avant de façon très positive. En continuant dans l'exploration du positif avec nuances, se retrouve la critique de l'aménagement et non des matériaux, mais cette fois énoncée par rapport à la période en cours, donc avec possibilité d'améliorer la situation :

51 : Bastie J., 1964, *Op. cit.*, p. 528.

52 : George P., 1965, *Loc. cit.*, p. 642.

53 : *Ibid.*, p. 651. S'agissant du monorail, on peut supposer que Pierre George fait ici référence aux projets en cours à cette époque, notamment de Jean Bertin, d'« Aérotrain » et de « Tridim » sur coussins d'air.

54 : Rimbart S., 1967, *Op. cit.*, p. 138.

« Du point de vue esthétique, la résidence en hauteur n'a, le plus souvent, donné lieu qu'à de médiocres solutions, alors que le jeu des verticales peut certainement se prêter à de meilleurs effets »⁵⁵.

Le « mieux faire » pour l'avenir est encore plus explicite chez Georges Cazes, qui casse les représentations clivées entre disciplines citées ci-dessus :

« Les aménageurs ont une conscience aiguë des méfaits de l'« agression touristique » dans les zones de développement spontané [...] La côte même qu'ils ont mission d'aménager en offre déjà de lamentables exemples, des immenses cités-dortoirs de tentes d'Argelès-sur-Mer [...], aux excroissances désordonnées de Carnon, de Palavas, du Grau-du-Roi, de Leucate-La Franqui, de Valras, en passant par le millier de chalets sur pilotis de Gruissan qui évoquent des lugubres villes minières abandonnées du Far-West américain »⁵⁶.

Le problème n'est donc pas tant disciplinaire que historique. Les aménageurs, autant que les géographes, sont capables d'observation, de prise de recul et de réflexion de synthèse, simplement, peut-être après s'être néanmoins rendus compte des erreurs passées. De même que le nouveau paysage urbain pris isolément, les nouvelles constructions insérées dans le paysage local sont aussi appréhendées dans un rapport historique, pour dire que les créations auraient pu s'effectuer autrement :

« Ce heurt aurait pu se produire avec moins de dommage pour le paysage si on s'était davantage préoccupé de chercher des formules architecturales susceptibles de concilier les exigences fonctionnelles et le respect de la nature »⁵⁷.

Enfin, les représentations deviennent parfois franchement positives vis-à-vis de l'architecture et de l'urbanisme, tout en ayant pour sujet des espaces assez restreints, et non les paysages urbains dans leur ensemble :

« C'est dans les rues commerciales réservées aux piétons que les paysagistes ont, jusqu'à présent, le mieux exprimé leurs talents »⁵⁸,

ou bien :

« Tous les grands ensembles n'encourent pas les critiques ; certaines réalisations, trop rares, témoignent de l'originalité de pensée de certains architectes ; citons Les Courtillères de Pantin avec leurs tours étoilées à trois hanches et la courbe sinueuse des collectifs dans un cadre naturel vallonné et verdoyant »⁵⁹.

C'est comme si la réconciliation interdisciplinaire était engagée, à l'inverse des rudes propos du début de la période, et en décalage avec les positions mitigées du milieu de période. Antoine Bailly enfonce le clou, et annonce que c'est au contraire aux géographes d'utiliser leurs compétences en matière d'étude des représentations pour aider les architectes et urbanistes dans leurs tâches :

55 : *Ibid.*, p. 152.

56 : Cazes G., 1972, *Loc. cit.*, p. 196.

57 : Barbaza Y., 1966, *Op. cit.*, p. 686.

58 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 163.

59 : Pinchemel P., 1980, *Op. cit.*, p. 360.

« Ce sont ces relations subjectives de l'homme face à son paysage qu'il convient d'analyser de manière précise, afin que l'urbaniste et l'architecte puissent prévoir l'insertion la plus favorable du citoyen dans le milieu créé »⁶⁰.

Dans le concert des disciplines, le géographe a ainsi une part de travail à exercer, qui se place non plus seulement en aval de la réalisation, sur une posture de critique et, finalement, d'inaction, mais bien en amont. L'exercice de synthèse existe toujours, mais il est appelé à s'exercer alors dans une démarche prospective et appliquée.

3.3. Le paysage urbain et les espaces perçus et vécus

A la suite de cette proposition appelant à se placer en amont du travail de l'urbaniste, le géographe change radicalement sa position vis-à-vis de l'étude du paysage urbain. Ceci est dû à l'essor du courant de géographie de la perception et des représentations⁶¹. La notion de paysage effectue une mutation majeure dans la discipline, passant de la description académique de l'aspect des pays à la saisie et à l'explication des modes de perception et des représentations du paysage par les individus. Observer puis rendre compte des paysages n'est donc plus seulement le travail du géographe. Celui-ci, par des références aux autres disciplines, comme la psychologie ou la sociologie, comprend que le paysage n'est pas que le produit de l'organisation de l'espace, mais que, à partir des perceptions et des représentations de chacun, il en est aussi une source.

Cette idée de fabrication de l'espace à partir de la perception paysagère est exprimée :

« Cette image, à partir de laquelle se décide le comportement spatial des citoyens, est un mélange d'éléments réels et d'idées fausses, survalorisant certains aspects et en laissant d'autres dans la pénombre »⁶².

La perception n'est pas qu'un déclencheur possible de pratiques, parmi d'autres, elle en est une condition nécessaire : « Avant d'entamer une action l'homme suit un processus de perception »⁶³. Le lien entre la perception et la pratique conduit à la connaissance d'un espace différencié :

« Parties du paysage, ces espaces fonctionnels contiennent de nombreux éléments qui ne sont pas utilisés, voire pas perçus par tous »⁶⁴.

La réflexion repart du principe que le paysage est un ensemble, et à partir de là elle confronte ce postulat avec les pratiques des individus, pour en déduire que, dans un espace donné, tous les éléments ne sont pas perçus. Cela va plus loin que le simple énoncé d'un paysage semblable offert à la perception mais dont la représentation diffère selon les personnes :

« Le paysage, regardé comme un réseau de signifiés et de signifiants, est compris différemment par chacun »⁶⁵.

60 : Bailly A., 1977, *Op. cit.*, p. 42.

61 : Les deux termes sont employés sans véritable distinction. Le mot « perception » est souvent utilisé à la place de « représentation », en y associant les processus culturels de l'imaginaire de l'individu.

62 : Capel H., 1975, L'image de la ville et le comportement spatial des citoyens, *L'Espace géographique*, n° 1, p. 74.

63 : Bailly A., 1974, *Loc. cit.*, p. 213.

64 : Bertrand M.-J., 1974, Les espaces humains d'un paysage, *L'Espace géographique*, n° 2, p. 147.

65 : *Ibid.*, p. 147.

Deux modes de différenciation du paysage sont donc mis en évidence : l'un qui se fonde sur les perceptions différenciées, en sélectionnant les éléments qui composent le paysage, et, à partir de là, l'autre mode qui élabore une représentation d'un aspect rendant compte déjà d'un premier filtre. Ensuite, la conscience d'une rétroaction entre la représentation et la perception existe aussi :

« Ces "images" dont les signifiants peuvent être très divers (ville "grise", "monumentale", etc.) renvoient à un signifié qui exprime le contenu affectif ou relationnel que la ville possède pour le sujet »⁶⁶.

La représentation d'ensemble est ce qui fait paysage, et celui-ci dirige alors le choix des éléments à percevoir. L'orientation des comportements spatiaux ne concerne donc pas que les expériences de déplacement, de sélection de parcours, d'arrêts, de changements de direction, mais aussi les décisions en matière de perception de l'espace. Et c'est ici le caractère systémique du paysage qui apparaît mieux : son image n'est pas qu'un résultat, ni qu'une source pour des cheminements dans l'espace, mais aussi un déterminant pour des perceptions, qui, alors, contribuent à le renforcer ou à l'atténuer.

Une fois décrit ces processus, au niveau de chaque individu, les géographes ont aussi cherché à expliquer ou à reformuler la dimension collective des perceptions, ceci de façon théorique :

« l'image dépend à la fois de la psychologie individuelle, de la culture apprise (archétypes), des réflexions socio-économiques et professionnelles, des cercles de communication (codes sociaux, langages), de l'expérience vécue, de son originalité biologique... »⁶⁷,

ou pratique :

« La perception d'un paysage urbain par un vieux citoyen, qui a vécu tous les remodelages de la ville, et par un enfant pour qui, ainsi que l'ont montré bien des tests, la ville d'aujourd'hui n'est perçue qu'en miettes, n'a rien de commun »⁶⁸.

Cet exemple est intéressant car il montre que la matérialité de la ville, à travers son historicité, n'est pas oubliée et entre en ligne de compte dans les critères de différenciation de la perception du paysage, alors que le tout culturel a tendance à tout faire porter sur les déterminants psychologiques et sociaux.

Il importe de compléter ce qui vient d'être dit par la position de Sylvie Rimbart, qui est plus forte sur ce que contient ce processus de perception et de représentation du paysage. Cela peut se résumer sur deux points. Elle affirme beaucoup plus nettement le rôle de l'individu dans le processus de sélection, qui

« s'opère en fonction des intérêts des récepteurs [...] ceux-ci éliminent donc une partie de l'information pour ne garder, des paysages, que des interprétations particulières qui constituent les images mentales »⁶⁹.

Les individus ne sont donc pas des agents subissant en quelque sorte la matérialité urbaine, leurs influences sociales et culturelles et leur psychologie, qui entreraient dans des catégories (cf. ci-dessus : le vieux citoyen, ou l'enfant). Le rôle qu'elle leur

66 : Capel H., 1975, *Loc. cit.*, p. 77.

67 : Bailly A., 1974, *Loc. cit.*, p. 214.

68 : Rochefort R., 1974, *Loc. cit.*, p. 208.

69 : Rimbart S., 1973, *Loc. cit.*, p. 237.

confère est plus actif et personnalisé, d'une part en fonction des buts à atteindre : chacun a ses intérêts propres, et d'autre part parce qu'elle a conscience que la mise en œuvre individualisée de cette démarche est renforcée par des cultures géographiques individuelles. C'est le second point qu'apporte spécifiquement Sylvie Rimbart, en énonçant d'abord le capital accumulé par les individus au cours de leurs déplacements :

« la perception de l'espace s'étend à certaines régions, villes ou pays lointains, par l'intermédiaire de toutes les informations qu'ils auront pu retenir au hasard de leur formation culturelle »⁷⁰,

puis, un peu dans un processus inversé, en expliquant que des images d'espaces non pratiqués peuvent être mobilisées :

« L'image stéréotypée, c'est-à-dire un jugement rapide ou une représentation reçue qui remplacent une pensée ou des observations personnelles, fournit un type d'image collective d'un niveau socio-spatial qui peut atteindre des régions ou des villes lointaines que le citoyen interrogé n'aura parfois jamais perçues visuellement »⁷¹.

Horatio Capel fait passer cette question des cultures et des intérêts individuels au niveau collectif, en faisant ressortir quelques groupes de personnes, identifiés selon leurs intérêts à être les vecteurs de telle ou telle image de la ville :

« Dans certains cas, une partie de ces groupes⁷² peut avoir intérêt à ce que se modifie l'image de la cité en y introduisant les nouvelles réalités de l'espace urbain »⁷³.

Il prend l'exemple de la publicité pour un nouvel hypermarché, qui, établie par certains, n'est destinée qu'à une partie de la population. On passe alors à une nouvelle étape dans la posture tenue par le paysage, à savoir non plus seulement le paysage approprié par chacun, mais le paysage pris dans une organisation économique et commerciale. Comme pour le paysage perçu et vécu, il importe de discerner l'originalité, ou plus simplement la révélation, de cette nouvelle dimension conférée au paysage. En tout cas, c'est à partir de l'exploration de la perception et de la représentation sociales du paysage qu'elle est mise en évidence, et c'est aussi une dimension qui renforce la spécificité des nouveaux paysages urbains par rapport aux autres paysages. Capel poursuit sa description des situations rapportant la matérialité de la ville, ses niveaux de transformations et les images de la ville véhiculées et/ou produites. Sa réflexion est une véritable matrice de combinaisons qui ne peut être reprise ici *in extenso* : dissimulation des mutations vis-à-vis de la diffusion de l'information, ou nouvelles images sans mutations matérielles... Ce qui est à retenir est davantage la structuration du complexe paysager urbain en fonction des critères de matérialité, de jeux des groupes sociaux, de mutations et d'images de la ville. Son apport est intéressant dans une approche urbano-centrée, tout en laissant de côté l'ouverture sur le monde développé par Rimbart.

70 : Rimbart S., 1973, *Loc. cit.*, p. 59.

71 : *Ibid.*, p. 64.

72 : Il entend par là les groupes dominants.

73 : Capel H., 1975, *Loc. cit.*, p. 76.

3.4. La construction d'apports spécifiques à la géographie

Les courants relatifs à la perception et à la représentation des paysages ont contribué à la mise en avant d'une nouvelle posture prise par le paysage urbain. L'objet d'étude des géographes n'est plus l'observation classique de l'aspect de la ville, mais la recherche de son image chez les citoyens. Au-delà de ce bouleversement majeur, il reste à examiner en quoi la géographie fournit un apport spécifique à la notion de paysage urbain, et si, vis-à-vis de cet objectif, la mutation culturelle du début des années 1970 induit une scission des apports disciplinaires par rapport à la période précédente ou si, au contraire, des convergences peuvent être établies par-delà la mutation des représentations et des usages scientifiques de la notion.

Pour Jean-Luc Piveteau, le rapport du géographe au paysage urbain est différent de celui de l'habitant ou le touriste :

« Par observation directe, nous entendons une perception sensorielle immédiate des paysages. Nous la distinguons de l'autre démarche qu'utilise le géographe, et qui consiste à passer par l'intermédiaire de données classées »⁷⁴.

Si les citoyens ont une relation au paysage, elle n'est pas codifiée et travaillée de la même façon que les géographes. La position de Sylvie Rimbart à ce sujet est moins nette. Elle identifie trois catégories de message dans le paysage urbain : affective (esthétique ou poétique), documentaire (informationnelle) et conceptuelle (classement, structure)⁷⁵. Donc à l'habitant et au touriste reviendrait l'observation d'un paysage associant ces trois messages, alors que le géographe serait capable de ne pas porter au paysage de valeur affective. S. Rimbart conteste ce schéma, et pense que les géographes aussi ne sont pas purement objectifs lorsque, jusqu'à cette époque, ils ont décrit les paysages urbains eux-mêmes :

« L'étude du paysage-objet se place dans cette étendue cartésienne que l'observateur objectif suppose artificiellement neutre et isotrope du point de vue affectif et esthétique. Ce point de vue n'est radicalement opposé au précédent qu'en apparence : il s'agit là aussi d'une image mentale, obtenue par un filtrage de l'information réelle, opéré en fonction de la culture scientifique de l'observateur »⁷⁶.

On retrouve bien ici l'assimilation, déjà évoquée lorsque le géographe était comparé à un promeneur ou à un visiteur, entre l'individu « lambda » et le scientifique. La subjectivité des représentations était d'ailleurs implicitement assumée par les géographes qui, au cours des années 1960, mais aussi 1970, ont décrié les paysages de grands ensembles, dans le but de dénoncer une production qui, selon eux, allait produire des effets négatifs sur la vie urbaine.

Par ailleurs, elle présente une méthode pour la recherche sur les paysages urbains, qui formalise leur étude :

- observation et collecte de données qualitatives et quantitatives spatialisées,
- classement de ces données en types morphologiques, éventuellement associées à des fonctions,
- description des formes de distribution de ces types (patterns),

74 : Piveteau J-L., 1973, L'observation directe du paysage et sa place dans la problématique de la géographie urbaine, *L'Espace géographique*, n° 3, p. 243.

75 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 161-162.

76 : Rimbart S., 1973, *Loc. cit.*, p. 237.

- dégagement des cadres qui ordonnent les formes de distribution (structures),
- explication des processus dynamiques de mise en place et d'évolution de ces structures (systems) »⁷⁷.

Ce protocole associe à la fois des savoir-faire traditionnels de la géographie et des approches récentes, issues de la géographie quantitative. Mais dans l'ensemble il se rapporte à une étude classique, qui relève du scientifique et qui n'a pas pour objet la connaissance des paysages perçus et représentés par les individus. Donc, contrairement à l'énoncé sur les messages délivrés par le paysage, il ne relève pas ici du champ des citadins, mais de celui des géographes. Mais il importe de concrétiser les phases de cette méthode d'observation morphologique. Les données qualitatives sont des éléments pris un par un dans l'espace : « arbres, maisons, rues »⁷⁸. Ensuite S. Rimbart explicite les formes de distribution, en éludant l'illustration de la deuxième étape : les types morphologiques. On déduit que ces derniers sont à comprendre comme un classement de différents types d'objets, sans chercher à les mettre en relation entre eux dans l'espace. Ceci constitue le but de la troisième étape : les formes de distribution correspondent à l'agencement des éléments dans un espace donné. La quatrième étape : cadres et structures, relève en fait des discontinuités spatiales ; elle étudie non plus l'agencement de chaque élément, mais la répartition et l'organisation des *patterns* les uns par rapport aux autres dans la ville, dans une démarche d'emboîtement d'échelles. La cinquième et dernière étape se place au même niveau, mais la mise en évidence des *systems* s'attache alors, non pas à la description de l'organisation de l'espace, mais à son explication et à sa dynamique. Ce protocole d'observation morphologique a donc une forte inspiration géographique, à la fois dans le contenu des étapes, et dans leurs liaisons. La démarche est donc finalement de prendre du recul par rapport à la perception de l'habitant, suivant en cela J.-L. Piveteau, et de faire valoir une analyse d'expert. En cela, il s'agit d'une formalisation de l'observation classique des paysages.

D'autre part, pour Antoine Bailly, il importe de proposer les axes qui constituent un décryptage des rapports perceptifs de l'homme au paysage :

« Dans la réalité du paysage urbain l'homme s'attache à trois critères perceptifs : l'échelle (la forme), les schémas logiques et les repères (les structures) »⁷⁹.

Il est intéressant de relever que ces trois critères portent en fait un éclairage sur les cinq étapes d'observation de S. Rimbart, ils en sont des clés de lecture transversales, et surtout ils (re)donnent à l'analyse une dimension paysagère :

« C'est la perception de l'échelle qui permet l'ordonnement, la structuration du paysage. La notion de perspective est ici fondamentale »⁸⁰.

Deuxièmement, A. Bailly insiste sur les schémas logiques, issus de « l'expérience, la culture, l'éducation »⁸¹. Enfin, les repères sont des « éléments physiques, culturels ou psychiques [qui] permettent au citadin de se situer »⁸². Dans les trois cas, il s'agit d'une orientation dans un paysage que l'individu n'est plus censé pouvoir lire et

77 : Rimbart S., 1973, *Op. cit.*, p. 172.

78 : *Ibid.*

79 : Bailly A., 1974, *Loc. cit.*, p. 215.

80 : *Ibid.*

81 : *Ibid.*, p. 217.

82 : *Ibid.*, p. 216.

connaître par automatismes. Les déplacements intra-urbains et inter-urbains expliquent la mobilisation de ces outils, qui servent à la maîtrise de la présence humaine dans l'espace. Le paysage n'est donc plus connu dans un ensemble familier, il est reconnu par une démarche de lecture qui développe un décryptage de ses éléments et de leur organisation. A. Bailly se place donc dans une recherche qui associe les perceptions des géographes d'une part, des habitants citadins et des touristes d'autre part.

La géographie française a ainsi pris la mesure des nouveaux paysages urbains en développement dans l'Europe occidentale des années 1960-70. Ce premier point montre que l'appréhension de l'objet et la réflexion sur le sujet se sont notamment fondées sur des exemples étrangers. Pour cela, les difficultés initiales à cerner les mutations et ses enjeux ont peu à peu été comblées par la capacité à mobiliser la réflexion disciplinaire afin de mettre en relation les composantes diverses qui, finalement, ont toujours contribué à faire la géographie, à savoir les différents types d'espaces, leurs aspects et leurs fonctions, leurs matérialités et humanités, et ce dans le présent sans oublier le passé ou, en tout cas, le mode d'antériorité. Néanmoins, au-delà de la spécificité de paysages urbains « neufs », il a aussi fallu, et c'était – c'est toujours ?- plus novateur, mettre en avant le rôle des mobilités dans la constitution même de ces paysages. Parmi l'ensemble de l'analyse, c'est en effet une des thématiques principales qui a amené à s'interroger sur le renouvellement même de la notion de paysage urbain.

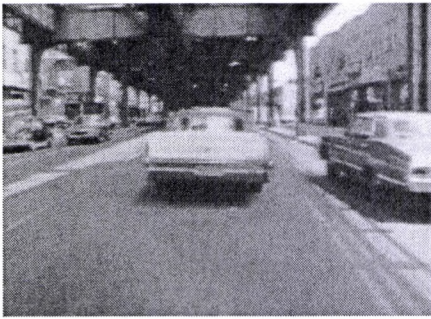
4. LES « ROAD SCENES » : AFFIRMER LES VALEURS SOCIALES DE L'ESPACE URBAIN (1974 - 1980)

4.1. « Dynamique » et multiplicité des points de vue.

La mise en évidence d'une relative homogénéité « topographique » des quartiers semblait guider les représentations filmiques d'avant 1968, en tout cas considérées à travers le prisme des lieux urbains routiers. Cette source semble se tarir⁸³ au cours des années soixante-dix, tandis que se met en place un intérêt pour la complexité et la confusion des genres, propres à la mise en relation des lieux distants dans l'espace mais pas forcément dans le temps. Les paysages urbains changent de cadre et de nature géographique, comme si la banalisation des déplacements inter urbains et périurbains imposait la figure du réseau comme étant plus représentative des parcours spatiaux. Dans le même temps des séquences entières sont conçues autour de l'automobile elle-même. Ce qui est recherché alors, c'est moins cette description précise d'un environnement spatial (topographies) rendue possible par l'utilisation des routes comme plateaux, que l'utilisation de la nature spatio-temporelle du réseau routier (topologies) pour décrire les interactions entre comportements et lieux empruntés.

Dit plus simplement, des paysages urbains naissent de cette seule osmose entre automobile, passagers, et lieux traversés, qui rend sensible la complexité des imbrications scalaires de lieux hétérogènes (sans pour autant les montrer de manière synchronique). Cette dynamique du point de vue devient également un thème en photographie avec ce que l'on peut appeler des « Road scenes », prises de vue effectuées depuis un véhicule et dans lesquelles la route occupe une place essentielle dans l'espace, tout comme la conduite développe un contexte temporel implicite.

⁸³ Là encore la non exhaustivité du corpus ne permet de poser que des hypothèses, sans préjuger de tendances contraires ou émergentes.



L'accent est donc mis sur le développement du trajet routier lui-même, ce qui est l'axiome de base du *road movie*. Toutefois, ce trajet s'effectue la plupart du temps en dehors des villes constituées. *Alice dans les villes* présente cette particularité de comparer explicitement (pour l'adapter ?) ce mode de vue américain du *road scene* au contexte européen (ici une comparaison entre New York et Wuppertal).



Ce qui est également remarquable dans ce film, c'est la nature des contextes urbains représentés : la conurbation de la côte est des Etats-Unis, et la région urbaine de la Ruhr. Par le réseau routier l'urbain change effectivement de dimensions et de nature, et ses représentations paysagères doivent par conséquent prendre en compte les dynamiques qui conditionnent ce changement : le cinéma et

la vidéo⁸⁴ se faisant alors les vecteurs privilégiés de cette nouvelle lecture spatiotemporelle.

4.2. Accompagner les déplacements (comme pratiques)



Les différents types d'utilisation cinématographique des routes urbaines et des lieux routiers (selon les périodes et les séquences analysées sous cet angle) permettent de mettre en évidence, de manière plus générale, que la mise en scène des relations entre spatialités et temporalités ou entre lieux et pratiques relèvent également de la mise en scène d'un paysage - *entendu comme forme de représentation d'une relation spatiale entre des individus et leur environnement*.

Les cinéastes se servent ainsi des routes urbaines préexistantes comme des espaces libres, supports ou déclencheurs de certains comportements, de certaines pratiques spatiales et temporelles. Cela semble rejoindre des préoccupations sociologiques et urbanistiques de la même période, notamment par l'importance donnée à l'aménagement du « cadre de vie ». Les architectes paysagistes proposent en effet d'aménager les lieux afin de favoriser/empêcher/créer des pratiques spatiales, et non plus seulement dans un souci de créer des « ambiances » : dans cette optique, l'accompagnement paysager des déplacements fait l'objet de représentations de plus en plus explicites, le cinéma se faisant même parfois le relais critique des aménagements produits. Ainsi la réémergence chez les professionnels de l'aménagement de la problématique de la rue et des centres-villes (la « rue » traditionnelle est de nouveau objet d'attention au détriment de l'avenue ou du boulevard routier) passe par la redécouverte et la mise en valeur des pratiques de déambulation pédestre, qui est donc concomitante à celle des « paysages routiers » au cinéma. Il faut certainement y voir une nouvelle hiérarchisation fonctionnelle et

84 On peut remarquer ici mais sans le développer que le passage de Godard par la vidéo dans les années soixante-dix conforte ses réflexions géographiques, déjà présentes dans les années soixante (voire cinquante : cf. le rapport ville/banlieue déjà présent dans *Le petit soldat*). Les pratiques, l'espace et les temporalités urbaines sont ainsi omniprésents dans *France tours détours*. Toutefois les paysages de Godard restent le plus souvent à peine esquissés, restant souvent de simples désirs ou projet de paysage, à l'image du synopsis de *Sauve qui peut*. ◇

esthétique, par le déplacement, des pratiques urbaines et de leur cadre ; mais cette confrontation entre centres historiques et routes urbaines par des rapports d'intermodalité (voiture/marche), déjà présente dans la plupart des séquences étudiées toutes périodes confondues, semble se jouer désormais au détriment des périphéries, ce qui n'était pas le cas auparavant. Entre l'espace-temps de la conduite et celui de la marche la rupture paraît plus franche, mais la faiblesse du corpus sur la fin des années soixante-dix ne permet pas de l'affirmer, ni d'envisager alors une perte de cohésion des paysages urbains observés précédemment.

L'attrait pour la nouvelle spatialité routière de la ville est peut-être moins grand, le pittoresque s'en remettant alors à des formes plus locales faute de révéler des paysages urbains cohérents, tendance que l'on pourrait vérifier en étudiant par exemple les films d'Éric Rohmer des années quatre-vingt. Ainsi *Le beau mariage* est empreint de scènes « d'intermodalité » entre le train (trajet Paris – Le Mans), la voiture (le Mans à sa campagne) et la marche (dans le centre historique du Mans). Rohmer tient d'ailleurs pour principe de ne pas éluder les trajets dans l'accomplissement de l'action. Mais chaque microcosme est ainsi opposé aux autres par l'accentuation des ruptures de charge : ce n'est pas tant la relation des lieux entre eux qui est recherchée, par l'intermédiaire des personnages, que leur mise à distance. Il en sera de même pour *L'amie de mon amie*, ou *Le rayon vert*.

4.3 Pratiques individuelles et collectives : le paysage urbain comme lieu d'échange

On ne peut ici qu'esquisser le lien qui unirait au cinéma les représentations d'un paysage urbain selon les modalités d'une vision dynamique, conditionnée par les types de déplacement (infrastructures et véhicules), et selon l'attention absolue ou relative accordée aux lieux, entre topographie et topologie. Toujours est-il que la médiatisation de telles relations spatiales et temporelles entre des individus (mêmes isolés) et leur environnement participe à la diffusion d'un modèle paysager. L'urbanisation et le développement des infrastructures routières dans les deux décennies étudiées ont très certainement changé la nature de nos relations à la ville, ainsi qu'elles ont changé la nature de notre regard sur la ville au cinéma.

Il s'agit maintenant de distinguer dans ce processus ce qui a participé d'une part à la fabrication et d'autre part à la restitution de paysages urbains ; cette double saisie relevant à la fois de la mise en évidence d'un modèle de paysage urbain (dans un constat *a posteriori*), et de la relation vécue d'une expérience paysagère (dans un projet *a priori*).

DEUXIÈME PARTIE : LES « VECTEURS » DE LA MISE EN PAYSAGE

1. PAYSAGE URBAIN ET HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

La photographie est l'un des vecteurs privilégiés qui accompagnent, dans les années 60 et 70, l'affirmation du paysage urbain. En effet, la mise en image des réalisations nouvelles qui façonnent le territoire, les transformations urbaines et les nouvelles perceptions qui en résultent font largement appel à cette dernière. Le suivi des opérations de la reconstruction au moyen de la photographie a fait dès 1945 l'objet d'une commande ministérielle comme on le verra, créant un fonds d'images amenées à circuler dans la presse. Le photo-reportage, pratiqué par la presse professionnelle depuis l'entre-deux-guerres, se répand davantage, et surtout il sera amené à prendre des formes nouvelles durant la décennie 1970, sous l'influence de la transformation des pratiques d'auteurs. Si l'évolution de la presse professionnelle peut être analysée en relation avec celle que connaît la presse généraliste grâce au rôle des grandes agences photographiques (Magnum, Viva, ...), elle doit également être analysée à partir des transformations que connaissent les pratiques professionnelles. La photographie devient un outil au service des concepteurs comme le montre l'étude des pratiques paysagiste. L'autre vecteur qu'il convient de retenir est le cinéma, l'image-mouvement, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze. En effet, la production cinématographique de ces deux décennies enregistre elle aussi les modifications des territoires, les parcours divers auxquels ils donnent lieu, elle les reflète et les formate en même temps, elle donne à voir l'imaginaire qui leur est associé. Enfin le dernier vecteur qui fera l'objet d'une analyse en détail dans cette partie est le dessin d'ambiance en tant que mise en image du mouvement et des pratiques spatiales propres aux espaces libres, dessins d'ambiance tels que les pratiquent les paysagistes d'abord, mais aussi les autres concepteurs, architectes et urbanistes. Le dessin d'ambiance nous est apparu comme une forme de figuration caractéristique de la problématique du paysage urbain et des décennies étudiées.

Dans cette partie, nous chercherons à analyser la manière dont ces différentes pratiques ont pu participer de la mise en paysage des réalisations nouvelles, mais aussi d'un changement dans la manière de penser et de concevoir l'urbain sous l'influence d'interactions significatives entre pratiques professionnelles et artistiques.

La dimension du paysage sera surtout explorée à travers la *construction* paysagère manifeste dans les pratiques que nous explorons.

Ainsi, ce n'est pas tant la photographie d'architecture en soi ou la ville au cinéma qui nous intéresseront que la capacité de ces média à mettre en relation des réalisations ou des lieux pour les faire accéder au statut de représentation paysagère. Bien sûr, il faudra nous intéresser aux usages de l'image photographique, car durant ces deux décennies celle-ci verra son statut considérablement se modifier. Elle prendra une valeur nouvelle au sein des pratiques professionnelles comme nous le verrons, elle intégrera les pratiques artistiques, enfin elle accompagnera les mutations de la publication professionnelle.

Pour bien comprendre les évolutions à l'œuvre, il faut cerner les pratiques canoniques au départ.

1.1. Reportage photographique et stratégie documentaire

Le reportage photographique est une pratique canonique de la publication professionnelle. Le plus souvent le reportage est le fait de commande auprès de photographes spécialisés qui n'ont pas nécessairement prétention à être des auteurs.

Ces photographes spécialisés peuvent être considérés comme des opérateurs. L'apparition de clichés amateurs ou pris par des journalistes dans la presse professionnelle n'est pas une nouveauté non plus. Dès les années 1930, dans l'*Architectural Review* par exemple, il était d'usage d'utiliser des clichés amateurs, pris par les membres de l'équipe éditoriale ou par les journalistes, afin d'illustrer des articles polémiques sur l'environnement, ou pour souligner des aspects du patrimoine négligé. Ces images sans prétention, reproduites en petit format étaient censées insister sur l'urgence de la situation décrite. Cette pratique coexistait avec l'usage de documents d'une grande perfection technique, issus de commandes photographiques auprès de professionnels comme Dell&Wainwright qui effectuèrent de nombreux reportages pour l'AR¹. Les commandes auprès de photographes talentueux et réputés portaient sur des édifices sélectionnés comme étant dignes d'être publiés, et auxquels la publication conférait une reconnaissance et assurait une publicité. Il en va tout autrement des reportages photographiques portant sur l'environnement, pour lesquels la photographie est avant tout un document au service d'un désir d'explorer le monde. C'est cette tendance qui fut développée dans les années 1950 par l'*Architectural Review*, notamment à travers les campagnes thématiques orchestrées par la revue, dont celles portant sur le Townscape.

Dans le cadre de ces reportages, coexistent des photographies prises par les journalistes et par des photographes. Dans les diverses campagnes publiées, la nature de la photo et son traitement diffèrent.

C'est le mélange d'une photographie professionnelle et d'une photographie journalistique que nous allons rencontrer dans la revue paysagiste *Espaces Verts*. Nous nous y attarderons dans cette partie pour analyser les procédés mis en œuvre dans la publication. Nous chercherons aussi à en comprendre la finalité. Nous constaterons enfin que le photojournalisme rejoint les pratiques artistiques et que le traitement de la photographie, et plus largement de l'image, est redevable dans cette publication professionnelle des pratiques artistiques. La photographie sera aussi déterminante pour l'émergence du croquis d'ambiance comme l'ont révélé les explorations d'archives qui ont été faites dans le cadre de cette recherche ou comme l'ont confirmé les entretiens que nous avons pu mener avec les protagonistes que nous avons interviewés.

Les reportages photographiques sur les grands ensembles ont été pour beaucoup le fait d'opérateurs commandités par le Ministère de la Reconstruction et de l'*Urbanisme*. Il faut replacer cet important effort de documentation photographique dans le contexte plus large de la photographie au service de l'aménagement du territoire. La vue aérienne y est sans conteste dominante, pour ce qu'elle permet une vue synoptique et stratégique du territoire. Dès la fin des années 1950, chez les technocrates, s'impose l'idée que penser l'aménagement suppose de prendre de la hauteur au sens propre et figuré.

« Les technocrates survolent la France en avion, "ou mieux en hélicoptère" écrit Olivier Guichard en 1965. En lisant les mémoires des hauts fonctionnaires chargés de l'aménagement, il est frappant de noter que la scène constitue bien souvent un moment clé de l'histoire d'un grand chantier national »²

La vue d'avion et d'hélicoptère participe d'une culture visuelle qui privilégie un regard dominateur, stratégique, qui plonge ses racines dans une vision militaire de

1 Cf. Elwall, Robert, *Éric de Maré*, London, RIBA Publications (Architecture in Camera), 2000, p. 25

2 Vincent Guiguéno, *La France vue du sol. Une histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989)*, Etudes photographiques n°18, p. 99

l'espace. A la vue aérienne que nous ne traiterons pas dans le cadre de cette recherche, il est d'usage d'opposer la photographie terrestre, la vue « piétonne ». Celle-ci trouve tout à fait sa place dans les pratiques visuelles de la reconstruction. Le fonds photographique des différents ministères chargés du logement, de la construction et de l'urbanisme entre 1945 à 1979 en atteste. Il fait état d'une impressionnante entreprise iconographique qui a, jusqu'alors, été peu étudié. D. Gauthey qui en a tenté une première analyse d'ensemble³, montre comment, dans ce fonds, s'établissent des relations entre documents iconographiques suivant un emboîtement d'échelles cartographiques, du local au national.

« Dans cette reconquête des villes d'après guerre, l'image photographique devient une arme tactique au service d'une visée stratégique. La vue aérienne établit la carte des opérations alors que les plans de détail, biopsies dans le tissu urbain, constituent autant de preuves pour convaincre chacun de mener cette juste guerre »⁴

Les 320 albums photographiques de ce fonds, en documentant les opérations d'urbanisme de la reconstruction donnent à voir localement les effets d'une politique nationale. Les enregistrements photographiques contenus dans ces albums apparaissent comme l'illustration à la fois des grands axes de la politique et des réalisations déterminantes des ministères en charge de la reconstruction, de l'urbanisme et du logement.

Les photographes qui sont mobilisés pour mettre en œuvre cette documentation sont des opérateurs au plein sens du terme. Tout d'abord, les quelques photographes – au nombre de cinq- qui apparaissent comme tels n'avaient pas tous une formation de photographe⁵. Trois d'entre-eux avaient une formation de dessinateur- projeteur et étaient affectés à la Direction de l'aménagement du territoire, les deux autres avaient un brevet élémentaire de photographe de l'aéronautique navale ou de mécanicien photographe de l'armée de l'air qui leur avait permis d'exercer au préalable leur compétence de photographe dans la Marine nationale ou l'armée de l'air. Enfin la production photographique du ministère était également alimentée par les fonctionnaires des Directions départementales, qui sans être professionnels étaient de bons photographes.

Ces photographes du MRU étaient envoyés régulièrement dans les départements avec pour objectif explicite, en tout cas depuis 1959 de dresser un inventaire et faire ressortir ce qui était remarquable dans les principales branches de l'activité nationale (éducation nationale, grands ensembles, santé publique, travaux publics, recherche scientifique, ...) Leurs clichés étaient envoyés dans les départements pour identification. Les images du MRU ont donc été produites dans un cadre documentaire strict et résultent d'un système de commande et d'exigences bien définies. Le statut d'opérateur des photographes est ici indéniable.

Le fonds de photographies du MRU est constitué de deux grandes séries d'albums. Une première série, la plus importante en nombre, couvre la période 1950-1957, elle est dédiée principalement au constat et bilan de la destruction et à la reconstruction. Les territoires fortement touchés ont été photographiés en priorité, les reportages s'étalant jusqu'à la fin de la reconstruction.

3 Dominique Gauthey, cité par V. Guiguénot, op. cit. p. 101

4 Op. cit. p. 104

5 Dominique Gauthey, Les archives de la reconstruction, 1945-1979, Etudes photographiques n°3, novembre 1997, p. 104.

Une seconde série d'albums, classée par départements, couvre la quasi totalité du territoire, de la fin des années 1950 aux années 1970. Cette série géographique rassemble toutes sortes de projets : logements et vues de chantiers en cours, tronçons d'autoroutes, ponts et équipements industriels. Les grands départements industriels modernisés pendant les années 1950 et fortement équipés de logements dans les années 1960 y sont fortement représentés.

Si la courbe des clichés est ascendante et atteint son sommet en 1956, elle décroît jusqu'en 1962 pour marquer une forte baisse de 1963 à 1970. Ce déclin s'accompagne d'un réel changement dans la nature des photographies : au témoignage sur l'effort de la reconstruction et le suivi des grands chantiers fait suite une « mise à jour de la documentation photographique », consistant en un « inventaire permanent des constructions méritant d'être reproduites », (même s'il est probable que celui-ci soit resté dépendant de la bonne volonté de l'administration locale)⁶.

Dans la période postérieure à 1970, le nombre dérisoire de documents inventoriés s'explique par l'apparition de nouvelles conditions de prises de vues (nouvelles missions du Ministère, utilisation non plus de clichés noir et blanc mais de diapositives couleurs).

La stratégie documentaire développée au quotidien dont atteste ce fonds photographique n'a pu se transformer en véritable système de propagande qu'à travers l'alimentation des diverses expositions destinées à vendre la politique moderniste de la France (au premier titre desquelles le Salon des Arts ménagers). Les photographies du MRU, associées à d'autres documents, y révèlent alors l'ampleur, la portée et la dynamique de l'action du ministère. Elles témoignent pleinement de la reconquête du territoire. Cependant, les photographies du MRU révèlent paradoxalement la genèse d'un paysage, certes fondamentalement nouveau mais extraordinairement banal.



Cette banalité que reflète le fonds porté par une stratégie étroitement documentaire, est véhiculée par la presse professionnelle. Car les images de ce fonds servent également à alimenter les revues professionnelles, au premier rang desquelles la revue *Urbanisme*. Durant les années 1950 et sous la direction de l'architecte Jean Royer, la revue, bien qu'indépendante, est très proche du Ministère de l'urbanisme.

Pendant la période de la reconstruction, elle est un organe d'information de l'évolution des règlements et de diffusion des réalisations en France et à l'étranger. La réflexion sur les grands ensembles y occupe une place très importante. C'est dans *Urbanisme* que sont publiés les résultats de la commission d'enquête sur la vie dans les grands ensembles. Un point de vue critique s'y exprimait alors difficilement, aux dires de Charles Delfante, qui en fut un collaborateur puis une des chevilles ouvrières du moins jusqu'à ce que Jean Royer revende la revue⁷.

Les images de la reconstruction sont porteuses de cette ambiguïté fondamentale : elles témoignent de manière contradictoire de la banalité du paysage produit et en même temps d'une rupture fondamentale dans le processus de formation des villes. Nous étudierons l'usage qui est fait de ces images de la reconstruction dans les publications professionnelles en France.

⁶ D. Gauthey, op.cit. p. 108.

⁷ Charles Delfante, *Histoire d'urbanisme 1932-2002*, vol. 2 Témoignages, p. 9-22.

La mise en place de missions photographiques exhaustives sur un chantier, dès les années 1960, s'accompagne d'un changement qualitatif et traduit des conditions de commande différentes. On quitte un système de documentation à l'échelle du pays pour entrer dans une relation plus personnalisée entre commanditaire et photographe. Un tel phénomène a pour effet de promouvoir la photographie d'auteur.

Au delà du témoignage d'une transformation à la fois massive et banale du territoire, c'est aussi grâce à la représentation photographique d'auteur que les grands ensembles et les ZUP accèdent à la dimension paysagère. Dans les décennies 1960 et 1970 plusieurs auteurs ont travaillé sur des grands ensembles.

1.2. Photographie et cinéma d'auteur

La distinction entre photographie documentaire et photographie d'auteur est loin d'être aisée, en particulier durant cette période. Nous essaierons d'éclairer cette question en interrogeant les évolutions de la pratique photographique et son ambition de « neutralité » qui peut signifier d'un certain point de vue l'effacement de l'auteur.

Il n'en demeure pas moins que nous avons sélectionné pour notre corpus des démarches d'auteurs qui apportent un regard et des valeurs sur la production urbaine. Quelles sont ces valeurs ? Nous essaierons d'analyser comment la photographie permet de les exprimer, indépendamment d'une diversité de l'expression architecturale qui relève de la personnalité des architectes. La production photographique d'Ito Josué nous servira de point d'ancrage. Nous verrons qu'elle sert également des stratégies professionnelles grâce à la constitution d'archives ou de carnets de référence (Ch. Delfante).

Nous nous intéresserons en outre à la construction même de l'image. Une lecture des clichés du fonds Cardot-Joly qui s'appuie sur une compréhension géographique du « paysage urbain » dans ces décennies sera tentée. Elle permet de rendre manifeste, dans les images produites, des traits caractéristiques du paysage urbain élaborés dans un contexte disciplinaire et partagé par un public cultivé qui réfléchit aux transformations des villes – du moins nous en faisons l'hypothèse. Ainsi peut-on considérer que le regard des photographes et critiques que sont Pierre Joly et Vera Cardot est en quelque sorte informé par un contexte de « débat intellectuel » auquel ils contribuent à divers titres d'ailleurs. Une telle lecture ne peut à nos yeux avoir de sens que parce que le corpus analysé est celui de photographes auteurs, de critiques d'architecture et d'enseignants.

On assiste enfin, au cours des deux décennies 60 et 70, à une transformation des pratiques d'auteurs, sous l'effet d'une critique sociale toujours plus affirmée ainsi que du fait de l'émergence d'une photographie « non subjective » dont témoigne en particulier le mouvement *New Topographics*. Nous en suivrons les effets à travers les usages de la photographie dans les publications paysagistes, chez Jacques Simon tout particulièrement qui développe une véritable rhétorique visuelle. Celui-ci contribue en effet à l'avènement du croquis d'ambiance, dérivé et complémentaire de la photographie, comme mode de représentation privilégié pour les concepteurs du paysage urbain.

Le cinéma d'auteur, quant à lui, constitue un matériau privilégié pour interroger les lieux constitutifs du paysage urbain. Les cinéastes comme nous le verrons sélectionnent certains lieux pour ce qu'ils révèlent des pratiques urbaines et des manières d'habiter nouvelles. Surtout ils inscrivent des comportements, des narrations dans ces lieux. En cela ils constituent aussi des lieux capables de nourrir

les projets à venir. La circulation des images cinématographiques au titre d'un imaginaire partagé est une dimension tout à fait essentielle pour notre propos. C'est pourquoi nous avons fait le choix d'analyser le double mouvement de restitution et de constitution auquel procède le cinéma. La route nous a paru devoir être analysée comme espace privilégié, pour ce qu'elle est d'abord support de mouvements que nous saisirons en tant que pratiques, pour ce qu'ensuite elle met en relation des espaces et des lieux. Enfin nous verrons qu'elle sera un lieu privilégié de la construction d'une esthétique nouvelle. C'est alors la mise en paysage propre aux espaces et aux pratiques de la route que nous analyserons. Une telle mise en paysage n'est d'ailleurs pas propre aux cinéastes, elle concerne les photographes, les architectes et les paysagistes, elle est au cœur de l'interférence entre les pratiques artistiques et pratiques professionnelles qui caractérisent la notion de paysage urbain depuis sa résurgence après la seconde guerre mondiale.

2. CHOIX DES CORPUS PHOTOGRAPHIQUES.

Cette recherche s'est organisée autour de trois corpus photographiques qui se sont révélés représentatifs d'une part d'un changement des regards portés sur les nouvelles productions urbaines, d'autre part d'une évolution des pratiques photographiques au travers des relations complexes que celles-ci entretiennent avec la commande professionnelle, les démarches artistiques dont le cinéma et l'univers de l'édition enfin.

En effet, les années 1960 et 1970 sont celle d'un important décloisonnement entre les différentes formes artistiques et celles d'une intense réflexion sur les processus de la création même. Ce sont surtout des années où l'idéologie et le politique envahissent la totalité de la sphère culturelle.

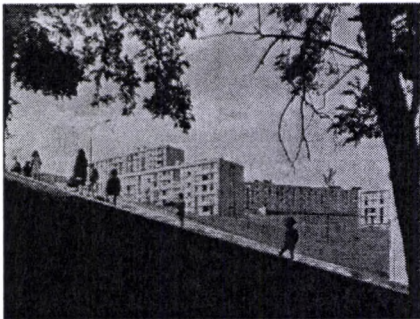
2.1. Le fonds Ito Josué

Du point de vue des démarches photographiques, la production d'Ito Josué s'inscrit dans une posture conventionnelle de la commande d'un maître d'œuvre privé ou public qui fait appel à un professionnel « reconnu » pour documenter ses réalisations importantes, méritant d'être présentées à de futurs clients, d'être communiquées auprès du public, voire d'être publiées dans la presse professionnelle, plus ou moins ou spécialisée. Ito Josué bénéficie à Saint Etienne d'une réputation comme photographe et c'est la raison pour laquelle les architectes et urbanistes de la région et notamment de Firminy se tournent vers lui. Josué a une formation de photographe industriel comme beaucoup des photographes français de sa génération. Il s'est également formé à l'art du portrait.

La commande faite à Ito Josué est assez traditionnelle dans la mesure où elle s'adresse à un auteur pour documenter une production architecturale et urbanistique juste sortie de terre. Elle se démarque toutefois d'une commande faite par une institution à de simples opérateurs pour documenter une ou plusieurs opérations dont on cherche à archiver les différents moments de la mise en œuvre. Que l'on pense à l'entreprise lancée par le Ministère de la reconstruction, aux 320 dossiers conservés dans les archives. La distinction entre opérateur et auteur est importante à nos yeux, dans la mesure où l'on attend de l'auteur qu'il introduise un parti esthétique ou artistique explicite. Non pas que les opérateurs se positionnent en dehors de tout parti artistique, mais il n'est pas explicite du point de vue de la commande, il n'y a pas d'attente en ce domaine, ce qui est signifiant du point de vue du regard que l'on peut porter aujourd'hui sur cette production et de l'interprétation que l'on peut en faire.

On remarquera que l'intervention du photographe n'a pas lieu au même moment de l'édification dans un cas comme dans l'autre.

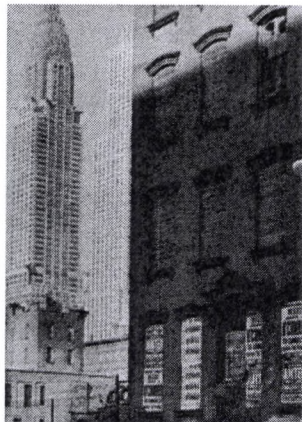
Le corpus de photographies d'Ito Josué que nous avons rassemblé (cf. Planches XII à XV) ne contient aucune photographie de chantier, il documente les réalisations au moment où elle sont réceptionnées par le public. Quelle est la valeur du regard photographique qui se construit à cette occasion et quelle cohérence y a-t-il avec la production architecturale et urbaine ? Nous proposons de construire l'interprétation sur une double ligne pour saisir la valeur de cette production photographique. Il faut d'abord mettre en relation les images produites avec les discours portés par les architectes et urbanistes (la commande) sur les grands ensembles en tant qu'ils constituent le nouveau paysage urbain. Nous avons vu dans la première partie que la notion de composition, d'inscription dans un site, par conséquent de silhouette, était affirmée dans un premier temps pour ensuite être relayée par la demande d'équipements et d'espaces collectifs issus de la critique sociale des grands ensembles. Comment ces critères sont-ils rendus manifestes dans la photographie de Josué, par quels procédés ? Il convient ici de construire la seconde ligne d'interprétation qui porte sur la pratique photographique elle-même. Josué développe une pratique photographique que nous dirons moderniste qui privilégie le tirage individuel et où l'image fait l'objet d'une construction formelle. Ainsi, l'esthétique sous-jacente à cette pratique entre-t-elle en résonance avec l'objet de la commande. A quelles conditions ? Et que produit-elle ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre dans les analyses qui vont suivre. Le regard porté sur les équipements est chez Josué fortement médiatisé par une composition plastique moderniste, qu'il s'agisse de l'affirmation de la découpe d'une figure, du regard porté sur un extérieur urbain à partir d'un espace intérieur collectif et à travers la transparence de parois vitrées (cf. Rives de Giers, Firminy Vert, planche XIII, B1, B2, C1, C2, C3) ou encore de



Firminy
la pente et la vue d'en haut

l'inscription topographique qui donne lieu à des figures porteuses d'une forte expression plastique ou à l'exploitation poétique de la relation bâti/nature (réminiscence du japonisme en photographie valorisé par la culture moderniste). Les images d'Ito Josué peuvent être facilement rapprochées d'images de photographes importants de la photographie moderniste (Rodchenko, Cartier Bresson, B. Abbott, etc...). Ainsi Josué contribue à inscrire les grands ensembles qu'il documente dans une culture visuelle qui est celle du modernisme.

En outre, nous constaterons que Josué introduit la notion de série d'image pour faire face à son objet (Vénisseux-les Minguettes). Du fait de la particularité de la situation même de commande (relation avec Charles Delfante), Josué utilisera la série dans une direction originale, que nous commenterons plus loin et qui n'a que peu à voir avec les valeurs dont elle sera porteuse dans les démarches artistiques des années 60 et 70 (cf. Planche XV). Lorsqu'il inscrit l'humain dans ses reportages, Josué se réfère également à la photographie humaniste pratiquée en France à la même époque.



B. Abbot – Changing New York – 1937



Ito Josué

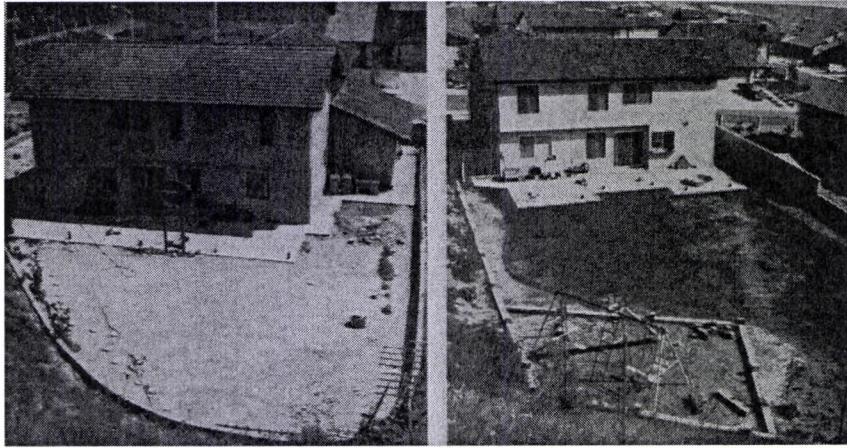
2.2. Le fonds Cardot-Joly

La démarche de Vera Cardot et Pierre Joly est bien différente de celle d'Ito Josué en ce qu'elle couvre une réalité construite beaucoup plus large. Le fonds des photographies d'architecture est incomparablement plus important. Il ne représente pas une partie de leur œuvre comme dans le cas d'Ito Josué, mais au contraire il en est l'épicentre. Ces deux auteurs sont des photographes d'architecture et Pierre Joly est également critique. La commande prend une autre valeur au regard de leur œuvre. Elle est une source nécessaire, mais ne constitue pas une fin en soi. L'horizon critique dépasse celui des commanditaires et la diversité des constructions qui sont documentées trouve aussi, dans cette situation, une part de son explication. Ainsi, Cardot et Joly documentent-ils les grands ensembles et les réalisations nouvelles des périphéries, mais aussi les nouvelles stations touristiques, à la mer comme à la montagne. Une dimension territoriale est ici franchement présente, dont fait état d'ailleurs la signature de plusieurs reportages qui consiste en une photographie de Pierre Joly au volant de sa DS. Le photographe parcourt le territoire pour documenter la nouvelle réalité urbanistique et architecturale. Il témoigne de la « profonde transformation de nos paysages urbains » dont parlent les géographes. La formation humaniste de Pierre Joly, sa formation à l'École Normale Supérieure et sa position d'enseignant à l'École d'architecture d'UP6 à partir de 1969 ne laisse pas de doute sur son implication dans le débat intellectuel sur et autour de la production urbaine de cette période. On peut ainsi sélectionner dans les reportages les photographies qui incarnent les nouvelles réalités urbaines. Il est frappant de constater le parti-pris photographique qui connote une évolution de la pratique photographique des années 1960 et qui ouvre sur une mise en avant de la rigueur et



du systématisme de la prise de vue caractéristique du minimalisme en art. Les photographies, prises à la chambre, font peu de place à la recherche d'un quelconque expressionnisme, au contraire elles cherchent à enregistrer de manière plutôt neutre l'espace bâti dont elles vont témoigner. Peu de personnes figurent sur les images. Lorsqu'elles apparaissent, les personnes témoignent d'un usage des lieux qui est banal. Hormis quelques exceptions, on ne perçoit aucune volonté de saisir un moment opportun. Au contraire il apparaît une intention de rendre compte de manière distanciée de la réalité observée. Il y aurait un parallèle à établir dans l'interprétation avec la démarche des photographes américains qui ont

œuvré dès années 1960 et se sont rassemblés lors de l'exposition intitulée les *New Topographics* en 1975.



Joe Deal. Californie 1980. Backyard

Ainsi, l'interprétation de ce corpus doit-elle être menée également suivant la ligne double que nous avons proposée ci-dessus. Tout d'abord, il faudrait mettre à jour les traits manifestes du paysage urbain dont ces photographies témoignent : espaces collectifs (publics ?) des grands ensembles, vacuité des « extérieurs » de la périphérie, fronts de mer ou de neige des stations de tourisme, espaces intérieurs des nouvelles réalités bâties en villes nouvelles et touristiques. Quel est le statut de l'espace libre ? de la limite du bâti et du hors cadre de la photo ? Quelles réalisations sont retenues et quelle information en tirer au regard d'une critique ?

Ensuite, il faut prendre l'impact du parcours du photographe, la neutralité de la prise de vue et de la composition géométrique des images.

A quelle évolution de la photographie la pratique de ces deux photographes renvoie-t-elle ? Plusieurs des reportages que nous avons sélectionnés ont été réalisés vraisemblablement - au vu de la date des chantiers - dans les années 1970, « les années 1970 furent le temps de l'exploration et de la diversité, mais une posture -le photographe en tant que topographe et descripteur discret- parvint à s'imposer » écrit Lewis Baltz à propos de la photographie américaine des années 1970⁸. Joe Deal, un autre photographe qui participa aux *New Topographics* exprime également de manière limpide le souci de produire des images en phase avec la banalité du sujet et la valeur que prend la série :

« En faisant ces photographies, j'ai essayé de faire une série d'images dans laquelle chaque image équivaut à l'autre en termes de poids ou d'apparences. Beaucoup des décisions conscientes prises au fur et à mesure que la série évoluait portaient sur le déni d'unicité du sujet d'un cliché en tant qu'il pouvait être opposé à un autre, avec l'idée que la plus extraordinaire image pouvait être la plus simple « prosaïque »⁹

Ces années furent également celles de l'entrée massive de la photographie dans les galeries d'art et la presse artistique outre Atlantique. La grande revue *Artforum* consacra pour la première fois un numéro complet à la photographie (numéro de septembre 1976), autre fait remarquable, le *New York Times* se mit à publier

8 Baltz Lewis, « American Photography in the 1970s », in Turner Peter, ed., *American images : photography 1945-1980*, Viking/Barbican Art Gallery- Penguins Books, 1985, p. 157.

9 *The New Topographics Catalogue*, cité par L. Baltz, op. cit., p. 163.

régulièrement des critiques des expositions consacrées à la photographie. Ces faits ne sont pas anodins pour aborder d'un point de vue critique la démarche de Vera Cardot et Pierre Joly. L'articulation entre critique et photographie est un fait remarquable pour plusieurs raisons. D'abord parce que la diffusion de la photographie sort de ses circuits habituels. Ensuite parce que l'irruption de la photographie dans la critique d'art oriente celle-ci dans une direction moins abstraite et plus engagée socialement.

Du point de vue de l'histoire de la photographie, l'engagement social n'est pas un phénomène nouveau. Dans les années 1950 et 1960 la photographie engagée était perçue comme une forme d'activisme (Evans, Frank,..).

« Mais dans les années 1970, il devint clair pour les photographes les plus intellectuels que l'engagement était le contraire de l'implication sociale effective, qui pouvait procurer une forme de satisfaction morale pour une élite artistique mais ne déboucher sur aucune influence politique ou sociale réelle » (Lewis Baltz)

Pour avoir une influence sociale ou politique il convenait, aux yeux de ces photographes, de ne pas substituer la pratique photographique à la lutte politique effective. La valeur de la photographie résidait plutôt dans sa capacité à

« décrire la surface du monde phénoménal d'une manière unique, espérant au mieux contribuer à la compréhension, précise et nécessairement limitée, des objets et des événements devant l'objectif et à générer quelques stimulations dans l'esprit qui se tient derrière »¹⁰.

À la fin des années 1960 se tinrent en Amérique 3 expositions qui eurent une grande influence sur la photographie : *Toward a Social Landscape*, *Twelve Photographers of the Social American Landscape* et *The New Document*. Le terme de *social landscape* avait été forgé par Lee Friedlander quelques temps auparavant et autour de lui se sont agrégés ses deux collègues Diane Arbus et Gary Winogrand qui formèrent le noyau du courant artistique qui allait se reconnaître sous cette appellation et qui préconisait une attitude, détendue, laconique, dégagée de l'après guerre mais engagée dans une redéfinition du formalisme en photographie. Friedlander et Winogrand interprétèrent le formalisme comme un questionnement proche de celui porté par la critique picturale d'un Greenberg ou d'un Fried, c'est à dire un questionnement sur la matière même de la photographie, sur les possibilités historiques d'un médium qui mettent à contribution celui-ci comme outil de questionnement. Autrement dit un questionnement en pratique de ce que constitue le regard photographique.

Quel regard peut-on porter sur la démarche de Cardot-Joly à la lumière des évolutions de la photographie outre Atlantique ? Il nous semble que la conscience de cette évolution de la photographie permet de regarder autrement les compositions de leurs images, le raffinement de certaines d'entre elles - dont le « formalisme » perceptible doit être interprété à partir des références adéquates -, le choix des sujets, la place de l'espace et du vide ; la répétitivité des motifs, l'humour etc... .

Un autre fait majeur marque la production photographique aux USA dans les deux décennies qui nous occupent, celui de l'usage de la photographie par les artistes. Cette réalité a été introduite magistralement par R. Rauschenberg dans les années 1950, qui voulait travailler à l'interface de la vie et de l'art. Elle a été développée au début des années 1960 à travers la documentation d'œuvres du *body art*, des *earth*

10 Ibid. p. 161

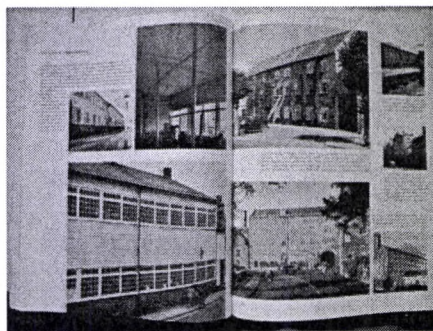
works, ou des performances. Toutefois au milieu des années 1960 des artistes comme Jan Dibbets ou Bruce Nauman programmèrent des œuvres qui ne pouvaient être exécutées qu'en tant que photographies.

2.3. Jacques Simon, photographe

Cette intrication entre art et photographie nous est précieuse pour introduire le troisième corpus photographique représentatif de notre étude : celui de Jacques Simon. En effet, Jacques Simon n'a eu cesse dans son œuvre de se revendiquer photographe, artiste, paysagiste, manifestant de ce point de vue un positionnement qui peut évoquer ceux des artistes américains qu'il a découverts lors de ses séjours en Amérique du Nord où il a étudié la photographie à l'École des Beaux Arts de Montréal, et où il a travaillé à Philadelphie aux côtés de Mac Harg, cotoyant Lawrence Halprin qui est une personnalité clé pour comprendre les échanges entre le paysagisme et les avant-gardes artistiques de la côte Est et Ouest des États Unis.

Simon, nous l'avons vu précédemment, est une personnalité importante des « années paysage urbain » en France, de par sa production certes, mais surtout par son activité éditoriale qui est peut-être moins connue et totalement originale, puisqu'il porte une revue comme éditeur, rédacteur en chef et auteur.

Pour ce qui concerne ici le chapitre des vecteurs du paysage urbain, il incarne un changement dans la place du reportage au sein même des publications professionnelles. Avec Simon, on sort du photojournalisme dans la mesure où la photographie ne sert plus la visée principale de documentation d'une opération, mais elle devient un élément de rhétorique visuelle au service de la presse professionnelle. Il s'agit de susciter un débat et de populariser les postures artistiques qui sous-tendent les réalisations paysagères. Il y a eu certes des précédents dans l'histoire de la presse professionnelle, et notamment en Grande Bretagne, dans les années 1950 lorsque l'*Architectural Review* a organisé des campagnes photographiques pour porter les thématiques jugées brûlantes, dont celle du *townscape*. Certaines de ces campagnes photographiques ont fait appel, non à une photographie d'auteur, mais à une photographie strictement documentaire, dont la finalité n'était en rien esthétique mais bien plutôt d'informer sur un état de transformation du territoire grâce à un ensemble de relevés visuels¹¹. Dans ces numéros spéciaux que publia l'*Architectural Review* que Jacques Simon connaissait grâce à sa bonne connaissance de l'Angleterre et des séjours qu'il y effectua, se côtoie une photographie d'auteur, celle par exemple d'Eric de Maré, et celle de journalistes. Indépendamment de la nature même du document photographique, la mise en page peut soit valoriser la photographie d'auteur, soit au contraire donner la priorité à l'information et privilégier la série de clichés imprimés en petits formats, que ceux émanent d'un auteur photographe ou de journalistes.



E. de Maré, A.R. Vol 122, n°726 Jules, 1957, p. 44-45

11 Pousin F. « Du « townscape » au « paysage urbain » : la circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *STRATES* 13, p.

La position de Jacques Simon ne s'inscrit que pour partie dans une telle évolution de l'usage du document photographique dans la presse professionnelle. Certes, il reconduisit l'idée d'accompagner une thématique privilégiée de reportages photographiques qui en constituent une véritable documentation. Mais il franchit un pas supplémentaire. Il confère à la publication un statut original qui en fait autre chose qu'un simple instrument d'information et de débat professionnel. L'attitude qu'il développe lorsqu'il prend les rênes de la revue paysagiste *Espaces Verts* en 1970 après y avoir contribué en tant que collaborateur quelques années auparavant relève d'une posture artistique indéniable qui a été initiée et popularisée outre Atlantique par Ed Ruscha notamment. Les livres de photographie d'Ed Ruscha publiés principalement dans les années 1960 ont eu une influence notable sur de nombreux artistes oeuvrant après le mouvement du pop art et du minimalisme¹².



Ed Ruscha, Los Angeles Apartments
1965

L'influence d'Ed Ruscha a dépassé le stricte monde de l'art, le relevé photographique du Sunset Strip de Los Angeles, publié sous la forme d'un livre en 1966, un long dépliant de 8, 20 m de long, est transposé deux ans plus tard par Denise Scott Brown à Las Vegas, lorsqu'elle réalise en collaboration avec Stephen Izenour son atelier avec ses étudiants qui donnera lieu au célèbre ouvrage de 1972 publié avec Robert Venturi : *Learning from Las Vegas*. Les livres de photographie d'Ed Ruscha résultent d'une démarche programmée et systématique. Il s'agit pour lui de faire entrer dans la culture

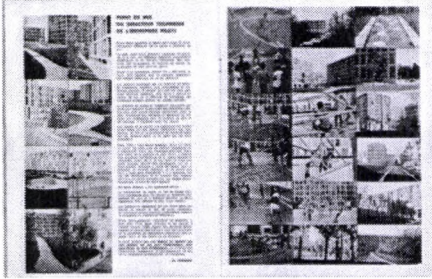
citadine de la côte Ouest, Los Angeles en particulier, un état de la réalité matérielle qui constitue l'environnement physique de la société américaine d'alors. Pour Ruscha il s'agit de rapporter des faits, c'est pourquoi il collecte grâce à la photographie des « objets rencontrés ». Il se livre donc à des reportages programmés sur un sujet ou un lieu qui donneront lieu à des livres de photographie, construits artistiquement, c'est à dire en dehors des normes commerciales, mais pas de manière artisanale : « une édition limitée réalisée mécaniquement sur des presses offset ultra rapides (...) Mon idée était de donner au livre l'apparence spécifique d'un produit réalisé de manière professionnelle, et non celle d'un produit réalisé à la main. C'est ce qui m'a conduit chez un imprimeur puis chez un relieur pour le brochage (...) j'ai vu là une nouvelle manière de créer des livres »¹³. Paraissent ainsi 5 ouvrages réalisés par l'artiste seul : *Twenty Six Gasoline Stations* en 1963, *Various Small Fires* en 1964, *Some Los Angeles Apartments* en 1965, *Every building on the Sunset Strip* en 1966, *Fourty Four Parking Lots* en 1967.

Chacun de ces livres s'appuie sur un protocole de prise de vue qui valorise la neutralité et le systématisme. Les immeubles de Los Angeles, ordinaires et sans intérêt architectural manifeste, sont pris frontalement ou à partir d'un angle de vue oblique. Tout être humain en est exclu. *Fourty Four Parking Lots* sont des photographies aériennes qu'Ed Ruscha a fait prendre par un photographe professionnel qu'il accompagna pour lui indiquer ce qu'il devait prendre et comment le prendre. Les parcs de stationnement furent cadrés et pris de la manière la plus factuelle possible. Les photographies ont été prises un dimanche matin quand les

12 cf. Rowell Margit, *Ed Ruscha photographe*, Steidl, Whitney Museum of American Art, Jeu de Paume, 2005, p. 38

13 Ruscha Ed. cité par Margit Rowell, op.cit. p. 19.

parkings étaient vides, la lumière matinale réduisant les reliefs et les ombres autant que faire se peut. Ce livre fut reçu comme une critique de la culture consumériste américaine et les qualités formelles des photographies furent louées. Mais l'intention de l'artiste résidait plutôt dans une réflexion sur le regard : « la photographie m'aide à voir les choses à plat »¹⁴.



E. Rusher
44 Parking Lots, 1967

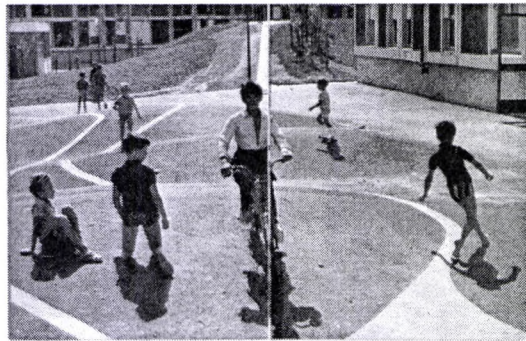
Chaque livre est un objet matériel important en soi. Les trois premiers ont le même format. Le quatrième est atypique car il a la forme d'un dépliant, le cinquième est d'un format supérieur au trois premiers.

Ces livres d'instantanées se veulent des livres démocratiques appartenant même à un art « blue-Collar » comme le revendiquera Rusha.

« La démarche consistant à réaliser et à distribuer des livres bon marché contenant des illustrations réalisées mécaniquement et privées d'aura ne pouvait que paraître subversive en regard des conventions en vigueur dans les beaux-arts »¹⁵

C'est une intention comparable de subversion qui anime Jacques Simon lorsqu'il prend en charge la revue *Espaces verts* et crée ensuite sa collection *Aménagement des Espaces Libres*. Il investit un support professionnel pour l'orienter dans une direction militante. La photographie y tient certes un rôle documentaire, mais elle a le plus souvent un statut de médium artistique.

Elle s'intègre à des collages, participe de narrations visuelles sur le mode du roman photo, les bandes contact sont parties prenantes de montages. L'affiche politique s'immisce également dans les pages de la revue. La production photographique de Jacques Simon prend par conséquent une toute autre valeur que celle des autres corpus que nous avons retenus. Ce qui n'empêche pas toutefois que certaines photographies, notamment celles d'enfants jouant, connotent une photographie humaniste qui serait plus cohérente avec la démarche d'Ito Josué.



Que documentent les photos de J. Simon ? Elles documentent des réalisations nationales et internationales, tissant des liens entre des façons de penser et d'affronter des questions de paysage qui débordent les cadres nationaux.

Les trois démarches qui constituent notre corpus principal prennent place dans deux décennies durant lesquelles se modifient considérablement les démarches photographiques, du fait de la rencontre avec le domaine de l'art, mais aussi avec le

14 Ibid p. 26

15 Margit Rowell, op.cit., p. 19.

domaine de l'édition. Ces trois démarches, pour ce qu'elles sont représentatives d'une transformation des pratiques et en ce qu'elles prennent place dans un contexte international signifiant, permettent de reconsidérer le récit hâtif de la photographie de l'urbanisme qui trop souvent jette un pont entre les campagnes lancées par le Ministère de la reconstruction et celles engagées par la DATAR à l'aube des années 1980, qui prend le parti du point de vue piéton et des regards artistiques, comme par antagonisme à ce que représenterait la photographie aérienne pour l'aménagement.

3. PUBLICATIONS SPÉCIALISÉES ET PHOTOGRAPHIE.

Relativement peu d'architectes se sont exprimés, si ce n'est rétrospectivement, à propos des doctrines de conception des grands ensembles. De la fin des années 1959 à 1966 environ, les articles dans les revues spécialisées restent dans la majeure partie des cas dans un registre descriptif : présentation des réalisations, surfaces construites, maîtres d'ouvrage et coûts, procédés constructifs et matériaux, etc. En outre, ces descriptions commencent, certes, par la conception du plan masse, mais insistent sur les immeubles eux mêmes, et souvent sur le logement, la conception des cellules, et les découpages constructifs.

3.1. La mise en image des grands ensembles dans les revues d'architecture et d'urbanisme en France

L'Architecture française, *Techniques et Architecture* et *Urbanisme* consacrent plus de pages que *L'Architecture d'Aujourd'hui* aux grands ensembles. Si dans *L'Architecture Française* et dans *Urbanisme*, la présentation de ces projets et de ces réalisations continue au début des années 1960 d'emprunter un ton assez neutre, dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* paraissent dès le début des années 1960 des éléments d'évaluation négative (notamment à partir de 1962). Dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* jusqu'à la fin des années 1960, à travers les grands ensembles (« des cités sans âme et sans intérêt architectural »), ce sont en effet moins les édifices et ou la composition des nouveaux quartiers qui sont visés, que la politique nationale de planification du territoire, jugée défailante, selon le thème cher à *L'Architecture d'Aujourd'hui* depuis le lendemain de la seconde guerre mondiale : la Reconstruction comme un occasion manquée. « Nous nous déclarons nettement adversaires de telles solutions [les ZUP, qui intègrent des services communs] ne pourraient être acceptables que par une intégration totale dans une plan général très étudié et bien adapté. [...]»¹⁶. À cette occasion le directeur André Bloc oppose les propositions de la revue (« Paris Parallèle », projet promu par *L'AA* dès 1959¹⁷) aux projets d'aménagement de la Région parisienne. Plus qu'à la production courante des grands ensembles, *L'Architecture d'Aujourd'hui* s'intéresse à l'urbanisme spatial, aux projets prospectifs de Yona Friedman, de Paul Maymont, aux

16 « Le système s'est généralisé depuis une quinzaine d'années dans la France entière et dans la Région parisienne en particulier : sauf quelques exceptions, des cités sans âme et sans intérêt architectural se sont créées un peu partout. Dans le noyau urbain de la région parisienne, les grands ensembles se sont éparpillés, avec pour seule justification d'existence de terrains disponibles. Ils n'apportent aux habitants que des satisfactions matérielles. Par la suite, on a cru trouver une amélioration en donnant plus d'importance à ces grands ensembles, en créant ainsi des cités secondaires pouvant atteindre 8, 10 ou 15.000 habitants ou davantage, en les dotant de services communs, tels que : constructions scolaires, centres commerciaux, centres culturels, etc. [...] Tel qu'il se pratique actuellement, le système s'avère néfaste et constitue de fait une solution de facilité. Il entraîne l'occupation des derniers espaces libres, il exige de nouvelles liaisons routières qui restent dans la plupart des cas, insuffisantes. C'est le hasard qui commande. » André Bloc, « Crise de croissance des grandes cités », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 101, avril-mai 1962 (« Cités nouvelles – centres urbains »), p. 2-3.

17 *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 80, 1959 ; n° 88, 90, 1960 ; n°98, 1961.

visions utopiques de Paolo Soleri¹⁸ comme autant d'alternatives à la ville réelle. Dans le domaine de l'architecture construite et de l'habitation notamment, elle accorde une large place aux thématiques développées par le Team X, notamment par Candilis, Josic et Woods sur les trames, les conceptions issues de logiques mégastructurelles. En 1962, le concours de Toulouse le Mirail constitue en effet un point de rupture : les revues d'architecture (et non *Urbanisme*) tendent alors à remettre en question le grand ensemble et à dénier aux ZUP le caractère de « ville » - il ne faut pas oublier qu'on nommait alors parfois les ZUP des « villes nouvelles », en opposition avec la première génération des grands ensembles. Max Blumenthal, rédacteur en chef de *Techniques et Architecture*, en prend acte lorsqu'il déclare en juin 1962 : « La Charte d'Athènes a détruit la "rue-couloir", les groupes d'immeubles sont maintenant implantés dans des espaces libres, dans des zones de verdure. Mais nous sommes en train d'oublier la notion de la "ville", centre de rencontres, de vie en commun, d'échanges matériels et intellectuels. Et la presse accuse quotidiennement les architectes de construire des ensembles artificiels, sans âme, faisant naître l'ennui. Pourtant, des recherches sont entreprises pour recréer l'ambiance urbaine, pour rompre la monotonie des compositions uniformes. [...] Dans cette présentation [des concours pour les ZUP d'Hérouville Saint Clair et de Toulouse le Mirail] nous avons cherché à mettre en évidence les propositions qui tendent à donner au centre de la ville ce caractère urbain perdu actuellement et aux quartiers ce caractère particulier, une "figure" personnelle¹⁹. » À partir de 1964 *L'Architecture d'aujourd'hui* traite souvent la construction des ensembles d'habitation dans les pages d'information, en annexe du corps principal de la revue, qu'elle réserve à des projets plus prestigieux, et à l'international.

Même dans *Techniques et Architecture*, qui comporte beaucoup moins d'articles de doctrine ou de prises de positions, esthétiques ou sur les politiques d'aménagement du territoire (la cible favorite de *L'Architecture d'aujourd'hui*), et qui se présente généralement comme une suite de réalisations photographiées avec peu de textes, on trouve dès 1962 (23^e série, n°1, novembre 1962) des éléments d'appréciation négative²⁰, tandis que le dossier « Grands ensembles », qui occupe toute la livraison, continue d'en décrire sur un ton assez neutre les réalisations. Le seul article général de ce dossier prend acte des critiques sur le contenu (les défaillances de la programmation et de l'implantation, la mono fonctionnalité) et non sur la forme et la conception architecturale.

Les reportages présentant les grands ensembles dans les numéros d'*Urbanisme*, de *T&A* ou de *L'Architecture d'aujourd'hui* ne présentent pas généralement pas de mise en page ou de dispositifs (juxtapositions, montages) ni spécifiques, ni particulièrement notables. Ressort-il de ces numéros une esthétique photographique propre à la représentation des ensembles d'habitation ? Des sondages dans plusieurs des principaux périodiques professionnels (*T&A*, *L'AA*, *Urbanisme*) pour la période 1959-1966²¹ montrent une certaine unité à la fois de cadrage (vues générales, plans rapprochés), de référents (les habitations, les espaces collectifs, les jeux...) et d'écriture des photographies de grands ensembles. Cette unité est d'autant plus forte

18 *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962 « Architectures fantastiques »

19 Max Blumenthal, Editorial, *Techniques et Architecture* 22^e série, n°5, juin-juillet 1962, p. 82.

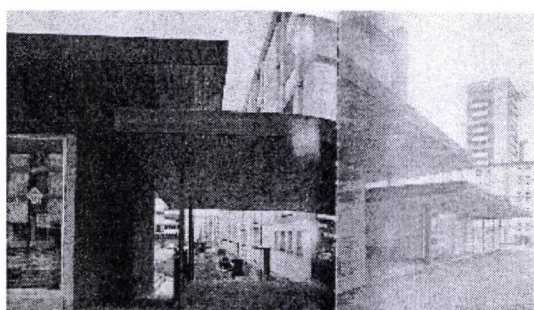
20 Il conclut que les « grands ensembles sont trop petits ». Henri Chomette, « Fiche au dossier des grands ensembles », *Techniques et Architecture* 23^e série, n°1, novembre 1962, p. 114.

21 Après cette date, les présentations de grands ensembles se font plus rares ; le discours devient franchement critique à l'égard de ces réalisations, qui, bien qu'elles continuent à sortir de terre, ne font en quelque sorte plus partie de l'actualité mais bientôt, pour les auteurs les plus virulents, d'une conception périmée de la ville. Outre un dépouillement partiel, nous nous sommes attachés à analyser les numéros spéciaux consacrés aux grands ensembles.

que le nombre de photographes est réduit (Jean Biaugeaud, Yves Guillemaut, Ito Josué, Pierre Joly et Véra Cardot, Claude Roux, L. Raveau sont les signatures les plus fréquemment rencontrées dans les trois revues citées) auxquels il convient d'ajouter, lorsque ce ne sont pas les mêmes personnes, les opérateurs non cités mais vraisemblablement peu nombreux, des campagnes photographiques commanditées par ministère de la Construction et du Logement ou la SCIC (Société Civile Immobilière de la Caisse des Dépôts et Consignations).

D'après les sondages effectués, la composition des articles (lorsque ceux-ci se développent sur plusieurs pages) documentant les grands ensembles est assez normalisée : l'objet et l'ordre des photographies, l'objet et la hiérarchie des commentaires se retrouvent sans grande variation d'une revue professionnelle à l'autre et ce, sans grande surprise par rapport à la présentation « canonique » de tout édifice dans une revue professionnelle d'architecture. Plan masse ou vue aérienne, vue d'ensemble de l'extérieur ; puis, quelques images figurant des édifices avec des espaces collectifs, équipements, espaces verts ou jeux d'enfants ; enfin, des plans plus rapprochés sur les immeubles, parfois des vues partielles ; accompagnés de plans d'une travée ou d'une cellule. Les articles présentant une réalisation s'ouvrent parfois sur une vue aérienne ; ces images dont sauf exception, le coût rend difficile la commande par une revue dans le cadre d'un reportage, sont en revanche presque systématiquement utilisées dans les pages publicitaires ou publi-rédactionnelles qui vantent les mérites des systèmes constructifs, ou documentent l'activité d'un maître d'ouvrage dans une région (voir *L'Architecture française*). Comme la photographie de maquette, elle aussi omniprésente dans les cas des projets, les vues aériennes mettent l'accent sur le dessin – la composition – du plan masse et sur la plastique des volumes construits, barres, tours et plots. Presque la totalité des reportages sur les grands ensembles utilise un second type d'image, plus fréquent, la vue générale (prise de l'extérieur du grand ensemble, avec un avant-plan végétal) qui dans l'ordre des illustrations de l'article arrive en général en « tête » d'article, avec le plan masse. Elle montre les volumes prismatiques des habitations se découper sur des collines ou des champs et de la sorte inscrit le grand ensemble dans son site – un paysage naturel, la plupart du temps ; cette vue n'est que rarement publiée si le grand ensemble se trouve au contact direct d'une zone périphérique urbanisée. Après la plastique figurée par le plan masse ou la vue aérienne, ce type d'image tend à faire du grand ensemble une « ville à la campagne », *ville dont on perçoit clairement les limites*, en opposition (suivant une rhétorique qui date de l'avant-guerre) avec l'image de la banlieue dortoir malsaine, marée grise formée de lotissements et de pavillons anarchiques.

Les images figurant des tours ou des barres dans leur ensemble présentent quelques caractéristiques communes : édifices généralement pris de trois-quarts, ombres tranchées, premier plan végétal souvent en contre-jour, formant une sorte de cadre supplémentaire qui tranche sur les lignes très découpées et très géométriques des bâtiments, contribuant à adoucir ainsi l'ensemble de l'image. La rareté des prises de vue frontales n'empêche pas un certain hiératisme, voire une certaine monumentalité, des édifices-tours notamment. Une attention particulière est dévolue aux espaces extérieurs des ensembles, la plupart des photographies figurant en avant-plan des bâtiments (ou portions de bâtiments) des espaces plantés ou des aires de jeux. Les centres commerciaux et les groupes scolaires semblent enfin être les équipements privilégiés par les photographes ; les premiers offrent l'opportunité d'évoquer une « ambiance urbaine » avec des piétons – mères de familles et enfants.



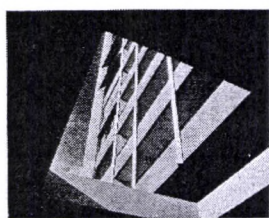
Les équipements : détails de la galerie marchande,
ensemble Epinay sur Seine
(D. Michelin, arch., SCIC)

In *T&A*, n°4, mai 1961, p. 124-125

Photographie Jean Biaugeaud

Lyon ; mais également les clichés de Jean Biaugeaud sur le passage commerçant d'Epinay sur Seine.

De cadrage plus resserré, d'assez rares images font le choix de la contre-plongée en insistant sur les valeurs plastiques des façades et en mettant en exergue les rares détails de modénature, les balcons par exemple, qui se découpent comme autant de petits volumes en porte-à-faux. Elles assimilent de la sorte les façades à un jeu graphique : la polychromie, les saillies et les découpes des loggias, les façades composées de plusieurs plans : ainsi, les tours de l'ensemble Saint Gratien à Epinay sur Seine²² prises en exemple l'année suivante (1962) dans le film *Le Temps de l'Urbanisme* pour illustrer les « efforts des concepteurs » pour combattre la monotonie et conférer aux ensembles la « beauté ». De même, la tour de l'ensemble du Blanc-



Ensemble du Blanc Mesnil

(J. M. Rabinel, arch., SCIC)

In *T&A* 23e sér., n°1, 1962, P. 131

Photographie d'Yves Guillemaut

Mesnil donne lieu à une photographie très graphique de Yves Guillemaut, qui prise à travers une ouverture zénithale vue en contre jour du hall d'entrée, recadre en oblique la façade en contre-plongée de la tour et montre les détails des poteaux et balcons. Cette forme d'esthétisation rencontre un écho dans le commentaire : « Des potelets d'aluminium, aux lignes verticales, enlèvent aux façades ce qu'elles pourraient avoir de monotonie, leur donnant en outre plus d'élégance et de légèreté²³. » Plus rares sont les images frontales ; comme dans l'exemple d'un petit ensemble privatif d'habitation à Palaiseau, celles-ci sont en plan resserré et mettent l'accent sur les découpages en saillie des balcons, et sur les bas-reliefs d'un mur en béton architecturé²⁴.

Au delà de l'identification de ces quelques types, on peut tenter d'interpréter quelques images. En 1961, *Techniques et Architecture* publie une livraison entière sur les Grands

22 « Ensemble Épinay Saint-Gratien. D. Michelin architecte », *Techniques et Architecture* 21e série, n°4, mai 1961 (« Grands ensembles »), p. 119-123. Photographies Jean Biaugeaud.

23 « Ensemble du Blanc-Mesnil. J.-M. Legrand et J. Rabinel, architectes – ingénieurs E.C.P. », *Techniques et Architecture* 23e série, n°1, novembre 1962 (« Grands ensembles »), p. 128-129. Photographies Y. Guillemaut.

24 « Palaiseau. Immeubles d'habitation.. J. Charlet, J. P. Boubet, arch. », *Techniques et Architecture* 22e série, n°6, septembre 1962 (« Construction '62 »), p. 119-123. Photographies L. Raveau.

ensembles, qu'elle analyse, partiellement du moins, en termes de plastique. Plusieurs thèmes apparaissent : les limites de l'ensemble, les traitements des espaces extérieurs,

Les Mureaux (Gustave Stoskopf, arch., 1958-) : on peut identifier des parentés entre cette photographie (signée Yves Guillemaut, auteur de très nombreuses images de grands ensembles dans *T&A* et dans *Urbanisme*) et certains photogrammes de films italiens des années 1960 (Pasolini, Antonioni), en ce que le front bâti situé à l'arrière plan pourrait être lu, comme c'est le cas dans les périphéries milanaises ou romaines comme une « limite » de la ville. Une automobile emprunte une voie intérieure de desserte, frontière entre le quartier bas et le quartier haut de la cité, bordée de plantations encore jeunes. C'est le cas également de l'ensemble de Fresnes La Peupleraie (Marcel Roux arch.)²⁵ : l'immeuble en fond forme une « limite » qui pourrait être celle d'une ville existante, alors que plusieurs personnages avancent à pied sur une voie piétonne. Sur le fond de la photographie des Mureaux, apparaissent en étagement des volumes contrastés, portions de tours et de barres :

« Le parti de composition adopté par l'architecte a tenu compte des mouvements de terrain ainsi que de la végétation existante [...]. Une voie centrale dessert l'ensemble de la cité. Après avoir traversé le quartier bas, cette voie se prolonge par une rocade qui entoure le quartier haut. Ce tracé permet de voir la cité sous des angles différents, les effets perspectifs étant sans cesse renouvelés. »²⁶

Cette photographie, accompagnée du commentaire, met en valeur la question de la perception des limites. L'année suivante, en 1962, Xavier Arsène-Henry aborde ce thème dans un texte où il explique la fonction visuelle des voies de desserte de la cité qui, suivant les différentes vitesses de déplacement, entraînent différentes perceptions des limites de l'espace du grand ensemble.

Dans ce numéro de *T&A* de 1961 où dominent les commentaires sur la composition du plan masse et sur la plastique des volumes, apparaît néanmoins en parallèle la dimension paysagère. En témoignent les remarques sur les « buttes des espaces intérieurs », à propos de l'ensemble de Reims (secteur industrialisé, Frères Arsène-Henry et J.-C. Dubost arch.), le commentateur remarque :

- « 1°) L'absence de voies vivantes et la concentration des commerces donnent une impression de grand vide ;
- 2°) une densité moyenne fait que les vides sont trop égaux ;
- 3°) Il n'y a pas assez de plantations architecturées (mails – allées) qui au niveau du sol jouent le rôle de liaison ;
- 4°) les « bosses » artificielles dans les espaces verts sont trop petites et ressemblent à des « taupinières » [...] »²⁷.

L'ensemble de ces éléments (voies, mails, allées, reliefs des espaces verts) entrent dans la composition du « paysage urbain » tel que le définit le dossier d'*Urbanisme* en 1965.

Hormis la rubrique de Jacques Simon consacrée aux terrains de jeux puis aux espaces verts, les numéros d' *Urbanisme* des années 1960 ne font pas preuve de

25 « Fresnes. Ensemble de la Peupleraie. Marcel Roux architecte », *Techniques et Architecture* 23e série, n°1, novembre 1962 (« Grands ensembles »), p. 134-137. Photographies non créditées.

26 « Les Mureaux. Architecte G. Stoskopf », *Techniques et Architecture* 21e série, n°4, mai 1961, p. 128-133, « Grands ensembles », p. 129. Photographies Y. Guillemaut

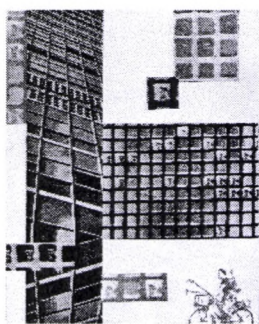
27 *Techniques et Architecture* 21e série, n°4, mai 1961, p. 138.

grandes d'expérimentation quant à la mise en page, au graphisme et à la photographie ; cette revue ne s'est jusqu'alors pas distinguée de cette façon

Il est vrai qu'à l'occasion des numéros consacrés aux grands ensembles (1959 n°62-63 et n°65 ; 1962 n°75-76, « Équipements »), aux équipements et au paysage urbain (1965 n°90-91), quelques dispositifs graphiques et photographiques apparaissent. Deux numéros reprennent en partie les conclusions de la Commission de la vie dans les Grands ensembles en 1958 (n° 65 de 1959 et 75-76 de 1962) ; à chaque rapport de groupe de travail de cette Commission, correspond un sous-chapitre introduit par une double page intéressante d'un point de vue graphique et photographique. La deuxième livraison consacrée aux grands ensembles en 1959 (n°65) comporte en grande partie des articles généraux, notamment celui de Paul-Henri Chombart de Lauwe « Sociologie de l'habitation », un synthèse des études me-



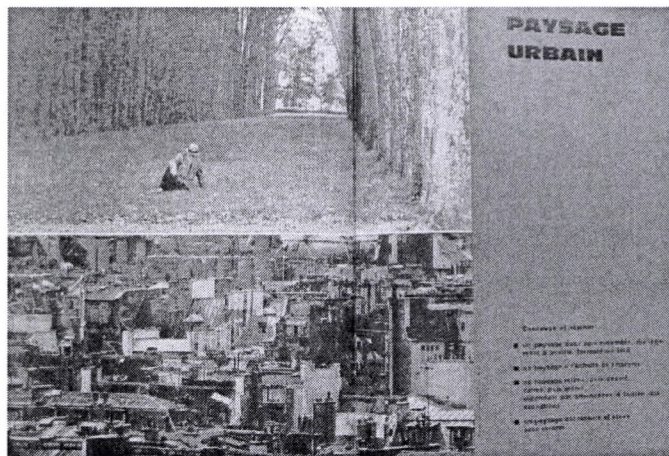
de P-H. Chombart de Lauwe,
« Sociologie de l'habitation »



Motifs introduisant le numéro 65
d'*Urbanisme* (1959), consacré aux
grands ensembles

À l'inverse, le dossier consacré aux équipements et au paysage urbain par *Urbanisme* en 1965, renferme plusieurs photographies dont l'intentionnalité esthétique semble incontestable : le dossier s'ouvre par exemple sur une photo dont le cadre en contre jour est constitué par le portique.

nes ar le Groupe d'Ethnologie sociale, renvoyant aux enquêtes de Chombart sur les ensembles. On peut noter un surprenant photomontage: un corps masculin, dans une pose méditative, est en surimpression sur des images de façades suggérant la série et l'infini par la répétition et l'élémentarité des fenêtres. Opposant d'une certaine façon l'individu et l'anonymat, où l'individu et la collectivité, cette image est en regard d'articles s'interrogeant sur le caractère « humain » ou non des grands ensembles (« Pour ou contre l'homme ? » par Jean Royer, directeur de la revue et protagoniste de l'urbanisme de l'entre deux guerres et des années 1940). Des pleines pages de motifs graphiques agrémentés d'un couleur, motif appelant la vignette du tableau (?) mis en exergue sur la page de garde de ce numéro, viennent agrémenter un propos pour le moins abstrait. Mais ces artifices graphiques n'entrent pas dans la visualisation des grands ensembles eux-mêmes. En outre, ils sont mis en place le temps d'un numéro et ne viennent pas affecter durablement l'apparence graphique ni la maquette de la revue.



À travers ces quelques exemples issus de sondages dans les principaux périodiques professionnels, il serait hâtif de tirer des conclusions sur la mise en image des grands ensembles dans les revues et leur rapport au paysage urbain. Il conviendrait pour cela de procéder à une analyse exhaustive de l'ensemble des images. En outre, en replaçant ces séries d'images dans les revues dans leur totalité, on constate que la composition et les procédés de présentation de ces articles sur les grands ensembles, bien que comportant des caractéristiques propres, n'en sont pas pour autant exceptionnels dans le dispositif éditorial d'une revue professionnelle des années 1960. Mais la principale conclusion de cette exploration est autre : elle ouvre en fait sur un questionnement méthodologique sur l'étude « généalogique » ou épistémologique d'une notion. Hormis *Urbanisme* (et cela assez tardivement, en 1965), les revues ne mettent pas explicitement en relation ces images de grands ensembles avec la notion de « paysage urbain » - relations qu'exprimeraient, par exemple, dans les textes d'accompagnement. Néanmoins, les photographies comportent pour la plupart plusieurs des éléments, d'ordre tant architectural que paysager qui, nous l'avons vu précédemment dans l'étude de la notion à travers les textes, entrent dans la composition du paysage urbain : composition, plastique et rapport au site ; équipements et cheminements piétons, limites de l'ensemble et cheminements ou routes qui identifient les différents échelons des unités résidentielles. Peut-on en conclure que la notion de « paysage urbain » non explicitée est présente par l'intermédiaire des images véhiculées par ces supports ?

Enfin, peut-on à partir des traits communs relevés dans la presse professionnelle, identifier une esthétique photographique spécifique à la publication des grands ensembles ? On peut émettre l'hypothèse, à vérifier sur un corpus plus étendu, que ces photographies présentent des éléments pouvant être interprétés comme des éléments de réponse à la critique des grands ensembles. L'esthétisation de ces édifices par les cadrages, l'accent sur le peu d'aspérités et de variations que présentent les façades, l'intégration presque systématique de la végétation dans les images d'édifices dominées par des fuyantes soulignées par les bâtiments, par les lignes nettes des trottoirs encore inachevés, les alignements des maigres plantations, sont autant de caractères qui répondent à la critique de la monotonie ou de la laideur des grands ensembles. Elles en soulignent presque systématiquement tantôt l'intégration supposée réussie dans un site naturel, tantôt le caractère « paysager » de l'ensemble lui-même, par des prises de vues sur les cheminements, la présence presque systématique de la végétation au premier plan.

3.2. La revue des paysagistes *Espaces verts* : l'invention d'une rhétorique visuelle

Au delà des représentés véhiculés par l'image photographique, il faut aussi interroger le statut même de l'image photographique dans la presse professionnelle. A cet égard, la revue paysagiste *Espaces verts* constitue un terrain d'observation tout à fait intéressant. Plus que la revue *Urbanisme* ou les revues d'architecture dont il vient d'être question ci-dessus, *Espaces Verts* accorde à la fin de années 1960 et durant toutes les années 1970 un statut à l'image photographique qui s'était mis en place auparavant en Angleterre au sein de l'*Architectural Review*. Ceci n'est guère étonnant puisque Jacques Simon qui fut le rédacteur en chef et le propriétaire de cette revue durant cette période est un excellent connaisseur de la culture du Nord de l'Europe, de la Grande Bretagne tout particulièrement. C'est un grand voyageur et un passeur tant entre les champs disciplinaires qu'entre les cultures nationales. Nous reviendrons dans la troisième partie sur cette revue pour la présenter de manière monographique. Ici nous nous attacherons principalement à mettre en lumière les procédés éditoriaux et les visées qui font de la photographie un acteur.

Quelques mots sur ce que nous pouvons considérer comme le modèle anglais qui sera transposé en France grâce à des personnalités comme Jacques Simon ou Charles Delfante.

Durant les années 50 et 60, la revue *Architectural Review* a organisé sa stratégie éditoriale autour de campagnes thématiques qui reposent toutes sur la mise en œuvre d'un important matériau photographique. Une telle stratégie s'ancre, chez le propriétaire et le rédacteur en chef de la revue, Hugh de Cronin Hasting, dans la conviction profonde que le visuel et la perception dynamique sont désormais déterminants. Une telle conviction est entièrement partagée par Gordon Cullen, principal maître d'œuvre des campagnes du *townscape*. Pour documenter ses campagnes thématiques, *Architectural Review* utilise à la fois des images d'auteur dans la tradition des revues d'architecture, en particulier l'*Architectural Review* depuis la fin des années 1930 (Dell&Wainwright), mais aussi des photographies prises par des journalistes qui n'ont pas de valeur plastique particulière et dont la finalité est avant tout de documenter des territoires. De telles images sont utilisées au sein de séries qui leur donnent leur signification. Le traitement des images par la revue relève principalement du photojournalisme. Les photos d'auteur par exemple sont souvent recadrées et publiées en petit format pour servir au mieux leur fonction documentaire. Le photographe Éric de Maré joua un rôle déterminant dans l'intégration des pratiques du photojournalisme et des sujets thématiques au domaine de la photographie d'architecture²⁸. Éric de Maré s'est vu confier par le comité édito

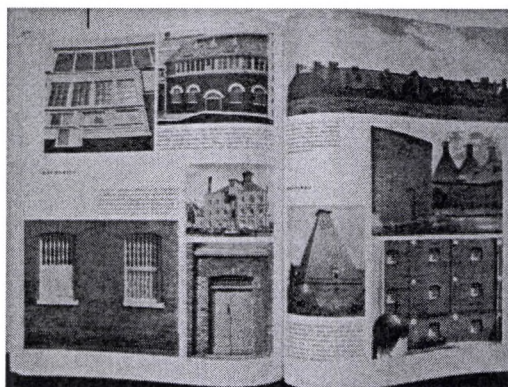
28 Eric de Maré s'était consacré à la photographie d'architecture après sa formation initiale à l'architecture à l'*Architectural Association* et il avait été fortement influencé par les photographies de bâtiments industriels et d'édifices portuaires publiées avant guerre par l'artiste John Piper dans l'*Architectural Review*. Dans sa présentation du catalogue d'exposition consacrée à l'œuvre photographique d'Eric de Maré (*Eric de Maré Photographer Builder with Light*, London, *Architectural Association*, 1990), Andrew Higgott retrace avec minutie les conditions de l'affirmation de la notion de *Functional Tradition* qui doit beaucoup à Eric de Maré. On se reportera avec profit à cette étude, par ailleurs riche en informations biographiques sur de Maré photographe.



A. R. vol. 120, n°719, december
1956, p. 374

rial de l'AR²⁹ la tâche de documenter les édifices de la révolution industrielle dont les qualités n'étaient pas encore suffisamment reconnues. Celui-ci décida de l'itinéraire à couvrir en accord avec ses commanditaires, mais il effectua seul la sélection des édifices³⁰. Cette commande a donné lieu en 1957 à la publication d'un second numéro spécial de l'AR consacré à la tradition fonctionnaliste et l'année suivante à un ouvrage, *The Functional Tradition in the Early Industrial Buildings*³¹ publié par J.M. Richards, dans lequel celui-ci rend hommage, dès l'introduction, à la part prise par le photographe dans la réalisation du livre.

Les images de de Maré sont empreintes de l'esprit de la campagne photographique. Elles étaient conçues pour être lues en séries et étroitement associées à un texte. Elles furent souvent reproduites en petit format et inscrites dans des dispositifs éditoriaux originaux. Éric de Maré a par ailleurs, aussi collaboré étroitement avec Gordon Cullen pour ses articles consacrés au *townscape*, fournissant éventuellement le matériau photographique, Cullen, lui aussi photographe, réalisant les dessins qui ont contribué à le rendre célèbre.



E. de Maré
The Functional Tradition
A. R. Vol 122, n°726, july 1957, p. 66-67

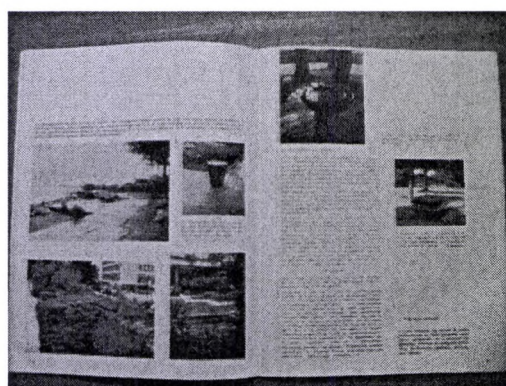
Par la suite, les campagnes thématiques lancées par l'AR ont été relayées par des rubriques régulières. Un tel dispositif éditorial visait à populariser le débat sur l'environnement dans sa totalité et sur la médiation paysagère. Une véritable stratégie de mobilisation de l'opinion a été mise en oeuvre à travers l'activité éditoriale de l'AR. Cette stratégie de mobilisation de l'opinion, la revue *Espaces Verts* la fera sienne entre 1968 et 1980.

29 J.M. Richards en particulier qui avait accompagné John Piper dans ses pérégrinations.

30 cf. R. Elwall, op. cit.

31 J.M. Richards, *The Functional Tradition in the Early Industrial Buildings*, London Architectural Press, 1958,

Nous examinerons désormais quels furent les moyens ou procédés développés, tout d'abord, dans une période antérieure aux interventions de Jacques Simon, puis dès lors que celui-ci aura pris en main la conception de numéros dans leur totalité. L'usage fait de la photographie dans la première période, qui s'étend de la création de la revue en 1964 à 1968, est bien illustrée dans l'article « Regard sur les espaces verts suisses »³² qui ouvre le numéro 11 de 1967 et qui propose un reportage sur la ville de Zurich. Les photographies montrent des exemples d'espaces verts ou de détails jugés de qualité aux yeux des auteurs, présentés au lecteur comme autant de modèles, ce dont témoignent les légendes. Les clichés, sans visée esthétique particulière, et sans mise en page étudiée, s'apparentent plutôt au photojournalisme dans la mesure où ils assurent avant tout une fonction documentaire. Reproduites en petit format et constituant une réserve d'illustrations, ces images cherchent avant tout à caractériser un milieu culturel et professionnel. (Photo p. 16-17)



Espaces Verts, n°11, 1967, p. 16-17



Avec Jacques Simon se met en place dans *Espaces verts* une véritable rhétorique visuelle, visant à l'élargissement du débat professionnel en un débat public.

Ainsi, le numéro 15 d'août-septembre 1968, entièrement pris en charge par lui et dédié aux villes nouvelles, consacre-t-il une nouvelle pratique du « photoreportage » qui s'appuie sur le traitement de l'image et la mise en page dans l'édition.

3.2.1. Mobiliser l'opinion

Ce numéro s'ouvre sur la visite de deux villes nouvelles anglaises, Cumbernauld au Nord-est de Glasgow (cf. Planche VI, A1) et Peterlee au Nord de Newcastle ; après un article sur la première ville nouvelle danoise Albertslund vient un reportage photographique à Saint Quentin, reportage orienté négativement comme l'indiquent le titre du sommaire, « Les énergies perdues !!!! » et le titre du reportage « st Quentin ville, son stade, son centre, son marché, st Quentin z.u.p. des jardins illusoire ».

³² Clerc, Treyve, Rouve, « regard sur les espaces verts suisses », *Espaces Verts* n°11, Troisième trimestre 1967, p.11-22



Les titres jouent ici un rôle particulier. Ils établissent un niveau de lecture particulier, une adresse directe au lecteur non spécialiste. Prenant la forme d'un slogan, « VIVE Cumbernauld New Town », « A PETERLEE temps nouveaux... », ils apparaissent en surimpression sur l'image photographique, le cas échéant sous forme de collage. Sur la page titre de l'article consacré à Peterlee, l'intervention graphique sur la photo, s'inscrit dans la tradition des articles du *townscape*, dans l'adresse à l'opinion publique. Il en est de même de la confrontation de deux images utilisées dans une opposition duale - un état antérieur à combattre versus un état actuel à atteindre. L'utilisation du reportage photographique s'accompagne d'un discours critique fortement empreint de jugements de valeur et constitue désormais un procédé caractéristique de la revue. Le croquis peut jouer aussi un rôle critique comme on le voit dans l'article consacré à Saint-Quentin.



A ce premier niveau de lecture vient se superposer un second, celui du professionnel qui prend place sur la page en regard. Un document professionnel (coupe ou schéma directeur) s'adresse à un public averti (cf. planche VI, A2), ce que conforte le texte, qui introduit des données techniques et développe un propos sur la conception : « L'ensemble du système de cheminement à Cumbernauld constitue la base de conception avancée des quartiers et de leurs assemblages »³³. La coupe de Cumbernauld n'est en effet lisible que par un lecteur expérimenté qui sera seul à même de percevoir le caractère architectural exceptionnel du centre de Cumbernauld constitué d'une mégastructure, ce qui n'est d'ailleurs nullement montré par les photographies reproduites sur les pages suivantes et qui documentent les zones d'habitat de l'opération.

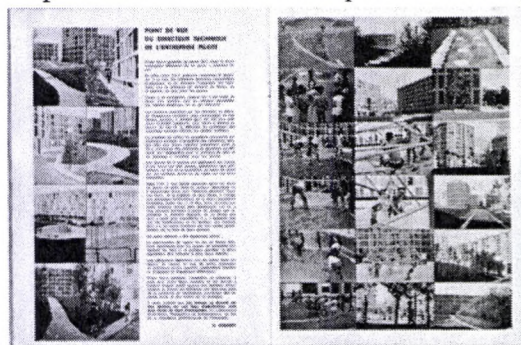
33 Jacques Simon, Ville nouvelle de Cumbernauld, *Espaces verts* n° 15, Aout-septembre 1968, p. 7



Dans un ordre d'idées complémentaires, le numéro 25 (1970) composé de deux reportages principaux, l'un sur le quartier de Markisches à Berlin Ouest, l'autre sur la ville neuve d'Echirolles à Grenoble, tout en reprenant la technique des titres et des oppositions, constitue le dessin en support visuel essentiel. Le numéro s'intitule « Berlin une expérience vécue, Grenoble une expérience à vivre ». Le quartier de « Markische » est dénoncé comme un ensemble de logements de très grande envergure dont les espaces extérieurs, mal pensés et surtout délaissés à la réalisation, ont donné lieu à une forte critique sociale et à des revendications portées par des associations d'habitants. Le titre de l'article « *Vivez en gardant la tête*

froide » fait écho à la fois au gigantisme de l'opération et à la négligence des données géographiques (orientation, ombre portées) et botaniques (temps de croissance des végétaux). L'opposition se manifeste dans le traitement des dessins : les images donnant à voir l'architecture de la ville neuve d'Échirolles mettant en œuvre un cadrage et une séquentialité toutes photographiques. La ville neuve de Grenoble constitue ainsi un contrepoint au projet berlinois, les espaces extérieurs accordant une large place au mouvement en général, à celui des sols en particulier.

Élément remarquable, l'introduction d'une véritable polyphonie dans les modes d'expression. Les clichés pris lors du reportage sont mis en page suivant des procédés de plus en plus divers et élaborés, comme le montre bien le numéro consacré à la ZUP des Châtillons³⁴ : extraites du terrain, les images y sont manipulées selon une logique autre que celle de leur enchaînement spatial. Le tableau photographique donne à voir dans un même espace la diversité des solutions spatiales et les usages qu'elles génèrent. Le document photographique est relativisé au profit de la série et de la forme qui l'organise. Par ailleurs, des photographies d'auteur en double page, s'intercalent entre les articles et connotent une photographie humaniste, attachée à la représentation des grands ensembles. Mais elles servent aussi directement le propos de Simon, parce qu'elles montrent les enfants en mouvement, jouant librement, incarnant une figure de spontanéité et de liberté qu'il cherche à promouvoir.



3.2.2. Construction d'un espace de débat à plusieurs voix

La polyphonie ne concerne pas que le lectorat. Elle gagne aussi les auteurs, qui prennent en charge un point de vue dans la revue. Toujours dans ce même numéro, ces points de vue sont ceux des divers acteurs, qui font l'objet d'articles particuliers, intitulés successivement : « Le promoteur et les espaces verts », « Point de vue de

34 Espaces verts n° 22 de janvier-février-mars 1970.

l'architecte en chef », « le rôle du paysagiste » « notes des paysagistes », « Point de vue du directeur technique de l'entreprise pilote ». Jacques Simon, en tant que paysagiste de cette opération, jette à la fois le regard du concepteur et celui du critique, comme l'atteste l'usage des photos et des dessins signés par lui-même sur la page titre de la revue. En effet, le discours visuel élaboré par Simon tout au long du numéro « caricature » les positions des acteurs, par le choix des images et de leur légende : ainsi la photographie du jardinier à la tondeuse se présente-t-elle comme l'emblème du paysagisme aux yeux des « responsables béats et de leurs collaborateurs dociles ».



De ce fait, discours visuel et discours textuel entretiennent plusieurs types de relations : une relation polémique, comme on vient de le voir, mais aussi parallèle, lorsqu'à propos d'un extrait d'article du journaliste André Fermigier stigmatisant la politique de logements individuels impulsée par le Ministre de l'Équipement Chalandon, Simon tient par le dessin un discours graphique décalé, qu'il formalise en outre dans un commentaire écrit montrant que, pour lui, l'architecture est secondaire, et que l'implantation prime : « le rôle du paysagiste ne sera plus d'arranger un décor autour de quelque chose, mais de concevoir de toutes pièces des paysages refuges (collines, crêtes, tahlweg, fourrures végétales) qui accueilleront des groupements d'habitations »³⁵.

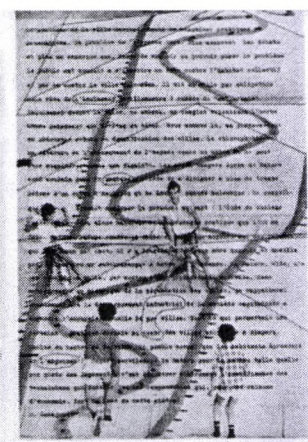
Entre reportage et pratique conceptuelle.

La construction polyphonique mise en place dans les numéros que nous venons d'évoquer va interpeler toujours davantage le lecteur. L'usage de la photographie à des fins rhétoriques ira en se diversifiant et se complexifiant. Simon fera preuve d'une audace artistique grandissante. On voit se multiplier montages, collages, photos surtitrées et commentées, bulles... L'utilisation d'une encre bleue connote le style de l'affiche politique, de l'affiche sérigraphiée notamment, qui a fleuri en 1968³⁶. La publication de bandes contacts, de photogrammes, la reproduction de lettres tapuscrites manifestent la grande diversité et le non conformisme des formes d'expression.



³⁵ p. 36

³⁶ Espaces verts, numéro 27 (Avril-Mai-Juin 1971)



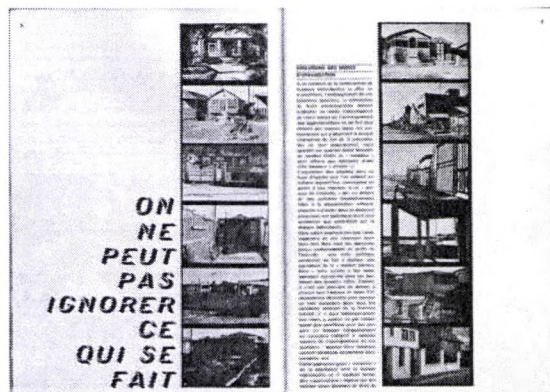
Le texte devient un matériau visuel et l'image un support de discours, ce que traduit l'irruption de textes tapuscrits. Cette audace va de paire avec une politisation croissante. L'influence des artistes d'Amérique du Nord, et notamment d'Ed Ruscha, questionnant le statut ambigu de la photographie, objet et document, index et icône comme indiqué plus haut. Parallèlement au passage du reportage à une pratique créatrice et artistique dans la composition de la revue, on note une évolution cohérente vers un mode de diffusion plus artisanal : le numéro 1953 de 1977 est l'occasion d'un passage à l'offset comme technique d'imprimerie que Jacques Simon annonce ainsi à ses lecteurs :

« Je me suis longtemps gratté la tête avant de me décider à passer en offset, méthode plus souple et moins chère. C'est fait avec ce numéro 53 mieux encore il est sorti de nos ateliers. On a tout fait sauf le papier bien sûr »³⁷

Avec les années 70 l'accent est également mis sur la participation des populations et leur créativité.

Ainsi l'article : « on ne peut pas ignorer ce qui se fait », photoreportage sous formes de planche contact, consacré à l'évolution des modes d'urbanisation, dénonce la caricature de la maison individuelle tout en soulignant la nécessité de prendre en compte les aspirations des habitants et leurs modes d'habiter. Dans le même numéro, un article de Bernard Lassus : « Habitants paysagistes » vient corroborer cette idée de l'irruption de l'habitant en invoquant l'imaginaire individuel :

« ... une de nos études vise à préciser les méthodes qui permettraient de faire de l'utilisateur spectateur un usager créateur chaque fois qu'il le désire »³⁸.



A la fin des années 1970 et dans les premières années de la décennie 80, les articles qui s'intitulent explicitement « paysage urbain » quitteront paradoxalement la rhétorique visuelle. Ceux-ci développent un discours soit plus environnemental, au sens écologique, dans lequel l'image ne joue pas un rôle particulier³⁹, soit orienté vers la problématique du « cadre de vie » telle qu'elle se développe dans les opérations de réhabilitation des centres anciens et c'est le croquis qui joue un rôle d'objet

37 Simon Jacques, *Espaces verts*, numéro 53, 1977, éditorial.

38 B. Lassus « habitants paysagistes », *Espaces Verts* n°38, avril-mai-juin 1973, p. 6-7

39 Atelier d'architecture Denis Sloan, Atelier de paysage Simon et Bernard, « le paysage urbain », *Espaces verts* n°61, Juillet-Août 1979, p. 24-29

intermédiaire dans le dialogue entre professionnels et habitants⁴⁰. Bien que la photographie continue d'occuper une place majeure, mais cette fois en arrière plan et réduite à sa dimension technique. La visualisation de l'ensemble du quartier est effectuée à partir d'une restitution photogrammétrique d'un cliché aérien. De même, pour étudier l'évolution du bâti, on aura recours au fond photographique depuis 1940

Le matériau que nous avons commenté est utilisé pour servir une prise de conscience des enjeux de l'aménagement urbain, à travers la mise en mouvement des espaces libres et leur appropriation, tant fonctionnelle que symbolique, par les acteurs. C'est d'ailleurs l'objectif que se donne Jacques Simon devenu rédacteur en chef de la revue en 1970.

En effet, le numéro 24 de juillet -août -septembre 1970 annonce un changement de direction et du sous-titre de la revue : de *Revue interprofessionnelle d'information et de technique paysagère*, elle devient *Revue d'aménagement de l'espace urbain et rural et de loisirs*. L'éditorial confirme lui aussi le changement d'orientation : la mission d'information des acteurs professionnels des réalisations paysagères se transforme en mission de développement de la conscience de l'aménagement, dans une perspective environnementale.

Un tel objectif d'éveil des consciences des acteurs et de l'opinion fait écho au *townscape* en tant que doctrine urbanistique, telle qu'elle fut forgée par Hugh de Cronin Hastings et Gordon Cullen et portée par la revue *Architectural Review*. Nouvelle tradition architecturale, en rupture avec celle du Mouvement Moderne, elle se définissait par une appréhension globale de l'environnement et la primauté accordée à sa dimension visuelle. La perception et le mouvement étaient au centre de la doctrine et des méthodes promues par ces auteurs⁴¹. L'hypothèse alors développée au nom du *townscape* était que la restructuration urbaine pouvait être accomplie d'une manière objective grâce à la compréhension des effets produits par la mise en relation des éléments physiques de l'environnement (un art de l'ensemble).

4. LES CODES DE REPRÉSENTATION UTILISÉS DANS LES PHOTOGRAPHIES DE PAYSAGE URBAIN. (FIN DES ANNÉES 50 - DÉBUT DES ANNÉES 70)

L'étude de différents corpus de photographies réalisées dans les années 60-70 éclaire sur les pratiques techniques et artistiques qui se mettent alors en place. D'une part, un nouveau rapport semble s'instaurer entre les commanditaires (architectes, urbanistes, villes...) et les photographes chargés de «donner une image» du paysage urbain. D'autre part, dès le milieu des années 60, plusieurs artistes utilisent la photographie dans une démarche purement artistique et apportent un point de vue différent. Nous essaierons de démontrer qu'un certain nombre de codes se mettent en place et qu'une perméabilité dans les pratiques a pu exister. En cela, il est important de signaler que la période étudiée correspond à une transition entre une photographie de type documentaire et une photographie que nous pourrions appeler «plasticienne».

Les grands ensembles d'habitation offrent une diversité et une relative abondance de matériaux que nous étudierons à travers les travaux photographiques de différents auteurs :

40 Hermann, R. Le paysage urbain, *Espaces verts* n° 63, janvier 1980, p 34-39

41 Voir l'article de Frédéric Pousin « Du « townscape » au « paysage urbain » : la circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *STRATES* 14.

Ito Josué, photographe stéphanois né en 1924, Vera Cardot (1920-2003) et Pierre Joly (1925-1992), photographes parisiens et critiques, travaillant ensemble, Les opérateurs de la société bordelaise Photo Industrielle du Sud-Ouest (ISO)⁴², différents photographes de l'agence Magnum (Henri Cartier-Bresson, Raymond depardon, Thomas Hoepker, ...)

Chacun de ces auteurs a travaillé dans les années 60 et 70 sur les grands ensembles. Parfois, ils ont photographié les mêmes lieux. C'est le cas pour Ito Josué et Photo ISO qui ont travaillé sur Bagnols sur Sèze.

Ito Josué a surtout effectué des commandes photographiques pour Charles Delfante, urbaniste de l'agence du Grand Lyon et responsable d'un grand nombre d'opérations en région Rhône-Alpes. Cardot et Joly ont documenté notamment les réalisations de Luc et Xavier Arsène-Henry, Emile Aillaud, Georges Candilis et Photo ISO a travaillé pour Mathieu architecte de L'URBA Aquitaine.

Ces différents photographes ont utilisé tous les formats de négatif, du 24X36 avec objectif à décentrement⁴³ jusqu'au format 9X12 et 18X24⁴⁴ pour Ito Josué et Photo Iso. Le format 6X6 étant exclusivement utilisé par Véra Cardot et Pierre Joly. Ces spécificités de format ne doivent pas conduire à analyser les travaux de ces photographes uniquement selon un critère de qualité technique toutefois il est essentiel de voir en quoi les formats peuvent influencer sur un certain type de représentation. Les photographes de Magnum travaillent plutôt dans une logique de reportage qui peut être induite par une demande particulière à un moment précis (magazines, revues...)

4.1. Des codes spécifiques appliqués aux Grands Ensembles

Pour André Rouillé « L'image se construit au fil d'une succession réglée d'étapes (le point de vue, le cadrage, la prise de vue, le négatif, le tirage ...) au travers d'un ensemble de transcription de la réalité empirique : codes optiques (perspective) codes techniques (induits dans les produits et les appareils), codes esthétiques (le cadre et les cadrages, le point de vue, la lumière), codes idéologiques... »⁴⁵. C'est sur la base de ce postulat que nous analyserons ici les photos des grands ensembles. Ils imposent d'autres contraintes à des opérateurs jusque-là habitués à photographier les centres-villes et restreints dans leurs cônes de vue. Eugène Atget (1857-1927), qui fut un des premiers à réaliser un inventaire des rues de Paris destiné à satisfaire des commanditaires ou plus récemment Paolo Monti (1908-1982) qui a effectué un travail de mémoire sur le centre de Bologne furent tous deux confrontés à ces problèmes de point de vue. Paolo Monti sera attentif dans son travail à éliminer le plus possible les voitures présentes sur les trottoirs et les panneaux publicitaires. « Ses photographies fonctionnent comme des séquences et montrent la ville vide comme après l'apocalypse »⁴⁶

Les différentes démarches d'auteurs ou d'opérateurs (nous considérerons le travail de ceux qui ont été chargés de réaliser des prises de vues pour les cartes postales) reposent sur des modes opératoires spécifiques. Notre étude nous a conduit à rechercher ce qui pouvait être commun au travail de chacun de ces photographes en fonction des hypothèses qui prévalaient dans les années 60-70 sur la perception des grands ensembles puis la notion naissante de paysage urbain.

42 La plupart des opérateurs de cette société restent anonymes (les clichés ne sont pas signés)

43 Objectif de marque Angénieux permettant de photographier sans problème de fuyantes

44 Ces formats sont utilisés sur des chambres photographiques avec décentrement et bascules qui permettent de restituer les bâtiments avec des arrêtes verticales.

45 Rouillé, A. (2005). *La photographie*, Gallimard, p. 88-97

46 Conférence d'Italo Zannier le 10 juin 2005, Institut de Géographie de Paris.

Il est bien connu que dès le début du XX^e siècle, la photographie accompagne un grand élan de modernité qui se caractérise par la transformation industrielle de la société et l'essor des métropoles. La photographie devient l'outil privilégié de représentation de ce basculement. C'est l'avènement de la photographie-document. Le Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme a trouvé en elle un allié efficace comme nous l'avons montré plus haut. Indépendamment de la tâche de suivi confiée aux opérateurs du Ministère, dès 1953, Eugène Claudius Petit, ministre de la Reconstruction passe commande auprès d'un photographe comme Ito Josué. Sur le plan architectural et de la forme, les grands ensembles se rattachent à une ambition moderniste comme nous l'avons déjà vu⁴⁷ et en termes de mise en scène urbaine, on assiste à un véritable changement d'échelle qui se manifeste dans les dénominations même de quartier résidentiel ou de ville neuve, pour désigner le grand ensemble. Un nouveau rapport à la monumentalité doit s'y exprimer comme le recommande le Ministre de la Reconstruction (Eugène Claudius Petit): « Nous devons essayer de faire de l'architecture monumentale avec le simple logement des hommes »⁴⁸. Ce désir de monumentalité doit s'accompagner pour Claudius Petit d'une volonté de composer avec la nature, faisant ainsi un large écho au débat moderniste qui s'est instauré hors de France :

« Ils sont loin les temps où l'on se contentait de tracer à la règle, sur des plans, qui ne tenaient pas toujours compte des méandres du sol, les rues ou les boulevards. (...) Maintenant, au contraire, (...) ceux qui bâtissent nos cités les conçoivent avec de la verdure et n'hésitent pas à bouleverser le sol pour retrouver l'emplacement nécessaire aux implantations utiles. Ils s'aperçoivent que cette cité d'aujourd'hui, cette cité de demain, doit nécessairement réconcilier l'homme et la nature ; elle doit faire pénétrer au milieu de la cité, les arbres, ces éternels compagnons des hommes sur qui les hommes pourront lire, de chez eux, de leurs fenêtres, le cycle des saisons, (...) Et cette cité nouvelle, qui tend à mêler les maisons et la nature, (...) pourra naître parce qu'en ce moment sont réunis les éléments qui permettent aux hommes de construire davantage et plus vite, en songeant à cette cité heureuse, radieuse, à ces villes vertes dont on a tant parlé et qui, enfin, sortent de terre, par petits éléments sans doute, mais implacablement, dans bien des villes du monde et particulièrement, dans les villes de France. »⁴⁹

La monumentalité fit l'objet d'un débat initié outre atlantique par un article de S. Giedion, J.L.Sert and Fernand Leger, intitulé « Nine Points on Monumentality », publié en 1943 aux Etats-Unis⁵⁰. Il s'agissait d'inscrire la monumentalité « l'expression des besoins culturels de l'homme les plus élevés » dans l'évolution historique du modernisme. Le nouvel objectif de l'architecture moderne pour la période d'après guerre serait

« la réorganisation de la vie en société à travers la planification, et la conception de centres administratifs, des ensembles monumentaux et des spectacles publics »⁵¹.

47 Cf. ici même pages 23-29.

48 Claudius Petit Eugène, cité dans *Urbanisme* 1951, n°1-2, 20e année, p. 6

49 Claudius Petit, Eugène, « Pour des maisons réconciliées avec la nature », *Urbanisme* 1951, n°11-12, p. 7

50 S. Giedion, J.L.Sert and Fernand Leger, « Nine Points on Monumentality », 1943, in Joan Okman (1993). *Architecture-culture, 1943-1968*, Rizzoli, New-York, p. 29-30

51 *ibid*, p. 29

Le défi lancé alors était

« D'inventer des formes dont l'expression à grande échelle soit libérée de l'association aux idéologies oppressives du passé ainsi qu'aux pastiches historicistes (pseudo-monumentalité) »⁵²

A cette fin, un répertoire de formes colorées et mobiles ainsi que de matériaux légers naturels furent proposés. Le travail d'artistes contemporains comme Picasso, Brancusi, Gabo, Calder et Léger furent vus comme marquant la route pour une architecture riche, plutôt que vide de rhétorique. Pour Giedion, c'était une rupture avec l'esprit du temps de la machine qui avait marqué *Espace, Temps, Architecture* écrit en 1938-39.

Dans le point 5, après avoir expliqué le dédain envers le monument des premiers architectes modernes par le déclin de l'idée de monumentalité et surtout son détournement, les auteurs expliquent que l'architecture moderne a dû affronter au même titre que la peinture et la sculpture moderne, les problèmes les plus simples ainsi que les édifices utilitaires. Mais désormais l'architecture moderne doit être autre que fonctionnelle.

« Aujourd'hui les architectes modernes savent que les bâtiments ne peuvent être conçus comme des unités isolées, qu'ils doivent être incorporés à des compositions urbaines plus vastes. Il n'y a pas de frontières entre architecture et planification urbaine, tout comme il n'y a pas de frontière entre ville et région. Une co-relation s'avère nécessaire. Les monuments doivent constituer les accents les plus puissants dans ces vastes compositions »⁵³

Au titre des nouveaux matériaux requis, la lumière qui est à la fois couleur et ombre.

Enfin le point 9⁵⁴ met l'accent sur l'adéquation entre le paysage construit et le paysage naturel, à travers la combinaison des éléments révélée par la vue aérienne, offrant un regard sur la nouvelle et vaste façade qui peut s'étendre sur plusieurs miles.

Lewis Mumford prit part au débat sur la monumentalité dans le numéro d'Avril 1949 de l'*Architectural Review*. Il y défendit l'idée que la monumentalité est aussi affaire d'effet sur un spectateur :

« L'autre nom pour monumentalisme est impression : l'effet produit sur un spectateur ou un usager par l'échelle et la disposition d'un édifice, par sa hauteur, et son accessibilité et sa splendeur, par la mise en valeur de ses fonctions et intentions par les moyens à la disposition de l'architecte : masse, volume, texture, couleur, peinture et sculpture, jardins, éléments d'eau et l'implantation des bâtiments qui constitue l'arrière plan. C'est par l'intension sociale dont il est porteur et non par l'abstraction de sa forme que le monument s'impose »⁵⁵

Ces valeurs modernistes dont sont nourris les grands ensembles- indépendamment de la diversité de l'expression architecturale qui relève de la personnalité des architectes- s'exprime parfaitement dans la photographie, et à plusieurs titres.

52 *ibid.*

53 *ibid.* p. 29

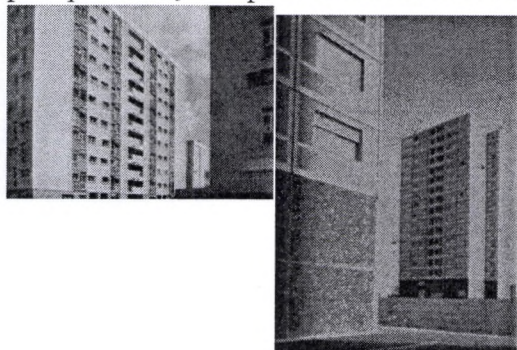
54 *ibid.* p.30

55 Mumford, Lewis, « Monumentalism, Symbolism and Style », *Architectural review*, 105 (April 1949), p. 173-80.

En premier lieu à travers ce que l'image photographique rend manifeste de ces morceaux de ville. En deuxième lieu par le style photographique adopté - consciemment ou non- par ceux qui « documentent » ces nouvelles réalisations. Prenons l'exemple de Firminy (1953-1961), dont les urbanistes sont André Sive, Marcel Roux, Charles Delfante et l'architecte Jean Kling.

En 1960, Ito Josue est mandaté par Charles Delfante pour réaliser un reportage sur l'opération de reconstruction de la ville minière et industrielle de Firminy, près de Saint Etienne, dont pendant 18 ans, de 1953 à 1971, le maire fut Claudius Petit, ministre de la Reconstruction de 1948 à 1952 et ami de le Corbusier. L'amitié entre les deux hommes s'était nouée dans l'immédiat après-guerre, durant une mission d'étude auprès de la Tennessee Valley Authority.

Que montre Ito Josué de l'opération de Firminy vert, opération jugée exemplaire puisqu'elle reçut le prix de l'urbanisme en 1961 ?



Josué rend visible la composition volumétrique du plan d'urbanisme de 1954, il montre l'effet monumental des immeubles de grande hauteur, la silhouette de leur découpe dans une série photographique. Il ne néglige pas pour autant l'expression plastique des façades générée par les détails tels que balcons et fenêtres.

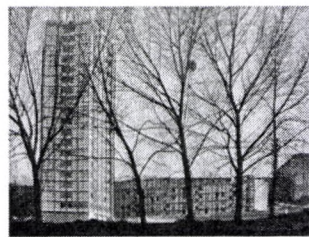
L'espace public est donné à voir depuis l'intérieur, par transparence, à l'instar de la ville américaine appréhendée depuis le hall des gratte-ciel (planches XIII, C1).



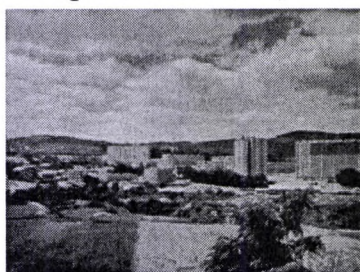
Il montre enfin l'implantation topographique de cet urbanisme qui occupe une place importante dans le discours des concepteurs, relayé par le maire. Ville et nature sont censées fusionner harmonieusement :

« L'intérêt de Firminy vert, c'est que la ville a pris possession de la nature, de l'espace, s'est inscrite dans le site (...) Il y a une géométrie secrète et naturelle que l'on sent et qui joue avec le paysage »⁵⁶ (planches XIII E2, E3, D4.)

56 Claudius Petit, Eugène., 1961, *Urbanisme en France : Firminy Vert*, Paris, Ministère de la Construction, p. 22, cité par Vincent Veschambre, in « Firminy-Vert et le « site Le Corbusier ». Vers une esthétisation du grand ensemble ? », *Cahiers de la Méditerranée*, N°60, juin 2000, p. 133-156.

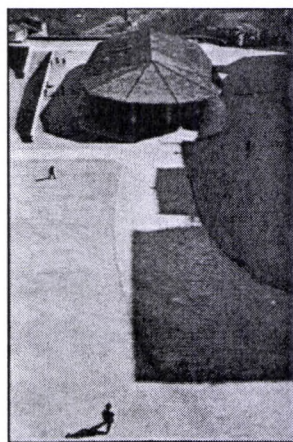


L'échelle régionale de l'urbanisme est présente dans les vues aériennes.
(planche XIV, C2)

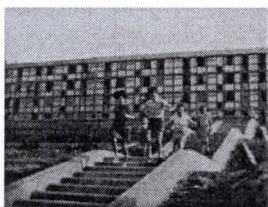


Le travail de Josué tout en répondant aux critères de qualité technique se singularise par la qualité de ses cadrages et lumières. Sa démarche n'est pas sans évoquer celle d'une Berenice Abbott (1898-1991) qui chercha dans le New York des années 30 en pleine transformation à « imposer un ordre aux choses vues » (*Changing New York*). Josué, lui aussi, utilise subtilement des zones d'ombres et de lumières pour mettre en valeur des bâtiments aux lignes modernes ou joue sur des abstractions donnant aux volumes des formes légères et fluides.

De même, la vue en plongée du centre commercial de Firminy vert évoque la photographie de Henri Cartier-Bresson (1908-2003) réalisée à Sienne en 1953. Enfin, il est intéressant de noter que Josué s'emploie à introduire dans ses images des éléments de végétation (planche XIII, XIV). Il compose et souvent ferme ses images en utilisant des formes végétales qu'il associe aux formes rectilignes des bâtiments, s'inscrivant dans une esthétique « japonisante », chère aux modernes (images du Flat Iron par Edward Steichen (1879-1973), influencé lui même par Alfred Stieglitz (1864-1946)



H. Cartier-Bresson, Sienne 1953

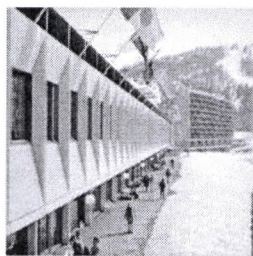


Par ailleurs, Ito Josué n'hésite pas à s'orienter vers la photographie humaniste puisqu'il montre parfois les habitants de ces nouveaux quartiers, s'inscrivant à l'occasion dans un topos de la photographie en urbanisme dans l'après guerre : les enfants jouant dans les espaces publics (planche XIV, C4).

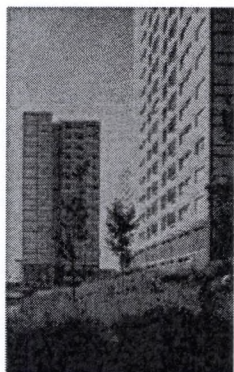
Selon André Rouillé « Un même bâtiment matériellement invariable, rentrera en variations infinies en fonction des points, forcément immatériels, à partir desquels il sera vu et des choix esthétiques, tout aussi immatériels, qui présideront à la réalisation de l'image »⁵⁷.



Les photographes utilisent les grands principes de symétrie et de perspective issus de la peinture et du dessin (Ito Josué par exemple a suivi l'École des Beaux Arts)⁵⁸. Leur positionnement dans l'espace face au sujet résulte d'une opération liant le cadrage (planche XIV, A1)



et la perspective. La plupart des photographes étudiés sont régies par ces principes de composition. Ainsi, toute une partie de la production d'Ito Josué ou de Véra Cardot & Pierre Joly répond à des critères de composition imposés par le sujet. La représentation de trois-quart⁵ est retenue, la plupart du temps, par les opérateurs (planche X, D3);



Plus rarement, la symétrie est requise, car la frontalité des bâtiments impose un choix de focale et un rattrapage des fuyantes uniquement obtenus avec les chambres photographiques ou les objectifs à décentrement (Ito Josué en utilise un dès la fin des années 50). Les contraintes architecturales et/ou de terrain s'imposent aux différents opérateurs soucieux de les contourner en adoptant des codes optiques particuliers. La présence de premiers plans détournera l'attention portée vers des bâtiments trop imposants. *A contrario*, le cadrage en vertical est parfois utilisé pour insister sur la hauteur des bâtiments (planche XIII, A3).



Un des aspects les plus caractéristiques des travaux d'Ito Josué consiste à montrer le hors-cadre ou le bord de ses images comme un espace non-colonisé par le béton. De nombreuses photographies intègrent des éléments de végétation et tendent à accréditer l'idée que la nature reste présente. Souvent coupés, mais suffisamment présents ces végétaux entraînent le spectateur à s'interroger sur les liens virtuels ainsi créés. Sur une photographie de

57 Rouillé, André, op.cit.

58 Pour des données biographiques sur Ito Josué, on se reportera à la troisième partie p. (infra).

5 Ito Josué, photographe de la nouvelle architecture de Saint-Etienne et de Firminy (1950-1980), Mémoire de maîtrise de Delphine Millo, Université de Paris IV-Sorbonne UFR d'Histoire de l'art et archéologie Sept. 2005



Saint-Priest réalisée en 1969, un tronc d'arbre assez volumineux ferme l'image sur le haut et à la droite de l'image. Les couleurs des feuilles nous renseignent sur la saison et un jeu d'échos de teintes s'établit avec les stores des bâtiments (planche XIV, A2-A4).



Par sa forme et sa matière, l'arbre prend le dessus sur les bâtiments (notons qu'en 1964 a été crée l'agence de l'arbre et des espaces verts). Un rapport de force relayé par les contrastes et les matières donne à ce lieu, un aspect mystérieux. La production d'Ito Josué recèle de nombreuses images construites sur ce principe (Firminy vert, Les Minguettes, réf. Planche XIV-D3 et B3 / réf. planche XIII - D4 et E1).



On trouve des similitudes dans les photographies réalisées par Photo ISO. Une série d'images de la cité Yser à Mérignac en Gironde, montre que l'opérateur a pris bien soin d'intégrer les arbres. Le centre d'une photographie est en partie occupée par un très bel arbre... Les bâtiments se trouvent en arrière plan dans une zone de surexposition et paraissent réduits par le biais de la perspective et le jeu des contrastes. Les grands ensembles se trouvent occultés par la végétation. Dans la production de Cardot-Joly, les arbres s'intègrent de manière discrète. Les jeunes pousses n'occultent pas la vue sur les bâtiments (planche X - B2 et B3, planche XII - B3).



A de rares exceptions, la végétation occupe une proportion plus importante. (réf. planche X- A4). Chez certains photographes cet apport « japonisant » comporte un certain nombre de connotations. La plus évidente concerne le bouleversement que représente l'arrivée de ces grands ensembles chargés de solutionner la crise du logement. Les zones nouvellement construites, à un rythme accéléré,

souvent à proximité de zones boisées (voir les photographies aériennes) pâtissent d'un certain déficit d'image.

L'association visuelle d'espaces verts et de bâtiments contribue à la construction d'une image positive. Les photographies de Cardot-Joly sont à cet égard traitées avec beaucoup plus de sobriété. Là où Ito Josué force le trait par l'intégration abusive de végétation, Cardot & Joly préfèrent placer celle-ci en arrière-plan et assument sans doute beaucoup plus le fait de cadrer des lieux en transformation où les espaces verts ne sont pas si présents que cela. Le format utilisé par ces deux photographes (6X6) a tendance à donner une certaine neutralité du point de vue.

4.2. Vacuité et limites de territoires, entre accessibilité et perte de repères.

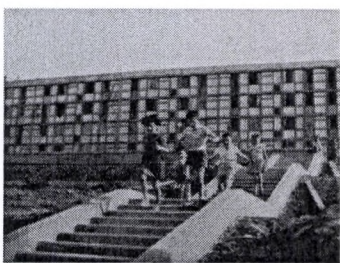
Pour certains des photographes que nous avons étudiés, il semble que les limites territoriales soient aussi une piste de recherche visuelle. Les grands-ensembles cohabitent avec des centres parfois très proches (cf. Bagnols sur Sèze). Les vues aériennes insistent souvent sur cette proximité, mais aussi des photographies plus artistiques qui jouent subtilement sur cette notion de rapprochement-éloignement des lieux en un seul cadrage. Certains travaux des reporters de l'agence Magnum sont en effet orientés sur cette confrontation entre l'ancien et le récent (Thomas Hoepker, Raymond Depardon, Henri Cartier-Bresson...). De nombreuses photographies montrent par une utilisation subtile des focales que les nouveaux bâtiments des cités jouxtent des maisonnettes aux jardins typés (Henri Cartier-Bresson, Essonne, 1968).



H. Cartier-Bresson, Essonne 1968

L'approche critique de ces auteurs ne fait aucun doute. Nous sommes loin des commandes passées par des aménageurs soucieux de vanter les atouts de nouvelles cités aux équipements modernes. D'autre part, l'ensemble des photographies réalisées par les photographes de l'agence Magnum montrent assez souvent les grands-ensembles en toile de fond avec des personnes en premier plan. D'autres images réalisées en longue focale (téléobjectif) mettent en évidence les formes architecturales de ces lieux et surtout leur interconnexion aux infrastructures routières. Le stéréotype du paysage à l'américaine étant sans doute le référent principal (La Défense vue par Jean Gaumy, 1974). En Italie, Paolo Monti réalise des sortes de collages saisissants où ville ancienne et zones périphériques se répondent par des associations graphiques originales. Des pans de murs en voie d'effondrement semblent servir de cadres à des représentations lointaines de cités émergentes. Ces notions de frontières se retrou-

vent aussi dans le travail du photographe américain Lewis Baltz (Park-city 1978-1981). Les prises de vues sont souvent réalisées avec des focales courtes (grand-angle) qui impliquent une certaine mise à distance du sujet. Le téléobjectif peut aussi rapprocher artificiellement des immeubles récents et anciens ou un grand ensemble du paysage qui l'entoure. La nouvelle ville est représentée comme un territoire en devenir avec son lot d'incertitudes. Les photographies de Cardot & Joly sont étrangement vides de présence humaine. Seules des silhouettes et des groupes d'enfants éparpillés parcourent celles de Ito Josué. Des personnes de dos semblent



prendre la pose dans celles de Photo Iso. Trouver la bonne distance entre le sujet et l'appareil devient parfois problématique et entraîne fatalement le photographe à tourner un minimum autour de son sujet. Un des stéréotypes les plus courants pour suggérer la présence des habitants est d'intégrer aux images des groupes d'enfants. Ito Josué et Photo Iso recourent assez fréquemment à cette astuce de mise en

scène probablement orchestrée. De nombreux photographes des années 50, avaient déjà exploré les rues de Paris en s'intéressant aux jeunes habitants (Doisneau, Ronis...). Le résultat obtenu n'étant pas tout à fait le même que dans les photographies réalisées pour vanter les avantages des nouveaux lieux de vie.

La plupart des photographies étudiées renseignent sur la notion d'accessibilité des grands ensembles. Les images les plus emblématiques sont celles qui donnent une large place aux infrastructures routières qui permettent de desservir les lieux. Ces représentations typées sont souvent accentuées par la présence des automobiles par-



Quées au bas des immeubles (Dauphine, Aronde et autres 203...) ou circulant sur les voies d'accès. Les infrastructures apparaissent au premier plan comme chez Ito Josué qui n'hésite pas à photographier au travers des vitrines du centre commercial du Maille installé au cœur de Firminy-vert ou bien à Rive-de-Gier où il compose des images avec les piliers de la galerie commerciale au 1^{er} plan. On retrouve ce souci du détail dans les images qu'il réalise à Lyon-La Duchère (réf. planche XIII, C4) où le stade et la piscine apparaissent en premier plan avec une très grande profondeur de champ ce qui donne une lisibilité absolue sur les lieux. Le cahier des charges des aménageurs semble clairement apparaître dans ces séries d'images traitées avec le sens du détail.

Les grands ensembles émergent et avec eux naît une nouvelle forme de vie sociale. Les commerces et services sont intégrés au sein d'immeubles regroupés en unités (Firminy, Rive-de-Gier...). Ito Josué ira jusqu'à photographier un appartement-témoin, une laverie avec des modèles consentants. Autant d'images destinées à accréditer l'idée que vivre dans les grand-ensembles c'est faire un saut dans la modernité et le confort. La critique et la remise en question ne sont pas encore d'actualité ! La contestation sera relayée par des photographies à travers l'influence anglaise et américaine et via la contribution d'un Jacques Simon dans sa rubrique au sein de la revue *Urbanisme* ou dans les revues paysagistes. Au cinéma, c'est Jacques Tati qui traitera le mieux l'apparition des symboles de la modernité que sont les gratte-ciels et les automobiles (cf. *Trafic* et *Playtime*).

4.3. Transparences, profondeur de champ et associations d'images



Le sujet des grand-ensembles ne se prête pas forcément à des libertés de cadrage (on pense aux expériences visuelles tentées par Rodtchenko dans les années 30) et les rares occasions pour les opérateurs comme Josué se présentent parfois en fonction de l'architecture des bâtiments photographiés. A plusieurs reprises, Ito Josué utilisera en premier plan les fenêtres de bâtiments soit en travaillant sur les reflets

(planche XIII, D3) soit par système de transparences et de contre-jour savamment dosés (réf. planche XIV, E4). Ces variations dans les prises de vues apparaissent comme une astuce de cadrage et de point de vue. L'aspect subjectif de ces vues permet de renverser en une sorte de contrechamp les images vues de l'extérieur. Voir au travers de baies vitrées ou de cadres de fenêtres est une mode qui commence à se

répandre en photographie et au cinéma dès le début des années 50⁶. Le principe de mise en abîme (cadre dans le cadre) fonctionne dans de nombreuses images.

⁶ Le baiser du tueur de Stanley Kubrick, 1955, La soif du mal d'Orson Welles, 1958, Fenêtre sur cour d'Alfred Hitchcock, 1954

Le travail du photographe consiste à isoler, extraire afin d'attirer l'attention sur un point précis. Mais qu'en est-il des associations d'images réalisées à l'époque ? Nous avons pu retrouver et étudier des albums de photographies réalisés par Ito Josué à la demande de son commanditaire attitré : Charles Delfante. Ces albums, destinés à effectuer une synthèse du travail photographique, ne se présentent pas comme de simples planche-contacts découpées, agrandies et collées sur papier bristol. Dans un premier temps, leur facture artisanale retient l'attention. (Titre écrit à la main sur une couverture neutre, papier bristol relié par des reliures plastiques). Le lecteur est rapidement saisi par la qualité de la mise en page et d'assemblage des images. Des formats de tirage différents cohabitent et donnent une vision synthétique des lieux photographiés. Les séries constituées sur les grandes opérations comme Firminy vert fonctionnent selon une logique visuelle rappelant parfois le montage cinématographique. Les échelles de plan se répondent entre elles et des liens graphiques s'établissent entre les images donnant parfois à l'intérieur d'une seule planche une impression de mouvement. Sur l'une des planches, les angles de champ réalisés en format carré (recadrages) en contre-plongée sur des enfants pris devant des immeubles et assemblés en position verticale sont complétés par des prises de vues en format panoramique de bâtiments. Il en ressort un effet de sérialité assez original alimenté par les différences de format et de répétitions de formes (réf. planche de photographies Firminy vert n° 190 à 196). L'aspect graphique des planches prend assez vite le dessus sur l'aspect informatif. L'album offre une vision globale et organisée sur une opération urbaine et permet à l'urbaniste d'avoir en archives l'ensemble des images réalisées. Ces albums confectionnés avec soin permettent de mettre en valeur des séries conçues avec une rigueur visuelle et une mise en page originale qui n'aurait pas été reniée par Alexeï Brodovitch ou Roméo Martinez. De l'espace photographié et ainsi représenté, nous avons une perception quasi cinématographique avec une notion de montage qui transparait.

4.4. Les codes particuliers des cartes postales

Les années 60 et 70 correspondent à ce que les collectionneurs appellent le semi-moderne. Nous avons considéré que les représentations photographiques véhiculées par ces supports pouvaient faire l'objet d'une étude. Les points de vue et cadrages méritent d'être analysés au regard des contraintes que les photographes ont rencontré sur le terrain. Les angles de prises de vues se répartissent entre des vues aériennes semi-obliques et des vues au sol qui sont souvent réalisées à la chambre photographique, afin de ne pas déformer les fuyantes des bâtiments (cf. planche XX, C2, D3). Les bâtiments sont photographiés de trois-quart en tenant compte de l'orientation de la lumière, on obtient des différences de contrastes mettant en valeur les bâtiments. Les opérateurs chargés de réaliser ces prises de vues ne sont pas invités à prendre des risques esthétiques tels que certains des auteurs étudiés pourront se risquer à en prendre.



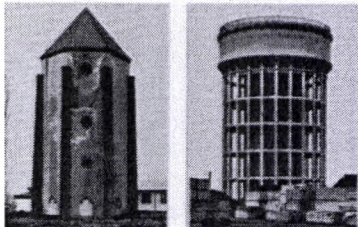
Les cartes postales remplissent leur fonction documentaire tout en laissant transparaître des constantes déjà observées dans l'étude de corpus photographiques issus de commandes entre urbanistes et photographes aux réputations affirmées. Il est aisément compréhensible que l'on ne trouve pas de détails ou de vues rapprochées dans les représentations paysagères. Il est intéressant de noter que contrairement à ce que l'on serait en droit de trouver dans ces productions, le point de vue offert est loin d'être totalement neutre. Un parti pris esthétique est très souvent affiché et donne aux images un caractère affirmé. Ce qui ressort d'un

ensemble de cartes réunies par nos soins est un souci de la couleur et de la lumière tout autant que du placement dans l'espace. Le Corbusier considérait les cartes postales comme étant les meilleurs documents iconographiques.

4.5. Pratiques artistiques et photographiques

C'est également à la carte postale que les photographes américains de la fin des années 1960, et tout particulièrement Stephen Shore, assignent une valeur originale, fortement liée à l'urbanisation croissante du territoire. En effet, à l'occasion de visites du Texas et de la ville d'Amarillo depuis 1968, il choisit en 1971 d'endosser le rôle d'un photographe professionnel mandaté par la municipalité pour faire le portrait des curiosités locales susceptibles d'entrer dans une collection complète des cartes postales. Ainsi, il a entrepris de photographier des sites comme l'hôpital, l'artère principale, le motel, le tribunal, l'hôtel de ville. Mettant en œuvre un regard stéréotypé, il choisit stratégiquement de ne pas indiquer la localisation dans la légende des quelques 5 600 cartes postales qui furent alors imprimées.

Shore témoigne dans son itinéraire personnel de l'intrication des pratiques artistiques et photographiques. Il a commencé par travailler, de 1965 à 1969, comme photographe au sein de la Factory d'Andy Warhol à New York, où il a été formé notamment aux valeurs de la culture commerciale du quotidien et au caractère crucial de la série pour toute démarche artistique. Cette période représente à ses yeux celle de sa formation. Il s'est attaché à transcrire ses premiers voyages en séquences photographiques et, dans sa démarche, s'est très vite intéressé à l'identité assumée par l'artiste dans le processus de production de son œuvre. Après avoir quitté la Factory



B. et H. Becker
Châteaux d'Eau, 1973

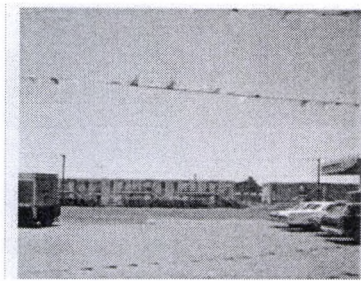
de Warhol, Shore s'est rapproché du style d'artistes conceptuels comme Ed Rousha ou Bernd et Hilla Becher. Dans une série photographique en noir et blanc comme *Avenue of the Americas* exposée au MOMA, il définit comme déterminant pour la structure même de l'image le déplacement du photographe. Approchant Central Park, il prend un cliché à la fin de chaque bloc d'immeubles. Le contenu de l'image, le cadrage et la séquence fournissent autant de clés pour reconstruire le mouvement du photographe, et à la différence de Rousha et des Becher, la série est à l'origine d'une identité particulière.

Les liens tissés entre pratique artistique et photographique manifeste un basculement du point de vue de l'histoire de la photo et que répercute Jacques Simon tout particulièrement. En effet, si les grands ensembles et les ZUP accèdent au statut de paysage urbain grâce à la mise en image valorisant le tirage individuel dans la tradition moderniste que réalise un auteur comme Ito Josué, ce qu'apporte la photographie Nord américaine constitue un véritable changement de paradigme : l'avènement d'une photographie conceptuelle.

Dans cet ordre d'idée, le projet des cartes postales d'Amarillo souligne un des traits essentiels de la démarche de Shore : la dimension institutionnelle inhérente à toute entreprise photographique. Ainsi, les conventions de la photographie découlent autant du processus mis en œuvre que des contraintes techniques de production. Le choix de l'appareil est fonction de l'attitude adoptée et joue un rôle déterminant au même titre que l'attitude sociale inhérente aux autres aspects de la photographie⁵⁹.

59 Stephan Schmidt-Wulfen p. 8

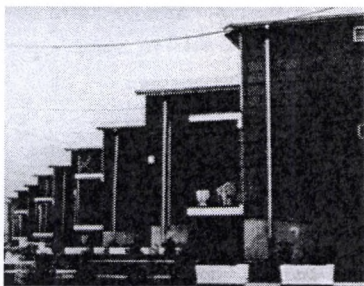
Dans la série *Uncommon Places*, entamée en 1973 et achevée en 1982, Stephen Shore radicalise l'intégration des contraintes techniques et de l'objectif que le photographe s'assigne. Par rapport aux travaux antérieurs, il utilise la chambre avec un pied, des appareils à plaque qui induisent une attitude analytique et un rapport à la temporalité différents.



S. Shore
Uncommon Places
1982

La chambre suppose un temps d'exposition long qui exclut un certain nombre de sujets (les omelettes sont froides, pas de chien ni de chats, peu de gens, beaucoup d'architecture). Pas question d'attendre le moment opportun contrairement à la photographie documentaire, notamment Cartier Bresson qui guette l'instant décisif. Ici, les gens doivent poser, retenir leur respiration. La chambre enregistre un ensemble de phénomènes qui sont offerts à la sagacité du spectateur et produit une densité d'information impossible à atteindre avec un 35 mm. Lorsqu'il travaillait avec un 35mm sa production photographique était différente, l'appareil étant un média entre le photographe et son objet. De ce point de vue, l'utilisation d'un appareil avec viseur induit une attitude face au représenté. On pense ici à la fameuse différence entre Walker Evans et Robert Franck. Pour Evans, la photographie définissait de petits mondes fermés, l'écran situé au dos de son appareil montrant seulement ce qui sera sur l'image et rien de ce qui l'excède. Alors que Franck utilisait un Leica dont une ligne blanche dans le viseur définissait le cadre de la photo, ce qui est découpé, celle-ci apparaissant comme est un détail extrait du continuum de la réalité.

Cette mutation doit aussi être analysée à travers les relations que la photographie entretient avec les artistes minimalistes américains. Les travaux de Robert Smithson et Dan Graham ont eu un caractère séminal. Le fameux texte de Smithson *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) propose une lecture de l'urbanisation du paysage en tant que continuum au sein duquel il relève les formes artistiques de la géométrie minimaliste et l'imagerie éclectique du Pop Art. Dan Graham, au même



D. Graham
Homes for America
1966

moment, explore le paysage urbain du New Jersey (*Homes for America* (1966) et ses photographies sont parfois incluses dans les œuvres de Smithson. Néanmoins, il oriente sa démarche vers une forme de « photojournalisme », dans la mesure où il lit le paysage comme un système social de signes, rompant avec l'orientation péjorative et expressionniste portée par l'école d'Evans d'une part et l'absence déclarée de présupposés idéologiques dans le minimalisme d'autre part. Graham a cherché à démontrer que le minimalisme est lié à une situation sociale qui peut

être documentée. A ses yeux, minimalisme artistique et fonctionnalisme architectural sont le produit d'une vision technocratique de la société.

En tout cas, la transformation du territoire urbain et suburbain produit indéniablement une nouvelle iconographie photographique incarnée par les photographes qui organisent en 1975 l'exposition *The New Topographics. Photographs of a man altered landscape*: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Franck Gholke, Nicholas Nixon, John Scoot, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.

La dimension documentaire de la photographie y est revendiquée, à travers notamment la neutralisation maximale de l'interférence subjective qui passe par la réduction des choix formels, la répétitivité du processus, la volonté de donner un poids équivalent à chaque cliché, etc... Dans sa globalité, l'exposition revendique un « degré zéro » du jugement.

Mettre en évidence les points communs dans les pratiques photographiques et situer ces pratiques dans leur contexte historique nous a amené à forcément considérer les contraintes assumées par les photographes face à leur sujet. Par ailleurs, il convient de mieux prendre en compte la mutation des pratiques artistiques, ses manifestations en Europe, qui s'accompagnent de décalages temporels, de changement d'objet peut-être, et surtout d'en saisir la portée sur la pratique photographique de ceux qui accompagnent ou parfois même contribuent à produire le nouveau paysage urbain. Pour être bref, entre commande documentaire, construction d'un regard d'auteur et production de supports inédits appropriés à la diffusion de masse (la revue en tant que genre culturel, voire politique), il se joue alors un épisode clé qui permet de porter un autre regard sur des initiatives ultérieures comme celles de la DATAR (Direction de l'aménagement du territoire) en France au milieu des années 1980 qui vise à donner ou redonner naissance à une tradition de photographie de paysage.

5. VERA CARDOT ET PIERRE JOLY : PHOTOGRAPHES

Le fond Cardot-Joly s'étend sur la période 1960-1980. Il comprend 50000 clichés d'architecture et d'urbanisme. Ceux-ci sont groupés en 750 recueils, correspondant à des reportages. Le classement du fond est effectué par lieu et par architecte. Les reportages avaient pour but de photographier les nouvelles constructions et le nouvel urbanisme de ces décennies. Ils ont été effectués surtout en région parisienne, dans les régions lyonnaise et marseillaise, afin d'établir des recueils représentant les nouveaux quartiers, et dans les stations touristiques de la côté méditerranéenne et des Alpes du Nord. Nous avons procédé à une sélection des recueils, et, au sein de ceux-ci, des clichés relevant du paysage urbain. Nous avons écarté ceux qui sont des images d'intérieurs, de chantiers, de bâtiments photographiés de trop près ou de bâtiments isolés. Une première indication a été donnée par le titre de chaque recueil : certains portent sur l'ensemble d'un quartier, par exemple Les Courtillières à Pantin, d'autres n'ont pour objet qu'un seul bâtiment : école, édifice religieux, salle de sports, etc. Cependant nous n'avons pas pu nous arrêter à cette information, mais il a fallu examiner chaque planche, car certaines, au sein d'un recueil sur une ville ou un quartier, ne constituent pas un paysage, alors que d'autres, dans un recueil portant sur un bâtiment, peuvent exprimer un paysage urbain.

Les pages qui vont suivre proposent une lecture des clichés de grands ensembles, de stations touristiques littorales et de montagne, de villes nouvelles prises par deux photographes qui sont des auteurs comme on l'a déjà dit et dont l'un, Pierre Joly est critique et enseignant à l'Unité pédagogique d'architecture n°6 tout au long des années 1970, ce qui atteste de sa connaissance et de sa contribution aux débats sur les transformations urbaines et paysagères. L'interprétation qui est ici tentée croise deux grilles de lecture, celle de la composition photographique d'une part et celle de la géographie à travers les catégories qui visent à rendre compte de l'espace à travers sa pratique, sa perception et son vécu, pour donner à voir les paysages urbains contemporains. Ainsi, on cherchera à montrer comment une photographie rend manifeste des phénomènes de discontinuité spatiale, d'obstacle, de mobilité ou de

mise en perspective. On cherchera également à déplier le sens d'une composition en bandes, verticale ou oblique. Notre hypothèse étant que la pratique photographique est ici informée par un contexte culturel qui inclut tant la réflexion théorique sur la pratique photographique (l'usage de la série photographique est à cet égard représentatif) que la compréhension du phénomène architectural et urbain à l'œuvre à travers les discours de la géographie, de l'urbanisme et de l'architecture.

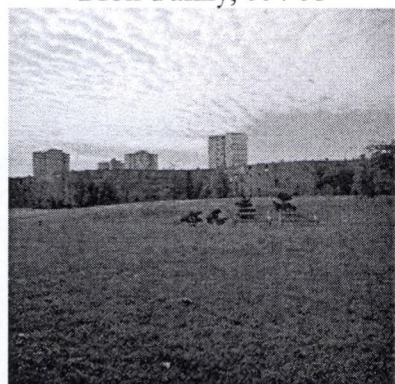
Il s'agit en quelque sorte de montrer à travers une interprétation fondée historiquement et épistémologiquement comment ces images de Vera Cardot et Pierre Joly font paysage.

5.1. Figures matérielles du paysage urbain

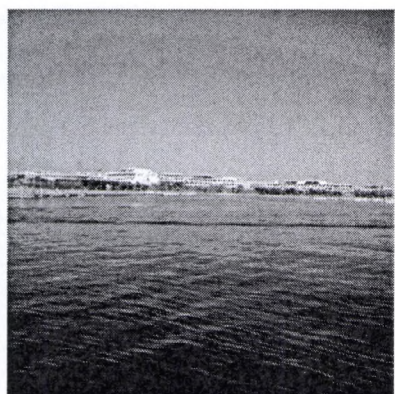
5.1.1. Représenter l'espace en bande



Bron-Parilly, 004 01



Pantin Les Courtilières 12 03



La Grande-Motte 105 01

La notion de bande permet de faire le lien entre la photographie et la géographie, en effectuant une analyse de l'image par plans. Ceci fait ressortir plusieurs bandes horizontales, dont chacune ne prend pas la même place dans l'image.

Cette approche montre une première figure matérielle du paysage urbain en renouvellement dans ces décennies. En effet, elle illustre dans le paysage la place désormais prise par l'espace public entre la rue et le bâti, par une étendue dont la limite avec ce bâti constitue un front. Selon les paysages, il s'agit d'un front de mer (La Grande-Motte), d'un front de neige dans les stations de sports d'hiver, ou d'un « front vert » dans le cas des banlieues, comme à Bron ou Pantin. Les compositions d'images aboutissent donc à la production d'un paysage spécifique.

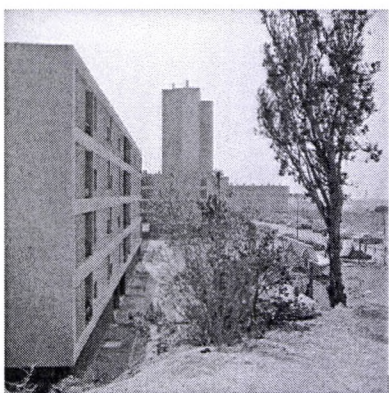
Celui-ci s'identifie précisément par l'association d'une mince bande de densité, encadrée par deux étendues plus vastes et d'aspect évoquant au contraire la vacuité. Plus cette bande centrale est haute et/ou longue, avec des immeubles barres notamment, plus elle est complétée par des hauts de tours en arrière-plan (Pantin), ou un dernier étage en haut de certains immeubles du front de mer (La Grande-Motte), ou alors interrompue de part et d'autre de l'image (Bron). Dans ce dernier cas, c'est alors la présence d'un élément supplémentaire, souvent un rideau d'arbres, qui assure la continuité de cette bande sur toute la largeur de l'image.

Cet élément vient dans les trois cas renforcer la densité de la mince bande centrale, et parfois y apporter un rythme, avec une alternance entre le plein et le vide dans l'écran face aux façades : alternance aux espacements réguliers entre les arbres pour Bron, ou aux espacements rythmés par l'aménagement de bosquets pour Pantin. A La

Grande-Motte, les bateaux ne sont pas stationnés uniformément le long du front de mer, mais se trouvent aussi regroupés à quai sur certains segments de cette bande centrale.

L'étendue du premier plan n'est pas non plus uniforme. Les vastes pelouses sont agrémentées d'arbres, de bancs ou de poteaux. De même, le plan d'eau du bassin portuaire à La Grande-Motte est ponctué de poteaux balisant la navigation et le stationnement des bateaux de plaisance. A partir de ces différents paysages, de la vie quotidienne ou du tourisme, on retrouve alors en leur sein l'espace-temps de la mobilité de loisirs dans ce premier plan, celui des sorties en mer ou des sorties dans le parc. C'est à lui que l'image accorde une grande place, à l'inverse de la bande résidentielle beaucoup plus réduite.

5.1.2. Représenter la verticalité



Marseille La Viste 012 04



Bron-Parilly 001 01

La verticalité dans le paysage urbain est représentée par des éléments bâtis et naturels, mais ces derniers, lorsqu'ils sont présents, prennent une place plus centrale dans la composition de l'image.

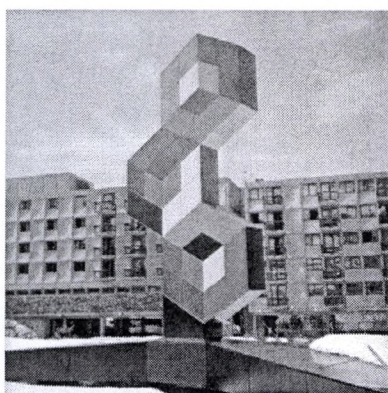
Alors que le vertical dans l'espace en bandes horizontales était mineur, ici on observe une articulation de l'horizontal et du vertical. Le vertical révèle la spécificité du paysage urbain renouvelé, car il montre les effets d'un urbanisme composé d'un bâti discontinu, en complément de ce que représentait l'horizontal en termes de décalage du bâti par rapport à la rue.

Les espacements se déploient entre les immeubles, et sont rendus possibles par cette verticalité. Outre les tours, les arbres et les autres éléments verticaux servent à compenser la production horizontale. Ceci aboutit alors à un paysage-mosaïque, où se croisent les orientations verticales et horizontales (Flaine) ou obliques (Bron).

Les occupations et densités des plans sont plus fortes qu'avec les bandes horizontales, aboutissant à des images plus « chargées ». Le vertical « naturel » intervient moins en tant qu'élément et dimension constitutive du paysage qu'en tant qu'élément complémentaire de l'horizontal (Flaine) ou renforçant le vertical. Dans ce cas, la verticalité s'exprime par deux ou plusieurs éléments parallèles entre eux (Marseille, Grigny) ou bien dans une composition assez marquante dans un alignement de deux éléments verticaux différents sur l'image : verticalité d'un jeune arbre prolongée par une tour en arrière-plan à Bron. Ceci forme une extension à l'ensemble de l'image des quadrillages de détail visibles sur les façades des immeubles, et renforce la composition d'un paysage urbain compartimenté.



Grigny La Grande Borne 05 03



Flaine 016 03

Une différence se remarque entre le paysage des banlieues et celui des stations touristiques. Le premier montre le souci de conserver ou de créer des espaces verts, qui souvent sont au fondement de cette dimension verticale. La présence végétale est alors soit éparse (Marseille La Viste), soit due à un aménagement ordonné (Bron, mais aussi Grigny). Dans ce dernier cas, l'aménagement est déjà producteur de paysage, davantage que sur l'image de Marseille, où c'est le cadrage qui importe pour faire ressortir les associations de verticalité entre le bâti et la nature. Au sujet de Flaine, la situation est encore différente, puisque c'est un élément vertical unique qui produit à lui seul un ordre et, en tout cas, le paysage urbain. Cette sculpture, placée au centre du forum et de la photo, est une exposition temporaire dans un espace humain temporaire des sports d'hiver. Elle renvoie aux deux hypothèses émises au sujet du lien entre les paysages urbains du quotidien et du tourisme : soit des éléments originaux pour faire ressortir la singularité de l'espace temporaire, soit la reprise de l'aspect vertical du quotidien dans le temporaire, dans des fonctions d'évocation et/ou de reproduction du paysage de la banlieue dans le paysage de la station touristique.

5.1.3. Les composantes obliques du paysage urbain



Flaine 018 02

En complément des traits et masses horizontaux et verticaux, le paysage urbain est composé de parties à aspect oblique sur l'image. Cet aspect provient de l'appréhension, par le photographe, de conditions topographiques ou architecturales. Dans le premier cas, c'est souvent la pente du terrain qui permet la production d'un trait oblique dans l'image. Dans le second cas, la prise de vue d'un immeuble, de profil, engendre l'obliquité. Le paysage urbain n'est alors plus seulement une combinaison de quadrillage(s), mais une composition d'étendues à aspect triangulaire sur l'image. L'obliquité est un caractère spécialement pertinent pour saisir le paysage urbain en renouvellement, car elle se développe grâce aux dimensions de l'espace public devant les immeubles, aux discontinuités entre les immeubles, et aux nouveaux jeux de perception et de représentation permis par ces nouveaux



Bron Parilly 001 04

espaces et leurs agencements paysagers.

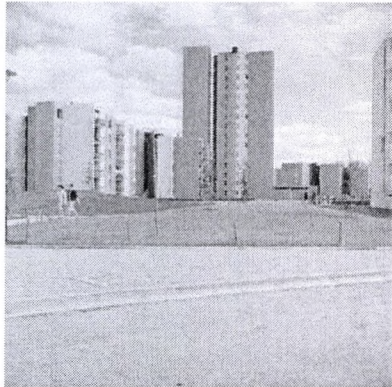
L'obliquité rompt le parallélisme entre la ligne du haut et la ligne du bas délimitant une surface (mur, façade, voie, espace vert). De ce fait, ces lignes s'écartent l'une de l'autre dans une direction, et tendent à se rejoindre dans la direction inverse. Dans la plupart des cas, ce sont les lignes verticales qui demeurent dans le paysage : lignes des immeubles, complétées par les lampadaires et les silhouettes d'individus. Ce sont les lignes horizontales qui sont alors affectées par l'obliquité. A partir de ce schéma général, différentes configurations s'observent. Sans être exhaustif, trois cas peuvent être présentés. Le premier met en évidence le rôle de la topographie dans la configuration. A Bron Parilly, comme à Flaine, un déblai ou un mur sont formés par un terrain en pente. Le deuxième résulte de l'angle de prise de vue : à Flaine, l'immeuble est photographié de profil, induisant l'obliquité. Le troisième cas est celui d'un objet en partie caché : l'immeuble en arrière-plan à Bron, dissimulé par le déblai du premier plan, et qui fournit une image supplémentaire de l'obliquité dans le paysage.

5.1.4. Représenter le ponctuel

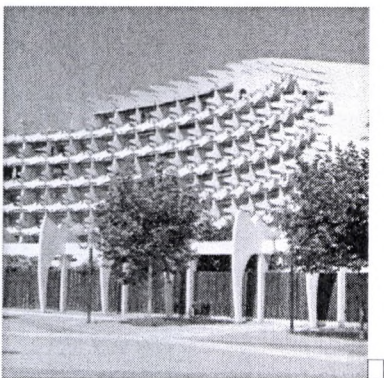
5.2. Figures géographiques du paysage urbain

5.2.1. Les discontinuités

Limites



Nîmes Clos d'Orville 025 02



La Grande-Motte 004 01

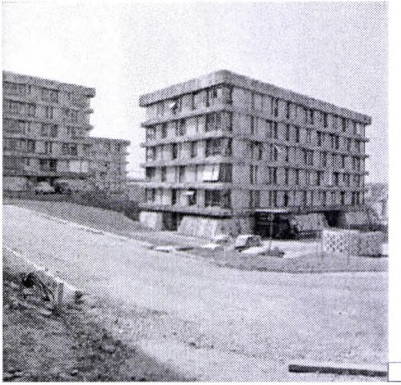
Ruptures

Parmi les discontinuités visibles, les limites, ruptures, obstacles et franges s'observent dans les paysages urbains. Les interfaces, discontinuité interprétée, ne sont pas abordées ici.

Les limites bornent et ceignent l'espace, entre un espace public et un espace privé, ou entre deux espaces publics. Pour avoir un sens, la limite doit être vue, et sa visibilité, issue de sa forme et de son emplacement dans l'espace et sur l'image, varie selon les paysages. Deux types de limites se distinguent : celles qui le fait d'une juxtaposition de deux étendues différentes, espace vert et immeuble par exemple, et celles qui coupent une étendue en deux, ou qui, par leur matérialité, valorisent la juxtaposition de deux étendues. Le premier type est une ligne sans épaisseur, alors que le second, qui est un objet matériel, possède une épaisseur sur l'image.

Plus la limite est proche d'un ensemble bâti, plus elle doit être imposante pour se détacher dans le paysage : à La Grande-Motte, la hauteur et la couleur des palissades montrent la limite entre l'espace public et un ensemble privatif. A Nîmes, la limite est plus symbolique que physique, même si sa matérialité et sa fonction d'interdiction existent aussi. De frêles poteaux supportent de minces barbelés entre le trottoir et la pelouse. Sa visibilité est renforcée par son emplacement sur l'image. Dans les deux cas, l'horizontal et le vertical sont constitutifs de la limite. Les limites induisent aussi la circulation : elles séparent, et amènent à longer et/ou à contourner des espaces. Enfin, la visibilité de la limite prend place dans un certain niveau de (sur)charge visuelle de l'image.

La rupture sépare aussi les espaces, mais elle a une autre fonction : celle de relier les hommes. Sur cette image de Créteil Les Bleuets, la position du photographe permet de se représenter les deux propriétés du discontinu de la route. En bas à droite, le regard se porte perpendiculairement à la route, qui semble séparer un espace non urbanisé d'une part, du quartier des Bleuets d'autre part. Plus à gauche de l'image, la voie acquiert ou retrouve sur l'image sa fonction de communication, support de desserte, et seul signe



Créteil Les Bleuets 010 02

tier d'habitation est en partie identifié et localisé par rapport à cette rupture.

La présence de voitures au pied des immeubles montre aussi la fonction de circulation dans l'espace, permise par la voie-rupture. La discontinuité oriente la mobilité, plus : elle est support du déplacement et agent de la mobilité. Tout en elle renvoie à la pratique aisée du mouvement : les aspects linéaires, rectilignes, nivelés et lissés⁶⁰, tout ceci par contraste avec l'irrégulier le massif de l'espace bâti.

Obstacles



Flaine 032 01



Nîmes Tour l'Evêque 002 03

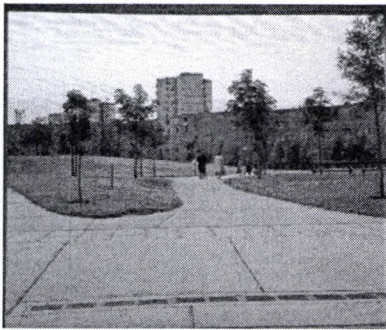
Franges

L'obstacle ne relie plus, mais bloque. Cette discontinuité qui empêche le passage peut être plus ou moins contraignante. Elle se fonde sur une matérialité physique, architecturale, ou bien est davantage suggérée par l'aménagement lui-même, et/ou par la place et l'orientation prises par l'obstacle dans l'image formant le paysage urbain. L'obstacle apparaît plus brutal que la rupture. Il n'est pas posé au sol, et en cela rejoint davantage les propriétés de la limite. Mais c'est une discontinuité qui ne concrétise pas une différenciation entre deux espaces, comme le fait la limite. Pour se révéler dans le paysage urbain, l'obstacle n'a pas besoin des étendues qui le jouxtent. Dans la pratique de l'espace, il empêche le passage. Sur l'image, le passage se traduit par la vision, la profondeur de la direction que le regard peut instituer. Son interruption est alors liée à l'obstacle.

A Flaine, l'obstacle apparaît au premier plan, avec ce muret bordant une terrasse, qui la sépare du reste de la station. Au-delà de cet obstacle interne, la barre au second plan forme aussi un obstacle par rapport au reste de l'étendue montagnarde.

A Nîmes, le paysage est déjà interne à l'espace urbain. Deux obstacles sont aussi présents sur l'image, le premier : un petit muret, est franchissable, alors que second, formé par un mur

60 Gay J.-Ch., « Vitesse et regard, le nouveau rapport de l'homme à l'étendue », *Géographie et cultures*, n° 8, pp. 33-50, 1992.



Pantin Les Courtilières 03 02



Marseille La Viste 001

en courbe, doit être contourné.

Les franges complètent les représentations et matérialités de la discontinuité dans le paysage urbain. Elles bordent le quartier nouvellement construit. De même qu'avec les obstacles, elles sont photographiées avec plus ou moins de recul. Si sur ces deux images elles occupent la même place (presque la moitié au premier plan), en réalité le photographe choisit une plus vaste surface à Marseille. La frange est une discontinuité intéressante, car d'une part elle limite l'espace urbain, mais d'autre part elle possède, au moins, trois autres propriétés.

En premier lieu, elle acquiert une fonction de transition dans l'espace, avec une vacuité qui permet de percevoir de plus loin les éléments de la ville au second plan. Ensuite, c'est une forme avec un contenu et un contenant : elle est concrétisée par des allées, des chemins, ou une surface assez vaste, qui sont parcourus par les promeneurs, soit sans guidage comme à Marseille, sur une étendue uniforme, soit avec des voies piétonnes qui limitent et orientent les parcours des individus, mais qui,

aussi, tiennent compte de ces parcours : le carrefour entre deux allées est arrondi, pour permettre le cheminement. Enfin, la frange réintroduit assez nettement, plus que sur les autres images avec d'autres discontinuités, la partition du paysage urbain selon des bandes horizontales. Elle est alors mise en confrontation avec le ciel, et ces deux parts plus claires encadrent sur l'image l'espace urbain proprement dit. C'est aussi sa relation avec le ciel qui confère à la frange « terrestre » un statut incertain quant à son appartenance à la ville.

5.2.2. Les perspectives



Pantin Les Courtilières

Étudier les perspectives revient à observer les différentes ouvertures que la prise de vue offre au-delà des éléments de la ville. Les combinaisons sont multiples. Nous en avons sélectionné quatre en fonction de ce que l'image offre en matière d'arrière-plan.

Dans les cas d'absence de perspective au-delà des éléments de la ville, ou d'une ouverture vers l'au-delà limitée, la photographie est prise dans le sens d'un axe limité de chaque côté par des immeubles. A Pantin, la limite au fond de la façade d'immeuble est renforcée par les lignes qui y conduisent : le contraste est important entre la suggestion d'un tracé et l'obstacle. Ici, la réalité de l'impasse est représentée à son maximum. L'ouverture n'est pas en arrière-plan, mais davantage sur le bord gauche et derrière le



Créteil Les Bleuets 003 02



Flaine 018 03



Montereau 023 01

photographe, vers où se dirige une dame avec ses courses et d'où provient la lumière du soleil. Le paysage rend compte d'un espace urbain d'où l'on part et où l'on se rend (bicyclette stationnée dans l'allée), mais le départ est suggérée, non montré.

A Créteil Les Bleuets, les immeubles bordent aussi l'image, mais une perspective s'entrouvre entre eux, laissant voir le ciel. La composition est plus riche : les immeubles du premier plan sont pris de façon oblique. L'ouverture qu'ils laissent entre eux sur l'image permet de voir au second plan un autre immeuble, qui lui-même n'occupe pas toute cette ouverture, mais laisse entrevoir, en arrière-plan, un autre ensemble d'immeubles. En outre, si l'immeuble à gauche occupe l'image jusque en haut, il n'en est pas de même pour l'immeuble situé à droite de l'image : le jeu de l'obliquité réapparaît ici, car il laisse voir un morceau de ciel, de plus en plus, et, au centre de l'image, la part de ciel devient, en cascade, de plus en plus importante.

L'image de Flaine est paradoxale : elle offre une échappée par rapport aux éléments de la ville, pour ne laisser voir que l'escarpement de la montagne en arrière-plan. Apparaît alors une similitude entre l'immeuble et la montagne, dans une fusion de l'extériorité et de l'intériorité de l'espace urbanisé.

L'image de Montereau montre enfin une très vaste perspective. La photographie aérienne oblique pourrait être aussi une vue humaine depuis le haut d'une tour. La perspective se décline alors en deux dimensions : d'une part, avec une vue étendue de la ville, et d'autre part, avec une ouverture sur l'espace rural, et la place très importante (deux tiers) prise par le ciel sur l'image. On note aussi le parallélisme entre le cours d'eau, à gauche de l'image, et l'avenue, à droite. L'image ne relève plus strictement du paysage urbain, mais d'un autre côté elle permet de revenir à une certaine signification du paysage : l'aspect d'un pays, avec une ville et ses environs. Les nouvelles vues permises par les hauteurs d'immeubles renouvellent aussi le paysage, urbain par ce que l'on voit de la ville mais aussi par ce qu'il offre à voir depuis ces nouveaux espaces urbanisés.

5.2.3. La représentation de la mobilité



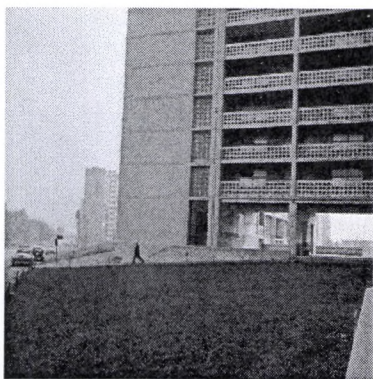
La Grande-Motte 066 01



La Grande-Motte 066 02



Grigny 06 02



Bron Parilly 003 04

Ce thème place de façon plus sensible l'homme dans le paysage urbain. La mobilité, en tant que résultat du déplacement ainsi que des intentions et capacités à se déplacer, s'appréhende à deux niveaux d'analyse à partir des paysages urbains. D'une part, elle s'observe à une échelle intra-urbaine, en tenant compte du mouvement des individus dans l'espace urbain. D'autre part, elle se révèle en confrontant différentes images, pour donner un sens à l'action de l'homme dans l'espace où il se déplace.

Pour rendre compte de la mobilité, le photographe choisit de prendre plusieurs clichés d'un même lieu parcouru par plusieurs personnes, afin de révéler le mouvement des promeneurs dans la ville. C'est le cas à La Grande-Motte, où se remarque la rapidité de l'évolution du paysage urbain avec les déplacements des individus. Le groupe de personnes à gauche de l'image et s'engageant sur la place de l'hôtel de ville, se retrouve au milieu de cette place, et de l'image, sur le cliché suivant. Derrière ce groupe, un second groupe apparaît sur la seconde image. D'autre part, le garçon aux patins à roulettes, qui apparaît au premier plan sur la première image, se retrouve à l'autre bout de la place sur la seconde, près de la façade de l'hôtel de ville. Le paysage urbain, observé à l'intérieur de la ville, est changeant : c'est en réalité une succession de paysages éphémères.

La mobilité, hormis les déplacements effectifs, signifie aussi les intentions de déplacement. En ce sens, l'image de Grigny renvoie à un paysage de station balnéaire, avec un sol ressemblant à la plage, et un aménagement de caillebotis. Il existe une reproduction des aménagements d'une station en banlieue. Les façades d'immeubles sont photographiées de profil, avec une orientation convexe, tournée vers l'extérieur du quartier. Le paysage urbain est ouvert, les espaces publics prennent une place importante dans l'image, et il n'y a pas d'obstacle bordant l'espace considéré. L'ensemble des éléments du paysage invite à la communication, à l'ouverture vers l'extérieur.

L'image de Bron Parilly fait apparaître l'effet inverse. Les droites remplacent les courbes, et la vision est bornée par les immeubles, au premier plan, et à gauche de l'image. Une rue et un porche

offrent des perspectives, mais dans un cadre intra-urbain. La mobilité considérée ici est celle du travail, un homme se rend de l'immeuble à sa voiture, garée sur la rue. L'étendue n'est pas dans son ensemble consacrée au déplacement, comme l'étaient celles des images précédentes. Ici, ce ne sont que les itinéraires qui permettent le déploiement de la mobilité, et ils ne sont que des lignes d'intervalle entre deux ou plusieurs lieux.

Les trois images suivantes choisies pour représenter la mobilité expriment davantage des déplacements internes aux espaces de la banlieue.

L'association des trois images ci-contre révèle une évolution dans le rapport entre l'espace urbain et les personnes qui s'y déplacent.



Pantin Les Courtillières 04 03



Marseille La Viste 011 03



Nîmes Clos d'Orville 003 02

A Pantin, ce sont uniquement les enfants qui se promènent, sur une allée, dans un parc avec pelouse, bien agrémenté d'arbres et d'arbustes et offrant des bancs régulièrement espacés au bord de l'allée. Les éléments du paysage, y compris les immeubles, sont courbes. L'espace est entièrement piétonnier.

A Marseille, l'espace public est partagé entre piétons et automobiles. Mais la rue est large et les enfants y circulent à vélo. Des adultes aussi sont présents, ils marchent sur la rue, ou discutent, en groupe, au pied de la barre. Les voitures sont présentes, mais peu nombreuses. Les formes du paysage sont rectilignes : bord de rue, barre, tour. La circulation des enfants à vélo n'est plus aussi libre, ou détendue, que sur l'allée de Pantin. Seul un d'entre eux s'engage sur la rue.

A Nîmes, la bordure de la rue n'est pas achevée, cette partie gauche de l'image est un espace en voie d'urbanisation. Les immeubles ont aussi des lignes droites. A leurs pieds, est disposée une rangée de voitures, bien alignées. Mais aucune n'est en mouvement sur la rue. De même, les personnes présentes sur l'image, une dame et plusieurs enfants, se situent au bord de la rue, sans bouger. Ils ont le corps placé vers la rue et les voitures, mais tournent la tête pour regarder l'objectif du photographe.

De façon générale, les personnes vivant dans ces espaces urbains ne sont pas montrées en situation d'en sortir. Alors deux tendances se développent :

soit s'accommoder d'un espace de vie au quotidien, encore faut-il qu'il soit assez agréable, comme à Pantin, et alors déployer des usages internes à cet espace (le vélo sur l'allée), soit être tenu de rester sur place en ayant moins de possibilité et d'intentions de déplacements, et avoir à sa disposition – ou pas – une voiture pour

quitter le quartier. En résumé, plus les automobiles sont présentes, moins il y a de mouvements humains. L'exemple de Marseille est intermédiaire entre les deux situations opposées : c'est un espace d'usage et aussi un espace d'où l'on cherche à sortir.

Dans ces trois situations, le paysage urbain est le produit de l'aménagement, du comportement des individus qui s'y trouvent et de la manière dont l'observateur saisit ces deux ensembles de données. La mobilité n'est alors qu'une des clés possibles à l'intérieur de ce cadre d'analyse plus général.

6. LE CROQUIS D'AMBIANCE : VISUALISER LE PROJET DE PAYSAGE DANS LA VILLE

La notion de paysage urbain, telle que développée dans les pays anglo-saxon, accorde une fonction déterminante au discours graphique, et en particulier, photographique. La photographie est ici le vecteur d'un regard singulier, personnel, porté sur la ville en train de se construire et de se transformer. Il était donc prévisible que l'acclimatation de cette notion dans le milieu paysagiste français se traduirait notamment par l'invention ou la promotion de vecteurs inédits de la rhétorique visuelle. Le paysagisme en effet, tout comme les autres disciplines de l'aménagement de l'espace, organise son travail de projection autant et même plus autour de l'image que du discours écrit.

Les « années paysage urbain » du paysagisme français, telles que nous les avons situées et caractérisées dans la première partie de notre exposé, se sont donc fort logiquement traduites par des expériences inédites dans ce domaine, en particulier à travers l'œuvre du paysagiste et photographe Jacques Simon. Mais surtout, ces années ont légué au paysagisme contemporain certains instruments de conception et de communication du projet de paysage qui structurent encore fortement la pratique projectuelle des paysagistes contemporains. Nous verrons que tel est le cas en particulier des croquis d'ambiance.

6.1. La photographie comme support

6.1.1. La photographie comme support de la mesure

La photographie, bien sûr, n'a pourtant pas attendu ces « années paysage urbain » pour entrer dans le cortège des instruments utilisés par les paysagistes dans leur travail de conception et de communication du projet de paysage. Mais son emploi, jusque dans les années 1960, est resté, comme d'ailleurs en architecture, très limité.

A cela, il existe bien sûr une explication technique : la création et l'exploitation d'un laboratoire photographique constituait un investissement financier et temporel considérable jusqu'à notre période. Aussi la prise de vue et le tirage photographique étaient-ils confiés à des entreprises spécialisées. Celles-ci demandaient des tarifs parfois conséquents pour ce travail, et facturaient le retraitage du moindre cliché. A une époque où la photocopieuse n'avait pas encore fait son apparition dans les agences, on comprend que les paysagistes aient hésité à utiliser massivement ce support visuel.

Ceci ne signifie nullement que la photographie ne jouait pas un rôle dans le travail des agences. On aurait tort de réduire sa présence aux seuls reportages réalisés au terme d'un chantier et destinés à illustrer ultérieurement articles et conférences, dossiers de références et de candidatures pour l'attribution de marchés publics de

maîtrise d'œuvre. Bien avant les années paysage urbain, certains usages projectuels de la photographie dans le projet de paysage peuvent être repérés.

Nous nous sommes intéressé au cas de Théodore Leveau, puisque nous avons montré le rôle pionnier qu'il a joué dans la diffusion de certaines thématiques qui devaient occuper une place déterminante dans la rhétorique paysagiste du paysage urbain. A la fois urbaniste, architecte et paysagiste, Leveau, par son travail, témoigne de pratiques sans doute unanimement répandues dans ces trois disciplines professionnelles.

Nous rencontrons bien sûr chez Leveau ce premier usage de la photographie, que nous avons déjà évoqué : la fonction du reportage réalisé sur un chantier terminé et destiné à le faire connaître d'un public de maîtres d'ouvrages potentiels ou de spécialistes. Les archives du paysagiste contiennent notamment de volumineux reportages de ses chantiers turcs, réalisés dans les années 1930 et 1940. La qualité des tirages, le grand format des photographies, et la quantité impressionnante de clichés, justifient pleinement ce qualificatif de « reportage » : il y a de la part du photographe une volonté manifeste de « faire le tour » de l'espace aménagé, d'en exploiter chaque aspect, presque jusqu'à épuisement du lieu. Le propos n'est pas simplement de trouver la vue la plus plaisante, la plus séduisante du lieu, capable de manifester la virtuosité de son architecte. La démarche du photographe dépasse le strict cadre de la commande intéressée du paysagiste.

Les archives de Leveau nous montrent aussi comment la photographie intervient dans le travail de conception du projet, de deux manières différentes.

Le dossier du Parc de la Jeunesse à Ankara comprend deux photographies sur lesquelles Leveau a dessiné directement¹.

La première est une carte postale représentant une vue éloignée de la colline sur laquelle le parc a été implanté. Sur cette vue en noir et blanc, Leveau a gouaché les grandes masses de végétation du projet, de manière à l'insérer, à la façon d'un photomontage, dans le site à aménager.

La deuxième photographie – il s'agit cette fois d'un tirage original –, est une vue de la ville prise depuis l'emprise du futur Parc de la Jeunesse. La vue est donc retournée, allant non plus de l'extérieur vers le parc mais du parc vers l'extérieur. L'horizon urbain dessine un skyline sur lequel Leveau a tracé une grille orthogonale à l'encre de chine. Cette grille fait penser à une trame destinée à la construction d'une perspective du parc, le paysagiste souhaitant probablement caler sa grille de fond sur des axes correspondant eux-mêmes à des repères marqués à l'horizon du futur parc. Grâce à la photographie, le paysagiste structure le parc en fonction de l'horizon urbain de la ville en contrebas, tout comme il anticipe sur l'aspect que présentera le parc vu depuis la ville.

Une telle composition, bien sûr, aurait été possible sans le recours à la photographie : Leveau aurait pu, en partant du plan de la ville, déterminer un certain nombre de points de repères et en tirer des axes pour établir une grille perspective. Mais ce travail aurait été sans doute très fastidieux et même incertain : lorsque le projet « vise » un point extrêmement précis de l'horizon, l'épaisseur du trait de crayon employé pour tracer la grille suffit à lui seul à en troubler l'exact repérage. La photographie constitue donc ici un instrument de mesure de l'horizon infiniment plus efficace et rapide.

Notons que cette manière de faire ne constitue au fond qu'un avatar technique d'une manière de composer le projet de paysage en vigueur depuis le XVIII^e siècle au moins, puisque le célèbre marquis de Girardin, dans son traité d'art des

¹ Institut Français d'Architecture, Boîte 149 IFA 04

jardins², recommandait déjà la création de cadres dans le paysage à aménager afin de guider les tracés ultérieurs du jardinier. Ces cadres, alors, devaient être construits en bois et en toile et disposés dans l'espace réel du territoire. La photographie n'a fait que les virtualiser.

6.1.2. La photographie comme fond perspectif : les enjeux d'une démocratisation de la photo

On a reconnu aussi une autre fonction déjà ancienne de la vue – peinte avant d'être photographiée- du lieu à aménager dans le travail de conception : sa fonction de fond perspectif. On a notamment en mémoire ces aquarelles de paysagistes anglais du XVIII^e siècle, représentant une vue du paysage avant et après son aménagement. Dans ce cas, la vue sert de fond perspectif au projet, comme dans le cas de la carte postale d'Ankara dont nous venons de parler.

Ici, l'emploi de la photographie va permettre de simplifier considérablement un travail jusque là très compliqué de construction graphique du fond de perspective. Il n'y a plus qu'à prendre une photographie, à la recouvrir d'une feuille de calque, et à dessiner directement les tracés du projet dans l'espace du lieu.

Deux croquis de projets de reconstruction urbaine de Leveau

Leveau a beaucoup utilisé ce procédé dans son travail de reconstruteur. Ses archives contiennent de nombreux dessins à l'encre de chine, représentant l'état d'une place, d'un centre-ville, avant et après sa reconstruction³. Et lorsqu'on sait quelle activité intense l'urbaniste a dû déployer au cours des années 1940 et 1950 pour répondre aux multiples demandes des villes du Nord en attente de plans de reconstruction, on imagine bien le grand service que la photographie a pu lui rendre.

Nous trouvons par ailleurs, parmi ces croquis perspectifs, de véritables esquisses : des dessins à la plume extrêmement sommaires, sur lesquelles le concepteur est visiblement plus à la recherche de tracés d'ensemble que d'une expression finie et communicable de son projet. La photographie entre donc pleinement dans le travail d'élaboration du projet, et pas seulement au stade de sa communication au commanditaire.

Ainsi, si structurellement l'apparition de ce type de croquis perspectifs ne modifie pas les logiques de la conception paysagiste, elle dénote toutefois un accroissement de l'état d'urgence dans lequel le travail s'effectue, et une amplification du domaine d'utilisation de ce type de dessin dans la conception. En clair, la composition en plan et en coupe, jusque là souveraine, devient de plus en plus une conception directe dans l'espace, dans un espace qui n'est plus l'espace géométral de la vue planimétrique, mais l'espace perspectif d'un regard porté sur les lieux.

Le témoignage d'une ancienne élève de Théo Leveau⁴ nous apprend d'ailleurs qu'il recommandait un usage du dessin moins figé par la recherche de l'exactitude géométrale, et vivifiée surtout par une pratique « éclair » du dessin. Il se réjouissait des schémas rapides, croquis à peine lisibles et esquisses sans cesse refaites et abandonnées qui jalonnaient les rouleaux de calque de certains élèves. La pratique du dessin de conception se fait ici plus fluide et plus continue : elle accompagne une

2 Marquis de Girardin, in « Jardins et Paysages », sous la direction de Jean-Pierre Le Dantec, pp.

3 Institut Français d'Architecture, 149 IFA, n° 18

4 Entretien avec Lucienne Collin-Taillade, 12 Juillet 2005

recherche quasi permanente, dont l'efficacité tient moins dans la rigueur du tracé que dans les aventures qu'il s'autorise, les expérimentations qu'il ose.

6.2. La photographie comme sujet : l'œuvre de Jacques Simon

Entre cette libération du dessin, la systématisation de son emploi, et l'accroissement du rôle tenu par les croquis perspectifs dans le temps même de la conception, un lien certain existe. Il n'est, pour s'en convaincre, que de considérer les dessins de Jacques Simon et de nombreux paysagistes des années 60. Comme Leveau, Simon a recours au support photographique pour communiquer ses projets, et il emploie également dans les années 60 la formule du « avant et après ». Mais dans son cas, la rhétorique visuelle de la photographie atteint une importance sans doute jamais égalée dans la discipline paysagiste.

6.2.1. La photographie, un discours de projet tenu sur la ville

La photographie est omniprésente dans les articles et publications de Simon. Lui-même, rappelons-le, a suivi une formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Montréal, et se définissait d'ailleurs initialement comme photographe plus que comme paysagiste.

Ce qui singularise son travail du point de vue de notre propos, c'est que la photographie y joue des rôles multipliés, mais en même temps tous confondus les uns dans les autres. C'est cette confusion des fonctions de l'image photographique qui nous permet de mieux comprendre les enjeux projectuels qui se jouent dans la systématisation du recours au « croquis d'ambiance⁵ » dans la pratique paysagiste des années 60.

Simon utilise tout d'abord la photographie, exactement à l'image des townscapers anglo-saxons, comme un outil d'enregistrement de la ville. Il voyage sur tous les continents, et en rapporte des reportages interminables, visant non pas à construire une recension pittoresque des territoires visités, mais à fixer ce qui fait l'actualité de la ville d'alors : sa transformation rapide, par accroissement, par modification des formes urbaines, par remodelage des centres anciens, par gommage des limites traditionnelles entre le domaine urbain et le domaine campagnard. Simon se construit un véritable arsenal photographique, qu'il complète par ailleurs en collectionnant les photographies de certains de ses confrères, en arrachant des pages de journaux, en achetant des cartes postales, etc.

Passant et globe-trotter infatigable, Simon retrouve ici les racines mêmes de la discipline paysagiste, fondée d'abord sur le voyage et la représentation des paysages par la peinture, avant de consister en l'aménagement de ces mêmes paysages.

La photographie est ensuite utilisée par Simon comme support d'un discours sur la ville. En l'annotant, il y inscrit une appréciation personnelle, mais, et c'est essentiel, jamais évaluatrice. Même lorsqu'il montre des vues *a priori* jugées repoussantes,

⁵ Nous employons ce terme de « croquis d'ambiance » pour désigner des croquis perspectifs dessinés rapidement, et visant moins la description physique d'un lieu ou d'un projet que la restitution de son ambiance. Il faut remarquer en effet que la notion d'« ambiance » a fait elle aussi l'objet d'une véritable promotion à partir de la seconde moitié des années 1960, notamment à travers les réflexions du paysagiste Bernard Lassus, qui joua également un rôle essentiel dans la mise en place de la profession renouvelée de paysagiste. Nous rencontrerons d'ailleurs ce personnage, élève de Jacques Sgard, dans la troisième partie de notre rapport. Le terme « croquis d'ambiance » est d'usage courant dans les écoles de paysage et d'architecture françaises.

comme de longs alignements de coronas miniers ou d'interminable perspectives de barres de logement, Simon n'opère aucun classement. Dans « Les gens vivent la ville »⁶, il insère ainsi commentaires et bulles de bandes dessinées dans ses photographies et photomontages, pour faire parler les gens à propos de la ville. Les discours tenus sont toujours ambigus et échappent à toute classification idéologique claire. Parfois, on croit entendre une dénonciation marxisante des modes de production de la ville capitaliste, parfois, c'est la planification urbaine qui est interrogée, parfois, il s'agit d'un éloge aussi bien du grand espace des ZUP que du développement incontrôlé du pavillonnaire en campagne.

L'essentiel est pour Simon d'installer dans l'image un récit, récit construit par ce que « les gens » disent de ce qu'ils voient, ou récit installé par la simple succession des images photographiques, comme dans « places et rues piétonnes », ou le simple défilement de la planche contact suffit à raconter un parcours. Simon se pose en observateur amusé, et c'est justement le caractère inclassable de l'événement urbain, qui semble le séduire.

Le photomontage peut acquérir également une véritable portée prospective. En rapprochant les images, en faisant entrer un lézard géant sur une autoroute ou en barrant l'horizon d'un bocage avec les poteaux réguliers d'un viaduc, Simon reconstruit le paysage par la photographie. Cette reconstruction, pour autant, n'a rien d'un montage capable de décrire un projet achevé : au contraire, elle se donne à voir comme oxymore visuel, comme collage parfois surréaliste. Mais le rapprochement des images produit des chocs mentaux qui, incontestablement, introduisent dans la vision une dynamique d'interrogation des espaces, de remise en question des a priori que nous portons sur eux, et alors la porte est ouverte pour le travail de projet.



Photomontage surréaliste : changer le regard, dans les gens vivent la ville
Aménagement des espaces libres n°7

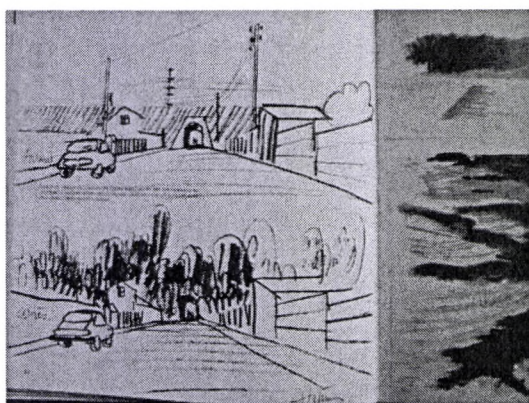
6 « Aménagement des espaces libres » n°7,

Il arrive d'ailleurs que Simon fabrique de tels photomontages à partir de photographies de ses propres projets achevés, comme c'est par exemple le cas pour le parc Saint John Perse à Reims. Le projet de paysage ne bénéficie donc d'aucun régime d'exception dans le regard photographique de Simon : il est producteur d'espaces parmi tant d'autres, ni plus ni moins intéressants que les espaces « ordinaires » de la ville. Mais inversement, cette capacité à exploiter ses propres images de projet révèle que pour Simon chaque photomontage est aussi l'expression d'une démarche de projet.

6.2.2. Compiler la ville : le déplacement comme fil conducteur du projet

Le passage de la fonction descriptive de la photographie à sa fonction projectuelle est également construit par la manière qu'à Simon de dessiner.

Simon dessine sans cesse. Son travail de projet passe avant tout par ce travail, et c'est le croquis qui le véhicule idéalement. Dans son enseignement, il invite les étudiants à laisser de côté plans et cartes, pour se lancer à corps perdu dans un travail intense d'exploration graphique des espaces. Ce travail est rapide, fulgurant même parfois, et certains dessins célèbres du paysagiste ne sont pas sans évoquer certaines calligraphies chinoises. Ce que Simon dessine, c'est le déploiement de l'espace sous ses pas et sous ses yeux, sous ses sens. Il dessine à l'avancée de ses pas, si bien que le croquis a chez lui quelque chose de l'immédiateté du regard photographique. Mais cette fois-ci, le travail du trait, la recherche des rythmes, des textures et des courbes les mieux à même de véhiculer son émotion l'engage indiscutablement dans la façonnage du projet de paysage : ces lignes et ces textures seront celles du projet lui-même.



Croquis extrait de « croquis perspectifs de 150 paysagistes », projet de végétalisation d'un viaduc
Aménagement des espaces libres n°11

Il faut d'ailleurs remarquer que le cheminement dans l'espace est l'objet même de la plupart des projets de Simon. On a vu dans la première partie comment le paysagiste a amplifié les notions de circulation dans le projet urbain portées par les notions de « trame verte » et de « coulée verte » élaborées par Théo Leveau. On a montré que chez Simon, ce n'est plus le travail du projet de paysage qui rend possible le déplacement dans l'espace de la ville, mais c'est la déambulation urbaine qui constitue la structure même et les tracés du futur projet de paysage. Et que montrent les croquis de Simon, dans cette succession de rues, promenades, allées, passerelles, passage derrière des jardins privés, sinon l'enchaînement des espaces publics qu'il propose de créer pour accompagner les pas du citoyen ?

6.3. Le croquis d'ambiance : vers une nouvelle totalité

6.3.1. De la perspective au croquis : montrer tout et sans le plan

Mais pour que le croquis d'ambiance soit effectivement capable de fonder le projet de paysage tout entier, le paysagiste ne rencontre-t-il pas un obstacle puisqu'il lui faut bien, à un moment donné, produire des plans qui rendront intelligible son projet pour des maîtres d'ouvrage et des entrepreneurs qui, bien sûr, n'auront pas eu la même expérience de l'espace traversé. Le plan reste donc nécessaire pour véhiculer une connaissance du projet indépendante de celle du lieu, tel que perçu par le concepteur lui-même. Cet écart fondamental entre la subjectivité du regard et l'objectivité du projet, incarné dans ces deux modes de conception graphique que sont le croquis d'ambiance et le plan, ne constitue-t-il pas une limite infranchissable dès lors que Simon propose de fonder la conception du projet sur la pratique photographique du croquis d'ambiance ?

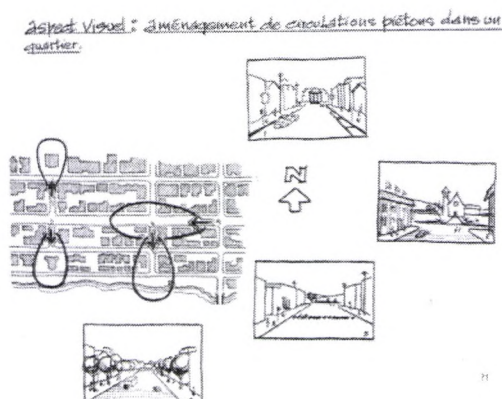
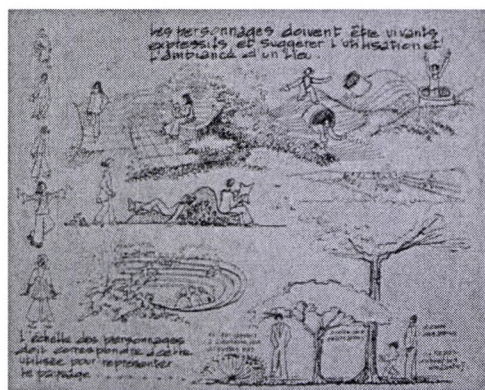
En fait, cet écueil a été contourné par une investigation très large du champ d'application du croquis. Les paysagistes des années 70 ont voulu manifestement étendre le champ de capacité projectuelle du croquis d'ambiance, et il n'est pour s'en convaincre que de considérer un ouvrage livré à l'édification des étudiants paysagistes, intitulé « la communication graphique en architecture du paysage »⁷. Rédigé par la paysagiste québécoise et grande amie de Jacques Simon Danièle Routaboule, cet ouvrage est une compilation raisonnée de croquis, qui se compose de plusieurs parties.

La première donne des conseils pour la bonne exécution graphique des croquis d'ambiance, après avoir expliqué que ce mode de représentation est le vecteur privilégié de l'expression paysagiste.

« Dessiner est le principal langage de notre profession. C'est sous cette forme d'expression que nous cherchons les compositions spatiales, communiquons nos idées et établissons les plans de réalisation. Néanmoins, ce n'est pas chose aisée, car il existe un type particulier d'expression graphique à développer pour chaque phase de notre travail, soit : l'analyse, la conception, la présentation et le dossier de réalisation. (...). Les croquis, eux, sont utilisés tout au long des études. De facture plus libre et très personnelle, ils exigent beaucoup d'entraînement. »

La seconde et la troisième partie montrent comment le croquis sert à la fois à analyser les lieux à aménager et à composer le projet lui-même. On retrouve ici l'idée énoncée plus haut selon laquelle le croquis est un support d'articulation idéal entre l'observation et la conception.

⁷ Danièle Routaboule, « La communication graphique en architecture du paysage », Editions Georges Le Pape, Montréal, 1976

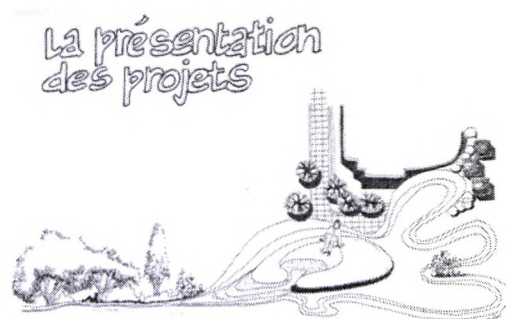


Les croquis permettent la visualisation de l'existant et du projet : deux croquis de Routaboule
(Planche XIII-C1)

Une quatrième partie montre, ce qui nous intéresse particulièrement, comment la technique du croquis peut être étendue à la représentation géométrale, à l'intérieur de ce que Routaboule appelle les « plans techniques ».

Cette extension s'opère sans difficulté pour les coupes : Routaboule montre comment une coupe doit être animée par des personnages et des détails qui pourraient paraître anecdotiques à l'échelle de la coupe, mais qui permettent en réalité d'associer la composition spatiale recherchée par la coupe avec des effets d'ambiance sensibles. De même – mais de façon plus problématique – la vue en plan devrait comporter des personnages en action et comme vus à vol d'oiseau : passants, enfants jouants, vieillards assis sur un banc. La figure humaine, vecteur de la présence du paysagiste et du futur usager dans l'espace du projet, est au fond le moyen essentiel par lequel Routaboule propose de faire entrer la sensibilité subjective dans l'information objective du plan.

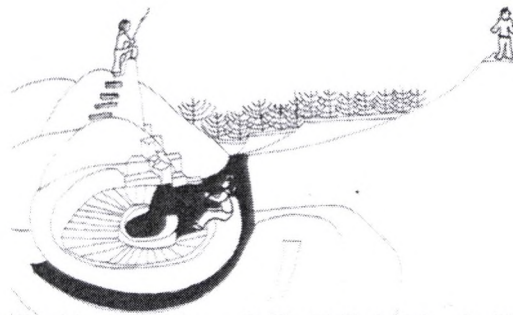
6.3.2. Coupe et plans traités en croquis d'ambiance – Danièle Routaboule



chapitre 3

Page introductive « La présentation des projets » : plan et élévation articulés par le croquis
(Planche XIII-C2)

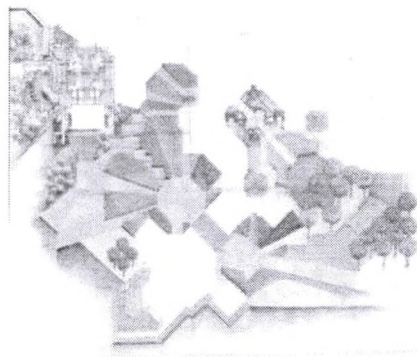
De telles manières d'enchaîner croquis d'ambiances et vues géométrales ont effectivement été mises en pratique par les paysagistes français de la période. Nous avons notamment eu accès aux dessins de la paysagiste Danièle Collin-Taillade.



Croquis d'ambiance, Lucienne Collin-Taillade (planche XVIII-B1)

Ici, le croquis d'ambiance s'affranchit volontiers des règles rigoureuses de la perspective, déforme l'espace, le relève ici, l'aplatit là, si bien que le regard oscille entre vue à vol d'oiseau et vue prise depuis le sol.

De façon plus convaincante encore, Lucienne Collin-Taillade articule sur un même dessin une vue en plan et une vue en axonométrie.



Dessin, Lucienne Collin-Taillade (Planche XVIII-A1)

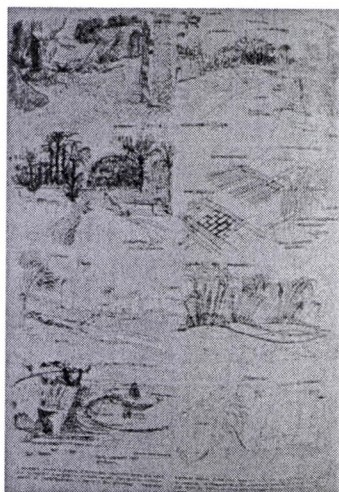
Cette articulation ne pose aucun problème technique, puisqu'il suffit à un moment donné de projeter les verticales du projet sur le plan lui-même, mais ce qui est saisissant sur ce dessin, c'est justement l'absence de rupture : comme dans les célèbres axonométries architecturales de Mario Botta, on peine à repérer l'endroit où s'opère la césure entre vue planimétrique et perspective axonométrique. L'ensemble se fond dans un continuum coloré et géométrique qui invite très agréablement l'œil à se promener dans ce plan comme un simple passant. L'intelligence du travail en géométral permet donc d'intégrer la subjectivité d'un parcours visuel dans le projet.

6.3.3. La diffusion d'une technique dans l'enseignement du paysage

On l'a vu dans la première partie, ce sont précisément les deux principaux acteurs des « années paysage urbain » du paysagisme français – Jacques Simon et Michel Corajoud –, qui ont mis en place le nouvel enseignement spécifique du paysagisme en France à partir de la création de l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage. On ne s'étonnera donc pas de ce que cet enseignement a mis en exergue très rapidement la pratique du croquis d'ambiance comme l'un des fondements d'une pratique renouvelée de la conception du projet de paysage.

Nous avons déjà rencontré l'ouvrage de Danièle Routaboule, et montré les moyens qu'il invitait les étudiants paysagistes à tester pour accroître le champ d'application du croquis dans le dessin de conception du projet. Cet ouvrage n'a pas été le seul du genre. Il est certain par exemple que l'une des publications les plus diffusées dans le

monde professionnel a été un numéro de « Aménagement des espaces libres » intitulé « croquis perspectifs de 130 paysagistes »⁸. Ici, Jacques Simon a rassemblé des croquis de ses collègues du monde entier, dont certains ouvertement liés au mouvement du townscape, comme Gordon Cullen, désigné comme un véritable maître en la matière, si bien que la pratique du croquis apparaît comme un fait établi et généralisé à toute la profession. Le croquis est pratiquement présenté comme l'emblème singulier de cette profession nouvelle : le paysagiste serait, par excellence, celui qui dessine, tout et vite, avec sa sensibilité plus qu'avec son intelligence des mesures et des proportions.



Une double page de « croquis perspectifs de 130 paysagistes »
Aménagement des espaces libres n°11, p. 26

Nous avons d'autre part tenté de mesurer l'évolution effective des manières de dessiner des étudiants paysagistes entre les années 1960 et les années 1980, en analysant la palette graphique des diplômés des jeunes paysagistes, de l'ENSH puis de l'ENSP.

Jusqu'au milieu des années 70, cette palette est extrêmement réduite et tout à fait classique : c'est le plan qui est privilégié, plus que la coupe, et les rares perspectives sont tracées scientifiquement.

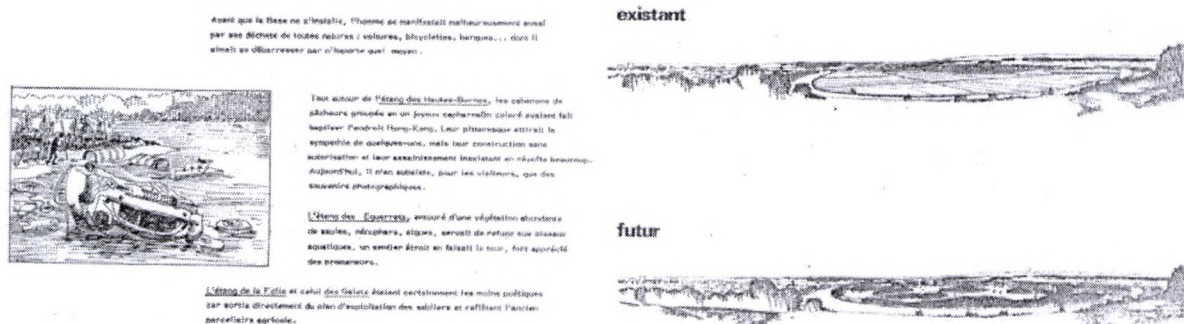


Perspective d'un diplôme de paysagiste, 1964 : la ZUP de Lormont, par mlle Citerne
(Planche XVIII, D2 – D3)

⁸ « Aménagement des espaces libres » n°11. Cet ouvrage n'était pas le premier que Simon consacrait aux croquis de paysagistes : le premier numéro de « Aménagement des Espaces libres » était intitulé « 500 croquis ». Mais cette publication eut un tel succès qu'elle fut retirée à plusieurs reprises et fit l'objet en 1988 d'une tirage de meilleure qualité.

L'expression générale des dessins vise d'abord une description géométrale du projet plutôt qu la restitution d'une ambiance, d'une émotion quelconque ; les dessins sont secs, tracés à la plume, et un ancien étudiant nous a raconté dans quelles conditions se faisait ce travail de projet de fin d'étude⁹. Il est certain que lorsque l'épreuve se passe en loge et que le seul outil de dessin autorisé est la plume, le dessin accède difficilement à un stade perceptible de sensibilité.

Dans les années 70, cette situation s'est modifiée peu à peu. Nous avons vu apparaître, sporadiquement d'abord, puis de façon quasi-systématique, des croquis réalisés d'après photos : vues d'ensemble de sites à aménager, avec le dispositif du « avant et après », coupes de projets comportant des figures humaines, puis, à partir de 1980, insertion de véritables croquis d'ambiance. La dimension « reportage » du croquis apparaît à la même période : certains étudiants réalisent des photo-reportages de diagnostic des lieux à aménager, insérant directement les photographies ou les redessinant à la main, et les situant sur des plans schématiques en indiquant la position des prises de vue par des flèches. Ces croquis et photos ont souvent un caractère volontairement anecdotique, voire humoristique, comme si le regard porté par le jeune paysagiste avait la légèreté, l'insouciance de celui porté par n'importe quel passant.



Extraits de diplôme : Valérie Roche, aménagement de deux étangs, 1979 (planche XIX – B1-B2)

Il est donc manifeste que la pratique « photographique » du croquis d'ambiance a été l'un des objets du nouvel enseignement paysagiste français, animé par ceux qui s'étaient le plus nettement approprié un temps la notion de paysage urbain.

6.3.4. Les enjeux : légitimer l'intervention paysagiste en communiquant avec un nouveau type de maîtrise d'ouvrage

Mais qu'est-ce, au fond, qui a pu motiver cette évolution des manières de dessiner le projet de paysage ?

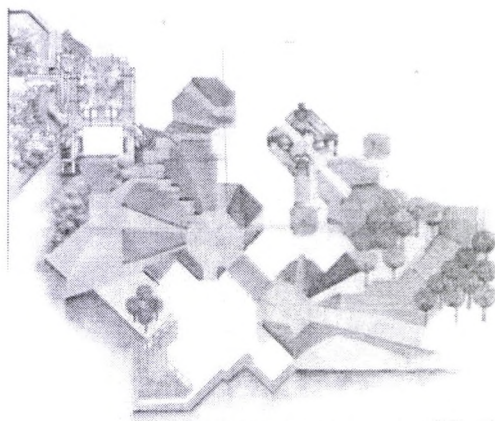
Dans les années 70, le monde associatif s'est fortement structuré et souvent positionné vis-à-vis de pouvoirs en place dans un rapport de plus en plus contestataire. Les associations d'habitants, défendant leur cadre de vie quotidien et son écologie, se sont multipliées et entendent bien devenir des interlocuteurs à part entière dans le cadre décisionnel de l'aménagement urbain. Par ailleurs, le pouvoir des maires, c'est-à-dire dans la plupart des cas de personnes peu formées aux questions d'urbanisme et d'espace public, tend lentement à s'étendre, au sortir de plusieurs décennies de centralisme d'Etat et d'urbanisme planifié. Au début des années 1980,

9 Entretien avec Serge Aubépart, Novembre 2004

les lois de décentralisation feront des élus locaux des maîtres d'ouvrages incontournables pour les professions de l'aménagement, architectes et paysagistes.

Ces évolutions politiques et sociologiques sont mises en relation avec les tentatives technologiques d'amélioration de la communicabilité des projets d'urbanisme. Plusieurs ouvrages des années 70 s'intéressent à ces dispositifs souvent compliqués par lesquels il est possible d'introduire une caméra dans une maquette ou de transformer à vitesse record un plan en perspective. On comprend alors l'enjeu stratégique d'une plus grande sensibilité dans l'expression du projet de paysage : il s'agit de rendre lisible pour ces non experts que sont les associations d'habitants et les élus locaux des projets sans cela souvent abscons.

Jacques Simon raconte comment il a développé sa pratique du croquis alors qu'il travaillait en Angleterre dans les agences d'urbanisme chargées de la planification et de l'aménagement des villes nouvelles britanniques¹⁰. Parce que les autorités anglaises travaillent depuis longtemps en concertation avec les populations et acteurs locaux concernés par le projet, les agences d'urbanisme devaient développer des systèmes de communication graphique efficaces, immédiatement lisibles et rapides à dessiner. Les croquis étaient donc d'usage courant dans ce contexte. Plus tard, Simon raconte qu'il dessinait des croquis sur des nappes de papier de restaurant pour expliquer ses projets directement à ses commanditaires potentiels, des élus locaux bien plus souvent que des techniciens¹¹. De même, il raconte avoir façonné des maquettes en temps réel sur le bureau de plusieurs maires, avec de l'argile ou même du sable !



Dessin programme, Forges de Strasbourg, Lucienne Collin-Taillade (planche XVIII, A2)

Lucienne Collin-Taillade explique aussi comment le croquis permettait de communiquer avec ces non-experts que sont les habitants d'un quartier en cours de transformation. Témoin ce dessin-programme pour l'opération des Forges de Strasbourg, où elle a choisi d'illustrer le programme par une série d'usages des lieux, eux-mêmes symbolisés par de petits croquis insérés dans un vague organigramme programmatique. Ces figures pouvaient être découpées et déplacées par les habitants au gré des discussions, afin de tester les conséquences de leurs propositions.

Nous verrons également, en nous penchant plus longuement sur une opération précise dans la troisième partie, le projet urbain de Quétigny, comment cet usage du croquis et surtout de la maquette est attesté aussi par les acteurs de cette opération.

¹⁰ Entretien avec Jacques Simon, 24 juin 2005

¹¹ Ibidem

7. CONSTITUER ET RESTITUER DES PAYSAGES URBAINS AU CINÉMA : LE MODÈLE DE LA ROUTE URBAINE ET L'IMAGINAIRE COLLECTIF DES VILLES « GLORIEUSES »

Le paysage urbain a été l'objet, dans les années soixante et soixante-dix, de réflexions communes, entre art et architecture. C'est dans ce cadre général que la présente recherche identifie l'apparition et l'utilisation de l'expression littérale, dans différents milieux professionnels liés à l'aménagement ou à une activité artistique.

7.1. Le « paysage urbain » des cinéastes

7.1.1. Sélection du corpus

Le choix ici a été fait non pas d'analyser les discours (nombreux) des cinéastes, pour y retrouver les occurrences (improbables) de l'expression, mais de considérer l'approche cinématographique de l'urbain comme pouvant être considérée (à l'intérieur d'un corpus restreint) comme une démarche de *mise en paysage*.

Les « objets » et les lieux sur lesquels les attentions se sont portées, leur urbanisation partagée, induisent bien sûr *de facto* des mises en parallèle, des visions convergentes, entre différentes pratiques (notamment à propos des grands ensembles). En ce qui concerne le cinéma, et eu égard à la période d'étude considérée, c'est la présence et l'utilisation significative des routes urbaines qui a servi de premier critère de sélection.

Il est devenu possible, par ce dénominateur commun, de retracer, sur près vingt ans, une évolution significative des manières de *restituer* et de *constituer* des paysages urbains, à travers des œuvres pourtant difficilement comparables¹.

La saisie proprement dite de ces paysages se caractérise par une certaine *acuité visuelle et sociale* : les paysages urbains cinématographiques se caractérisent ainsi par la précision de leur trait, dans la description d'une expérimentation vécue à la fois dans l'espace et dans le temps, et qui relève d'une technique bien particulière de « remodelisation » des lieux et de leur interconnexion.

La sélection du corpus cinématographique a donc été orientée sur ce qui constitue un apport original du cinéma d'auteur de cette époque sur la vision de la ville : l'utilisation à la fois dans le récit et dans la prise de vue des *lieux routiers*, ceux-ci étant considérés tout autant comme « site » de la narration que comme mode de narration (faisant partie d'un dispositif cinématique qui conditionne la manière de filmer).

7.1.2. Filmer les paysages de l'urbain

L'interprétation faite ici de la notion de paysage est avant tout culturelle : dans la mesure où celui-ci relève bien entendu d'une expérience spatiale (simulée au cinéma), mais que celle-ci est vécue en fonction de certains filtres culturels ; ces filtres permettent ainsi de reconnaître des paysages à la lumière de modèles partagés par ailleurs. Le cinéma en ce sens ne fait que prolonger (en sa qualité de médium) les procédés techniques utilisés par la peinture et la photographie. Qu'un type de paysage ne soit pas (encore) partagé et reconnu, qu'il ne soit pas explicitement nommé, n'empêche pas pour autant son existence, à partir du moment où il est fait état

1 Même si le choix des séquences n'est pas issu d'une recherche exhaustive et n'est pas représentatif de toutes les pratiques cinématographiques, le corpus tel qu'il se présente montre des cohérences internes qui révèlent à chaque fois une véritable envie de montrer des paysages urbains depuis ou avec la route, et de véritables recherches sur la restitution de ces paysages.

quelque part d'une représentation *volontairement construite* de la singularité d'un système de lieux².

Même si la conscience d'une telle « mise en paysage » (qu'elle se situe d'un côté ou de l'autre de la caméra et de l'écran) n'existe pas, ce qui importe finalement c'est que cela ne gêne en rien la *représentation* (au plein sens du terme) des paysages filmiques : ni dans leur réalisation, ni dans leur expérience. Peu importe qu'un réalisateur pense ou prétende retranscrire un paysage à travers l'espace filmique, peu importe qu'un spectateur puisse y voir ou non ce paysage. Des systèmes singuliers de relations vécues à travers des lieux particuliers sont décrits ; des décisions sont prises ; des conditions sont réunies : - pour faire émerger une vision cohérente (et partageable) de tels systèmes, - pour diriger les regards selon des dispositifs plus ou moins originaux.

Ce sont ces intentions qui permettent de parler alors de paysages ; de *paysages filmiques* pour les qualifier un peu plus ; de *paysages filmiques « urbains »* lorsque les pratiques et les relations décrites participent à donner un sens à des systèmes de lieux urbains.

7.1.3. Constituer / restituer

Différentes manières de « faire voir » les paysages urbains ont été identifiées par le corpus, qui sont par ailleurs représentatives de l'évolution effective de l'espace urbain des grandes villes. Ces relations entre voir et faire, qui impliquent autant les pratiques des aménageurs que celles des artistes qui s'en emparent, relèvent dans l'absolu d'un principe de rétroaction qui ne pourra pas être identifié ici³. C'est donc plutôt dans leur différence et dans leur variations que ces relations entre voir et faire seront analysées.

Ainsi la route urbaine n'est pas ici considérée comme un simple élément des paysages, mais comme leur *condition initiale* en quelque sorte : elle permet de prendre la mesure de différentes situations spatiales et temporelles ; elle est à la fois vecteur et source de mises en paysage.

Cette « saisie » par la route des paysages urbains au cinéma fait apparaître au moins deux objectifs, puisqu'il s'agit tout autant de se servir de certaines configurations géographiques que d'en produire également des représentations plus ou moins fidèles. Il s'agit alors d'identifier cette double approche :

1. Différentes manières de *fabriquer* des *modèles* de paysages urbains peuvent être dégagées de l'analyse du corpus. Les évolutions temporelles sensibles de ces modes de faire justifie ici, d'une part, une approche diachronique des séquences dans leur ensemble.

2 Les cinéastes n'ont pas forcément conscience d'agir comme des « paysagistes », lorsqu'ils proposent à un public (à la manière des peintres) de vivre la simulation d'une certaine expérience du monde, de manière essentiellement sensible. Ainsi, ni le cinéaste, ni même un groupe constitué de spectateurs ne reconnaissent de « paysage urbain » dans un film. Ne cherche-t-on pas en le qualifiant ainsi à « forcer » la réflexion, à l'infléchir ? Pas si l'on considère que l'acte volontaire de représentation d'un paysage urbain est ici suffisant.

Parler de « modèles de paysage urbain au cinéma » serait peut-être plus précis ; admettre alors la possibilité (même ultérieure) de leur reconnaissance rend donc légitime leur assimilation à de véritables « paysages ».

3 Si tant est d'ailleurs que l'on puisse identifier de tels rapports d'influence, qui concernent du côté de la production cinématographique des équipes complexes de réalisateurs auteurs, directeurs de la photographie, scénaristes, monteurs, etc., multitude d'acteurs qui participent, avec leur culture propre, à faire émerger une certaine représentation collective de la ville à un instant donné.

2. D'autre part, les manières de *restituer les particularités* de paysages urbains vécus seront étudiés à travers plusieurs exemples, de façon plus synchronique. Il s'agira de mettre en évidence certains de ces dispositifs de restitution.

7.2. Les dispositifs de mise en paysage

7.2.1. La route comme laboratoire des pratiques urbaines

Autour de cet objet urbain que devient la route entre les années soixante et soixante-dix, il devient possible de comparer plusieurs types d'approches spatiales⁴, plusieurs manières de *faire* et de *voir* les paysages urbains pour les cinéastes.

Sur la période d'étude, il est mis en évidence une certaine prédilection chez les cinéastes (on parlera ici essentiellement de cinéma d'auteur) à explorer *grâce aux lieux routiers* l'espace urbain tel qu'il émerge alors : ces lieux n'appartiennent plus vraiment à la ville (dans son acception conventionnelle, c'est-à-dire centre ou banlieue) et non plus à la campagne ; des séquences ont été identifiées qui rendent compte de ce milieu « périphérique » qui se constitue alors, prétexte souvent à un *point de vue*⁵ plus général sur le monde et la société occidentale.

Ce qui retient l'attention, ce ne sont pas les raisons de ce choix au regard d'un discours plus général sur la ville et ses mutations⁶, mais plutôt ce qu'apportent les *sites* choisis, de par leur nature, à la constitution purement cinématographique de *paysages*. La route (parce qu'elle relie implicitement ou explicitement les lieux filmés) constitue une entrée pertinente dans l'étude des procédés mis en œuvre par les cinéastes pour montrer ce nouvel espace urbain qui n'est déjà plus la ville : une mise en paysage s'avère nécessaire, l'urbain se pratiquant selon d'autres modalités.



A cet égard, la route urbaine possède des qualités à proprement parler « scéniques » : elle est une sorte de studio détourné, parfois montré comme tel. Fellini se montre ainsi en situation de tournage sur le nouveau périphérique de Rome, dans un épisode de *Roma*. Ces séquences (comme celle de « l'ouverture » de *8 1/2*) sont plus proches du

cinéma expérimental que de la fiction. Elles illustrent parfaitement le fonctionnement général des dispositifs routiers au cinéma : ceux-ci agissent à la fois sur la matérialité même de l'urbain par la prise de vue particulière qu'ils imposent ; mais dans le même temps le paysage ne peut exister qu'à la condition qu'il soit d'abord partagé à l'intérieur de l'espace filmique, c'est-à-dire que des regards soient rendus possibles par les personnages et leurs parcours.

C'est tout l'intérêt de coupler dans de tels dispositifs les véhicules et les lieux routiers, tout en y incluant les personnages, comme Godard l'a compris très tôt. Tati prendra lui aussi conscience (avec *Playtime* puis *Traffic*) de l'importance de ce partage de regard.

Les configurations géographiques repérées et les dispositifs de prise de vue employés dans le corpus semblent souvent indissociables. Il y a une « transcription » spatiotemporelle de sites urbains préexistants. C'est du moins ce qui distingue du

4 En s'appuyant, lorsque cela est possible, sur les différences de description entre espace filmique et espace de la réalité.

5 Point de vue « moderne » des auteurs du « nouveau cinéma » durant les années 60, et peut-être plus personnel encore dans les années 70 (art & essai).

6 Comme pourra le faire dans les années 80, à propos de Cergy, *L'amie de mon amie* d'Eric Rohmer.

simple respect des conventions scénographiques ces approches que l'on peut qualifier de « paysagistes » : c'est le lien réciproque qui unit un site singulier aux parcours dont il influence la réalisation. Souvent les cinéastes (*Playtime* mis à part) construisent des parcours au lieu de construire des décors, ce plaçant ainsi en rupture avec le cinéma d'avant-guerre, et prolongeant durablement la prise de vue en décor naturel que le néoréalisme a contribué à promouvoir.

Le plus souvent, les films rendent compte avec une certaine « objectivité » des pratiques et de l'utilisation des lieux qu'ils décrivent. Les dispositifs impliquant les lieux routiers sont ainsi des indicateurs de changement dans les façons de saisir les paysages urbains. Il sera donc intéressant d'observer leur évolution.

La manière dont l'auteur et ses collaborateurs sélectionnent ainsi de nouveaux procédés et de nouveaux lieux témoigne de la nécessité de rendre compte de l'évolution des spatialités et des temporalités urbaines. Ces « idées » cinématographiques, par leur actualisation singulière, peuvent à leur manière illustrer la préoccupation alors contemporaine des autres disciplines à qualifier des paysages urbains.

7.2.2. Les méthodes et dispositifs de la mise en paysage

Après l'analyse du corpus (par choix de séquence, et échantillonnage de photogrammes), il est possible de repérer quatre méthodes différentes de mise en paysage, à travers les utilisations de dispositifs particuliers qui correspondent à autant de localisations de la description.

Ces utilisations permettent chacune d'exprimer une posture sur la ville, au moyen des routes urbaines. Il parfois possible de faire la différence entre ce qui relève du choix d'une configuration urbaine particulière, et sa transcription cinématographique. Ainsi chaque dispositif proprement dit (la manière dont seront disposés les lieux et ce qui les occupent) contient en lui-même une part de repérage initial (un vécu préalable des lieux, un choix géographique, quelle qu'en soit la raison).

Chaque catégorie de dispositifs regroupe à la fois des manières de voir (mode de sélection des lieux) et des manières de faire (mode de prise de vue). Leur utilisation combinée en vue d'une action participe à définir un modèle de paysage, entre constitution et restitution.

Les vecteurs de la mise en paysage résultent ici :

- a. de la mise en série d'éléments physiques sélectionnés volontairement, et de cadrages spatiaux mais aussi temporels ;
- b. des qualités spécifiques des abords routiers, tant d'un point de vue narratif que technique ;
- c. selon ces mêmes points de vue, de la capacité de la route urbaine et des lieux qui la jalonnent à rendre compte du déplacement comme pratique urbaine contemporaine ;
- d. de l'utilisation des véhicules comme générateurs de nouvelles manières de filmer l'espace urbain.

7.2.3. Du site comme situation urbaine et générateur de points de vue sur la ville



La mise en paysage résulte tout d'abord d'un choix : le cinéaste choisit de montrer certains aspects de la ville. Pour la période d'étude, et selon les critères de sélection du corpus, il s'agit essentiellement de montrer le résultat d'une urbanisation en cours, ou achevée récemment. Les situations urbaines retenues relèvent par conséquent de la question de la limite de l'urbanisation. Cette limite est souvent franche (comme dans le cas des « archipels » urbanisés de Rome, au début de années soixante), d'autant plus quand l'action reste « captive » d'un site précis : la confrontation d'espaces libres et de fronts bâtis permet de simuler des vues de paysage, au sens conventionnel du terme (horizon, premiers plans et arrière-plans, etc.). Mais elle peut témoigner aussi (surtout lorsqu'il s'agit d'accompagner un déplacement automobile) de la diffusion de l'urbanisation le long des grands axes

Le traitement de la limite peut prendre visuellement plusieurs formes : immeubles en impasse, skylines, imbrication de la rénovation urbaine, appels récurrents à des vues de périphériques, succession de signes aux abords de l'autoroute...

Le choix de la situation urbaine est couplé, dans cette catégorie de dispositifs, à l'instauration et à l'exploration d'un champ cinématographique. Dans une première période, la mise en place et la construction de ce champ obéit à des règles de perspective assez précises. La description relève alors de manières de faire que l'on peut qualifier de « topographiques », dans la mesure où c'est le jeu relativement savant de la multiplication des points de vue et de l'ordre de leur restitution qui va donner à comprendre une configuration particulière de l'espace urbain. Ainsi les grands espaces libres (places, terrains vagues, parcs, parcs de stationnement...) permettent de réaliser des vues panoramiques, des champs/contrechamps qui permettent de « couvrir » méthodiquement le champ associé à une situation urbaine particulière. Plus simplement, l'apparition d'un monument ou d'un signal urbain connu permet au public de localiser plus ou moins précisément une action. Cette covisibilité joue donc un rôle essentiel.

On peut distinguer également dans ce dispositif l'exploration statique du champ de son exploration dynamique (par mouvement de travelling ou de bras articulé). Mais la précision descriptive reste alors la même, le mouvement de caméra permettant juste d'étendre le champ dans certaines directions. Le résultat d'une exploration dynamique du site renforce l'idée que celui-ci exerce des contraintes qui conditionnent l'action et les déplacements qui s'y effectuent.

On note aussi dans certaines séquences l'utilisation de plans d'intérieur qui offrent des vues cadrées sur l'extérieur. C'est un procédé qui permet de construire un champ de manière très simple, lorsque la vue associée montre le site en plongée ou en vue cavalière par exemple.

Il faut noter également que le cinéaste peut vouloir empêcher une localisation trop précise des lieux (comme Carné dans « Terrain vague »), et construire un champ dans ce but, ce que le choix du site (son relatif anonymat) peut aussi faciliter.

7.2.4. Du lieu routier comme mode de peuplement et dispositif scénique

Les abords routiers (et la route elle-même) ont un statut un peu particulier dans la prise en compte des lieux urbains au cinéma. Ils sont facilement appropriés par les acteurs, étant dans la réalité peu marqués par des appropriations individuelles ou collectives (d'autant plus au début des années soixante). Les abords routiers assurent ainsi une transition entre différents lieux, privés ou publics, affectés à des pratiques

particulières. Certains cinéastes font même le choix de tourner exclusivement dans ces espaces (Pasolini par exemple). Si la mise en paysage s'effectue à partir de sites, la route en elle-même a donc valeur de site. Il s'y fabrique des interactions très fortes entre la ville, les horizons urbains, les acteurs et les véhicules : les configurations spatiales et temporelles particulières que permettent les routes urbaines créent des ambiances de paysages urbains très caractéristiques.

C'est notamment la possibilité d'effectuer des « ruptures de charges » (passage d'une échelle pédestre à des échelles plus larges de description de l'espace urbain) qui donnent une valeur aux lieux routiers, pourtant considérés comme quelconques. Cette « intermodalité » potentielle étend le champ cinématographique, qui peut alors couvrir une région toute entière (comme la plaine du Pô dans *Il grido*). Ainsi les parcs de stationnements, les stations-service... sont abondamment utilisés comme des points d'observation de la ville, comme des lieux stratégiques.

Les paysages urbains construits par l'utilisation d'un site singulier relèvent également de cette imbrication d'échelle : description du quartier, évocation de l'agglomération. Ainsi l'implication des routes urbaines souligne comme un effet de « captivité » des personnages et de l'action, notamment chez les italiens modernes ou chez Carné. Le cheminement sur les routes permet ainsi de découvrir ses abords au fur et à mesure. Il y a une mise en rapport de la ville lointaine avec un espace « entre-deux », qui entoure les personnages, qui représente leur quotidien. Les quartiers récents sont montrés comme isolés de l'agglomération toute entière. Dans *Mamma Roma*, l'achat d'un scooter au jeune homme est ainsi l'occasion d'une très belle séquence de découverte de l'entre-ville qui sépare le quartier de Ceccafumo du centre-ville de Rome.

Les paysages se construisent souvent sur cette mise en relation entre un site « captif » et une infrastructure qui ne demande qu'à être parcourue, parfois à pied seulement. Ce parcours-là, quand il s'effectue, prend valeur de paysage, la route agissant comme une interface entre un site et un horizon urbain plus large.

D'autre part, les lieux routiers, par leur relative neutralité d'usage (due à leur nécessaire polyvalence ?) permettent de reconstituer ce qui fait l'essence même de la ville : sa population, qui permet de qualifier l'urbanité de la mise en paysage. Là encore la route urbaine joue le rôle d'une interface, entre un site aux qualités sinon topographiques, en tout cas multimodales.

En ce sens, *Huit et demi* de Fellini peut tenir lieu de métaphore, puisque le personnage de Guido (cinéaste) décide de construire, littéralement, un paysage. Il recrée pour cela de la « ville », sur un lieu désert mais accessible par la route. Il y amène tout à la fois des pratiques et des acteurs, par voitures entières ; le site de la fusée, entre parking et studio, fonctionne comme une interface entre une population souvent éphémère et un paysage singulier, qui s'urbanise. Constituer un paysage urbain au cinéma permet de donner forme à des interactions. C'est souvent le cas chez Fellini, qui utilise les lieux routiers et leurs qualités de rupture de charge comme un moyen pour donner formes à des villes éphémères, par regroupement d'acteurs.

Par définition pourrait-on dire, il n'existe pas de paysage urbain sans urbanité, donc sans population. La mise en relation d'artefacts ne peut avoir lieu si personne ne peut lui donner un sens. Les paysages urbains sont avant tout des paysages peuplés, plus ou moins (des foules de Fellini et de Tati – d'ailleurs à moitié constituées de mannequins – aux couples de Godard et aux solitaires de Wenders).

Ces dispositifs de peuplement vont de pair avec les dispositifs scéniques (liés à la technique de prise de vue) qui servent la narration. Ainsi ce qu'il est convenu d'appeler « Tativille » (vaste studio en plein air aménagé par Tati pour y tourner Playtime) sert à la fois de site et de plateau de tournage. Tativille est la concrétisation d'un modèle paysager de la ville moderne, vécu par Tati lors de déplacements aux

États-Unis au début des années soixante. C'est un site à *géométrie variable*, et qui permet ainsi de décliner selon un schéma général (les skylines provoqués par les maquettes de gratte-ciels, les rez-de-chaussée vitrés, les carrefours...) diverses ambiances urbaines.

Ici le rôle dévolu à la route urbaine se situe à l'articulation entre un grand dispositif capable de restituer des horizons, des champs de profondeurs différentes, et d'autres plus petits réutilisant les mêmes « décors » mais en simulant des ambiances différentes. L'activité extérieure, urbaine, est principalement due aux déplacements et aux « transferts modaux ». De manière générale, les équipements de commerces, le mobilier des bureaux et les véhicules participent de la même idée que les populations s'organisent autour de choses mobiles. La fonction circulatoire articule finalement le tout.

De fait, dans *Trafic*, son film suivant, Tati explore encore plus loin les modes de peuplement, éphémères, des lieux routiers. Tout comme Fellini. La route urbaine et ses abords permettent d'assembler des communautés, témoignant d'une sorte de « mitage » des paysages urbains qui n'est pas sans rappeler celui de l'habitat individuel... Ces nouvelles formes d'urbanités ont cependant une limite, qui est celle de la dissolution de la ville dans un plus grand territoire, ce que Wenders montre bien.

L'utilisation des abords routiers comme dispositifs scéniques permettent essentiellement de mettre en forme cette particularité de la route et de l'automobilité à fabriquer des collectifs. Ainsi ces dispositifs permettent d'organiser à l'intérieur du champ les rapports entre les individus et les groupes. Parfois cela fonctionne selon des scénographies théâtrales. Le site est décrit à la faveur du jeu des personnages, ce jeu s'inscrivant dans un dispositif localisé et aménagé. Cela crée une articulation, qui permet un croisement entre les actions, et les horizons tout autour. Le dispositif devient un site d'observation privilégié du paysage et de son degré d'urbanité. Car contrairement à la scène de théâtre, la route relie physiquement le site aux lieux qui l'entourent.

Les lieux routiers utilisés ainsi comme « studios » permettent de mettre en scène ces rapports aux autres et à l'environnement, car la route urbaine est un espace neutre, polyvalent, qui n'est pas vraiment approprié par la collectivité et peu par les individus, contrairement aux immeubles ou aux « espaces » publics. Le site routier formalise cet entre-deux, il est le lieu idéal pour exprimer des relations aux êtres et aux choses. L'invention d'urbanité est ainsi concomitante à l'invention de cadrages paysagers. A l'inverse, un tel site « dispositif » peut permettre également de définir des endroits et des instants d'isolement. Le cinéaste peut facilement y construire ou y détruire une relation. C'est un lieu d'interaction grâce auquel celui-ci peut aisément donner un cadre physique urbain à quelque chose qui survient.

La site routier comme dispositif scénique participe à la modélisation d'un paysage, dans le sens où le cinéaste peut se livrer à des simulations grandeur « nature » : non pas tant d'un point de vue scénographique (n'importe quel studio conviendrait) qu'en créant la possibilité d'une interaction entre un environnement plus large (le champ urbain) et ce que l'on y fait. Ce que le site permet de modéliser, c'est tout un système d'interactions entre les lieux et une population, une forme d'urbanité que l'on peut appeler paysage.

Ainsi Pasolini filme ses rencontres tout autant que les horizons urbains qui les accompagnent (*Mamma Roma*), en définissant des vues rapprochées sur fond de perspective de route urbaine. De même le giratoire de *Playtime* permet de simuler selon les cadrages tout un quartier dans une même unité de temps et d'espace.

7.2.5. De la route comme témoin et comme vecteur d'un parcours projeté

Les lieux pratiqués au début de la période sont des abords routiers bien précis, assez peu la route elle-même (déplacement pédestre). À la fin, se sont plutôt les infrastructures qui sont parcourus, et ponctuellement les abords (déplacement automobile). Cela pourrait correspondre avec un changement de paradigme dans les pratiques routières – et que l'on peut repérer avec Tati en comparant *Playtime* (62>67) et *Trafic* (71) : Tati construit ainsi encore un quartier dans *Playtime*, tandis que les lieux routiers de *Trafic* sont en quelque sorte déconnectés de la topographie générale d'un ensemble ; l'évidente continuité du réseau routier régional suffit à assurer la vraisemblance des parcours... On assiste à cet égard à l'émergence du caractère topologique de l'espace routier lui-même.

Le champ couvert par la prise de vue change de nature à partir du moment où il s'agit de restituer un parcours. En effet, il devient difficile d'identifier le site avec un lieu précis ; le site géographique (comme support à l'établissement du champ filmique) prend la forme d'un ensemble de lieux, de haltes ; il devient réticulaire. Son exploration de peut plus être alors qualifiée de systématique, puisque c'est elle-même qui va rendre compte de l'étendue du site. En un sens, le parcours comme pratique du site permet donc de le décrire, d'une manière réaliste et simple.

D'autant plus qu'à l'échelle d'une ville (comme San Francisco dans *Bullitt*), rendre compte de paysages urbains nécessite d'adopter des points de vue compatibles avec l'évolution de l'urbanisation : en utilisant, par conséquent, la voiture.

La configuration géographique du site comme parcours tient plus du réseau ; il s'agit d'agréger un ensemble de lieux, souvent sous la forme d'un jalonnement de points de vue. L'exploration du champ acquiert une fonction supplémentaire, au-delà de la description, qui est celle de l'enregistrement d'une pratique de l'espace urbain, d'un déplacement. La prise de vue permet de garder les traces de celui-ci, elle constitue un témoignage : le rappel ultérieur d'un lieu rappelle une action passée, ou le croisement d'un parcours effectué dans d'autres circonstances (ou au contraire, comme dans *L'eclisse*, le premier trajet de Vittoria et Ricardo aux abords du palais des sports ne croise jamais ceux qu'elle effectue ensuite en compagnie de Piero, sauf devant chez elle).

Le réseau routier aide (ou provoque ?) la faisabilité technique d'une saisie plus ou moins dynamique des parcours. D'une part parce qu'il facilite le déplacement du matériel et de l'équipe, et incite alors à multiplier les prises de vue statiques (voir le trajet de Vittoria et Ricardo). D'autre part, parce que la route est un formidable support pour mettre en place des travellings (que la caméra se déplace sur le sol, ou qu'elle soit fixée sur un véhicule). Des dispositifs techniques souvent innovants vont être progressivement mis au point afin d'associer la prise de vue au déplacement, afin de pouvoir l'accompagner.

Cet accompagnement, dans la mesure où il rend compte d'une pratique urbaine essentielle, va jouer un rôle de plus en plus important dans la restitution des paysages. C'est lui qui va permettre que s'accomplisse, dans la dernière moitié des années soixante et jusqu'au début des années soixante-dix, un tournant tant géographique qu'esthétique dans la manière de filmer la ville. Ainsi Claude Lelouch, venu du monde inventif des scopitones, imagine son premier long métrage en même temps qu'il met au point des techniques qui lui permettent de saisir l'environnement du déplacement automobile. Peter Yates utilisera quant à lui deux ans plus tard toute une batterie de dispositifs qui lui permettront de rendre compte d'une expérience tant visuelle, sonore que kinesthésique de San Francisco.

À partir de ces années, on ne cherche plus seulement à capter des images photographiques d'un site et d'une action : on cherche à capter l'essence même de la

ville contemporaine à travers son parcours. D'où l'invention et le recours à des procédés complexes qui associent de plus en plus les véhicules à l'action, voire au paysage lui-même : les voitures étant filmées comme des acteurs, les abords routiers n'en prennent que plus d'importance, concernant la crédibilité des ambiances proposées.

7.2.6. Du véhicule comme « machine de vision » 7

De la même façon que le paysage occidental est « entré » par la fenêtre (voir A. Roger, *Court traité du paysage*, 1997, p.75), le paysage urbain routier des entre-villes se met à exister comme forme singulière de paysage lorsque la caméra se met à filmer à travers l'habitacle le défilement des bords de route : de manière incidente au début, puis ostensiblement (Wenders). Cette « nouvelle⁸ » manière de filmer traduit le changement d'échelle des parcours quotidiens, et le passage dans l'imaginaire collectif de ces *vedute* routières.

Bullitt montre un savant mélange des genres entre vues de pied et vues « embarquées ». La ville parcourue est présente de manière relativement conventionnelle ; tandis que dans le premier parcours américain d'*Alice*, le personnage du conducteur est mis directement cette fois en relation avec les abords (sentiment renforcé par la métaphore des polaroids pris en conduisant). Le personnage va même jusqu'à disparaître au profit du seul paysage défilant.

Cette continuité de plus en plus « défilante » de la route (elle augmente l'étendue urbaine et dilue la ville dans le milieu routier - voir le départ de Paris dans *Trafic*) permet de relier de manière vraisemblable des lieux plus ou moins déconnectés dans un contexte géographique général, plus imprécis parce que appartenant à une échelle beaucoup plus large que celle des descriptions de quartier. Ainsi les parkings de Godard, les scénettes routières de *Trafic*, les mises en stationnement dans *Alice*... tous ces lieux ne sont que « suggérés », et paraissent souvent avoir été choisis de manière aléatoire parmi d'autres qui ne feront, eux, que défiler.

7.3. Des stratégies géographiques aux stratégies esthétiques

A partir des dispositifs qu'ils mettent en œuvre, différentes stratégies sont adoptées par les cinéastes et leurs équipes, dans le but de constituer/restituer des paysages urbains. L'utilisation des routes met en exergue l'utilisation à des fins esthétiques de configurations géographiques et morphologiques particulières. Il existe ainsi une réciprocity entre le choix des sites et la manière de filmer l'urbain. Des tendances peuvent être identifiées (notamment une évolution notable autour de 1968).

Trois périodes avaient été identifiées précédemment (partie I), de manière transversale, qui pouvaient être déclinées selon des thématiques propres à chacune des pratiques abordées dans cette recherche. En ce qui concerne le cinéma – et autour de l'objet « route urbaine », qui focalise les représentations choisies – on peut affiner cette répartition chronologique, et qualifier ainsi les paysages selon :

- 1957-1966 : une description « topographique » des nouveaux quartiers concernés ; qui a pour objet une reconstitution « réaliste » d'unités urbaines : Cecafumo dans *Mama Roma*, Portuense dans *Accatone*, l'EUR dans *L'éclisse*... Il s'agit alors d'exploiter le « site » existant pour décrire des ambiances de quartier ;

7 Allusion à l'ouvrage de P. Virilio, *La machine de vision*, 1988.

8 Jean Renoir, en 1932, filmait déjà dans *La nuit du carrefour* une course-poursuite nocturne mémorable, depuis l'intérieur d'un véhicule.

- 1963-1968 : une expérimentation « géographique » de l'espace urbain (liée à l'exploration des villes), à travers les nouvelles pratiques quotidiennes de déplacement automobile ; on observe une tendance à « collectionner » des lieux éloignés ou créés de toutes pièces afin de reconstruire des continuités urbaines : Tataville dans *Playtime*, Russian Hill dans *Bullit...* selon des ambiances mesurées à l'échelle de la ville ;

- 1966-1975 : la recherche non plus seulement de cette seule dynamique, mais aussi d'une multiplicité des points de vue ; il s'agit pour les cinéastes de rendre compte des agglomérations à travers la conduite, tout en proposant une nouvelle esthétique pour la ville ordinaire⁹ ; il procèdent pour cela par « lissage » des discontinuités de l'espace urbain, notamment par des prises de vue « embarquées » qui soulignent la continuité spatiotemporelle du parcours routier, via ses infrastructures : Paris-Amsterdam dans *Trafic*, le « Grande Raccordo Anulare » dans *Roma*, la Ruhr dans *Alice dans les villes...* qui restituent des ambiances d'agglomérations et d'entre-villes.

7.3.1. Des parcours urbanisés : saisir l'urbain par le déplacement

Au-delà de la seule représentation visuelle, « paysagère », de la ville, il s'agit de mettre en évidence les nouvelles libertés avec lesquelles les cinéastes appréhendent l'espace urbain, accompagnant ainsi les mutations sociales, spatiales et temporelles des « trente glorieuses ». Cette évolution est perçue à travers le besoin de donner à l'urbain une certaine matérialité, de le rendre sensible à défaut d'être sensé. Il existe un besoin de convaincre, par des descriptions réalistes, de cette matérialité. L'utilisation des routes urbaines témoigne de cela.

Chaque réalisation s'appuie sur des parcours situés et sur des temporalités « arrangées », qui la caractérisent.

Toutefois les cinéastes ne se servent pas des routes urbaines de la même façon à dix ans d'intervalle. On repère ainsi des « périodes », qui recouvrent certaines tendances. Celles-ci relèvent de relations esthétiques différentes (via la route) à des paysages urbains. Trois types d'espace-temps sont ainsi associés à des constructions esthétiques différentes, qui définissent trois visions paysagères (comme autant de modes de restitution possible de l'espace urbain) : le quartier décrit, la ville fragmentée, les territoires traversés.

S'agissant de parcours, les réalisateurs ont pris coutume de mettre l'accent (au moins dès les années 1950) sur la périphérie des villes, désormais plus accessible par l'automobile, et siège de profonds bouleversements sociaux et spatiaux. Quant aux temporalités, elles correspondent à un souci de « réalisme » narratif, qui implique de prendre en compte des pratiques temporelles urbaines crédibles¹⁰, ces pratiques se déroulant donc assez naturellement lors de parcours urbains significatifs...

Le parcours au cinéma (comme support global de la narration) distribue ainsi les lieux et en révèle des enchaînements possibles (fictionnels). Cet assemblage, s'il respecte une certaine cohérence, n'est cependant pas tenu de respecter l'espace du « réel »¹¹. Au montage puis à la projection, c'est le raccord qui tient lieu de

9 De manière simple, par une vision plus « topologique », car liée au parcours comme expérience spatiotemporelle relative (et non comme itinéraire cartographiable).

10 En France, la Nouvelle Vague contribuera à maintenir la fiction en contact avec une certaine réalité (suivant le modèle néoréalisme, tout comme le cinéma moderne italien).

11 Ainsi Paris peut « donner » Alphaville chez Godard, ou donner un autre Paris chez Rivette, grâce à l'équivalence acceptée de ces unités spatiales que sont le lieu (d'une part), et la séquence (d'autre part),

connexion spatiale, les discontinuités de l'espace étant, par convention, admises¹². Il en va de même pour les *temporalités*, facteurs de réalisme de la vie urbaine et des nouvelles pratiques qui y prennent place.

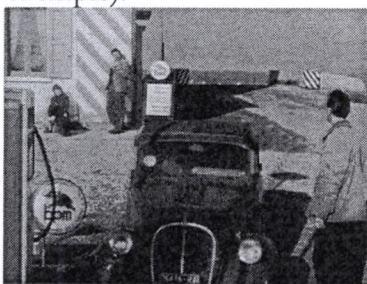
Ainsi les cinéastes mettent en paysage (ils mettent « en place » des paysages) parce que ceux-ci sont des interprétations convaincantes de la réalité qu'ils recherchent, ils en sont en quelque sorte la forme.

Il en résulte la possibilité d'une double lecture de ces paysages : d'un côté, c'est l'espace urbain parcouru dans ses quatre dimensions qui supporte alors l'effet de réalité ; et de l'autre, ce sont plutôt les pratiques urbaines elles-mêmes qui déterminent le choix des configurations spatiales. Concernant les dispositifs qui participent à la définition d'un paysage urbain, il convient donc de s'attacher à différencier de la même façon leur finalité : mise en place d'un certain *modèle* de paysage (travail de sélection des lieux et de leur interconnexion : repérage, montage) ; mais prise en compte de cette simulation à venir dans le but de faire évoluer (au sens propre comme au figuré) les personnages¹³ (conditions de tournage).

7.3.2. L'« urbanité »¹⁴ des paysages filmiques

La lecture diachronique des séquences retenues fait bien sûr apparaître les changements d'urbanité à l'œuvre sur l'ensemble de la période : d'un point de vue factuel, par les pratiques ou les lieux décrits, mais aussi d'un point de vue esthétique, par la mise en paysage de systèmes de relations propres à ces descriptions.

Les cinéastes utilisent volontairement les routes urbaines pour rendre compte de ces changements : d'une part, parce qu'elles mettent en relation des lieux *pratiqués*, qui sont le plus souvent situés en interface entre des espaces publics et des espaces privés (c'est le cas des *viale* dans les nouveaux quartiers romains) ; et inversement, parce que la banalité et la régularité de ces situations d'interface donnent aux routes un statut d'espace « libre », voire neutre, depuis lequel des points de vue sur la ville vont pouvoir être organisés. Les routes offrent ainsi une polyvalence d'usage qui, d'une part, favorise l'intervention cinématographique (la prise de vue), et qui d'autre part permet un regard distancié sur la ville (dans les quartiers en cours d'urbanisation par exemple).



La route (sous sa forme « avenue urbaine ») fait ainsi partie intégrante d'une nouvelle culture spatiale, qui semble se développer alors au contact des lieux de la reconstruction. C'est la route urbaine qui rend ces lieux accessibles et « praticables », grâce au développement de l'automobilité. Beaucoup de séquences étudient ainsi, entre *Il grido* et *Playtime*, le rapport entre les pratiques « piétonnes », héritées d'une ville encore parfois sans voitures, et les nouveaux aménagements routiers qui accompagnent le développement des banlieues. Les cinéastes mettent de cette façon volontiers en avant le caractère « théâtral » de ces nouveaux lieux ouverts asphaltés. Or ce qui évolue au cours des deux décennies, ce sont finalement moins les pratiques ou les emprises spatiales liées à la route, que les manières d'en rendre compte, de s'en servir, à travers la représentation des lieux routiers et des temporalités qui s'y

équivalence qui permet ainsi par métaphore de jouer au montage sur la distribution de l'espace filmique.

12 Ceci est dû à une structure narrative particulière au cinéma.

13 On s'intéressera ici essentiellement aux formes de parcours.

14 Le caractère urbain.

rappellent. Ce qui est observé, ce n'est pas l'urbanisation elle-même, ce ne sont pas les modifications spatiales induites par l'intégration des infrastructures routières à la ville. Ce qui change, ce ne sont pas les systèmes de lieux que produit l'urbanisation, ce sont bien les systèmes de relations à ces lieux. Ce qui importe, dans la saisie des paysages urbains par la route, c'est donc la place que les cinéastes vont accorder à la conduite elle-même dans leurs modes de représentation : la conduite en ville, décrite comme une pratique fonctionnelle émergente dans les années cinquante, est ainsi essentiellement à la fin des années soixante prise en compte comme une pratique visuelle.

Cela est assez sensible lorsque l'on compare *Le voyage en Italie* (où le véhicule anglais « prend place » dans les quartiers italiens, à travers la foule parfois), avec *Alice dans les villes* par exemple (où les situations urbaines semblent ne pas exister en dehors de la présence même du véhicule, qu'il soit américain dans la première partie ou européen dans la seconde) : dans chaque film les vues prises depuis l'intérieur de l'habitacle n'appartiennent absolument pas au même registre.

Considérer la conduite comme une pratique de la ville (pratique essentiellement visuelle) rejoint les recherches contemporaines de Kevin Lynch¹⁵ ou de Denise Scott-Brown¹⁶ (entre autres exemples) : les déplacements automobiles deviennent une activité urbaine dominante, ce qui modifie les conditions de perception de la ville, et par voie de conséquence les conditions mêmes de l'urbanisation¹⁷.

L'influence du développement routier permet donc de caractériser des modèles de paysage *a posteriori*, d'après des *situations existantes*, par la tentative de décrire ces relations particulières à des systèmes de lieux urbains emblématiques. Ces modèles (comme le *strip* de Las Vegas) sont d'ailleurs aujourd'hui assimilés comme tels et largement diffusés. Une telle mise en paysage a permis d'importer les problématiques de la mobilité urbaine dans le champ de l'architecture comme dans celui du cinéma.

Le choix de la période d'étude et l'entrée par l'objet « route » permettent donc de caractériser cette évolution essentielle dans la saisie cinématographique du paysage urbain¹⁸. Cela met clairement en évidence le fait qu'autour de 1968 s'opère un « tournant » social et esthétique, que l'on relève également dans d'autres disciplines : *la réalité culturelle de l'urbain change de forme* ; et les descriptions paysagères cinématographiques s'attachent beaucoup à montrer ces nouvelles formes de réalités urbaines, qui demandent alors de nombreuses innovations tant techniques (prise de vue) que narratives (découpage, montage).

7.3.3. Mise en paysage et réalisme

Montrer les routes (métamorphosées par l'automobile), et les utiliser comme support ou comme cadre de la narration, permet avant tout d'envisager un rapport *réaliste* à l'urbain ; on est tenté de parler non seulement de *néoréalisme* (avec les années cinquante et le début des cinéastes « modernes » : Antonioni, Godard..., mais également de *surréalisme* avec Jacques Tati ou Federico Fellini (qui fait le lien), voire d'*hyperréalisme* comme dans les *road movies* de Wim Wenders. À travers les lieux routiers, ce sont ainsi autant de manières de mettre en place des paysages urbains, autant de « manières de faire voir ».

15 The view from the road

16 Learning from Las Vegas

17 Cette rétroaction est d'ailleurs rarement évoquée, sinon de manière critique par Godard dans *Deux ou trois choses...*

18 Le corpus rend plutôt compte d'une période entre 1955 et 1975.

Le déplacement routier (qu'il soit effectué à pied ou en véhicule) renouvelle ainsi les modes de description des situations urbaines – et donc les relations esthétiques à l'espace urbain.

Ces descriptions s'appuyaient, avant la fin des années soixante, sur des présupposés spatiaux¹⁹. Au cours des périodes d'étude, les cinéastes vont fixer de plus en plus les conditions de ces mêmes descriptions dans le champ de la temporalité. L'analyse synchronique montre que la description de ces formes particulières de réalité (urbaines ou non), contribue à la constitution / restitution de paysages filmiques, au-delà de la seule description d'un décor support d'une action. Cela permet de préciser la singularité notable de cette approche, que l'on qualifiera de « paysagiste », comparée d'autres modes de description de la ville, plus scénographiques.

1957
1966



Ainsi Fellini, dans *La dolce vita*²⁰, et Antonioni, dans *La notte*²¹, ne racontent pas de la même façon que Visconti les nouveaux quartiers des grandes villes italiennes (alors que *Rocco et ses frères* sort dans les salles à la même période) ; la façon qu'ont les deux premiers de se saisir à un moment donné d'un paysage urbain tant comme

représentatif d'une forme de réalité (celle du parcours de la ville dans l'espace et dans le temps) diffère des descriptions de Milan par « tableaux », comme la présente Visconti.

Comme il est montré plus haut, l'apparition et l'évolution rapide des pratiques routières urbaines modifient de manière indissociable les expériences vécues de la ville, et leur mise en paysage dans l'espace et dans le temps. Ainsi le caractère urbain des paysages filmiques de la première période relève plutôt à cet égard d'un certain réalisme *topographique*.

Celui-ci rend essentiellement compte (pour les cinéastes modernes italiens qui illustrent cette approche²²) à la fois : du développement des nouveaux quartiers (les *quartieri* à Rome) ; de l'usage de plus en plus nécessaire de la voiture pour se déplacer entre ces quartiers ; et du développement des infrastructures routières (qui s'appuient sur la consolidation des grandes voies antiques, ainsi que sur la réalisation de grands boulevards automobiles en périphérie, comme dans le quartier de l'EUR, réaménagé pour les Jeux Olympiques de 1960, et support du tournage d'une bonne partie de *l'Eclisse*).

1963
1968

Ces nouveaux paysages, qui émergent des villes historiques et de leurs bidonvilles, vont par la suite, à la fin de la décennie, devenir une norme, quasi internationale, où les déplacements automobiles font alors partie de la vie ordinaire. C'est cet ordinaire urbain et les aménagements qui lui sont dédiés qui semble alors préoccuper les cinéastes, qui cherchent ainsi plutôt à « transcender » les villes devenues routières par des situations spatiales extraordinaires. Au néoréalisme descriptif spatial de la charnière 1950-1960 succède ainsi un hyperréalisme routier comme celui de *Bullit*, film dont la promotion vantera le souci de réalisme et l'absence totale de trucages.

Dans la même période, Tati élabore le surréalisme de *Playtime*, qui se construit sur un luxe de détails mais dont les seuls éléments réels sont les véhicules, et (en partie) les personnages.

19 Cf. partie I, sur l'accompagnement des déplacements.

20 Par l'omniprésence du véhicule de Marcello et ses allers et venues.

21 Quand Lidia déambule au coucher du soleil.

22 Antonioni, Pasolini, Fellini...

1966
1975

Le surréalisme de *Trafic* (comme celui de *Roma*) est d'une toute autre nature que celui de *Playtime* : car ce film se situe déjà (peut-être pour des raisons économiques après l'échec commercial de *Playtime*) sur une autre charnière, qui articule des situations routières extraordinaires (la mise en scène de l'accident, qui rappelle les grandes manœuvres de *Playtime*, l'altercation sur le parking...) et de longs plans fixes, qui explorent ce qui est devenu en peu de temps l'extraordinaire banalité spatiale des déplacements routiers.

L'espace et les lieux routiers n'étonnent plus, les paysages qu'ils sous-tendent reflètent la tristesse des entre-villes et l'étalement urbain. Déjà Yates dans *Bullit* laisse poindre de façon ambiguë que le rapport entre les centres anciens et les nouveaux quartiers, facilité par la pénétration des autoroutes urbaines, est en plein bouleversement. Comme chez Wenders, ce sont donc finalement les conditions mêmes de l'expérience paysagère qui vont devenir extraordinaires, et qui sont l'essence même du *road movie*. L'errance routière, qui tend à dissoudre les limites mêmes de la ville dans une substance urbaine peu différenciée, marque ainsi l'essentiel des paysages routiers filmiques de la décennie soixante-dix. Il semble s'agir alors de mieux affirmer l'importance prise par les temporalités dans la constitution des paysages urbains²³.



Il est à ce propos intéressant de mesurer l'évolution du rapport entre les routes urbaines et les *borgate* (bidonvilles) romains. Ainsi Pasolini, dans *Accatone*, instaurait entre la ville centre et le bidonville une certaine distance spatiale grâce à la route, qui accentuait les coupures d'urbanisation. Scola, en lui rendant hommage dans *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), place cette fois-ci le bidonville au cœur de la ville; or si la *borgata* Giordani d'Accatone (à l'est de Rome)

se développe en interface avec les axes qui la bordent et qui la relient à la ville centre moyennant de longues marches, celle de Scola, sur son promontoire inaccessible, semble plutôt poser le problème de temporalités urbaines qui s'ignorent, malgré une relative proximité spatiale (la Rome des conducteurs, et celle des pauvres, qui rusent pour profiter des possibilités de transports urbains). La voie rapide, que l'on voit passer mais qui ne dessert pas le quartier, symbolise ainsi cette rupture entre deux quotidiens ; elle problématise la juxtaposition des différents niveaux de réalité de la ville des années soixante-dix, dont la perception change d'échelle.

Montrer les grandes villes telles qu'elle se reconstituent, aussi bien en les mettant en paysage qu'en les pratiquant : tel semble être le projet implicite mis en œuvre dans les séquences étudiées, par des jeux d'opposition franche entre les représentations des quartiers historiques, des nouveaux quartiers, et du milieu rural. Les routes urbaines permettent de saisir géographiquement les nouvelles échelles de vie qui se mettent en place, en décrivant notamment la mutation des lieux périphériques. Elles matérialisent également la pression de l'automobilité sur la ville, qui caractérisera plus tard l'urbanisation des décennies soixante et soixante-dix.

S'il paraît communément évident de parler de paysages au cinéma (sans pourtant que ceux-ci soit nommés tant dans l'espace réel que dans l'espace fictionnel), c'est parce qu'ils s'avèrent la plupart du temps convaincants. Le réalisme des situations

23 En réaction, les années quatre-vingt marquent peut-être un retour à la ville centre, via un relatif polycentrisme. Ce sont les films de Rohmer sur la périphérie francilienne (*Les nuits de la pleine lune*, *L'amie de mon amie*) qui permettent de poser cette hypothèse, sans qu'il soit toutefois possible ici de l'étayer un peu plus...

rend transparente la mise en relation spatiotemporelle et fictionnelle des lieux, procédé qui relève pourtant d'une recherche esthétique volontaire (la représentation d'un paysage). Le regard mis en avant par le cinéaste entre en interaction (avec ou sans décalage) avec notre propre regard subjectif, chargé culturellement. Il est donc nécessaire pour celui-ci de nous convaincre du réalisme de sa représentation, d'autant plus que celle-ci s'adresse *a priori* à un public non expert en matière de réflexion sur l'espace (contrairement peut-être à d'autres pratiques qui s'intéressent au paysage de manière savante).



En ce sens, ce ne sont donc pas tant les lieux eux-mêmes qui nous intéressent (en tant qu'ils seraient représentatifs *objectivement* de ce qui fait ou non un paysage urbain); c'est la pertinence esthétique de l'espace filmique comme modèle plausible de réalité, permise par la réutilisation de ces mêmes lieux, du point de vue d'une urbanité vraisemblable (imaginaire collectif).

7.3.4. Une construction esthétique

Comme il a été remarqué plus haut, la réalité culturelle de l'urbain change de forme, et les conditions d'un paysage également : les situations temporelles deviennent la principale source d'une représentation filmée des relations à l'environnement urbain ; les situations spatiales (peut-être banalisées dans le cas des lieux routiers) sont encore employées, mais dans la plupart des cas en aval, sous la forme d'ambiances, une fois le paysage général établi.

En d'autres termes, on peut dire qu'à la fin des années soixante, ce sont de plus en plus les « lieux-temps » du déplacement automobile qui sont mis en exergue, et de moins en moins les « lieux-mouvement ». Il est bien entendu fait référence ici aux fameuses « images-temps » et « images-mouvement » de Gilles Deleuze ; sans entrer dans toute la richesse de ses réflexions sur le cinéma, la référence s'appuie ici simplement sur l'évolution du rôle de la description des lieux routiers : quand elle est topographique (et intéressant ainsi un périmètre proche), la description fixe d'abord un cadre à l'action ; les lieux sont décrits pour eux-mêmes, ils ont un caractère archétypal (Antonioni, Tati...) ; la description topologique s'intéresse quant à elle moins aux lieux et à leur position absolue qu'à leur place dans un continuum temporel, alors caractéristique d'un paysage (ce que Deleuze identifie par exemple dans *Taxi driver* de Scorcese).

« Lieu-mouvement » donc quand sa représentation filmique le met en jeu dans un système de relations vécues à travers un mouvement *dans l'espace* ; « lieu-temps » quand cette représentation s'appuie plutôt sur des relations temporelles, l'apparition d'un lieu primant alors sur la précision de sa description.

Paradoxalement les paysages urbains qui mettent en scène un déplacement intra-urbain d'un lieu à un autre mobilisent peu la dynamique des points de vue, ils s'appuient sur des repères spatiaux (*L'eclisse* par exemple) ; les ellipses spatiales pratiquées entre chaque scène marquent souvent le passage nette d'une représentation à une autre : la continuité des lieux est avant tout liée à un parcours cohérent ; les paysages urbains se succèdent lorsque les points de vue changent (cf. *La notte*, *Accatone*), comme autant de « cartes postales » ou d'ambiances.

Tandis que les prises de vue embarquées de Lelouch ou de Wenders (entre autres) servent des paysages urbains qui ont cette fois plus à voir avec la nature temporelle du déplacement : il y a des opérations de « collection » des lieux dans un temps donné (en « temps réel »), qui participent à la mise en place de temporalités

archétypales ; les ellipses spatiales ou temporelles, si elles existent, ne modifient pas obligatoirement la nature de la représentation paysagère, et la dynamique des points de vue est au contraire le garant de la cohérence d'un paysage urbain (ce qui est particulièrement frappant dans *Alice*, puisqu'on a l'impression que le paysage urbain du début du film – sur la côte est des Etats-Unis – se prolonge jusqu'à la Ruhr).



Antonioni (il grido 57) puis Pasolini et Fellini, avec *mamma roma* et *Boccaccio 70* en 1962, tournent des séquences dont le point de vue dynamique tranchent avec l'utilisation statique des abords routiers. Pour le premier, c'est d'abord le point de vue surplombant d'un camion qui est recherché, donnant à voir l'ensemble du « plateau » que va constituer à l'aller ou qu'a constitué au retour ce lieu routier qu'est la station service. L'évolution des appareils de prise de vue (en taille et poids) aidant, il est facile dès le début des années 60 d'embarquer une caméra dans le trafic, donnant alors à voir le paysage des villes d'une manière inédite, d'autant que ce qui en est montré (l'extension périphérique, les routes urbaines...) change également de nature. Le « road movie » semble se focaliser sur les « singularités quelconques » du milieu routier, collectés plus ou moins au hasard et dont la mise en relation tout au long de la projection définirait un paysage urbain comme par inadvertance (contrairement par exemple celui de *L'eclisse*). Les « road scenes » filmées par Wenders font écho à celles popularisées à l'époque par *Learning from Las Vegas*, comme le suggère cet extrait d'un dialogue d'*Alice*²⁴ :

- J'ai pris beaucoup de photos et de notes.
- Tu n'étais pas censé prendre des photos, juste écrire une histoire.
- Mais l'histoire parle des choses que l'on voit... des signes et des images.
- Tu étais censé écrire sur l'*american scene*...
- Quand tu traverses l'Amérique en voiture, ce sont les images que tu vois qui font que quelque chose se passe...

Les vues « on the road » sont plus subjectives. Elle témoignent également que l'imaginaire urbain n'est pas si collectif que cela. Il en résulte comme une relativité des situations et des descriptions : déjà dans *Trafic*, les paysages sont difficilement localisables. Dans *Alice*, c'est le héros et ses fameux polaroids qui donne à voir le paysage américain, il ne nous est pas imposé comme un archétype, de même que celui de celui de la région de Wupperthal est conditionné à des trajets erratiques suscités par des souvenirs d'enfant.

Roma montre bien la subtilité : le narrateur décrit sa Rome (« *Fellini's Roma* »), qui emprunte autant à l'imaginaire collectif (les monuments) qu'à l'imaginaire individuel (les parcours routiers).

La conduite, comme pratique urbaine devenue essentielle à la fin des années soixante-dix, permet aux cinéastes de renouveler leur vision urbaine, et de proposer des paysages urbains qui ne se contente plus de situer une action, ou de la rendre vraisemblable.

Montrer des paysages urbains, depuis ou avec la route, relève au cinéma de véritables stratégies, tant techniques que narratives, tant géographiques qu'esthétiques, interpellant des imaginaires tant collectifs que personnels. Il s'agit de convaincre, par

24 Ma traduction.

la (re)construction de relations locales, qui intéressent les êtres, et l'espace urbain – relations visuelles, physiques, culturelles.

S'il fallait retenir de cette mise en vecteur des paysages urbains un trait parmi de nombreux autres, ce serait le passage d'une approche topographique de l'espace urbain (avec une vision descriptive/objective de lieux singularisés, dont les caractéristiques spatiales singulières encadrent l'action) à une approche plus topologique (avec une vision suggérée/subjective, se servant de lieux quelconques qui déterminent l'action ou qui en résultent). Car cette évolution très nette ne concerne pas seulement des modes de faire purement techniques, elle modifie également les manières de voir des cinéastes, en accord avec celles partagées par leur public.

Et si l'on s'aperçoit que les dispositifs changent, le choix des situations urbaines aussi. Il n'en demeure pas moins que l'extraordinaire adéquation des uns et des autres peut marquer durablement l'imaginaire, jouant ainsi le rôle de modèles particulièrement prégnant dans l'appréhension des paysages urbains de tous les jours.

TROISIÈME PARTIE : LE PAYSAGE URBAIN INCARNÉ : VERS UNE NOUVELLE MATÉRIALITÉ. ÉTUDES DE CAS

1. LES MINGUETTES (COMMUNE DE VÉNISSIEUX) VUES PAR ITO JOSUÉ : UN PHOTOGRAPHE TÉMOIN DE L'ÉVOLUTION DES GRANDS CHANGEMENTS DU PAYSAGE URBAIN DANS LES ANNÉES 60 ET 70.

1.1. Des qualités documentaires et graphiques.

Ito Josué a travaillé en particulier pour Charles Delfante architecte et urbaniste lyonnais responsable de nombreuses opérations d'urbanisme dans la région Rhône-Alpes. Ce photographe industriel installé à Saint-Etienne a réalisé de nombreux reportages sur l'implantation des grands ensembles (Lyon La Duchère, Firminy, Saint-Priest, Les Minguettes...). Ces travaux de commande étaient réalisés avec un soin particulier et méritent aujourd'hui d'être analysés selon différents points de vue : Le premier est documentaire. Le territoire couvert par le photographe est souvent « balayé » par des vues aériennes (pour les opérations importantes) qui permettent de donner une idée assez précise de l'implantation d'un site (Firminy vert, Bagnols sur Ceze). Terrains bouleversés par les pelles mécaniques, ciels nuageux, bâtiments sortis de terre comme des champignons. Le second est esthétique : les images de Josué contiennent de nombreux éléments informatifs mais ne sacrifient pas pour autant aux règles artistiques qu'il se fixait. Le spectateur est saisi par le rendu des matières, les champs environnants parfois cultivés sont rendus par une gamme de gris assez étendue et le ciel présente une riche palette. Josué soigne ses tirages noir et blanc et travaille avec des lumières plutôt diffuses. Rares sont les contre-jours. Quand il se risque à en intégrer à ses images, il les maîtrise. Les prises de vues réalisées au sol gardent cette richesse de matières et se présentent sous forme de compositions soignées. Un grand nombre de photographies sont doublées en couleur et présentent une étendue de tons et de nuances. Ito Josué utilise un appareil 24X36 avec optique à décentrement qui permet de restituer les fuyantes sans déformation. Il utilise aussi une chambre 18X24 qui permet d'obtenir une grande précision et une restitution correcte de la perspective obtenue à l'aide de réglages (bascule et décentrement).

Tous ces paramètres techniques combinés à un regard précis et rigoureux donnent d'excellents résultats esthétiques. Le travail d'Ito Josué peut être comparé à celui de grands photographes tels que Jean Dieuzaide en France ou Paolo Monti en Italie.

Distance et cadrage(s)

Les grands ensembles implantés dans un paysage souvent vaste représentent une difficulté pour le photographe désireux de répondre à une commande d'urbaniste. En effet, comment se placer dans l'espace ? Comment trouver la bonne distance par rapport à son sujet qui se révèle monumental ? Ito Josué tentera de résoudre ces difficultés tout en répondant aux attentes du commanditaire. De l'architecture au mode de vie des habitants en passant par les équipements (Centre commercial de Rive de Gier ou appartement témoin de Firminy) , le photographe se donne pour principal objectif de (p)rendre des images accessibles et plutôt flatteuses. Son travail consiste à trouver les bons angles, le recul suffisant pour intégrer des premiers plans parfois très évocateurs. De nombreuses images de Josué respectent la notion d'échelle et de perspectives afin de restituer au mieux les bâtiments dans leur intégralité. Il n'est pas facile de photographier une tour de plus de 20 étages (Lyon La Duchère) ou une barre de plus de 50 mètres de long (Firminy)

ou plusieurs tours à la fois (Les Minguettes). Le choix des focales associé à la distance donne des résultats probants. Tous les photographes connaissent le rendu flatteur des focales dites longues (téléobjectif). Ces optiques donnent une sensation de décollement des premiers plans et de rapprochement des arrière-plans. L'utilisation de la profondeur de champ est essentielle. Josué se montrera créatif et tentera par l'association d'éléments (trunks d'arbres et bâtiments) de donner une image parfois « japonisante » des lieux. La présence discrète des habitants est aussi traitée dans un style épuré. Pas de groupes d'enfants à la manière de Doisneau ou Ronis mais plutôt des présences éparses. Souvent les enfants jouent devant les bâtiments et pour autant ne deviennent pas le sujet principal. Quand le photographe s'aventure dans des zones commerciales (Firminy vert ou Rive de Gier), il compose des images avec les habitants saisis dans les coursives du centre commercial (Rive de Gier) ou photographie au travers de vitrines depuis l'intérieur de boutiques des habitants sur le parvis (Firminy vert). Dans les vues plus générales, de discrètes silhouettes font leur apparition entre deux immeubles (Vénissieux-Les Minguettes). Pour le commanditaire, la présence d'habitants est une manière de rendre les lieux plus vivants tout en montrant les infrastructures. Chaque reportage d'Ito Josué sera construit avec la même gestion des distances et cadrages. Nous le vérifierons en menant une étude de son travail réalisé aux Minguettes dans les années 60.

Un entretien avec Ito Josué réalisé à la fin de l'été 2005, nous a permis de mieux aborder son travail et de mieux comprendre le contexte dans lequel il a réalisé ces commandes. Il évoque un certain engouement qui naît à ce moment là pour la photographie. On considère celle-ci beaucoup plus comme un art. Toutefois, il semble ne pas vraiment se considérer comme un artiste. Son parcours est plutôt celui d'un artisan soucieux de fabriquer des images de qualité. Ito Josué né en 1924, de son vrai prénom Ignacio est d'origine basque espagnole. Il s'installe à Saint-Etienne et fait son apprentissage chez Louis Bourbon. Il passe un CAP et travaille à la fin de la seconde guerre mondiale pour le photographe Grange tout en suivant les cours du soir des Beaux-Arts, avant de s'installer à son compte et de monter le Studio Ito Josué où il formera à son tour de nombreux jeunes photographes (de 1965 à 1989). En ce qui concerne son travail sur les grands ensembles il évoque sa rencontre avec Charles Delfante et l'importance du Ministère de la Construction alors dirigé par Eugène Claudius-Petit. Il évoque le fait d'avoir toujours voulu prendre en compte l'environnement dans lequel les grands ensembles s'implantaient.

À la question des influences qu'il aurait pu « subir » il reste évasif et prétend ne pas en avoir connu de particulière(s). Toutefois, l'étude de son travail nous amènera à créer quelques passerelles avec certains photographes des années 30-40 voire des années 50. (Alexandre Rodtchenko, Edward Weston...)

1.2. Les Minguettes, la transformation d'un plateau occupé par des bois et des vignes

La création d'un Centre régional de décision à Lyon (quartier Part-Dieu-Garibaldi), imposé par la politique des « Métropoles d'équilibre » et prôné en 1964 par la Commission Nationale d'Aménagement du territoire, conduit à la destruction et à la rénovation de quartiers essentiellement populaires (ouvriers et immigrés). Les habitants de ces quartiers sont transférés vers les zones périphériques et notamment dans les Grands ensembles de la ZUP des Minguettes. Les élus de cette commune située au sud de Lyon se sentent « forcés » d'accepter une ZUP sur leur territoire (1960-61). « Accepter une ZUP, c'est le seul moyen de voir se construire des logements qui, on l'a vu, font cruellement défaut à Vénissieux et dans la région lyonnaise ».

Mais, le projet initial de Beudoin n'est pas respecté. Il prévoyait dans le plan-masse, une grande avenue principale traversant le plateau des Minguettes et, de chaque côté, une continuité d'immeubles et de quartiers constitués d'habitants à peu d'étages. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : 220 hectares, 10000 logements pour 40000 habitants. C'est la SERL (Société d'Équipement de la Région Lyonnaise) qui est maître d'œuvre.

Alors que les Minguettes ne sont encore qu'un assemblage de terrains agricoles, on raconte que l'architecte chargé du dossier au cours d'un vol en hélicoptère fut « saisi d'une illumination ». Il vit un espace d'orgues se substituer aux champs cultivés, prairies et vignes qui constituaient

alors l'essentiel du paysage. Ces orgues, étant les tours qui hérissent aujourd'hui le paysage vénissien. Ces tours sont érigées dans les quartiers Démocratie et Monmousseau. C'est en mars 1966 que les 1ers habitants emménagent la tour 112. Au total ce sont 62 tours quasi identiques construites par 3 qui seront érigées. Les matériaux utilisés laissent à désirer (panneaux préfabriqués de béton vibré qui entraînent des problèmes d'inconfort thermique).

Etude et analyse d'un reportage photographique réalisé par Ito Josué sur Les Minguettes (Vénissieux), Rhône.

La production d'Ito Josué sur Les Minguettes n'atteint pas le volume de Firminy vert. L'étude des photographies réalisées dans le cadre de cette commande doit nous permettre de mettre en évidence un certain nombre d'habitudes caractéristiques de cet auteur très actif dans les milieux de l'urbanisme et de l'architecture au cours des années 60-70 et plus largement des grandes tendances esthétiques apparues au cours des décennies 50 et 60. Les photos ayant servi à notre étude sont issues du fonds Charles Delfante déposé aux Archives Municipales de la Ville de Lyon.

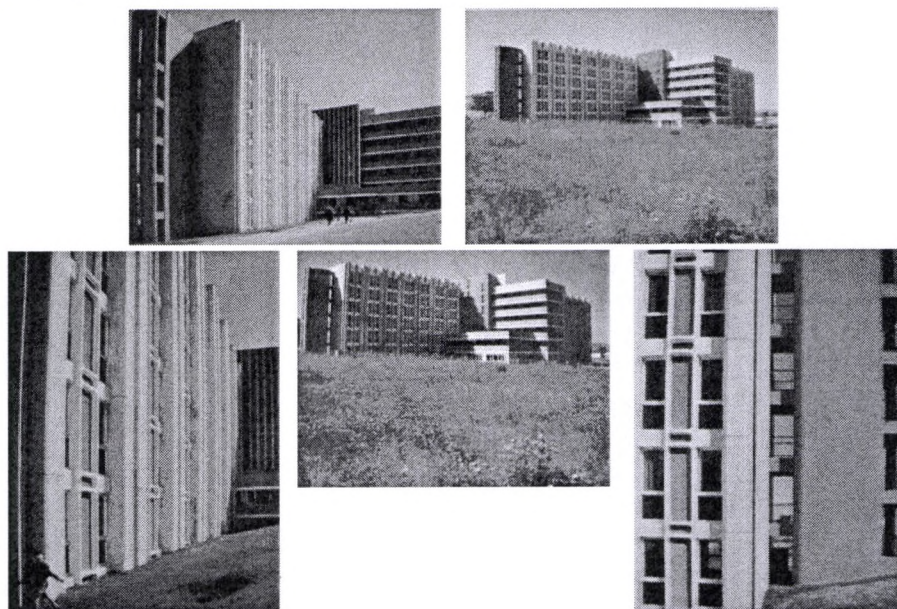
Les tours

Le travail d'Ito Josué est souvent doublé (noir et blanc et couleur) ce qui permet d'offrir à son commanditaire, un choix assez large. Les tours des Minguettes sont très souvent associées visuellement (retrouve-t-on l'idée de construction par 3 ?) en vue horizontale ou verticale. L'horizontalité étant réservée à des effets de perspective très étudiés où l'espace entre les différentes tours est (presque) identique et permet à Ito Josué d'intégrer des éléments comme un château d'eau ou un adolescent sur une bicyclette. (photo planche XIII -A1). Les tours apparaissent sans aucune déformation de perspective, ce qui atteste de l'utilisation d'un format 24X36 avec objectif à décentrement. Elles prennent un aspect « décor de carton-pâte » accentué par la reproduction à l'infini de petites formes rectangulaires blanches, brunes et plus rarement noires. Les ombres projetées de chaque immeuble se reportent sur l'immeuble voisin, ce qui crée un lien visuel entre eux. L'importance du moment de prise de vue reposant sur le choix d'une lumière particulière qui est propre à l'ensemble de la production d'Ito Josué (qui semblait très attentif à la qualité de ses atmosphères lumineuses et par conséquent aux ombres induites). Les mêmes immeubles apparaissent radicalement différents dans les prises de vues en contreplongée et aux cadrages verticaux qui ne sont pas sans rappeler les expériences visuelles tentées par Moholy-Nagy et Rodtchenko dans les années 20 et 30. L'association des tours avec la forme rectangulaire de l'abat-jour d'un réverbère crée une sorte d'abstraction due essentiellement à l'absence de repères d'échelles. Un certain nombre d'échos de formes apparaissent dans la série d'images qu'il fera sur ces tours (rectangles-ombres-couleurs). Ce même réverbère sera à nouveau présent sur d'autres prises de vue verticales où il agit comme séparateur des deux masses verticales que sont les immeubles. Enfin, dernière variation offerte et exploitée par Ito Josué : la présence d'un très haut réverbère aux allures effilées en premier plan qui fait fortement penser à une vue de gratte-ciels (stéréotype de la ville américaine) planche XIII B4, on pense aux grands réverbères bordant les avenues de Playtime (Jacques Tati).

L'approche du photographe semble s'être focalisée sur un ensemble d'immeubles rutilants et nouvellement mis en service (ces groupes de trois tours construites simultanément). Ito Josué a tourné autour de son sujet à une certaine distance tout en cherchant les meilleurs angles, il a systématiquement introduit un élément vertical qui sépare ceux-ci (réverbère, arbre, personne...). Pour ce qui est des éléments de végétation qu'il a pour coutume d'associer à des bâtiments, il s'avère qu'il exploite beaucoup moins cette astuce visuelle. Sauf, pour une prise de vue d'immeubles en contre-plongée ne respectant pas la restitution des fuyantes. Les bâtiments semblent alors absorbés par les éléments végétaux. On sait que le plateau des Minguettes était surtout planté de vignes et sans doute comportait beaucoup moins d'arbres que dans d'autres lieux (Firminy, La Duchère...)

Le foyer

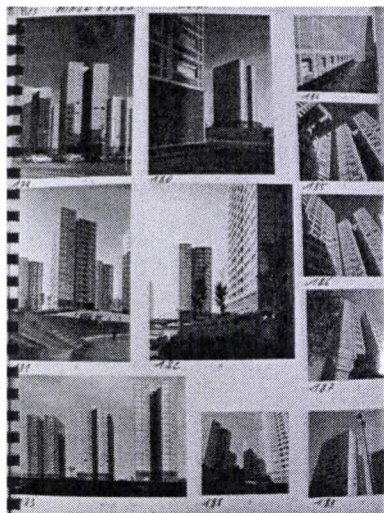
C'est le seul bâtiment qui est représenté de manière éloignée avec un cadrage horizontal et une immense étendue d'herbe au premier plan donnant la sensation que ce bâtiment émerge d'une masse végétale. L'effet est encore plus saisissant dans sa version couleur, car la photographie fait apparaître les herbes roussies (fin d'été ?). Ito Josué a tout de même trouvé le moyen d'utiliser des végétaux en premier plan. Les autres prises de vues de ce foyer sont en cadrage vertical et permettent de découvrir des détails d'architecture avec des présences humaines. Son attention semble s'être portée sur les façades de ce foyer qui présente un mélange assez intéressant de couleurs (rouge brique-beige).



1.3. Les albums de photographies : Une autre vision des Minguettes.

Les commandes de Charles Delfante sur de nombreuses opérations d'urbanisme se soldaient quasi-systématiquement par la fabrication d'albums. Ceux-ci permettent d'apprécier à sa juste valeur le travail d'Ito Josué. La mise en page est soignée et il en résulte une certaine cohérence visuelle. Il réalisera l'équivalent d'un demi-album sur les Minguettes (soit une dizaine de pages).

Les mises en page des photographies réalisées aux Minguettes reprennent le principe d'associations de formes. Nous l'avons vu, de nombreuses photographies sont faites sur le principe de verticalité des immeubles et entre photographies, Ito Josué aura pris le soin de créer des continuités de formes et associera des images aux ombres marquées. Les formats sont parfois recadrés et lui permettent de présenter des formats carrés qui équilibrent les pages qui ne souffrent pas de lourdeurs graphiques. Les pages d'album étudiés présentent uniquement des images en noir et blanc.



Une des mises en page les plus intéressantes (planche XV-C2) joue sur une déclinaison des prises de vues des tours. Le centre de la page accueille une photographie présentant deux tours séparées par un arbre, l'une d'entre elles est coupée en hauteur et la photographie apposée au dessus reprend les mêmes proportions sauf que celles-ci ont subi une inversion gauche-droite. La partie gauche de la page présente les fameuses tours dans leur intégralité et sans déformation (2 images verticales et une horizontale). La partie droite est occupée par des vues au format carré présentant des fuyantes déformées. Ce qui donne sur la même page un ensemble très dense en informations. La recherche d'angles différents trouve ici un point d'orgue et offre des Minguettes une vision moderniste.

Le travail photographique d'Ito Josué sur les Minguettes n'échappe pas aux contraintes qu'il a pu rencontrer sur d'autres opérations comme Firminy vert ou Bagnols sur Ceze. Il répond parfaitement aux attentes de son commanditaire : l'urbaniste Charles Delfante. Tout en magnifiant la réalisation architecturale, il a aussi pris le parti de ne pas vraiment montrer l'aspect « fonctionnel » du lieu comme il le fera pour Firminy vert. Les choix techniques semblent être de deux ordres. D'une part, une certaine rigueur et une restitution des fuyantes sans déformation. D'autre part, une série de prises de vues beaucoup plus libres puisqu'il fera le choix de travailler en contre plongées affirmées (On pense à Rodtchenko). L'espace offert par les pages d'albums lui permettent d'associer de manière subtile ces deux types de prises de vues. Dans les deux cas, les paramètres lumineux sont soignés et donnent des images aux valeurs et contrastes étendues. Ces choix le conduisent à renforcer un aspect net et précis qui donnent aux réalisations une image de solidité et de modernité.

2 LA REVUE ESPACES VERTS : MONOGRAPHIE

Cette étude monographique de la revue *Espaces Verts* qui a paru de 1964 à 1982, vient en complément des analyses présentées précédemment. Celles-ci concentraient leur attention respectivement sur l'appropriation de la notion de *paysage urbain* par les paysagistes français, dans la première partie, et sur le rôle dévolu au visuel dans la revue, pour ce qui est de la deuxième partie.

Ici, nous nous livrons à une présentation du corpus de la revue en terme d'évolution des contenus thématiques, ce qui nous est apparu utile pour l'information du lecteur. Notre présentation s'attache principalement à la première période de parution de la revue, de sa création le 1^{er} décembre 1964 à la prise de direction par Jacques Simon en 1970 ; la seconde période sera brossée plus rapidement, celle-ci étant détaillée dans les parties évoquées ci-dessus.

2.1. Une première période 1964-1970

A ses débuts, la revue s'intitule *Revue interprofessionnelle d'information et de techniques paysagère*, elle est trimestrielle et publiée aux éditions Robert Arnoux. Robert Arnoux en est le propriétaire, il en est également le rédacteur en chef. La revue ne comprend pas de comité de rédaction, elle fidélise plusieurs collaborateurs qui en constituent le noyau. Ainsi lors de la première année (1965), on retrouve les signatures de P. Oberdœrffer (architecte DPLG), Pierre Dalidet (architecte DPLG) et dès juin 1966, apparaît la signature de Jacques Simon (paysagiste DPLG). En juin 1966, la revue fusionne avec la revue belge « Horticulture 66 », affirmant ainsi une vocation européenne du point de vue des échanges entre « professionnels des espaces verts ».

La visée première de la revue est l'information. Il s'agit d'informer les professionnels sur les conceptions et les problèmes en débat, les techniques et leurs évolutions ainsi que faire connaître

les principales réalisations. Le domaine d'action concerné est au croisement de plusieurs compétences professionnelles : on trouvera des comptes rendus des congrès d'urbanistes, de paysagistes, de techniciens des villes, etc... En même temps, la revue participe de l'affirmation et de la structuration d'une profession : celle de paysagiste. Le leitmotiv de la revue sera de revendiquer l'intervention du paysagiste en amont du projet. A la fin de la première année d'existence de la revue, l'éditorial conclut :

« En réalisant la liaison professionnelle et interprofessionnelle souhaitée par les Pouvoirs Publics, les Architectes, les Urbanistes et les Entrepreneur paysagistes et leurs fournisseurs, la revue « Espaces Verts » s'est appliquée au cours de cette première année, à définir un programme d'action. Il importait, en effet, que soient présentées les bases d'une action harmonieuse et humaine. Un premier pas a été opéré dans ce sens, par la voie des autorités officielles, d'une part, par l'analyse des projets en cours ou, à plus long terme, d'autre part »¹.

L'analyse des premiers numéros permet de comprendre les termes dans lesquels la question des espaces verts est posée à un niveau interprofessionnel.

A destination des entrepreneurs paysagistes, une vision peu théorique, caractéristique des techniciens horticoles, est formulée par Henri Pasquier, paysagiste DPLG, en page de garde du premier numéro :

« L'art des jardins et les ressources des pépinières doivent permettre à tous avec un sérieux entretien et un bon gardiennage, un environnement heureux pour toute habitation ».

Dans la rubrique « Réalisations », La présentation, par le même Henri Pasquier, de l'aménagement de la cité de l'Aubépin à Chalon sur Saône, témoigne en outre de la réalité du grand ensemble comme « terrain d'action » pour les paysagistes.

En revanche, la rubrique « Problèmes de demain » s'ouvre par deux articles importants théoriquement :

Le premier « Les espaces verts dans la cité future » par TH. Leveau, paysagiste et urbaniste, énonce un point de vue reconduisant la vision de Forestier, à savoir la conception d'un système de parcs qui s'appuie sur une typologie des jardins et parcs, depuis le petit jardin de ville jusqu'au parc suburbain. Ce faisant, il inventorie les lieux de l'action pour les paysagistes. Son article introduit en outre des considérations techniques propres à l'accentuation des reliefs et à la répartition de la disposition des végétaux.

L'approche typologique est celle aussi adoptée par Jean Chasseraud, ingénieur général des eaux et forêts, dans son article *Les espaces verts urbains, leur aménagement*.

Le second, *Le plan vert de Paris « proposé par la SADG (Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement)*, par M.P. Oberdoerffer, manifeste la place que tiennent les études sur le développement de Paris et l'aménagement de la Région Parisienne dans la réflexion sur les espaces verts. Ce plan soutenu par les hygiénistes réunis en congrès prévoit la réalisation de 1000 hectares d'espaces verts, soit 10 fois plus que ce qui avait été retenu par le dernier plan d'aménagement, le PADOG², approuvé en 1960. Il préconise des mesures qui reprennent pour partie des solutions déjà élaborées dans l'entre deux-guerres : création d'espaces verts grâce aux surfaces libérées par les îlots insalubres, réalisation d'un filet vert extra muros pour doubler la zone verte qui n'a jamais réussi à voir le jour, développement d'un système de promenades grâce à la plantation d'arbres sur certains boulevards et avenues. Des solutions nouvelles sont également proposées comme la couverture des voies de chemin de fer et l'aménagement de jardins sur dalles autour des gares, un zonage différent à l'intérieur du filet vert aux quatre points cardinaux correspondant au caractère des quartiers limitrophes.

¹ *Espaces Verts*, dec 1965 p. 9

² PADOG = Plan d'Aménagement et d'Organisation Générale de la Région Parisienne.

Du point de vue de l'argumentation, l'article ménage la primauté au propos hygiéniste, mais il développe également un aspect social autour des activités de loisir et fait écho à la demande de nature, notamment en indiquant le souci d'aménager des morceaux de nature plutôt que de réaliser des jardins ou encore en mettant en oeuvre une politique de plantation d'arbres.

Ce plan fut exposé à un large public à l'occasion des Floralies et dans une émission de télévision.

La problématique des espaces libres et plantés est présente tout au long de cette première période et traitée à travers la présentation des divers Plans verts. Dans le numéro 4 est présenté *in extenso* le programme duodécennal 1964-1975³, élaboré par le groupe « Espaces verts » du District de la Région de Paris et commandité par le Délégué général de ce District. Il s'agit d'un plan prévoyant la protection, la création et la conservation d'espaces verts durant trois périodes quadriennales. Après un état précis et quantifié de la situation des espaces verts de la région parisienne et des besoins nécessaires pour satisfaire les populations, sont exposées les mesures administratives, législatives et budgétaires à mettre en oeuvre pour la réalisation des objectifs recherchés. Le texte s'accompagne de schémas proposant le développement de Paris suivant deux axes parallèles à la Seine, rompant avec le schème de développement radioconcentrique. Un schéma montre l'implantation de villes nouvelles en fonction de ces axes, l'autre le réseau de transports en commun nommé réseau express régional. Enfin, une carte permet de visualiser le développement des différentes catégories d'espaces verts distinguées dans le cadre de l'analyse et qui se regroupent en deux familles principales, les espaces verts urbains et suburbains.

S'expriment dans l'argumentation des préoccupations hygiénistes relevant de la santé et du bien-être, qui coloreront encore la présentation de la relation ville/nature dans le projet d'« Aménagement urbain au nord de la région Bordelaise » par L. Arsène-Henri (1967).

Dans le cadre de ces plans verts, la problématique du paysage et a fortiori du paysage urbain est oblitérée par celle des espaces verts, appréhendés dans leur dimension fonctionnelle, végétale, hygiéniste et sociale. La préoccupation dominante est la mise en place effective de mesures urbanistiques programmatiques.

Le numéro deux est consacré principalement à Marseille, seconde ville de France. C'est l'occasion pour la revue de relayer, en avant-propos, le discours institutionnel sur l'aménagement du territoire, en reprenant des extraits du *Bulletin d'information* du comité National pour l'Aménagement du territoire français de janvier 1964. L'Aménagement du territoire passe par la « restructuration » urbaine du pays. La zone Marseille-Aix-delta du Rhône, dont l'influence couvre toute la région méditerranéenne, participe, au titre de grande métropole, du *niveau supérieur de l'armature urbaine* et bénéficie à ce titre d'un effort national exceptionnel⁴.

Dans la rubrique réalisation, est présentée l'opération de La Maurelette par J. Sgard, paysagiste et urbaniste.

Dans le troisième numéro est présentée une autre composante de la réflexion sur les relations ville-paysage : la problématique de la protection exposé par l'article « La protection des sites et le développement des espaces libres publics et privés »⁵, de M. Palewski, Député de Seine et Oise, Président de la Commission des finances de l'Assemblée nationale, président de la Commission nationale des secteurs sauvegardés. La thématique patrimoniale a ici partie liée à l'esthétique urbaine comme le montre « Les espaces verts dans l'esthétique urbaine ». Par M. F. Rolin, Ingénieur hortico-paysagiste DPLG, ingénieur subdivisionnaire de la Ville de Bourges⁶. Conférence prononcée au Congrès national 1965 des ingénieurs de villes de France. Menton 23-28 Mai.

On note parallèlement que, indépendamment de l'information sur les politiques publiques nationales, s'exprime, dès le second numéro, un discours moderniste à travers les écrits de Pierre

3 Espaces verts n°4, Décembre 1965, p. 33-48

4 Espaces Verts n°2 Mars 1965, p.19-20.

5 Palewski, J.P. « La protection des sites et le développement des espaces libres publics et privés », Espaces Verts n° 3 septembre 1965 p. 11-14.

6 Rolin, F., « Les espaces verts dans l'esthétique urbaine », Espaces Verts n° 3 septembre 1965 p.15-24.

Dalidet⁷. Il y présente Brasilia et commente la notion de ville verte théorisée par Le Corbusier. A la fin de son article, il propose de transposer les théories de la ville verte à des situations restreintes en taille, passant ainsi d'une utopie générale à des interventions limitées.

Dans les numéros suivants, plusieurs articles de Pierre Dalidet porteront sur l'hortographie ou écriture des jardins, faisant écho aux travaux des paysagistes d'alors sur la notation⁸, sur la présentation de l'œuvre de Roberto Burle Marx au Brésil⁹, du jardin de Nogushi dans son article « Style et caractère »¹⁰

2.2. Une deuxième période 1970-1982

Avec l'année 1966, s'opère une franche ouverture de la revue vers des expériences étrangères, notamment celles où s'illustre une collaboration remarquable entre paysagistes et autres acteurs de l'aménagement comme en témoigne l'article consacré à l'opération General Motors de Warren (Michigan) par E. Saarinen architecte et Th. Church architecte-paysagiste¹¹. La revue a souhaité s'ouvrir à l'international, en particulier sur les pays européens et le numéro 6 consacre un dossier à la ville verte d'Anderlecht en Flandres¹², annonçant en même temps la fusion avec la revue belge « Horticulture ».

Dès 1966, Jacques Simon collabore à la revue en publiant ses réalisations (Maison sur un coteau, rénovation urbaine à Roubaix et Tourcoing¹³). La problématique urbaine s'affirme au travers de ses articles ou d'autres encore, comme « La rue vivante, essai de scénographie urbaine » par MP. Oberdærffer¹⁴ qui introduisent les thèmes de la perception sensible et du paysage : « Peu d'urbanistes se sont intéressés au charme de la rue. Par contre, de tous temps, les peintres ont fait profession d'exprimer ce charme. Aussi, pour choisir en ville, les motifs intéressants, susceptibles d'être analysés, pour révéler les raisons de leur intérêt, doit-on penser non seulement, en urbaniste et en architecte, mais aussi en peintre, les trois disciplines se fondant en une seule, celle d'ARCHITECTE URBAIN »¹⁵

Les ZUP apparaissent comme un terrain privilégié pour les paysagistes qui, à l'instar de Jacques Simon y trouvent une occasion de forger une réflexion et une action sur le paysage urbain. Dans son article consacré à la ZUP de Bourgogne à Tourcoing, opération de 2800 logements disposés autour d'une arête centrale et regroupant de l'habitat individuel et collectif (tours), Jacques Simon, en tant que paysagiste de ce site, problématise la question des espaces verts en introduisant les thèmes qui seront ceux du paysage urbain, à savoir, la diversité des perceptions liée à la mobilité, le mouvement des sols, l'association des espaces végétal et minéral : « ces implantations variées dans un relief pourtant peu marqué donnent à ce paysage urbain une diversité qui se renouvelle à chaque minute de marche. D'ores et déjà, on sait que l'aménagement de l'environnement s'y liera avec harmonie, et non en complément plus ou moins incertain où l'arbre joue le rôle ingrat de paravent »¹⁶

Cette réflexion qu'il développe de manière systématique Jacques Simon l'avait déjà formulée dans son article publié dans la rubrique Espaces Verts de la revue Urbanisme en 1964, lorsqu'il formule la mission du paysagiste. Dans cette rubrique, il s'efforçait de distinguer la compétence paysagiste de celles des professions apparentées. Une telle compétence était censée résider dans la

7 Dalidet Pierre, « pour un jardin contemporain », *Espaces Verts* n°2 Mars 1965, p. 11-18

8 cf. Pousin Frédéric, « De la chorégraphie à l'architecture du paysage : noter pour concevoir », *Les Carnets du Paysage* N°13 et 14, p.23-47, Automne-Hiver 2006.

9 *Espaces Verts* n° 4 décembre 1965, p. 15-24.

10 Dalidet Pierre, « Style et caractère », *Espaces Verts* n°6, Juin 1966, p. 11-14

11 *Espaces Verts* n°5, Mars 1966.

12 « Anderlecht Ville verte », *Espaces Verts* n°6, Juin 1966, p. 27-36.

13 Simon, Jacques, « Maisons dans un coteau » *Espaces Verts* n°6, Juin 1966, p.22-26., « Rénovation urbaine : Roubaix-Tourcoing », *Espaces Verts* n°7, septembre 1966, p. 41-42.

14 Oberdærffer, MP, « La rue vivante, essai de scénographie urbaine », *Espaces Verts* n°7, septembre 1966, p. 21-24.

15 Ibid, p. 21.

16 Simon Jacques, « Tourcoing ZUP de Bourgogne », *Espaces Verts* n°9, 1er trimestre 1967, p. 44.

conception des espaces vides et dans la prise en considération du mouvement et du dynamisme, deux caractéristiques essentielles de la nature : « mobilité, stimulation, ondulation, agitation, évaluation, circulation, turbulence, définissent bien le caractère non statique des phénomènes de la nature. Aussi faut-il voir et considérer l'espace comme l'atmosphère par excellence dans laquelle se déroule le mouvement. Le paysagiste se substitue au chorégraphe, en effet, le problème capital qui lui incombe est l'interprétation d'un paysage à plusieurs dimensions (espace, temps) permettant à l'homme un accès et un déplacement très libre »¹⁷ On retrouve dans ce propos une inspiration anglo-américaine que vient corroborer la citation de Lawrence Halprin qui clôt l'article. C'est toujours la même idée qui est à l'œuvre lorsqu'il définit plus tard, toujours dans la même rubrique, la conception du paysage urbain : « La conception du paysage urbain doit davantage répondre à des fonctions d'esthétique (harmonie de la mise en scène urbaine) et d'animation (milieu propre à favoriser toutes les occasions de rencontre, de détente et de récréation)¹⁸

A partir de 1968, Jacques Simon prend en charge la totalité de plusieurs numéros, dont celui d'août-septembre 1968 consacré aux Villes nouvelles. Il devient rédacteur en chef et rachète la revue en 1970. Comme nous l'avons analysé en détail dans la seconde partie, avec l'arrivée de Jacques Simon le statut de l'iconographie se transforme et une véritable rhétorique visuelle se met en place qui constitue un élément essentiel du paysage urbain. Nous ne reviendrons pas sur ce point, mais nous soulignerons plutôt l'évolution des problématiques qui accompagnent cette fonction rhétorique telles que le rapport public/privé, la sculpture urbaine, la scénographie urbaine, voire l'ambiance urbaine qui marque l'entrée de B. Lassus en février 1968 article sur les floralies de 1969 aménagées par A. Provost.

Plusieurs numéros seront consacrés d'un côté aux ZUP et aux villes nouvelles, d'un autre côté à La reconquête des centres anciens. Ainsi le numéro 22 de janvier-février-mars 1970 est consacré à la ZUP des Chatillons à Reims, le numéro 24 de l'été 70 quant à lui fait l'inventaire des squares pour envisager la reconquête de l'espace libre urbain.

Ce même numéro 24 témoigne de l'affirmation d'un discours militant : la tribune libre est un canular « Pour une suppression immédiate des parcs, jardins et squares de la ville de Paris » par Ignace KEROS-KROBL, directeur du G.O.M.S. (Groupe d'Organisation et Méthodes Spéciales).

Tout au long des années 1970, la dimension militante d'Espaces Verts ne cesse de se confirmer. La revue cherche à être en phase avec l'actualité politique et les transformations sociales. Outre les prises de position idéologiques, l'intérêt pour la créativité se développe et la participation des usagers fait l'objet de véritables stratégies. C'est le moment où fleurissent les discours sur les pratiques habitantes que la revue accueille. Ainsi, le Numéro 25 (1970), intitulé « Berlin une expérience vécue, Grenoble une expérience à vivre », est composé de deux reportages, l'un sur le quartier de « Markisches » à Berlin Ouest, l'autre sur la ville neuve d'Echirolles à Grenoble. Ces deux opérations sont présentées parce qu'elles font débat : « tout le monde en parle en Allemagne », « tout le monde en parle en France ». Dans son article sur l'aménagement de la ville-neuve de Grenoble, Michel Corajoud fait explicitement référence au *townscape*. Le numéro 29 (1971) dédié aux sols sculptés, consacre la fontaine de Laurence Halprin à Portland : « On peut grimper, ramper, marcher, s'asseoir n'importe où dans ce paysage, et même derrière les cascade... Le parc du peuple. c'est actuellement le point d'attraction de Portland »¹⁹. Dans le numéro 44 (1975), l'évolution des modes d'urbanisation est traitée à la manière du reportage sous la forme de planches contacts intitulées : « on ne peut pas ignorer ce qui se fait ».²⁰ Un article de B. Lassus : « Habitants paysagistes »²¹ manifeste l'irruption de l'imaginaire individuel de l'habitant.

L'engagement politique est explicite dans le numéro 27²² (1971) consacré à l'aménagement des espaces libres en ville aux USA où l'aménagement d'espaces de jeux, de parcs urbains, d'espaces

17 Simon Jacques, « La mission du paysagiste », Urbanisme N° , 1964, rubrique espaces verts, p. 131.

18 Urbanisme 1964, n° 83, Rubrique espaces Verts, J. Simon, « Les quatre paysages », p. 81.

19 « Halprin », Espaces verts n° 29, Octobre, novembre, décembre 1974, p.25

20 Espaces verts n° 35, avril-mai-juin, 1973, « On ne peut pas ignorer ce qui se fait », p. 6-7

21 Lassus, Bernard, Espaces verts n°35, op. cit., p. 34.

22 Espaces verts n° 27, Avril-Mai-Juin 1971.

communautaires, est directement lié à la lutte contre le dépérissement des centres villes et aux conflits sociaux et raciaux dont ils sont le théâtre. La revue accueille de nombreuses contributions sur la situation aux USA : le paysagiste Paul Friedberg qui exerce à New-York, le directeur de la revue « *Landscape Architecture* », Grady Clay, qui emprunte comme titre à son article le terme de « dynamite sociale » utilisé par l'architecte Aldo van Eyck pour qualifier les aires de jeux d'Amsterdam lors d'une conférence faite à l'Université de Pensylvanie, Manuel Castells sur la rénovation urbaine aux USA. Elle reproduit des extraits de « l'autre Amérique » par Michael Harrington. Une comparaison est menée entre l'activité de Friedberg et celle de Simon. Aux opérations de rénovation des centres urbains aux USA, sont mis en regard les aménagements des espaces verts dans les ZUP en France, comme les ZUP des Châtillons à Reims ou celle de Caucriauville au Havre. L'accent est mis sur la place de l'enfant, la satisfaction de ses besoins créatifs, source d'épanouissement personnel et d'harmonie sociale.

A la fin des années 1970 et dans les premières années de la décennie 80, les articles qui s'intitulent explicitement « paysage urbain »²³ développeront un discours soit plus environnemental, au sens écologique, soit orienté vers la problématique du « cadre de vie » telle qu'elle se développera dans les opérations de réhabilitation des centres anciens.

3. UN LABORATOIRE DU PAYSAGE URBAIN, QUÉTIGNY (1959-1975)

On a montré que la relation entre les paysagistes français et la notion de paysage urbain a connu deux temps forts, qu'on pourrait polariser autour de deux productions théoriques : celle de Théodore Leveau lors de la rédaction du dossier « paysage urbain » de la revue « *Urbanisme* » (1965), et celle de Jacques Simon lorsqu'il renouvelle la revue « *Espaces verts* » entre 1968 et 1973.

Mais au-delà des productions théoriques, nous avons souhaité concentrer nos recherches sur ce qu'a pu être la traduction opérationnelle de cette réflexion autour de la notion de paysage urbain à l'intérieur même du projet de paysage. Le paysagisme, comme l'architecture, est avant tout une discipline de l'action, et c'est à la lumière de sa confrontation concrète aux contingences du lieu et du programme qu'il forge réellement ses méthodes et les concepts et notions qui les encadrent. Qu'est-ce, donc, qu'un « projet de paysage urbain » ?

Il nous a semblé que, parmi les multiples projets réalisés par les paysagistes français concernés par cette notion à l'intérieur de la longue période historique retenue pour notre étude, le projet urbain de Quétigny est le plus à même de manifester les enjeux, méthodes et objectifs inhérents à une telle démarche.

En effet, ce projet d'urbanisme, conçu au début des années 1960 et mis en œuvre jusque dans les années 1980, est celui que la revue « *Urbanisme* », dans le cadre et en conclusion de son dossier « paysage urbain », donne précisément en exemple. On a vu que, selon certains auteurs de ce dossier, c'est plutôt le cas de la ZUP de la Maurelette, à Marseille, qui aurait alimenté les réflexions du groupe de travail, et de fait il est certain que ce projet a constitué, à la même époque que Quétigny, une laboratoire d'idées importants. On retrouve par ailleurs à Quétigny les mêmes maîtres d'œuvres paysagistes qu'à La Maurelette²⁴. Mais les faits sont là : lorsque le dossier de 1965 se referme sur le sous chapitre « Organisation des études d'aménagement et réalisation des espaces extérieurs », c'est bien à Quétigny qu'une planche entière d'illustrations est consacrée.

De plus, le maître d'œuvre paysagiste principal de ce projet, Jacques Sgard, appartient à la génération de Jacques Simon, et fait partie incontestablement de ce groupe de praticiens et

23 Atelier d'architecture Denis Sloan, Atelier de paysage Simon et Bernard, « le paysage urbain », *Espaces verts* n°61, Juillet -Août 1979, p. 24-29; Hermann, R. Le paysage urbain, *Espaces verts* n° 63, janvier 1980, p 34-39

24 Dans un entretien le 9 Mars 2005 avec Jacques Sgard, celui-ci affirme que l'article « paysage urbain » de 1965 était constitué de réflexions issues directement du groupe de travail des Maurelles. Pourtant, cette opération n'y est jamais évoquée. Pour plus d'informations sur Les Maurelles, on se reportera à la monographie de Annette Vigny (1995). « Jacques Sgard », *le Moniteur*.

d'enseignant qui ont renouvelé la discipline paysagiste en France à partir des années 1960²⁵. Jacques Sgard, il est vrai, n'a pas l'ampleur médiatique de Simon. Il a pourtant régulièrement donné des articles dans la presse spécialisée, notamment « Urbanisme », mais autant l'énonciation énergique de Simon ne peut passer inaperçue, autant celle, mesurée, de Sgard, attire peu l'attention. Sgard a enseigné à l'École Nationale Supérieure du Paysage à partir de sa création, et a joué un rôle central dans la prise en compte de la complexité territoriale à l'intérieur des projets de paysage : on lui doit le « plan de paysage de Lamalou-les-Bains » (1955), le premier projet de paysage à très grande échelle en France – suivi durant toute sa carrière de nombreux autres- et on se souvient que cette étude avait suffisamment intéressé Théodore Leveau pour qu'il la conservât dans ses propres archives. Bref, Jacques Sgard, s'il a joué un rôle plus discret dans le renouvellement de la discipline paysagiste française – renouvellement dont on a montré le rôle que la notion de paysage urbain a pu y jouer-, est aussi représentatif de la génération des « années paysage urbain ».

Quétigny constitue donc un objet d'étude transversal à nos deux grandes périodes du paysage urbain en France. Il faut ajouter que ce projet est relativement bien documenté, que la plupart de ses acteurs sont encore en vie et ont donc pu être rencontrés directement, et qu'il va faire l'objet prochainement d'un témoignage de la part de l'un de ses maîtres d'ouvrage principaux.

3.1. L'émergence d'une nouvelle maîtrise d'ouvrage

Ce que le dossier « paysage urbain » de 1965 célèbre dans le projet de Quétigny, c'est sa pluridisciplinarité et l'efficacité de sa planification : la présence d'une forte prise en compte de la dimension paysagère du projet, notamment grâce à l'intégration d'une compétence paysagiste, alliée à un travail de conception à plusieurs échelles, articulant parfaitement le plan d'urbanisme et les plans de masse de chaque sous-ensemble urbain, seraient de nature à faire de Quétigny un exemple parfait de création d'un « paysage urbain ».

Nous verrons que ces aspects du projet sont en fait, sinon contestables, du moins à relativiser fortement. En tout cas, ce n'est pas eux qui font la singularité, pourtant bien réelle, de l'expérience urbaine de Quétigny.

Ce qui fait exception et innovation ici, c'est avant tout une nouvelle manière de définir et de positionner maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre et ce que nous commençons à appeler aujourd'hui, « maîtrise d'usage ». Quétigny a été une tentative, à bien des égards réussie, de sortir du cadre étatique de production de la ville mis en place depuis les années d'après-guerre. C'est cette tentative qui, en induisant un dispositif de maîtrise d'œuvre singulier – marqué notamment par une forte présence des paysagistes (pas moins de 4 pour un seul projet !)-, donne la parole à de nouvelles sensibilités spatiales, qui vont utiliser des méthodes de communication de leurs projets dont on a montré le lien qu'elles entretiennent effectivement avec les valeurs liées au paysage urbain.

3.1.1 La municipalisation de l'aménagement

Lorsqu'on interroge les maîtres d'ouvrage de ce projet²⁶, il apparaît d'ailleurs immédiatement que la notion de « paysage urbain » ne leur dit pas grand chose. Pourtant, ils ne la récusent pas. Pour eux, si Quétigny est effectivement un paysage urbain, c'est parce qu'en renouvelant le fameux rêve de construire la ville à la campagne, il a consisté à penser le paysage (c'est-à-dire ici la campagne) comme ville et la ville comme paysage.

25 Pour plus de précisions sur le parcours de Jacques Sgard, nous renvoyons à la monographie citée à la note précédente.

26 Le témoignage de la maîtrise d'ouvrage a été recherché auprès de M. Hervé Vouillot, conseiller municipal de Quétigny depuis 1967, adjoint aux finances depuis 1971, et maire après la mort de Roger Rémond, de 1983 à 2002. M. Vouillot a donc participé de près à la mise en œuvre du projet, et était très proche de M. Rémond, dont il va prochainement restituer la mémoire dans un ouvrage consacré au projet urbain de Quétigny. Nous avons rencontré M. Vouillot le 12 Juillet 2006

A l'origine du projet, il y a l'arrivée au pouvoir municipal d'un jeune agriculteur bourguignon, Roger Rémond. En 1959, le village de Quétigny compte tout au plus 300 habitants. Situé à une quinzaine de kilomètres à l'Est de Dijon, le village se vide lentement mais sûrement de sa population, comme souvent dans la France rurale d'alors. Les rues sont dans un triste état, les moyens de la commune étant très limités. Aucun équipement public autre que la mairie ne permet de retenir un peu d'animation dans le village.

Comme beaucoup d'élus ruraux, Rémond tente dans un premier temps, jusqu'au tout début des années 1960, de stabiliser la population en favorisant la construction de maisons individuelles par lotissement de parcelles agricoles. Mais il comprend vite que ce type d'habitat, dévoreur d'espace, n'est pas de nature à installer à Quétigny les véritables sources de vitalité que sont l'emploi et la vie commerciale et culturelle. Par ailleurs, il assiste à la création des grandes ZUP dijonnaises. Celles-ci ont été programmées prioritairement aux abords immédiats de la ville-centre, mais Rémond comprend que les terrains venant à manquer, c'est une périphérie plus lointaine que l'Etat cherchera bientôt à investir. Or, la plaine de Quétigny offre des terrains peu accidentés et stables, alors que l'Ouest dijonnais présente des pentes peu adaptées. Voici que se construit la ZUP de Billardon, aux Grésilles, et que les grands ensembles se rapprochent.

Rémond comprend alors que, pris en étau entre une urbanisation pavillonnaire sans effet réel et la planification des grands ensembles dont il ne veut pas, il n'a pas d'autre choix que d'opter de lui-même pour l'urbanisation de son village. Puisqu'il faut que Quétigny soit aggloméré à la ville, qu'au moins cela se fasse non sous la forme d'une grande cité-dortoir, mais sous une forme et par l'arrivée d'équipements favorables à la vitalité de la commune.

Pendant un quart de siècle, Roger Rémond va s'atteler à cette tâche et, pour une bonne part, la mener à bien. Il a parlé pour qualifier sa démarche d'une véritable « municipalisation de l'aménagement », rompant ainsi avec la conception étatique alors en pleine vigueur en France. Les obstacles furent nombreux, et l'incitèrent à inventer un type de montage opérationnel qui fait de Quétigny un ancêtre de ce que nous appelons aujourd'hui le « projet urbain ».

3.1.2. L'invention du projet urbain

Au début des années 1960, la planification du développement de Dijon est menée par les services de l'Etat sur la base de projections démographiques qui se sont avérées très excessives : on tablait alors sur 500 000 habitants dans l'agglomération en 1980, alors qu'elle en compte aujourd'hui la moitié. Sur cette base, des scénarios grandioses furent imaginés : l'atelier Tony Garnier n'en étudia pas moins de 12, allant de la création d'un réseau de villes nouvelles centrées sur Dijon à la création d'une conurbation linéaire avec Dôle²⁷. Mais aucun de ces projets ne faisait du site de Quétigny un espace stratégique pour le développement du grand Dijon.

A force de persévérance, Roger Rémond obtint du Préfet la désignation d'un urbaniste-en-chef pour l'établissement d'un plan de masse d'ensemble de l'urbanisation de sa commune. Le « contrat de plan de masse » fut confié à un jeune urbaniste parisien, Michel Colle²⁸, en 1962.

A une époque où le dialogue avec les élus locaux n'avait pas de caractère structurant, Colle établit dans un premier temps son projet sur la perspective d'une ville nouvelle de 30 000 habitants. Roger Rémond lui indiqua qu'il pensait plutôt à une population de ... 3000 habitants ! Le dialogue s'établit enfin, et le maire et son architecte s'entendirent sur le chiffre de 10 000 habitants à atteindre à l'horizon de 1980²⁹.

27 Le séminaire et atelier Tony Garnier produisit en 1965 et 1966 une étude épaisse sur les perspectives de développement de l'agglomération dijonnaise, intitulée « Dijon et sa région ». ce document a été consulté aux Archives départementales de Côte d'Or où il est enregistré sous la cote W 2509. Notons que ni M. Vouillot, conseiller municipal de Quétigny depuis 1967, ni Michel Colle, auteur du plan d'urbanisme de Quétigny, n'ont connu ce document.

28 Michel Colle est né en 1926 et a fondé son agence en 1956, après avoir travaillé chez plusieurs architectes, dont Jean Herbe. On lui doit de nombreux plans d'urbanisme et projets d'architecture.

29 Selon Hervé Vouillot, entretien du 12 Juillet 2006-

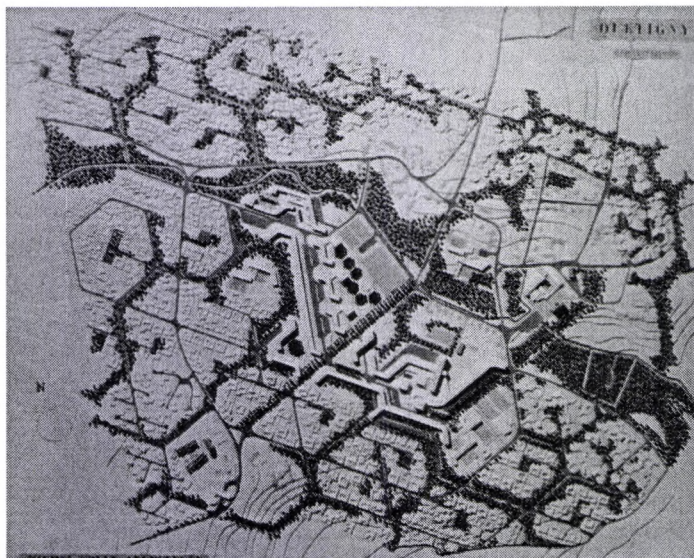


Illustration : le plan de masse de Quétigny, Coll. Privée de Michel Colle

C'est donc pour 10 000 habitants que Michel Colle dessina le plan de masse qu'il publia par la suite dans le numéro de « Urbanisme » de 1965. Ce plan prévoyait la création d'une zone résidentielle centrale, composée d'immeubles locatifs au plan alvéolaire, inspiré par les projets alors en vogue de Candilis³⁰. Ces immeubles étaient implantés autour de grandes avenues créées sur la base des chemins agricoles anciens. Autour de cette zone résidentielle, la plupart des équipements et pôles d'animation – écoles, crèches, supermarché, etc.- étaient disposés à l'articulation d'une troisième zone, pavillonnaire celle-là, composée autour d'un maillage hexagonal du même type que pour la zone centrale. L'ancien village se retrouvait pris dans la ceinture d'équipements. L'ensemble couvrait une surface de 150 hectares, et se caractérisait aussi par un parti végétal fort. La trame viaire hexagonale du projet se trouvait en effet doublée par une trame verte de circulations strictement piétonnes, constituant la translation de la première. On devait pouvoir se déplacer ainsi agréablement d'une partie à l'autre de la commune. De plus, les grandes avenues créées au centre étaient accompagnées par de très larges mails constitués d'alignements de trois à quatre rangs. Enfin, les bords des immeubles collectifs devaient faire l'objet de traitements de qualité.

On peut s'étonner d'un parti paysager aussi ample, alors que, comme on le verra, la problématique de la maîtrise foncière dans le contexte d'un village de 300 habitants pouvait sembler assez problématique pour inciter le maire à envisager une économie d'espace beaucoup plus drastique. Nous reviendrons plus loin sur les raisons de ce choix, mais pour l'instant, nous nous contenterons de constater à quel point ce fait est révélateur de ce qui, au fond, constitue la grande innovation de la démarche de Roger Rémond : sa volonté de penser l'espace en terme de projet avant de le penser en terme de montage opérationnel. Tout autre opérateur aurait agi selon l'ordre de priorité suivant : d'abord considérer les disponibilités foncières effectives et potentielles, ainsi que les moyens budgétaires en place, et en fonction de ces deux données, établir le programme d'un projet d'urbanisme adapté. Ici, la pensée a été inverse : bien que sachant quels obstacles il rencontrerait pour le mettre en œuvre, le maire s'efface d'abord derrière l'urbaniste, le laisse composer l'espace selon les règles de son art, même lorsque cela l'amène à des propositions en apparence luxueuses dans un tel contexte. Et c'est une fois ce plan de masse dessiné et approuvé qu'il met en place le montage financier et foncier adapté. Une telle inversion du processus de production de l'urbain, n'est-ce pas cela l'invention du projet urbain, tel qu'il sera théorisé des années plus tard par des architectes comme Bernard Huet ou Christian Devillers ?

30 La référence formelle à Candilis est attestée par Michel Colle dans l'entretien qu'il nous a accordé le 30 Août 2006. Michel Colle estime que la question de la forme en urbanisme est effectivement essentiellement une affaire de modes.

Au-delà de la forme urbaine proposée elle-même, qui effectivement peut être assimilée par les décideurs d'alors à un « paysage urbain » en cela qu'elle ménage une place structurante aux espaces publics dans la ville, c'est aussi un certain type de montage du projet, menée par les élus locaux plutôt que par les services de l'Etat, et selon une priorité donnée au spatial sur le politique et l'économique, qui caractérise ici Quétigny comme « paysage parce que projet urbain ».

L'objectif du maire, après l'approbation du plan de masse de Michel Colle en 1963, était de garder la mainmise sur l'exécution du projet³¹. Or, comment l'Etat consentirait-il à cela sachant la disproportion entre les moyens de cet impétrant maître d'ouvrage et les ambitions affichées par le plan Colle ? Roger Rémond comprit que c'est par la maîtrise foncière qu'il pourrait se faire entendre. En quelques années, il parvint à rassembler, dans le foncier municipal les 150 hectares nécessaires à l'édification du projet !

Pour cela, il commença par récupérer les pâties que la Commune louait depuis plus d'un siècle aux paysans les moins fortunés. La modernisation agricole avait fait disparaître les très petites exploitations agricoles dépendantes de ces baux, et c'est donc sans top de heurts que la Commune récupéra une centaine d'hectares. D'autre part, Roger Rémond prit la direction de la Commission de remembrement agricole. Le maire posa comme préalable que seuls les exploitants possédant moins de 40 hectares conserveraient l'ensemble de leurs terres. Les gros exploitants se verraient prendre quelques hectares. Cette mesure fut bien sûr peu appréciée, et M. Rémond était effectivement considéré comme « un rouge », et ses options jacobines n'arrangeaient rien ! Dès le départ, l'assise politique du pouvoir municipal était très forte. Sans cette stabilité électorale, il est certain que le projet aurait échoué. De plus, M. Rémond, lui-même agriculteur, donna l'exemple : il vendit à la SAFER (qu'il présidait par ailleurs !) une part substantielle de ses terres, et deux autres exploitants lui emboîtèrent le pas. La cinquantaine d'hectares manquant fut ainsi libérée. Cette opération n'avait rien que de très rentable pour tous, puisque la SAFER rachetait les terres au triple de leur valeur et offrait aux vendeurs de nombreuses possibilités de reprises d'exploitations sur les communes riveraines.

Ainsi, la Commune devenait un maître d'ouvrage crédible, et c'est fort de cette maîtrise foncière que Roger Rémond obtint la création d'une Régie communale, chargée de mettre en œuvre le plan Colle. Une telle régie échappait aux règles de financement en vigueur dans les plans d'Etat, passant par la tutelle de l'inévitable caisse des dépôts et assignations. Elle fut dotée en 1965 d'un budget propre, équilibré par les ventes de foncier communal. Roger Rémond avait gagné son pari. Dès lors, les travaux purent commencer. La zone résidentielle centrale fut réalisée en trois temps : une première phase en 1967 resta très proche du plan Colle, bien que la maîtrise d'œuvre architecturale ait été confiée aux architectes parisiens Champetiers de Ribes et Marcelli³².

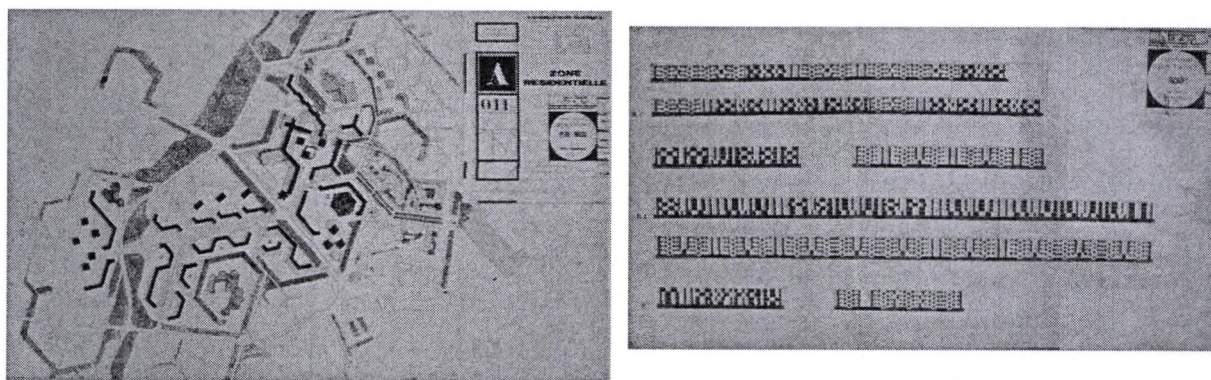


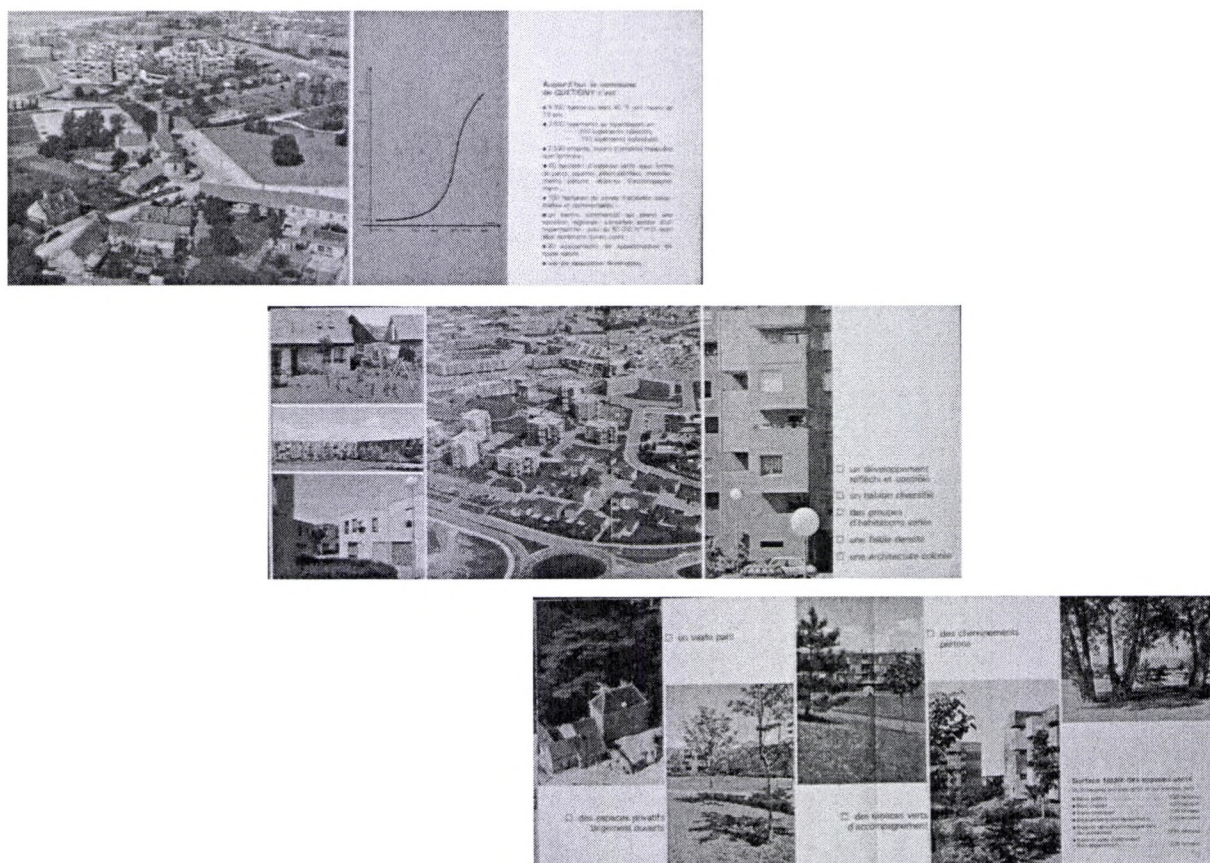
Illustration : plan de la zone résidentielle (1968), Elévation des immeubles
Archives municipales, ville de Quétigny

31 L'ensemble de nos informations sur les mécanismes de montage opérationnel du projet nous est apporté par l'entretien avec M. Vouillot du 12 juillet 2006

32 Projet consulté aux Archives municipales de Quétigny

Une seconde phase fut constituée par le secteur dit « de la place centrale » (1975), mais marqua cette fois l'éviction de Michel Colle, au plan duquel on préféra celui de Andreux et Parat³³. Une dernière phase, l'opération dite du « grand Chénier », vit le jour à la fin des années 1980. Les équipements publics furent mis en chantier dès le milieu des années 1960 : chaufferie puis crèche municipale sur des plans de Michel Colle lui-même, puis écoles, supermarché (réalisé dans l'ignorance des plans de Colle), Ecole Nationale d'Ingénierie des Travaux Agricoles (ENITA) dont Rémond obtint la localisation à Quétigny grâce à son amitié avec le ministre de l'agriculture d'alors, Edgar Pisani, mairie rénovée, galerie commerçante de la place centrale, etc. Les grandes infrastructures furent réalisées à l'avancée, et dotées pour la plupart des mails prévus au plan masse. Les zones pavillonnaires périphériques, commencées dès avant le plan Colle, furent conçues dans un premier temps selon le plan de masse hexagonal de Colle, mais évoluèrent dès les années 70 vers des formes plus indépendantes. Le maillage de la trame verte fut pris en compte, d'une opération à l'autre, jusque dans les années 1980, installant un réseau de circulations vertes efficace et bien lisible.

Si bien qu'en 1980, l'agence d'urbanisme de Dijon pouvait publier une plaquette rétrospective, rendant compte du succès global de l'opération, et plaçant en exergue cette phrase prononcée par Edgar Pisani lors de l'inauguration de l'ENITA en 1965 : « Il se passe ici une aventure dont bientôt peut-être, dont bientôt sans doute, dont bientôt nécessairement, il faudra reproduire l'image partout en France. ³⁴ »



Trois doubles pages extraites de la brochure « Quétigny, Côte d'Or, 1980 »
Agence d'urbanisme du district de l'agglomération dijonnaise, 1980

³³ Les honoraires d'urbaniste en chef étaient renouvelés par la Régie communale tous les ans. Cette année-là, ils ne le furent pas. L'affaire de la place centrale marque un tournant dans la rigueur avec laquelle la municipalité entendait mettre en œuvre le plan Colle. C'est pourquoi nous avons retenu cette date de 1975 en introduction de cette étude pour marquer la fin de l'expérience urbaine de Quétigny.

³⁴ « Quétigny », agence d'urbanisme du district de l'agglomération dijonnaise, 1980

3.2. Un projet polyphonique

3.2.1. Des acteurs multiples

On voit donc comment l'une des caractéristique du paysage urbain tel que mis en œuvre effectivement, c'est, du point de vue de la maîtrise d'ouvrage, l'émergence d'un nouveau pouvoir, celui des élus locaux, des maires en premier lieu. Le paysage urbain, nous l'a vu à propos du travail de Jacques Simon³⁵, grandit à l'ombre de la décentralisation. Mais par quel mécanisme cette nouvelle maîtrise d'ouvrage engendre-t-elle de nouvelles formes urbaines, dont l'une des caractéristiques serait une plus grande part accordée à la question de l'espace public et de l'espace libre en ville ? Serait-ce que les maires de France ont une fibre paysagiste particulièrement développée, à l'opposé d'un Etat planificateur qui n'aurait finalement pas su faire valoir la cause du paysage ?

Non, bien sûr. Si la décentralisation a accru la présence du discours paysagiste dans le projet urbain, ce n'est pas tant par option idéologique que parce que, en complexifiant le dispositif de la maîtrise d'ouvrage, il a permis l'émergence de nouvelles expertises.

Il n'est que de considérer la complexité de la maîtrise d'œuvre à Quétigny pour s'en rendre compte. La construction de la zone résidentielle centrale a mis en présence la régie municipale et les promoteurs immobiliers, publics ou privés. La régie amenait son architecte, Michel Colle. Nous verrons que l'Etat avait adjoint à Colle un paysagiste, Boraj Madeyski. De plus, la régie avait choisi pour la maîtrise d'œuvre des espaces libres le paysagiste Jacques Sgard. La Société régionale d'HLM, maître d'ouvrage des immeubles, avait choisi, on l'a dit, les architectes Champetiers de Ribes et Marcelli, et la commune leur avait adjoint un paysagiste également, Bernard Lassus. Par la suite, Michel Colle fut évincé du projet, et la Ville resta seule responsable du bon suivi du plan de masse initial. La construction de Quétigny se poursuit par opérations successives, faisant alterner plusieurs groupes d'architectes.

On pourrait objecter à cette apparente complexité que les opérations d'urbanisme planifiées par l'Etat, finalement, n'additionnaient pas moins d'expertises successives. Mais les interventions de ces experts étaient censées se succéder chronologiquement en fonction d'un emboîtement idéal d'échelles spatiales et opérationnelles : à l'urbaniste en chef la planification de la ville, à l'architecte chef de groupe celle d'une opération d'urbanisme précise, aux architectes d'opération le suivi de l'exécution de cette opération³⁶. Le fait que ce montage idéal n'ait sans doute jamais véritablement fonctionné ne change rien à l'idéologie qui l'instituait, et qui croyait fermement à la possibilité d'une articulation hiérarchique des compétences³⁷. Si la complexité de la maîtrise d'œuvre de Quétigny nous paraît supérieure à celle de ces opérations d'Etat, c'est parce qu'ici l'idéal de l'emboîtement a été abandonné et c'est sciemment qu'une véritable polyphonie a été mise en place. Machiavélisme d'une maîtrise d'ouvrage municipale à la recherche de ses moyens et qui a retenu qu'il faut diviser pour mieux régner ? Goût réel pour l'expérimentation d'autres manières de concevoir la ville ? Il y avait sans doute de tout cela dans le choix impliqué par le projet urbain de Roger Rémond. Mais le fait est que l'un des maîtres d'œuvres qui aura assisté à la construction de Quétigny sur la plus grande durée, Jacques Sgard, se rappelle avec plaisir les réunions de chantier et de travail rassemblant le maire, ses adjoints, les représentants des offices d'HLM ou les promoteurs privés, leurs architectes et paysagistes, les ingénieurs VRD. Il garde le souvenir d'un véritable échange d'idées, d'affrontements parfois, mais dans le cadre d'un dialogue ouvert parce que les rapports hiérarchiques étaient justement, pour une fois, relativisés³⁸.

35 voir infra, 2ème partie de ce rapport, « le croquis d'ambiance : visualiser le projet de paysage en ville »

36 Sur le montage opérationnel des projets d'urbanisme de la période de la Reconstruction, on reportera à l'ouvrage de Danièle Voldman, « La reconstruction des villes française »

37 Pour une étude de cas relative aux décalages entre le montage idéal et supposé d'une opération d'urbanisme de la Reconstruction et la réalité des pratiques, nous invitons le lecteur à lire la thèse de Denis Delbaere, déjà citée, pp.

38 Entretien avec Jacques Sgard

3.2.2. La polyphonie mise en scène

Il est intéressant de constater à quel point cette polyphonie réelle de la maîtrise d'œuvre était une innovation dans les années 1960. Témoin la façon qu'a eu Michel Colle de la « mettre en scène » dans le dossier « paysage urbain » de 1965.

Pour l'urbaniste, à une époque encore dominée par le planisme, une telle complexité n'aurait pu être posée comme vertueuse qu'à travers le schème classique de l'emboîtement hiérarchique des compétences. Et c'est bien ainsi qu'il donne à lire Quétigny et sa capacité à faire « paysage urbain ».

Illustrant idéalement les propos de Théodore Leveau, Colle présente côte à côte le plan de l'« état actuel » de Quétigny, puis, à la même échelle, le plan des « circulations », le « plan de structure »³⁹ censé avoir encadré les discussions avec le maître d'ouvrage, et le plan des « espaces verts », dont le réseau semble la parfaite translation du maillage des voiries. Entre ces quatre plans, une concordance parfaite s'affiche, comme si maître d'ouvrage, urbaniste et paysagiste avaient travaillé en parfaite intelligence et selon des objectifs formels parfaitement analogues. Le plan de masse présenté sous ces quatre plans semble la parfaite synthèse de l'ensemble. De même, Colle présente deux plans à même échelle, correspondant l'un à un « détail partiel par le paysagiste », l'autre à un « détail partiel par l'ingénieur VRD ». Là encore, il est donné à penser que, d'une échelle à l'autre, c'est la même esprit de collaboration parfaite autour d'objectifs formels unanimes qui fait de ce projet une réalisation exemplaire.

Or, tout ceci relève bien plus de la mise en scène par l'urbaniste de son propre projet que de la restitution de la réalité du montage de l'opération. Ce ne sont pas les plans successifs des circulations, des espaces verts, de l'existant et des « structures » qui ont généré par superposition le plan de masse, mais le contraire : ainsi, le plan des espaces verts a été dessiné pour la circonstance par Michel Colle lui-même, et Jacques Sgard n'a jamais eu connaissance de ce document⁴⁰. De même, le plan de structure, censé constituer un épanelage grossier du projet afin de nourrir les discussions préalables avec le maître d'ouvrage à un stade encore irrésolu du projet, est une fiction : c'est après coup que l'urbaniste l'a dessiné.

Notre propos n'est nullement ici de nier la richesse du plan Colle et sa capacité à articuler les expertises des ingénieurs, paysagistes et architectes d'opération qui se sont succédés autour de ce plan, mais de montrer à quel point la réalité du montage polyphonique de la maîtrise d'œuvre ne pouvait être montrée pour ce qu'elle était en 1965. La fiction du planisme hiérarchique devait être maintenue, le paradoxe étant qu'« Urbanisme » le célébrait à Quétigny, c'est à dire là même où il s'effondrait !

3.2.3. L'apport paysagiste

Le paysage d'une municipalité

Cette polyphonie de la maîtrise d'œuvre se signale notamment, on l'a vu, par une participation importante des paysagistes au projet. On a vu aussi que ces paysagistes sont, en général, mis en place par la commune elle-même, et non par les opérateurs immobiliers. Pourtant, dans les années 1960, les quelques paysagistes français étaient relégués à la fonction de jardiniers en chef. Rares étaient ceux qui pouvaient, à partir de la seule maîtrise d'œuvre de plantations en général réduites à portion congrue, faire fonctionner une agence indépendante. Les prétentions de

³⁹ La notion de « plan de structure » est posée dans le dossier paysage urbain comme une étape intermédiaire entre le plan de l'existant et le plan du projet. Epanelage du second sur la base des informations analysées du premier, le plan de structure serait le cadre idéal d'une discussion ouverte entre maître d'ouvrage et maître d'œuvre. Est-ce pour bien se référer au texte de l'article et valoriser l'exemplarité de son projet que Michel Colle intitule ainsi l'un des documents présentés en 1965 ? Le fait en tout cas que, selon son témoignage, ce plan n'a jamais servi, et que nous ne connaissons pas d'autres occurrence de ce type de document dans d'autres projets d'urbanisme. Il semble donc bien que le plan de structure ait été un vœu pieux des rédacteurs du dossier de 1965.

⁴⁰ Entretien avec Jacques Sgard

quelques-uns, dont Jacques Sgard à développer une compétence généraliste autour des espaces publics, y compris la voirie, domaine traditionnellement réservé aux ingénieurs des ponts et chaussées, étaient souvent considérées avec condescendance. Quel intérêt un maire comme Roger Rémond a-t-il eu à faire intervenir successivement et parfois même simultanément Jacques Sgard et Bernard Lassus ?

C'est que, maître du foncier, et d'un foncier que le plan masse de Colle affectait largement aux espaces libres, la commune était sans doute en recherche de l'équivalent d'un architecte en chef pour composer l'espace public comme expression de l'autonomie municipale si difficilement obtenue.

L'aménagement qualitatif et continu de l'espace public a fait l'objet d'une attention toute particulière à Quétigny. Non seulement mails et jardins d'immeubles ont été souvent aménagés de façon innovante, non seulement un réseau de cheminements verts a été aménagé avec un certain succès, mais encore la Ville a négocié avec les offices d'HLM puis avec les copropriétés lorsque certains immeubles de logements locatifs ont été mis en vente, afin de garder la maîtrise de l'entretien de l'ensemble des espaces extérieurs, même lorsqu'ils n'étaient pas sa propriété⁴¹. Si la Ville ne pouvait maîtriser complètement l'architecture du cadre bâti, elle serait du moins l'architecte de son propre paysage, grâce à la compétence des paysagistes. Et cette revendication de maîtrise paysagère est allée ici au-delà du seul domaine des espaces extérieurs : elle s'est doublée d'une réflexion sur l'aspect des architectures elles-mêmes, sur leur capacité à construire un paysage urbain singulier, comme le prouve la commande que la Ville passa en 1968 à Bernard Lassus, pourtant employé par la régie immobilière d'HLM, d'une étude générale de mise en couleur des nouveaux immeubles⁴².

Les propositions des paysagistes Sgard et Lassus n'auraient toutefois sans doute pas rencontré un tel succès sans l'appui de Michel Colle lui-même. Or, il est certain que l'urbaniste était lui-même profondément convaincu de l'intérêt de la dimension paysagiste du projet d'urbanisme. Son agence comprenait deux paysagistes, fait rare à cette époque. De plus, l'Etat lui-même avait manifesté dès l'établissement du « contrat de plan masse » de Colle son souhait d'une forte prise en compte du paysage dans le projet, puisqu'il avait adjoint d'autorité à l'urbaniste la compétence d'un « paysagiste » dont l'impact sur le projet est restée difficile à évaluer, Poraj Madeyski⁴³.

Le paysage selon Sgard et Lassus

Lors de la mise en œuvre du projet, ce furent donc Sgard et Lassus qui dirigèrent les travaux, le premier durablement (sa dernière intervention à Quétigny concerne le parc du Grand Chénier en 1988), le second de façon fugitive mais marquante (son contrat date de 1967 et son intervention ne fut pas reconduite au-delà de la première tranche de la zone résidentielle, même si les tranches successives tentèrent de s'inspirer de son travail). Quelle conception du paysage ces deux hommes, qui se connaissent et s'apprécient, avaient-ils dans les années 1960, et qu'en a-t-il résulté pour l'espace public de Quétigny ? En quoi, finalement, peut-on associer ces apports à la notion de paysage urbain ?

On a vu que Sgard est l'un des « cosignataires » de l'article « paysage urbain » de 1965. Pour autant, il ne revendique pas cette notion comme structurante pour sa pensée et son action sur le paysage. Paysagiste urbain, il l'est pourtant de formation si on peut dire, puisqu'il cumula les deux apprentissages, à l'instar de Théodore Leveau, qui le tenait en estime. Sgard a été marqué par ses voyages de jeunesse en Europe du Nord et continentale : il en a retenu un goût prononcé pour les formes simples et efficaces, pensées à l'échelle du territoire tout entier.

41 Entretien avec Hervé Vouillot, 12 Juillet 2006

42 Registre des Délibérations du Conseil municipal de Quétigny, séance du 10 juillet 1967

43 Entretien avec Michel Colle

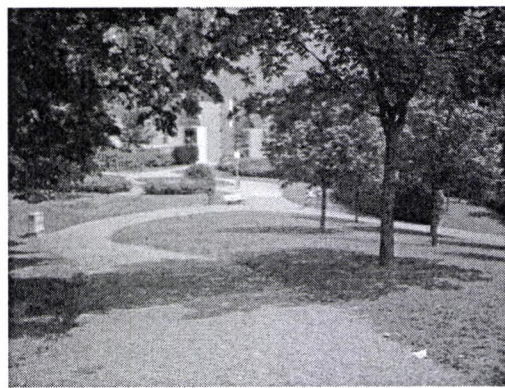


Quelques photographies des parcs de Sgard à Quétigny

La composition des parcs qu'il a réalisés à Quétigny (parc du Cromois, parc du grand chénier, espaces verts de la zone résidentielle), comme celle de ses œuvres majeurs (parc André Malraux à Nanterre, Parc des Pins à Beyrouth), se signale par une lente respiration de buttes et d'allées sinueuses, de conques et de cirques, entrecoupés de bosquets épais et souvent monospécifiques. Il recherche une échelle simple, qui renvoie manifestement, au-delà et parfois en s'abstrayant des contextes architecturaux immédiats, à la grande échelle du territoire campagnard dans lequel il s'inscrit.

Cet intérêt marqué pour la grande échelle, on l'a dit, l'a amené à expérimenter des méthodes inédites pour penser le paysage à l'échelle de vastes territoires. Il a inventé ainsi les premiers plans de paysage français, avec des succès plus ou moins importants.

Lorsqu'on demande à Sgard ce qu'est le paysage urbain selon lui, il invoque la notion d'échelle humaine, que nous avons déjà rencontrée dans le discours de Leveau, et l'alternance de séquences d'espaces publics multiples, contrastées, et subtilement articulées⁴⁴.



Photographie : un mail et une entrée de jardin

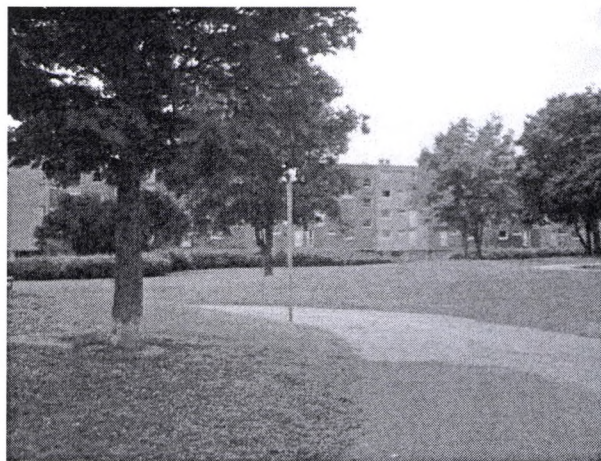
Et de fait, son travail sur la topographie de Quétigny, en jouant sans cesse avec les écrans végétaux et les modelés de terrains, rythme agréablement les promenades le long des cheminement verts. L'exigence de variation des espaces et de richesse des articulations est manifeste lorsqu'on considère les larges mails qu'il a fait planter le long des principales avenues de Quétigny. Ici, changeant de contexte architectural, il abandonne les buttes et les sinuosités au profit de perspectives profondes et larges. Les jardins des immeubles s'articulent sur ces mails au moyen de systèmes de soutènement et d'emmarchements simples mais efficaces. Aucune maestria formelle donc, mais une formidable prise en compte de l'échelle urbaine, débouchant sur une sensation réelle d'aisance, de confort, de sérénité dans la traversée pédestre de la ville.

44 Entretien avec Jacques Sgard

Quant à Bernard Lassus, s'il n'a à notre connaissance jamais revendiqué la notion de paysage urbain, il a joué un rôle de premier plan dans la redéfinition de la notion même de paysage au sein de la profession et bien au-delà. On lui doit notamment deux notions dont on a déjà aperçu les croisements avec celle de paysage urbain : la notion d'ambiance, et la notion d'habitant paysagiste.

Par la première, qui alimente sans doute le terme « croquis d'ambiance » que nous avons rencontré précédemment, Lassus invite les aménageurs à penser les lieux selon la perception sensorielle et mentale que les usagers en ont. Il a développé de multiples expérimentations pour une approche phénoménologique de l'espace, qui l'ont souvent conduit aux limites de l'action artistique (lui-même se définit comme « plasticien-paysagiste »).

Cette volonté de replacer le sujet au centre de la question de l'aménagement du paysage l'a mené tout naturellement à inventorier les voies spontanées par lesquelles les habitants construisent ou transforment leur environnement physique, notamment en contexte urbain. Cela donna lieu à un livre qui fit date, « les habitants-paysagistes »⁴⁵, où il tentait de conceptualiser des modes d'appropriation du paysage sans paysagistes. En particulier, il mit en évidence le rôle de la couleur dans la structuration de l'espace, à une époque où le spatial primait incontestablement sur le chromatique.



Photographie : les immeubles colorés de Bernard Lassus

C'est précisément ce pouvoir structurant de la couleur qu'il proposa à la Ville de Quétigny d'expérimenter en grandeur nature. Au terme de son étude sur les « ambiances visuelles », les immeubles de la première tranche de la zone résidentielle bénéficièrent d'un traitement à la peinture et surtout à la pâte de verre, déclinant des ambiances chromatiques multiples, fondant tantôt les immeubles dans le ciel ou la verdure, et les faisant surgir subitement à d'autres endroits. Il s'agit d'une véritable composition chromatique surajouté à la composition architecturale, très appréciée des habitants, et qui contribue incontestablement à l'agrément des espaces publics. Dans cette volonté de dissocier les ambiances de la régularité d'une architecture par ailleurs assez pauvre, ne retrouvons-nous pas encore cette notion de complexité des échelles véhiculée par le paysage urbain, ainsi qu'une expression de la polyphonie de la maîtrise d'œuvre qui l'a favorisée ?

3.3. Construire avec les gens

3.3.1. La communication municipale

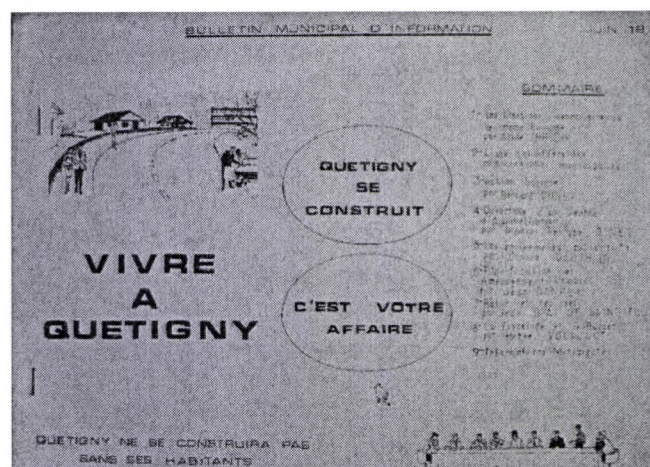
On a montré que le succès du projet de Roger Rémond a reposé essentiellement sur sa capacité à doter la commune d'une maîtrise foncière réelle de l'espace. Cette maîtrise n'aurait jamais pu être acquise sans l'extraordinaire assise politique du maire, capable de recueillir les suffrages des propriétaires terriens autant que des nouveaux habitants des logements sociaux récemment construits. Une telle assise impliquait une communication permanente et intense entre élus et

⁴⁵ Bernard Lassus, « Les habitants paysagistes », op. cit.

population. Ainsi, la communication municipale devint une composante à part entière du projet lui-même, non seulement dans ses méthodes mais, comme on le verra, dans ses formes elles-mêmes ! L'exemple de Quétigny nous explique pourquoi la concertation n'est pas une option, mais une condition de tout projet urbain.

Dans les premières années de la mise en œuvre du projet, c'est-à-dire avant l'arrivée des premiers locataires, sans doute cette communication se faisait-elle de façon informelle, comme autrefois : tout le monde se connaissait dans ce qui était encore un village.

Mais dès 1970, la municipalité éprouva le besoin de publier un bulletin municipal, dans lequel elle expliquait son principe de « municipalisation de l'aménagement » et clamait haut et fort son désir de construire la ville en lien direct avec la population⁴⁶. Les trois premiers numéros furent consacrés à la présentation des institutions municipales, de la Régie, et de l'historique du village et de son projet. Dès 1971, le journal se faisait le relais de l'information quotidienne quant aux projets en cours : invitation à suivre la révision du Plan d'Occupation des Sols en 1972, à donner des avis sur le projet de place centrale, etc.



Couverture du bulletin municipal de Quétigny Journal de 1971
Archives départementale de Côte d'or, PCD 169

Le sous-titre du journal était en soi tout un programme : « Quétigny ne se construira pas sans ses habitants... ». Le style en est souvent direct, et il est fréquent que des croquis illustrent les articles, illustrant la vie en ville. Il est tentant de rapprocher un tel journal de la gestion que faisait alors Simon de la revue « Espaces verts » depuis 1968 : le rôle central des slogans et des images, notamment des croquis, montre bien qu'on a cessé de s'adresser à un public d'experts, et que l'« homme de la rue » est devenu le véritable destinataire du discours.

3.3.2. Les réunions de concertation

Avec le journal municipal, les réunions de concertation constituent le deuxième support de la communication du projet en direction de la population. Durant les années 1970, ces réunions, fixées à un rythme régulier, faisaient parfois salle comble⁴⁷ : les nouveaux venus étaient très curieux de participer à l'amélioration de leur cadre de vie. Certaines étaient annoncées dans le journal municipal, et le ton des articles dénote parfois des difficultés à mobiliser la population. Les architectes et paysagistes étaient parfois associés à ces réunions. Il en sortit certaines décisions structurantes pour le projet, dont les plus importantes furent l'abandon du plan Colle pour la place centrale au profit du plan Andraut et Parat, et le déplacement d'une avenue

⁴⁶ Les bulletins municipaux de Quétigny ont été consultés aux Archives Départementales de Côtes d'Or, où ils sont conservés sous la cote PCD 169

⁴⁷ Selon Hervé Vouillot

initialement prévue au plan de masse entre le quartier du Grand Chénier et la zone résidentielle centrale – déplacement ayant permis la programmation d'un nouveau parc urbain.

Le mouvement concertatif s'est épuisé à partir des années 1980, c'est-à-dire lorsque l'essentiel de la structure urbaine était sorti de terre et que les débats ne pouvaient plus porter que sur des questions très secondaires.

3.3.3. Fixer la population

Cet essoufflement s'explique aussi sans doute par l'instabilité de la population concertée elle-même.

Jusqu'au milieu des années 1980, la part du locatif social dans le parc immobilier de Quétigny est très importante. Les premiers locataires, attirés à Quétigny par la zone industrielle et les équipements scolaires, quittèrent la ville dès qu'ils eurent la possibilité d'accéder à un logement plus autonome. Les nouveaux locataires, ignorants des débuts de l'aventure, étaient sans doute plus difficiles à mobiliser.

La municipalité comprit alors qu'une véritable participation des habitants à la construction de leur ville suppose une certaine fixation de la population, objectif qui ne pouvait être atteint qu'en donnant aux habitants la possibilité de réaliser à Quétigny même leur « parcours résidentiel », c'est-à-dire de pouvoir accéder à un logement individuel en accession à la propriété⁴⁸.

Cette politique de fixation de la population eut des répercussions sensibles sur le projet initial de Michel Colle : la ceinture pavillonnaire prévue d'entrée de jeu fut développée sur des épaisseurs bien supérieures, les opérations de lotissement massives se poursuivant jusqu'à aujourd'hui.

On comprend alors que l'objectif concertatif, visant initialement à communiquer un projet d'urbanisme à une population préexistante ou fraîchement arrivée, a changé de visée : c'est maintenant le projet lui-même qui vise à fixer une population qui, ultérieurement peut-être, pourra participer à l'invention d'un projet urbain renouvelé (mais sur quelle base ?).

3.3.4. Les supports de communication

Cette politique de concertation s'est-elle traduite, à l'intérieur de la production des paysagistes et urbanistes, par la sollicitation d'outils graphiques innovants ? Nous avons postuler en effet dans la deuxième partie de ce rapport que l'emploi massif du croquis d'ambiance et de la maquette d'étude par les paysagistes des « années paysage urbain » était en grande partie motivée par la volonté de s'adresser à ce public de non-expert que sont les élus locaux et leurs administrés.

3.3.5. Photographie d'une maquette d'étude de la place centrale

Michel Colle se souvient que c'est effectivement à cette époque qu'il décida d'installer dans son agence un atelier de maquettes, car l'essentiel des échanges avec la municipalité de Quétigny se faisait d'après des maquettes. Ces maquettes d'étude étaient réalisées assez rapidement, comme leur photographie le montre.

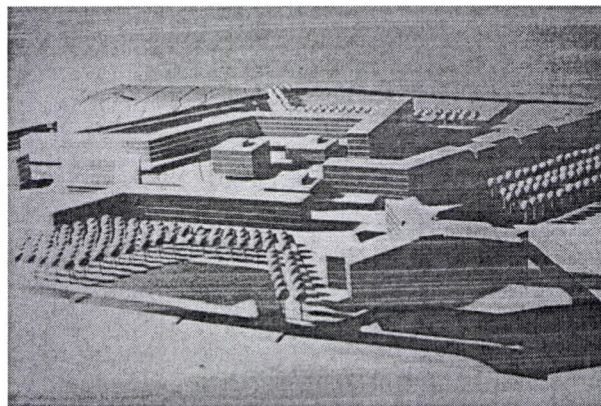
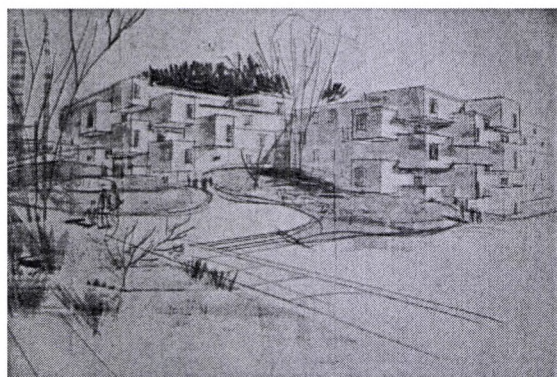
Le journal municipal confirme aussi l'utilisation de ces maquettes dans le cadre des réunions de concertation. Tel fut le cas pour l'aménagement d'un espace d'entrée d'immeuble, et pour la place centrale (pour laquelle une maquette fut spécifiquement demandée pour la réunion de concertation⁴⁹).

Les paysagistes n'ont malheureusement pas conservé d'archives de cette période. Il est cependant certain que Jacques Sgard eut recours aux croquis d'ambiance, l'un d'entre eux étant intégré au dossier de marché pour l'aménagement du parc du grand Chénier. On reconnaît également sur

48 Selon Hervé Vouillot

49 Bulletin municipal, supplément de juin 1973, Archives départementales de Côtes d'Or, PCD 169

un croquis de l'architecte les traits caractéristiques du genre : une perspective montée approximativement, un tracé rapide et expressif, dynamique, où la figure humaine joue un rôle déterminant.



Deux croquis d'ambiance tirés du dossier du grand Chénier

Conclusion

Les relations que le projet de Quétigny entretient avec la notion de paysage urbain sont donc multiples.

Dans l'esprit de la municipalité qui l'a programmé, ce projet construit un paysage urbain puisqu'il constitue une sorte de compromis entre l'urbanisation des grands ensembles et le désir de sauvegarder une relation forte à la réalité villageoise initiale de Quétigny.

Du point de vue du projet lui-même, la dimension du paysage urbain peut être appréhendée à travers la place centrale donnée aux espaces libres, leur aménagement direct par la Ville à travers la compétence d'une jeune profession, celle de paysagiste, qui plus est représentée par deux maîtres d'œuvres majeurs de cette période que nous avons appelé plus loin les « années paysage urbain » du paysagisme français.

Les thèmes majeurs du projet – l'organisation d'une trame verte de déplacements, la volonté de multiplier et d'articuler subtilement les ambiances successives des espaces publics – entretiennent un rapport direct avec l'idée de paysage urbain.

Les rhétoriques de communication du projet mobilisées, en particulier les maquettes réalisées par l'urbaniste, sont révélatrices de ce nouveau rapport entre maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre et maîtrise d'usage dans la perspective duquel l'essor de la profession et des thématiques du paysagisme contemporain se sont forgés.

Le Quétigny des années 2000, s'il diffère structurellement du plan Colle par sa quasi continuité urbaine avec Dijon et le rôle majeur qu'y jouent une zone industrielle et une immense zone commerciale programmée durant les années 1980, présente cependant dans toute sa partie centrale un exemple tangible de paysage urbain aménagé. Promenades et immeubles forment un ensemble cohérent, lisible comme tel, et la ZPPAUP à l'étude célèbre les vertus du plan d'urbanisme initial.

- Florent Hébert : les dispositifs qui permettent de montrer les paysages urbains dans les films. Exemple : la mobilité comme dispositif pour montrer du paysage urbain (pour la IIe partie : quels paysages montre-t-on ; pour la IIIe partie : comment les montre-t-on).

- Hélène Jannièrè : le film « Les Semeurs de ville » 1966, coll. "60 Millions de français", à propos de la ZUP de Nîmes, construite par Xavier Arsène-Henry, Delfante urbaniste en chef de la ville de Nîmes.

4. MODELER UN PAYSAGE URBAIN : « SEMEURS DE VILLES ». QUELQUES DOCUMENTS

Évoquée à plusieurs reprises dans cette recherche, notamment à travers les propos de l'architecte Xavier Arsène-Henry, la conception du paysage urbain comme « création plastique » peut être illustrée par *Semeurs de villes* (1965). Diffusé le 24 février 1965 à la télévision (production Office de Radio Télévision Française, 1965, 37mn 28s), ce film fait partie de la collection (série) « 60 Millions de français », une émission de Jean-Luc Dejean présentée par Philippe Lamour et réalisée par Jean-Charles Lagneau. Dans ce film apparaissent Xavier Arsène Henry, Charles Delfante, Philippe Lamour, (X ?) Southwell.

Ce film télévisé a été réalisé à l'initiative de Philippe Lamour qui dirige la série d'émissions « 60 millions de français », consacrée à l'aménagement du territoire. P. Lamour (1903-1992), auquel X. Arsène Henry s'est lié d'amitié en 1960, est un acteur de premier plan dans l'aménagement du territoire français, des années 1930 à 1970⁵⁰, et notamment dans la région du Languedoc. Créateur de la Compagnie nationale d'aménagement du Bas-Rhône et du Languedoc (cette région est pour lui un « laboratoire » de l'aménagement du territoire), avec des objectifs non seulement d'aménagement urbain mais de reconversion agricole et d'aménagement du littoral, il est nommé par Pierre Sudreau directeur, à sa création en 1960, du Conseil supérieur de la Construction ; puis, en 1963, il devient président de la Commission nationale d'aménagement du territoire, chargée de réfléchir à la politique de la DATAR nouvellement créée.

Le film relate ou plutôt reconstitue la conception de la ZUP de Nîmes Pissevin (Charles Delfante urbaniste en chef, Xavier Arsène-Henry architecte, J.C. Dubost architecte associé aux Frères Arsène-Henry, à partir de 1961), dans un contexte de contestation de cet aménagement par des associations d'habitants, contestation relayée par une campagne de presse locale, au nom de la destruction des sites. À Nîmes-Pissevin, X. Arsène Henry applique nombre de principes déjà expérimentés dans la ZUP de Montereau-Surville, opération à propos de laquelle l'architecte a formulé, en 1960, sa définition du « paysage urbain ». Ces principes, que l'on retrouve à Nîmes, sont notamment la composition et la monumentalité, la conception plastique des volumes du grand ensemble, l'utilisation de « monuments modernes » pour le marquage et l'identification des habitants à leur quartier. Ces « monuments modernes » (des équipements techniques) sont particulièrement importants aux yeux d'Arsène-Henry : « une certaine uniformité des immeubles de logements doit être compensée par ce que j'ai appelé des "accidents", c'est-à-dire des bâtiments d'architecture très forte et en opposition avec l'environnement⁵¹. » Néanmoins, à Nîmes-Pissevin, le rapport au site est plus déterminant encore qu'à Montereau pour la conception d'un paysage urbain modelé, en volume, à la manière d'un sculpteur. L'architecte utilise d'ailleurs la métaphore de la sculpture dans le film lui-même et dans plusieurs commentaires de cette ZUP (articles de l'époque⁵², puis dans ses mémoires⁵³).

50. Avocat de formation, P. Lamour est membre à la fin des années vingt des Faisceaux de G. Valois : il oppose à la « pourriture » de la IV^e République, l'efficacité d'une organisation corporatiste de l'Etat. En 1930, il fonde la revue *Plans* (1930-1933), qui prône le planisme, alliant modernité technique et planification économique, et à laquelle participe Le Corbusier. Après la 2^e guerre mondiale, P. Lamour est aux côtés de J. Monnet pour l'organisation de la planification économique. Voir Jean Robert Pitte, *Philippe Lamour 1903-1992. Père de l'aménagement du territoire en France*, Paris, Fayard, 2002, 369 p.

51 X. Arsène-Henry, *Rentrons, il se fait tard... le long chemin d'un architecte 1919-1998*. Préface de J. Chaban-Delmas, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 198.

52 Notamment dans la revue *Etudes* de novembre 1963, le long article « Une cité de demain », p. 156-174 ; dans *Notre ville* (Tours, Mame, 1969, 328 p).

53 X. Arsène-Henry, *Rentrons, il se fait tard...* op. cit.

4.1. Quelques données historiques sur le projet de la ZUP de Nîmes Pissevin

Cette opération a été décidée alors que dans les années 1950, Nîmes devait faire face à une crise du logement due à un parc insalubre, plus ancien que celui de villes moyennes comparables⁵⁴. La ville connaît un phénomène d'urbanisation hors de ses murs, dans un mouvement centrifuge qui à la fois altère le territoire environnant et accélère la dégradation du centre ville. Ce problème est d'ailleurs soulevé lors du Séminaire des architectes du Languedoc, organisé en janvier 1957 par le Cercle d'Études architecturales du Languedoc, sous la présidence de Philippe Lamour et de Le Corbusier ; ce séminaire propose à ce problème une réponse fonctionnaliste.

La construction de la ZUP s'intègre dans un ensemble d'opérations : remembrement agricole (programme initial défini en 1956), marché gare de Nîmes Saint-Césaire (1956, maître ouvrage SNAC, Société d'Aménagements Communaux).

Plusieurs opérations ponctuelles précèdent le vaste projet de la ZUP de Nîmes-Pissevin. En 1955, la municipalité a obtenu le concours du Fonds National d'Aménagement du Territoire et le financement par la Caisse des dépôts d'une première tranche de 1000 logements sur 30 ha de jardins à l'est.

Entre 1960 et 1963, la situation nîmoise du logement se dégrade encore, car la région est confrontée à l'afflux de rapatriés d'Afrique du Nord, auquel la ville fera face en construisant de 1963 à 1966 un quartier d'urgence, le Mas de Mingue⁵⁵.

Charles Delfante est l'auteur d'un rapport préparatoire au Plan d'urbanisme directeur (PUD). Il constate qu'1/5 du parc de logements est insalubre en 1959 : « 6000 rénovations de logements et le même volume de constructions neuves seraient nécessaires⁵⁶. » L'hypothèse urbanistique de C. Delfante est de doubler Nîmes en 15 ans. Son rapport ainsi que les règlements d'urbanisme édictés suscitent de fortes critiques de la part des architectes locaux, qui reprochent son caractère technocratique, son absence de référence au passé romain de la ville. « C'est au nom du "site", que les architectes nîmois portent leur critique, dans un document signé conjointement par leur syndicat et par le Conseil Régional de l'Ordre en 1963. Le texte présenté au conseil municipal, deux ans après l'approbation de la ZUP, fait explicitement référence à un antique âge d'or, pour mieux souligner le caractère inadapté d'une extension prévue à l'Ouest sans remaniement global de la cité⁵⁷. » Les architectes nîmois appellent à penser la ville dans sa continuité historique.

En fait, la municipalité a peu de moyens de contrôle sur cette opération de ZUP, qui entre dans la politique d'aménagement du territoire voulu « d'en haut » et dans un processus de modernisation de la région, comprenant la construction d'infrastructures autoroutières (le premier tronçon Nîmes Montpellier ouvrira en 1968), de transport (aéroport de Nîmes-Garons) et la prévision de zones industrielles.

X. Arsène-Henry, mis en concurrence avec Marcel Lods et avec André Wogensky (ami de P. Lamour), est finalement nommé architecte en chef de la ZUP de Nîmes en 1961⁵⁸.

12.000 logements sont prévus sur un site de 350 ha. 8000 seront construits à Nîmes ouest, sur un rythme d'environ 1000 par an. En 1965 l'architecte obtiendra de relier de relier Nîmes Pissevin au centre-ville.

Le PUD sera approuvé en 1966⁵⁹.

4.2. Le film

Le film adopte une rhétorique assez convenue. Il présente d'abord la contestation provoquée par l'implantation de la ZUP dans les garrigues nîmoises, prenant ainsi le parti des associations d'habitants contre le projet. Puis, il prend le contre-pied de leur argumentaire en expliquant la

54 Catherine Bernié Boissard, *Nîmes. Le choc de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 153.

55 Idem, p. 158.

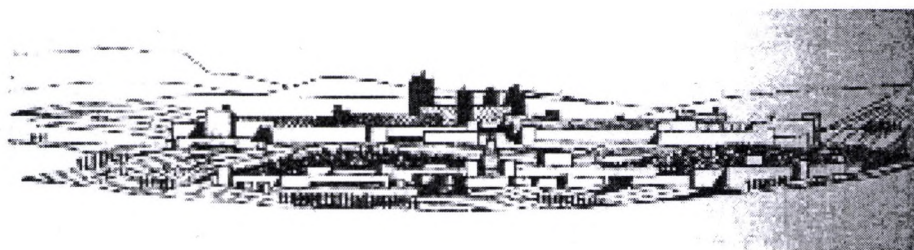
56 Idem, p. 153.

57 Idem, p. 164.

58 Le directeur départemental de la construction de Seine et Marne (où Arsène-Henry construit simultanément Montereau, 1300 logements) est nommé à Nîmes.

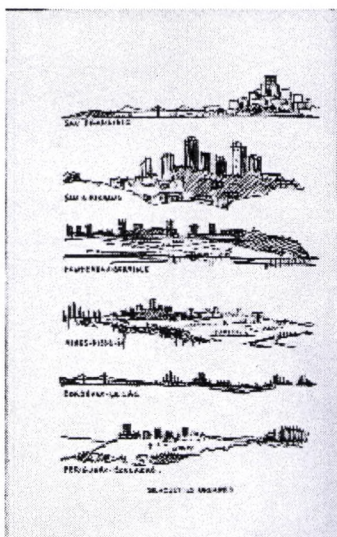
59 C. Delfante, Rapport préparatoire au Plan d'urbanisme directeur, dactylographié, Mairie de Nîmes, 1966.

nécessité de la planification urbaine, par la voix de l'urbaniste lyonnais C. Delfante. Ce dernier est filmé se livrant à un exposé oral, debout au tableau devant des plans d'urbanisme. Le film donne ensuite plus longuement la parole à l'architecte X. Arsène-Henry. Celui-ci tente de reconstituer *a posteriori*, le processus de création d'un nouveau paysage urbain à partir de son interprétation du site. Mais lorsque l'architecte a la parole, la mise en scène est tout autre. Contrastant avec les plans sur C. Delfante, elle met en valeur la relation entre la conception de la ZUP et le site, aux dépens des autres éléments entrant en ligne de compte. Le film montre l'architecte non pas à une table de travail dans son agence, mais arpétant les garrigues, feuilles à dessin et fusains à la main, vêtu d'une grande cape noire et d'un chapeau à rebords – ce qui évoque soit les peintres impressionnistes expérimentant la peinture de paysage en extérieur, soit F.L. Wright, avec lequel l'analogie vestimentaire est frappante. Les paroles de X. Arsène-Henry – les lignes de force du projet qui « surgissent » ou « jaillissent » du contact avec le site – font pencher pour cette seconde interprétation.



Silhouette de la ZUP de Nîmes Pissevin, extrait d'*Etudes*, novembre 1963, p. 162

De nombreux plans montrent des croquis de silhouettes de ville, tracés *in situ* et « en direct » par X. Arsène-Henry. Ces croquis sont en tout point semblables à ceux qui illustrent l'article « L'art urbain est mort... vive l'art urbain ! » paru dans *Urbanisme* en 1964. (**Planche I/C2**) ou plus tard, en 1972, un article de C. Delfante dans la même revue (**Planche II/A1**), intitulé « Comment peut-on contrôler la création du Paysage urbain ? », par exemple, la découpe sur le ciel de San Gimignano et de ses tours. En 1969, X. Arsène-Henry reproduit dans son livre *Notre ville*, entre manifeste et « manuel » de conception d'un projet urbain, une planche de tels croquis.



Légende : Croquis de silhouettes de villes, page extraite de *Notre Ville*, Tours, 1969

Enfin, le film donne la parole au directeur technique de l'entreprise, qui commente le choix des voies automobiles sur pilotis, qui dégagent l'espace piéton.

Quelques éléments sur le découpage du film.

- Les gens protestent pas tant contre la construction neuve mais contre la démolition. Plan opposant un mas à une barre des années 1960.
- On voit un vieil homme qui est contre la démolition et l'implantation de la ZUP dans la garrigue. Il fait partie des « antizupistes ».
- Plan Bulldozer et mas.
- Centre ville ancien de Nîmes. Patrimoine ancien vs. HLM.
- Plan embouteillages. Deux roues et parking.
- Voix off : « Chefs d'oeuvre en péril et vies en péril » « redoutables forteresses de l'architecture contemporaine ». « Dès 1930 il s'agissait d'élargir les villes. »
- 9:10 Voix off : « Juxtaposer des HLM et un vieux quartier n'est pas une solution, c'est enlaidir. Les urbanistes proposent : des îles dans les vieux quartiers. Mais cette solution est insuffisante. Le présent est dynamique. Aménager le territoire ce n'est plus le rapiécer. »
- 9:47 (*On voit quelqu'un qui manipule des morceaux de sucre pour en faire une composition, à la manière d'un plan masse*).

Voix off sur les plans « sucre » : « Non pas de beaux grands ensembles mais une ville, cela se conçoit dans un contexte, sur un site. Dans les municipalités pilotes, la ZUP, ville nouvelle, est parallèle et complémentaire à la précédente. Mais elle prend place sur les franges des banlieues 'où vivaient les amis de la solitude'. [...] « De cette mort naîtra une cité ». « L'ancien et le nouveau ne rivalisent pas mais se complètent ; les aménageurs sont respectueux du passé mais cesseront d'en être les timides prisonniers. »

-13:16 L'exemple de Montereau et de sa cité satellite (X. Arsène Henry arch. en chef) : « le respect des paysages fait la beauté des villes ; une ville n'est telle que si elle épouse le sol qui la voit naître. »

- Voix off : « À Meaux, l'urbaniste est artiste ingénieur. Il faut lier l'ancienne ville à la nouvelle. »

- Retour à Nîmes. C. Delfante explique le développement proposé de la ville.

- 16:00. C. Delfante : « À Nîmes, on prévoit 10 000 logements sur des terrains libres. Les grands principes du projet proposé sont la liaison ville entre nouvelle centre ancien, les grands axes et un parkway. Une ville nouvelle bien reliée, programmée et localisée. Ce nouvel élément de la ville va être exprimé en volumes par les architectes. » Ainsi, la « croûte » est constituée par « les silhouettes des différentes toitures des immeubles ».

Il s'agit également en programmant cette ville nouvelle de limiter le développement sud de la ville.

- Voix off : « En prolongement des études d'urbanisme de M. Delfante, un architecte a été nommé. »

- plan sur les croquis de silhouette [cf. croquis publiés dans *Urbanisme*].

« Le passé. Evoquer les villes anciennes ». Croquis de silhouettes : Uzès, Salzbourg, San Gimignano. X. Arsène-Henry : « dans ces exemples historiques, les hommes « n'ont pas craint d'opposer ces flèches verticales à cette composition horizontale ».

« Sur des plateaux successifs, l'architecte cherche à retrouver dans le décor urbain qu'il a créé tout ce qui a fait l'attrait des villes anciennes. »

X. Arsène-Henry : « Architecte en chef de la future ZUP de Nîmes, nous nous sommes trouvé en face de deux impératifs. Le premier, 15 000 logements à réaliser. Le second, respecter cette nature. Emotion que peut avoir un architecte devant un pays qu'il ne connaissait pas. »

X. Arsène Henry « joue » pour le film le processus « qu'il a lui-même suivi » : les tracés par rapport au paysage. « Transformer cette nature pour voir surgir peu à peu une vision de cette ville future : par exemple, une couronne de collines avec une ponctuation de cyprès. Les lignes horizontales du paysage issues des murs de pierre, présupposent des terrasses sur lesquelles on viendra poser les immeubles. On aperçoit un des points durs de la silhouette générale : la tour Magne avec son socle de verdure, et quelques témoins actuels d'habitation dans la ZUP, mazets, terrasses et arbres... Ces silhouettes de collines sont modifiées à certains endroits par un bouquet de pins. Il fait partie des témoins qu'il faut conserver, on imagine très bien ce bouquet de pins qui viendra s'intégrer dans les cours, avec la fontaine en dallage, créant de l'ombre. [...] »

- 20:19. Plan sur dessin d'une placette dans un grand ensemble. X. Arsène-Henry : « Il [le bouquet de pins] restera pour les gens qui habiteront cette future ville une des vues qu'on avait autrefois. J'ai abandonné le paysage actuel de la ZUP [plans sur dessins de la garrigue] pour me trouver dans la situation d'un voyageur qui dans une dizaine d'années viendrait vers Nîmes et découvrirait toute la silhouette urbaine depuis les hauteurs des costières du Gard. De cette hauteur on découvre tout le caractère de la ville. »

- Voix off : « Par quel trait de fusain modifie-t-on une colline pour un inscrire une cité ? »

- 21:43. X. Arsène-Henry : « Dans ce paysage, sur les lignes horizontales de ces pierres sèches sont venues se placer les lignes de la ville future, en ayant une vision de la silhouette de cette ville accrochée sur la colline, avec ses grands immeubles et le bouquet de la ville, sa partie centrale avec ses grands immeubles tours qui viennent en quelque sorte accompagner et exaucer tout le paysage naturel en retrouvant des transparences pour jouir des vues et avec cette particularité, lorsque on construit sur une colline, de pouvoir déboîter les immeubles les uns par rapport aux autres, pour qu'ils puissent bénéficier du paysage. Ainsi, peu à peu, nous est apparue la silhouette de toute cette nouvelle ville. »

- 23:08. Voix off : « La silhouette est dessinée [...] une SEM (Société d'Economie Mixte) est créée. »

- [plans sur la silhouette de la ville dessinée *in situ* par X. Arsène Henry Voix off : « il reste un problème capital à résoudre, le problème humain, ceux qui ne veulent pas habiter des fourmilières. »

« Il faut que rien n'arrête l'essor de la ville nouvelle [...] » « sitôt le projet accepté, une association de mécontents est créée ; zupistes et antizupistes s'affrontent » (25 :00)

M. Pinelli (président de l'association contre la ZUP) : « critique le matériau, le goût, l'uniformité, le prix. Contre l'industrialisation de Nîmes. »

- 30 :10. La voix off émet une nouvelle série de critiques, celles qui émanent des premiers utilisateurs de la ZUP. « Il manque des éléments. Le chantier n'est pas fini, la viabilité non faite, le problème des routes, de la boue, etc. pas de lumière ... » Le problème des courses en ville, les écoles encore manquantes, le ramassage scolaire...

Parmi les points positifs, la lumière dans les appartements.

- 33:41. Voix off : Commentaire sur l'intérêt particulier qui doit céder devant l'intérêt général.

- Plan pano vue aérienne oblique sur le front bâti dans le paysage.

- 34:20. De nouveau X. Arsène-Henry sur les équipements. Bureaux, maisons de jeunes trajet du piéton : sur les rampes, sous la rocade voiture. Voitures : voies sur pilotis + parkings couverts.

- (X ?) Southwell, directeur technique de la société chargée des travaux, explique les conceptions de X. Arsène Henry sur la séparation complète de la circulation des automobiles et des piétons. Passerelles au dessus des routes en déblais. Voies surélevées sur pilotis de béton, sous lesquelles les piétons pourront passer.

- [plusieurs plans sur la voie surélevées au pied des immeubles.]

-37:53. Plan sur Southwell dans ce décor, qui affirme que les pieds d'immeubles laissent libres les voies piétons sous pilotis à l'abri du vent : « les piétons pourront accéder à une transparence dans

laquelle seront installés quelques commerces ; tout en laissant la possibilité, par des rampes et des escaliers, d'atteindre des espaces verts de l'autre côté. »

- Plan sur les croquis de X. Arsène-Henry.

- Puis sur le vieil homme du début : « il n'y a qu'à attendre que ce soit fini ».

- Conclusion de Philippe Lamour : « La cité est vivante, c'est une création continue ».

-Générique : 60 Millions de français. Emission de Jean Luc Dejean présentée par P. Lamour.

4.2. Une démarche de création du paysage urbain : « Sur la sellette du sculpteur »

À plusieurs reprises, en 1963, dans un long article de la revue jésuite *Etudes*, en 1969 dans son livre manifeste *Notre ville*, puis quelque trente ans plus tard dans ses mémoires, l'architecte revient sur son travail de création d'un paysage urbain par le biais du modelage de la silhouette de la ville. Il insiste toujours davantage sur le site. Ces écrits forment un bon complément au film. Au fil de ces textes, se cristallise une démarche (peut-être réinventée) de conception du paysage urbain.

« Le territoire était beau : une suite de collines, quelques mazets, une végétation d'arbousiers, des cyprès et des cèdres centenaires. J'ai passé huit jours à me promener dans ce paysage de rêve. Le seul sentier Est Ouest avait été tracé par les ânes qui venaient de Saint-Césaire apporter de la lavande au marché de la ville. Depuis des siècles ce paysage n'a pas changé. quelques alignements d'oliviers sur des terrains en banquette et des chèvres. Et il m'est demandé d'intégrer dans ce paysage une ville de quarante-cinq mille habitants ! Je souhaitais que la forme de ce nouveau quartier de Nîmes soit issue du site afin de donner l'impression **qu'elle jaillissait des dénivellations du sol**. Afin de me pénétrer de ces 350 ha, je les ai parcourus en exécutant une cinquantaine de croquis du paysage et de cette nature sauvage. Chaque dessin était repéré sur un plan. J'ai pris possession de ces collines, de ces vallons, de la descente vers la ville, de la large vue du Sud vers la plaine. Et, peu à peu, aux endroits où j'avais dessiné les croquis, **j'ai senti le paysage urbain surgir sur les pentes ; une vision de la silhouette des murs ; des volumes se sont découpés sur le ciel ; j'ai vu se développer les rampes, les courbes des voies, les tours et les immeubles allongés**. En frange des zones construites, les pentes de ces remparts étaient réservées à des maisons familiales.

Par expérience, je pouvais imaginer le volume général des immeubles. Ainsi dans des surfaces de terrain limitées les constructions concentrées n'occupaient que 60% de la surface de la ZUP. Le reste, traité en espaces verts conservés et aménagés, formeraient le socle des bastions. Je dis des 'bastions' car je voulais diviser l'opération en plusieurs sous-quartiers à faire vivre au fur et mesure de la réalisation prévue en quinze années.

Assez différente comme approche de Surville (Montereau), la forme était issue des courbes du sol et donc aléatoire au lieu d'être une image volontaire parachutée. De plus je m'étais rendu compte qu'un plan préfabriqué était plus difficile à respecter dans le temps car les programmes évoluaient et inévitablement il s'ensuivait une certaine uniformité, un peu comme au Havre. C'était le premier acte de Nîmes-Pissevin⁶⁰. » **(Nous soulignons)**.

Plus précis est le récit de 1963, retraçant étape par étape le processus de conception de la ZUP, accompagné de cinq dessins qui montrent le « modelage » du plan masse. Nous pensons utile de le citer longuement.

« Sans trahir ces premiers dessins, sans leur ôter de leur fraîcheur, nous avons recherché la méthode qui nous permettrait de transposer en document graphiques techniques précis, tirés au té et à l'équerre, les croquis faits à la main levée. Le *premier document* (fig. 1B) consiste, sur un relevé du terrain exécuté par un géomètre, à délimiter les zone boisées, à reporter, dans leur direction générale, m'emprise des tracés des futures voies de liaison avec la ville actuelle, tracés émanant des plans d'urbanisme, et enfin à souligner, en forçant le trait, les courbes de niveaux du

60 X. Arsène-Henry, *Reignons, il se fait tard...* op. cit., p. 190-191.

plan afin de faire apparaître avec plus de vigueur le relief du terrain. Ceci nous facilite la lecture des dénivellations, de leur orientation et de leur pente.

Sur cette carte en relief, dans les zones où nous avons décidé, d'après les croquis faits sur place, d'implanter des constructions denses, nous transformons les courbes de niveaux de 5 mètres en 5 mètres (*deuxième document*). (Fig. 2B)



Fig. 1

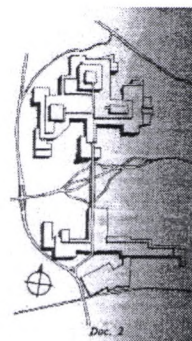
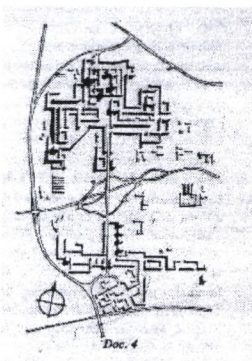
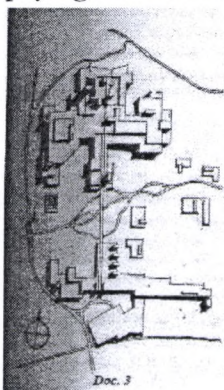
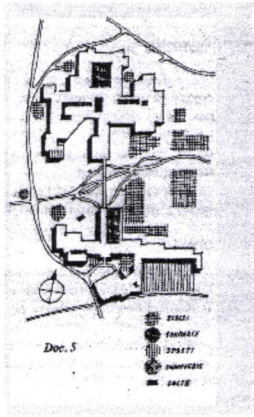


Fig. 2

Après avoir exécuté les ombres de ce nouveau relief, des plateaux successifs apparaissent, plateaux dont les formes sont issues directement du terrain naturel. Les collines se présentent comme des pyramides à gradins, les vallons comme des stades antiques. Ce sont ces plateaux, comme autant de terrasses de 5 mètres de haut, qui constituent les soubassements des constructions et leurs tranches se présentent comme des murs de soutènement contre lesquels le paysage naturel intact vient déferler.



Puis, sur ces plateaux, nous avons posé des volumes pleins (*troisième document*) semblables à ceux des silhouettes des croquis de la ville du rêve. Comme un sculpteur qui tourne autour de sa sellette, afin de découvrir les différents aspects de son œuvre sous tous ses angles, nous avons, nous aussi, tourné autour des volumes assemblés, afin d'en contrôler la position, de mesurer les rapports de leurs masses entre elles, d'évaluer leur superposition dans l'espace, d'étudier leurs profils et de déterminer enfin la découpe générale. Ainsi sont nés des immeubles de front, tels les remparts qui embrassent la cité, des arrière-plans plus élevés qui permettent à la vue de passer au dessus des immeubles voisins et des tours qui jaillissent de cette enveloppe générale. Pour le voyageur qui, de loin, découvrira la **silhouette urbaine**, la ville est posée dans le paysage : il jugera l'ensemble avec une échelle dont l'unité est de l'ordre du kilomètre, alors que l'habitant, dans le **paysage urbain intérieur**, jouira d'une vue qui se mesure en mètres. C'est pourquoi, afin de créer ce dédale intérieur, nous avons creusé les volumes précédents (*quatrième document*) et, comme avec une gouge, nous avons fait naître les vides que sont les voies, les rues, les perspectives, les places. Nous avons troué certains pieds d'immeubles pour créer des transparences et des portiques, percé des dalles pour faire apparaître des arbres au milieu de patios, incliné le sol pour placer des rampes, des escaliers, diminué l'épaisseur de certains volumes pour les rendre aptes à être transformés en habitation [...]. Chaque trait, chaque coupe, chaque creux a pour rôle de faire ressortir un élément d'architecture que le piéton découvrira au cours de ses déplacements.



Il est intéressant de souligner que ce travail est une des nombreuses solutions proposées à titre indicatif et qu'il n'a d'autre but que de démontrer la souplesse de cette méthode qui laisse, de la sorte, aux futurs architectes, la liberté de "creuser" les volumes, selon leur goût et leur programmes ; seuls les grands axes intérieurs sont définis, ainsi que la "voie des remparts", éléments clés de l'ossature urbaine. Et ce n'est qu'après (*cinquième document*) que, muni d'un programme des équipements collectifs définis dans le plan d'aménagement et d'urbanisme, nous avons baptisé certains volumes, affectant à de constructions publiques des implantations judicieusement choisies [...]»⁶¹. **(Nous soulignons).**

Dans ce qui précède (les quelques éléments du film, et les extraits des écrits d'Arsène-Henry qui illustrent et reprennent le même argumentaire), le processus de conception de la ZUP est artificiellement retracé, peut-être à des fins de justification *a posteriori* de la réalisation de ce projet. Au fil de ce film et de ces écrits, se cristallise peu à peu un processus de création d'une ville – que l'auteur aurait peut-être voulu élever au rang de « théorie » de conception d'une ville.

L'importance du site – probablement amplifiée dans le film et dans les écrits rétrospectifs de l'architecte par rapport à sa place réelle dans le processus de conception - ira croissant au fil de ses écrits. Dans *Notre ville*, paru en 1969⁶², un chapitre intitulé « Les paysages urbains » modifie quelque peu les conceptions de « création plastique » réitérée au début des années 1960 par X. Arsène Henry, conférant une place de plus en plus grande aux éléments naturels, même si ceux-ci semblent être instrumentalisés, dans une vision probablement réductrice. Il semble alors que le « paysage urbain » pour cet architecte « profondément convaincu – comme il l'écrit dans cet ouvrage – que le propre de l'homme est d'exploiter la nature pour recréer un monde artificiel »⁶³, fasse toujours davantage appel aux ressources naturelles du site, non pour s'y fondre mais pour être mis en valeur par lui – ce qui transparaît dans les silhouettes de ville, l'un types de croquis privilégiés par X. Arsène-Henry. Qui plus est, dans les paysages urbains alors décrits prennent place des gradations progressives entre « paysage vert de la nature » et « paysage minéral des centres urbains », tandis que parallèlement, les éléments patrimoniaux trouvent une place plus importante. Ces modifications de la conception du « paysage urbain », vus ici à travers le prisme particulier d'un seul architecte (par son volume de commande néanmoins représentatif de la construction des grands ensembles), répondent vraisemblablement à une critique de plus en plus acerbe des gestes créateurs qui ont conduit aux plans masses des ZUP, ainsi qu'à une prise en compte grandissante de l'environnement.

61 X. Arsène-Henry, « Une cité de demain », *Etudes* novembre 1963, p. 156-174 (163-166).

62 X. Arsène-Henry, *Notre ville*, op. cit.

63 Idem, p. 182.

CONCLUSION.

Dans cette recherche, nous avons souhaité croiser les interprétations en faisant intervenir nos différents corpus et la pluralité des questions afférentes, tout en cadrant l'analyse par une périodisation. Ainsi, nous avons consacré une première partie à l'affirmation de la notion de paysage urbain, durant laquelle la notion est tantôt directement opératoire dans les pratiques de l'aménagement, tantôt un instrument d'analyse et de regard critique sur la ville contemporaine. Nous avons distingué trois phases dans l'affirmation et la diffusion de cette notion.

Une première période (1960-1966), durant laquelle la montée en puissance de la notion de Paysage urbain est massivement associée aux grands ensembles ; cette association « Paysage urbain – Grands ensembles » se retrouve dans plusieurs champs disciplinaires, urbanisme et architecture, paysagisme et chez certains géographes. De 1960 à 1964, le PU est invoqué dans les discours des architectes à propos des Grands ensembles, en lien avec la plastique et la composition des volumes. Les pouvoirs publics invoquent également l'argument esthétique. Les espaces extérieurs du grand ensemble, désormais pris en considération, deviennent un nouvel objet pour les paysagistes : comme l'atteste le dossier « Paysage urbain », paru en 1965 dans la revue *Urbanisme*. À partir de 1965, le « paysage urbain » apparaît dans les textes comme une forme de réponse aux insuffisances des grands ensembles. Il accompagne une « deuxième phase » de construction des grands ensembles. Après la mise en place des ZUP et la programmation des équipements collectifs, l'amélioration des grands ensembles passe par l'aménagement des espaces collectifs extérieurs. Parallèlement, le discours sur la plastique et la composition de ces grands ensembles fait une part de plus en plus importante à la prise en compte du site. Il s'affirme également comme moyen d'analyse et de critique, dans les écrits de géographes (de Ph. Pinchemel, 1963 à Sylvie Rimbart 1973) qui associent les grands ensembles à la notion de paysage urbain, comme regard sur ces nouveaux paysages. Dans le cinéma italien de cette première période (« italiens modernes »), on peut identifier une approche topographique de l'espace urbain, c'est-à-dire une vision descriptive et « objective » de lieux « donnés » dans lesquels une action se déroule.

Une seconde période (1967-1973) voit se développer les pratiques des paysagistes sur les espaces extérieurs des GE, pratiques qui trouvent un support de diffusion mais aussi un terrain d'expérimentation dans la revue *Espaces Verts* ; en même temps que le développement de rhétoriques visuelles destinées à la critique de ces espaces contemporains

Tandis qu'à plusieurs échelles – celle des cheminements piétons dans les ZUP ou celle des déplacements routiers dans la ville — le déplacement devient, pour les concepteurs (paysagiste), mais aussi pour les cinéastes, un thème central.

Durant les années 1968-73, les paysagistes définissent leur compétence à intervenir sur l'urbain. Cette compétence s'affirme premièrement, dans la généralisation de la poétique du déplacement piéton : la conception des cheminements piétons dans les ensembles.

Mais cette poétique du déplacement est également au centre des nouvelles lectures de la ville. Pendant cette deuxième période, on assiste à la réception accrue du *Townscape* britannique en France mais surtout, entre 1967 et 1973, des analyses de Lynch (*Image of the City*) apportent dans le champ de l'urbanisme de nouvelles lectures de la ville, que ce soit celle des centres ville ou également des lieux routiers (*View from the*

Road, 1964). Ce changement de point de vue est également sensible dans un corpus de films durant cette période. Le cinéma montre bien l'impact des infrastructures naissantes sur les visions de la ville (Paris, Rome) et sur les pratiques de déplacement automobiles : il n'y a plus de vues d'ensembles d'habitations. Les rénovations urbaines et l'urbanisation croissante sont maintenant vues du pt de vue de l'infrastructure routière.

Pour les stations touristiques de montagne (« *formes expérimentales de paysages urbains* » selon le critique et photographe Pierre Joly) comme pour les grands ensembles, on assiste dans la photographie à un changement de regard, notamment un resserrement pour les espaces communs et un intérêt pour leurs usages. Cela préfigure la problématique de l'appropriation et le développement dans la période suivante sur l'« espace vécu » et la problématique de la participation.

Enfin, dernier thème que nous avons repéré pour cette période, la critique des rénovations urbaines. Le Paysage urbain est pendant cette période, probablement sous l'influence italienne, associé au patrimoine. Il désigne le contexte urbain des centres historiques ; dans une optique de conservation non des « monuments », mais du tissu urbain. Il est aussi un instrument de la critique de la rénovation urbaine.

Dans la dernière période (De 1974 au début des années 1980) le terme de paysage urbain semble se diffuser plus amplement à propos de nouveaux types d'opérations (réhabilitation, piétonisation des centres villes en particuliers), cependant la notion est moins stable, plus descriptive et moins opératoire. Les valeurs du paysage urbain se centrent d'une part sur le social et sur les valeurs d'« urbanité » des centres villes traditionnel (en concordance avec la contestation de l'urbanisme fonctionnaliste des décennies précédentes), sur la concentration et la participation. L'influence américaine en art et dans les disciplines de l'aménagement (Rusha, Smithson, New Topographics, Lynch, Venturi, Halprin) dans les lectures de la ville continue à imprégner les pratiques. Dans le cinéma la dynamique du point de vue est également un thème avec les Road scenes : développement des trajets autoroutiers, mise en exergue des lieux routiers fonctionnels (parkings, stations services...).

Nous avons consacré une seconde partie à l'étude détaillée des vecteurs de la mise en paysage.

Tout au long des deux décennies que nous avons étudiées, la photographie apparaît emblématique du statut du visuel dans la définition même de l'objet paysage urbain. Elle traverse l'ensemble des disciplines qui réactualisent la notion et sert différentes finalités : elle permet de documenter les réalisations qui reconfigurent le territoire, elle participe de stratégies professionnelles à travers la constitution d'archives ou de carnets de référence (Ch. Delfante), les publications professionnelles lui accordent une place de plus en plus significative jusqu'à l'affirmation d'une véritable rhétorique visuelle au sein des publications paysagistes. La photographie est depuis plus de nombreuses années au cœur de la pratique des géographes, notamment lorsqu'ils proposent leurs premières lectures des réalisations qui transforment les paysages urbains (Pinchemel). Dans le champ du paysagisme, la pratique « photographique » du croquis d'ambiance a été l'un des objets du nouvel enseignement paysagiste français, animé par ceux qui s'étaient le plus nettement approprié un temps la notion de paysage urbain.

Par ailleurs, la photographie s'affirme comme un matériau de communication à grande échelle (diffusion de livres, revues « grand public », cartes postales). On assiste enfin, au cours de ces deux décennies, à une transformation des pratiques d'auteurs,

sous l'effet d'une critique sociale toujours plus affirmée ainsi que du fait de l'émergence d'une photographie « non subjective ». Il convient de suivre la mutation des pratiques artistiques en Amérique du Nord, ses manifestations en Europe, qui s'accompagnent de décalages temporels, de changement d'objet peut-être, et surtout d'en saisir la portée sur la pratique photographique de ceux qui accompagnent ou parfois même contribuent à produire le nouveau paysage urbain. Entre commande documentaire, construction d'un regard d'auteur et production de supports inédits appropriés à la diffusion de masse (la revue en tant que genre culturel, voire politique), il se joue alors un épisode clé du point de vue de la photographie du paysage en relation à l'aménagement.

Le cinéma, quant à lui, donne à voir un point de vue subjectif, qui participe d'un imaginaire collectif. Le film documente sur cet imaginaire collectif.

Montrer des paysages urbains, depuis ou avec la route, relève au cinéma de véritables stratégies, tant techniques que narratives, tant géographiques qu'esthétiques, interpellant des imaginaires collectifs et personnels. S'il fallait retenir de la mise en vecteur des paysages urbains un trait parmi d'autres, ce serait le passage d'une approche topographique de l'espace urbain à une approche plus topologique avec une vision subjective, se servant de lieux quelconques qui déterminent l'action ou qui en résultent.

Corpus

Photographies

Fonds Cardot-Joly. Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou. 50000 clichés d'architecture et d'urbanisme, groupés en 750 recueils, correspondant à des reportages (1960-1980). Sélection des recueils, et, au sein de ceux-ci, des clichés relevant du paysage urbain.

Ito Josué Photographe, Charles Delfante Urbaniste -Archives Municipales de la ville de Lyon (Lyon-La Duchère / Firminy / Venissieux-Les Minguettes / Rive de Gier / Bagnols sur Cèze...)

Société ISO- Agence d'Urbanisme et d'Architecture de la Gironde (Mathieu architecte).

Agence photographique Magnum-Paris.

Corpus de cartes postales des années 60-70.

Supports audio-visuels

La route au cinéma, un dispositif de saisie des paysages urbains

Le corpus s'étend chronologiquement de 1957 à 1974 (dates de sortie en salle). Il comprend essentiellement des films dits « d'auteurs », mais plutôt connus du grand public. Les productions sont majoritairement françaises, italiennes, allemandes ou américaines.

1-De la fin des années 50 au milieu des années 60

Italie

ANTONIONI, MICHELANGELO. *Le cri (Il grido)*. Image: Gianni Di Venanzo. En noir et

blanc. 116' - Italie, Etats Unis, 1957.

ANTONIONI, MICHELANGELO. *L'avventura*. Image: Aldo Scavarda. En noir et blanc. 145' –

Italie, France, 1960.

FELLINI, FEDERICO. *La dolce vita*. Image: Otello Martelli. En noir et blanc. 174' - Italie,

France, 1960.

VISCONTI, LUCHINO. *Rocco et ses frères (Rocco e i suoi fratelli)*. Image: Giuseppe Rotunno. En noir

et blanc. 177' - Italie, France, 1960.

•PASOLINI, PIER PAOLO. *Accattone*. Image: Tonino Delli Colli. En noir et blanc. 120' - Italie,

1961.

ANTONIONI, MICHELANGELO. *La notte*. Image: Gianni Di Venanzo. En noir et blanc. 122'

- Italie, France, 1961.

ANTONIONI, MICHELANGELO. *L'éclipse (L'eclisse)*. Image: Gianni Di Venanzo. En noir et

blanc. 118' - Italie, France, 1962.

•PASOLINI, PIER PAOLO. *Mamma Roma*. Image: Tonino Delli Colli. En noir et blanc. 110' –

Italie, 1962.

FELLINI, FEDERICO. *Huit et demi (8½)*. Image: Gianni Di Venanzo. En noir et blanc. 138' –

Italie, France, 1963.

ANTONIONI, MICHELANGELO. *Le désert rouge (Il deserto rosso)*. Image: Carlo Di Palma. En

couleur. 120' - Italie, France, 1964.

France

ROHMER, ERIC. *Le signe du lion*. Image: Nicolas Hayer. En noir et blanc. 103' - France, 1959.

GODARD, JEAN-LUC. *Le petit soldat*. Image: Raoul Coutard. En noir et blanc.
88' - France,

1960.

GODARD, JEAN-LUC. *Vivre sa vie, film en douze tableaux*. Image: Raoul Coutard. En
noir et

blanc. 90'. Films de la Pléiade

France, 1962.

•GODARD, JEAN LUC. *Bande à part*. Image: Raoul Coutard. En noir et blanc et en
couleur. 97'

- France, 1964.

GODARD, JEAN-LUC. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. Image: Raoul
Coutard.

En noir et blanc. 99' - France, Italie, 1965.

GODARD, JEAN LUC. *Pierrot le fou*. Image: Raoul Coutard. En couleur. 110' -
France, Italie,

1965.

2-La fin des années 60

ANTONIONI, MICHELANGELO. *Blow up*. Image: Carlo Di Palma. En couleur.
111'

Royaume Uni - Italie, 1966.

LELOUCH, CLAUDE. *Un homme et une femme*. Image: Claude Lelouch. En noir et
blanc et en

couleur. 102' - France, 1966.

TATI, JACQUES. *Playtime*. Image: (Jean Bourgoïn), Jean Badal et Andréas Winding.
En couleur,

70mm. 119' (version restaurée) - France, Italie, 1967.

GODARD, JEAN-LUC. *Deux ou trois choses que je sais d'elle (la région parisienne)*. Image:
Raoul

Coutard. En couleur. 95' - France, 1967.

•GODARD, JEAN-LUC. *Week-end*. Image: Raoul Coutard. En couleur. 105' -
France, Italie,

1967.

•YATES, PETER. *Trois milliards d'un coup (Robbery)*. Image: Douglas Slocombe. En
couleur. 110' -

Royaume Uni, 1967.

YATES, PETER. *Bullit*. Image: William A. Fraker. En couleur. 113' - Etats Unis, 1968.

3-Le début des années 70

TATI, JACQUES. *Trafic*. Image: Eduard Van Der Enden et Marcel Weiss. En couleur. 96'

France, Italie, 1971.

•FELLINI, FEDERICO. *Roma*. Image: Giuseppe Rotunno. En couleur. 128 - Italie, France, 1972.

WENDERS, WIM. *Alice dans les villes (Alice in den Städten)*. Image: Robby Müller. En noir et blanc

110' - RFA, 1974.

•WENDERS, WIM. *Au fil du temps (Im Lauf der Zeit)*. Image: Robby Müller et Martin Schäfer. En

noir et blanc. 175' - RFA, 1974.

•WENDERS, WIM. *Faux mouvement (Falsche Bewegung)*. Image: Robby Müller. En couleur. 103' - RFA, 1975.

Supports audio visuels

films produits et diffusés entre 1960 et 1980, sur les grands ensembles d'une part, sur les opérations de rénovation urbaine d'autre part :

J. Frémontier, *Grigny ou l'enfer du décor*. 1973

J. Frémontier, *Les espaces verts*.

J. Frémontier, Ph. Laik, *La rénovation urbaine.*, coll. « Vivre aujourd'hui », diff. 25-04-1971, 53'20".

La rue et la tour.

Coll. « La France défigurée » : *Grigny, bon exemple*.

Semeurs de villes (1965). (production Office de Radio Télévision Française, 37mn 28s), Collection « 60 Millions de français », émission de Jean-Luc Dejean présentée par Philippe Lamour et réalisée par Jean-Charles Lagneau.

Projets de paysagistes

ZUP de Quétigny (près de Dijon) : projet des années 60, Colle arch + Sgard pays.
Archives en mairie.

Projets présentés entre 1964 et 1980 par les étudiants paysagistes de Versailles : ces projets illustrent l'évolution des manières de dessiner, l'imprégnation progressive des croquis d'ambiance, etc. Figures disponibles : plans de masse, perspectives, croquis en tout genre, photomontages.

Bibliographie

Revue professionnelle

France

Aménagement des Espaces libres, n°7, "les gens vivent la ville" (1976), n°8, "jardins privés et lotissements" (1977), n°11, "croquis de 120 paysagistes" (1980), n°17, "places et rues piétonnes" (1983).

Espaces Verts (décembre 1964-1982)

L'Architecture d'Aujourd'hui : 1960-1980

Techniques et Architecture : 1960-1980

Urbanisme : 1950-80.

Italie

Architettura Cronache e Storia (à partir de 1955 (partiel)

Casabella, (1953 à 1970

Urbanistica (1954-1973 partiel)

Comunità (échantillonnage de 1952 à 1962) ;

Italia Nostra (partiel) sur la période 1952-1970.

Ouvrages

Adams Robert, Baltz Lewis, Becher Bernt and Hilla, Deal Joe, Gholke Franck, Nixon Nicholas, Scoot John, Shore Stephn, Wessel Jr Henry (1975), *The New Topographics. Photographs of a man altered landscape*, catalogue d'exposition à l'International Museum of Photography at Georges Eastman House, Rochester, New York.

Abram, Joseph & Monnier, Gérard (1999). *L'architecture moderne en France, tome 2. Du chaos à la croissance*, Paris, Picard.

Aillaud, Emile (1963) "Réflexions sur l'urbanisme", *C.S.T.B.* 63-2 Doc. 21.

Amiot, Michel (1986). *Contre l'État, les sociologues. Éléments pour une histoire de la sociologie urbaine en France (1900-1980)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Antoine, J., Pinchemel, Philippe & Al (1965). *Le Phénomène urbain*, Paris, Aubier Montaigne, [coll. : « Recherches économiques et sociales »].

- Appleyard, Donald; Lynch, Kevin et Myer, John Randolph (1964). *The view from the road*. Cambridge, M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology.
- Arsène-Henry, Xavier (1965). "L'art dans les villes nouvelles ", *Techniques et Architecture*, 21^e série, n°4, p. 82-83. [rééd. : (1965). « Paysage urbain », *Urbanisme*, n°90-91, p. 17 (spécial « Equipement pour l'homme »)]
- Arsène-Henry, Xavier (avril juillet 1962). "Une conception de ville nouvelle ", *Le Groupe familial IV^e année* n°15-16, p. 23.
- Arsène-Henry, Xavier (mai 1961). "L'art dans les villes nouvelles ", *Techniques et Architecture* 21^e série, n°4, p. 82-83
- Arsène-Henry, Xavier (1999). *Rentrons, il se fait tard... le long chemin d'un architecte 1919-1998*, Paris, L'Harmattan.
- Assassin, Sylvie(1997). *L'œuvre de Jacques Simon dans les banlieues de 1960 à 1975* Ecole d'Architecture de Paris-La Villette & Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Auzelle, Robert (1962). *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace. Le Roman prosaïque de M. Urbain*, Vincent, Fréal et Cie, Paris.
- Auzelle, Robert (1962). *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace. Le Roman prosaïque de M. Urbain*, Paris, Vincent, Fréal et Cie.
- Bailly, A. (1974). « La perception des paysages urbains. Essai méthodologique », *L'Espace géographique*, n° 3, p. 211-217.
- Bailly, A. (1977). *La perception de l'espace urbain. Les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche géographique*, Paris, Centre de recherche d'urbanisme, 264 p.
- Baltz, Lewis (2001). *Photographies* Paris, Phaidon
- Barbaza, Y. (1966). *Le paysage humain de la Costa Brava*, Paris, A. Colin, 717 p. + XXVII p. de sources et bibliographie, 80 p. d'annexes, 5 cartes.
- Bardet, Gaston (1946). "Les échelons communautaires dans les agglomérations urbaines ", *Pierre sur Pierre*, Paris éditions LCB.
- Bastie, J. (1964). *La croissance de la banlieue parisienne*, Paris, PUF, 624 p.
- Bastie, J. (1965). "Le sol, élément primordial du paysage urbain", *Annales de Géographie* n° 406, p. 708-713.
- Bertrand, M.-J. (1974). « Les espaces humains d'un paysage », *L'Espace géographique*, n° 2, p. 147-148.
- Bland-Coquand, C. , Heudron, C. & Le Gad, R. (1996). "À la recherche de la ville perdue", *actes du colloque des 13-14 octobre 1994*, p. 33-34.
- Blin, Pascale (1988). "L'AUA, mythes et réalités, l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, 1960-1985 ", *Electa Moniteur*, p. 21.
- Bloc, André (1962). "Crise de croissance des grandes cités ", *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 101, avril-mai 1962 p. 2-3.
- Blumenthal, Max (1962). "Editorial", *Techniques et Architecture* 22^e série/n°5, juin-juillet 1962, p. 82.
- Bonilla, Mario "Le grand ensemble comme forme urbaine", François Tomas, Jean-Noël Blanc, Mario Bonilla (ed.) *Les Grands ensembles. Une histoire qui continue*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, p. 165.
- Brun, Jacques (1985). "Formes et paysages. Nouvelles approches ", Roncayolo, Marcel (ed.) *Histoire de la France urbaine. Tome 5. La ville aujourd'hui*, Paris, Editions du Seuil, p. 334.
- Brunet P., Pinchemel, P. (1972). "Grandes opérations d'urbanisme en République Fédérale d'Allemagne", *Annales de Géographie*, n° 447, p. 555-578.

- Calzolari, Vittoria (1955). "Paesaggio urbano : un'arte impegnativa ", *Architettura cronache e storia* n°1, 43-45.
- Calzolari, Vittoria (1960). "Il volto dellà città americana ", *Urbanistica* n°32, p. 13-19.
- Capel, H. (1975). "L'image de la ville et le comportement spatial des citadins", *L'Espace géographique* n° 1, p. 74.
- Caracciolo, Eduardo "Difesa del paesaggio urbano ", *Urbanistica* 23^e année/n°13, p. 104-106.
- Cassou-Mounat, M. (1976). "Tourisme et espace littoral : l'aménagement de la côte aquitaine", *L'Espace géographique* n° 2, p.132-144.
- Cassou-Mounat, M. (1977). *La vie humaine sur le littoral des Landes de Gascogne*, Paris, Champion, 906 p. + 158 p. de cartes et croquis.
- Cazes, G. (1972). "Réflexions sur l'aménagement touristique du littoral du Languedoc-Roussillon", *L'Espace géographique* n° 3, p. 193-210.
- Cederna, A. (1951). "I vandali in casa", *Il Mondo*, 17 novembre 1951,. [I vandali in casa : cinquant'anni dopo, sous la dir. de F. Ermani, GLF Laterza, Bari, 2006.]
- Chabot, G. (1957). "L'évasion urbaine", *La Vie urbaine*, avril-juin 1957, 11.
- Chaline, C. (1965). "Rénovation urbaine et équipement immobilier à Londres", *Annales de Géographie* n° 406, p. 714-732.
- Champigneulle, Bernard (1959). "Une Interview de M. Pierre Sudreau, recueillie par Bernard Champigneulle", *Techniques et Architecture* 19^e série, n°5, 19.
- Charvolin, F. (2003). *L'invention de l'environnement en France 1960-1971*, Paris, Editions de la Découverte.
- Chombart de Lauwe, Paul-Henry (1959). *Famille et Habitation, L.I. Un essai d'observation expérimentale*, Paris, CNRS.
- Chombart De Lauwe, Paul Henry (1996). *Un anthropologue dans le siècle, Entretiens avec Thierry Paquot*, Paris, Descartes et Cie.
- Chomette, Henri (1962). "Fiche au dossier des grands ensembles ", *Techniques et Architecture* 23^e série/n°1, novembre 1962, p. 114.
- Claude, Viviane (2006). *Faire la ville. Les métiers de l'urbanisme au XX^e siècle*, Marseille, Editions Parenthèses.
- Claudius Petit, Eugène (1951). "Pour des maisons réconciliées avec la nature ", *Urbanisme* 20^e année/n°11-12, p. 7
- Claudius Petit, Eugène (1961). *Urbanisme en France : Firminy Vert*, Paris, Ministère de la Construction.
- Claval, P. (1972). "La grande ville allemande", *Annales de Géographie*, n° 447, p. 538-554.
- Clerc, Treyve, Rouve (1967). "regard sur les espaces verts suisses ", *Espaces Verts* n°11, Troisième trimestre 1967, p.11-22.
- Coing, Henri (1966). *Rénovation urbaine et changement social*, Paris, Les éditions ouvrières.
- Corajoud, Michel (1971). "Grenoble Echirolles ", *Espaces verts* n°25, manque pages.
- Corajoud, Michel (1995). "Le paysage c'est là où le ciel et la terre se touchent ", *La théorie du paysage en France* (sous la dir. d'Alain Roger), ed. Champs Vallon.
- Dalidet, Pierre (1965). "pour un jardin contemporain ", *Espaces Verts* n°2 Mars 1965, p. 11-18
- Dalidet, Pierre (1966). "Style et caractère ", *Espaces Verts* n°6, Juin 1966, p. 11-14.

- De Carlo, Giancarlo, Moroni, Pietro, Quaroni, Ludovico & Vittoria, Eduardo (1960). "Tavola rotonda del VII Congresso nazionale dell'INU, Il Volto della città ", *Urbanistica* n°32..
- De Luigi, Lionello (1960). "Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese", *Urbanistica* n°32, p. 9-12
- Delbaere, Denis (2004). *Table rase et paysage, projets d'urbanisme et contextualité spatiale dans le Plan Voisin (Le Corbusier, 1925) et la cité Concorde (Le Maresquier, 1954)*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma. 1, l'image-mouvement*. Paris, Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma. 2, l'image-temps*. Paris, Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cours du 18/05/1983 : Bergson, propositions sur le cinéma*. www.webdeleuze.com.
- Delfante, Charles (1964). "La restructuration du centre : *Lyon et sa région*", *Urbanisme* n°85, p.46.
- Delfante, Ch. (1967). "Pour une méthode d'analyse des sites ", *Urbanisme* vol. 36/n°98, p. 15-20.
- Delfante, C. (1972). "Éléments pour une meilleure connaissance de l'environnement visuel ", *Urbanisme* vol. 41/n° 133, p. 6.
- Delfante, Charles (1994). *Cent ans d'urbanisme à Lyon*, Lyon, LUGD, p. 28-36
- Dufaux, Frédéric, Fourcaut, Annie (ed.) (2004). *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis.
- Durbiano, Giovanni *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Rome, Donzelli editore.
- Elwall, Robert (2000). *Éric de Maré*, London, RIBA Publications [coll.: Architecture in Camera].
- Ernesto, Nathan Rogers, Sert, José-Lluís & Tyrwhitt, Jacqueline (1952). *The Heart of the City, towards the Humanization of urban Life*, London, Lund Humphries.
- Forestier, Jean-Claude-Nicolas (1997). "Grandes Villes et systèmes de parcs - France, Maroc, Argentine ". [rééd. présentée par Leclerc, B. et Tarrago i Cid, S., Paris, Norma éditions, 1997]
- Fourcaut, Annie (winter 2004). "Les premiers grands ensembles en région parisienne. Ne pas refaire la banlieue ?" *French Historical Studies* 27/1.
- Gauthey, Dominique (1997). "Les archives de la reconstruction, 1945-1979", *Etudes photographiques* n°3, novembre 1997, p. 102-117.
- George, P. (1960). "Problèmes géographiques de la reconstruction et de l'aménagement des villes en Europe occidentale depuis 1945", *Annales de Géographie*, n° 371, p. 2-14.
- George, P. (1961). *Précis de géographie urbaine*, Paris, PUF, 279 p.
- George, P. (1965). "Géographie et urbanisme", *Annales de Géographie* n° 406, p. 641-659.
- Giovenale, F. (1960). "Forma urbana : gli interventi di edilizia sovvenzionata ", *Urbanistica* n°32, p. 29-39.
- Godard, Francis & Al. (1973). *La Rénovation urbaine à Paris. Structure urbaine et logique de classe*, Paris - La Haye, Mouton.
- Gosselin, D. (1973). "Rénovation et pratique urbaines : rénovation urbaine ", *L'Architecture d'aujourd'hui* n°169, septembre - octobre p. 3-10.

- Goutet, Pierre (1962). "Problèmes sociaux et familiaux des grands ensembles", *Le Groupe familial. Revue publiée par l'École des parents et des éducateurs* IV^e année, n°15-16, avril juillet 1962, p. 3.
- Graham, Dan, *Dan Graham*, London, Phaidon, 1999.
- Gromort, Georges (1942). *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, Paris, Vincent Fréal et Cie. [réédition Massin (1983)]
- Guérin, André (1988). *Minguettes. Challenges pour une ville, Réflexions sur l'avenir de Vénissieux et de l'agglomération lyonnaise. Entretiens avec Maurice Corbel*, Paris, Messidor, Editions sociales.
- Guigueno, Vincent (2006). "La France vue du sol. Une histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989)", *Etudes photographiques* n°18, p. 96-120.
- Gutton, André (1952-1962). *Conversations sur l'architecture. Cours de théorie professés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, Vol. I, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie.
- Gutton, André (1962). *Conversations sur l'architecture. Tome VI : L'Urbanisme au service de l'homme*, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie.
- Gutton, André (1985). *De la nuit à l'aurore*, Tome 1^{er}, Paris, Zodiaque. [coll. : visage et documents]
- Halprin, Lawrence (1966). *Freeways*. New York, Reinhold Publishing Corporation.
- Hermann, R (1980). "Le paysage urbain", *Espaces verts* n° 63, janvier 1980, p 34-39.
- Higgott, Andrew (1990). *Eric de Maré Photographer Builder with Light*, London, Architectural Association.
- Jacobs, Steven, (2004). *Sites and Sights. A Critical History of Urban Photography 1968-2000*. thèse de doctorat en histoire de l'art (Prof. Kristiaan Versluys dir.), Université de Gand,.
- Jannièrè Hélène, Pousin Frédéric, (ed.), *Paysage urbain, genèse, représentation, enjeux contemporains. STRATES 13*, 2007, 258p.
- Joly, Pierre (1971). "Un modèle d'école", *L'Œil* n° 195-196, mars-avril 1971, p. 62-67.
- Joly, Pierre (1972). "Inventer un paysage ? L'aménagement du littoral Languedoc-Roussillon", *L'Œil* n°206-207, février mars 1972, p. 40-52.
- Joly, Pierre (1974). "Tignes, la fête urbaine", *L'Œil* n°224, mars 1974, p. 53.
- Jouve Valérie (1998). *Exposition*, Paris, Centre National de la Photographie – Actes sud.
- Kaës, René (1963). *Vivre dans les grands ensembles*, Paris, Les Editions ouvrières, [coll.: « Vivre son temps »].
- Keller Easterling and Richard Prelinger. (Produced by), (1992). *CALL IT HOME : The House That Private Enterprise Built*, The Voyager Company. Voir <http://www.columbia.edu/cu/gsap/projs/call-it-home/html>
- Landauer, Paul (2004). *La Caisse des Dépôts et Consignations face à la crise du logement, 1953-1958*. Thèse de doctorat, Université de Paris I, Paris.
- Landauer, Paul. (2006). "Deux siècles d'étalement urbain en France", Colloque Carré des Sciences, ministère de la Recherche, Paris, Université de Paris I & Université de Saint-Quentin en Yvelines.
- Lengereau, Éric (2001). *L'État et l'architecture, 1958-1981 - une politique publique ?*, Paris, Picard.

- Leveau, Théodore (1964). "Les espaces verts dans la cité future ", *Espaces Verts* n°1, p. 13-21.
- Lewis, Baltz (1985). "American Photography in the 1970s ", Peter, Turner (ed.) *American images photography 1945-1980*, London, Viking/Barbican Art Gallery-Penguins Books.
- Loiseau, Georges (1962). "Insertion de la mission de l'architecte par rapport à celles de l'urbaniste et du sociologue ", *Échanges. Regard chrétien sur le monde d'aujourd'hui* n°54, p. 10-13.
- Lucan, Jacques (2001). *Architecture en France 1940-2000*, Paris, Le Moniteur.
- Magrelli, Enrico (1977). *Con Pier Paolo Pasolini. A cura di Enrico Magrelli*. Édité par Edoardo Bruno. Quaderni di film critica. Rome, Bulzoni.
- Mang, Henri Bahrmann & Ho Van (1972). *L'Ambiance urbaine. Réflexions sur la ville et l'environnement sensible*, Paris, Centre de Recherche d'Urbanisme.
- Marc, Ph. Saint (1974). "Il faut réintroduire la nature dans les villes ", *Urbanisme* vol. 43/n°145, p. 43-45.
- Mengin, Ch. (octobre-décembre 1999). "La solution des Grands ensembles ", *Vingtième siècle. Revue d'Histoire* 64, p. 105-111.
- Metton A., M.-J., Bertrand (1974). "Les espaces vécus dans une grande agglomération", *L'Espace géographique* n° 2, p. 137-146.
- Meyer, Ch. & Delfante J. (1972). "Comment peut-on contrôler la création du paysage urbain ", *Urbanisme* vol. 41 /n°133, p. 9.
- Meyerowitz, Joël (2001). *Photographies, Paris*, Phaidon
- Millo, Delphine (2005). *Ito Josué, photographe de la Nouvelle Architecture de Saint-Etienne et de Firminy (1950-1980)* Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne-UFR d'histoire de l'Art et d'archéologie.
- Monti, Paolo Fotografie (1950-1980). textes de Giovanni Chiaramonti.
- Mumford, Lewis (1949). "Monumentalism, Symbolism and Style ", *Architectural review* 105, April 1949, p. 173-180.
- Knafou, Rémi (1978). *Les stations de sports d'hiver des Alpes françaises*, Paris, Masson.
- Oberdœrffer, Mp (1966). "La rue vivante, essai de scénographie urbaine ", *Espaces verts* n°7, septembre 1966, p. 21-24.
- Olmo, Carlo (1992). *Urbanistica e società civile*, Turin, Bollati Boringhieri.
- Olmo, Carlo (1992). *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza 1945-1960*, Turin, Bollati Boringhieri.
- Ostrowski, Waclaw (1976). *Les ensembles historiques et l'urbanisme*, Paris, CRU.
- Owens, Bill (1973). *Suburbia*, Fotofolio, New-York
- Palewski, J.P (1965). "La protection des sites et le développement des espaces libres publics et privés ", *Espaces Verts* n° 3 septembre 1965 p. 11-14.
- Pane, Roberto (1966). "Passaggio dall'idea del monumento isolato a quele dell'insieme storico-artistico ", *Congrès du Conseil de l'Europe à Bath 3-7 oct. 1966*
- Piveteau, J-L (1973). "L'observation directe du paysage et sa place dans la problématique de la géographie urbaine", *L'Espace géographique* n° 3, p. 243.
- Paquot, Thierry (et. al.) (2002), *Histoire d'urbanisme 1932-2002*, vol. 2 « Témoignages », PUCA.
- Pinchemel, Philippe (1964). *Géographie de la France 2. Les Milieux : campagnes, industrie et villes*, Paris, Librairie Armand Colin, pp. 373-661.

- Pinchemel, Philippe (1980). *La France tome 2. Activités, milieux ruraux et urbains*, Paris, A. Colin, 415 p.
- Piveteau, J.-L. (1973). "L'observation directe du paysage et sa place dans la problématique de la géographie urbaine", *L'Espace géographique*, n° 3, p. 243-246.
- Plouchart, Louisa (1999). *Comprendre les grands ensembles : une exploration des représentations et des perceptions*, Paris, L'Harmattan.
- Pousin, Frédéric (ed), (2005). *Figures de la ville et construction des savoirs: architecture, urbanisme, géographie*, Paris: CNRS Éditions, 212p.
- Pousin, Frédéric, (2004). « Le paysage urbain, la charge historique d'une notion », *L'urbain, un enjeu environnemental* (Michel Boisvert dir., avec la coll. de Paula Negron-Poblete) Presses de l'Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada, p 217-225.
- Pousin, Frédéric (2006). "De la chorégraphie à l'architecture du paysage : noter pour concevoir", *Les Carnets du Paysage* N°13 et 14, Automne-Hiver 2006, p. 23-47.
- Quaroni, Ludovico (1981). *La Città fisica*, Bari, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza.
- Richards, James Maud (1958). *The Functional Tradition in the Early Industrial Buildings*, London Architectural Press.
- Rimbert, Sylvie (1967). *La banlieue résidentielle de Strasbourg Genèse d'un paysage suburbain*, Paris, Les Belles Lettres.
- Rimbert, Sylvie (1973). "Approches des paysages", *L'Espace géographique* n° 3, p. 233-241.
- Rocheffort, R. (1973). « La perception des paysages », *L'Espace géographique*, n° 3, p. 205-209.
- Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- Rolin, F (1965). "Les espaces verts dans l'esthétique urbaine ", *Espaces Verts* n° 3, septembre 1965, p.15-24.
- Rossi, Aldo (1961). "La Città e la periferia ", *Casabella Continuità* n°253, juillet 1961, p.23.
- Rouillé, André (2005). *La photographie*, Gallimard .p.88-97
- Rousset-Deschamps, M. (1974). "Méthodes d'approche des centres intermédiaires de la banlieue parisienne", *Annales de Géographie* n° 460, p. 625-643.
- Rousset-Deschamps, M. (1975). "Politique récente d'aménagement urbain à Stockholm", *L'Information géographique* n° 3, p. 109-123.
- Routaboule, Danièle (1976). *La communication graphique en architecture du paysage* Montréal, Éditions Georges Le Pape.
- Rotival Maurice, « Les Grands Ensembles », *L'Architecture d'aujourd'hui*, juin 1935, p. 56-72.
- Rowell, Margit (2005). *Ed Ruscha photographe*, Steidl, Whitney Museum of American Art, Jeu de Paume.
- Ruscha, Edward (1967). *Thirty Four parking lots in Los-Angeles*
- Russo, François (décembre 1959). "Les grands ensembles d'habitation ", *Etudes* vol°303/92° année, p. 321-322.
- Saint Marc, Philippe (1974). "Il faut réintroduire la nature dans les villes ", *Urbanisme* vol. 43/n°145, p. 43-45.

- Scrivano, Paolo (2000). "A community beyond its borders. Foreign influences and infiltrations in postwar Italian architecture", *2G. Revista internacional de arquitectura* n°15, p. 12-17.
- Semerani, L. (1960). "Il volto della Città ", *Casabella* n°235, janvier 1960, p. 48.
- Sert, José Luis, Giedion, Sigfried & Léger, Fernand (1980). *Architecture et vie collective*, Paris, Denoël-Gonthier [traduction de Architektur und Gemeinschaft, édition originale Hamburg, Rowohlt, 1956.]
- Shore Stephen (2004). *Uncommon places*, Thames and Hudson, Londres
- Simon, Jacques (1964). "Les quatre paysages ", *Urbanisme* n° 83, p. 81. [Rubrique espaces Verts]
- Simon, Jacques (1964). "La mission du paysagiste ", *Urbanisme* manque numéro, p. 131. [rubrique espaces verts]
- Simon, Jacques (1966). "Maisons dans un coteau ", *Espaces verts* n°6, Juin 1966, p. 22-26.
- Simon, Jacques (1966). "Rénovation urbaine : Roubaix-Tourcoing ", *Espaces verts* n°7, septembre 1966, p. 41-42.
- Simon, Jacques (1968). "Ville nouvelle de Cumbernauld", *Espaces verts* n° 15, Août-septembre 1968, p. 6-10
- Simon, Jacques (1967). "Tourcoing ZUP de Bourgogne ", *espaces verts* n°9, 1^{er} trimestre 1967.
- Smithson, Robert, *The Collected Writings*, University of California Press, 1966
- Sloan, Denis (Atelier D'architecture) & Simon Et Bernard, (Atelier De Paysage) (1979). "le paysage urbain ", *Espaces verts* n°61, Juillet -Août 1979, p. 24-29.
- Soulier, Louis (1968). *Espaces verts et urbanisme*, Paris, CRU.
- Spinetta, Adrien (1953). "Les grands ensembles pensés pour l'homme ", *L'Architecture d'aujourd'hui* 46, février mars 1953,.
- Steinberg, J. (1979). "L'aménagement des villes nouvelles", *Annales de Géographie*, n° 494, p. 478-486.
- Suquet-Bonnaud, Annette (1950). "Quartiers de résidence en Angleterre ", *Urbanisme* n°1-2, p. 35-48 [rééd. : "Villes nouvelles ", *Urbanisme* 1953 n°25-26 p. 44-58]
- Taupin, Jean-Louis (1964). "Architecture et urbanisme des groupes d'habitation. 50 ans d'évolution", Canaux, Jean (ed.) *L'urbanisation française*, Paris, Centre de Recherche d'Urbanisme.
- Tomas, François, Blanc, Jean-Noël & Bonilla, Mario (2003). *Les Grands ensembles. Une histoire qui continue*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Tonka, Hubert, Simon, Jacques & Sens, Jeanne-Marie (1991). Jacques Simon tous azimuts : sur les chemins de la terre, du ciel du paysage, Paris, Pandora.
- Vayssière, Bruno-Henri (1988). *Reconstruction - Déconstruction. Le hard french ou l'architecture française des Trente glorieuses*, Paris, Picard.
- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise et Izenour, Steven (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass., MIT Press.
- Virilio, Paul (1988). *La machine de vision : essai sur les nouvelles techniques de représentation*, ed. Galilée.
- Voldman, Danièle (1997). *La Reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan.
- Wolf, Sylvia, (2004.) *E. Ruscha and photography* (catalogue d'exposition), New York and Göttingen, Withney Museum of American Art et Steidl.

Zevi, Bruno (1955). "Il nodo di una cultura integrata", *Architettura, cronache e storia* 1^{re} année/n°3, septembre octobre 1955, p. 317-319.

Zevi, Bruno (juin 1956). « index raisonné de *The Town Planning Review* », *Architettura cronache e storia*.

Zucconi, G. (1989). *La Città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti, 1885-1942*, Milan, Jaca Books.

ANNEXES

Entretien entre Charles Delfante (C.D.), Frédéric Pousin (F.P.), Hélène Jannièrre (H.J.), Lyon, le 3 juillet 2006.

F.P.: Sur le paysage dans les années 90 il y a eu beaucoup de production...

CD : Oui oui, toutes ces études ne conduisent pas à grand chose du point de vue des faits...

F.P.: Dans votre ville de Lyon vous avez quand même des paysagistes qui interviennent ? Vous n'avez pas trouvé un changement qualitatif ?

CD: C'est très bien de faire de jolis jardins sur des terrains libres, mais quand je vois comment se détériorent les éléments essentiels du paysage lyonnais que sont d'une part les quais des deux fleuves, et d'autre part – et surtout – la place Bellecour, qui ne l'oublions pas est une place royale, dont le dessin a été approuvé en 1714 par Louis XIV et qui avait cette particularité d'avoir une quatrième façade constituée par un mail et si vous voyez l'état du mail actuellement... ! Alors, à quoi servent les recherches sur le paysage ?

F.P.: C'est vrai que sur la relation ville-paysage - sur cette connexion précisément - il y a eu moins de fait que sur les études paysagères hors milieu urbain.

C.D. : Oui, mais là, on avait commencé tôt, parce que le premier paysagiste qui a fait des études de grands paysages, c'était Sgard. On a travaillé ensemble à plusieurs reprises et on avait fait des trucs pas mal. On avait poussé, en ce qui me concerne, c'était surtout des études méthodologiques, puisque je suis avant tout un praticien... théoricien bien sûr, mais on avait instauré quelques principes. Actuellement, je trouve – on va revenir au sujet bien sûr - mais donc ceux qui se nomment eux-mêmes « écolos », bon... je les inviterais volontiers à se taire. Non, on va mettre des arbres sur la Place Saint Marc à Venise ou sur la Seigneurie à Florence : Why not ? (*Soupirs...*)

F.P. : Et Jacques Sgard vous l'aviez rencontré sur quelle opération ?

C.D. : Vous m'en demandez trop ! C'est loin dans ma mémoire... J'étais à ce moment là président du conseil de rédaction de la revue *Urbanisme*, et je l'avais invité à s'exprimer, et nous avons travaillé surtout avec le ministère de la Construction, avec l'équipe de Robert Auzelle. C'était le balbutiement des premières équipes pluridisciplinaires. C'est tout de même Auzelle et la bande des urbanistes en chef de la reconstruction qui ont inventé les équipes pluridisciplinaires, qui, pour des raisons stupides et variées, sont devenues des équipes multidisciplinaires : c'est à dire que chacun fait son truc dans son coin et puis si ça s'arrange ensemble, tant mieux; sinon tant pis!

FP : C'est vrai que Jacques Sgard est l'un des paysagistes qui a eu une formation d'urbaniste au départ et il avait rapporté toute une culture paysagère du nord de l'Europe en France, au moment où vous étiez très actif dans la revue *Urbanisme*.

CD: Il y avait les Bourne (Ingrid et Michel-Louis) (FP: qui travaillaient sur Lyon)... Ingrid – qui était Suédoise ou Norvégienne – avait une sensibilité qui curieusement s'alliait parfaitement avec la Méditerranée, parce qu'ils étaient installés à St-Marcellin, puis après ils se sont laissés prendre par tous les mouvements. Il faut dire que toutes les disciplines qui concourent à l'urbanisme ont connu le début de leur déclin dans les années 1970-72, c'est-à-dire – et c'est une chose importante pour le sujet qui nous préoccupe – lorsque les finances au sens large (finance propre, ou finance d'investissement) c'est-à-dire les banquiers et les investisseurs ont pris l'urbanisme en mains. Parce qu'à ce moment là, on n'a plus fait d'urbanisme au sens où on l'entendait depuis le début du XXe s., c'est-à-dire pour les hommes.

F.P.: On entre déjà dans une période d'opérations plus limitées avec des objectifs de rentabilité, enfin, des opérations commerciales.

C.D.: En fait on fait des jardins « pots de fleurs », c'est-à-dire qu'on ne propose pas (...) la prise en compte de la globalité. Bien sûr, aujourd'hui, on ne peut plus envisager la ville dans sa globalité, elle est tellement éclatée – en France. Quand on survole la Grande-Bretagne ou l'Allemagne, et que je vois ces villes bien délimitées! En France, tout est éparpillé...

F.P.: Pour terminer à propos de la connexion avec les paysagistes, vous m'avez parlé de J. Sgard, mais avez-vous rencontré Jacques Simon?

C.D.: Oui, certes! J'ai ses *cahiers Espaces Libres*. C'était un grand copain de Claude Leloup qui était le rédacteur de la revue *Urbanisme*, et on travaillait beaucoup avec lui. Il a fait beaucoup pour le détail. Il était venu un jour nous voir à Firminy, quand j'étais avec Sive, Roux et évidemment Le Corbusier, – bien que Le Corbusier avait des notions de paysage un tout petit peu différentes, encore que intéressantes, parce que Chandigarh à terme s'avère être une réussite, de mon point de vue, je suis peut-être partial, mais... – Enfin, à propos des *cahiers* de J. Simon, c'est formidable comme ils se sont bien vendus finalement!

F.P.: Dans tout les cas, c'est quelqu'un qui a essayé de lancer un débat, débat assez large autour de ces problématique du rôle du paysage dans la ville. (...)

C.D.: Jacques Simon avait cette faculté de faire comprendre qu'il ne fallait pas utiliser n'importe quel végétal à n'importe quel endroit. Parce qu'actuellement, pour les ingénieurs des cultures et des paysagistes urbains, il faut mettre un « machin » qui vienne de je ne sais où, alors qu'il y en ait de temps en temps dans la propriété d'un bourgeois ou dans un jardin botanique, d'accord, mais si je parle de Lyon, il y a des tilleuls, des marronniers, des châtaigniers, des hêtres, des bouleaux, des saules – et d'autres arbres comme cela qui sont très bien. Voilà qu'un faux paysagiste, c'est-à-dire un pépiniériste, un jour a voulu me faire plaisir et m'a fait cadeau d'un cèdre bleu du Liban, dans le Beaujolais (...) c'est joli, mais il y a des contre-indications (...).

H.J.: On peut présenter un peu notre travail, on s'est intéressé dans cette question du regard sur le paysage urbain des années 1960 et 1970, en particulier aux grands ensembles et aux rénovations urbaines et également aux infrastructures de tourisme...

C.D.: Est-ce que le paysage existait dans les grands ensembles?

H.J.: C'est notre question justement; c'est une des hypothèses de notre recherche, qu'il y ait à ce moment-là un certain nombre d'éléments et de réflexions des architectes et des urbanistes, là dessus ; et également une vision ou des regards portés par les photographes sur ces objets qui pourrait amener à dire qu'il y a «paysage» dans les grands ensembles. (...)

CD: Tardivement.

F.P.: Et est-ce que Firminy, par exemple...

C.D.: Ah, non, mais Firminy c'est un cas particulier. Firminy... – j'ai trouvé le truc il y a deux mois, parce que l'on va faire un film sur Claudius-Petit, où l'on parle du politique, du maire et l'architecte, etc., je leur ai dit « vous avez tout faux! », Claudius-Petit, c'était un chef de bande et dans la bande, il y avait le grand chef des Ponts et Chaussées, Le Corbusier, les architectes, les ingénieurs, les jardiniers, les ingénieurs des mines, les géologues, les sociologues; bref, il y avait tout le monde et puis il y avait un chef de bande qui disait: « on fait ça! ». On discutait un peu, Ok. Mais à Firminy le cas est différent, c'est une exception, parce qu'on a pris le problème par le bon bout. Un jour, je ne sais plus quel ministre (...), m'a posé la question: « Monsieur Delfante, vous qui avez une certaine réputation en matière d'urbanisme et de villes nouvelles, par quoi commencez-vous? – Quel est le premier bâtiment à construire dans une ville nouvelle? » J'ai dit: « le théâtre! ». Évidemment c'est une image! Mais c'est cela, à Firminy, c'est une réussite, parce que simultanément aux logements, on fait tous les équipements, on plante des arbres, pour l'excellente raison que c'est parti d'une imbécillité – c'est souvent les choses les plus formidables naissent d'un propos ou d'une boutade –. Claudius-Petit nous avait dit – parce que sur le plan de masse, on avait commencé à numéroter les rues 1, 2, 3, 4 – « je ne veux pas de ça! Donnez à ces rues des noms! ». On s'est creusé la tête et, en fin de soirée, on avait décidé d'appeler les rues par des noms d'arbres: cour des marronniers, allée des buissons, des peupliers, etc. Et on a élaboré le paysage de la ville en plantant selon une liste d'arbres locaux, de façon à ce que cela puisse servir de dénomination au secteur, à la rue. Mais là encore, il y a peu, j'ai eu une très grande satisfaction, lors d'un conseil scientifique de l'Unesco, pour le classement des sites Le Corbusier au patrimoine (...) quand je me suis reporté au plan de masse et je me suis dit que nous avons bien réussi notre coup! On a un ensemble d'équipements qui sont à la charnière entre Firminy-vert, la partie nouvelle et Firminy ancien. Et cet aspect du paysage qui a systématiquement été détruit par les buildings, les municipalités qui ont chassé Claudius-Petit. Et à cela, je n'ai jamais rien compris. Il n'y a pas de réponse à cela. La première question qu'on pourra se poser quand on parle de paysage: est-ce que ces messieurs les politiques sont réceptifs à l'idée de paysage d'ensemble? On n'appréhende plus la ville dans son ensemble, mais les quartiers on les appréhende d'ensemble.

F.P.: Alors pour vous, Firminy reste une exception, un cas particulier?

C.D.: Il y a un cas particulier à Saint Chamond Morand et à Bagnols sur Cèze. Je suis navré, mais ce sont les trois grands ensembles dont j'ai été l'urbaniste. J'ai eu la chance de travailler avec des architectes et des paysagistes qui comprenaient les

gens. Regardez le cas de Bagnols sur Cèze, quand les immeubles ont commencé à vieillir, la ville a entrepris une réhabilitation. Qui a été le patron de la réhabilitation ? Alain Marguerit, dont la réputation comme paysagiste n'est plus à faire. Alain Marguerit a dit « le jardin c'est la ville ». Maintenant, il fait des conférences sur le thème. Et déjà il y a dix ans il avait dit « le jardin c'est la ville » : je suis d'accord avec lui!

F.P.: Il n'y avait pas de politiques au moment où Firminy-Vert a obtenu le grand prix d'urbanisme, il n'y avait pas une idée que par le paysage on allait pouvoir améliorer la qualité des grands ensembles?

C.D.: Il y a eu des erreurs politiques ! À cette époque, quand les grands ensembles commençaient à se développer énormément (Bagnols sur Cèze, Firminy, la très belle réalisation de Dubuisson à Roubaix), un certain Edgar Pisani, qui a été ministre du Général et qui a créé le ministère de l'Équipement avec sa bande de jeunes ; il les a fait travailler sur les prémices de la loi foncière et la politique d'urbanisme de Pisani avait deux axes forts. Le premier, c'était l'impôt foncier, afin d'éviter les profits (...) et la deuxième chose fondamentale, qui a manqué à toute l'élaboration et qui eu, de mon point de vue, évité la plupart des histoires actuelles sur les grands ensembles, c'est la ligne budgétaire unique, c'est-à-dire, j'entends un grand ensemble de deux mille logements et immédiatement je fais un budget avec les écoles, les collèges, les centres sociaux, les crèches, les jardins, les stades, etc., et j'ai une ligne unique et tous les ministères paient leur contribution, alors que pour Firminy heureusement que Claudius-Petit était ministre, parce qu'il a pu tirer des cloches au moment où il le fallait. Et puis, comment voulez-vous faire un paysage d'école avec des allèges systématiquement placées à 1 m 10, c'était la trame à 30 avec des allèges à 1 m 10. Alors un jour le ministre de l'Éducation d'alors, j'étais avec Claudius, qui lui a dit « tu veux faire vivre des gosses dans des prisons? » (...) et contre tous les règlements, Marcel Roux a fait des écoles avec des allèges à 40 cm. Et tout cela joue et crée forcément ce paysage. Et il faut non seulement le créer, mais le maintenir, et ça on ne sait pas faire non plus...

F.P.: C'est vrai que les réhabilitations, l'entretien, etc. il y a pas mal de faits qui font bouger les choses.

C.D.: Les ingénieurs des cultures des villes... bon, je sais bien qu'il n'y a pas beaucoup d'école de paysagistes, mais Versailles existe – l'école de Versailles .

H.J.: On s'est intéressé aux photographies des grands ensembles et en particulier, on a vu que vous aviez fait appel à des photographes, dont Ito Josué qui a photographié Firminy et aussi d'autres grands ensembles. Nous voulions savoir de quelle manière vous êtes arrivé à faire appel à ce photographe, enfin, quel était votre intérêt pour la photographie de ces ensembles?

C.D.: Je suis photographe...

F.P.: Donc vous avez une connivence avec...

C.D.: Je peux dire que je suis photographe : j'ai fait des expositions (...). Robert Auzelle – auquel je fais souvent allusion – un soir j'étais invité chez un de ses amis (...) au cours de la discussion, l'idée nous est venu d'utiliser un

endoscope pour photographier les maquettes. (...) On a travaillé avec des opticiens, quel dommage qu'ils n'aient pas été aidés par le gouvernement. On a mis au point tout un système que l'on a appelé « maquetoscope » et on a branché sur ce « maquetoscope » des appareils de photo. Un industriel en optique a ensuite commercialisé cette chose-là – il n'a pas gagné sa vie, le pauvre malheureux –, mais on a pu comme cela travailler l'approche des paysages avec cet appareil. Voilà pour la première approche. La deuxième approche c'était l'inclinaison de l'objectif, le décentrement de l'objectif. Il y a eu des chambres à décentrement, avec des soufflets on pouvait facilement travailler. Nikon a sorti un objectif à 35 mm. à décentrement, et puis Hasselblad a sorti un soufflet à décentrement pour le 6x6, mais pour la macrophotographie. Donc avec la photo, nous avons deux objectifs : d'abord, le contrôle ; pour éviter les éventuelles bourdes que l'on pouvait faire, que l'on risquait de faire... et qu'on faisait de toute façon ! Le deuxième objectif, c'était un début de communication. Alors quand on s'attache des collaborateurs, cela a toujours été mon point de vue, il faut prendre les meilleurs ! Ito Josué a été l'un des premiers, parce qu'il s'était spécialisé dans la photo d'architecture – j'ai des photos de lui qui sont de pures merveilles – il a commencé à faire de la photo d'architecture et j'ai fait sa connaissance par hasard et nous sommes devenus les meilleurs amis du monde. Puis, comme Claudius-Petit était également photographe, on s'est entendu et on a commandé des campagnes. J'ai commencé avec Firminy, puis après c'était systématique pour chaque lieu. Je dois dire qu'en matière de paysage, comme l'oeil de Ito se plaçait toujours de telle manière que devant la façade, il y ait un coquelicot, un géranium, un bouton d'or ou un buisson de forme extraordinaire, on a appris, et à partir des photos : « tiens, ici il manque une verticale, là il manque une masse... ». Ça nous a apporté beaucoup, parce que mes collaborateurs et moi-même, il faut dire que nous étions 125 à l'époque, nous avons appris à travailler les végétaux par masse. (...) Quand on pense qu'à la fin du XIXe s., on a fait un dessin absolument splendide de la place de la République (Lyon) et quand on a refait la place et la rue piétonne – en catastrophe, en trois mois –, le premier ordre des élus a été de foutre en l'air les arbres. Il y a trois platanes qui sont restés miraculeusement, parce les élus ont senti que si jamais ils fichaient en l'air ces platanes-là, il avait la révolution !

F.P.: Il y avait un tel attachement...

C.D.: C'est vrai ! Et c'est là où justement, la notion même de paysage est capitale, parce qu'elle donne aux gens le sentiment d'appartenance. Les meilleurs ce sont les Danois, les Norvégiens, les Finlandais, les Suédois et les Suisses. (...) Ce sont toujours dans les pays où l'on manque de terrains, comme la Hollande, que l'on fait le meilleur urbanisme ; dans les pays où l'on manque de terre végétale, parce qu'il y a que du rocher, on a des paysages extraordinaires, parce qu'on a une utilisation maximale du minimum d'espace à planter. Les grands ensembles Suédois sont des exemples magnifiques, il y a du grès de partout ! Et alors les quelques rares espaces de terre arable ont été surtout préservés : on a mis les maisons sur le cailloux, ce qui était plus facile et puis on a travaillé les espaces paysagés – je me refuse d'employer la locution « espace vert », parce que cela ne veut rien dire, si cette pièce était peinte en vert, ce serait un « espace vert » ! C'est stupide ! –.

H.J.: Toujours en matière de photographie, outre les grands ensembles, en 1972 dans un article sur l'environnement visuel dans *Urbanisme*, vous mentionnez un reportage photographique sur le centre ville de Lyon, enfin, une campagne, cela nous a un peu intrigué d'autant que c'est au même moment, ou un tout petit peu après que Paolo Monti fait son travail sur Bologne.

C.D.: On était tous très liés. Actuellement, il y a quelque chose qui ne va pas : la facilité des communications empêche la communication. À la Renaissance, bien que tous les grands artistes se soient trouvés en des endroits différents, ils se connaissaient tous, ils parlaient et discutaient, ils s'envoyaient des trucs, comme un Galilée, un Copernic. On travaillait tous ensemble, Milan, Florence, etc., ou Edimbourg, étaient des lieux où l'on se voyait. Il n'y avait pas un mois sans que nous ayons une réunion où l'on discutait. Alors la photo, il y a Cervellati, qui est à Bologne, un urbaniste et un architecte génial...

(...). Nous avons à l'atelier d'urbanisme d'une part, François Guy, – entré en 1964, il vient de prendre sa retraite –. Son arrivée s'est faite bizarrement, il est entré comme apprenti pour faire les maquettes, il était très habile. Et le voyant travailler, je lui dis «François, tu as un œil de photographe» (...) et comme à ce moment là Nikon organisait des stages payants pour former les jeunes photographes, je l'ai donc envoyé en stage chez Nikon et depuis il y a, à l'agence d'urbanisme, une photothèque remarquable montrant l'évolution de la ville de la fin des années 1960 jusqu'à nos jours. J'ai attiré l'attention du directeur de l'agence (d'urbanisme) architecte et ingénieur des ponts et chaussées, – au moment où François Guy a pris sa retraite – sur cette richesse, soit disant classée et archivée, pour qu'elle ne soit pas perdue. (...) Je vais repartir en guerre pour faire en sorte que cette photothèque passe aux Archives municipales, de façon à ce que l'on conserve ce fonds. Avec Jean Pelletier, alors que nous allions sortir l'Atlas du grand Lyon, nous sommes tombés en arrêt aux Archives départementales sur une série de photos faites par hasard, lors du voyage de leurs gracieuses majestés impériales, ils ont visité le parc de la Tête d'Or qui venait d'être aménagé, il y avait à ce moment-là un quidam qui a pris une série de photos. Il y en a deux qui montrent le parc de la Tête d'Or ses origines. (...) Cela implique une certaine curiosité dans les écoles d'urbanisme : on ne fait pas assez de photos!

F.P.: Alors donc cette campagne que vous aviez commandée sur le centre de Lyon, si je comprends bien, il y avait des vues aériennes, mais aussi une sorte de relevé photographique à partir de points de vues précis. Il y avait, selon votre article, des points de vues clairement mentionnés. Il y avait un cahier des charges très précis demandé aux photographes.

C.D.: J'ai évoqué la Suisse, où il y a eu à Genève, un maire qui a fait trois ou quatre mandats (...) Quand il s'est attaqué à la réhabilitation – je n'aime pas ce mot –, le renouveau du vieux Genève, il a procédé par petites touches, de telle manière que le public s'habitue progressivement aux changements. Il n'a pas tout foutu en l'air ; on a détruit un immeuble, on en a mis un autre, on a fait un jardin, on a créé une placette, et je trouve que le vieux Genève est maintenant un endroit remarquable du point de vue de ces paysages... – j'allais dire à courte vue – qui vous font aimer un coin. Enfin bon... Les types de Lyon ont toujours eu de grandes théories... Il y a eu cette grande vogue de l'aménagement des espaces publics du temps de M. Noir (...) il y a pas mal de loupés, mais, un jour qu'on

en discutait, je lui dit que la chose la plus réussie, c'est la place des Célestins. Alors il me demanda pourquoi, et bien parce que l'ambiance est telle que tout le monde vient! Il y a les vieux, il y a les tous petits, les mamans avec leurs bébés, il y a les amoureux, ...

F.P.: Je voulais reprendre votre remarque à propos des paysages à «courte vue». Vous étiez un des rares, quand on lit les articles des années 1960-70 sur le paysage urbain, à citer le Townscape, à citer les Anglais...

C.D.: Ma première mission au Etats-Unis date de 1964, et j'ai eu la chance d'entrer en relation avec des gens forts intéressants et en particulier avec la Harvard School of Design et le MIT, où j'ai fait la connaissance de Lynch qui était le personnage incontournable. Les conversations techniques avec lui n'avaient qu'un seul inconvénient, c'est que la quantité de Jack Daniel était largement proportionnel à l'intensité des discussions... (...). À Harvard le point de rencontre c'était le parc de Sheraton, c'était le point de chute principal, il faut dire qu'il était très agréable. Quelques années après, il se trouve que l'Aga Khan travaillait dans les pays du Moyen-Orient et dans les pays du Maghreb (...). Et il s'était mis en tête de financer des études pour un renouveau de l'architecture islamique. Il est vrai qu'il admettait assez mal les buildings qu'on construisait en Arabie Saoudite et ailleurs, et disait qu'il fallait essayer de retrouver des formes urbaines contemporaines – ça va dans le sens de votre étude – dans la tradition islamique, avec une recherche particulière sur le paysage rapproché. L'Aga Khan disait en exemple de cela qu'au Moyen-Âge, les gens, et en particulier les pèlerins, se repéraient par la silhouettes des villes. Les villes étaient chacune typées, ceux qui revenaient, dessinaient les profils des villes. Puis après au XIVe-XVe s., surtout après la découverte de l'imprimerie, les Braun, Merian etc. ont donnée des images globales de la ville qui permettaient à chacun de reconnaître la ville. Il y avait cela et aussi à l'intérieur de la ville, il y avait des paysages travaillés : il y avait la place, le parvis de la cathédrale, etc. où il se passait tout le temps quelque chose. Je crois qu'on a perdu cette notion. Si l'on parle de paysage urbain, pour moi, c'est le paysage qui s'appréhende par les gens du quartier et où il peut se passer quelque chose. La place des Célestins, à cet égard, est un lieu où il peut se passer quelque chose, tandis que la place de la République comme elle est foutue maintenant depuis qu'elle est piétonne, il ne se passe plus rien! Et c'est intéressant de voir qu'il se passait des choses au moment où elle était hyper occupée par un monument de Carnot et les arbres, etc., et le jour où on a tout enlevé, il ne s'y passe plus rien (...) ... Le bassin est un élément du paysage qui doit attirer les gens, bon, celui-ci n'attire pas, on passe!

F.P.: Vous nous parlez d'attirer les gens, de votre voyage aux États-unis, de Kevin Lynch, mais Lawrence Halprin, un autre auteur que vous citez, était-il encore à Harvard ou bien était-il déjà parti à San Francisco peut-être ?

C.D.: Je ne l'ai pas rencontré.

F.P.: C'est dans vos lectures que vous l'avez rencontré? Oui, parce que c'est quelqu'un qui revendique le paysage comme un espace pour le mouvement... D'ailleurs, Jacques Simon en parle beaucoup.

C.D.: Oui et puis après, (...) il y a eu *Genius Loci*... La charte d'Athènes, qui est sûrement l'écrit qui a été le plus mal interprété, parce qu'il l'a été par des

ingénieurs des Ponts, dont l'excès de sensibilité est connu (...). Cette manière, dans la charte d'Athènes, d'exprimer qu'il fallait donner une très large place à l'espace libre et aux plantations, a été mal entendue, car si l'on regarde bien les dessins de Corbu on se rend compte qu'à partir des choses... – d'ailleurs la meilleure illustration est l'esquisse du premier plan de Brasilia, avec cette hiérarchie des espaces libres et des jardins qui fait toute la valeur de la ville... Les bâtiments viennent après!

F.P.: C'est vrai que c'est impressionnant, quand on est à Brasilia, comme la relation entre le végétal et le bâti est forte. (...) Le paysagiste n'est d'ailleurs pas un des moindres, Roberto Burle-Marx ...

C.D.: Certes. On met souvent en parallèle Brasilia et Chandigarh. Brasilia est une ville pour la voiture, on ne s'y rencontre pas. Et je ne comprends... Au moment de la création de Brasilia, les sociologues brésiliens disaient, qu'à Rio, ils avaient trois chances qui font qu'ils n'ont pas trop de difficultés sociales: première chance, c'est la plage (...); la seconde, c'est le football ; et la troisième la samba! (...) et donc sachant cela, Brasilia m'a quand même étonné. (...).

H.J.: Vous avez fait précédemment référence à l'Aga Khan qui parlait de ces silhouettes de villes comme des points de repère pour les pèlerins. Dans la revue *Urbanisme*, vous faites cette distinction entre paysage urbain externe et paysage urbain interne. Comment situez-vous cela par rapport aux *Townscape* britannique, par rapport aux références étrangères que vous invoquez souvent dans la revue ?

C.D.: Je crois que c'est Pierre Lavedan du temps où j'étais son étudiant, qui m'avait chargé d'une étude, dont le thème m'avait un peu surpris. Il m'avait demandé d'étudier la relation entre la perception interne et la perception externe d'une cathédrale! Bonne méditation, car, quand vous voyez la grande nef d'une cathédrale, vous ne pensez jamais à l'ensemble des arcs-boutants, des voûtes ou des trucs comme ça ; c'est dur de faire la relation! Je dirais que (...) l'analyse du *Townscape* montre bien – surtout dans *Italian Townscape* – comment on va du général au particulier. Lynch a un autre regard, parce qu'il part du principe que l'homme n'est jamais statique, qu'il est toujours en mouvement, et qu'en conséquence, le paysage est une série de séquences.

F.D.: C'est vrai que chez Cullen, il y a aussi l'idée de séquence, mais elle n'a pas du tout la même importance. Chez lui, il y a toute cette attention du proche et du lointain, du détail, et de leurs relations, etc. C'est impressionnant cette attention pour le détail et je me suis rendu compte en redécouvrant ça, comment cela nous avait marqué sans que l'on fasse attention à cela ou que l'on fasse référence au *Townscape*.

C.D.: Oui, mais le reproche que l'on peut faire à l'université française, c'est de ne pas avoir traduit ce genre d'ouvrage.

F.P.: Tout à fait, la réception a été très faible en France ...

C.D.: Bien sûr, parce que qui parle anglais couramment?

F.P.: Vous pensez que c'est cela le problème.

C.D.: C'est un peu ça, sans faire référence toujours aux même personnes. (...). Il faut au moins connaître deux langues. En tant qu'architecte, je suis trilingue intégral et cela facilite les choses. Dans notre domaine, les Italiens ont beaucoup travaillé...

(...)

F.P.: Je voulais vous poser une dernière question sur Cullen. Est-ce que vous connaissiez à l'époque son travail photographique mené au sein de *Architectural Review* ?

(...)

C.D.: Ce que j'ai déploré dans cette interprétation imbécile de la charte d'Athènes, c'est l'oubli du paysage de la rue... que les Anglais n'ont pas oublié. Et que personnellement je n'ai pas oublié, d'accord, il y avait des éléments favorables – défavorable au début mais qui se sont révélés favorable ensuite –, le petit bout de rue dans lequel j'habitais, avait donné naissance à une bande (...) et ce coin de rue était notre lieu, et on connaissait tout des recoins, des moulures des portes, les heurtoirs... et je crois que c'est ça qu'on a perdu. Le gosse ne s'y reconnaît plus!

(...)

H.J.: Parmi les urbanistes français et également dans les institutions du type centre de recherche sur l'urbanisme... Le CRU...

C.D.: Qui a changé, le CRU est mort de sa belle mort... remplacé par le STCAU.

H.J.: Est-ce que vous pensez qu'il n'y a eu finalement qu'une faible réception de la thématique du paysage urbain, du Townscape au CRU?

C.D.: Non, parce que il y avait au CRU des urbanistes en chefs – vieux – comme Dufournet, Puget qui enseignait à Versailles, j'ai fait sous sa direction le plan d'urbanisme de Montluçon, Commeny, et Nérès-les-Bains, des villes thermales. Il avait cette idée du paysage global. Et avec ces gens là, on a travaillé aussi, où j'ai connu Pisani, sur les vallées de la Marne à Blaise, en Haute-Marne, on voulait s'attacher à uniformiser le paysage du cours d'eau.

H.J.: Pour revenir en centre-ville, à propos du Townscape, vous faites beaucoup de références aux Italiens, à *Italian Townscape* évidemment, mais aussi aux écrits de Gregotti ... (...)

C.D.: (...) Aymonino (...) Giancarlo De Carlo (...) était un type qui a travaillé dans le détail, dans cette approche du paysage.

H.J.: Vous faites également référence à la question de centre directionnel, quand vous parlez de l'aménagement du centre de Lyon dans un article de 1964, dans un numéro spécial *d'Urbanisme* sur l'aménagement de Lyon et sa région. C'est une thématique qui n'a pas beaucoup filtré en France, qui a pourtant été un débat important en Italie dans les années 1960.

C.D.: Qui n'ont jamais été réalisés, ou peu... des morceaux. Puis, en France, on a réalisé la Part Dieu : mal ! Enfin, il paraît que c'est bien!

H.J.: Un petit mot sur les architectes. Avez-vous connu Xavier Arsène Henry ? Il a énormément publié sur la plastique des grands ensembles ou l'esthétique des grands ensembles, il ne cite pas forcément littéralement l'idée de paysage urbain, mais ...

C.D.: Notion qui lui était complètement étrangère!

H.J.: Vous pensez ?

C.D.: Nous avons fait ensemble deux concours. La ZUP de Pissevin et celle de La Paillade. À Pissevin compte tenu du site, il y avait une idée de paysage, puisque c'était une citadelle, à l'origine.

H.J.: Il y a un film, *Semeurs de ville* où l'on voit Arsène Henry dessiner la silhouette de la ville, la comparant à San Gimignano, d'après les grandes lignes directrices du site, et les dessins qu'il fait sont très proches de ceux publiés dans *Urbanisme* à propos du paysage urbain. Ce rapprochement m'a intrigué.

C.D.: C'était la model! Vous savez, quand on a fait, dans un tout autre concours, qui était Toulouse Le Mirail, d'après *** j'avais fait le meilleur projet. Et puis, quand il y a fallu développer et faire le plan de masse, les critères de choix ont été tout autres et c'est la « toile d'araignée » de Candilis qui l'a emporté. C'était un beau projet, mais voué à l'échec, parce que pas d'espace. J'ai toujours dis – je ne sais plus si je l'ai inventé ou piqué à quelqu'un –, qu'une place était un lieu magique, une boîte magique qui avait le ciel pour couvercle! Je crois que quand on parle de paysage urbain, la notion du ciel n'est pas assez présente. C'est là où l'enseignement de Sgard était bien, parce que dans ces paysages généraux, il y avait toujours un plan d'eau et le ciel... Dans la théorie bien sûr.

F.P.: À propos des paysagistes qui ont marqué les échanges avec l'Urbanisme, est-ce que vous avez connu Théodore Leveau ? Est-ce qu'il était responsable d'un des dossiers publiés dans *Urbanisme* ? (...) C'est quelqu'un qui enseignait à l'école de Versailles.

C.D.: Non, je ne l'ai pas connu particulièrement. (...) J'ai l'habitude de dire que ma vie est un roman, parce que j'ai eu la chance de rencontrer des gens extraordinaires (...) j'ai relaté récemment lors d'une interview donnée à un journaliste lyonnais un mot de Philip Johnson – là, on est en relation avec la silhouette – qui disait qu'il fallait apporter une particulière attention à la position des tours et au rapport des différentes hauteurs, pour ne pas donner l'impression que la ville ressemblait à un champ d'asperges qui avaient mal poussé. (...)

F.P.: Un autre auteur d'*Urbanisme* que l'on rencontre quelque fois à propos de paysages urbains, (...) qui a signé l'article « L'art urbain est mort! Vive l'art urbain », un des tous premiers articles en 1964 sur le sujet du paysage urbain, c'est Louis de Hoym De Marien, le connaissez-vous?

C.D.: De Marien ! Bien sûr! C'est d'ailleurs paradoxal comme article, il est l'architecte principal de la tour Montparnasse, grand prix de Rome, un type super sympa d'ailleurs, issu d'une grande famille. (...) Quelqu'un qui était très brillant. Il avait des idées trop politiques pour les mettre en pratique. Maintenant le paysage est

entré dans les moeurs par l'écologie... encore qu'on a perdu trente ans, ce qu'on fait actuellement en matière d'énergie, on aurait dû le faire en 1972, mais peu importe. Tous ces gens, trop souvent, qui ont eu des idées, ils ont hésité à les mettre en pratique, tout simplement parce qu'ils avaient peur des hommes politiques... Il faut dire que l'on a un pays où les hommes politiques sont particulièrement incultes! Vous me direz, en Italie, où ils sont plus cultivés, il ne se fait rien de mieux... (...)

H.J.: Avec l'article «L'art urbain est mort! Vive l'art urbain», c'est le moment où vraiment la revue *Urbanisme* s'ouvre à cette thématique, puisque l'année d'après elle publie ce dossier sur le paysage urbain dans les grands ensembles : y a-t-il eu un débat à l'intérieur de la revue sur ce thème?

C.D.: Ho, oui! Une grosse bagarre! les anciens et les modernes ; et puis les différentes tendances...

**ENTRETIEN AVEC M. HERVE VOUILLOT (D. Delbaere)
12 JUILLET 2006**

M. Vouillot a été maire de Quétigny de 1983 à 2002. Il a été conseiller municipal dès 1967 et adjoint aux finances dès 1971, et il a à ce titre participé à la mise en œuvre du projet urbain initié par M. Roger Rémond pour sa commune. Il vient de terminer un ouvrage sur l'histoire récente de Quétigny (publication prochaine, Octobre 2006).

Pour M. Vouillot, la démarche initiale de M. Rémond était profondément originale en cela qu'elle tranchait avec le règne, dans les années 50 à 70, d'une pensée unique, fondée sur une conception unique de ce que devait être une ville moderne (le grand ensemble), et entièrement dirigée par l'Etat.

M. Rémond assistait à la programmation, puis à la construction des grands ensembles dijonnais, notamment le grand ensemble de Billardon aux Grésilles. Il comprit qu'en raison de sa proximité géographique avec la ville centre, et parce que la topographie dijonnaise bloquait les projets d'urbanisme vers l'Ouest, Quétigny serait le prochain grand ensemble sur la liste de l'Etat. Il acquiesça alors volontairement au devenir nécessairement urbain de Quétigny, mais en se mettant à la recherche d'un projet spécifique et d'une forme urbaine innovante.

En 1959, lorsqu'il devient maire, Quétigny était un petit village de 300 habitants, en cours de désertification et aux équipements, aux logements et aux espaces publics rares et vétustes. Les habitants voulaient bien d'une politique de repeuplement par la construction, mais uniquement sous la forme pavillonnaire et dans le but de retrouver les moyens d'entretenir proprement les rues et les chemins. D'où, dans un premier temps, une simple politique de lotissement, classique dans le monde rural. Mais cette politique ne pouvait amener ni emplois, ni équipements, si bien que ce type de développement devenait une impasse.

C'est alors que M. Rémond proposa aux habitants et à l'Etat son propre projet urbain. A force de conviction, il obtint du préfet la désignation, en 1963, d'un urbaniste en chef, Michel Colle.

Ce fut tout d'abord le choc des cultures ! D'un côté, M. Colle, agent de l'Etat, faisait sienne les projections démographiques pharaoniques de l'époque (l'INSEE annonçait alors 500 000 habitants dans la métropole dijonnaise en 20 ans, alors qu'aujourd'hui, nous sommes 250 000 ! Et des projets « délirants » de ville nouvelle étaient à l'étude (auprès de l'atelier Tony Garnier)) et en conséquence, il imaginait une ville de 30 000 habitants. M. Rémond proposait au contraire un chiffre de 3000 habitants ! Le compromis fut fixé à 10 000 habitants en 1980, avec une densité de 20 logements à l'hectare, c'est-à-dire 4 fois moins que dans un grand ensemble.

Ce projet nécessitait donc la maîtrise de 150 hectares, à une époque où les agriculteurs ambitionnaient au contraire d'étendre leurs exploitations. Personne n'y croyait.

Une fois le projet établi par l'urbaniste, il fallait donc trouver une autonomie financière et un outil de gestion foncière qui permettent à Quétigny de mener à bien son propre projet sans subir excessivement la tutelle de l'Etat. C'est là que M. Rémond fut véritablement génial !

La maîtrise foncière fut obtenue par deux procédés.

Premièrement, la commune louait depuis sa création des pâtis de quelques hectares à la quasi-totalité des ménages. L'ensemble représentait une réserve de 100 hectares. Or, la fonction sociale des pâtis (assurer quelque terre aux plus démunis) avait perdu de son sens depuis que les pâtis étaient loués majoritairement à des exploitants relativement aisés. La commune récupéra donc l'ensemble de ces terres.

Deuxièmement, le remembrement agricole fut lancé sur la base du plan d'urbanisme de M. Colle. C'est là une grande originalité du projet : alors qu'ordinairement on regardait d'abord quelles étaient les surfaces disponibles et on adaptait le projet en fonction, ici c'est bien le projet qui précéda et dirigea la politique foncière.

Le maire posa comme préalable que seuls les exploitants possédant moins de 40 hectares conserveraient l'ensemble de leurs terres. Les gros exploitants se verraient prendre quelques hectares. Cette mesure fut bien sûr peu appréciée, et M. Rémond était effectivement considéré comme « un rouge », et ses options jacistes n'arrangeaient rien ! Dès le départ, l'assise politique du pouvoir municipal était très forte. Sans cette stabilité électorale, il est certain que le projet aurait échoué. De plus, M. Rémond, lui-même agriculteur, donna l'exemple : il vendit à la SAFER (qu'il présidait par ailleurs !) une part substantielle de ses terres, et deux autres exploitants lui emboîtèrent le pas. La cinquantaine d'hectares manquant fut ainsi libérée. Je précise que cette opération n'avait rien que de très rentable pour tous, puisque la SAFER rachetait les terres au triple de leur valeur et offrait aux vendeurs de nombreuses possibilités de reprises d'exploitations sur les communes riveraines.

La gestion foncière des 150 hectares libérés fut assurée par la création d'une régie communale, dotée d'un budget autonome, en 1965. Le principe de la régie fut accordé par la préfecture puisque, en raison de sa taille trop modeste, le projet ne pouvait entrer dans le cadre des villes nouvelles. Cette régie a bien fonctionné pendant les années 60 et 70, car elle a pu récupérer pour la collectivité les plus values financières tirées de l'action économique et commerciale, par exemple grâce à l'installation du « grand marché », immense centre commercial autour d'un hypermarché Carrefour bien plus important que le supermarché initial.

Le premier immeuble HLM fut construit dès 1967. La collaboration avec Michel Colle se poursuivit jusqu'au milieu des années 70, en raison du différend concernant l'urbanisme de la place centrale, inaugurée en 1977 (le projet initial de M. Colle n'avait pas reçu l'aval de la SMCI, qui amena le projet Andraut et Parat. D'autre part, ce projet donnait, trouvions-nous, une image trop « fermée » de la ville). Mais l'essentiel du schéma urbain fut toujours respecté : un cœur de logements sociaux, une couronne d'équipements publics, puis une autre couronne résidentielle, ce que j'appelle les 3 cercles de la ville. Pour nous, le projet Colle a surtout été un moyen d'harmoniser des perspectives et de se tenir à de grands principes de conception des logements, distinguant clairement un « côté cour » d'un « côté jardin ».

Le phasage du projet peut être établi approximativement comme suit :

1. les divers immeubles collectifs dessinés par Michel Colle (1967). Ces immeubles présentent une certaine qualité en dépit de taux de financement HLM très modestes (classe 2). C'est pour cela que nous avons opté pour une forte prise en compte de la couleur dans ces architectures (M. Lassus intervint à partir de 1967-68), la couleur permettant de rendre ces immeubles plus attrayants. Cette démarche nous a été fortement suggérée par le directeur des HLM d'alors, M. Gagneret. Le plan couleur qui en a résulté combinait

peinture et faïences (pâtes de verre), mais ce dernier procédé n'a pas été repris par les offices autour de la place centrale.

2. la zone industrielle et l'implantation du centre commercial carrefour (1968) et la zone du Calvaire (1990)

3. les zones pavillonnaires périphériques (1960 à nos jours)

Ce furent au total 3200 logements qui furent construits en 20 ans, dont 1200 logements sociaux. On redescend progressivement aujourd'hui à 1000 logements sociaux, pour une population de 10 000 habitants.

Sur l'ensemble de la ville, l'accompagnement paysager a été d'une grande cohérence, car nous avons conservé la maîtrise foncière de la quasi-totalité des espaces extérieurs, y compris sur les abords immédiats des immeubles collectifs, pour la gestion desquels les HLM versent une quote-part à la Ville en fonction des surfaces entretenues. La situation se complexifia dans les années 80, quand 2200 logements HLM furent mis en vente progressivement et que des copropriétés se mirent en place, mais les propriétaires ont vite compris l'intérêt financier qu'ils avaient à laisser la ville gérer leurs espaces collectifs.

Une quinzaine de jardiniers travaillent toute l'année dans les espaces libres de la ville.

Signe de la volonté municipale de créer un paysage de qualité : la Ville finance elle-même les interventions de paysagistes, dont Jacques Sgard, l'incite à participer aux réunions publiques et à communiquer fortement avec la population.

Le cas du quartier du Grand Chénier, composé puis réalisé durant les années 80, est éloquent : le plan d'urbanisme initial de M. Colle prévoyait un boulevard entre ce quartier et le centre. Ce sont les réunions publiques qui amenèrent l'idée de déplacer ce boulevard, et de consacrer l'espace libéré à un grand parc urbain, réalisé par Sgard. Ce parc est aujourd'hui l'espace vert le plus apprécié de la ville (il a été refait cette année).

Le projet paysager de Sgard a donc eu un rôle essentiellement unificateur, même si certains aspects ont été oubliés (par exemple le parc conçu autour du ruisseau du Cromois, busé parce que trop malodorant). La figure récurrente du mail piétonnier planté structure aujourd'hui tout l'espace public de Quétigny, y compris sur les opérations de lotissement les plus récentes.

La dimension concertative du projet est également originale.

Nous avons voulu consulter régulièrement les habitants au cours des années de mise en œuvre du projet, et pour cela, outre des réunions régulières (qui faisaient parfois salle comble dans les années 70, mais ont été désertées à partir des années 80), nous avons veillé à permettre aux habitants de rester à Quétigny sur le long terme en leur permettant un parcours résidentiel interne. La construction de la zone résidentielle, sous maîtrise d'ouvrage communale, a permis de mettre sur le marché des maisons individuelles à bas prix, accessible aux locataires des premiers appartements du centre.

Entretien avec Michel Colle
Mercredi 30 Août 2006

Michel Colle a été l'architecte en chef chargé de la planification de Quétigny entre 1963 et 1974. Né en 1926, élève à l'Ecole des Beaux Arts, il a travaillé chez plusieurs architectes, don't Jean Herbe pour lequel il a collaboré à la mise au point d'éléments dans l'usine de Jean Prouvé, avant de fonder son agence en 1956.

L'histoire du projet de Quétigny

Au départ, il y a pour Michel Colle un "contrat de plan masse" passé par le Ministère de la Construction . Mais cette aventure aurait pu, comme c'est souvent le cas en urbanisme, ne donner que de maigres résultats. Si le plan de Quétigny a rencontré quelque succès, c'est incontestablement grâce à la personnalité exceptionnelle de Roger Rémond, le maire de Quétigny qui refusa l'urbanisation anarchique de son village et lui préféra une urbanisation consentie et maîtrisée par la commune elle-même. Obstiné, le maire obtint la création d'une Régie municipale chargée de l'acquisition et de la gestion du foncier.

Dès lors, le contrat de plan masse fut transformé en contrat d'architecte-en-chef, rémunéré par la Régie municipale directement. Ainsi, l'architecte, désigné initialement par l'Etat, avait maintenant pour principal interlocuteur la commune.

Ce projet fut pris en compte dans le Schéma directeur de Dijon, lequel fait apparaître les grandes lignes du plan de Michel Colle : le grand parc en accompagnement du Cromois, le nouveau centre urbain et les secteurs résidentiels périphériques, ainsi que la localisation des principaux pôles d'équipement.

C'est aussi à cette époque qu'une certaine notoriété fut accordée à ce projet avec sa publication dans "Urbanisme" en 1965. Les plans présentés alors sont tous de Michel Colle, ainsi que leurs commentaires écrits, tendant à présenter ce projet comme représentatif d'une volonté d'intégrer des compétences multiples et de gérer le projet à toutes ses échelles.

Une première tranche de travaux (si on excepte la construction très modeste de la chaufferie municipale) fut réalisée sur le secteur central, avec les architectes Champetier de Ribes et Marcelli, désignés par le promoteur de l'opération, la société régionale d'HLM. C'est dans ce cadre programmatique que Bernard Lassus intervint et mis en place son plan couleur.

L'étape suivante fut liée au choix, par le ministère de l'agriculture, de construire une Ecole Nationale d'Ingénieurs des Travaux Agricoles (ENITA). Rémond obtint que cet équipement soit construit à Quétigny, ce qui apporta une population d'enseignants et permit d'accroître la mixité socio-culturelle de la commune. Malheureusement, les relations difficiles avec les architectes locaux chargés de la construction de l'école, ainsi que l'urgence dans laquelle ils durent travailler, ne permirent pas une prise en compte satisfaisante du plan de masse dans cette nouvelle opération.

Par la suite, ce fut l'implantation à Quétigny du premier hypermarché de France, sous l'enseigne Carrefour, qui apporta un dynamisme commercial inespéré en plein coeur des nouveaux quartiers. Là aussi, Michel Colle établit des plans pour intégrer Carrefour dans ce qui devait être un centre commercial régional, en tenant compte des expériences britanniques et suédoises alors en vogue. Le résultat

fut, malheureusement, loin des espérances initiales, le dialogue avec les promoteurs commerciaux s'avérant impossible.

Michel Colle assura la maîtrise d'oeuvre du groupe scolaire n°1, puis de la crèche (où il parvint à développer à son tour un parti coloriste prononcé). Le projet des surfaces sportives couvertes, en revanche, échoua brutalement lorsque le Ministère de l'agriculture décida de doter l'ENITA de ses propres surfaces sportives, ce qui rendit inutile le projet municipal.

Une seconde tranche importante de travaux devait prendre place autour de la place centrale. Malheureusement, et en dépit d'études poussées très en avant, le projet de Michel Colle fut rejeté au profit de celui porté par le promoteur (toujours la Sté régionale d'HLM) et ses architectes, Andraut et Parat. Malgré une architecture dont Colle ne conteste pas la qualité, cette importante partie du plan de masse fut complètement détournée de son sens initial.

C'est à ce moment que le contrat de Michel Colle, normalement renouvelé d'année en année, fut abandonné et que la mission de l'urbaniste prit fin, ce que Roger Rémond devait regretter quelques années plus tard, en constatant à quel point il devenait de plus en plus difficile de maintenir un cap cohérent dans la politique urbaine de la ville.

La contribution des paysagistes au projet de Quétigny

D'entrée de jeu, le projet de Quétigny possède une forte dimension paysagère. Cela est autant le fait d'un concours de circonstances que de choix opérés par Michel Colle lui-même.

Concours de circonstance : au lendemain de sa nomination comme architecte en chef de Quétigny, le ministère de la construction adjoint à Colle la compétence du paysagiste Poray- Madeyski, forestier d'origine polonaise, qui conseillait alors le ministère en matière d'espaces verts.

Ceci permit à Michel Colle de légitimer son projet, la création d'un maillage de promenades bien distinctes des voiries.

L'une des particularités de l'agence de Michel Colle était d'avoir intégré en interne une compétence paysagiste à une époque où celle-ci était largement perçue comme superflue. La femme de Michel Colle, Claude Colle, avait en effet abandonné vers 1955 ses études d'architecture pour entrer à l'École d'Horticulture de Versailles, puis dans la section paysage de cette école. Claude Colle eut notamment Théodore Leveau comme professeur. Elle participa pendant une trentaine d'années aux projets de son mari. L'agence comprenait par ailleurs un deuxième paysagiste (selon l'album archive à l'IFA), ce qui dénote un intérêt peu ordinaire pour cette dimension de l'aménagement urbain.

Michel Colle rappelle à quel point, à cette époque plus encore qu'aujourd'hui, les paysagistes ne parvenaient pas à faire reconnaître leurs compétences en matière d'espace public, alors que la maîtrise d'oeuvre urbaine était entièrement occupée par les ingénieurs VRD et les ingénieurs des Ponts et Chaussées en particulier. Ceux-ci ne concédaient aux paysagistes que la conception des plantations, ce qui n'était pas de nature à leur assurer une rémunération suffisante.

Les relations avec Jacques Sgard furent purement professionnelles. Il était en effet mal vu des paysagistes, à cette époque, qu'un architecte traite en interne la dimension paysagère d'un projet.

Quant à Lassus, peu communicatif au sein de l'équipe, il parvint, avec une efficacité rhétorique remarquable, à faire passer son projet novateur de polychromie à une époque où ces idées étaient peu répandues.

La doctrine urbanistique du projet Colle

Michel Colle estime que l'urbanisme ne se fait pas tant avec des doctrines qu'avec du pouvoir. Ce qui garantit le bon aboutissement d'un projet, ce n'est pas sa pertinence technique ou esthétique, mais sa capacité à être pris en charge par une autorité convaincue et relativement constante.

Lui-même n'a pas été un doctrinaire. Si pour lui comme pour la plupart des architectes de sa génération, le génie de Le Corbusier était indiscutable, le vocabulaire spatial des projets était en revanche plutôt lié à des modes, à des imprégnations médiatiques, dues à la capacité de quelques uns à faire parler d'eux. Ainsi en était-il de l'urbanisme des CIAM, dont on peut trouver des traces à Quétigny. De même, les exemples étrangers tels qu'il était possible d'en prendre connaissance dans les revues, notamment suisses et italiennes, fournissaient des sources d'inspiration. Les "new towns" anglaises étaient aussi beaucoup étudiées, comme par exemple Cumbernauld.

La fabrique du projet

Ce qui me semble marquer la période durant laquelle ce projet fut conçu, c'est l'internalisation des compétences de visualisation du projet.

La photographie par exemple était souvent gérée par quelques ateliers de photographes d'architecture, comme celui de Lucien Hervé. Mais les reportages longs et coûteux de ces artistes devinrent inadaptés aux besoins de plus en plus fréquents en clichés photographiques, liés à des candidatures, des conférences, à l'archivage des références, etc. Chaque tirage était lourdement facturé, si bien que Michel Colle choisit finalement de s'équiper et de produire ses propres photos. Les prises de vues se faisaient au gré des réunions de chantier, quel que soit le temps. La photographie devient ici un outil interne de l'acte de conception, et non plus sa conclusion esthétique. Elle est lourde d'un enjeu majeur en urbanisme : Michel Colle se plaît à rappeler le propos de Le Corbusier, pour qui il était tellement rare qu'une opération aboutisse conformément au projet initial qu'il y avait urgence à la photographier avant que des interventions postérieures ne la "défigurent".

De la même manière, les maquettes. Longtemps sous-traitées à des agences spécialisées, la construction des maquettes a été progressivement traitée en interne. L'externalisation impliquait en effet de geler le projet bien avant le rendu sans grandes possibilités de modification, alors que les maquettes doivent être avant tout un élément de l'étude. Michel Colle installa donc un atelier de maquette dans son agence.

La maquette a été le véritable support de communication du projet de Quétigny. C'est sur maquette d'étude que les grandes décisions ont été prises (avec les élus de Quétigny, mais jamais en réunion publique. La seule réunion publique à laquelle Michel Colle participa concernait l'implantation de Carrefour). Il semble toutefois qu'un certain type de plan, les plans dit de structure, ait joué aussi un rôle dans la discussion du projet, puisque ces documents, comme ce qu'on appelait auparavant "plans d'épanelage", permettaient de poser les données majeures du projet avec une spécification moins rigoureuse et contraignante pour le maître d'ouvrage que dans un plan de masse. Ce type de plan fut en tout cas mis en valeur dans l'article de 1965.

L'internalisation des fonctions de visualisation du projet a aussi été celle des triages de plans, jusque là également sous-traités, et représentant une charge

croissante puisque les dossiers de projets devaient être reproduit dans des quantités exponentielles, dans un contexte politique de forte complexification administrative. Les agences se sont équipées dans les années 60.

ENTRETIEN AVEC MICHEL CORAJOUD (D. Delbaere)
16 MARS 2006

Question posée : Jacques Leenhardt rapporte dans l'ouvrage qu'il vous a consacré qu'au début des années 1970, vous avez constitué avec Ciriani et Huidobro le groupe « paysage urbain CHC ». A la même époque, dans un article publié dans la revue « espaces verts », vous avez fait référence au « townscape ». C'est donc en partie autour de la notion de « paysage urbain » que vous avez engagé votre démarche de paysagiste. Par la suite, l'évolution de votre pensée vous a mené à récuser ce terme comme s'il s'agissait tout simplement d'un oxymore. Pourriez-vous m'expliquer quel a été votre cheminement intellectuel et professionnel sur ce sujet ?

Michel Corajoud : Je ne suis pas un théoricien. Ma pensée est très libre, et je n'ai jamais prétendu ériger des dogmes, ni autour de cette notion, ni même, plus largement, autour de celle de paysage. Le paysage est une notion incertaine, et c'est très bien ainsi : à chacun de se l'approprier. Les paysagistes devraient se méfier des concepts et des généralités. Comment en irait-il autrement puisque notre métier est de nous intéresser à des lieux et à des contextes tous différents les uns des autres.

Cela dit, c'est vrai que pour moi, le rapprochement des termes « paysage » et « urbain » obscurcit l'un comme l'autre. Ce rapprochement sert certains discours sur la ville, et notamment les politiques qui, sous prétexte de planter des arbres en ville, prétendent faire du paysage (urbain ?), alors que le paysage, c'est toute autre chose. D'ailleurs, à quoi bon « naturaliser » la ville ? Est-ce-ainsi que nous parviendrons à apaiser les conflits qui la tissent ?

Lorsqu'on se promène dans une ville dense et minérale, par exemple dans une ville italienne, il ne viendrait à l'esprit de personne de parler de paysage. C'est la ville, dans toute sa force. S'il y a alors paysage, cela provient de la minéralité, et non du végétal, réduit ici aux ornements des colonnes et des monuments, qui nous proposent un artefact de nature.

Pour moi, le paysage suppose une relation forte à l'horizon. Le rapport ciel/terre doit être perceptible. C'est ce qui se passe lorsqu'on s'approche de la Tamise à Londres, ou de la Seine à Paris, ou qu'on se promène sur l'esplanade des Invalides ou au Champ-de-Mars. Le ciel prend une importance évidente. De même, aux Buttes-Chaumont, c'est le sol qui se soulève pour déformer la masse urbaine et la tirer vers le ciel. Mais dirait-on en revanche qu'on est dans un paysage rue Mouffetard ? L'opacité n'existe pas dans le paysage : même une haie dense conserve quelque transparence, et dans le paysage, je ne suis jamais à l'abri, comme je peux l'être ici, dans mon bureau.

Il est exact cependant que la ville moderne, en formant une agglomération moins dense, autorise un rapport évident à l'horizon, au « skyline », qui pourrait être de l'ordre du paysage. Or, la dédensification urbaine, au lieu de « faire de la campagne le monument de la ville moderne », au lieu d'inscrire les nouveaux quartiers dans les structures héritées du paysage, lui a en fait tourné le dos. On a privilégié des formes abstraites, des voiries en nouille, des logiques d'impasse, l'opacité des haies de thuyas : tout le contraire du paysage.

J'ai moi-même participé à des expériences pour structurer des quartiers nouveaux en fonction du paysage : la ville neuve de Grenoble, l'Isle d'Abeau près de Lyon. Cela fut un échec pour l'essentiel : les systèmes abstraits l'ont emporté, et le manque de mixité a concentré toute la misère sur ces quartiers. Il y avait pourtant des modèles dont il était possible de s'inspirer. Les rues droites des villages voisins avaient une

façon bien à elles de relier points hauts et points bas et d'ouvrir ainsi des vues profondes sur les fonds de vallée.

À Genève peut-être, ces tentatives ont donné des résultats.

Par ailleurs, il est possible que les citoyens voudront de plus en plus entretenir des liens physiques et visuels forts avec les campagnes, ne serait-ce que pour contrôler la production des vivres, et il se peut que cela induise des réalisations urbaines intéressantes. Mais pour l'instant, on ne voit pas arriver grand chose.

Quant à ma référence au « townscape » dans les années 70, cela n'était pas très sérieux. Je payais mes études en travaillant à l'AUA. Je m'entendais bien avec les architectes Ciriani et Huidobro, alors je voulais m'intéresser à la ville, pour me rapprocher d'eux ! Je reprochais aux autres paysagistes d'être trop axés sur l'idée de nature, de ne pas regarder la ville pour ce qu'elle est, de ne pas l'aimer tout simplement. Sgard voyait la nature comme un pansement.

On lisait Gordon Cullen et Kevin Lynch, mais c'est tout.

J'ai écrit à cette époque un article qui s'intitulait : « Le piéton est-il un programme ? »

Et puis, il y avait mai 68, qui n'était pas loin et qui imprimait sa tonalité à l'article.

D'ailleurs, pour ces articles, c'est Jacques Simon qui faisait tout. C'est ce qui faisait le charme de cette revue : sa personnalité si stimulante, si pleine de contradictions. Nous, on ne faisait rien là dedans, mais Simon voulait qu'« Espaces Verts » soit une tribune pour les jeunes comme nous.

Moi, j'ai relayé cet état d'esprit d'ouverture et de créativité dans l'enseignement dès cette époque. J'ai notamment voulu que les étudiants dessinent plus, et plus librement. On leur faisait faire des croquis, mais finalement, c'est l'ordinateur et l'image de synthèse qui ont pris le dessus !

COMPTE RENDU D'ENTRETIEN (D. Delbaere)

Jacques Sgard

9 Mars 2005

A l'origine de cet entretien, il y a le fait que Jacques Sgard est l'un des auteurs de l'article "paysage urbain" paru dans "Urbanisme" en 1965, article dont l'ambition était de proposer une vision globale, à la fois théorique et opérationnelle, de l'aménagement des "espaces extérieurs" dans les opérations d'urbanisme d'alors, c'est-à-dire les grands ensembles. Quelle a été la place de Jacques Sgard dans l'élaboration du texte et des idées qu'il véhicule?

"Je n'ai rien écrit pour l'article de 1965, pas plus que les autres paysagistes de ma génération, Roulet et Saint Maurice ayant sans doute été mentionnés parce que nous étions associés depuis le début des années 1960. Madeyski, bien que désigné comme paysagiste dans l'article, était en fait forestier mais été parvenu, malgré son absence de talent, à se faire embaucher "expert paysagiste" au ministère de la construction. Audias, également mentionné, enseignait à la Section Paysage de l'Ecole d'horticulture. Il était spécialisé dans l'aménagement des terrains sportifs : son enseignement était très sérieux, mais pas imaginatif.

Nous, on voulait "faire mieux". C'est Puget et Leveau qui nous ont mis "le pied à l'étrier", en nous confiant nos premières commandes. Mes premières expériences, notamment à la Courneuve, ne me satisfaisaient pas. Il me semblait surtout que le site n'était pas assez pris en compte. Nous rêvions de Roberto Burle-Marx et d'Oscar Niemeyer, mais nous, les paysagistes, nous n'étions rien, avec notre unique année de formation.

Je me suis inscrit à l'Institut d'urbanisme, et j'y ai découvert Le Corbusier avec enthousiasme. Aussi ces années ont-elles été celles des "grandes réflexions", nourries par les voyages que j'ai fait.

Six mois d'études au services urbains des Pays Bas m'ont révélé un tout autre état d'esprit, très systématique. C'était une approche "normative et raide" (tant de mètres carrés pour tel équipement), mais qui permettait d'organiser toute la ville. La conception des grands quartiers néerlandais était très influencée par le groupe OPBOUW, lui-même influencé par la Charte d'Athènes. Surtout, en Hollande, j'ai découvert le "grand paysage" avec l'expérience de la poldérisation, et c'est cette notion que j'ai voulu appliqué ensuite à La Maurelette.

A Stockholm, j'ai été impressionné par le quartier de Vällingby, qui associait à une architecture moderne réalisée à grande échelle, une place publique "très drôle", animée par des jeux de courbes, la présence de nombreuses boutiques. En Finlande également, l'architecture moderne était associée à des choix de matériaux simples et économiques, comme on le voit dans l'architecture d'Aalto, ou dans le quartier de Tapiola (faubourg d'Helsinki). La plupart de ces aménagements, aujourd'hui, paraîtraient normaux, mais à l'époque il en allait tout autrement.

En Suède, j'ai été marqué par l'espace naturel, façonné par les anciens glaciers, sculptant des blocs de granit extraordinaires, que les paysagistes laissaient sur place à l'intérieur des grands ensembles. Cela, bien sûr, n'était pas transposable en France où la nature s'exprime de façon moins marquée, et "c'est au paysagiste de recréer ce que la nature ne nous donne pas".

J'ai aussi été influencé par les paysagistes allemands, lors des Bundesgartenschau (celui de 1958 ou 1960 à Sarrebruck, celui de 1967 à Karlsruhe). Les allemands reconstruisaient sur l'ancien, pour retrouver leur passé, et en même temps, il y avait

l'influence du Bauhaus, l'idée d'une architecture globale, qui incluerait l'espace extérieur et rejetterait toute forme d'académisme.
Ensuite, je suis rentré en France et j'ai commencé à essayer de "faire mieux".

A l'origine du texte de 1965, il y a un groupe d'architectes, d'urbanistes, de sociologues et de paysagistes constitué autour de M. Granguillot, administrateur des CIL des Bouches-du-Rhône, passionné par l'urbanisme et la question des espaces extérieurs, et qui avait proposé de centrer les réflexions sur un programme de logements à Marseille, l'opération de La Maurelette, dont il assurait la maîtrise d'ouvrage.

Il s'agissait de tester des manières de faire plus "complexes" que celles employées alors dans "les ZUP", notamment en introduisant une compétence sociologique (la notion de "communauté humaine" qui apparaît dans l'article), mais aussi un souci pour les "ambiances", d'où la contribution du coloriste Bernard Lassus.

Pendant un an ou deux, nous avons réfléchi ensemble sur la création de "points de rencontre", ou à l'inverse, "d'isolement". Nous avons pris en compte le site de cette ancienne bastide, en employant des formes d'espaces publics bien identifiées à Marseille, comme les placettes avec leurs fontaines. On a cherché à favoriser des relations avec tout le quartier, l'accès aux équipements, à la voirie, pour éviter la formation d'un "ghetto" et créer plutôt "un ensemble urbain".

En plan, notre apport a consisté à décomposer l'opération en "petites unités", groupées autour de "placettes" sur dalles. Les voitures, en effet, étaient éliminées du payage, par le recours à des parkings souterrains.

Outre la Maurelette, un bon exemple de réussite se trouve aux Grandes Terres, où Marcel Lods semble avoir été influencé, dans le tracé des allées sinueuses, par Roberto Burlle Marx, qui était pour nous une référence majeure.

Le cas de Quetigny (dans la vallée des Tilles, près de Dijon), évoqué dans l'article de 1965, était aussi intéressant. Après que Michel Colle ait dessiné la plupart des plans (notamment les "plans de structure" qui figurent dans l'article), je suis intervenu, mais un peu trop tard, avec Bernard Lassus et Alain Champetier de Ribes. La voirie est restée très présente. J'ai pu mettre en oeuvre toutefois une "coulée verte" et un parc. Rien de tout cela n'aurait été possible sans le maire, M. Rémond, qui a joué un rôle d'animateur, comme M. Granguillot à La Maurelette.

En fait, je n'ai jamais fait un usage particulier du terme "paysage urbain", mais pour moi, le paysage urbain est fondé sur la prise en compte du lieu, le recours à une architecture relativement basse et colorée, présentant des volumes bien différenciés les uns des autres. Cela a à voir avec la "diversité". C'est un espace "où on se sent bien", qu'on "découvre à travers un cheminement", qui accorde une place à des interventions d'artistes. L'"humanisation" et le "plaisir des sens" y contraste avec le "paysage triste" des rez-de-chaussées des ZUP.

Malgré ces expériences, j'ai fini par méloigner des programmes d'aménagement urbain. Je m'y sentais trop "ligoté", et même "brimé".
Finalement, ces approches urbaines m'ont quand même permis d'aborder le paysage à l'échelle des SDAU, et c'est de là que sont parties les premières études de grand paysage que j'ai réalisé par la suite...

COMPTE RENDU D'ENTRETIEN (D. Delbaere)

Jacques Simon

24 Juin 2005

« J'ai découvert l'œuvre de Gordon Cullen (notamment le livre « Cities ») lors de mon séjour en Angleterre. Là, je travaillais sans contrat fixe pour des agences d'urbanisme, chargées de la planification des villes nouvelles de Comberloo et de Peterlee. Mes apports étaient très libres, et je les exprimais essentiellement sous la forme de croquis rapides : ça faisait parti des manières de faire.

Mon activité éditoriale pour la revue espaces Verts : j'ai employé largement la photographie parce que ça me permettait d'aller vite. La photo est éloquente, et je m'en étais constitué tout un stock. La photo, « ça accroche ».

Les croquis aussi, ça permet de se faire comprendre facilement et vite. Mes interlocuteurs était principalement des maires, qui ne savaient pas vraiment lire un plan. Parfois, je prenais du sable, je le répandais sur la table de réunion, et je lissais un relief sous ses yeux : il comprenait tout de suite, là où une vraie maquette m'aurait pris un temps fou. En général, j'utilisais les croquis rapides. Et puis, quand on travaille sur un terrain de 20 hectares, ça ne sert pas à grand chose de faire une maquette ou un plan de masse : ce sont les croquis qui font passer les idées. »

« L'œuvre de Jacques Simon dans les banlieues de 1960 à 1975 »

Mémoire de DEA « Jardins, paysages, territoires », Sylvie ASASSIN, 1997

1930 : Naissance à SOMBERNON, en Bourgogne. Père forestier.

1954 : Voyage en Suède

1955 : Retour en France puis voyage dans les banlieues canadiennes et américaines ; il en ramène le goût du collage (p. 11) et le mépris des floralies et du fleurissement.

Il leur préfère les saules et les peupliers, puis les bouleaux, les ailantes, les acacias, les érables, et les massifs de plants forestiers. (p. 15)

1956-57 : Ecole des Beaux-Arts de Montréal (8 mois).

- Employé chez prébolin, ingénieur constructeur à Dijon
- Echoue à l'examen de l'ENSH de Versailles
- Employé chez un géomètre

1958-60 : Etudiant à l'ENSH

- Employé chez Vilmorin, en bureau d'études
- Parution d'un premier ouvrage chez Hachette
- Projets avec Jean Royer, directeur de « Urbanisme »
- Voyage à Philadelphie, où il devient professeur à l'invitation de Ian Mac Harg
- Voyages en Suisse, Allemagne, Italie, Canada, USA

1962 : il entre à l'AUA à l'invitation de Chemetov. Il écrit un article dans le premier n° de la revue FORUM (Paris, 1962). Le brutalisme végétal de Simon serait-il l'équivalent du brutalisme architectural de l'AUA ? (p. 8-9)

Dans un entretien du 11-04-97, Simon estime que à cette époque les architectes voulaient « du gazon et des arbustes afin de laisser voir l'architecture », soit une conception opaque du végétal, qu'il réfute. (p.7)

1963 : Ses revues de référence sont :

- LANDSCAP (D)
- ANTHOS (CH)
- GARTEN LANDSCHAFT (A)

Il collabore lui-même dès cette année à « Urbanisme ». Pour lui, les revues doivent favoriser le « copillage » (p. 20)

1964 : Parution de « L'art de connaître les arbres ». Son modèle de manuel jusque là : « Jardins d'agrément », de Brison et Collin (1959) – p.20

- Aménagement au sein de l'AUA de Vigneux (Chemetov arch. OPHLM Seine et Oise MO, 1964)
- Aménagement avec Damery – Getter et Weil, architectes, à Nangis, de la Mare aux Curés (SESM, 1964-66). Le projet d'extension s'inscrit autour d'un vieux mail (le mail Couperin) formant chemin de ronde, qu'il prolonge. 680 lgts collectifs + 283 pavillons. Une rue piétonne parallèlement mail, construite sur une dalle de parking, relie le quartier au centre-ville, et enchaîne une série d'espaces publics fractionnés. Simon : « Volonté de se dissocier du plan masse par une intervention oblique qui aurait pu être autre chose, par le jeu des pyramides de hauteurs variées, par les couleurs des matériaux et enfin par les boursouflures végétales périphériques aux blocs d'habitations qui cernent presque entièrement cet ensemble. Ce projet n'est qu'un prétexte pour développer une foule de ruptures chez le piéton. » (p. 51). Projet mal reçu par les services espaces verts.
- Première intervention type « land art » : un cercle sur le champ de Mars
- Voyages : Angleterre, Belgique, Inde, Ecosse, USA, suisse

1965 : Aménagement du foyer de vieux à Vigneux avec Chemetov et Deroche

- Aménagement de Bois Maton, à Villeneuve Saint Georges (Loiseau et Tribel, arch. Pour l'AUA)

1966 : Aménagement de la Croix Rouge et du parc St John Perse à Reims

- ZUP de la Bourgogne, à Tourcoing
- ZUP de Beaulieu, à Wattrelos
- Voyages : Suède, Danemark, Pays bas, Espagne, Italie

1967 : Village de vacances, Grasse, avec J. Deroche

- Foyer de jeunes, zone de loisirs, écoles à Orly ville, avec Chemetov et Deroche
- Logements du personnel de la centrale nucléaire de Chaoz, à Rancennes, avec Loiseau et Tribel.
- ZUP de la Reyssouze, à Bourg en Bresse, avec J. Royer, arch.
- Voyage en Egypte

1969 : Les longues Raies, à Rosny sous Bois (Loiseau et Tribel, arch., SCIC, pour l'AUA)

1970 : Logements à Blanc-Mesnil, avec Loiseau et Tribel

- Avec Damery – Getter et Weil, architectes, logements à Provins (SESM)
- Avec Marot et Tremblot, arch. Les Chatillons, Reims (SEDMA, 1970)

1973 : Voyage en Algérie, Tunisie, Italie, Canada, Quebec, USA, Inde, Angleterre, Allemagne, Belgique, Turquie, Iran

1975 : ZUP de Fontenay sous Bois

- Lotissement de St Germain Laval (Damery – Getter et Weil, architectes)

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche I

A1. *Urbanisme* 1965 n°90-91, dossier « Paysage urbain », p. 15. Photos : Cl. Roux ; P. Joly et V. Cardot ; Viollet.

A2. *Urbanisme* 1965 n°90-91, dossier « Paysage urbain », p. 16 « Jeux de dallage, de fontaines, de murs de soutènement, d'escaliers ». (Réalisation des espaces extérieurs) Photos : P. Joly et V. Cardot.

A3. *Urbanisme* 1965 n°90-91, dossier « Paysage urbain », p. 13. Photo : P. Joly et V. Cardot. « La composition devra faire ressortir le caractère du site ».

B1. *Urbanisme* 1965 n°90-91, dossier « Paysage urbain », p. 22 « Tous les vides ne sont pas bien organisés ». (réalisation des espaces extérieurs) Photos : Simon, Huet, P. Joly et V. Cardot

B2. *Urbanisme* 1965 n°90-91, dossier « Paysage urbain », p. 19. La ville traditionnelle

B3. *Urbanisme* 1964 n°82-83 « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », p.71. Illustration tirée de *Townscape* de G. Cullen.

C1. *Urbanisme* 1964 n°82-83 « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », p.74.

C2. *Urbanisme* 1964 n°82-83 « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », p.76. Opposition paysage urbain Paysage rural.

C3. *Urbanisme* n ° 129. Charles Delfante, « L'environnement visuel », p. 4.

D1. *Urbanisme* n ° 129. Charles Delfante, « L'environnement visuel », p. 5. Photomontage de J. Simon [?].

D2. *Urbanisme* n ° 129. Charles Delfante, « L'environnement visuel », p. 8. Collage de J. Simon [?].

D3. *Urbanisme* n ° 129. Charles Delfante, « L'environnement visuel », p. 5 Croquis de Ch. Delfante.

LA PROBLEMATIQUE DE L'AMBIENT

Le développement de l'habitat moderne est confronté à une série de problèmes qui exigent une réflexion globale et une action concertée. Ces problèmes sont d'ordre technique, économique, social et culturel. Ils concernent l'habitat lui-même, mais aussi l'environnement dans lequel il se situe.



L'ENSEMBLE ARCHITECTURAL

VERMOREL

L'ensemble architectural est un concept qui dépasse le simple cadre de l'habitat individuel. Il implique une réflexion sur l'organisation spatiale, les relations entre les bâtiments, les espaces publics et les équipements. C'est une approche globale de l'habitat qui vise à créer un cadre de vie cohérent et équilibré.



LES PROBLEMES DE LA VILLE

La ville est un espace complexe où se jouent de multiples dynamiques. Les problèmes de la ville sont multiples et interconnectés. Ils concernent l'habitat, les transports, les équipements, l'environnement et la participation citoyenne. Une approche intégrée est nécessaire pour répondre à ces défis.



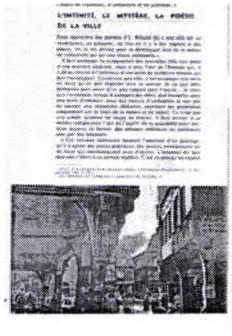
RECONSTRUIRE ENSEMBLE LES VILLES

La reconstruction des villes est un processus complexe qui nécessite une collaboration étroite entre les architectes, les urbanistes, les ingénieurs et les habitants. Il s'agit de reconstruire non seulement les bâtiments, mais aussi le tissu social et les équipements de la ville.



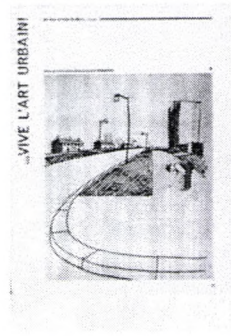
L'UNITÉ, LE MYSTÈRE, LA PUISSANCE DE LA VILLE

La ville est un lieu où l'unité et le mystère se mêlent. Elle est un espace de puissance qui agit sur ses habitants. L'architecture et l'urbanisme jouent un rôle crucial dans la création de cet environnement urbain.



VIVE L'ART URBAIN

L'art urbain est une pratique qui vise à améliorer l'environnement urbain et à favoriser la participation citoyenne. Il s'agit de créer des œuvres d'art qui dialoguent avec l'architecture et l'urbanisme.



LES LIENS ENTRE LA NATURE ET LA VILLE

La nature et la ville sont étroitement liées. Les liens entre elles sont essentiels pour créer un environnement urbain durable et agréable. L'architecture et l'urbanisme doivent intégrer la nature dans leurs projets.



L'ENVIRONNEMENT VISUEL

L'environnement visuel est un aspect crucial de l'habitat moderne. Il concerne la qualité de la vue, la diversité des formes et des couleurs, et la création d'un cadre de vie agréable.



LES PROBLEMES DE LA VILLE

Les problèmes de la ville sont multiples et interconnectés. Ils concernent l'habitat, les transports, les équipements, l'environnement et la participation citoyenne. Une approche intégrée est nécessaire pour répondre à ces défis.

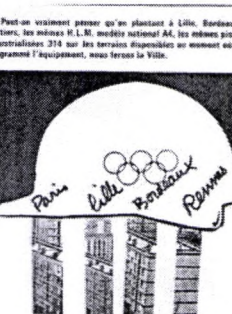


QUE SERA L'ART URBAIN ?

L'art urbain est une pratique qui vise à améliorer l'environnement urbain et à favoriser la participation citoyenne. Il s'agit de créer des œuvres d'art qui dialoguent avec l'architecture et l'urbanisme.



8 - Peut-on vraiment penser qu'en plantant à Lille, Bordeaux ou Poitiers, les années H.L.M. modèles nationaux A4, les mêmes problèmes industrialisés 27% sur les terrains disponibles en ensemencement sera programmé l'équipement, nous ferons la Ville.



9 - San Gerolamo (Roc. e. Dr. Dehaye)



Planche I

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche II

- A1. *Urbanisme* n°133, 1972. Charles Delfante, Jean Meyer, « Comment peut-on contrôler la création du Paysage urbain ? », p. 16 ; croquis de « paysage interne » et de « paysage externe » (Ch. Delfante [?]).
- A2. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante et Jean Kling arch., 1953-1961 Photos Ito Josué, in *L'AA* n°101 avril mai 1962, p. 61. Immeubles d'habitation (Mathoulin, arch.)
- A3. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante et Jean Kling arch. 1953-1961, in *L'AA* n°101 avril mai 1962, p. 58. Vue d'ensemble du site.
- B1. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante et Jean Kling arch. 1953-1961 Photos Ito Josué, in *L'AA* n°101 avril mai 1962, p. 59. La tour d'André Sive
- B2. Les Mureaux. G. Stoskopf, arch. Photos Y. Guillemaut. In *T&A* 21^e série, n°4, mai 1961, p. 129.
- B3. Palaiseau. Ensemble d'habitation. J. Charlet, arch. Photos L. Raveau. in *T&A*, 22^e série, n°6, septembre 1962, « Construction 62 », p. 121.
- C1. Fresnes. Ensemble La Peupleraie. Marcel Roux, arch. Photos [?] in *T&A*, 23^e série, n°1, novembre 1962, « Grands ensembles », p. 135.
- C2. Page de garde de *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 153 « La ville » décembre 1970 - janvier 1971.
- C3. Rénovation urbaine, Quartier Montparnasse, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 153 « La ville », décembre 1970 janvier 1971.
- D1. Rénovation urbaine, Quartier Montparnasse, in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 153 « La ville », décembre 1970 janvier 1971.
- D2. « Verona : aspetti del recente sviluppo edilizio », *Urbanistica* n°22 juillet 1957, anno XXVI, p. 79.
- D3. Antonello Vincenti, *Conservazione e difesa di antichi centri ed ambienti lombardi*, Görlich editore, Milan, Politecnico di Milano, 1965. Couverture.

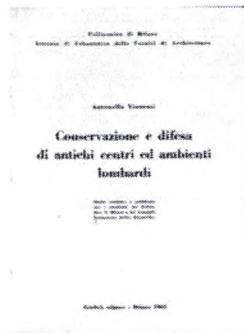
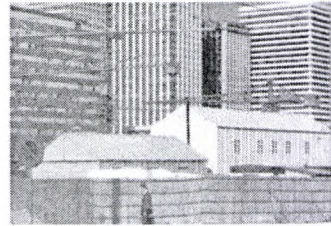
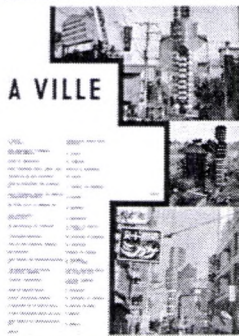
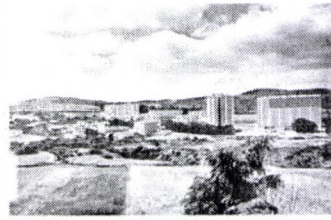
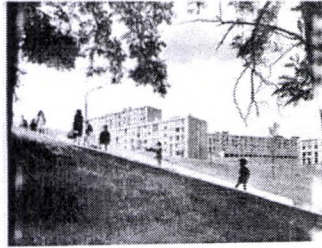


Planche II

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	

Planche III

A1. Antonello Vincenti, *Conservazione e difesa di antichi centri ed ambienti lombardi*, Görlich editore, Milan, Politecnico di Milano, 1965.

A2. Antonello Vincenti, *Conservazione e difesa di antichi centri ed ambienti lombardi*, Görlich editore, Milan, Politecnico di Milano, 1965.

A3. Antonello Vincenti, *Conservazione e difesa di antichi centri ed ambienti lombardi*, Görlich editore, Milan, Politecnico di Milano, 1965.

B1. Ensemble Vialba Milan, in *Comunità* n°94 novembre 1961, anno XV, Sandro Benedetti, Paolo Portoghesi, « Idea della città », p. 52-58 (p. 58).

B2. Ensemble résidentiel Via Feltre, Milan (Gino Pollini arch.), in *Comunità* n°94 novembre 1961, anno XV, Sandro Benedetti, Paolo Portoghesi, « Idea della città », p. 52-58 (p. 59).

B3. Aldo Rossi, « La città e la periferia », in *Casabella Continuità* n°253 juillet 1961 p. 27

C1. Aldo Rossi, « La città e la periferia », in *Casabella Continuità* n°253 juillet 1961 p. 23.

C2. Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, « La città territorio », in *Casabella Continuità* n°270, dicembre 1962, p. 21.

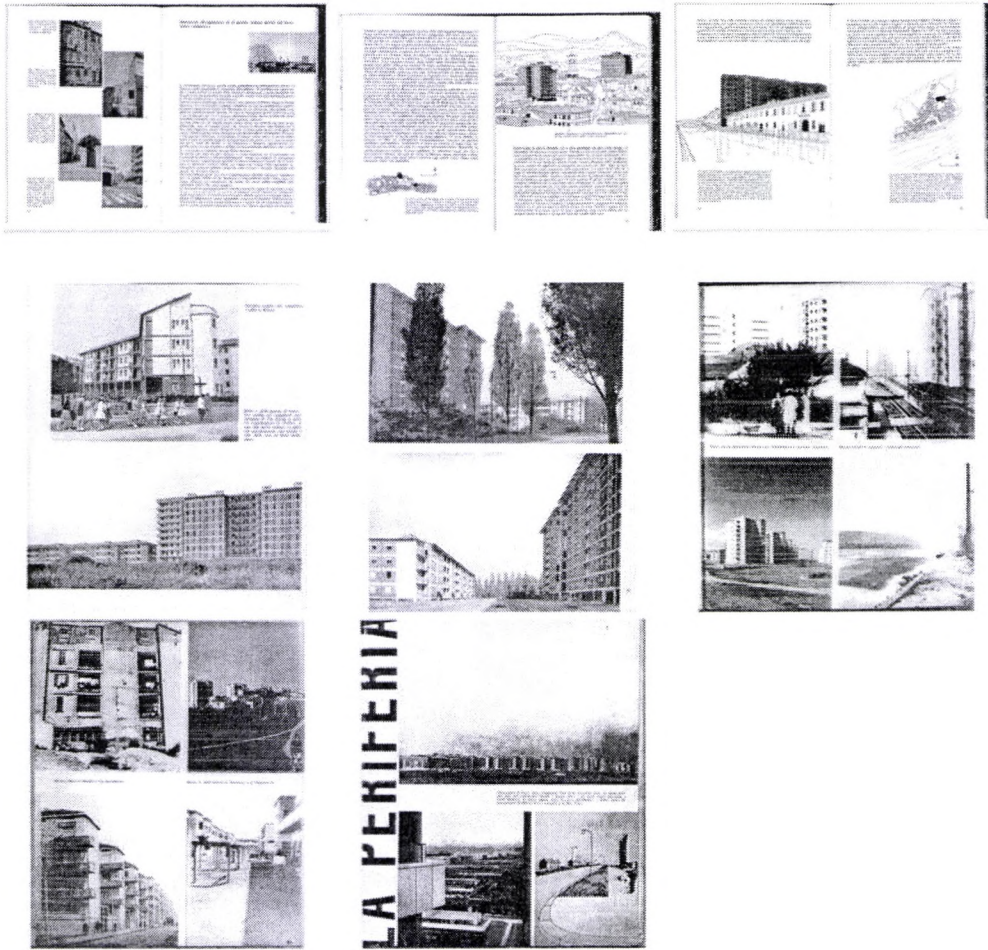


Planche III

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
C4		

Planche IV

A1. *Urbanisme* 1964 (n°82-83), p. 70-71, « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », dessin de Gordon Cullen.

A2. *Urbanisme* 1964 (n°82-83, p. 70-71, « L'art urbain est mort... Vive l'art urbain », Propylées (Urbanistica 31), Saint Jacques de Compostelle (Urbanistica 35), Krémina (Urbanistica35), Bath (Townscape 1961), Richelieu (photo M.C.)

A3. *Urbanisme* 1964 (n°82-83), p. 74-75, dessin de Steinberg, photo « Réalités » n°107.

B1. *Urbanisme* 1964 (n°82-83), p. 76-77, « croquis jour et nuit » (Urbanistica 37-37), Photo Magnum, Photomontage, Roger Viollet, André Martin, Jacques Simon.

B2. *Urbanisme* 1964 (n° 82,83), p. 119, Rubrique espaces verts, Villages urbains et rubriques (villages urbains, concours d'habitat individuel), organisé par le District de la région de Paris) photo André Martin et J. Simon.

B3. *Urbanisme* 1964 (n°84), p 81. Rubrique espaces verts, « Les quatre paysages », par Jacques Simon. Photo 1 Le paysage urbain : l'homme impose sa loi ; photo 2 : le paysage suburbain : la nature et les réalisations de l'homme s'équilibrent ; photo 3 le paysage rural : l'empreinte de l'homme est encore présente ; photo 4 le paysage sauvage : l'homme doit sauvegarder la nature.

C1. *Urbanisme* 1964 n° 84 pp 82-83. Rubrique espaces verts. « Légende » : On peut dire que le concepteur du paysage urbain doit davantage répondre à des fonctions d'esthétique (harmonie de la mise en scène urbaine) et d'animation (milieu propre à favoriser toutes les occasions de rencontre, de détente, de récréation)... C'est en vain que nous cherchons la juste mesure dans ces deux récents ensembles d'habitation des 13^e et 20^e arrt de Paris. Quels auraient pu être les moyens d'en atténuer les effets nuisibles ? (photo : existant, croquis : le projeté).

C2. *Urbanisme* 1965 (n° 90-91), pp.8-9, Equipements pour l'homme, Dossier Paysage urbain, photo Janine Niepce et Frank Horvat.

C3. *Urbanisme* 1965 (n°90-91) pp. 10-11 Paysage urbain « Conception et recherche », Chatenay Malabry, de Rutte, Bassompierre et Sirvin arch .Le Havre (A. Perret arch.photo M.C.), Nantes Rézé (Le Corbusier arch., photo P. Joly et V. Cardot Epinay sur Seine (D. Michelin arch. Photo J. Biaugeaud)

C4. *Urbanisme* 1965 (n° 90-91). Equipements pour l'homme. Dossier paysage urbain, pp. 18-19, « Qu'est-ce que la rue ? », photos Claude Michaelides, Andre Martin, J. Simon.

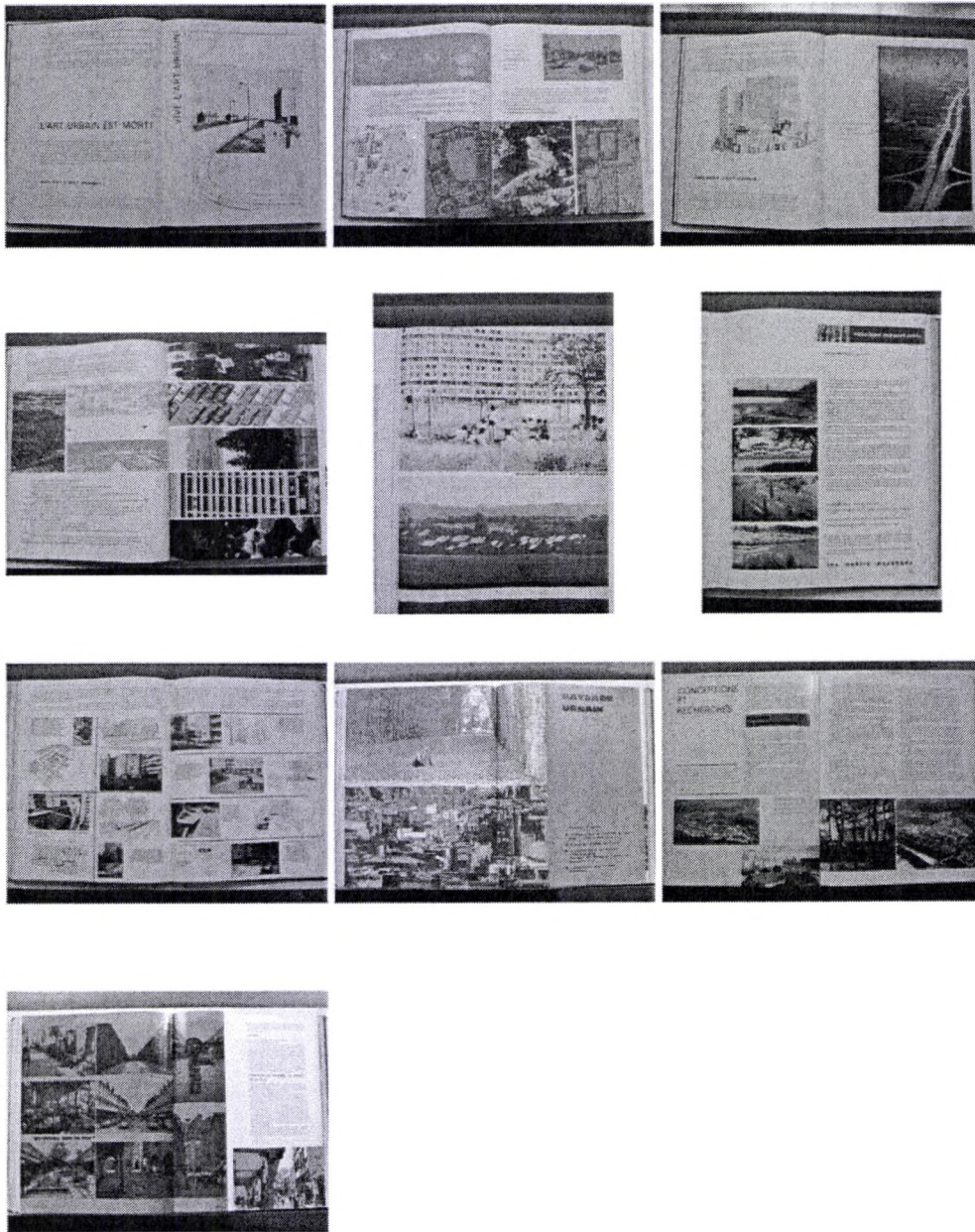


Planche IV

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche V

A1. *Urbanisme* 1959, n°62-63, p. 29, page titre du dossier La vie dans les grands ensembles, opération Poissy Beauregard, photo Jean Biaugeaud ?

A2. *Urbanisme* 1965, n°90-91, p. 2-3 Equipements pour l'homme, photo Bulloz et Jean Biaugeaud, Intégrer les grands ensembles dans l'urbanisme, c'est ouvrir à l'air pur les fenêtres de la cité moderne.

A3. *Urbanisme* 1959, n°62-63, p. 56, Limoges (opération de la Bastide), C. Tambuté, Campagne, Lescure et Villemain arch., photo Ministère de la Construction., Bordeaux, Cité de la Besnange, J. Royer, C. Leloup urb., J. Carlu arch., photo Puytora

B1. *Urbanisme* 1959, n°62-63, p. La vie dans les grands ensembles, Pantin les Courtilières, E. Aillaud arch., photos studio Marin.

B2. *Urbanisme* 1959, n°62-63, p. La vie dans les grands ensembles, Pantin les Courtilières, E. Aillaud arch., photos studio Marin.

B3. *Urbanisme* 1959, n°62-63, p.96 La vie dans les grands ensembles, Clamart, Quartier de la Plaine, R. Auzelle urb., R. Gervaise, Dechaudat, Mahé et taponier, arch., photo J. Biaugeaud, A. Varda., Photo 1 P. Dubure :La coulée de verdure facilité l'accès aux services publics. Photo 2 La composition a respecté le volume important de l'église existante et ménagé des vues ; photo 3 A. Varda:Les jeunes n'ont pas été oubliés ; photo 4 A. Hadjopoulos : Un aspect des premiers logements réalisés en habitations individuelles.

C1. *Urbanisme* 1959, n° 62-65, p. 82-83, jardin d'accès aux immeubles, terrains de jeux libres pour enfants, installations sportives, parcs urbains, réserves naturelles de verdure.

C2. *Urbanisme* 1959, 62-65, p. 70-71, Espaces plantés et sport., Saint Nicolas en forêt, Arch. Lafond, photo Ministère de la Construction.

C3. *Urbanisme* 1959 n° 62-63, pp. 110-111, Poissy-Beauregard, G Stoskopt arch., photo J. Biaugeaud.

D1. *Urbanisme* 1959 n° 62-63, p. 116, Paysage industriel de la Moselle., Farebus-ville, urbaniste G.H. Pingusson

D2. *Urbanisme* 1959 n° 62-63, p 117, Behren, arch. Clays et Belin

D 3. *Urbanisme* 1959 n° 62-63, Mourenx ville nouvelle, arch. R.A. Coulon, J. Maneval et Ph. Douillet, photo Roux, Vue panoramique prise du Sud, au fond la vallée du gave et les installations industrielles.

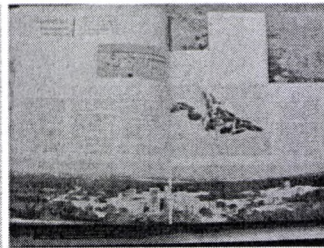
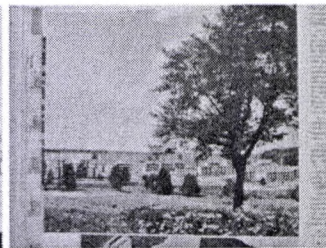
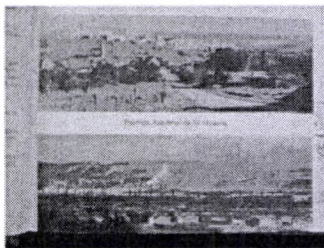
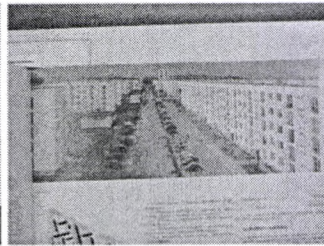
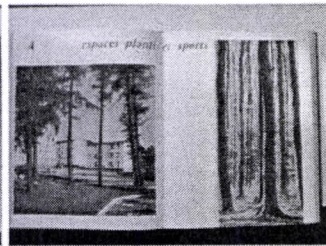
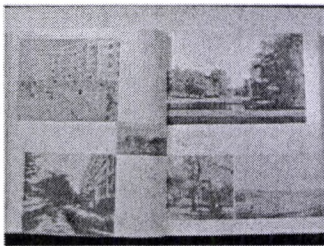
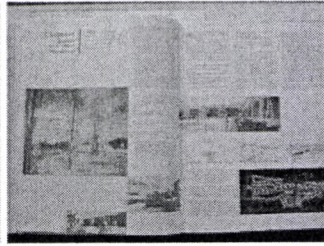
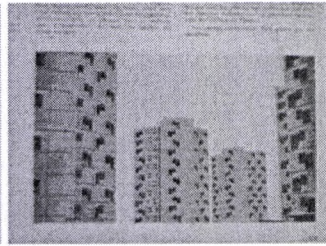
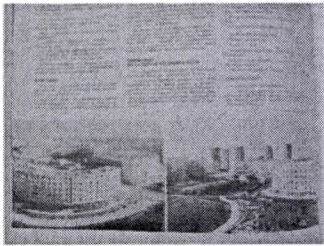
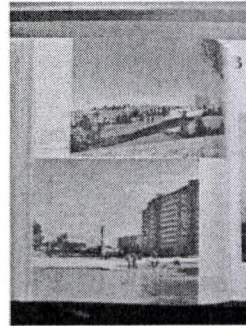
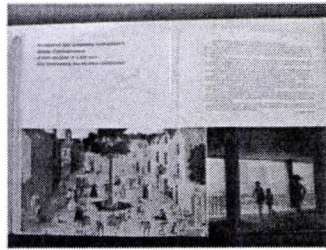
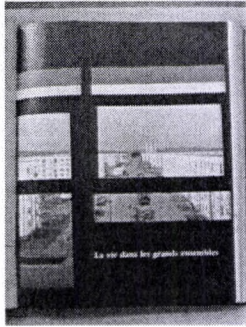


Planche V

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche VI

A1. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. 6-7, Ville nouvelle de Cumbernault , reportage Jacques Simon.

A2. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. 8-9, Ville nouvelle de Cumbernault , reportage Jacques Simon.

A3. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. 10-11, Ville nouvelle de Peterlee, reportage Jacques Simon.

B1. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. ..Ville nouvelle d'Albertslund, reportage Jacques Simon.

B2. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. ..Saint Quentin ZUP des jardins, reportage Jacques Simon.

B3. *Espaces verts* n° 15 , Août septembre 1968, p. ..Saint Quentin ZUP des jardins, reportage Jacques Simon.

C1. *Espaces verts* n° , octobre –novembre 1969, p. 18-19, Article F. Divonne.

C2. *Espaces verts* n° 24 de l'été 70 , inventaire des squares parisiens, p. 4-5, documents tirés d'une étude de l'APUR.

C3 *Espaces verts* n° 22, janvier-février-mars 1970, p. 6-7 ZUP des Chatillons à Reims, photos Jacques Simon.

D1 *Espaces verts* n° 22, janvier-février-mars 1970, p., 8-9 ZUP des Chatillons à Reims, photos Jacques Simon.

D2 *Espaces verts* n° 22, janvier-février-mars 1970, p. 29-30 ZUP des Chatillons à Reims, photos Jacques Simon.

D3 *Espaces verts* n° 22, janvier-février-mars 1970, p. 29-30 ZUP des Chatillons à Reims, photos Jacques Simon.

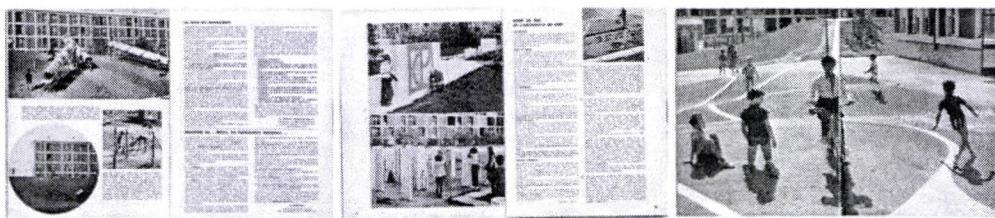
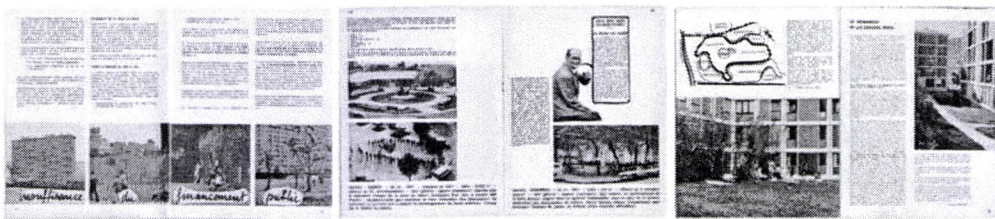
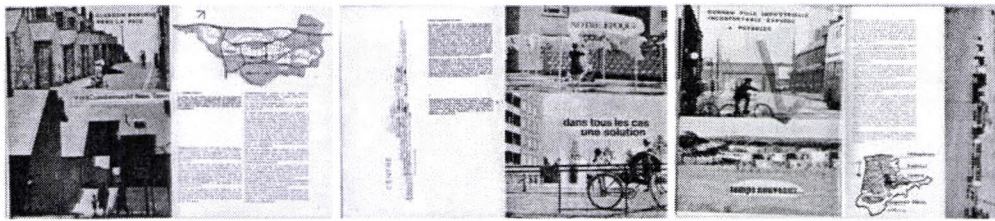


Planche VI

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche VII

A1. *Espaces verts* n° 22, (janvier-février-mars 1970), p. 30-31 ZUP des Chatillons à Reims, photos Jacques Simon.

A2. *Espaces verts* n° 22, (janvier-février-mars 1970), p. 32-33, ZUP des Chatillons à Reims, Dessin Jacques Simon.

A3. *Espaces verts* n° 25 (1970), ville neuve d'Echirolles à Grenoble, p., dessin de l'AUA (E. Ciriani)

B1. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 10-11 Aménagement des espaces libres en ville aux USA, photos agence Friedberg

B2. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 12-13 Aménagement des espaces libres en ville aux USA, photos agence Friedberg

B3. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 18-19 Aménagement des espaces libres en ville aux USA, photos agence Friedberg

C1. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 20-21 Aménagement des espaces libres en ville aux USA, photos agence Friedberg

C2. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. lettre de Michel Corajoud.

C3. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 42-43 , comparaison ZUP des Chatillons, ZUP Caucriauville le Havre, photos J. Simon

D1. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p.4 4-45 , comparaison ZUP des Chatillons Reims, ZUP Caucriauville le Havre, photos J. Simon

D2. *Espaces verts* n° 27 (Avril-Mai-Juin 1971), p. 34-35 , comparaison ZUP des Chatillons, ZUP Criacauville le Havre, photos J. Simon

D3. *Espaces verts* n° 29 (4é trimestre 1971), p. , sols sculptés, photos et dessins de J. Simon.

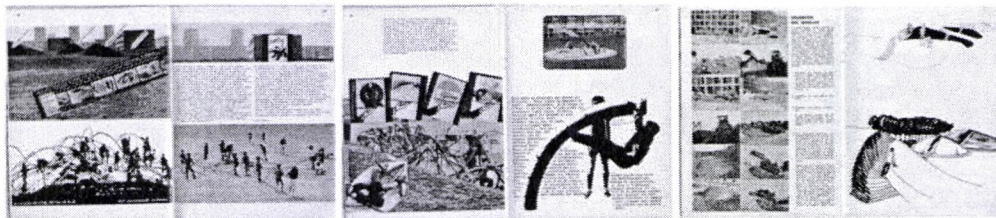
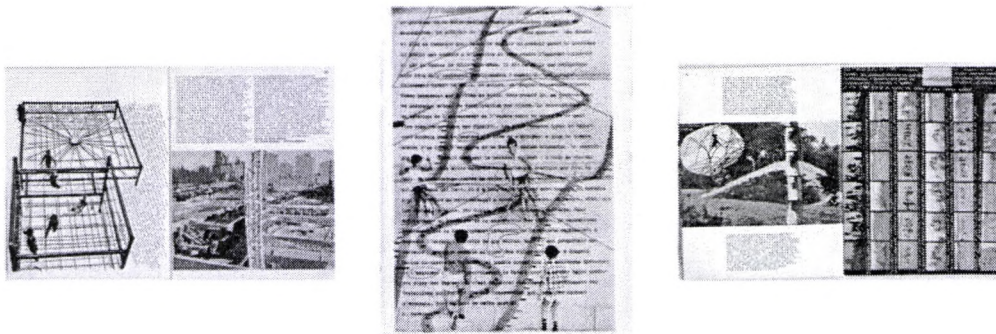
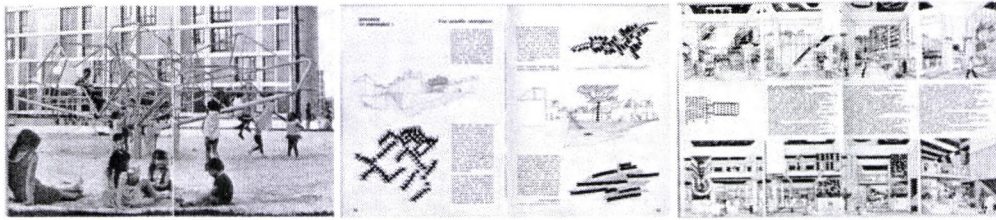


Planche VII

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	

Planche VIII

A1. *Espaces verts* n° 29 (4^e trimestre 1971), p. 25, Laurence Halprin, Lovejoy Plaza, Portland, photos Laurence Halprin et ass.

A2. *Espaces verts*. 1974, p. 30, illustration satirique, dessin de Steinberg ? .

A3. *Espaces verts*, n° 44, 1975, p. 6-7, photographies J. Simon.

B1. *Espaces verts* n° 44, 1975, p.s 4-5, opérations qui ont entre cinq et quinze ans, Zup de Meaux (1963) St Maurice Paysagiste, photos J. Simon

B2. *Espaces verts* n° 44, 1975, p. 14-15 , opérations qui ont entre cinq et quinze ans, base de loisirs de Saint Quentin en Yvelines (1970), J. Sgard Paysagiste, photos, J. Simon

B3. *Espaces verts* n° 44, 1975, p. 12-13, opérations qui ont entre cinq et quinze ans, parc d'Elancourt, ville nouvelle de Trappes (1971-1973), M. Corajoud, photo J. Simon.

C1, *Espaces verts* n° 61 Juillet-août 1979, p. 24-25 Article « Paysage urbain » par Atelier d'architecture et d'urbanisme Denis Sloan., paysagistes Simon et Bernanrd.

C2. *Espaces verts* n° 63, janvier 1980, p.34-35 Le paysage urbain. R. Hermann.

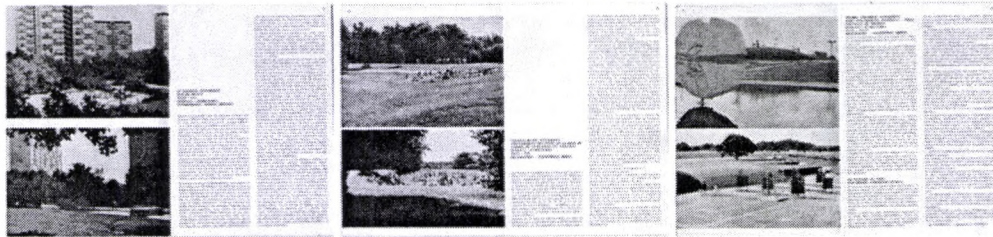
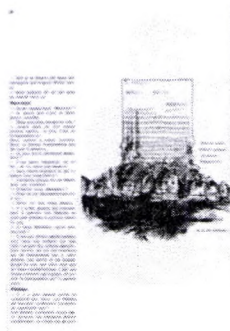
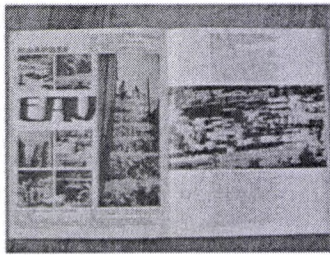


Planche VIII

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3

Planche IX

A1. *Architettura cronache e storia*, 1955, n°1, p. 43, « Paesaggio urbano : un'arte impegnativa », La Trinita dei Monti, Rome, vue de la via Condotti, La place barberini avec la statue du Bernin, à Gauche place Ungheria

A2. *Architettura cronache e storia*, 1955, n°4 p. 530, 531 « Paesaggio urbano : Beacon Hill, un modo di essere », Plan de Boston de 1722 et plan de Boston aujourd'hui. Beacon Hill, Mt Vernon Street.

A3. *Architettura cronache e storia*, 1955, n°1 p. 44, Santa Maria in Monte santo, il y a 10 ans et aujourd'hui.

B1. *Urbanistica*, 1960, n°32, p. 11-12 Townscape in Architectural Review.

B2 *Urbanistica*, 1960, n°32, p. 5. « Il volto della citta. »(7eme congrès national de l'INU à Lecce, décembre 1959)

B3 *Urbanistica*, 1960, n°32,p. 13 « Il volto della citta americana »

C1. *Urbanistica*, 1960, n°32, p. 29, « Forma urbana : gli interventi di edilizia sovvenzionata », vue panoramique du quartier « Bernabo Brea » à Gêne (concepteurs L.C. Danieri, L. Grossi Bianchi, G. Zappa).

C2. *Urbanistica*, 1960, n°32, p. 30, « Forma urbana : gli interventi di edilizia sovvenzionata »Tessitures dans une ambiance de ville méditerranéenne, de « Les élément de la scène urbaine (M.V. Calzolari, La Casa n° 5).

C3. *Urbanistica*, 1960, n°32, p. 38, « Forma urbana : gli interventi di edilizia sovvenzionata » Milan , vues du quartier Comasina.

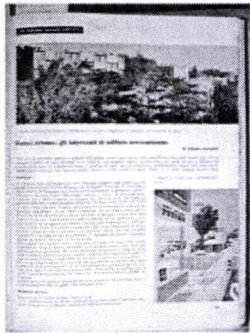
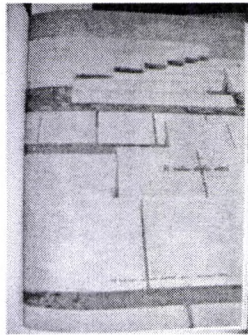
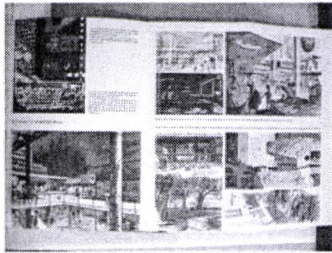
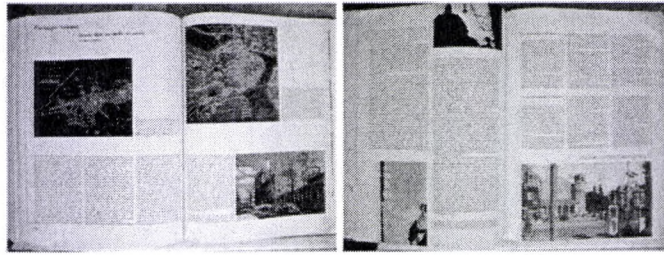


Planche IX

A1	A2	A3	A4
B1	B2	B3	B4
C1	C2	C3	C4
D1	D2	D3	D4

Planche X : PHOTOGRAPHIES SELECTIONNEES DANS LE FONDS CARDOT-JOLY :

A1. Créteil, La Haye aux Moines, Jean-Claude BERNARD, 1972. Place piétonnière avec marches, immeubles.

A2. Nîmes Tour l'Evêque, Georges CANDILIS, 1958. Marches, alignement de jeunes arbres, rue, voitures, immeuble. Photo 1963.

A3. Le Grau du Roi , Georges CANDILIS. Espace vert, allées et immeubles.

A4. Nîmes Tour l'Evêque, Georges CANDILIS, 1958. Espace vert, arbres et arbustes, allée, immeubles. Photo 1963.

B1. Pantin Les Courtilières, Emile AILLAUD, 1955-1960. Allée, espace vert, arbre, massif d'arbres, immeuble.

B2. Grigny La Grande Borne, Emile AILLAUD, 1964-1971. Voie publique, plots en béton, arbres, topographie artificielle, immeubles.

B3. Nanterre Picasso, Emile AILLAUD, 1971-1975. Topographie artificielle, arbres, immeubles.

B4. Pantin Les Courtilières, Emile AILLAUD; 1955-1960. Place dans espace vert, sculpture verticale, arbres, immeuble.

C1. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969, Sculpture verticale, immeuble.

C2. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969. Forum, « girafe », immeuble.

C3. Créteil « ville nouvelle », Pierre DUFAU, 1966. Aire de jeux, « girafe », murs, immeubles.

C4. Nîmes Clos d'Orville, Georges CANDILIS, 1958 [?] Aire de jeux, immeubles. Photo, 1963.

D1. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1968. Place, bâtiment public, enfants jouant. Photos [1971-1973 ?].

D2. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969. Forum, concert en plein air, immeuble.

D3. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969. Forum, immeubles.

D4 : Marseille La Viste, Georges CANDILIS, 1958-1961. Rue, immeubles. [Photo 1959 ?]

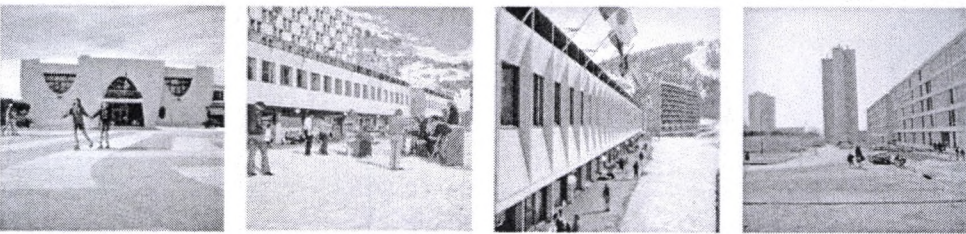
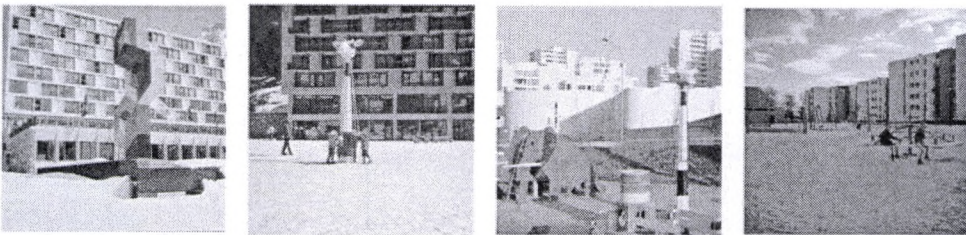
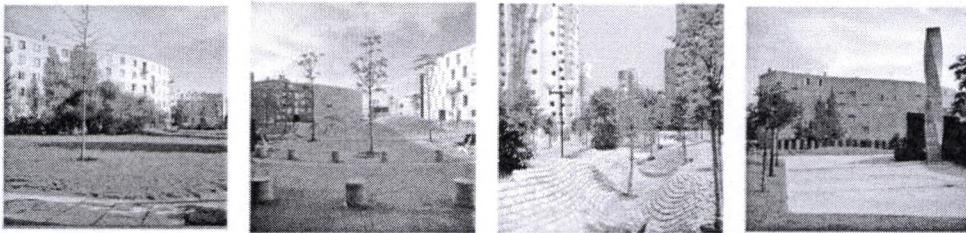
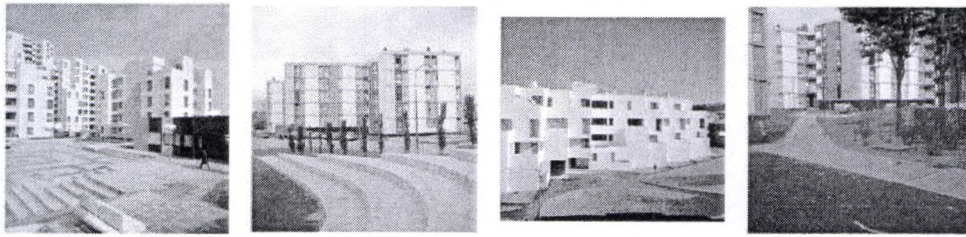


Planche X

A1	A2	A3	A4
B1	B2	B3	B4
C1	C2	C3	C4
D1	D2	D3	D4

**Planche XI : PHOTOGRAPHIES SELECTIONNEES DANS LE FONDS
CARDOT-JOLY :**

A1. Nîmes Clos d'Orville, Georges CANDILIS, 1958. Rue, voitures, immeubles. Photo 1964.

A2. Lyon Saint-Fons, Georges CANDILIS, 1959 [?]. Allée, pelouse, immeubles à différents plans. Photo 1962.

A3. Tignes, Jean-Claude BERNARD, 1968. Immeubles à différents plans.

A4. Tignes, Jean-Claude BERNARD, 1968. Commerces, escalier, immeubles.

B1. Pantin Les Courtilières, Emile AILLAUD, 1955-1960. Espace public, marché, immeubles.

B2. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969. Forum, immeubles.

B3. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Allée, massif d'arbustes, immeuble. Photo 1971-1973 [?]

B4. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Massif d'arbustes, allées, immeubles. Photo 1971-1973 [?]

C1. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Vaste place, fontaines, immeubles. Photo 1971-1973 [?]

C2. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Bassin portuaire, bateaux, immeubles. Photo 1971-1973 [?]

C3. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Bassin portuaire, bateaux, immeubles. Photo 1971-1973 [?]

C4. Marseille La Viste, Georges CANDILIS, 1958-1961. Piscine, immeubles. Photo 1959.

D1. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Piscine, immeuble. Photo 1971-1973 [?]

D2. ZUP de Montereau, Luc et Xavier ARSENE-HENRY. Bassin, passage sur l'eau, arche, immeubles. Photo 180.

D3. Nanterre Pablo Picasso; Emile AILLAUD; 1971-1975. Ouverture dans le mur, vue sur espace vert et immeubles.

D4. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Espace public, immeuble avec arcades. Photo 1971-1973 [?]

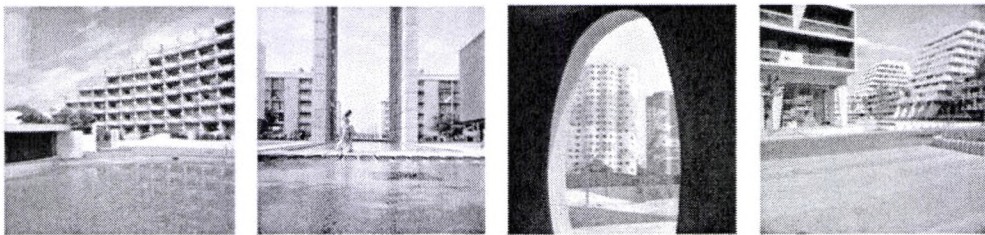
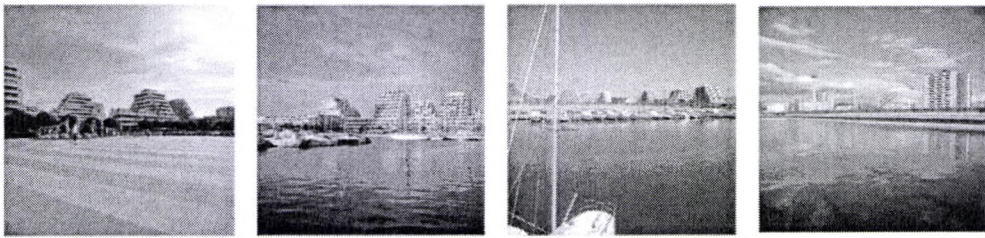
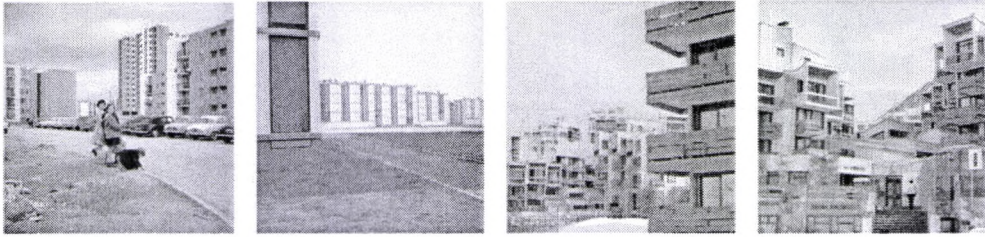


Planche XI

A1	A2	A3	A4
B1	B2	B3	B4
C1	C2	C3	C4
D1			

**Planche XII : PHOTOGRAPHIES SELECTIONNEES DANS LE FONDS
CARDOT-JOLY :**

A1. La Grande-Motte, Jean BALLADUR, 1963-1970. Voitures, espace public, immeubles. Photo 1971-1973 [?]

A2. Créteil Bleuets, Paul BOSSARD, 1959-1962. Déblai, voie pour garage en sous-sol, immeubles.

A3. Bron Parilly, Pierre BOURDEIX, René GAGES, Franck GRIMAL, 1952-1960. Voie d'accès montante, déblai, immeuble.

A4. Flaine, Marcel BREUER, Robert F. GATJE, 1960-1969. Voie d'accès montante, mur de soutènement avec pierres apparentes, immeubles.

B1. Créteil Bleuets, Paul BOSSARD, 1959-1962. Espace vert, immeubles avec murs pierres apparentes.

B2. Grigny la Grande Borne, Emile AILLAUD, 1964-1971. Espace public, peupliers dans béton, table, immeubles, ombre/lumière

B3. Le Grau du Roi, Georges CANDILIS, Espace public, arbres dans terre battue, immeubles.

B4. Bron Parilly, Pierre BOURDEIX, René GAGES, Franck GRIMAL, 1952-1960. Espace public, arbres dans terre battue, immeubles.

C1. Lyon Saint-Fons, Georges CANDILIS, 1959 [?] Vaste espace public en sable, enfants jouant, immeubles. Photo 1962.

C2. Tignes, Jean-Claude BERNARD, 1968. Espace public, immeubles.

C3. Tignes, Jean-Claude BERNARD, 1968. Vaste espace public, front d'immeubles.

C4. Tignes, Jean-Claude BERNARD, 1968. Vue de station.

D1. Créteil « ville nouvelle », Pierre DUFAU, 1966 [?] Vue générale.

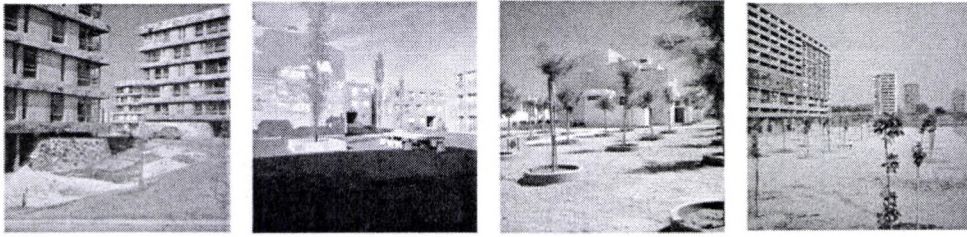
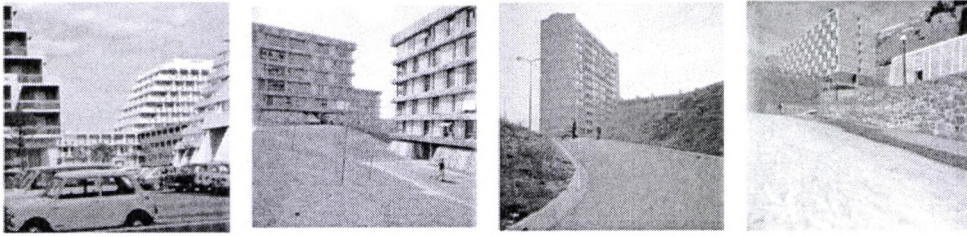


Planche XII

A1	A2	A3	A4
B1	B2	B3	B4
C1	C2	C3	C4
D1	D2	D3	D4
E1	E2	E3	E4

Planche XIII Légendes Planches photographies Ito Josué / commanditaire Charles Delfante

A1, A2, A3, A4. Vénissieux-Les Minguettes Arch Eugène Beaudoin.

B1, B2, B3, B4. Rive de Gier 1963-1965

C1, C2, C3. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante urbaniste et Jean Kling arch., 1953-1961 [photo 1960 ?]

C4, D1, D2, D3. Lyon-La Duchère Fr. Cottin, F. Grimal, R. Coulon.

D4, E1, E2, E3, E4. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante urbaniste et Jean Kling arch., 1953-1961 [photo 1960 ?]

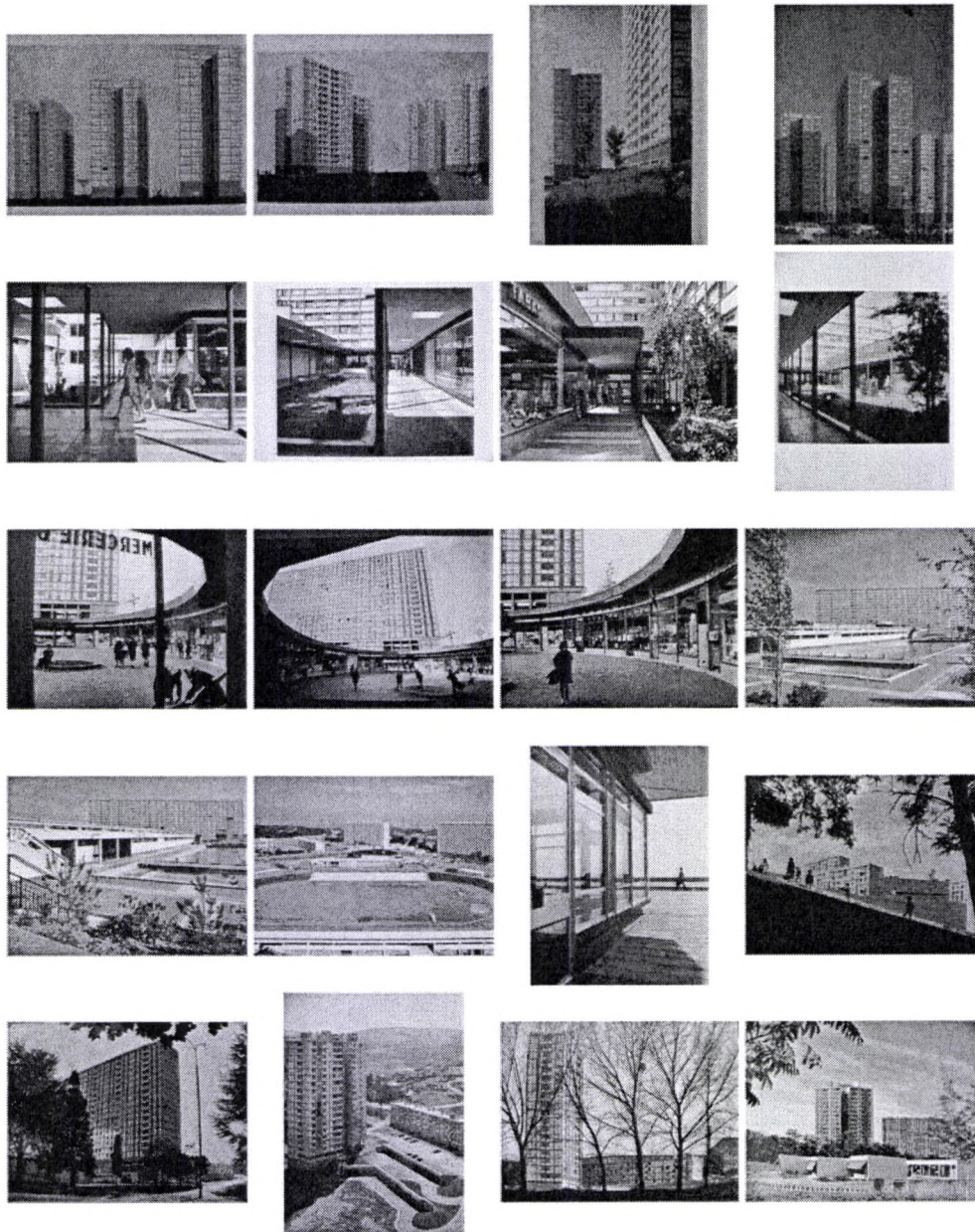


Planche XIII

A1	A2	A3	A4
B1	B2	B3	B4
C1	C2	C3	C4
D1	D2	D3	D4
E1	E2	E3	E4

Planche XIV Légendes Planches photographies Ito Josué / commanditaire Charles Delfante

A1. Saint-Priest Ménival 1969

A2. Lyon-La Duchère Fr. Cottin, F. Grimal, R. Coulon

A3. Saint-Priest Ménival 1969

A4, B1, B2. Vénissieux-Les Minguettes Arch Eugène Beaudoin

B3. Irigny

B4, C1. Saint-Priest Ménival

C2 à D4. Firminy-Vert, André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante urbaniste et Jean Kling arch., 1953-1961. [photo 1960 ?]

E1, E2. Rive de Gier [?] 1963-1965

E3, E4. Bagnols sur Cèze [photo 1961 ?].

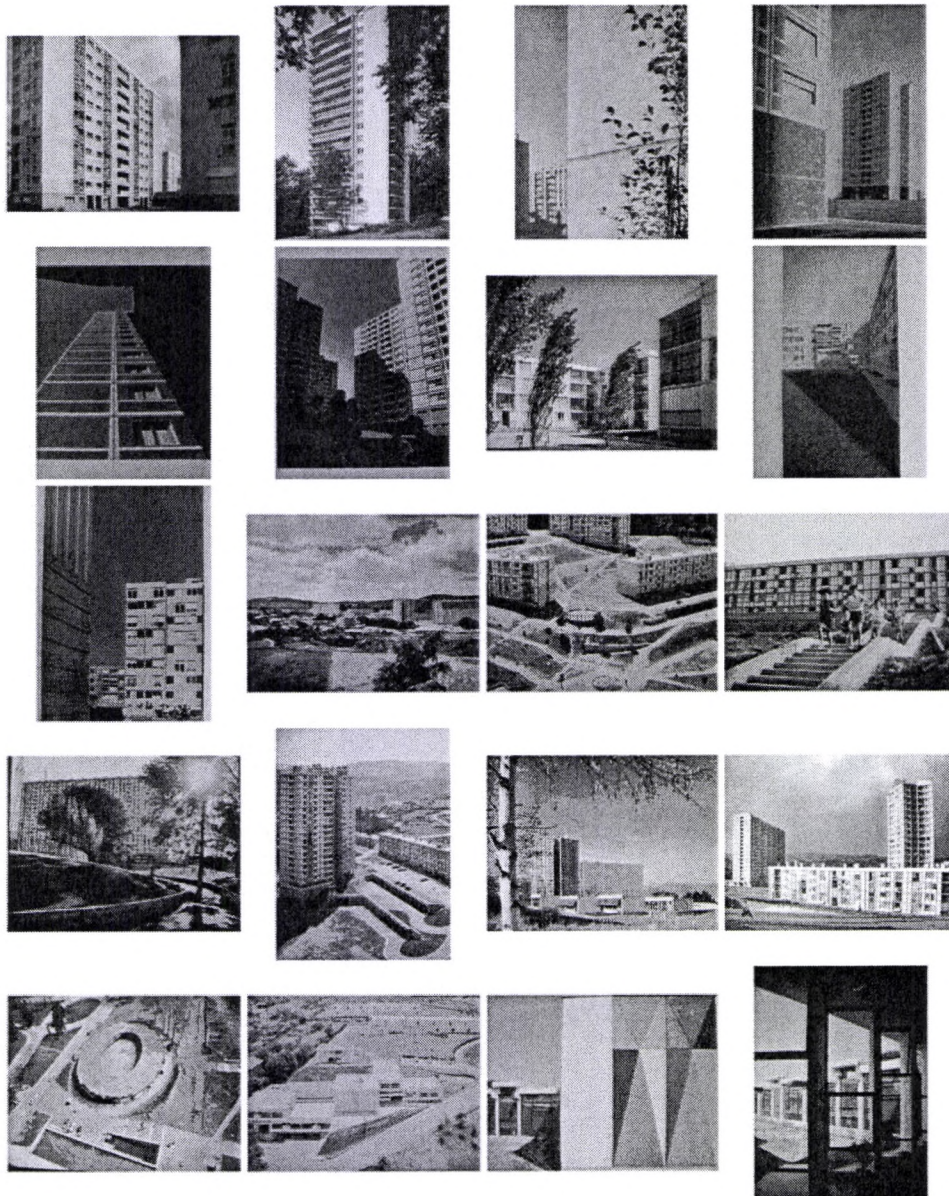


Planche XIV

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche XV Légendes Planches d'albums de photographies Atelier Charles Delfante

A1, A2. Feurs stade nautique

A3. Montpellier

B1. Givors 1963-1965

B2. Légende inconnue

B3. Cenon (Gironde)

C1. Meaux

C2. Vénissieux-Les Minguettes Arch Eugène Beaudoin

C3, D1, D2, D3. Firminy-Vert André Sive, Marcel Roux, Ch. Delfante urbaniste et Jean Kling arch., 1953-1961. [photo 1960 ?]

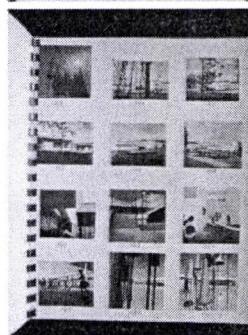
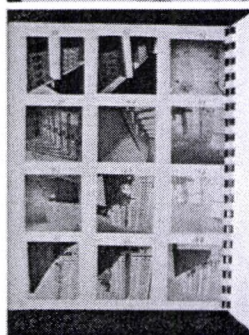
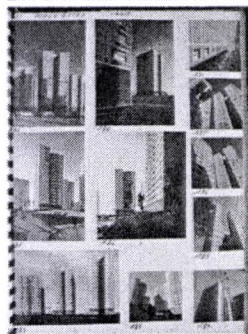
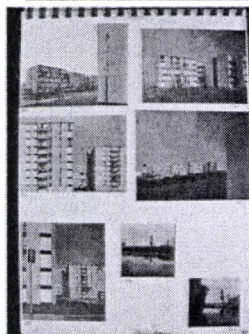
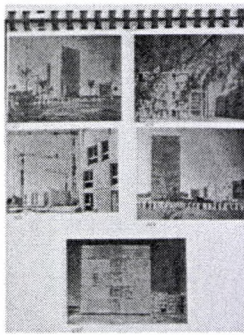
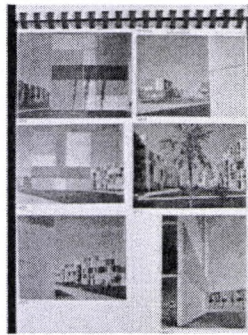
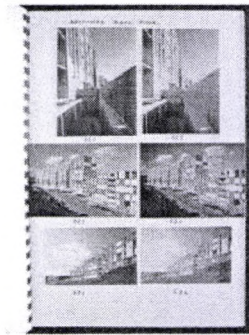
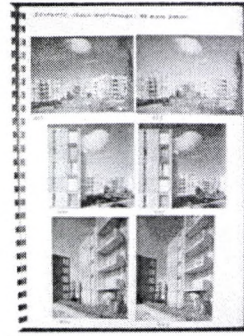
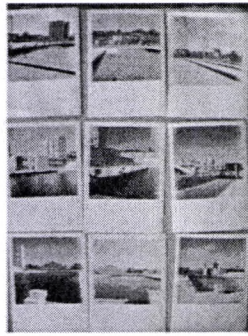
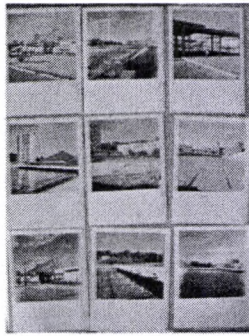


Planche XV

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche XVI

A1, A2, A3 Michel Colle. Jacques Sgard, 1965, Zup de Quétigny, in *Urbanisme* n° ?

B1, B2, B3. Ville nouvelle de Grenoble Echirolles, Borja Huidobro, Michel Corajoud, 1971, in *Espaces verts* n° 27, Avril-Mai-Juin 1971.

C1, C2. « Les gens vivent la ville », Jacques Simon, in *Aménagement des Espaces libres* n°7, 1976.

C3 à D1. „Jardins privés et lotissements, Jacques Simon, in *Aménagement des Espaces libres* n° 8, 1977.

D2, D3. ZUP de Fontenay sous Bois.

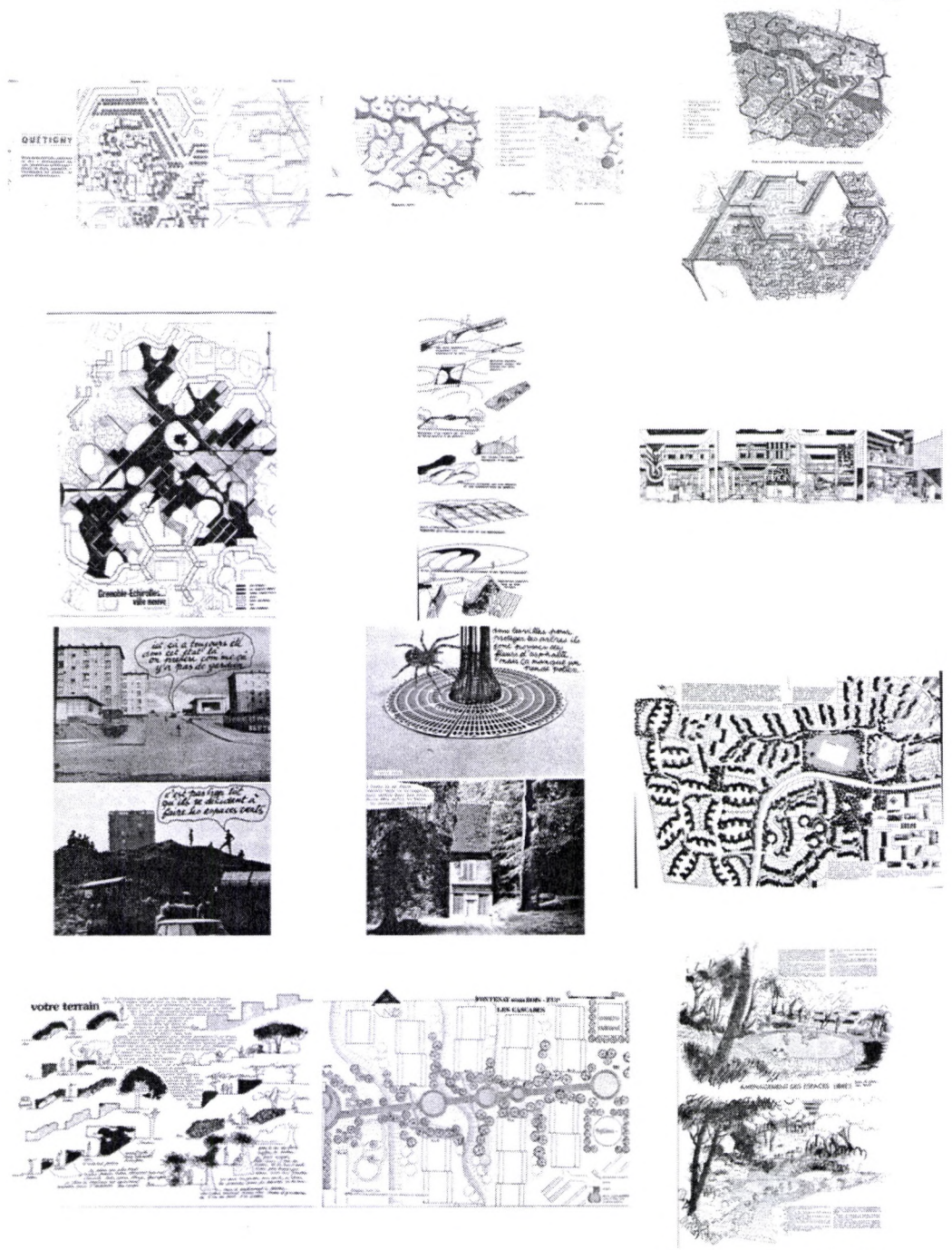


Planche XVI

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche XVII

A1. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. Alain Gunst.

A2. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. G. Cullen.

A3 Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. A. Chemetoff,

B1. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. E. Jantzen.

B2. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. Friedberg,

B3. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. Claire Laubie.

C1. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. P. Borgard.

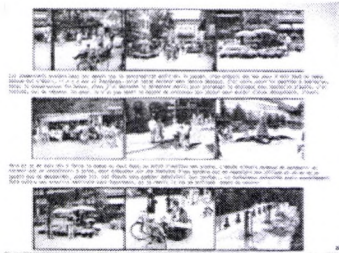
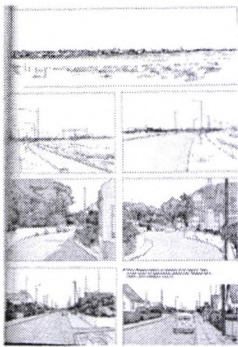
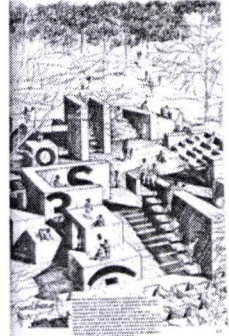
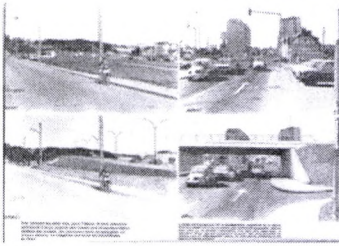
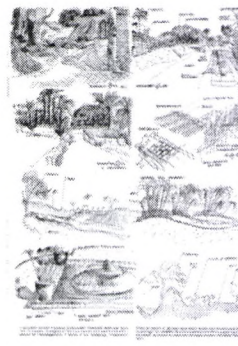
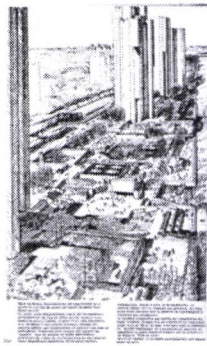
C2. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. W. VASSEN.

C3. Croquis perspectifs de 130 paysagistes, in *Aménagement des Espaces libres* n° 11, 1980. Pitchers.

D1. « Places et rues piétonnes », Jacques Simon, 1983, in *Aménagement des Espaces libres* n° 17.

D2. OPAH Gennevilliers.

D3. Piétonnisation du centre de Lille.



le paysage urbain

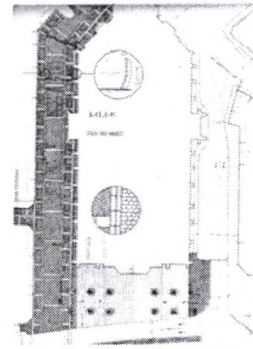


Planche XVII

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche XVIII

A1, A2. Lucienne Collin-Taillade, 1975 ca., archives privées.

A3, B1. Croquis d'ambiance Aires de jeux, Lucienne Collin-Taillade, v.1975 ca., archives privées

B2 à C3 Danielle Routaboule, *La communication graphique en architecture de paysage*, 1975 ca.

D1. H. Brison, D. Collin, *Jardins d'agrément*, Editions J.B. Baillière & Fils, 1959.

D2, D3. Melle Tissot, Zup de Lormont, Bordeaux", Diplôme Ecole nationale Supérieure d'Horticulture, 1964.

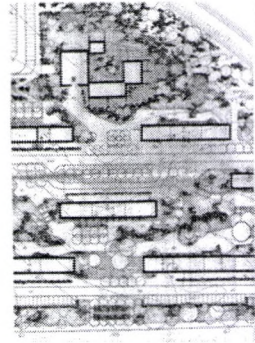
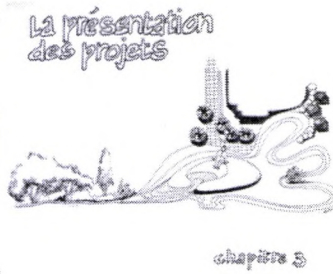
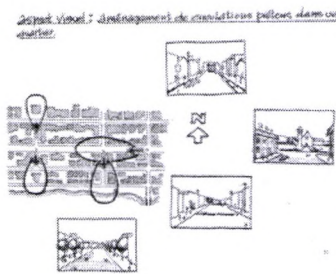
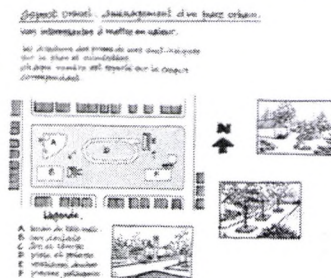
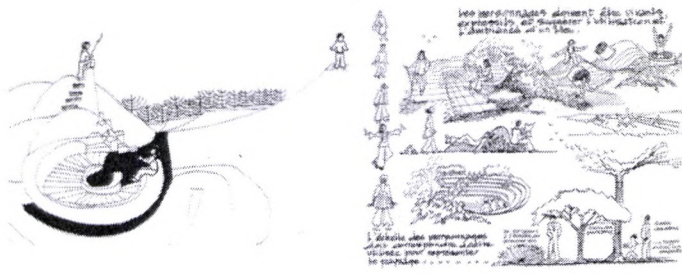


Planche XVIII

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3

Planche XIX

A1. Mireille Arnaud, « Itinéraires paysagers dans le PNR de la montagne de Reims », Diplôme de l'Ecole nationale Supérieure du Paysage, 1975.

A2. J. Dolveck, « Plateau de Chenôve, Côte d'or, projet d'aménagement », 1976, Diplôme de l'Ecole nationale Supérieure du Paysage, 1975.

A3, B1, B2. Valérie Roche, « L'évolution du projet paysagiste de la conception à la réalisation », Diplôme de l'Ecole nationale Supérieure du Paysage, 1979.

C1, C2, C3. Zup de Quétigny, Photos Fl. Hébert, 2005

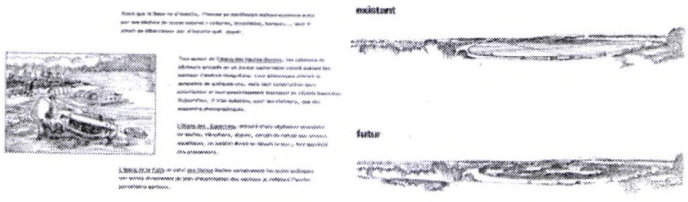
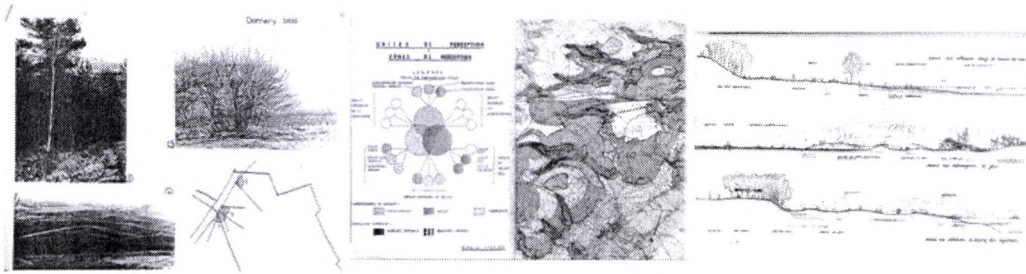


Planche XIX

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

Planche XX

A1 à C1 Photographie ISO – Cité Yser à Mérignac (33) – 1962

C2. Bron (69) – Quartier Mermoz

C3. Lyon La Duchère (69)

C4. Cenon (33) – Cité Palmer (archis : R. Tagini – A. Bersagol – C. Bouey

D1. Bordeaux – Bastide (33) – Cité Pinçon

D2. Bordeaux (33) – Cité Saint Jean

D3. Bordeaux (33) – Cité du Grand Parc

D4 à F3. Photographies Ito Josué – Vénissieux (69) – Les Minguettes

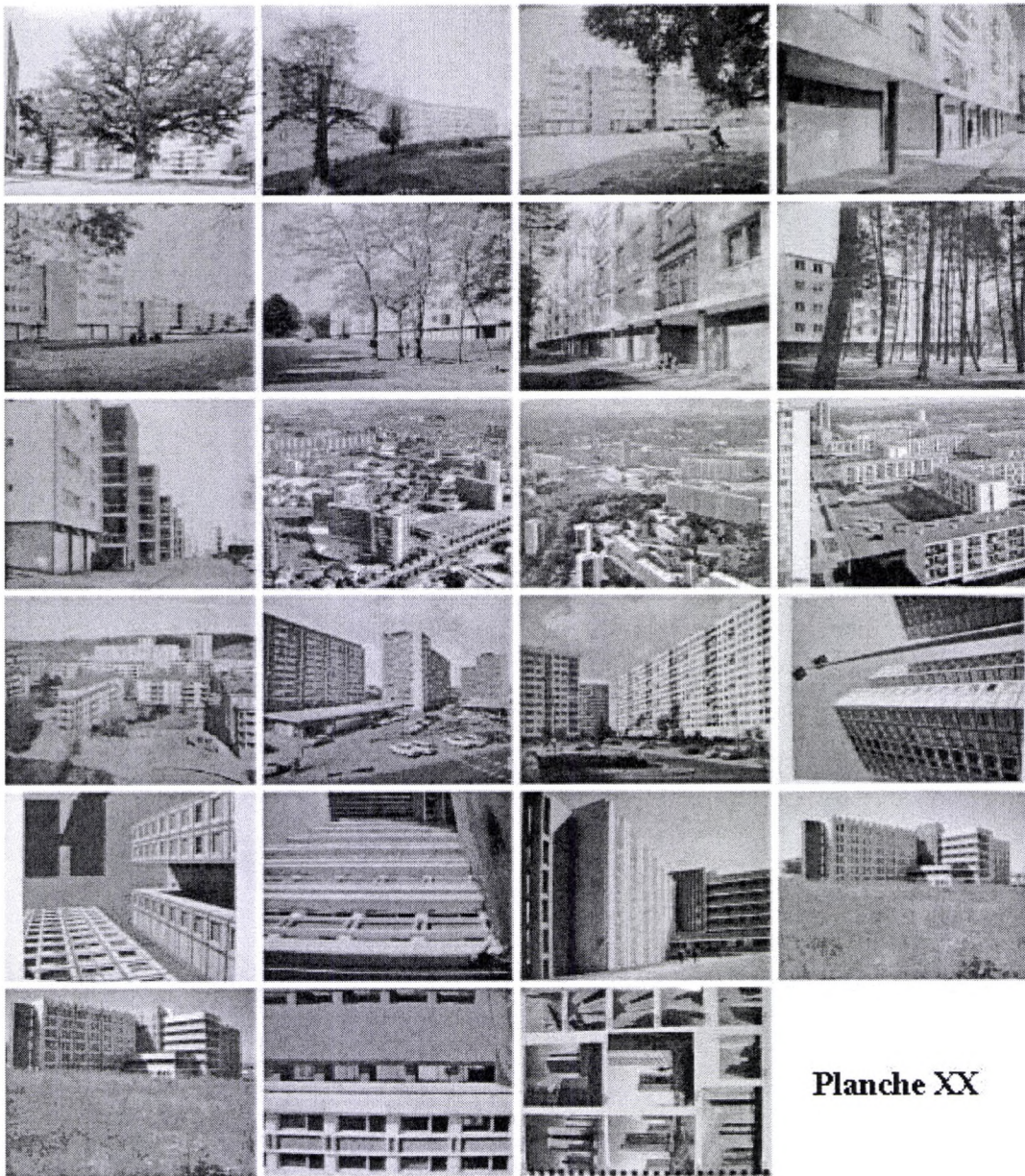


Planche XX

Séries de photogrammes

Par convention, les films dont sont issus les photogrammes sont mentionnés par les abréviations suivantes :

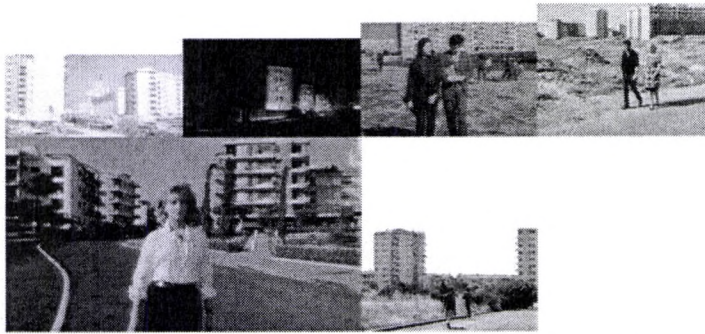
Tableau 1 - classement alphabétique

AC61	<i>Accatone</i>	Pasolini	1961
AL65	<i>Alphaville</i>	Godard	1965
AV60	<i>L'avventura</i>	Antonioni	1960
AV74	<i>Alice dans les villes</i>	Wenders	1974
BL66	<i>Blow up</i>	Antonioni	1966
BO62a	<i>Boccaccio 70</i>	Monicelli	1962
BO62b	<i>Boccaccio 70</i>	Fellini	1962
BS76	<i>Brutti, sporchi e cattivi</i>	Scola	1976
BU68	<i>Bullit</i>	Yates	1968
DR64	<i>Il deserto rosso</i>	Antonioni	1964
DT67	<i>Deux ou trois choses...</i>	Godard	1967
DV60	<i>La dolce vita</i>	Fellini	1960
EC62	<i>L'eclisse</i>	Antonioni	1962
FM75	<i>Faux mouvement</i>	Wenders	1975
HD63	<i>8 ½</i>	Fellini	1963
HF66	<i>Un homme et une femme</i>	Lelouch	1966
IG57	<i>Il grido</i>	Antonioni	1957
MR62	<i>Mamma Roma</i>	Pasolini	1962
ND75	<i>Numéro Deux</i>	Godard	1975
NO61	<i>La notte</i>	Antonioni	1961
PF65	<i>Pierrot le fou</i>	Godard	1965
PS60	<i>Le petit soldat</i>	Godard	1960
PT67	<i>Playtime</i>	Tati	1967
RF60	<i>Rocco et ses frères</i>	Visconti	1960
RO72	<i>Roma</i>	Fellini	1972
SL59	<i>Le signe du lion</i>	Rohmer	1959
SQ79	<i>Sauve qui peut (la vie)</i>	Godard	1979
TR71	<i>Trafic</i>	Tati	1971
TV60	<i>Terrain vague</i>	Carné	1960
VI54	<i>Viaggio in Italia</i>	Rossellini	1954
WE67	<i>Week end</i>	Godard	1967

Tableau 2 - classement chronologique (sortie en salles)

VI54	<i>Viaggio in Italia</i>	Rossellini	1954
IG57	<i>Il grido</i>	Antonioni	1957
SL59	<i>Le signe du lion</i>	Rohmer	1959
DV60	<i>La dolce vita</i>	Fellini	1960
RF60	<i>Rocco et ses frères</i>	Visconti	1960
PS60	<i>Le petit soldat</i>	Godard	1960
TV60	<i>Terrain vague</i>	Carné	1960
AV60	<i>L'avventura</i>	Antonioni	1960
AC61	<i>Accatone</i>	Pasolini	1961
NO61	<i>La notte</i>	Antonioni	1961
EC62	<i>L'eclisse</i>	Antonioni	1962
MR62	<i>Mamma Roma</i>	Pasolini	1962
BO62a	<i>Boccaccio 70</i>	Monicelli	1962
BO62b	<i>Boccaccio 70</i>	Fellini	1962
HD63	<i>8 ½</i>	Fellini	1963
DR64	<i>Il deserto rosso</i>	Antonioni	1964
AL65	<i>Alphaville</i>	Godard	1965
PF65	<i>Pierrot le fou</i>	Godard	1965
HF66	<i>Un homme et une femme</i>	Lelouch	1966
BL66	<i>Blow up</i>	Antonioni	1966
DT67	<i>Deux ou trois choses...</i>	Godard	1967
PT67	<i>Playtime</i>	Tati	1967
WE67	<i>Week end</i>	Godard	1967
BU68	<i>Bullit</i>	Yates	1968
TR71	<i>Trafic</i>	Tati	1971
RO72	<i>Roma</i>	Fellini	1972
AV74	<i>Alice dans les villes</i>	Wenders	1974
FM75	<i>Faux mouvement</i>	Wenders	1975
ND75	<i>Numéro Deux</i>	Godard	1975
BS76	<i>Brutti, sporchi e cattivi</i>	Scola	1976
SQ79	<i>Sauve qui peut (la vie)</i>	Godard	1979

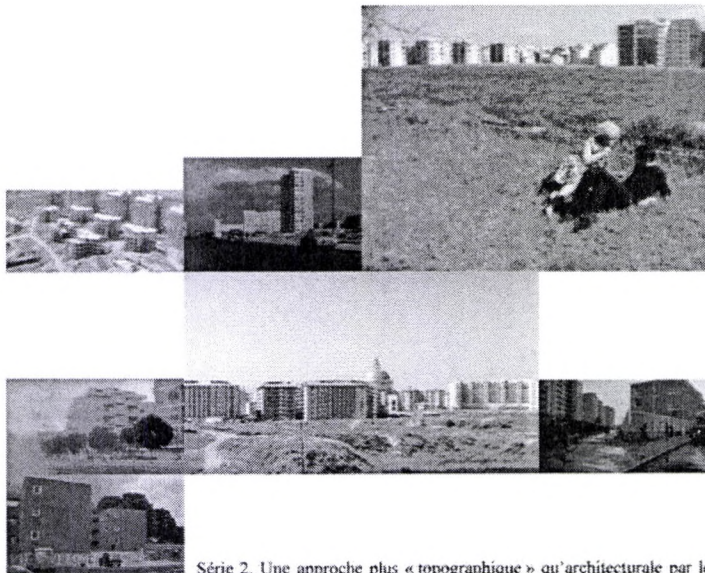
PHOTOGRAMMES



Série 1. Nouveaux espaces et nouvelles temporalités de la ville, les « grands » ensembles d'après-guerre sont apparus très tôt à l'écran.

De gauche à droite et de bas en haut, par ligne :

DV60.RF60.TV60.AC61 / EC62.MR62



Série 2. Une approche plus « topographique » qu'architecturale par les sites. Les bâtiments récents (d'habitations essentiellement) sont rarement montrés isolés de leur contexte proche, l'évidence (bonne ou regrettable) de leur présence dans la ville étant ainsi révélée.

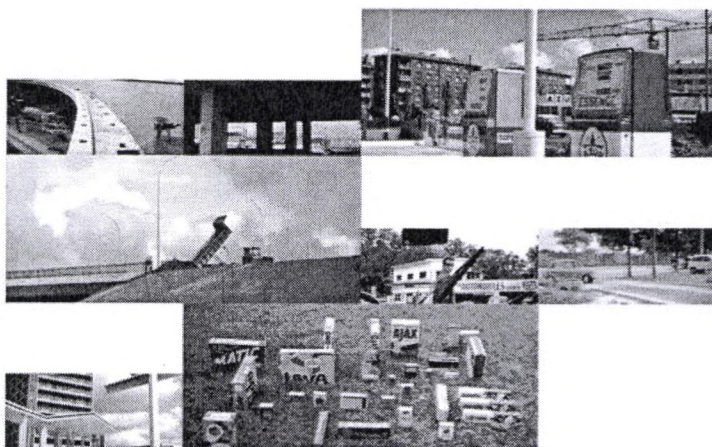
DV60.TV60.AC61 / EC62.MR62.BO62a / BL66

PLANCHE A



Série 3. Les rénovations urbaines et l'urbanisation croissante sont désormais vues *depuis* les routes urbaines.

BL66.DT67.PT67 / WE67.BU68.TR71 / RO72

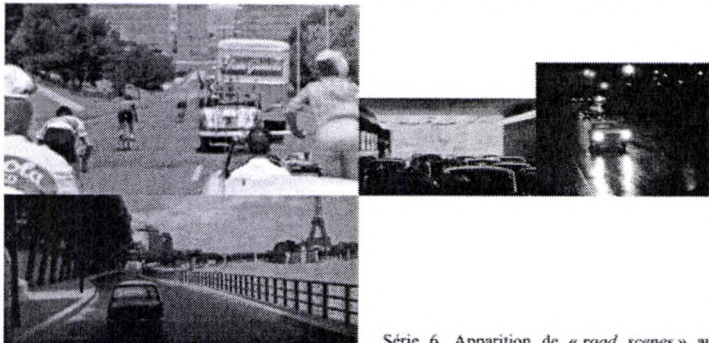


Série 4. Deux ou trois choses de la région parisienne : quelques éléments d'un paysage urbain sommaire (DT67...).

PLANCHE B



Série 5. Tati, de la route de quartier à la route interurbaine (PT67-TR71)

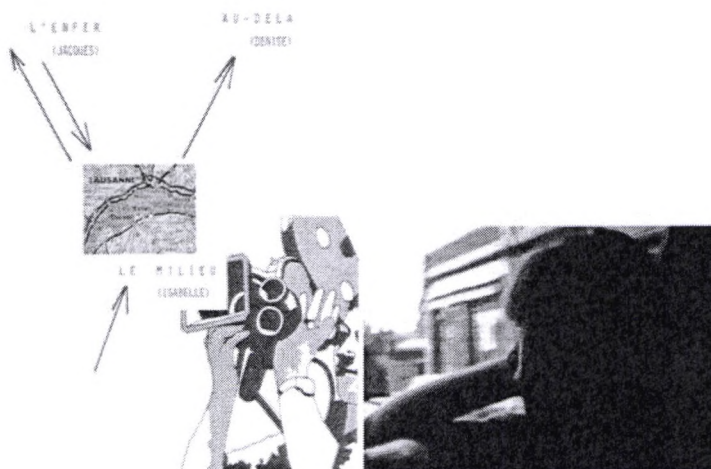
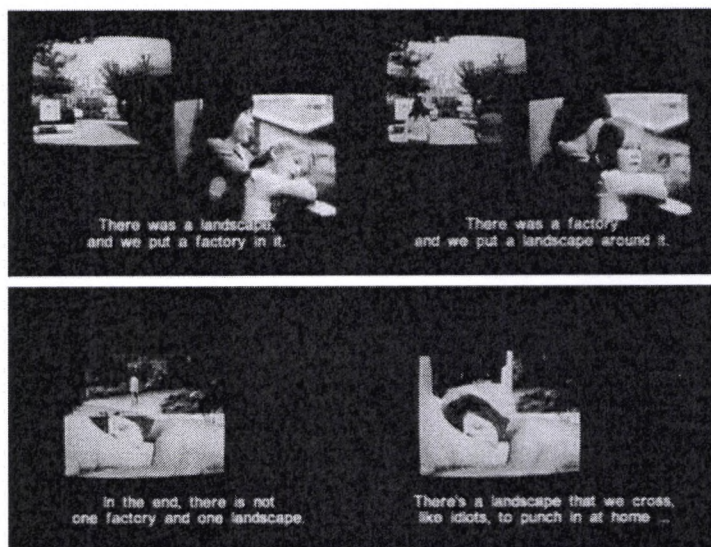


Série 6. Apparition de « road scenes » au début des années soixante, qui préfigurent les séquences « embarquées » puis les « road movies » qui suivront. BO62b.HD63.AL65 / PF65



Série 7. Comportements paradoxaux, apparition d'un « pittoresque moderne ».
BL66.BL66.PT67 / PT67.TR71

PLANCHE C



Série 8. Les « projets » de paysage urbain chez Godard, comme des regards d'enfant : photogrammes tirés de *Numéro Deux* (ND75...., version sous-titrée en anglais), et de *Sauve qui peut... La vie* (SQ79...). Le schéma est tiré du scénario de ce même film.



Série 9. Restitution de plans panoramiques sur des aménagements d'un grand ensemble près de Francfort (tirés de *Faux mouvement*, de Wim Wenders). FM75...

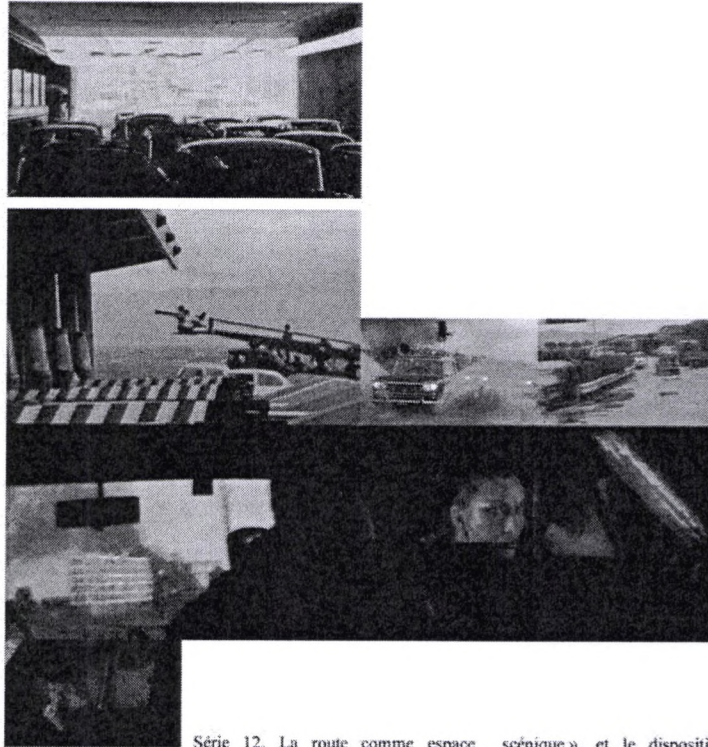
PLANCHE E



Série 11. Émergence d'un milieu « périphérique »...

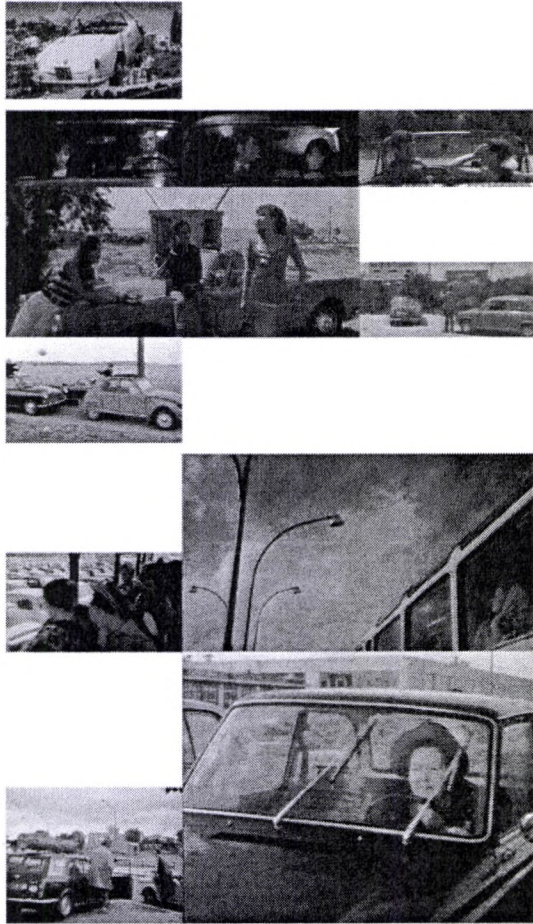
DV60.RF60.TV60 / AV60.AC61.NO61 / EC62.MR62.BO62a / BL66.DT67.PT67 /
 BU68.TR71.RO72.AV74 / FM75.AF76.SQ79

PLANCHE G



Série 12. La route comme espace scénique», et le dispositif route/véhicule : un paysage vu de l'intérieur.
HD63 / RO72...

PLANCHE H



Série 13. Paysages et partage des regards: le véhicule médiateur.
EC62 / PF65... / PF65... / WE67 / PT67... / TR71...

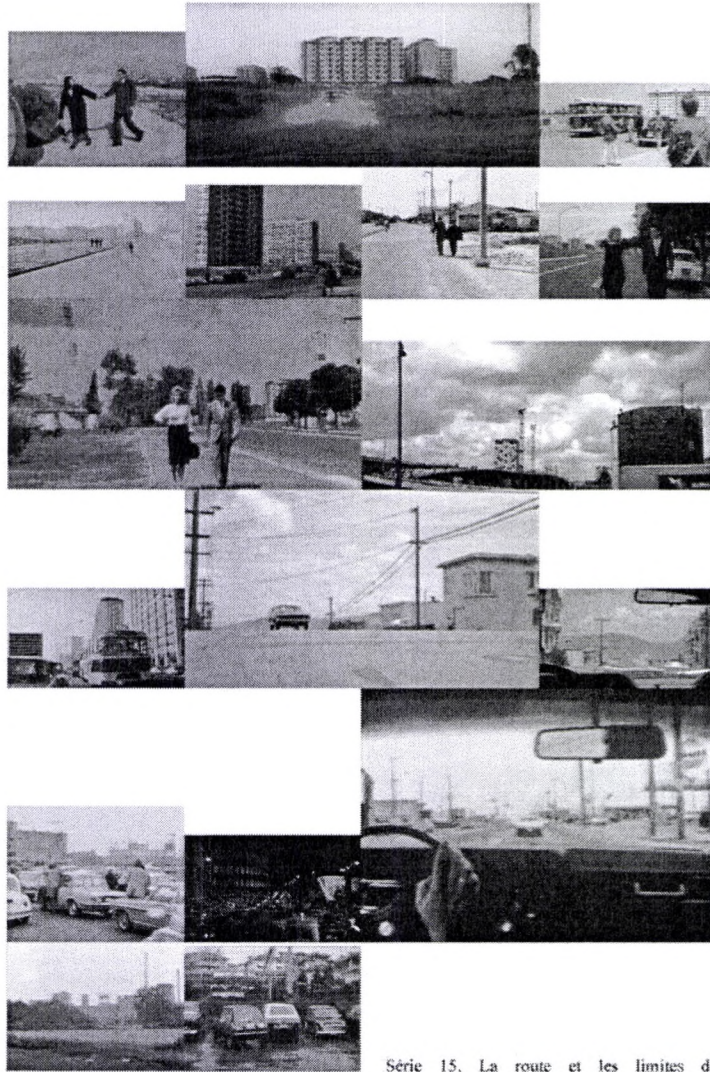
PLANCHE I



Série 14. Pratiques routières.

IG57.SL59.DV60 / RF60.TV60.AC61 / EC62.MR62BO62a / BO62b.DR64.DT67.PT67 /
WE67.BU68.TR71 / RO72.AV74.SQ79

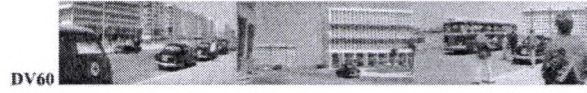
PLANCHE J



Série 15. La route et les limites de l'urbanisation : la ville en arrière-plan.

IG57.DV60.DV60 / RF60.TV60.AC61.EC62 / EC62.DT67 / PT67.BU68.BU68 / TR71.RO72.AV74 / AV74.SQ79

PLANCHE K



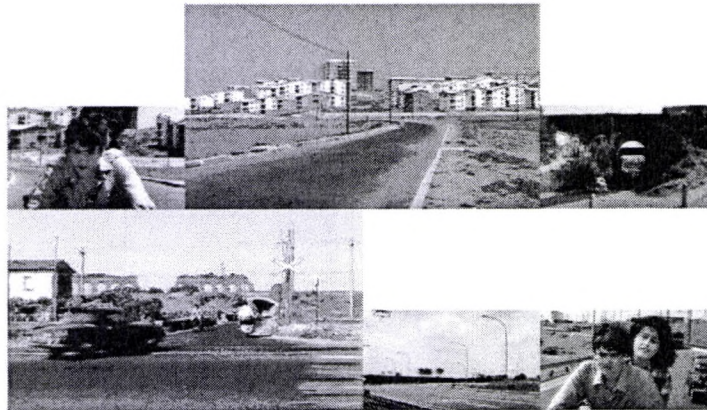
Série 16. Exploration topographiques.

PLANCHE L



Série 17. Parcours et captivité urbaine.

IG57.SL59.SL59 / RF60.TV60.AC61.EC62 / MR62... / MR62



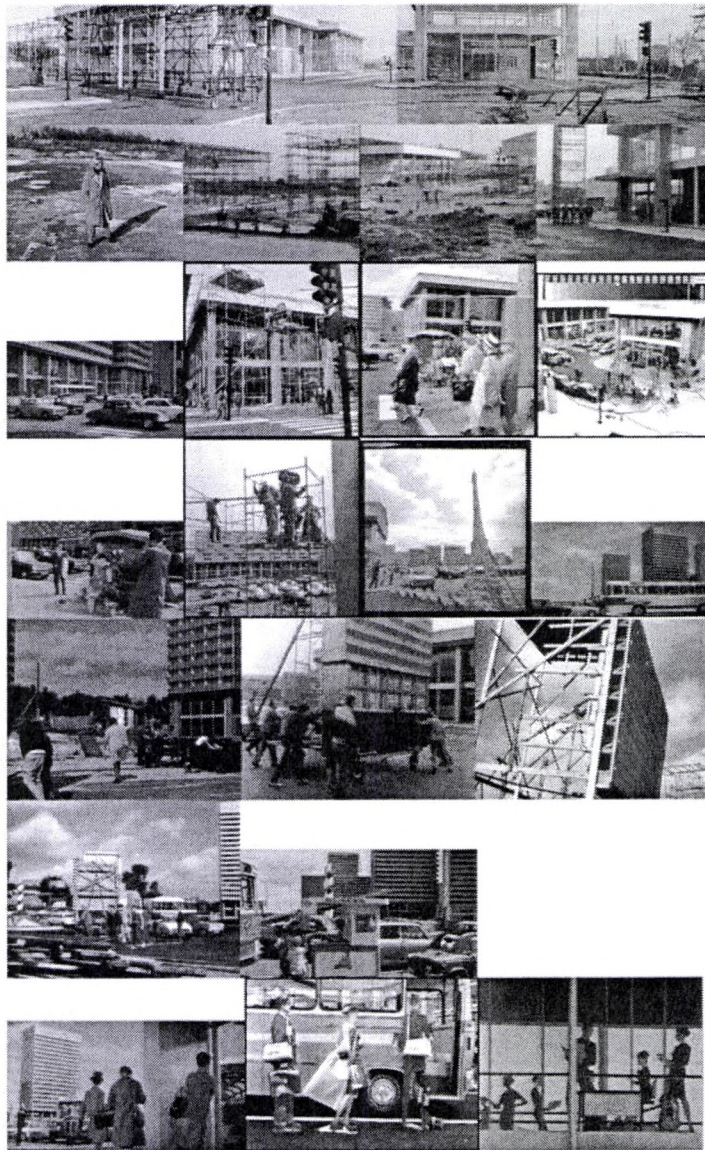
Série 18. Escapade et paysage urbain (MR62).

PLANCHE M



Série 19. Regroupements « urbains » chez Fellini.
HD63... / HD63.DV60.DV60 / BO62b. RO72 / RO72...

PLANCHE N



Série 20. Tativille.

Sources : www.tativille.com / S. GOUDET. *Au-delà de Playtime. 7'* - France, 2002 / Photos tirées de l'édition 2 DVD Wild Side.

PLANCHE O



Série 21. Tati : un paysage de studio (*Playtime*) et sa transposition, version *road movie* (*Trafic*).
PT67 / PT67 / TR71 / TR71



Série 22. Les abords routiers vus par Tati à quelques années d'intervalle (PT67... / TR71...)

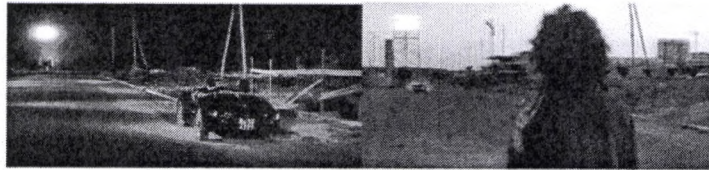
PLANCHE P



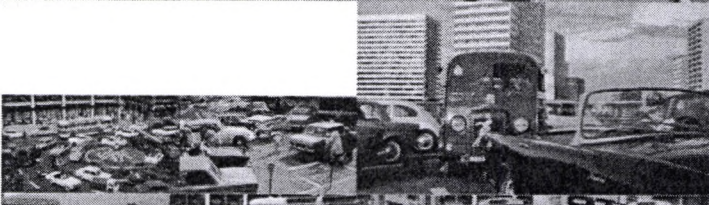
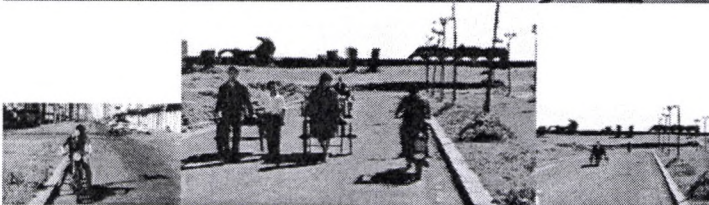
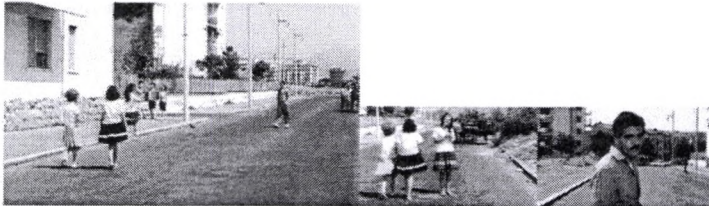
Série 23. Voitures et communautés éphémères : chez Godard, Fellini et Tati.

PS60.AL65.WE67 / HD63.HD63.RO72 / PT67 / TR71... / TR71...

PLANCHE Q

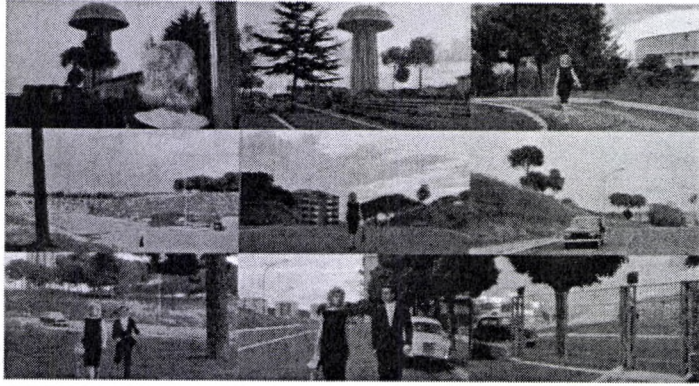


Série 24. Un studio en plein air : autour du vélodrome de Rome, dans le quartier de l'EUR : *viale Oceano Pacifico* (Fellini, DV60) / *viale della Tecnica* (Antonioni, EC62).

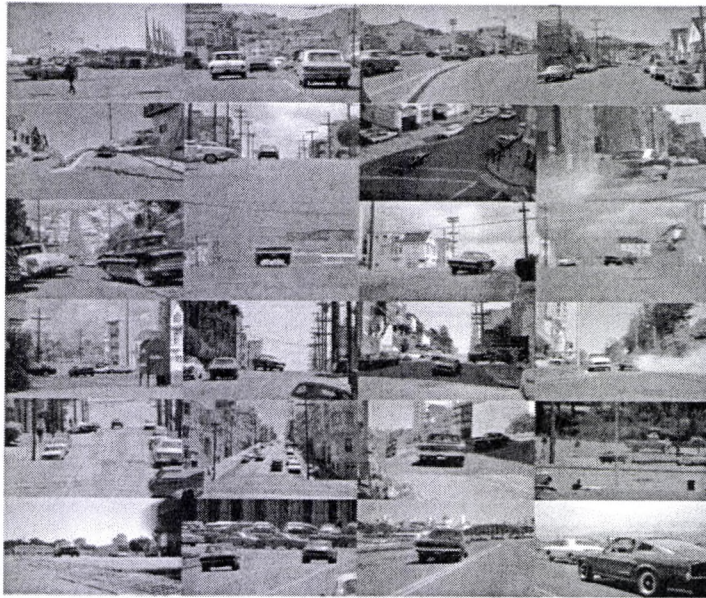


Série 25. Le site routier : dispositif et urbanité
MR62... / MR62... / PT67... / PT67... / PT67...

PLANCHE R

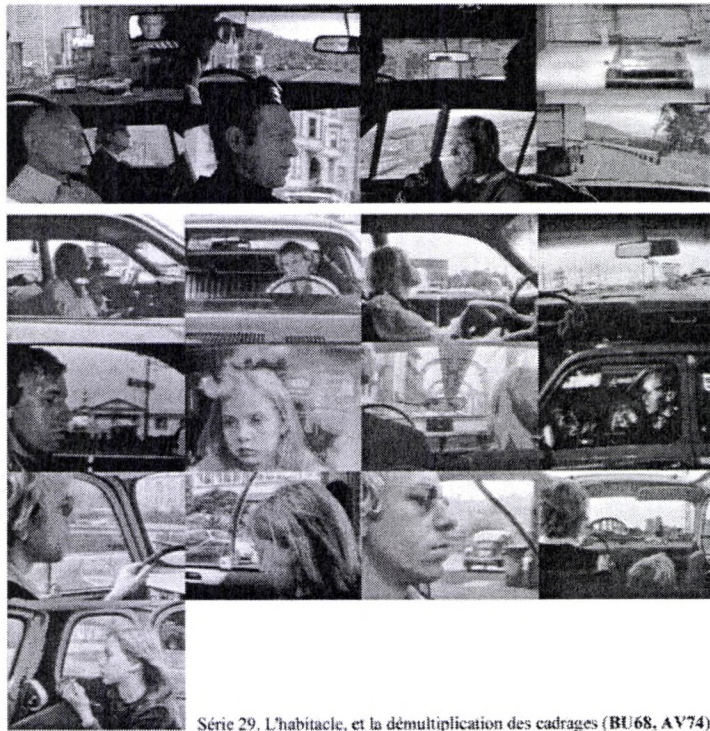


Série 26. Le parcours de Vittoria et Ricardo (EC62).

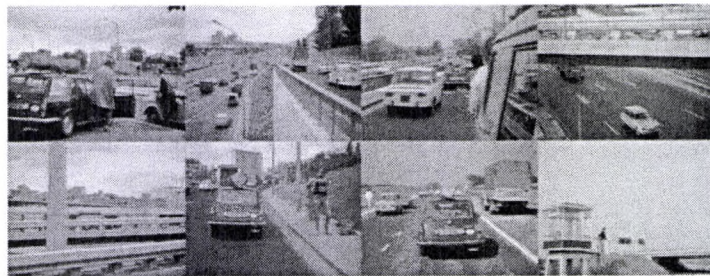


Série 27. La poursuite de Bullit dans San Francisco (BU68).

PLANCHE S

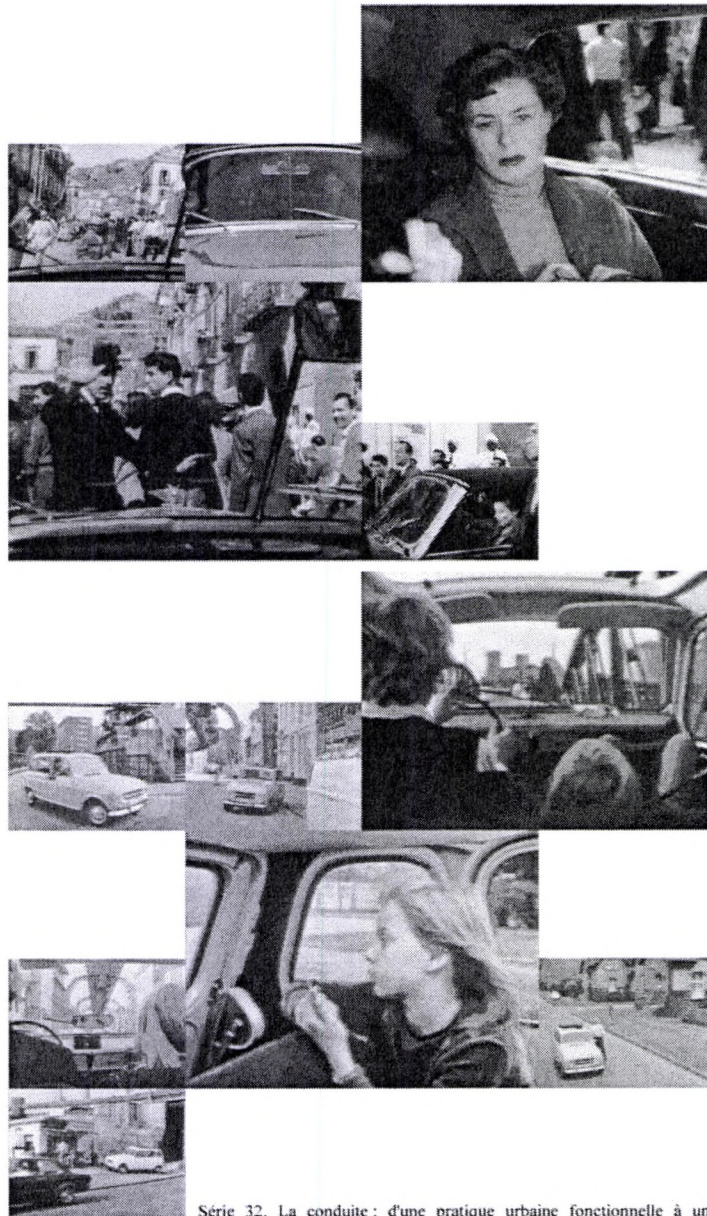


Série 29. L'habitacle, et la démultiplication des cadrages (BU68, AV74).



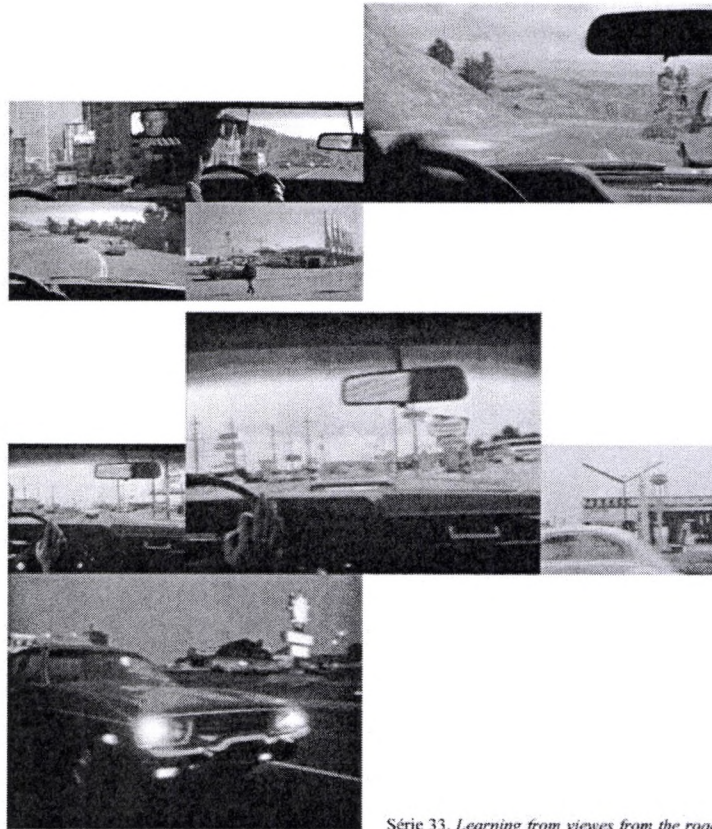
Série 30. La dilution de la ville dans le trafic (TR71).

PLANCHE U



Série 32. La conduite : d'une pratique urbaine fonctionnelle à une pratique visuelle (V154, AV74).

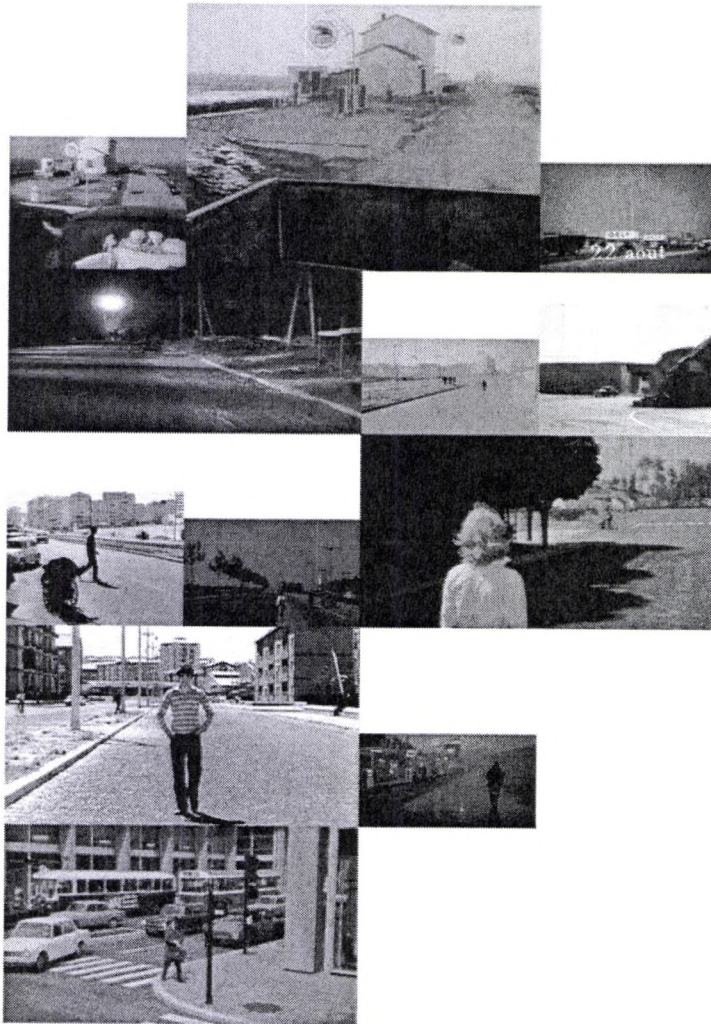
PLANCHE W



(BU68, AV74).

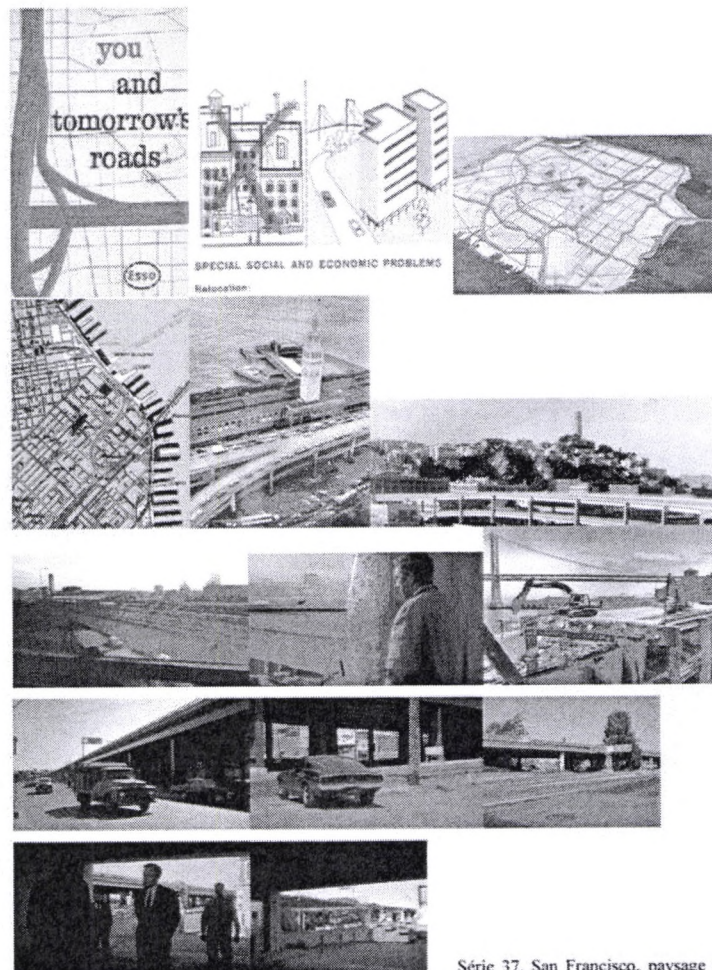
Série 33. *Learning from views from the road*

PLANCHE X



Série 36. Le réalisme topographique de la fin des années 50 au milieu des années 60.
IG57.IG57.SL59 / DV60.RF60.AC61 / AC61.NO61.EC62 / MR62.BO62a / PT67

PLANCHE AA



Série 37. San Francisco, paysage et autoroutes urbaines.

You and Tomorrow's Roads. Esso Standard Oil Company, 1958¹ - Freeways : projet de 1948² (San Francisco Planning Department) / Carte topographique de l'Embarcadero Freeway, en 1998 (U.S. Geological Survey) - Emb. Freeway³ - Emb. Freeway⁴ / BU68 - BU68 - Démolition de l'Emb. Freeway⁵ / BU68 - BU68 - 2002 : la Highway 101 près de Bernal Heights⁶ / BU68 - BU68 - 2002 : entrée des ambulance du *Hall of Justice*

¹ Images tirées de *CALL IT HOME : The House That Private Enterprise Built*. Produced by Keller Easterling and Richard Prelinger. The Voyager Company, 1992. Voir <http://www.columbia.edu/cu/gsap/proj/call-it-home/html>.

² Source : California Highways (<http://cahighways.org/maps-sf-fwy.html>).

³ *San Francisco Chronicle*. Photo, 1987, by John O'Hara.

⁴ « View of Embarcadero Freeway with Telegraph Hill in background », ph. Eddie Murphy, 2 janvier 1959. Source : S.F. Historical Photograph Collection, S.F. Public Library (<http://sfpl.org/library/locations/sfhistory/sfphoto.htm>)

⁵ « The demolition of the unpopular Embarcadero Freeway, viewed here above Howard Street, opened up a shoreline that had been cloaked in concrete ». *San Francisco Chronicle*. Photo, 1991, by Vince Maggiora.

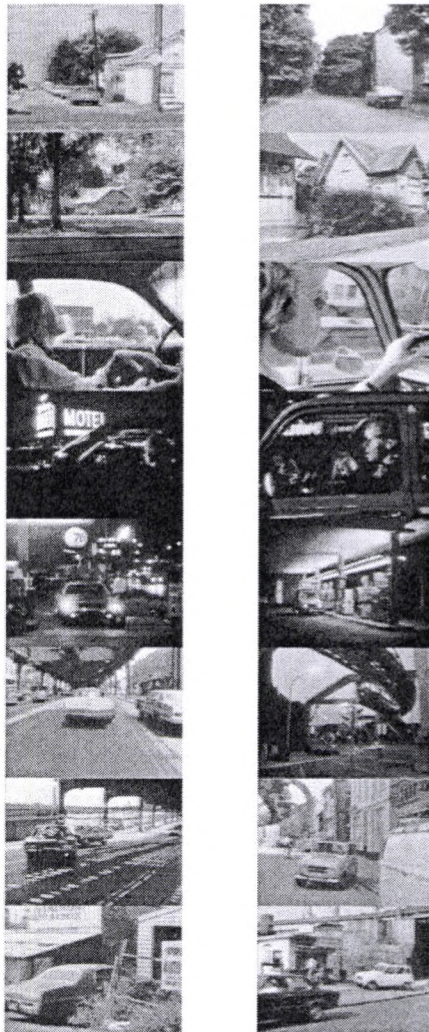
⁶ Les photos de 2002 sont de Ray Smith (<http://www.rsmith.com/>).

PLANCHE BB



Série 38. Paysages urbains et « profondeur » sociale. La route comme interface : distances spatiales ('60), distances temporelles ('70').

PLANCHE CC



Série 39. Dissolution des paysages urbains (Etats-Unis, côte est / Ruhr, Wuppertal). AV74

PLANCHE DD



Série 40. Différentes utilisations des dynamiques topologiques dans les paysages urbains filmiques.