



HAL
open science

La ville par strates

Arnoldo Rivkin, Rémi Rouyer, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal

► To cite this version:

Arnoldo Rivkin, Rémi Rouyer, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal. La ville par strates. [Rapport de recherche] AGE-2008-RIV, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles; Ministère de la Culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Ministère de l'Écologie, de l'énergie, du développement durable et deaménagement du territoire / Plan Urbanisme Construction Architecture (PUCA). 2010. <hal-02964479>

HAL Id: hal-02964479

<https://hal.science/hal-02964479v1>

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

L'architecture de la grande échelle

Programme interdisciplinaire de recherche | 3^e session

La Ville par strates

Le projet urbain en coupe

Arnoldo Rivkin, Responsable scientifique, ENSAV

Rémi Rouyer, ENSAV

Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, architectes



L'architecture de la grande échelle

Programme interdisciplinaire de recherche | 3^e session

La Ville par strates

Le projet urbain en coupe

Arnoldo Rivkin, Responsable scientifique, ENSAV

Rémi Rouyer, ENSAV

Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, architectes

// Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de l'Architecture et du Patrimoine
Bureau de la Recherche architecturale, urbaine et paysagère

// Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement Durable et de
l'Aménagement du territoire
Ministère du Logement et de la Ville
Direction générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction - Plan
urbanisme, construction et architecture

énsa-v
école nationale supérieure
d'architecture de versailles

BP 674, 5 avenue de Sceaux
78006 Versailles cedex

Tél : 01 39 07 40 00 | Fax 01 39 07 40 99

www.versailles.archi.fr

Table des Matières

4	Introduction, Jean-Marie Dancy
12	Situations, Rémi Rouyer
15	Paris Rive Gauche
33	Les Halles
49	La hauteur
74	Partitions, Arnaldo Rivkin
75	Mode d'emploi
76	Type 1 Logique myope (Entrelacements)
130	Type 2 Superpositions (Stratifications)
193	Type 3 Renversements (Anamorphoses)
249	Partitions (Projets), Lacaton & Vassal // [dv_lab]
253	Type 1 Logique myope (Entrelacements)
281	Type 2 Superpositions (Stratifications)
315	Type 3 Renversements (Anamorphoses)

Pérégrinations aux abords de la ville contemporaine en guise d'introduction

«Comme le vent qui gonfle la voile»

«Il faut savoir s'étendre sans se répandre» cette recommandation faite -dans une chanson yéyé des années soixante- à la pauvre Lola peinant visiblement à se contenir à l'instant décisif ignorant en cela le «*servare modum finemque tenere... naturam sequi*» (garder mesure et observer limite) prôné par Caton d'Utique se révèle être une des questions majeures de l'architecture et de l'urbanisme.

On soulignera la réussite des architectures d'un Palladio ou d'un Mies Van der Rohe parvenant par des dispositifs subtils à prolonger hors des éléments bâtis leur architecture dans le paysage.

On déplorera a contrario la prolifération pavillonnaire irrépressible des banlieues, stigmatisée sous la forme d'une lèpre par le Corbusier.

Mais avertissait le chanteur non sans ironie pour y parvenir

«c'est délicat». On devine alors ce qu'il faut de tact, d'adresse, de convenance, de nuance, de délicatesse, d'élégance, de finesse, d'habileté, de retenue enfin, plus, que cela nécessite un savoir faire solide, en architecture cela veut dire disposition, pondération, eurythmie... et beaucoup d'autres concepts empruntés à Vitruve et à l'humanisme renaissant que les auteurs de ce travail de recherche (Lacaton-Vassal, Rivkin, Rouyer) qui a pour titre la Ville par strate (nommée par la suite dans ce texte VPS) n'ont cessé de revisiter et de réactiver.

Le Corbusier avait suggéré que pour contenir la ville, le seul remède était la densité et la verticalité, ses projets mettant en oeuvre de tels préceptes ont été jugés irrecevables.

Question qui taraude la réflexion engagée par l'Etat et la Région sur le Grand Pari(s) : où l'arrêter, quelle taille lui donner, suffit-il d'épouser à peu de choses près les contours de la région sur le mode d'une couronne élargie, faut-il

au contraire l'étendre jusqu'au Havre au prétexte que les grandes métropoles d'avenir sont toutes pourvues d'un port. D'autres mettent en avant l'enjeu des moyens de communications, car un réseau performant estompe les distances, gomme les centralités -et par là même les différences- mêlant dans un grand magma ville et campagne. Cette question de la limite dont on mesure aussi combien il est difficile d'en faire l'économie, de l'évacuer, finit parfois dans l'arbitraire, l'utopie, les justifications a posteriori.

Dans les fictions qu'il commet en marge de ses textes théoriques, Jean-François Lyotard nomme la mégapole, nébuleuse ; ce qui la borde, son contour étant par conséquent flou, incertain, indéterminé. Pour désigner ces lieux vagues voire ces non-lieux, il emprunte le terme latin de *limes*, à la fois frontière de l'empire et dépôt, limon charrié par le mouvement de la mer. Or ce que retient surtout le philosophe de cette limite, c'est que l'empire, l'occident y trouve son terme.

«On s'aperçoit alors que le nomadisme des nations du *limes* est lui-même le revers d'un centralisme désespéré. Les Grecs de Philippe et d'Alexandre, les Gaulois de César, les Indiens de Cortès ont été météquisés, «pacifiés», décimés, humiliés, non parce qu'ils étaient dissipés, mais parce que les hommes blancs, en devenant leurs maîtres, en les reléguant sur les bords de l'Empire, pouvaient croire chasser hors de celui-ci une incertitude, une mobilité qui leur est insupportable»

Jean-François Lyotard, *Le mur du Pacifique* p 52 Eds Galilée

Le *limes* comme lieu où l'exclu fait retour, obtient sa revanche....

On pourra trouver cette rhétorique datée, attachée à un marxisme post-soixante-huitard et à son dépassement, mais force est de constater qu'aujourd'hui il est cependant difficile d'imaginer une limite sans se prévaloir de sa perméabilité,

de sa porosité, c'est d'ailleurs un des lieux communs des réponses au Grand Pari(s).

La démarche qu'emprunte la VPS est toute autre. Son postulat est le suivant : l'espace est un jeu de différences, l'architecture et l'urbanisme sont un art de la limite, d'où la place considérable faite à la partition chez Alberti.

Dès lors la limite n'est plus seulement cette ligne de partage et d'exclusion redoutable, redoutée : où la faire passer, comment la décider ? Elle est le point d'achèvement du projet, là où le déploiement -qu'est le projet- trouve son terme.

«Quand tu sauras combien la limite est tendre, comment elle contient, c'est-à-dire comment elle dilate et soutient ; quand tu verras la limite comme le vent qui gonfle la voile, comme la chaleur qui fait mûrir le fruit ; alors tu partiras toi-même à

la recherche de la limite... Aller à la limite.»

François Fédier, *Sans hiérarchie*, Eds Michel Chandeigne

Et dès lors que le projet est déployé mû par ses propres forces, la distinction entre architecture et urbanisme tombe. Les pages consacrées à démontrer (démonter) la fausse homothétie de la villa et de la ville mais leur réelle identité sont sur ce point très instructives.

Persiste un primat du plan, peut-être en raison de son prétendu pouvoir fondateur mais c'est lui qu'on interroge en premier pour comprendre les relations, les imbrications, les fractionnements ou encore les discontinuités à l'oeuvre dans la ville.

Prenez par exemple Marcel Poëte attaché à considérer la ville comme un organisme complexe, le plan dit l'essentiel, ou encore Marcel Roncoyalo attentif aux tensions qui traversent la ville, et en tissent sa morphologie, c'est toujours le plan qui

est scruté. Avec en fond les plans réguliers des villes idéales produits à la Renaissance tenus comme la référence ultime. La VPS procède différemment. Si la ville peut être comme une maison et inversement c'est que l'une et l'autre résultent d'un même processus d'élaboration qui nécessite un ensemble de considérations dans lequel le plan a bien sûr son importance mais où il entre en interactions avec d'autres éléments tout aussi essentiels, ces éléments sont ceux que décrit Alberti dans son *De Re Aedificatoria* : la région, l'aire, le mur, la partition... Une strate dans la VPS n'est rien d'autre que cet ensemble considéré comme un bloc en fusion, en tension une «synthèse disjonctive» où chaque élément ne cesse de se mesurer aux autres, entre en résonance avec eux.

“Il cemento dell armonia e dell invenzione”

«La ville contemporaine de Le Corbusier est un ancien village sur une grand-route. Mais du fait que celle-ci est maintenant empruntée par des automobiles et que des avions se posent au milieu de ce village, tout a changé. On doit essayer ici d'occuper des points de vue qui permettent de jeter sur le XIXème siècle un regard fructueux, créateur de formes et de distances.»

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle*, Eds Cerf

La mégapole telle qu'elle est le plus souvent figurée de nos jours est forcément et féroce bobo : jonchée d'immeubles de plus ou moins grande hauteur, saturée de verdure, parcourue par des cyclistes, traversée par le tramway, offerte aux enfants, à leurs mères et à leurs jeux.

Est-il possible d'y reconnaître les théories urbaines qui ont présidé à son édification ?

L'îlot haussmannien offrant une façade continue sur la rue et se refermant sur une cour intérieure ? Le plan ouvert des grands ensembles, dans lequel les immeubles ne s'orientent plus par rapport aux rues ? N'est-ce pas plutôt l'îlot ouvert, concept valise créé par de Portzamparc, rassemblant des bâtiments autonomes autour d'une rue traditionnelle, mais permettant selon les situations tous les recours et emprunts aux théories précédentes, porte ouverte aux contrefaçons ? Certes on peut avancer que la ville contemporaine de Le Corbusier fait peu cas de la ville industrielle du XIXème et de la complexité qu'elle suppose, on peut également dénoncer sa dimension hygiéniste mais la ville bobo bâtie sur de telles considérations n'est-elle pas toute aussi terrifiante, prenant parfois des allures de paradis post-soviétique réservé aux bien-pensants ou comme l'envisage Peter Sloterdijk de sphère aseptisée vouée à l'asphyxie.

Or l'originalité de la VPS est de poser la question urbaine de l'intérieur, qu'est-ce qui fait la ville et plus précisément la ville contemporaine ? Non pas son *extensio* mais son *intensio*, entendue comme intention et intensité. Or dans cette considération, l'îlot perd sa dimension de mètre étalon de la ville au profit de la qualité des espaces.

Pour ce faire, la VPS substitue une logique myope. Fini le point de vue du démiurge. Mais une manière de faire attentive à tout ce qui constitue l'ici et le maintenant, en état permanent d'alerte, aux aguets...

Vivaldi dans une Venise grave et frivole, déchue et prestigieuse donnait à ses œuvres des titres qui étonnaient son public comme *la stravaganza* ou le *cimento dell'armonia e dell'invenzione* (le combat de l'harmonie et de l'invention), on a longtemps supposé que c'était par jeu, tellement le compositeur était considéré comme un musicien certes virtuose mais léger, peu conséquent.

Il aura fallu attendre le siècle précédent pour que des musicologues fassent valoir sa maîtrise du contrepoint mêlée à des audaces rares.

Regardez à présent les projets d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal et de *dv_lab* présentés dans ce travail, ils ont un côté pop, swingant, faciles et à la fois ils ont de la tenue, de la réserve : pondération et impétuosité, invention et eurythmie....

Desunited strates

Quand on demandait à Gilles Deleuze ce qu'il entendait par rhizome, il répondait non sans malice qu'il suffisait de contempler une pomme de terre.

Demandez à Aldo ou à Rémi ce qu'est une strate, ils vous répondront, un peu à la manière de Deleuze -dont ils empruntent le terme- qu'il suffit de creuser la terre. Mais ils n'en restent cependant pas à cette acception littérale, car penser le projet par strate, c'est tenir pour irréductibles les dimensions non congruentes de l'orthographe et de la sciographie, du plan et de la coupe, tout le travail du projet, son déploiement, est d'aboutir à les faire tenir ensemble. C'est pour cela que tout projet a sa part d'invention.

La difficulté est que chaque strate dispose d'une consistance propre, d'une organisation interne qui peut préexister au projet auquel il appartient d'en mesurer l'impact, afin de l'accueillir au sein du processus d'élaboration.

Chaque strate est peu perméable à ce qui l'entoure, indifférente à son voisinage. Or ce qui pourrait se révéler une complication supplémentaire dans le projet est considéré par la VPS comme une opportunité. Car ce n'est qu'en accueillant chaque strate dans sa spécificité que le projet peut se prévaloir de n'être pas seulement qu'un processus d'homogénéisation, d'uniformisation.

Les aventures de Zippatone

«L'art aime le hasard comme le hasard aime l'art»

Aristote, *Ethique à Nicomaque* livre 6 chap.IV

La VPS réserve une place particulière à l'anecdote relatée par Le Corbusier sur un bout de zippatone tombé inopinément sur un autre au moment d'un rendu, déclic, amorce d'une nouvelle considération, d'une nouvelle destination, d'une nouvelle promesse...

Les règles que proposent la VPS sont au demeurant simples, elles émanent des catégories albertiennes, des commentaires du Vitruve par Barbaro... Considérant que tout projet est une aventure qui nécessite d'être aux aguets, d'avoir à tout instant les sens en éveil de manière à ne pas figer, réduire le processus urbain ou architectural à un jeu de recettes : la composition, la symétrie, la perspective.

Le processus : une morphogénèse à la fois locale, repliée

sur soi, condensée et totalement ouverte sur le dehors qui l'informe autant qu'elle le façonne. C'est de la sorte qu'elle réserve sa part au hasard, qu'elle peut l'accueillir, se jouer de lui, comme lui d'elle dans une mimesis qui a plus à voir avec la production de qualités spatiales qu'avec l'imitation.

«Pour ce qui est maintenant des bâtiments, les uns étaient tout simples ; dans les autres, on entremêlait les diverses pierres, tissant ainsi pour s'en amuser, un bariolage de couleur : ce qui donnait à ces constructions un agrément naturel...»

Platon, *Critias ou de l'Atlantide* 115-116

JMD

Situations

Trois situations. Trois moments de la politique urbaine parisienne. Trois exemples choisis parmi d'autres de la difficulté de faire rencontrer l'architecture et l'urbanisme à Paris. D'un côté une culture de la composition urbaine et de l'urbanisme de secteur qui dissimule derrière l'écran du «projet urbain» une tradition planificatrice qui, des opérations de rénovation urbaine des Trente glorieuses aux zones d'aménagement concerté, a façonné le paysage parisien en profondeur à partir d'une pensée du dehors vers le dedans. De l'autre côté, une pensée en architecture qui s'inscrit dans des situations urbaines complexes où l'espace se constitue à rebours, du dedans vers le dehors et produit une «architecture de la ville». Une architecture de la ville qui résulterait de l'agencement des strates spatiales et non pas de la composition des édifices ou des parties d'édifices.

Il nous semble que cette logique de la ville par strates fonde son origine dans une pensée en urbanisme et en

architecture qui s'est développée dans la mutation de ses modèles théorico-opératifs dans les années cinquante et soixante. C'est en effet dans la remise en cause des outils de la planification urbaine issus de la reconstruction des années 60 et 70 que se reconstitue cette pensée. Le groupe Team X se donne pour ambition de construire une démarche de projet fondée sur des scénarios spatio-temporels où dominant le montage photographique et le story-board (planches du CIAM d'Aix-en-Provence, 1952-53). Les projets d'Alison et Peter Smithson pour Golden Lane (1952) et pour Berlin Hauptstadt (1958) tentent par des dessins en coupe de favoriser la représentation fragmentaire des relations entre un dedans et un dehors au détriment d'une représentation totale en plan-masse. Cette démarche ouvre un nouvel horizon par delà l'abstraction de l'approche planificatrice et du zonage fonctionnel. C'est aussi dans ce dépassement qu'Archigram œuvre quand le groupe incarne ses réflexions dans une grande précision constructive et spatiale. Le projet

Plug-In City (1964) est sans doute une des premiers projets urbains en coupe qui rend possible la vision simultanée d'un dedans et d'un dehors de l'espace. Une telle approche montre néanmoins ses limites dans la mesure où se substituent aux plans-masses des architectures méga-structurelles dont la logique même d'engendrement empêche le passage d'une pensée en plan à une pensée «en espace»⁽¹⁾. Cedric Price est probablement un de ceux qui mesure le mieux cette impasse quand il publie le projet pour le Fun Palace (1961) et quand il rassemble dans la publication tardive du *Square Book* (1984) l'ensemble de ses recherches. Price montre cette propension à penser simultanément le dedans de l'espace et l'envers de son dehors, en donnant à l'architecture une place centrale dans son travail.

1 Reyner Banham est un des premiers critiques à s'interroger sur les nouveaux rapports entre architecture et urbanisme, voir *Theory and Design in the First Machine Age*, 1960, Architectural Press et Praeger, Londres et New York ; *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, [1969] 1984, the University of Chicago Press et The Architectural Press Ltd., Chicago et Londres. Plus récemment voir Dominique Rouillard, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, 2004, Éditions de la Villette, Paris.

S'il serait nécessaire de relire la contribution majeure d'Aldo Rossi, *L'architettura della città* (1966) à l'analyse du processus d'engendrement de la complexité urbaine, trop directement associée à l'école italienne de l'étude des tissus urbains, c'est probablement les travaux de Rem Koolhaas qui réactualise cette question de la ville en coupe. Ce dernier prend le contrepied du discours dominant sur la forme urbaine et la ville homogène pour recadrer avec *New York Délire* (1976) la relation entre urbanisme et architecture⁽²⁾. Si les diverses formes que revêt la tour habitable au cours de son histoire détiennent un indéniable ressort symbolique, elles n'expliquent en rien ses logiques d'engendrement et de métamorphoses. De la tour, Koolhaas tire une logique d'organisation spatiale par couches superposées, distinctes et hétérogènes. La démonstration qu'il fait quelques années plus tard avec le concours pour l'aménagement du Parc de la

2 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966, Edizioni Marsilio, Padoue, tr. fr. *L'architecture de la ville*, L'Équerre, Paris, 1981. Rem Koolhaas, Catherine Collet, *New York Délire : Manifeste rétroactif pour Manhattan*, Éditions du Chêne, Paris, 1978.

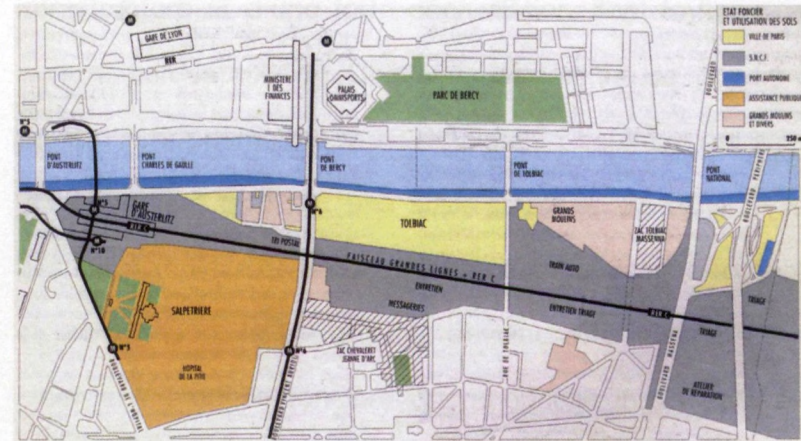
Villette à Paris (1982-1983) est exemplaire de ce retournement d'une analyse du réel en figure de projet. Si pour La Villette se trouve privilégié l'agencement par strates à une composition en plan-masse, sa réception n'en restera pas moins ambiguë. Elle marque néanmoins une autre façon d'engager et d'enchaîner le projet urbain, démarche à laquelle il reste encore aujourd'hui fidèle comme le montre des publications plus récentes comme *Mutations* (2000) et *Content* (2004)⁽³⁾. Le processus de projet en coupe que Koolhaas a proposé pour les Halles à Paris (2003-2006), également incarné dans la proposition de MVRDV, repositionne fondamentalement le débat sur un projet urbain pensé comme l'envers d'un espace et mesuré à l'aune d'une ville organisée en strates et que la composition urbaine ignore.

RR

3 Stefano Boeri, Rem Koolhaas, Sanford Kwinter, Hans Ulrich Obrist, *Mutations*, Actar et Arc-en-rêve, Barcelone et Bordeaux, 2000. Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, Cologne, 2004.

Paris Rive Gauche

Le processus d'aménagement du secteur Austerlitz-Masséna révèle la difficulté des instances décisionnaires et consultatives de trouver une alternative aux grandes opérations d'aménagement urbain et de planification, telles qu'elles ont été engagées dans la période de Trente glorieuses. Si la démultiplication des acteurs sur ce secteur marqué par l'activité ferroviaire a rendu complexe la maîtrise du foncier et le montage des opérations, son urbanisation s'inscrit dans une culture planificatrice dont le plan-masse et le zonage fonctionnel constituent le principal ressort.



Le secteur Austerlitz-Masséna et les emprises foncières

Dès les années soixante, le premier schéma directeur régional délimite un territoire de part et d'autre de la Seine qui s'étend du Nord au Sud, de la gare de Lyon au boulevard Masséna, dans lequel sont programmés un maillage infrastructurel depuis les polarités ferroviaires Lyon-Austerlitz, ainsi qu'un premier découpage fonctionnel⁽¹⁾. De ce premier zonage, émerge l'opération à dominante tertiaire Bercy-Rapée conçue par Jean Dubuisson comme un ensemble de tours d'une hauteur de cinquante mètres reposant sur un socle continu de trois niveaux. Les schémas directeurs d'aménagement et d'urbanisme des années soixante-dix tant à l'échelle municipale que régionale reprennent les orientations planificatrices de la précédente décennie. Cependant une dissymétrie se distingue très nettement entre les deux rives. Alors que sur la rive droite un processus d'urbanisation continu se dessine de la gare de Lyon aux boulevards extérieurs dans une grande composition

¹ Pour une chronologie détaillée, voir notamment *Paris-Projet* n°19-20 et *Paris-Projet* n°29, plus particulièrement « La conquête d'un espace », pp. 36-41.

associant des opérations tertiaires et résidentielles, des grands équipements ainsi qu'un parc, la programmation de la rive gauche reste cantonnée au secteur en bord de Seine anciennement occupé par la gare de Tolbiac, sans toucher à l'emprise ferroviaire issue de la gare d'Austerlitz. Ce faisceau de voies ferrées produit une coupure spatiale continue entre le fleuve et la limite nord du XIII^e arrondissement, que seuls le boulevard Vincent Auriol et la rue de Tolbiac franchissent pour rejoindre la rive droite par les ponts de Bercy et de Tolbiac respectivement. La présence conjointe de cette infrastructure et d'une forte dénivellation dont la ligne de rupture suit la rue du Chevaleret, constitue le principal point d'achoppement à une urbanisation continue qui sera ultérieurement levé par une superstructure de dalle. À la gestion complexe de la cohabitation entre activité ferroviaire et urbanisation, le sol artificiel deviendra le sésame pour créer une emprise foncière opérationnelle importante en touchant le moins possible aux voies ferrées.

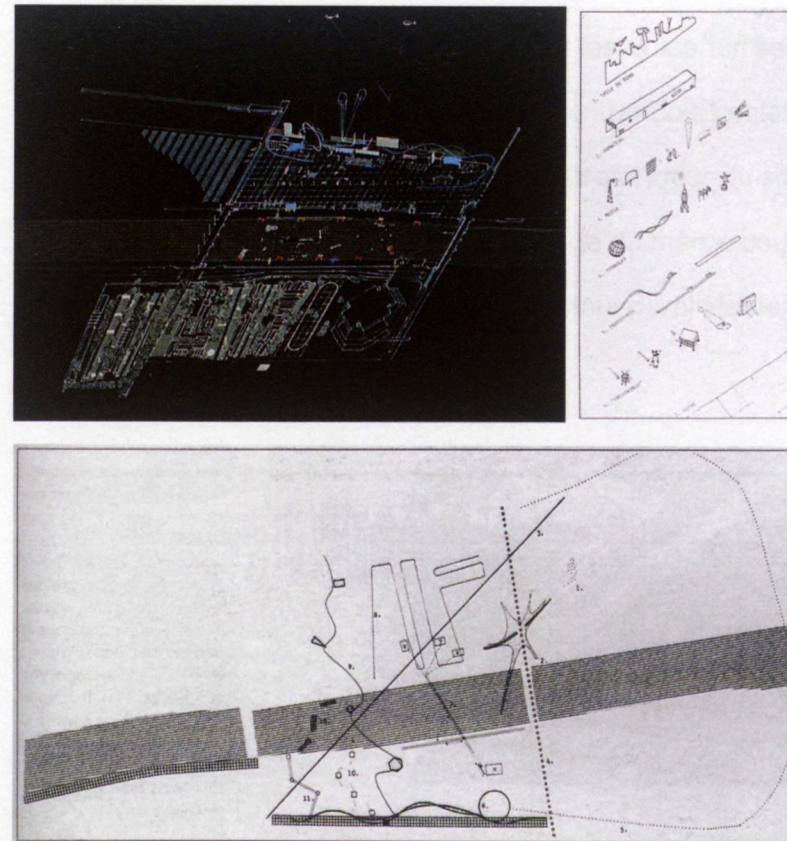
Dans les années quatre-vingt, l'urbanisation de la rive droite progresse suivant les orientations des schémas directeurs avec la création de plusieurs zones d'aménagement concerté, dont Lyon-Bercy et Chalon (1980) à proximité de la gare de Lyon, ainsi que Corbineau-Lachambeaudie (1984) et Bercy (1987) entre les voies ferrées et la Seine. Le parc de Bercy ainsi que le palais omnisport, le Ministère des Finances et le centre d'affaires complètent l'ensemble.

L'évolution du tracé urbain du secteur Paris Rive Gauche suit le rythme des consultations qui se sont succédées à partir du début des années quatre-vingt, et à partir desquelles ont émergé une trentaine de propositions. Deux approches sont menées en parallèle, l'une qu'on pourrait qualifier de pragmatique se développe sans visée d'ensemble, au gré des opportunités foncières et des négociations avec la SNCF, principal propriétaire du secteur ; l'autre plus globale, portée par l'ambition politique d'inscrire la mutation de ce

site ferroviaire dans une échelle territoriale et de faire du site une nouvelle polarité régionale à l'Est de Paris. La première approche engage la constitution trois polarités, en périphérie des emprises ferroviaires encore en activité. Ainsi, la gare d'Austerlitz fait l'objet d'études de restructuration ainsi que l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière. Deux zones d'aménagement concerté sont créées, la Zac Tolbiac-Masséna (1981) sur des terrains industriels acquis par la Ville de Paris sur laquelle sont construits des hôtels d'activités et la Zac Chevaleret-Jeanne d'Arc (1984) destinée principalement à un usage résidentiel. La seconde approche, globalisante, se manifeste dans un premier temps en 1981 pour exploiter le site pour les besoins de l'Exposition universelle de 1989 (projet abandonné en 1983), puis en 1985 pour la candidature aux jeux Olympiques de 1992 (abandonné peu après également). La majorité des propositions a recourt aux grandes compositions d'ensemble, dégagant de grands espaces publics monumentaux sur les deux rives du fleuve.

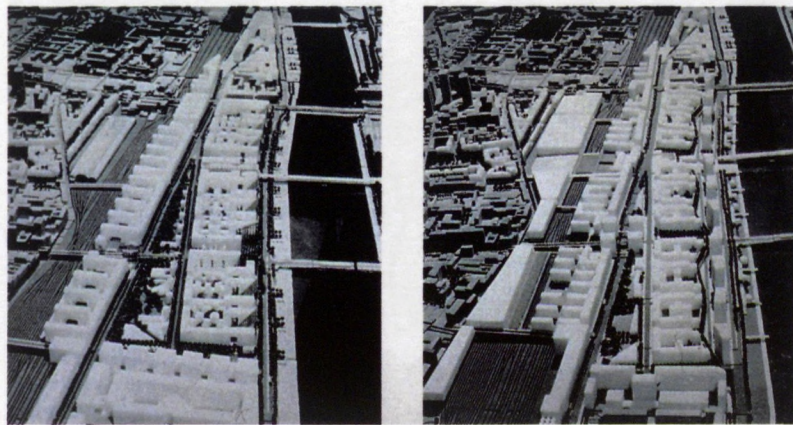
Le projet de Rem Koolhaas et de l'OMA pour l'Exposition universelle⁽²⁾ est un des rares à renoncer à la représentation en plan-masse au profit d'une perspective cavalière et de nombreux schémas abstraits qui restituent davantage les contenus programmatiques et les réseaux plutôt que la volumétrie extérieure. Une technique de représentation qu'il avait déjà expérimenté pour le concours du parc de la Villette en 1981 et dont la complexité et l'approche non-compositionnelle lui porteront préjudice. Avec ce projet, Koolhaas déplace le débat de la forme urbaine à l'inscription d'un site et de nouvelles activités à l'aune d'un fonctionnement métropolitain complexe où la circulation des flux d'information compte tout autant que la mobilité physique des personnes et des biens.

2 Consultation de la mission de préfiguration, 1983. Le projet de l'OMA a consisté en une exploration de l'informatique comme moyen d'unification d'un site par nature hétérogène. Les grands thèmes de réflexion qui orientent le projet portent sur l'impact des sciences de l'information sur la perception du site et sa représentation, la mobilité et les programmes. Voir notamment *Paris-Projet*, n°29, 1990, p. 53.



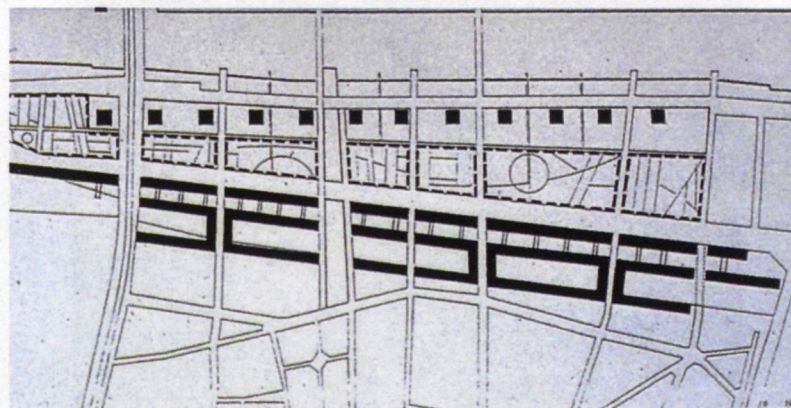
Projet pour l'Exposition Universelle de 1989, OMA-Rem Koolhaas (1983). Diagrammes, perspectives cavalières et tableaux abstraits ont remplacé le plan-masse.

Les deux consultations, dont le territoire d'investigation se déploie de part et d'autre de la Seine sur Bercy et Tolbiac, rassemblent des projets qui ne proposent pas de créer une continuité entre le XIIIe arrondissement et la rive gauche de la Seine. Elles s'adosent généralement à une ligne qui laisse dégagé le faisceau des voies ferrées de la gare d'Austerlitz. Cette coupure ferroviaire reste la marque des premières esquisses pour un aménagement d'ensemble dans la consultation lancée en 1987 par la Ville de Paris, parallèlement aux études menées par l'Apur.



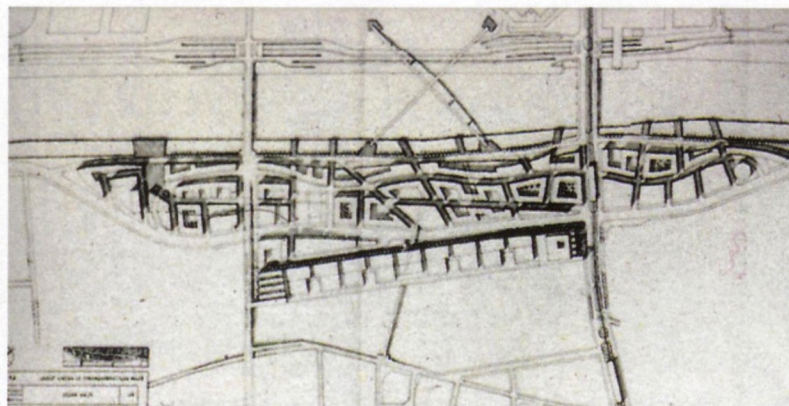
Projet Apur de 1987 (gauche) et 1988 (droite) avec le recouvrement progressif des voies ferrées et l'esquisse d'une avenue monumentale

Cette césure s'estompe progressivement dans l'appel d'offres lancé l'année suivante dans lequel les candidats font apparaître une voie en surplomb sur les voies ferrées, parallèle à la Seine. Le projet notamment de François Leclercq et Fabrice Dusapin se déploie sur toute la profondeur du site et entérine la couverture des voies, il dégage du même coup une avenue centrale qui dessert tout le secteur parallèlement à la Seine.

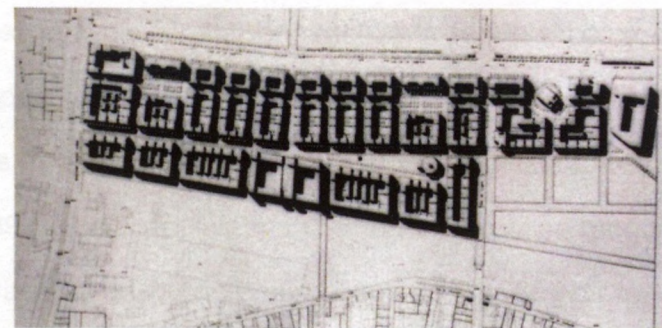


Projet F. Dusapin & F. Leclercq, consultation Apur 1987

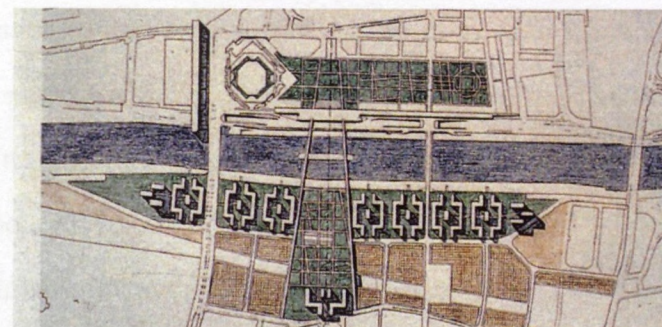
Deux approches dominent dans cette consultation de l'Apur : l'une applique une composition urbaine dense à partir d'îlots et d'un réseau de voiries, ainsi des projets de Fernando Montes ou de David Bigelman. L'autre tente de renoncer à la forme urbaine en recourant à des dispositifs mégastructurels, tel que le montrent la proposition de Pierre Riboulet avec de grands immeubles à redans ou celle Jacques Audren et Robert Schlumberger.



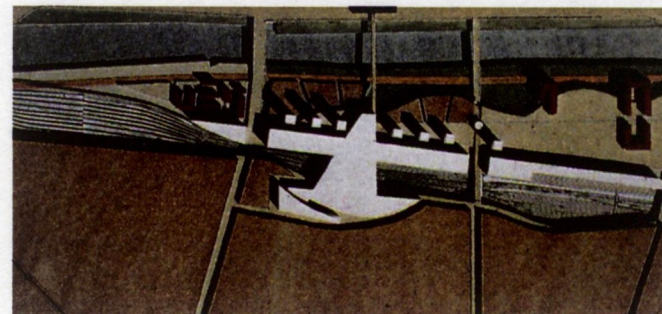
Projet F. Montes, consultation Apur 1987



Projet D. Bigelman, consultation Apur 1987

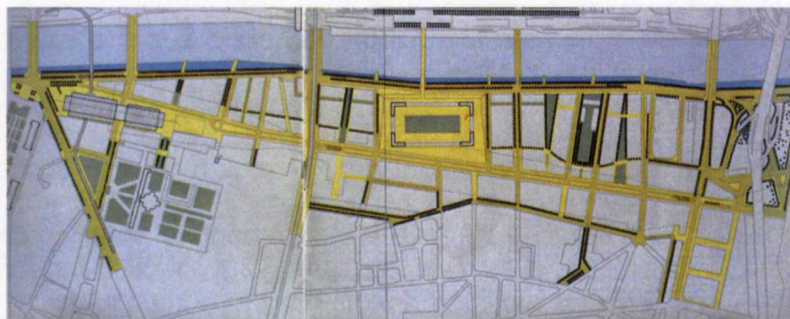


Projet P. Riboulet, consultation Apur 1987



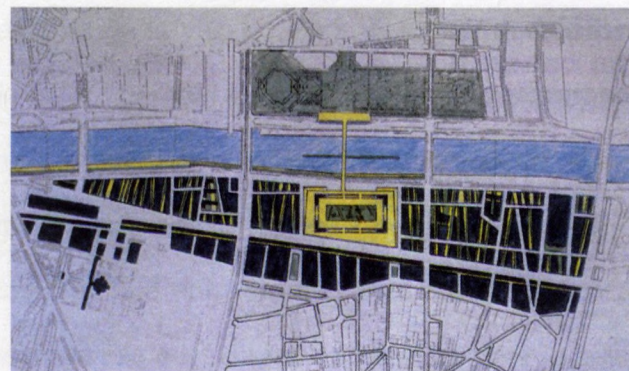
Projet J. Audren & R. Schlumberger, consultation Apur 1987

Jusqu'à la publication du Plan d'aménagement de zone (PAZ) en 1991 élaboré par l'Apur, cette avenue monumentale devient la principale figure de composition. Tous les projets visent à rendre compatible un tracé urbain d'ensemble et un découpage en îlots d'opérations architecturales. Si les débats portent sur la répartition programmatique et l'équilibre entre bureaux, logements et équipements ainsi que leur répartition, la démarche par zonage, tracé de voies et gabarits extérieurs n'est jamais remise en cause.



Plan d'aménagement de zone (1990) avec tracé des voies et des espaces publics

C'est tout un échantillonnage de la forme urbaine qui est proposé, de la grande composition classique à une forme plus fragmentée comme le propose Dominique Perrault en 1989, appelé alors à imaginer un plan-masse monumental encadrant la Grande Bibliothèque dont il vient de remporter le concours. Tous les projets pour le secteur Austerlitz-Masséna intègrent le principe de créer une continuité de sol entre les rives de Seine et le XIIIe arrondissement et de recourir à la figure de la avenue-perspective dont le débouché sur les boulevards des Maréchaux et le boulevard périphérique reste incertain.



Projet de D. Perrault (1989) dont le découpage fragmenté en plan intègre un plus grand mélange entre activités et logements

Chemin faisant, la solution de couvrir les voies ferrées par une infrastructure lourde de dalle qui assure à la fois le maintien du trafic ferroviaire et met à disposition une surface foncière urbanisable, constitue un point de convergence pour tous les acteurs de Seine rive Gauche. Elle satisfait d'une part la SNCF qui maintient un bassin d'emplois et constitue une réserve ferroviaire en vue de la transformation de la gare d'Austerlitz pour accueillir de futures lignes à grande vitesse. Le projet un temps envisagé, de déplacer la gare au boulevard périphérique et de créer un nouveau nœud ferroviaire aux portes de Paris, est catégoriquement refusé par la SNCF qui le juge trop coûteux³. La construction d'une dalle répond d'autre part à la demande de déployer une importante surface foncière dans l'Est parisien en vue d'y constituer un important pôle immobilier tertiaire. Le débat se focalise bien plus sur la forme urbaine et sur l'insertion de l'activité tertiaire dans le futur quartier que sur les

³ Ce projet de déplacement est estimé par la SNCF alors à 7 milliards de francs.

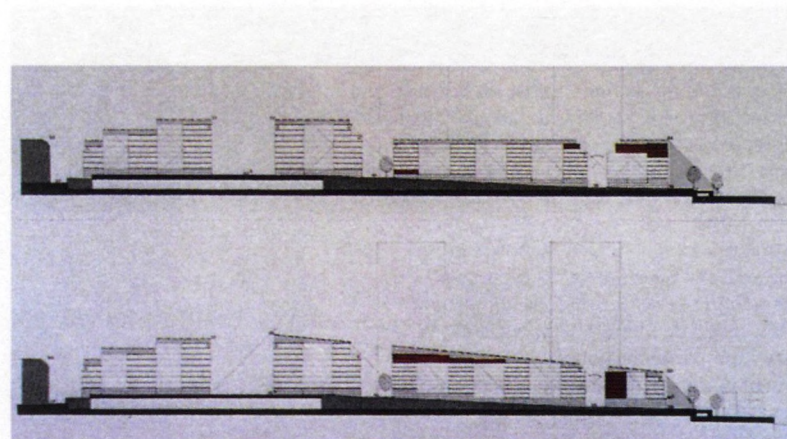
dysfonctionnements inhérents au sol artificiel. Si l'échec des opérations de rénovation urbaine sur dalle fait désormais l'unanimité parmi les professionnels de l'urbanisme, peu s'interrogent sur la pertinence d'une telle infrastructure. Les discussions portent sur le raccord de cette couverture avec le dénivelé naturel et sur les conséquences que les différences de hauteur de rez-de-chaussée engendreront sur le gabarit des futurs immeubles.

À la publication du Plan d'aménagement de zone (PAZ) en 1991, conjointement élaboré par l'Apur et les services d'urbanisme de la Ville de Paris (DAU), ni la création d'une zone d'aménagement concertée, ni le modèle de la forme urbaine ne sont contestés. Jacques Lucan notamment admet pour acquise la fabrication du tissu urbain comme une combinatoire entre rues et îlots selon les principes de l'«haussmannisme». Celui-ci apparaît comme la seule règle

acceptable de constitution d'un fragment de ville⁽⁴⁾. S'il s'interroge sur l'impact de la dalle sur le paysage urbain et sur le dénivelé artificiel engendré par la variation des gabarits⁽⁵⁾, la problématique reste essentiellement centrée sur des questions «plano-volumétriques» (tracé urbain et gabarit), et particulièrement sur la création d'un plafond des hauteurs en pente, tel que le révèlent les coupes transversales de principe du PAZ.

4 Voir le supplément *Seine Rive Gauche : continuer Paris* à *Le Moniteur-AMC Architecture*, n° 48, février 1994, et plus particulièrement Jacques Lucan, *La question de l'îlot urbain et la fragmentation des opérations architecturales*, p. XII ; et toujours du même auteur p. XXII : «L'objectif de réaliser un nouveau quartier parisien, d'une dimension qui excède celle de toutes les ZAC réalisées ces vingt dernières années, et qui soit fait d'immeubles, d'îlots, de rues et d'avenues, c'est-à-dire conçu avec des constituants urbains «traditionnels» — même s'ils font nécessairement l'objet d'une réinterprétation —, devrait obliger à se confronter à l'entreprise qui a le plus fortement remodelé Paris : celle d'Haussmann. Prôner un urbanisme qui ne vise pas à s'inscrire en rupture, mais qui cherche au contraire à établir ou rétablir des continuités, ne peut que fixer une ambition : se mesurer au modèle de l'haussmannisme.»

5 J. Lucan, *op. cit.*, p. XXII : «Les hauteurs des bâtiments non seulement suivent la nouvelle pente du terrain, mais encore l'accroissent : le plafond des immeubles le long de l'avenue est de 19 mètres supérieur à celui des immeubles situés le long des quais de la Seine, augmentation justifiée notamment pour des raisons de coût des infrastructures de couverture des emprises ferroviaires. Cette différence de 19 mètres, sur une profondeur transversale moyenne de 250 mètres à partir du fleuve, donne au quartier une silhouette qui oblitère totalement l'horizontalité du site de la «plaine» d'Austerlitz. Il s'agit là, de toute évidence, d'une décision considérable en matière d'aménagement urbain.»



Plan d'aménagement de zone (1990-1991), coupes de principe montrant sur la seconde le passage à un plafond en pente de 24 m en bordure de Seine à 35 m en bordure d'avenue

C'est la proposition de Jean Nouvel et Emmanuel Cattani pour la consultation internationale Austerlitz-Salpêtrière lancée fin 1992 par la Semapa qui attaque de front l'approche urbanistique générale et fait d'un appel d'offres sur la partie occidentale du site un projet à visée globale portant sur l'ensemble de la Zac Paris Rive Gauche⁽⁶⁾. L'équipe de Jean

6 Dix équipes participent à cette consultation internationale : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, Fabrice Dusapin et François Leclerc, Jean Nouvel, Denis Valode et Jean Pistre, Bertrand Warnier, le trio Esteve Bonnell - Josep Maria Gil - Jacques Lucan, Norman Foster, Rodolphe Luscher, Renzo Piano Building Workshop, Kenzo Tange. Pour une présentation des dix projets, voir notamment le hors-série de *Techniques et Architecture*, juin 1993. Aussi *Le Moniteur-AMC Architecture*, *op. cit.*, pp. XXVI-XXX.

Nouvel⁽⁷⁾ compense sa position de faiblesse engendrée par le dépassement des limites du secteur qui leur est imparti, par une campagne médiatique⁽⁸⁾ habilement orchestrée conférant au projet le statut d'un manifeste dénonçant la politique urbaine de la Ville de Paris et des professionnels qui l'organisent (Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, Semapa, Apur). Considérant que la répartition fonctionnelle, le tracé des voies et le prospect ne sont que des outils, il reproche aux auteurs du PAZ leur absence de visée et une approche purement quantitative, aveugle aux caractéristiques spatiales et physiques du site. Pour comprendre la posture de l'équipe Nouvel, force est de restituer l'enjeu du concours qui demande aux concurrents de réorganiser l'extrémité ouest de la Zac avec la gare d'Austerlitz, la place Valhubert et d'imaginer une mise en relation de la future dalle avec

7 Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et Associés, architectes avec Françoise Raynaud, chef de projet, avec P. Bonneville, Y. Lamblin, L. Ruspantini ; Avant Travaux, architectes associés ; Olivier Boissière, Hubert Tonka, consultants.

8 Voir notamment *Un entretien avec Jean Nouvel*, *Le Monde*, 19 octobre 1993 ; *Jean Nouvel : je bâtis avec les mots*, *L'Express*, 21 octobre 1993.

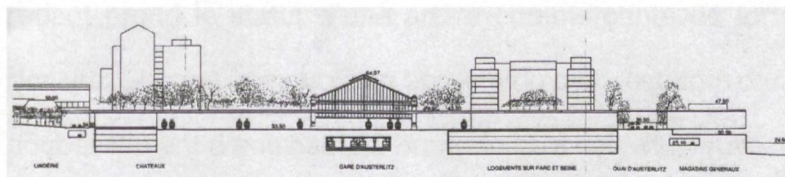


Projet J. Nouvel & E. Cattani, maquette d'ensemble

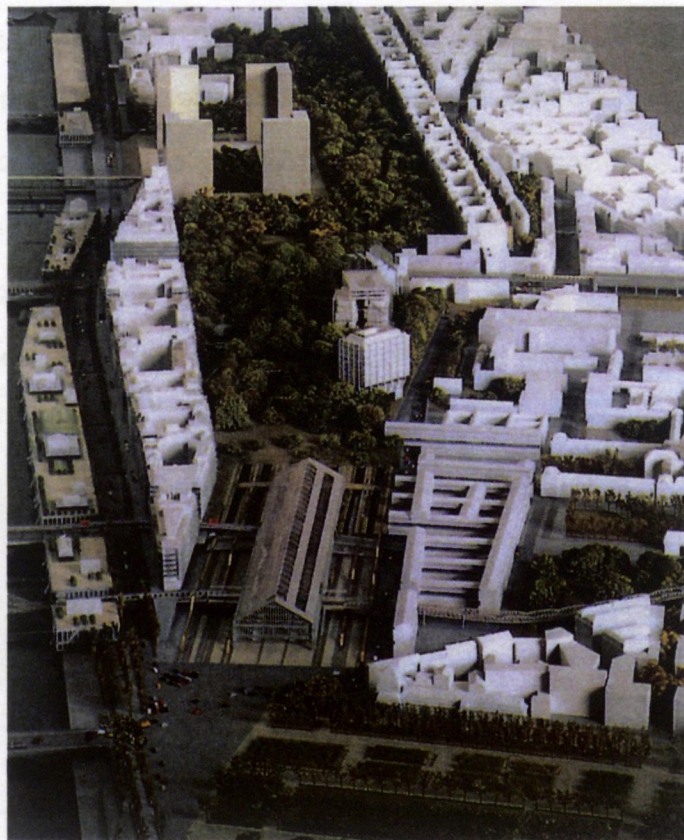
les constructions existantes, et plus particulièrement son rapport à la grande nef ferroviaire. La consultation relève davantage du concours d'idées⁽⁹⁾ que de la conception d'un projet opérationnel.

L'équipe de Jean Nouvel décadre les limites du site et propose une démarche sur l'ensemble de la Zac, du jardin des Plantes au boulevard périphérique et de la Seine à la rue du Chevaleret. Pour marquer cette étendue, il déploie un parc de quarante hectares en bordure duquel est disposé l'ensemble du parc immobilier requis par le cahier des charges du concours. Si le parc appelle aussi la création

9 Le règlement du concours exclue la désignation d'un lauréat. On retrouve néanmoins dans le PAZ réélaboré après la décision du Tribunal administratif proposition de Valode et Pistre a néanmoins servi.



Projet J. Nouvel & E. Cattani, coupe transversale



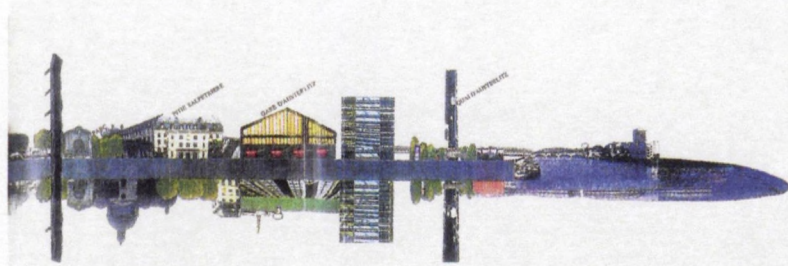
Projet J. Nouvel & E. Cattani, maquette d'ensemble

d'un sol artificiel, mais planté, il prend plus la qualité d'une «nouvelle terre» que d'une infrastructure de dalle, percée par endroits pour faire apparaître les rails. Nouvel revendique l'adaptabilité du projet à une décision ultérieure de déplacer la gare ferroviaire plus à l'est vers Masséna qui descendrait le niveau du parc à celui de la pleine terre⁽¹⁰⁾.

La périphérie du parc est marquée par les voies qui l'entourent. Les quais de Seine au nord, la rue Watt à l'est, la rue du Chevaleret au sud, deviennent des lignes d'ancrage pour des secteurs de forte densité. Chacun des côtés fait l'objet d'une déclinaison typologique distincte : le long des quais des édifices à usage d'activités reprennent la typologie des magasins généraux et celle des grands immeubles à cour ou à redent pour un usage résidentiel, la rue du Chevaleret bordée de part et d'autre part des immeubles à cour et à

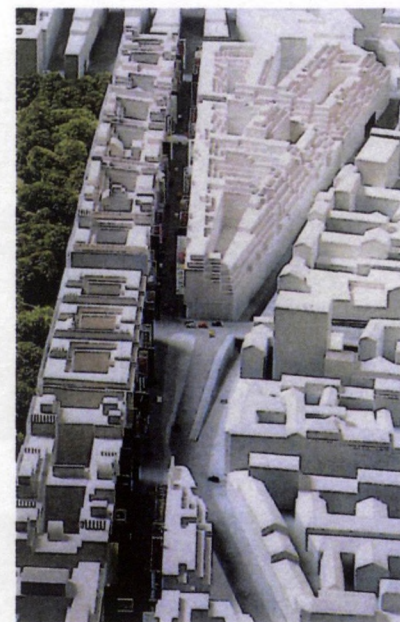
¹⁰ Voir la plaquette qui accompagne le projet, le préambule affirme qu'il «ne saurait y avoir en tout état de cause appel d'idée sans qu'il provoque une analyse critique de la situation existante et des propositions contenues dans le plan résultant du PAZ», p. 1.

redent prend le statut d'une artère commerçante de forte densité. Chaque immeuble en bordure du parc, est doté d'un soubassement d'une hauteur équivalente à celle du nouveau sol planté, conférant à l'altitude du parc, supérieure à celle des quais, le niveau de référence qui donne à l'ensemble du projet son assiette. Par conséquent, contrairement à la recommandation du PAZ d'absorber la dalle ferroviaire dans une pente artificielle issue du quai, l'équipe Nouvel utilise la physique du terrain pour découper le projet en strates successives qui prennent chacune une qualité distincte⁽¹¹⁾.



Photomontage-coupe qui restitue les qualités hétérogènes du site

11 La proposition du Renzo Piano Building Workshop cherche également à distinguer ce sol artificiel qui devient autour de la gare un toit vitré qui révèle en contrebas les voies ferrées de la gare d'Austerlitz.

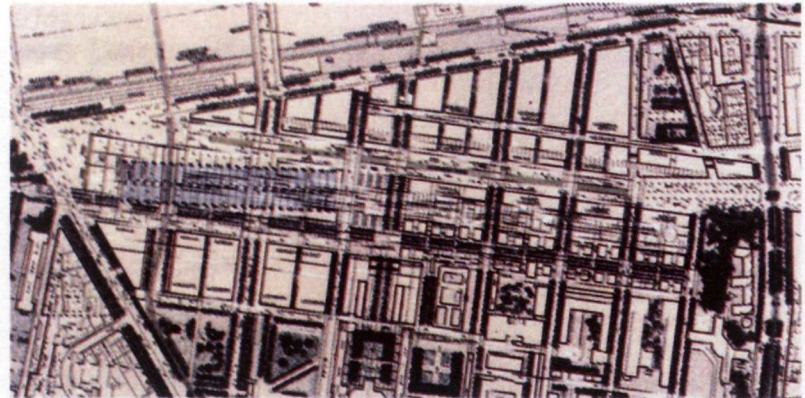


Les immeubles à cours rue du Chevaleret

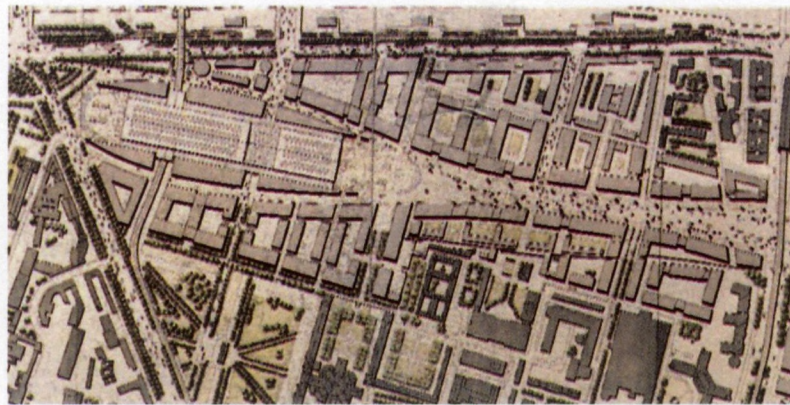


Les immeubles à cours et les entrepôts quai de Seine

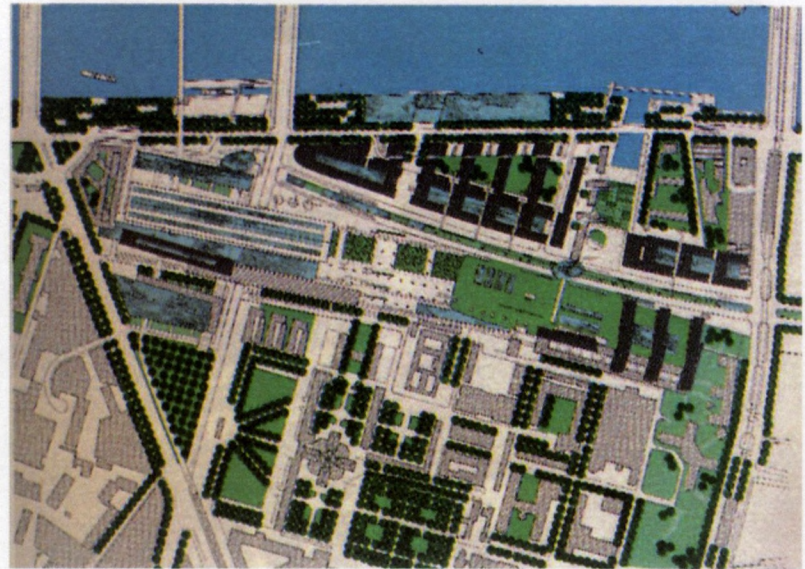
Les entrepôts industriels existants sont intégrés dans un réseau d'équipements qui se déploie dans le parc ; rebaptisés «châteaux», ils sont peu à peu remplacés par de nouvelles constructions. La Bibliothèque nationale de France prend un statut exceptionnel en bordure du parc ; son esplanade, isolée entre le parc et la Seine, devient une terrasse panoramique depuis laquelle se perçoit toute l'étendue du site.



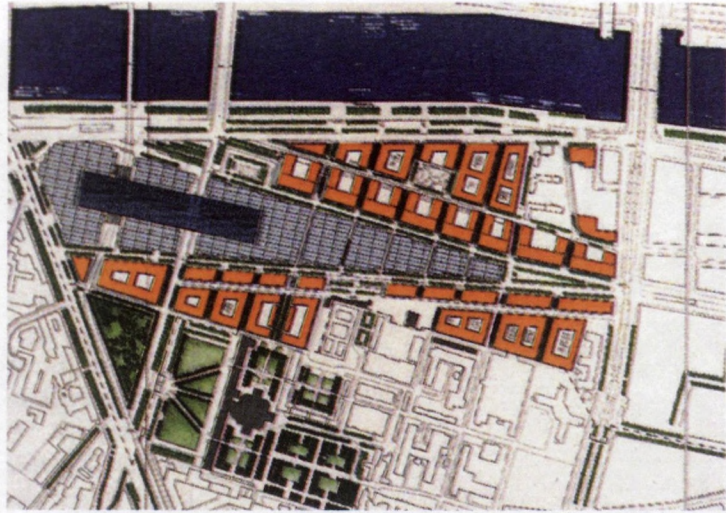
Projet F. Dusapin & F. Leclercq



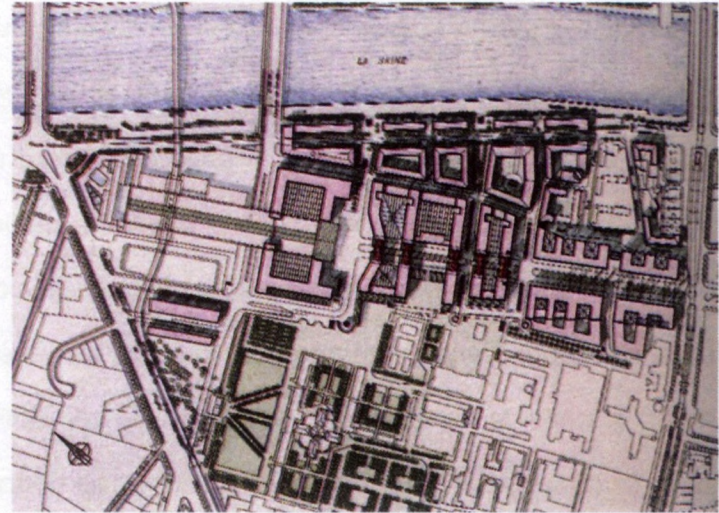
Projet N. Foster



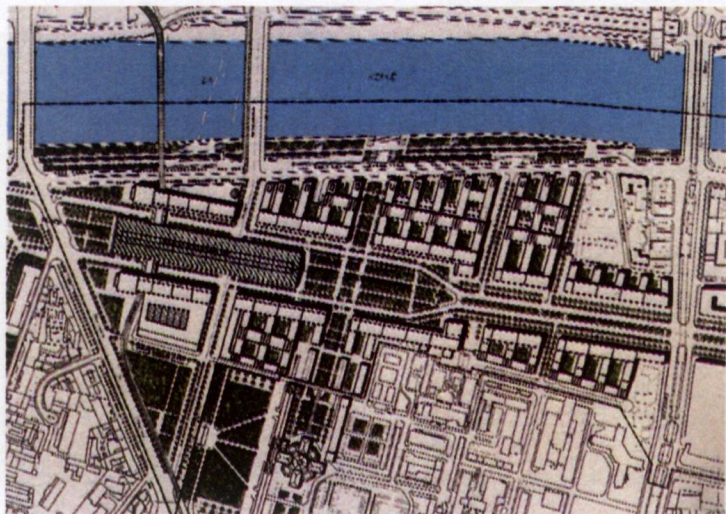
Projet R. Luscher



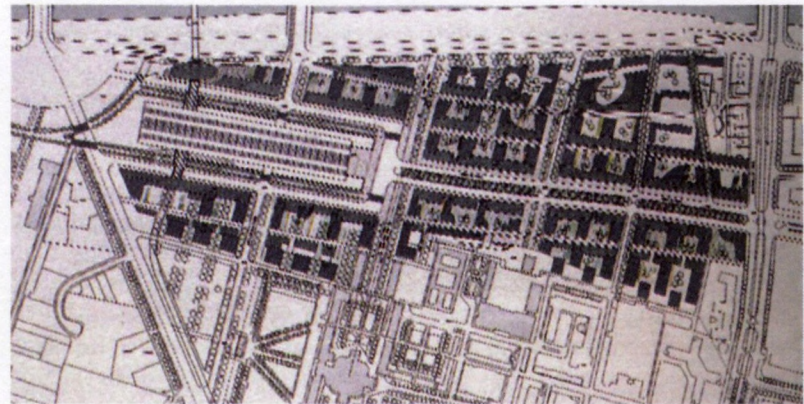
Projet Renzo Piano Building Workshop



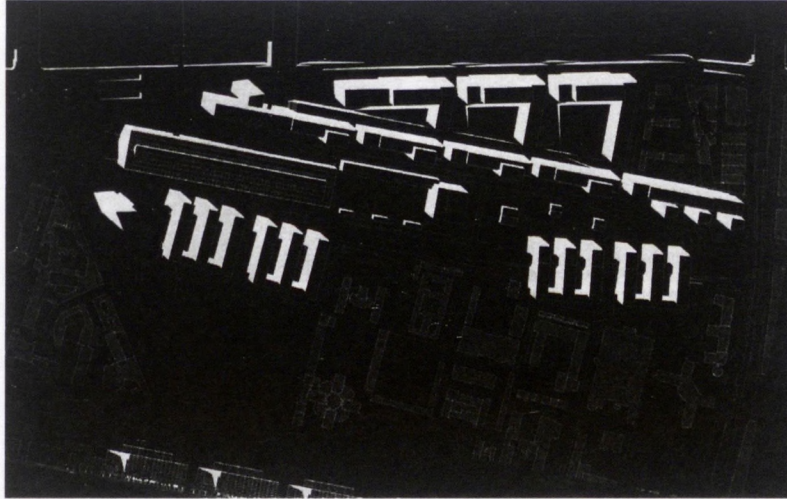
Projet B. Warnier



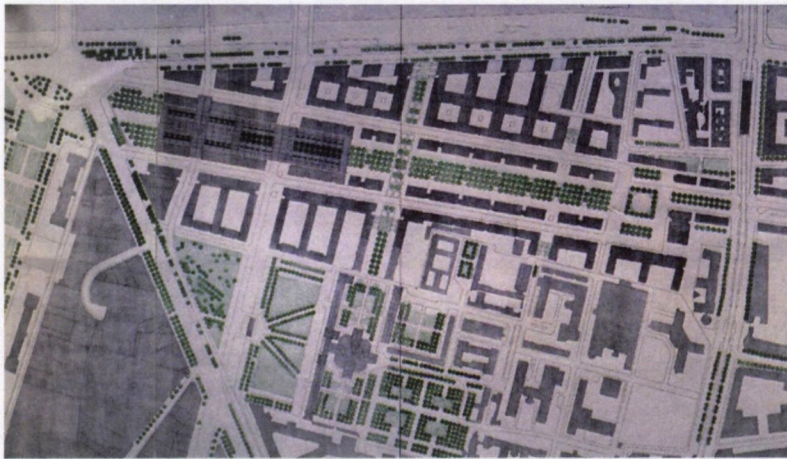
Projet K. Tange



Projet P. Chaix & J.-P. Morel



Projet E. Bonell, J.-M. Gil & J. Lucan



Projet D. Valode et J. Pistre

La publication des réponses à la consultation a lieu dans une période politique agitée : quelques jours avant la présentation des projets, le Tribunal administratif de Paris, à la demande du milieu associatif⁽¹²⁾, annule le PAZ de la Zac Seine rive gauche au motif d'un déficit d'espaces verts⁽¹³⁾. Le projet Nouvel, fort de sa démarche non compositionnelle et de la création d'un parc de quarante hectares, répond de manière détournée à la pression associative et s'inscrit dans un rapport de forces avec les commanditaires. Jacques Toubon, président de la Semapa et maire du XIIIe arrondissement, s'il reconnaît la nécessité de revoir le PAZ, oppose la production d'un tissu urbain que la démarche de la Semapa incarnerait, à une collection d'«objets» architecturaux isolés dans un territoire ferroviaire⁽¹⁴⁾.

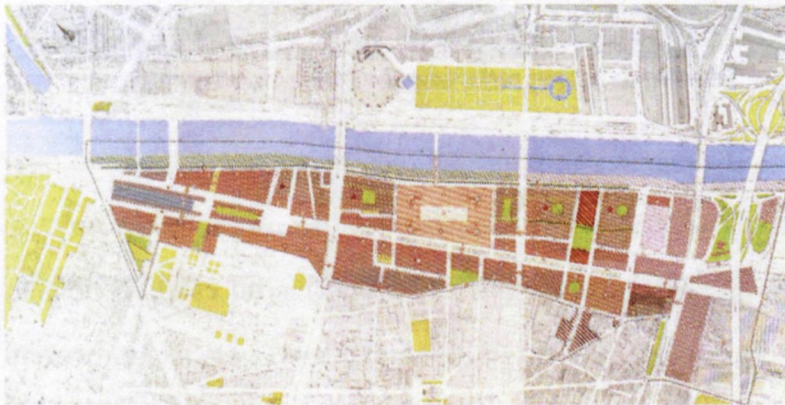
12 Pour une analyse des rapports entre les associations et les instances de la Ville, voir Paul Lecroart, Laurent Perrin et al., «Le comité permanent de la concertation sur la ZAC Paris Rive Gauche», *Démocratie participative et aménagement régional*, Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Île-de-France (IAURIF), Paris, 2000, pp. 19-29.

13 Décision du 11 mars 1993 suite au recours effectué par l'association Tam Tam (Tolbiac-Austerlitz-Masséna) et par l'association Les Verts Paris 13e.

14 Voir *Les grandes orientations confirmées : entretien avec Jacques Toubon*, *Le Moniteur-AMC Architecture*, op. cit., pp. XXX-XXXI ; voir aussi la



Plan d'aménagement de zone, 1991



Plan d'aménagement de zone, 1993

Bien que le projet Nouvel ne remette pas directement en cause l'infrastructure de dalle (même s'il envisage le possible déplacement de la gare), il se heurte fondamentalement à une logique d'urbanisme de secteur, portée dans le cas de la Zac Paris Rive Gauche à une dimension jamais atteinte à Paris. Cet urbanisme consiste à découper en lots séparés des îlots selon les logiques de la composition urbaine des voies et des espaces publics, ignorant la physique du site, et recouvrant indifférent le sol naturel ou le sol artificiel de la dalle construite au-dessus du faisceau ferroviaire. Le lancement de nouvelles consultations pour le quartier Masséna en 1995 puis pour le quartier Bruneseau en 2002, à la jonction avec Ivry-sur-Seine, n'ont pas remis en cause cette logique. Pour l'opération Masséna, Christian de Portzamparc, architecte-coordonateur, revendique l'émergence de la «troisième ville»⁽¹⁵⁾, rhétoriquement opposée à la ville ancienne et à la

réponse de J. Toubon à l'entretien de Jean Nouvel dans *L'Express* du 4 novembre 1993.

15 Olivier Mongin, *Vers la troisième ville ?*, préface de C. de Portzamparc, Hachette, Paris, 1995.



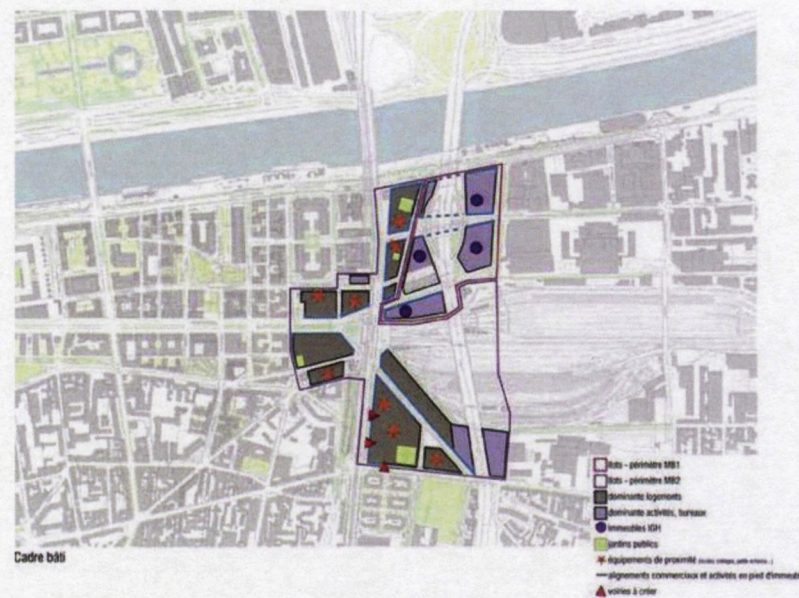
Quartier Masséna, disposition en îlot ouvert, site universitaire

ville moderne, avec un principe de l'îlot «ouvert»⁽¹⁶⁾ qui, s'il joue sur les formes et les combinaisons des édifices entre eux, ne remet pas en cause l'approche volumétrique⁽¹⁷⁾. À la dilution du tissu urbain que la planification moderne aurait engendrée, il entend restituer avec l'îlot ouvert des rapports

16 Délémité par un espace de rue traditionnelle, l'îlot ouvert rassemble des bâtiments autonomes. La hauteur des immeubles est limitée mais elle varie d'un bâtiment à l'autre au sein du même îlot. Les façades respectent l'alignement sur rue mais ne sont ni continues, ni contiguës. Cette disposition engendre des édifices sans mitoyenneté et rend possible les expositions multiples des appartements.

17 Florence Accorsi, *L'îlot ouvert de Christian de Portzamparc*, Archives d'Architecture Moderne, Ante prima, Paris, 2010.

de proximité, et partant d'urbanité, qui se révèlent être plutôt des relations de promiscuité. Dans l'opération Bruneseau, l'architecte-coordonateur mandaté Yves Lion entend faire d'un environnement complexe constitué de réseaux, d'infrastructures et d'édifices isolés, un ensemble urbain cohérent au sein duquel des édifices de grande hauteur pourraient trouver leur place.



Quartier Bruneseau

Ni l'une, ni l'autre de ces deux dernières opérations ne peuvent changer les orientations prises pour l'aménagement de ce territoire il y a vingt ans. Vouloir appliquer des logiques de d'urbanisation issues de quartiers de taille moyenne à une étendue de 130 hectares a indubitablement conduit à une impasse. La seule réponse apportée aux très grandes dimensions de ce site a été celle de la composition monumentale au sein de laquelle la Grande Bibliothèque de Dominique Perrault a trouvé une place de choix. Pourtant ces grands espaces qui tentent de restituer la qualité des grandes organisations urbaines parisiennes le long du fleuve ne produisent que des étendues vides délimitées par du bâti sans retrouver les articulations subtiles du tissu parisien qui allie pittoresque et sublime, densité et étendue, frontalité et dégagement visuel

RR

Les Halles



L'histoire des Halles a cristallisé depuis la destruction des pavillons métalliques du marché central en 1971, des clivages importants sur le processus de transformation à engager. La présence d'une gare souterraine de RER, associée à un important nœud de correspondances du réseau métropolitain, ont fait de cette centralité géographique de surface, un carrefour majeur de la mobilité métropolitaine par lequel transitent chaque jour des centaines de milliers de voyageurs⁽¹⁾. C'est cette double dimension qui agit à la fois en sous-sol et en surface qui confère au quartier des Halles sa complexité en terme de dispositions spatiales et d'usages, et qui au fil du temps a produit des dysfonctionnements que le Maire de Paris, nouvellement élu, comptait résoudre. Envisagé dès 2002 et lancé en 2003, l'appel d'offres pour la rénovation des Halles constitue un nouvel épisode de la difficulté à engager une politique urbaine par delà des

1 Pour une histoire du quartier des Halles, voir notamment André Fermigier, *La bataille de Paris. Des Halles à la pyramide. Chroniques d'urbanisme*, Gallimard, Paris, 1991.

intérêts des acteurs économiques, institutionnels ou encore issus de la société civile⁽²⁾.

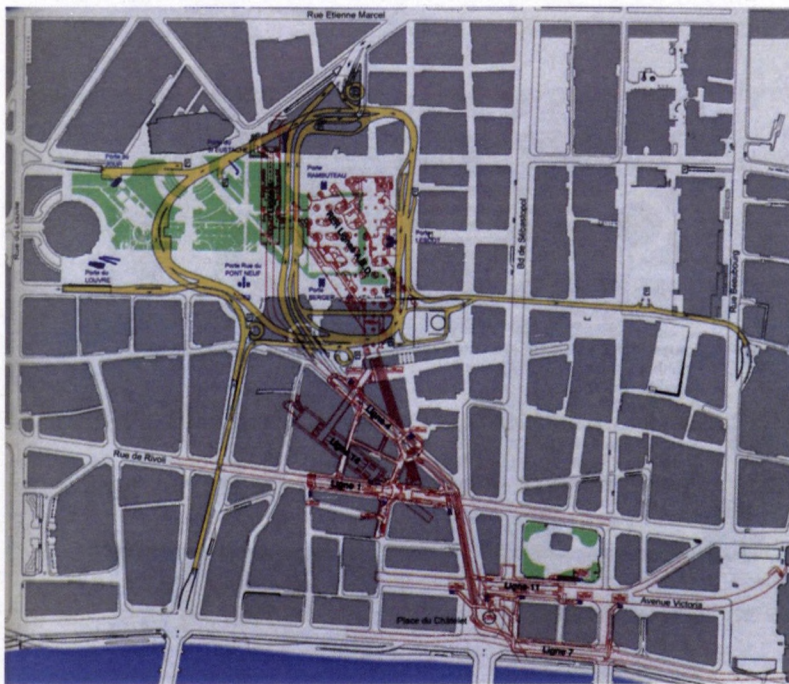


Vue aérienne du centre commercial des Halles

2 Pour une analyse documentée de cette consultation, voir Françoise Fromonot, *La campagne des Halles. Les nouveaux malheurs de Paris*, Éditions La Fabrique, Paris, 2005. Cet ouvrage fait la synthèse et poursuit les analyses qu'elle avait livrées dans la revue d'A, n° 138, pp. 66-75. Voir aussi Rem Koolhaas et al., *Paris Les Halles Concours 2004*, Le Moniteur, Paris, 2004

Si chacun des acteurs en présence est conscient des problèmes qui se sont peu à peu développés sur le site, le morcellement des responsabilités n'aide pas à dégager une visée d'ensemble sur le quartier des Halles. La multiplicité des statuts des espaces à usage collectif (publics, privés, en concession, en co-gestion) et la divergence des intérêts mettent les responsables institutionnels comme la RATP gestionnaire des réseaux souterrains de transport, la société Espace Expansion (groupe Unibail) concessionnaire du centre commercial, et les responsables politiques comme la région Île-de-France et la Ville de Paris, dans l'incapacité de définir un projet commun à ce territoire. La société d'économie mixte (SEM) Paris Centre, opérateur parapublic du forum des Halles, est chargée d'organiser l'appel d'offres pour une étude de définition pour amener à définir le cadre d'un projet. L'objectif de cette étude est un «plan de stratégie et de transformation urbaine» incluant le sous-sol et doit déboucher sur des «propositions architecturales

et paysagères portants sur les espaces publics, les équipements et les infrastructures»⁽³⁾.



Plan du quartier des Halles avec superposition des réseaux souterrains (voierie et échangeur métro/RER)

La dimension internationale donnée à cette consultation montre une volonté de croiser les démarches et les cultures urbanistiques, qui se heurte très vite à un manque

3 Texte de l'appel d'offres, mars 2003, SEM Paris Centre.

d'ambition, tant sur le plan de la rémunération des équipes sélectionnées que sur l'absence de désignation d'un jury ou d'une commission d'expertise indépendante. Quatre équipes sont sélectionnées parmi trente-deux concurrentes⁽⁴⁾. La pluridisciplinarité entre architecture, urbanisme, paysagisme et ingénierie est de mise, mais les candidatures se cristallisent sur les architectes mandataires qui deviennent les principaux interlocuteurs des équipes, tant vis-à-vis de la maîtrise d'ouvrage que du public et du milieu médiatique. Ainsi Winy Maas prend la tête du groupe hollandais MVRDV, associé au bureau d'ingénierie Arup et au paysagiste Adriaan Geuze. Rem Koolhaas, également hollandais, et son agence l'OMA, s'associe aussi à Arup, l'agence de paysage TER et l'architecte Xaveer de Geyter. L'association du Suisse Aurelio Galfetti et de David Mangin, avec son agence SEURA, est rapidement rompue, ce dernier continue seul avec leurs partenaires initiaux, le bureau d'études Sechaud

4 Voir F. Fromonot, *La campagne des Halles...*, op. cit., *Les raisons du casting*, pp. 27-38.

& Bossuydt et le paysagiste Philippe Raguin. Enfin, les Ateliers Jean Nouvel fédère une grande équipe dans laquelle se retrouvent Arup, l'agence Nicolas Michelin et Associés, le paysagiste Michel Desvigne, le sociologue Henry-Pierre Jeudi ou encore Christiane Schmückle-Mollard architecte en chef des Monuments historiques.

La première phase de travail qui consiste à réunir les équipes dans des séminaires d'échanges avec les acteurs locaux (opérateurs, associations) conduit à la rédaction d'un cahier des charges qui donne aux concurrents les orientations principales à partir desquelles il leur est demandé d'élaborer la démarche d'un projet de transformation du quartier. Celui-ci doit principalement s'inscrire dans une échelle métropolitaine, inclure le recyclage de la voirie souterraine, la transformation du pôle d'échanges et du jardin, ainsi que la démolition et la reconstruction des constructions de surface, sans préciser la densité.

Ce processus de consultation et de conception s'achève au début du mois d'avril 2004 par une présentation orale de chaque équipe aux élus et aux principaux responsables du site des Halles (SEM Paris Centre, RATP, Unibail), puis par une exposition publique dont l'ambition initiale de faire un forum de «démocratie participative» va se transformer en un théâtre des passions masquant au passage les intérêts parfois extrêmement divergents des forces en puissance.

Les quatre projets présentés alors montrent à quel point un clivage s'opère entre d'un côté la culture du projet urbain et de l'aménagement de l'espace public, représenté par le plan-masse, la volumétrie et les perspectives extérieures, et de l'autre côté, celle des réseaux, des diagrammes et de «l'envers» de l'espace, pensé du dedans vers le dehors. Comme si les uns avaient commencé le projet par la genèse de l'enveloppe extérieure tandis que les autres s'évertuaient à la retourner comme un gant pour y dénicher les règles de

sa fabrication et partant, de sa mutation. Ces divergences importantes dans les logiques de représentation ont permis de mettre à découvert une pensée sur le projet radicalement différente.

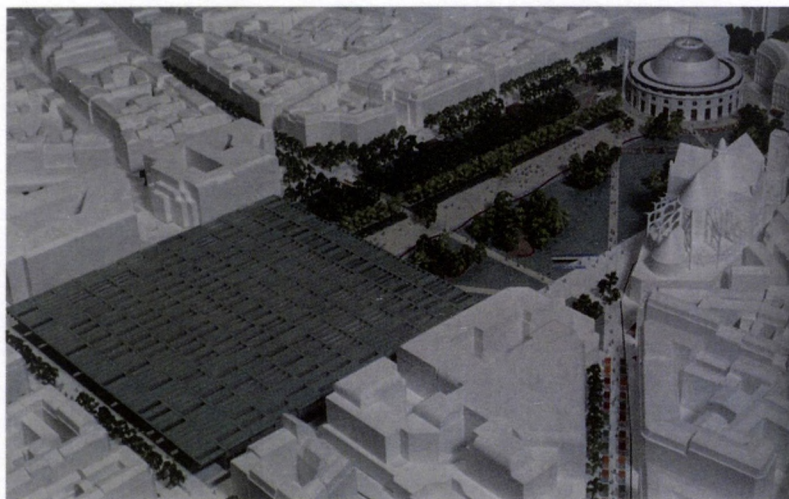
Les documents présentant les projet de David Mangin et celui des Ateliers Jean Nouvel ont, dès la présentation publique, un niveau de définition et de précision qui relève davantage d'une proposition achevée, prête à être réalisée, que d'une étude de définition dans laquelle la démarche et la visée comptent plus que la forme achevée. Le projet de David Mangin recourt notamment à des grands plans colorés et des coupes de gabarit où la relation du grand toit de 145 m de côté et de 9 m de hauteur, le Carreau, est soigneusement représentée dans son inscription dans le plan parcellaire et dans les héberges réglementaires. Sa proposition d'intervention porte en premier lieu sur les espaces publics extérieurs et sur la création d'une grande halle assurant à la



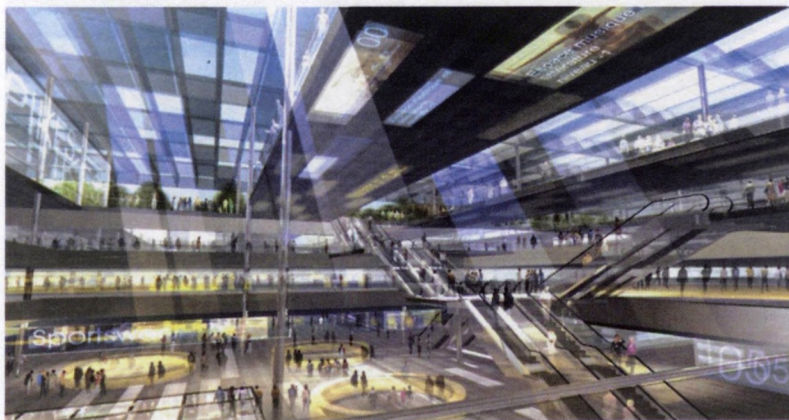
Projet David Mangin-SEURA, plan-masse

fois le développement de l'espace commercial et l'interface avec l'échangeur souterrain. Par ses images, le projet entend s'inscrire dans la monumentalité traditionnelle des grands espaces urbains parisiens (gares, grands magasins, passages...) et s'attacher au recyclage des espaces publics extérieurs.

Jean Nouvel de son côté, s'est attaché, dans sa démarche de mise en résonance avec le contexte, à représenter par de grandes perspectives extérieures, l'intégration des nouvelles

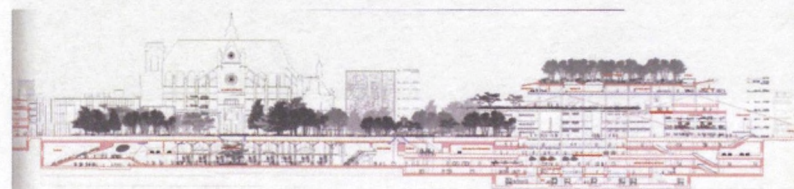


Projet David Mangin-SEURA, maquette d'ensemble



Projet David Mangin-SEURA, vue intérieure du Carreau

constructions qu'il propose dans leur environnement. Sa proposition est la plus dense d'un point de vue des surfaces bâties⁵ et doit en contrepartie mettre l'accent sur les espaces publics et les nouveaux jardins qu'elle apporte.



Projet Ateliers Jean Nouvel, coupe générale

Il multiplie également les vues à vol d'oiseau pour montrer comment le projet, à l'échelle du quartier, ne produit pas d'architecture «célibataires». Les jardins sont omniprésents et transforment la surface du quartier des Halles en une vaste prairie, dans laquelle l'architecture devient secondaire, fondue dans le panorama urbain général en arrière-plan. En totalité, le projet déploie sept hectares d'espaces plantés,

5 Dans sa première version, le projet des ateliers Jean Nouvel comprend 49 000 m² supplémentaires de surface bâtie. Elle sera réduite à 25 000 m² dans la version révisée de l'automne 2004.

répartis sur trois niveaux, du «jardin des Halles» de plain-pied à la spectaculaire toiture plantée qui déploie une étendue de 7 000 m² à 27 mètres de hauteur et dont le photomontage avec l'église St-Eustache en arrière-plan reprend les dispositifs de la peinture pittoresque de paysage.



Projet Ateliers Jean Nouvel, jardin de surface

Cette technique de représentation élaborée avec l'agence d'infographie Artefactory, constitue depuis quelques années le principal moteur de communication des projets issus des



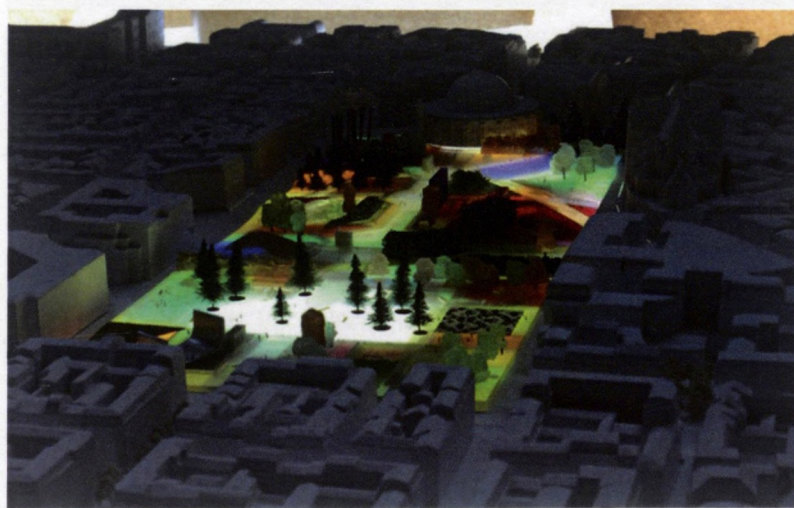
Projet Ateliers Jean Nouvel, la toiture plantée

ateliers Jean Nouvel⁶. Les autres documents graphiques ont un très grand niveau de précision comme en témoigne les plans de chaque niveau et les grandes coupes générales sur le site et les nouvelles constructions.

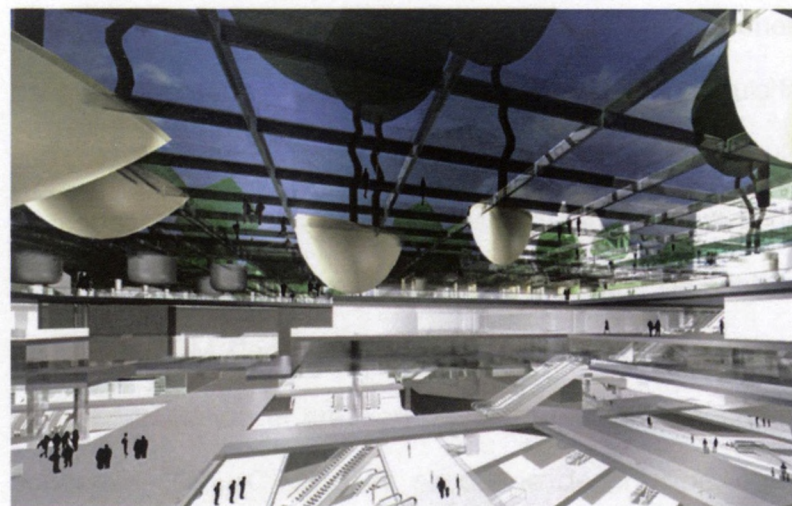
Le projet de MVRDV s'attache à représenter la transformation de la mégastructure souterraine dans une logique d'axonomie éclatée, montrant comment agir sur la transformation du lieu à partir d'une réorganisation de

⁶ Voir l'exposition rétrospective sur Jean Nouvel au Centre Pompidou en 2002 qui portait à son paroxysme ce principe de représentation, au détriment de tous les autres.

la partie enfouie, invisible depuis la surface. L'équipe de MVRDV prend acte du contraste actuel entre l'accumulation souterraine sans véritable logique et la surface extérieure occupée par des constructions disparates, et propose de faire projet au moyen d'une interface qu'elle surnomme le «vitrail». Ce podium d'une hauteur d'un étage rassemble toutes les activités de surface, jardin y compris, qui s'y retrouvent littéralement «encastrées» ou «enclouées».



Projet MVRDV, maquette d'ensemble du «Vitrail»



Projet MVRDV, vue souterraine de l'échangeur

Le principal dispositif de représentation s'opère par une animation qui montre dans un mouvement continu, l'imbrication et la superposition des espaces comme une organisation chaînée. De spectaculaires vues piranésiennes cherchent à restituer dans un grand continuum la perception de tout un chacun : un monde intérieur rendu visible par des échappées en plongée depuis les espaces publics extérieurs et vice-versa, les activités de surface perceptibles en contre-plongée depuis les galeries souterraines.



Projet MVRDV, vue de surface sur le vitrail

À grand renfort de données chiffrées et de diagrammes abstraits, Winy Maas inscrit délibérément son projet dans l'urbanisme des réseaux et de l'information auquel MVRDV souscrit⁽⁷⁾. Selon lui, Paris est partie intégrante de ce mouvement global, mais n'en tire pas véritablement parti.

Le projet de Rem Koolhaas dès les premières propositions

7

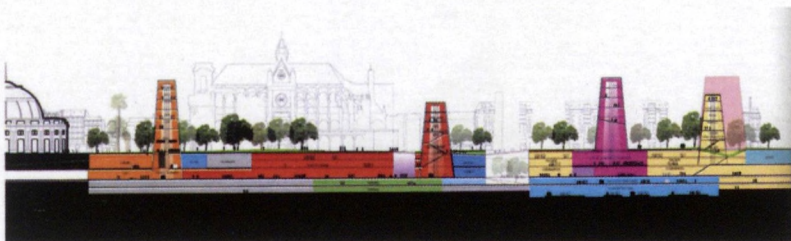
Voir MVRDV, *Metacity Datatown*, 010 Publishers, Rotterdam, 1999

auprès de la SEM Centre, propose d'ouvrir des brèches dans le sol pour faire apparaître la vie en sous-sol depuis la surface, et réciproquement voir le ciel et les façades depuis les espaces souterrains. La proposition est d'une certaine manière irréductible à une logique d'urbanisme de secteur tel que la SEM Paris Centre l'envisage en visant à l'issue de la consultation la création d'une zone d'aménagement concertée (Zac). C'est dans sa coupe de principe, entre abstraction et schématisation que le projet prend son sens. En effet, l'action principale de la proposition est de rénover le site à partir des infrastructures de transit et de repenser le forum des Halles dans son rapport à la ville extérieure par des constructions verticales qui naissent dans les galeries commerciales souterraines et émergent en surface pour abriter des équipements.

Ces édifices aux proportions élancées, et dont la hauteur initialement prévue de 37 mètres leur a données le statut

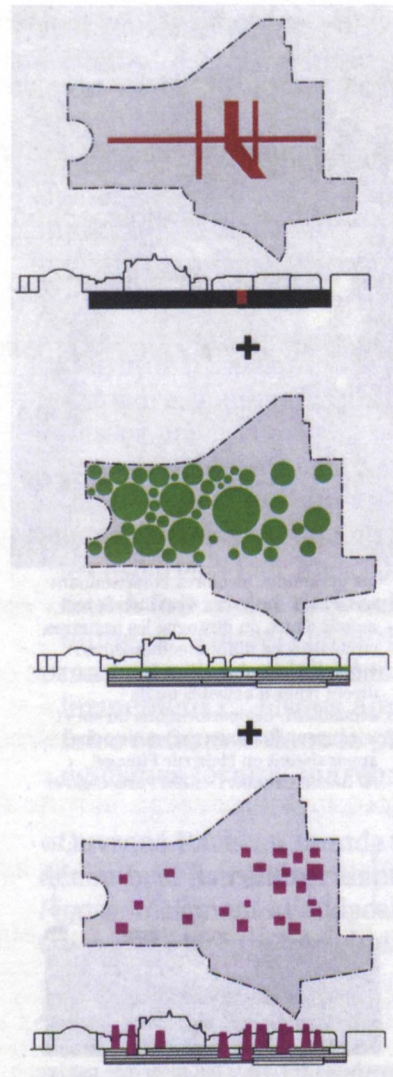


Projet OMA-Rem Koolhaas, maquette d'ensemble



Projet OMA-Rem Koolhaas, coupe partielle

de «tours», sont autant de points de contact entre deux mondes qui s'ignorent plus qu'ils ne se s'associent. L'équipe de Rem Koolhaas synthétise le projet en un ensemble de trois figures qui fédèrent l'étendue horizontale du jardin à la profondeur verticale du shopping mall et de l'échangeur. Chacune se compose d'un plan qui relève du diagramme et d'une coupe schématique dont profil laissé noir est parcouru d'une ligne colorée. Chacune représente trois strates superposées. L'une enterrée, est incarnée par les galeries souterraines de commerces et de correspondance, doté d'une nouvelle tranchée et d'un échangeur destiné à donner une unité spatiale au réseau souterrain. La seconde, en surface, consiste en un grand jardin qui se décline dans des cercles géants de diamètre variable, ce dispositif qui se décline sur toute l'étendue du grand quadrilatère donne son unité à l'ensemble. La troisième strate est incarnée par les «tours» qui trouvent leur origine dans les différents niveaux du sous-sol et émergent à l'extérieur.



Projet OMA-Rem Koolhaas, schémas de principe des trois strates



Projet OMA-Rem Koolhaas, coupes schématiques (état des lieux et projet)

Marc Augé, écrit dans *Libération*⁽⁸⁾ un article en faveur du projet Koolhaas et dit à juste titre que «les autres projets, et notamment celui de Nouvel par son admirable monumentalité, achèvent, concluent le Paris du XXe siècle, comme s'ils refermaient sur une ultime prouesse la page des grands projets mitterrandiens, alors que celui de Koolhaas ouvre une ère nouvelle et entraîne la capitale parisienne dans l'histoire planétaire».

Commence alors une longue bataille politico-médiatique où s'affrontent à découvert les élus, les architectes et leurs réseaux, des associations de quartier, tandis que les acteurs institutionnels (RATP, Unibail, SEM Centre) jouent de leur

8 *Libération*, 7 juillet 2004.

influence de manière moins affichée⁽⁹⁾. Si Unibail manifeste publiquement sa volonté de renforcer l'offre commerciale dans le forum des Halles et d'augmenter la surface de chalandise, le concessionnaire est beaucoup plus discret sur son refus catégorique de ralentir l'activité pendant la rénovation, limitant du coup, les effets d'une transformation en profondeur de la ville souterraine et de son rapport à l'espace public en surface.

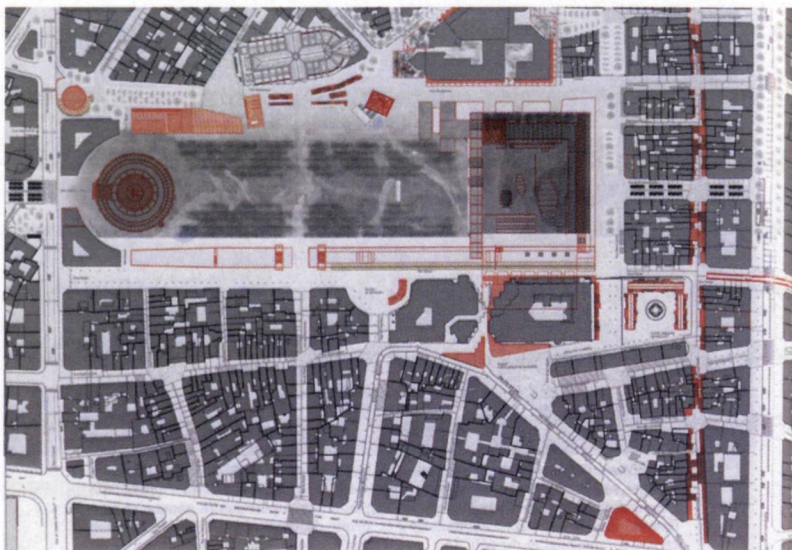
L'absence d'experts regroupés dans un jury et indépendants des intérêts des opérateurs et de la pression politique a beaucoup pesé sur la complexité de l'arbitrage. La maîtrise d'ouvrage déléguée et les élus ont réduit les commissions consultatives à un rôle essentiellement technique, laissant le débat sur les divergences qualitatives des projets à la vindicte publique ou à l'instrumentalisation médiatique⁽¹⁰⁾.

9 Pour une critique du processus participatif, voir notamment Pierre Dimeglio et Jodelle Zetlaoui Léger, *Les rapports ambigus entre politiques et citoyens : le cas du réaménagement du quartier des Halles à Paris*, *French Politics, Culture and Society*, 2007, vol. 25, n° 2, pp. 115-140, New York.

10 Sur ces questions, voir F. Fromonot, *La campagne des Halles...*, *op. cit.*, *Réactions*, pp. 72-92.

Par ailleurs, le dévoilement public trop hâtif des propositions dont la réduction à quelques images de solutions architecturales encore hypothétiques, a occulté la spécificité spatiale et urbaine de chaque projet. Ainsi le «carreau» pour le projet Mangin, le «vitrail» pour le projet de MVRDV, les «tours» pour le projet Koolhaas, ou encore les «jardins suspendus» du projet Nouvel sont devenus en quelque sorte les figures métonymiques. Toute la difficulté de cette consultation était de représenter dans le cadre d'une étude de définition, un processus de projet sans le réduire au spectre de quelques images.

Les Français ont produit un projet de surface, dont l'unité se produit de la rencontre d'un méga-édifice et d'un grand jardin. À l'étendue du territoire compris entre la bourse du commerce, les rues Lescot, Rambuteau et Berger, ils opposent une gigantesque toiture qui inscrit un nouveau plan de référence hors sol dans le quartier. Pour l'un et l'autre



Projet Ateliers Jean Nouvel, plan-masse (en rouge les transformations)

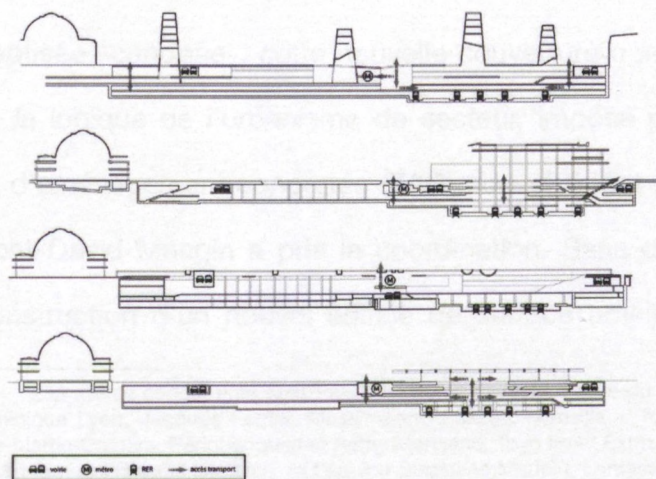
des projets français, le tiers de la surface disponible est occupée par une «table» sous laquelle sont placées activités commerciales et équipements. Si le projet de Jean Nouvel ajoute quelques édifices isolés dans le jardin, le dispositif urbain conserve toute la monumentalité des grands espaces publics parisiens auxquels l'architecte se réfère.

C'est au fond à un travail de plan-masse qu'aboutissent

les deux équipes françaises qui soumettent les options de transformation du sous-sol à l'aune des règles de la composition urbaine. Aux dysfonctionnements d'une infrastructure enterrée, ils répondent par une pièce urbaine monumentale qui dissimule la vie souterraine plutôt qu'elle ne la révèle. Le projet urbain propre au quartier des Halles est avant tout réglé, dans ces deux propositions, par la bi-dimensionnalité du plan, la coupe étant principalement destinée à définir les héberges. La dominante du plan révèle ici le rapport consubstantiel que les deux équipes françaises entretiennent avec la démarche compositionnelle.

Les Hollandais ont procédé à une démarche presque contraire, non pas qu'ils n'opèrent à aucune intervention en surface, mais plutôt qu'ils engagent dans une même visée le dessus et le dessous, par l'interface du podium pour les uns ou par les émergences verticales pour les autres. Le projet urbain relève dans ces deux derniers cas principalement

de la coupe. Le plan, s'il reste déterminant pour assurer les logiques distributives, revêt un rôle secondaire tant la complexité des espaces organisés en strates est irréductible à une représentation planimétrique. Axonométrie éclatée pour les uns, coupes schématiques pour les autres, la représentation n'est pas une illustration du projet, elle en est au contraire indissociable et assure au projet son intelligibilité.



coupes schématiques des quatre projets, de haut en bas : Koolhaas, Nouvel, MVRDV, Mangin

Mais au delà des propositions des architectes, le choix politique qui a été fait est bien celui d'une rénovation de surface, touchant le moins possible à l'activité commerciale. Paradoxalement, à l'issue de l'étude de définition qui devait conduire à une stratégie globale de transformation, la Ville a pris la décision de segmenter les appels d'offre pour la dimension opérationnelle du projet. Ainsi la Direction de l'urbanisme de la Ville conserve la maîtrise des études et des consultations sur les équipements, le Carreau et le jardin. La Région Île-de-France (STIF compris) et la RATP coordonnent le projet de rénovation de la gare souterraine et de la salle d'échanges. Enfin la réorganisation des circulations verticales est confiée à la RATP et Espace Expansion. En octobre 2006, après avoir reconnu que la qualité architecturale du Carreau était en deçà de l'importance du projet, la Ville de Paris relance un appel d'offres international pour la conception de la grande couverture extérieure, à l'issue duquel a été choisie la proposition de Patrick Berger et de

Jacques Anziutti⁽¹¹⁾. Ici c'est essentiellement la conception d'un édifice de surface qu'il est demandé aux architectes de réfléchir pour permettre au cratère encaissé d'être éclairé naturellement. Le projet de réaménagement de surface est devenu dans le cahier des charges qui accompagne l'appel d'offres le «projet urbain», circonscrivant l'intervention des architectes au «projet de la nouvelle émergence du Forum des Halles»⁽¹²⁾.

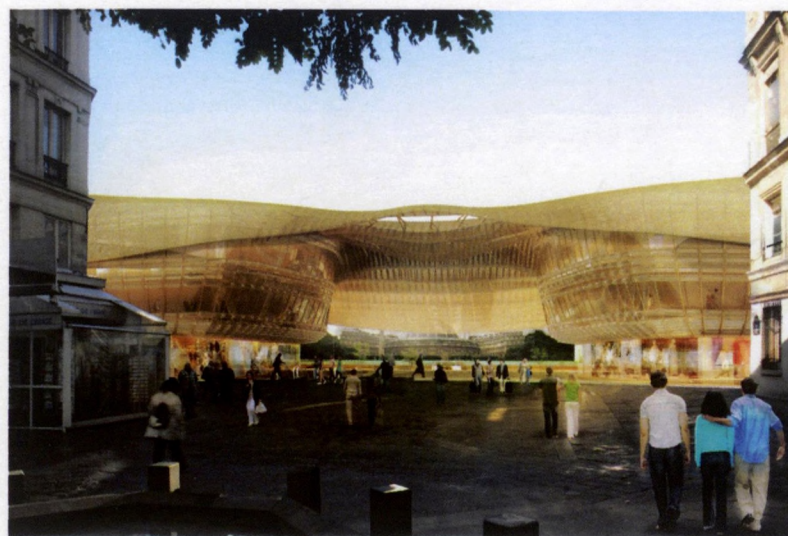
Rebaptisée «canopée», cette nouvelle couverture demeure dans la logique de l'urbanisme de secteur, imposé par la zone d'aménagement concertée (ZAC) nouvellement créée et dont David Mangin a pris la coordination. Sans doute, la construction d'un nouvel édifice de surface améliorera

11 Les autres concurrents sont Paul Chemetov et AUM, Pierre du Besset et Dominique Lyon, Jacques Ferrier, Massimiliano Fuksas, Mansilla + Tunon et Gravier-Martin-Camara, Périphériques et Rémy Marciano, Toyo Ito et Extra Muros, Marc Mimram et François Leclercq, et l'équipe Stéphane Maupin, Fantastic ARM architectures, Poitevin & Reynaud et K-Architectures.

12 Dossier de consultation des concepteurs, cahier des charges, Concours international d'architecture pour la construction du «Carreau» des Halles, Direction de l'Urbanisme, Mairie de Paris.

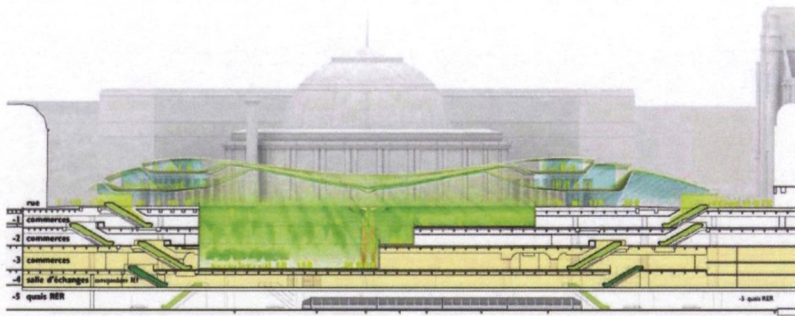


Emprise du site pour l'appel d'offres de 2006 du futur «Carreau des Halles»



Vue sur la future porte Lescot, projet P. Berger et J. Anziutti

t-elle l'environnement extérieur des Halles, mais ni la gare souterraine, ni le centre commercial ne se trouvent fondamentalement transformés par cette rénovation de quartier. La ville de surface et la ville souterraine continuent de s'ignorer.



Coupe de principe sur la canopée de P. Berger et J. Anziutti et les espaces souterrains

RR

La hauteur

La question de la hauteur des constructions à Paris a fait l'objet d'un important débat ces dix dernières années. Elle a réactualisé une problématique qui traverse l'histoire urbaine parisienne depuis près d'un siècle, tant du point de vue de la réglementation que de l'imaginaire et des systèmes de représentation.

Une mise en perspective historique de la problématique de la hauteur nous permet notamment de comprendre comment le développement de nouveaux types architecturaux dans le tissu parisien s'inscrit dans une réflexion plus globale sur l'avenir de la capitale et sur sa capacité à renouveler son paysage. L'hypothèse d'une variation des hauteurs des constructions n'est jamais posée de manière isolée et ne saurait par conséquent être représentée par le seul type architectural de la tour. Elle vient s'articuler avec d'autres critères qui lui sont, pourrait-on dire, consubstantiels : d'une part celui de la densité et du rapport entre disponibilité

foncière et surfaces construites ; d'autre part, celui de la taille critique suffisante que devrait atteindre le cœur de l'agglomération parisienne pour stabiliser sa démographie et porter les réseaux d'activités économiques à une échelle métropolitaine.

La culture urbaine parisienne du XXe siècle a absorbé l'immeuble de grande hauteur dans une logique essentiellement planificatrice, dans laquelle celui-ci a constitué l'instrument de grandes compositions urbaines (axe Champs-Élysées/Porte Maillot/La Défense par exemple) et d'aménagements infrastructurels (Front de Seine et Olympiades). Si dans les études préalables au Plan local d'urbanisme (PLU) menées au début des années 2000, il est reconnu que cet urbanisme est désormais révolu, s'ouvre alors une tentative de réflexion critique sur les hauteurs des édifices parisiens et leur inscription dans une stratégie de développement urbain.

L'urbanisme

La problématique des hauteurs s'inscrit dans une question plus générale qui touche à la réglementation et aux modifications successives qui lui ont été apportées. Les textes de 1783-84 donnent les premières règles de proportion entre hauteurs à la corniche et largeurs de voies : 17,60 pour les voies de plus de 9,70 m ; 14,60 pour celles dont la largeur oscille entre 9,40 et 7,80 m, et 11,70 m pour les rues de moindre largeur. Proportions qui marquent encore le Plan local d'urbanisme actuel avec des hauteurs maximales autorisées sur rues de 17,50, 15 et 12 m. Le règlement de 1859 ajoute une quatrième verticale de gabarit à 20 m pour les voies de plus de 20 m, rendant possible une densification du tissu urbain. Cette organisation urbaine dite haussmannienne sera entérinée par le règlement de 1902 qui, avec des indications précises sur l'épannelage des immeubles mais en conservant la hauteur maximale des 20 m sur rue, permet de gagner un à deux étages supplémentaires, en retrait avec

souvent plus de 30 m de hauteur au faîtage, et d'augmenter dans certains secteurs la densité. Si la période de l'entre-deux-guerres modifie peu ces plafonds, un important mouvement de réflexion anime architectes, urbanistes, édiles et investisseurs, sur l'hygiénisme, la grande hauteur, le zonage et la métropolisation ; autant de principes qui préfigurent une transformation en profondeur des logiques réglementaires des Trente Glorieuses. La médiatisation des deux consultations pour la porte Maillot (1932) à l'initiative privée pour le concours Rosenthal et à l'initiative municipale pour celui de la Voie triomphale, montre comment l'appel à la grande hauteur fait corps avec la modernisation de Paris et de sa première couronne.

L'après-guerre

Le débat sur la rénovation urbaine d'après-guerre et la résorption des îlots insalubres réactualise la problématique de la hauteur et la transforme en condition essentielle à l'émergence de quartiers d'affaires dans la capitale qui viennent s'articuler à un vaste projet de réorganisation territoriale et de séparation fonctionnelle. Ce projet pour Paris est médiatisé par la publication du rapport Thirion en 1951 qui détermine les leviers pour renforcer l'activité économique intra-muros (principaux axes de circulation, centre d'affaires dans un triangle gare Saint-Lazare, gare du Nord et place de la République). S'ensuit la publication du rapport Lafay en 1954 (élaboré en collaboration avec l'architecte R. Lopez) qui insiste davantage sur le logement et la circulation. Un consensus se dégage pour préserver le centre de Paris et conserver en l'état son tissu. Au-delà de ce secteur, une réorganisation complète par groupes d'îlots

est envisagée en définissant les moyens d'articuler ce Paris «remodelé» au Paris «cristallisé». Il y est question de créer des *unités de voisinage* (les grands ensembles) inscrites dans un réseau à plus grande échelle de «quartiers» et de «zones», afin de redéfinir les modalités d'articulation entre Paris et la banlieue. Ce remodelage doit permettre la construction d'immeubles plus hauts afin de libérer le sol pour l'implantation d'équipements publics et d'espaces verts, tout en maintenant une masse critique d'habitations suffisante, et partant une densité substantielle.

La lente mise en place du PUD

Si ces rapports n'aboutissent pas à des modalités réglementaires opératoires, ils n'en constituent pas moins les prolégomènes à un schéma directeur qui cherche à équilibrer la densité et l'activité économique intra-muros existantes avec un développement régional qui se manifeste par la création de pôles en périphérie comme celui de la Défense. Un premier Plan d'urbanisme directeur (PUD), coordonné au Plan d'aménagement et d'organisation de la région parisienne (PADOG) est décrété en 1959 pour coordonner le développement de la capitale et de sa région. Abandonné peu après en raison de ses visées malthusiennes qui vont à l'encontre de la forte croissance économique parisienne d'alors, il fait place au Schéma directeur de la région parisienne, adopté en 1965, qui maintient un plafond de 31 m dans le Paris «cristallisé» et de 37 m pour les quartiers périphériques. Y est associé le paramètre du

coefficient d'utilisation des sols (CUS) qui se monte à 3 pour les zones d'habitation et à 3,5 pour les zones d'affaires et administratives, établi à partir d'une analyse statistique du bâti existant. S'il limite la surface construite, le CUS n'empêche pas l'émergence d'immeubles de grande hauteur. C'est pendant cette période de redéfinition d'un cadre juridique et réglementaire que les premières tours émergent dans le cadre de zones d'urbanisme opérationnel, telle la tour Croulebarbe (XIII^e arr., 1956-1961), conçue par Édouard Albert et inscrite aujourd'hui à l'Inventaire supplémentaire de monuments historiques. Le PUD n'exclut pas en revanche la possibilité d'édifier, dans les arrondissements périphériques surtout, des bâtiments «hors gabarits». Il donne une grande liberté pour apprécier la transformation du paysage urbain et laisse entrevoir une gestion au cas par cas dans le cadre de «plans de détails». C'est à la Commission départementale des sites, perspectives et paysages de la Seine, placée sous l'autorité du Préfet de Paris que revient la décision

finale d'accorder des dérogations pour dépasser le plafond de 31 m selon des considérations paysagères et dans le respect des sites historiques et des grandes compositions monumentales.

Pendant une dizaine d'années, plusieurs plans de hauteurs sont étudiés pour tenter de pallier la délimitation abstraite des zones des 31 m et des 37 m au regard du paysage et de ses reliefs, ainsi que des zones de protection des quartiers historiques. Si la publication du PUD a lieu en 1961, son approbation et sa mise en révision sont arrêtées en 1967. C'est sans doute l'apparition de la tour Montparnasse qui suscite le plus de rejet et pousse les autorités préfectorales et municipales à apporter un mode de régulation plus restrictif sur les immeubles de grande hauteur. En 1972, en vue de l'élaboration du Plan d'occupation des sols (POS), se met en place «un plan des plafonds de hauteurs» répartis en 4 secteurs, avec pour principaux critères le respect du

site naturel (collines et vallée de la Seine), la protection absolue du centre historique délimité par les Invalides, les Grands boulevards, la Bastille, Port-Royal et Montparnasse, la sauvegarde des perspectives majeures et des ensembles monumentaux en déterminant des fuseaux de visibilité.

Pendant la période 1950-1965, la grande hauteur ne fait donc pas l'unanimité, mais elle constitue un outil parmi d'autres, de la rénovation urbaine d'après-guerre. Elle devient dans un second temps et jusqu'à l'approbation du Plan d'occupation des sols (POS) de 1977, un des principaux symboles de la critique de cette mutation urbaine parisienne. Présenté comme l'instrument indispensable du «dessalement» urbain, l'immeuble de grande hauteur se heurte à l'épaisseur historique du tissu de la ville. Si son développement est autorisé dans les secteurs dits opérationnels, c'est sa relation au paysage urbain et son intégration dans un plan d'ensemble local et global qui fait l'objet d'interrogations.

Alors que Georges Pompidou prend encore position pour de «belles» tours à Paris en 1972 dans un entretien au journal *Le Monde*, et réaffirme son attachement à la modernité architecturale des années soixante, Valéry Giscard d'Estaing prend à son arrivée au pouvoir, une position politique beaucoup plus réservée vis-à-vis de la grande hauteur. Il demande symboliquement l'arrêt de la construction de la tour Apogée dans le secteur Italie du XIII^e arrondissement. C'est dans un contexte de réorganisation de l'échiquier politique à Paris entre pouvoir régalien et le pouvoir municipal que le débat sur la hauteur et l'échelle des opérations urbaines se clôt. Le rapide revirement avec lequel sont remis en cause de tels programmes de construction, grands ensembles y compris, occultera pour de nombreuses années tout regard rétrospectif sur ces années. Cette période si controversée ne saurait se passer à présent d'une histoire critique. Si quelques spécialistes s'y emploient depuis quelques années, il s'agit désormais de réfléchir à sa médiation auprès

des usagers et de l'opinion publique pour dépassionner les débats et construire une analyse nuancée.

Le POS de 1974-1977

Durant l'élaboration du futur Plan d'occupation des sols (POS), on constate la reconduction des principaux éléments et parfois le renforcement des dispositions visant à limiter le plafond parisien. En 1977, le document d'approbation définit la hauteur des édifices situés dans les sites en développement selon des conditions strictes, dans le cadre d'un équipement de premier ordre ou dans le cas d'une intégration dans un plan d'ensemble. Ainsi, du centre vers la périphérie, les plafonds s'étagent de 25 à 37 m, certains secteurs étant soumis à des hauteurs limites inférieures (15 m à Montmartre, 18 à la Butte-aux-Cailles) ou supérieures, notamment dans les quartiers soumis aux POS dits de secteurs (53 m pour celui d'Italie). Contrairement au PUD, le POS a une approche plus fine de la réglementation urbaine et découpe le territoire parisien en une dizaine de zones, dont certaines sont sous-divisées en secteurs. Cette

segmentation déterminée principalement par des critères fonctionnels, mais parfois aussi par des caractéristiques morphologiques, permet de jouer sur une variation du COS et des types d'occupation. Elle perpétue néanmoins la culture du zonage introduite après-guerre en découpant Paris en cinq zones principales : UC (centrale mixte), UA (affaires), UF (financière), UH (habitation), UR (résidentielle). Ce mode de répartition sera affiné par les révisions du POS de 1985-89, dont certaines dispositions ont permis d'accompagner les mutations des d'activités dans les secteurs centraux de Paris.

Les dispositions du POS substituent au modèle critiqué de la rénovation urbaine d'après-guerre (libération du sol, hauteur variable, retrait des voies) un modèle architectural et urbain (l'immeuble traditionnel, parcellisation, alignement sur voies) dont le gabarit homogène constitue la caractéristique principale de la ville régulière et plafonnée. Si celui-ci a

permis de retrouver une échelle plus mesurée vis-à-vis du paysage parisien, il n'en reste pas moins d'une grande abstraction quand il est confronté à la diversité des tissus urbains, appliqué sur les quartiers faubouriens et les secteurs composites de la couronne parisienne.

L'élaboration du Plan local d'urbanisme

La carte des hauteurs de 2001, élaborée pour Plan local d'urbanisme (PLU), montre l'hétérogénéité du vélum parisien. Tant par son relief naturel que par la diversité des hauteurs, Paris n'est pas une ville plate. Beaucoup reconnaissent que ce caractère composite constituer un atout important de la diversification des quartiers parisiens, et s'interrogent sur une diversification des silhouettes et des hauteurs, non plus dans une logique de zonage et de regroupement fonctionnel des activités, mais du point de vue du paysage et des qualités plastiques que peuvent engendrer ces masses bâties perçues, tant depuis l'intérieur de Paris que de l'extérieur.

La rareté du foncier et les problématiques de développement durable pour loger et faire travailler Parisiens et Franciliens, incitent à envisager un ensemble de leviers intégrant

le paramètre des hauteurs pour répondre au mieux à l'hétérogénéité et la diversité souhaitée du paysage parisien.

Le travail de diagnostic urbain et de consultations effectué dans le cadre de la révision du Plan local d'urbanisme (PLU)⁽¹⁾ ouvre sur une interrogation sur le type de carte qu'il serait possible de déployer pour pallier à l'étalement urbain en expérimentant des opérations dépassant le COS moyen⁽²⁾. La réflexion s'appuie sur le principe d'une «densité maîtrisée», conformément aux nouvelles recommandations à l'échelle régionale (Schéma directeur de la Région Île-de-France, SDRIF). Il s'agit de travailler sur un Paris dont le tissu est déjà majoritairement constitué, mais encore doté dans sa couronne, d'emprises qui appartiennent à un paysage d'infrastructures n'ayant pas connu de parcellaire urbain ; des territoires qui pourraient relever d'autres

1 Conseil de Paris, séance des 12, 13 et 14 juin 2006, projet de délibération DU 2006-108, approbation du Plan local d'urbanisme.

2 Plan local d'urbanisme, Rapport de la commission d'enquête, enquête publique du 31/05/2005 au 13/07/2005, tome 4 «Appréciation du projet. Avis et conclusions de la commission d'enquête», chapitre 3, paragraphe 3.2.6 «thème relatif au COS et à la densité», recommandation IV, pp. 206-207.

formes d'occupation, du point de vue des découpages, des gabarits-enveloppes, de la répartition de la densité.

L'«atelier» des hauteurs

À l'issue des débats du groupe de réflexion sur les hauteurs au sein du Conseil de Paris, la Ville de Paris lance une consultation sur trois sites aux portes de Paris qui font l'objet de projet de transformation. Il s'agit de la Porte de la Chapelle, du site Bercy-Poniatowski et du secteur Masséna. L'appel d'offres est très large puisqu'il ne repose pas sur des données programmatiques précises, la Ville souhaite le faire fonctionner comme un atelier de projet dans lequel les équipes sélectionnées présentent l'avancement de leurs réflexions dans des séances communes. Elle constitue trois groupes qui sont chacun placés sous la coordination d'une personnalité ou d'un groupe qui ont une connaissance des enjeux du secteur concerné et peuvent apporter une expertise dans les réunions et assurer une synthèse des débats. Le groupe de la Porte de la chapelle est placé sous la coordination de François Leclercq, architecte-coordonateur

de la ZAC Paris Nord-Est, il rassemble quatre équipes : Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, aux Espagnols Iñaki Abalos et Juan Herreros, Olivier Brénac et Xavier Gonzales, et Dominique Perrault associé pour l'occasion à UapS (Anne-Mie Depuydt et Erik van Daele)³. Le groupe de la porte d'Ivry est lui placé sous la coordination d'Yves Lion, architecte-coordonateur de la ZAC Bruneseau-Masséna, il comprend Anne Demians, Jacques Ferrier, Éric Lapierre, et l'équipe germano-britannique Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton. Le groupe de la Porte de Bercy est placé sous la coordination de l'Apur, il comprend Nicolas Michelin et Associés, Philippe Barthélémy et Sylvia Griño, Claude Vasconi et Dietmar Feichtinger qui exerce à la fois en Autriche et en France.

Le cabinet du Maire, soucieux de communiquer sur la consultation dans les meilleurs délais, poussent les

³ Architectes d'origine flamande installés à Paris, Anne-Mie Depuydt est une ancienne collaboratrice de Rem Koolhaas pour notamment le projet de la Bibliothèque de Jussieu à Paris (1993).



projet M. Sauerbruch & L. Hutton

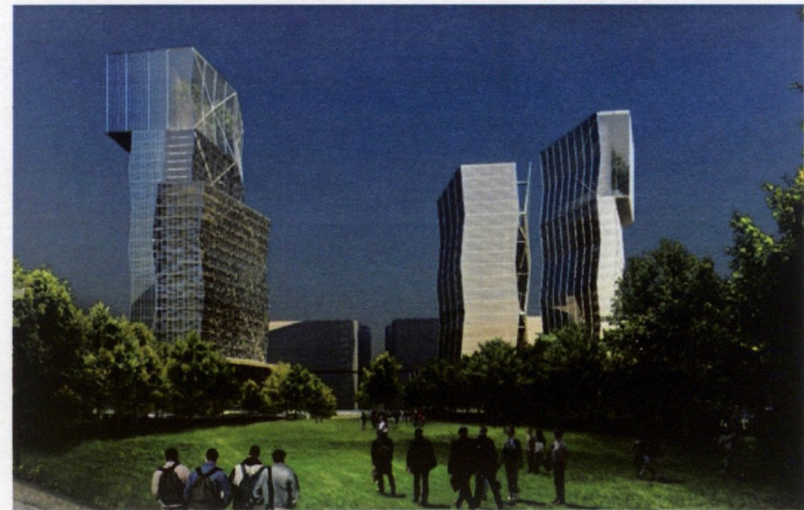


projet J. Ferrier

organisateurs de la consultation (Direction de l'urbanisme, Apur, Pavillon de l'Arsenal) à obtenir des équipes des images aisément publiables. L'appel d'offres se trouve pris dans une tension entre une obligation de résultats rapide exigée par le pouvoir politique et la temporalité propre aux ateliers de projet. Les équipes vont répondre de manière différente à cette contradiction, reconnaissant que la rémunération limitée les pousse pour la plupart à une certaine économie de travail. Certaines recyclent des principes élaborés dans des précédents projets ou adaptent les dispositifs d'optimisation énergétique à la situation parisienne tel que le montre le projet de Sauerbruch et Hutton ou celui de Jacques Ferrier. D'autres inscrivent des tours aux formes plus ou moins complexes dans une logique de composition urbaine avec des édifices bas isolés ou formant socle. L'iconographie dominante est celle du grand photomontage où des immeubles de grande hauteur sont montrés à distance ou à vol d'oiseau (Vasconi).



Projet C. Vasconi



Projet P. Barthélémy & S. Griño



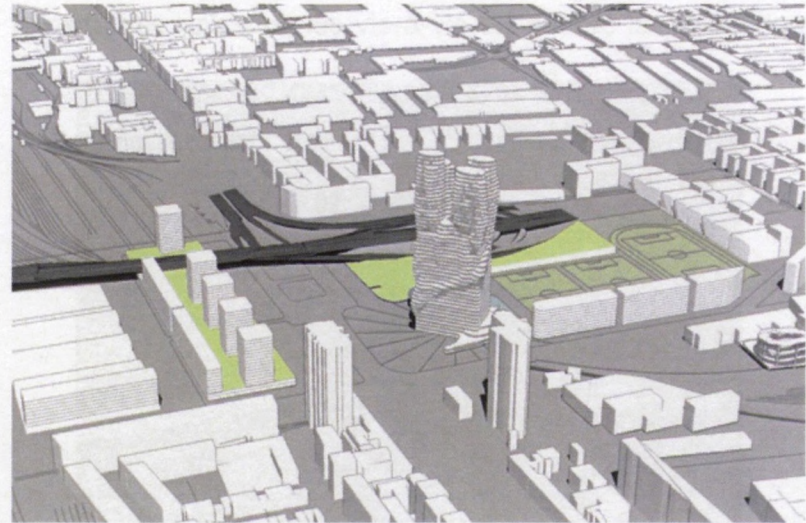
Projet O. Brénac et X. Gonzales



Projet É. Lapierre



Projet D. Feichtinger



Projet I. Abalas et J. Herreros

Les tours sont traitées comme des objets vus de l'extérieur dont les textures de façade l'emportent sur toute logique d'organisation interne. Si la proposition d'Abalos & Herreros reste abstraite et évite l'écueil du design de façades, les images les plus représentatives sont prises de l'extérieur et ne permettent pas de comprendre le dispositif interne. Le projet de Demians propose d'intégrer des galeries collectives reliant plusieurs tours, mais elles restent trop modestes pour renverser le dispositif à la manière d'un Steven Holl ou d'un Rem Koolhaas.



Projet A. Demians

Les deux propositions qui entrent le plus en contradiction avec la logique de communication de la Ville sont celles de Lacaton & Vassal et du groupe UapS, à un point tel que les premiers décident de se retirer de la consultation, les seconds abandonnent à leur associé Dominique Perrault le soin de faire une proposition en son nom propre.

L'équipe UapS a réalisé pour cette étude un ensemble de maquettes et de schémas de principe interrogent la densité, les gabarits, les vis-à-vis ou encore la perception

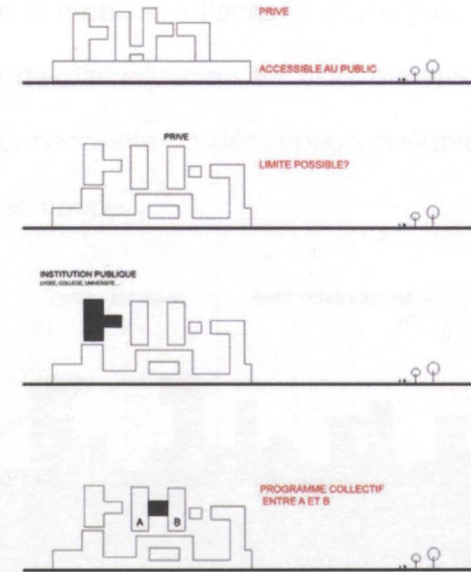


Projet D. Perrault



Projet N. Michelin

de la grande hauteur depuis le niveau de la rue et de l'espace public. Si quelques photomontages montrent l'inscription d'immeubles hauts dans le paysage parisien, l'iconographie relève davantage des diagrammes ou des maquettes d'étude que d'une composition achevée. On retrouve dans le travail de UapS les techniques d'analyse qualitative et quantitative développées par Rem Koolhaas et l'OMA ou encore les analyses de données utilisées par MVRDV. La réflexion de l'équipe porte principalement sur une réévaluation de la réglementation parisienne qui, par



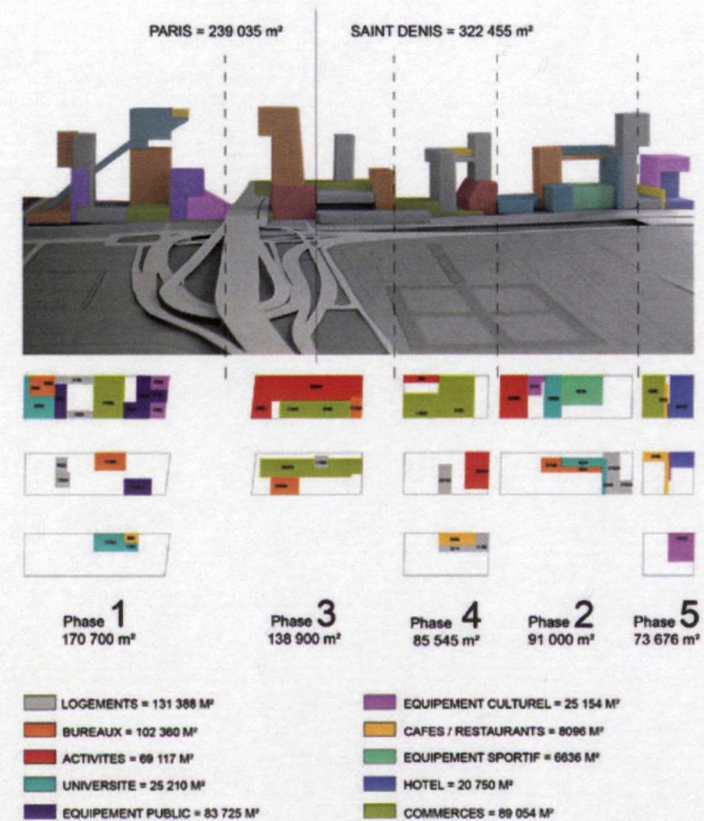
Projet UapS, étude des profils et superpositions



Projet UapS

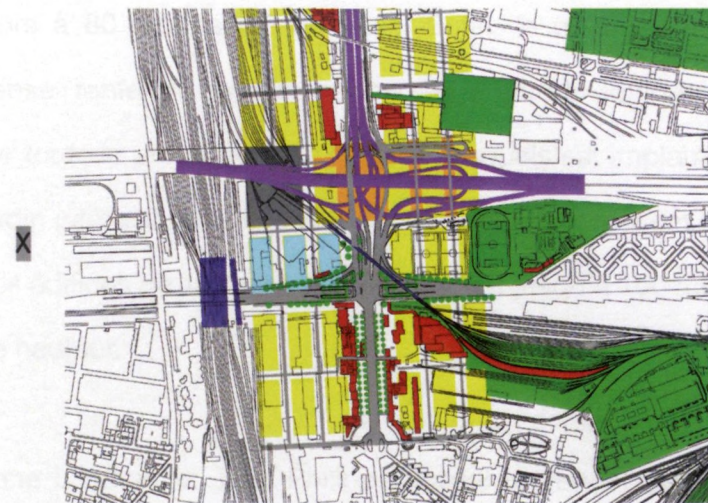
le rapport entre la hauteur de l'édifice et la largeur du vis-à-vis, tend à produire une vaste étendue vide autour de l'édifice. Cette spécificité du prospect a pour conséquence de dissoudre la continuité du tissu urbain dès l'instant où la grande hauteur est en jeu. Dans la proposition d'UapS, la tour vient s'inscrire dans un assemblage d'édifices bas continus et d'édifices hauts ponctuels qui constitue une bande de la taille d'un très grand îlot, de part et d'autre du boulevard périphérique. La seconde caractéristique du projet porte sur la mixité programmatique et le phasage du projet. Il s'agit de produire une surface habitable de 500 000 m² qui se répartit entre usages d'activités, de commerces, d'équipements et de logements. Si l'opération pose question sur le mode de découpage et les limites de propriété par les logiques d'emboîtement et d'imbrications des types d'espaces, elle met à plat les mécanismes immobiliers produits l'urbanisme de secteur qui consiste à découper le sol en îlots à partir d'une composition générale en plan-masse et de circonscrire

le montage immobilier à l'échelle d'une parcelle-îlot. C'est une forme de parcellisation en trois dimensions qu'UapS propose qui nécessite un découpage opérationnel à la fois en plan et en coupe.

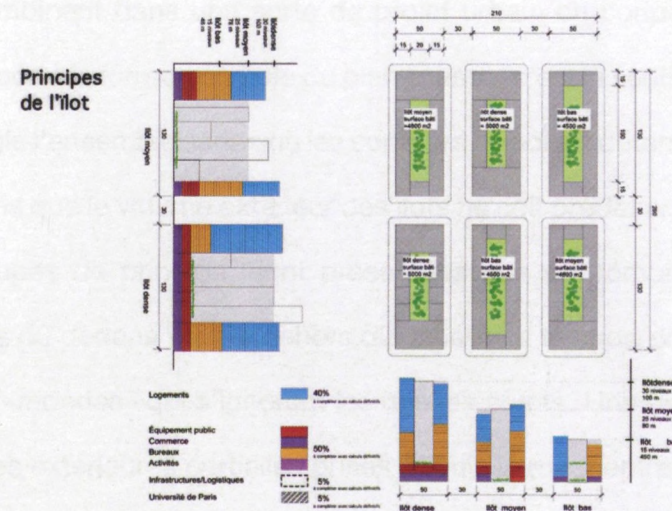


Projet UapS, étude programmatique

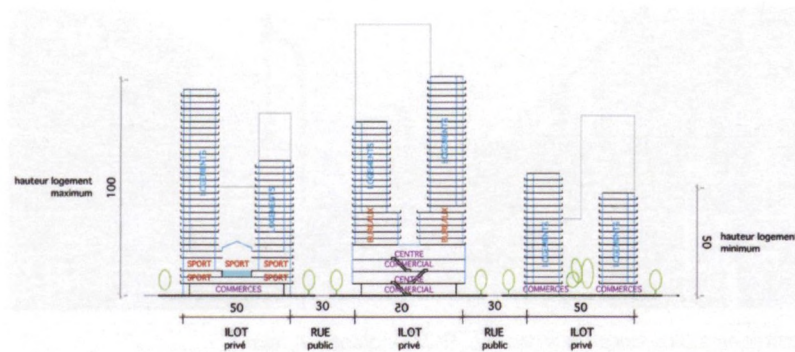
L'étude d'Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal suscite également une grande incompréhension de la part des organisateurs. Le registre iconographique des coupes schématique qui détermine les qualités spatiales propres à chaque usage à partir à partir du prospect d'un îlot dense. Lacaton et Vassal appliquent dans ce projet une démarche qu'ils ont mise au point depuis plusieurs années, à partir d'une analyse de situations réelles de quartiers de tours qui produisent des qualités urbaines reconnues. La trame new yorkaise et celle de Buenos Aires sont à l'œuvre dans cette proposition. Lacaton et Vassal déterminent une grille d'îlots allongés rectangulaires de 50 par 130 mètres, espacés par des voies de 30 mètres de large. Chaque îlot dispose d'un espace intérieur non bâti dévolu à un jardin qui garantit un espacement suffisant d'un immeuble à l'autre de 20 mètres au sein d'un même îlot et respecte les vis-à-vis. Si les architectes définissent trois types de densité pour les îlots, ils les inscrivent dans le même principe de superposition. Le



Projet A. Lacaton & J.-P. Vassal, implantation de trame porte de la Chapelle



Projet A. Lacaton & J.-P. Vassal, étude sur les prospects des îlots



Coupe transversale sur trois îlots 1/1000

à compléter avec circulations verticales

Projet A. Lacaton & J.-P. Vassal, coupes sur les trois catégories d'îlots

plus simple, l'«îlot bas», consiste en une série d'immeubles de 50 mètres (15 niveaux) de hauteur et de 15 mètres de profondeur. Ils sont construits en continu en bordure d'îlot et accueillent indifféremment des usages d'habitation et/ou d'activité tertiaire. Ils sont dotés de commerces sur rue et renferment un jardin intérieur en rez-de-chaussée. Le second, l'«îlot moyen», superpose avec les mêmes dimensions, commerces et petits équipements sur rue, activités jusqu'à 50 mètres et logements au-delà, la hauteur totale culminant

alors à 80 mètres (25 niveaux). Enfin, le troisième, l'«îlot dense» renferme grands commerces et grands équipements sur toute la profondeur de l'îlot sur lesquels est implanté un jardin intérieur. Activités et logements s'y superposent dans des édifices de 15 mètres de profondeur jusqu'à 100 mètres de hauteur.

Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal reprennent pour ce projet une logique de stratification et de transposition qu'ils combinent dans une sorte de projet urbain en coupe. Peu importe la forme générale du plan-masse, c'est la section qui règle l'ensemble sans que les contours ne soient déterminés, sans que le volume extérieur des îlots ne soit prédéfini. À ces coupes de principe, sont présentées des photomontages pris du dedans vers le dehors qui incarnent la superposition de «mondes» qui s'ignorent les uns les autres. Une ou deux vues extérieures partielles prises depuis la rue montrent des fragments de façades faites de balcons-loggias continus.



Projet A. Lacaton & J.-P. Vassal, vue depuis un appartement

Toute appréhension de l'architecture vue comme objet disparaît dans une série de séquences irréductibles à un point de vue unique. C'est bien cette irréductibilité de l'architecture à un objet qui a posé problème aux organisateurs de l'appel d'offres soucieux de réduire chacune des propositions à quelques images aisément communicables. Réduisant du coup les projets à une logique de design d'objet, toute tentative de réfléchir aux conditions de production d'un tissu urbain doté d'immeubles de grande hauteur s'est heurtée à une totale incompréhension de la part des commanditaires. La logique de communication a rapidement pris le dessus, la Ville ne divulguant à la presse que onze projets, réduits à

un concours d'objets solitaires disposés çà et là aux portes de Paris⁽⁴⁾.



Projet A. Lacaton & J.-P. Vassal, vue depuis la rue

⁴ Pour une critique de la procédure, voir notamment Françoise Fromonot, *Tours de passe-passe, Criticat*, n° 1, janvier 2008, pp. 5-23.

Un projet dont les négociations ont déjà été engagées ne s'intègre pas dans ce workshop. Il s'agit de la tour Triangle, commandé aux Suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron par le groupe Unibail-Rodamco pour la porte de Versailles, à proximité du parc des expositions dont la société est le concessionnaire. Si la ville est partie prenante de ce projet à la fois par la nécessité de déroger au plafond des 37 m en vigueur dans ce quartier et par la nue propriété du terrain⁽⁵⁾, elle préfère ne rien ébruiter, tout comme Unibail qui entend garder la maîtrise sur la communication d'un projet, ambitieux par la renommée de ses concepteurs et polémique par sa hauteur. La tour doit contribuer à renouveler l'offre immobilière dans le secteur de la porte de Versailles. Constitué de quarante étages, l'édifice culmine dans sa version définitive à 180 m de hauteur⁽⁶⁾.

5 Dans l'opération Triangle, la Ville de Paris reste propriétaire des terrains et concède un bail de quatre-vingts ans à Viparis (filiale d'Unibail-Rodamco et de la Chambre de commerce et d'industrie de Paris) pour y construire la tour, en échange d'un loyer minimal annuel de 2 millions € à 6,3 millions d'euros.

6 La hauteur a varié entre 150 et 210 m.



Projet tour Triangle, J. Herzog & P. de Meuron, vue générale

Son programme a évolué au fil du temps pour aboutir à un usage principalement d'activités, de salles de congrès et de commerces en rez-de-chaussée⁽⁷⁾. Si des terrasses panoramiques accessibles au public sont envisagées à la hauteur du vélum des toits parisiens et au sommet, l'hôtel un temps envisagé a été abandonné. Son emplacement le long de la rue Ernest Renan entre le boulevard périphérique

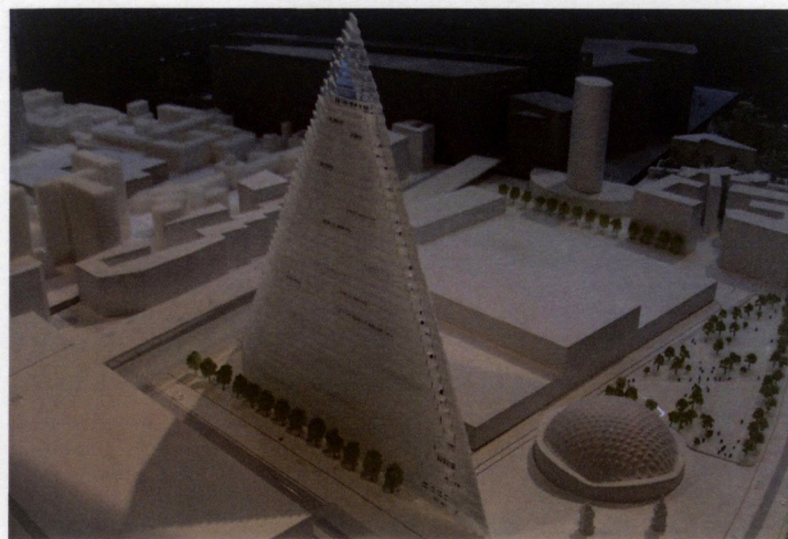
7 Le volume immobilier comprend 88 000 m² de bureaux et 1 500 m² de commerces en rez-de-chaussée.

et le boulevard des Maréchaux, ainsi que son profil et son gabarit ont été étudiés de manière à porter ombre sur les halls d'exposition de la porte de Versailles, et non sur les immeubles résidentiels à proximité.

La silhouette de la tour de forme triangulaire a frappé les esprits, les photomontages dans le paysage parisien sont révélateurs du rôle emblématique que l'édifice est amené à jouer à l'issue de sa construction. Quelques images circulent dans la presse en 2008, valorisant particulièrement le rapport au sol du bâtiment et la fait qu'il ne repose ni sur un socle, ni sur une dalle. Elles montrent également la création d'un jardin de 8000 m² le long du boulevard Victor, créant un continuum d'espaces publics qui absorbe le dôme du Palais des Sports. Mais le photomontage le plus étonnant est assurément celui qui montre le panorama du vélum parisien depuis une terrasse panoramique incrustée dans la masse, littéralement «feuilletée», de la tour. Cette vue prise du dedans vers le dehors produit une sorte de vue



Projet tour Triangle, J. Herzog & P. de Meuron, vue depuis la rue E. Renan



Projet tour Triangle, J. Herzog & P. de Meuron; maquette d'ensemble avec jardin et Palais des Sports

polyptique qui, avec un très grand angle, associe la vue de face, la vue intérieure et le paysage environnant, dans un cadrage horizontal. Ce montage révèle en réalité la façon dont le projet est pensé en strates, Herzog et de Meuron inscrit l'unité plastique du projet dans l'hétérogénéité du tissu parisien. Jacques Herzog décrit l'édifice non comme une tour-objet vue de l'extérieur, à distance, mais comme une «topographie», une «partie d'un bâtiment comme une ville verticale qui est beaucoup plus complexe, qui a aussi



Projet tour Triangle, J. Herzog & P. de Meuron, terrasse panoramique publique

des coins plus intimes comme des petites ruelles. C'est un bâtiment qui offre un accès à tout le monde et qui comprend des cafés et des restaurants sur différents niveaux».

Après la signature d'un protocole d'accord entre la Ville et les concessionnaires en mars 2011, la procédure de modification du plan local d'urbanisme doit être



Projet tour Triangle, J. Herzog & P. de Meuron, vue d'ensemble vers Issy-les-Moulineaux

débatte fin 2011, et le permis de construire déposé début 2012. Le calendrier prévoit de mettre en chantier l'édifice au plus tôt 2012 pour être achevé vers 2016-2017. L'opposition politique des Verts et de certaines associations de quartiers lors de la consultation publique peut encore jouer en la défaveur d'un tel projet.

Pour le moment, l'intention de varier les hauteurs du plafond parisien s'est réduite à une seule question formelle (l'immeuble de grande hauteur en tant qu'objet) et esthétique (l'impact paysager) neutralisant de fait l'approche de certaines équipes à inscrire la hauteur des édifices dans un processus urbain infiniment plus complexe. Il s'agissait d'ouvrir la réflexion sur les types d'espaces dont les activités économiques et le maintien de la fonction résidentielle ont besoin à Paris aujourd'hui, sur les formes de leur optimisation et de leur localisation. Il s'agissait aussi d'ouvrir la réflexion sur de nouvelles formes de mixité et de résidentialité à Paris. Le projet de Lacaton et Vassal montre notamment comment

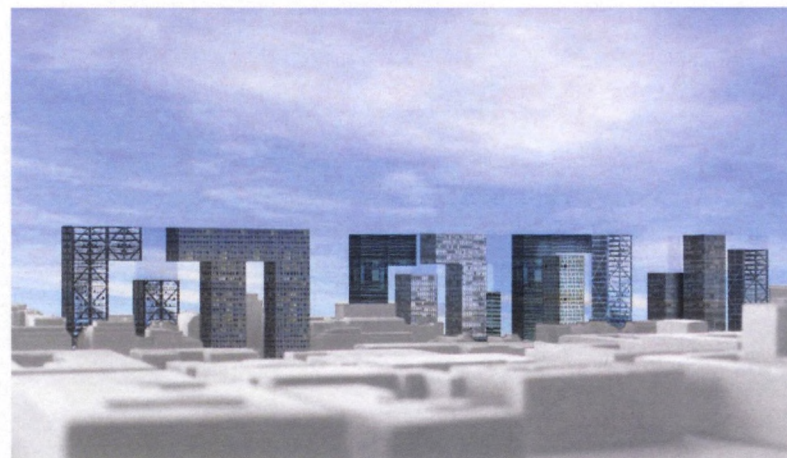
la variation de la hauteur peut constituer un levier, parmi d'autres, du développement futur de la ville tant en termes d'habitat que d'économie et d'équipement.

Alors que la réouverture du débat sur la hauteur devait ouvrir une réflexion sur des stratégies de recyclage des tissus urbains beaucoup plus fines et une gestion des projets au



S. Holl, Linked Hybrid, Pékin, 2009

cas par cas, ce ne sont pour le moment que quelques objets solitaires qui ont été produits et publiés. L'intégration du paramètre de la hauteur dans le PLU reste incertaine tant l'équilibre entre activités tertiaires, logements, équipements et espaces publics n'a pas encore été trouvé, pas plus que le jeu sur la diversité des échelles locales et territoriales et sur l'imbrication entre des édifices bas et des édifices de plus grande hauteur. Les projets à l'œuvre dans d'autres métropoles montrent pourtant que la hauteur peut s'inscrire dans des processus de stratification où l'hétérogénéité du plan et de la coupe produit des effets inouïs et inédits. Ainsi les récentes réalisations de Steven Holl en Chine à partir des typologies «Hybrid» ou le projet de Rem Koolhaas-OMA pour la rue de Loi à Bruxelles montrent que des expérimentations sont à l'œuvre et qu'elles pourraient engendrer d'autres ambitions à Paris. Le chantier reste ouvert.



Rem Koolhaas-OMA, projet rue de la Loi, Bruxelles, 2009



Rem Koolhaas-OMA, projet rue de la Loi, Bruxelles, 2009

RR

Mots d'emploi

A l'heure d'aujourd'hui, les architectes sont confrontés à de nouveaux défis. Ils doivent concevoir des bâtiments qui soient à la fois fonctionnels et esthétiques, qui soient durables et écologiques, et qui soient adaptés à un environnement en constante évolution. Les nouvelles technologies et les matériaux innovants offrent de nouvelles possibilités de conception et de construction. Cependant, il est également important de prendre en compte les besoins et les attentes des utilisateurs, ainsi que les contraintes budgétaires et réglementaires. Les architectes doivent donc trouver un équilibre entre ces différents aspects pour créer des bâtiments qui soient véritablement adaptés à leur époque et à leur environnement.

Partitions Arnoldo Rivkin

Il s'agit d'une œuvre d'art qui explore les possibilités de la partition architecturale. L'artiste utilise des formes géométriques simples et des couleurs vives pour créer des compositions visuelles complexes. Les partitions sont conçues pour être lues et interprétées de différentes manières, ce qui les rend très intéressantes pour le spectateur. Elles sont également conçues pour être utilisées dans des performances artistiques, ce qui leur confère une dimension supplémentaire.

Il s'agit d'une œuvre d'art qui explore les possibilités de la partition architecturale. L'artiste utilise des formes géométriques simples et des couleurs vives pour créer des compositions visuelles complexes. Les partitions sont conçues pour être lues et interprétées de différentes manières, ce qui les rend très intéressantes pour le spectateur. Elles sont également conçues pour être utilisées dans des performances artistiques, ce qui leur confère une dimension supplémentaire.

Type 1: Loggia (Loggia)
Type 2: Salle (Salle)
Type 3: Autre (Autre)

Les partitions sont conçues pour être lues et interprétées de différentes manières, ce qui les rend très intéressantes pour le spectateur. Elles sont également conçues pour être utilisées dans des performances artistiques, ce qui leur confère une dimension supplémentaire.

Les partitions sont conçues pour être lues et interprétées de différentes manières, ce qui les rend très intéressantes pour le spectateur. Elles sont également conçues pour être utilisées dans des performances artistiques, ce qui leur confère une dimension supplémentaire.

Mode d'emploi

Aucune série d'énoncés à vocation globalisante, aucun catalogue de références formelles ne pouvait rendre compte de la ville par strates et de son architecture. Pis encore, tout essai de suturer ainsi nos propos aurait ignoré le caractère inventif et donc imprévisible qui caractérise l'architecture dont nous voulons rendre compte. Et cependant, loin de toute approche fumeuse il faut rester obstinément précis. Il s'agit de viser une précision capable de rimer avec ouverture et indétermination. A une époque où tout est fait pour rassurer, y compris l'indignation. A une époque où les idées en général, les concepts de communicants, les images sans profondeur, ne font que rétrécir l'horizon, il fallait prendre le risque de les contredire.

Il sera question donc d'une typologie de dispositifs de projet à la fois précise et indéterminée. Précision des fragments urbains, indétermination des interactions à venir. Précision des démarches à mettre en place, indétermination des appropriations déclenchées. Précision des cas à montrer, indétermination des spatialités à découvrir.

Il sera question donc des trois types. Chacun des trois types vise une modalité du projet et donc à travers son processus d'invention, une modalité de l'architecture qu'y résulte. Plus que des objets, les architectures dont il sera ici question sont autant de potentialités ouvertes par une spatialité. C'est pourquoi chacun des trois types s'énonce plutôt comme un procédé que comme une forme déterminée, comme une activité que comme un achèvement.

Type 1 Logique myope (Entrelacements)

Type 2 Superpositions (Stratifications)

Type 3 Renversements (Anamorphoses)

Par ricochet, chacun de ces types permet de se débarrasser de certains clichés. La logique myope en procédant par entrelacement permet de défaire le carcan de l'approche volumétrique propre à la composition urbaine. La superposition de la stratification naturelle/artificielle démystifie la mégastucture comme modèle d'une certaine architecture urbaine, y compris celle des écoquartiers en vogue actuellement. Le renversement de l'anamorphose spatiale rend inconsistant la prétention du projet urbain à se définir comme discipline par dessus le projet architectural

De plus les trois types ne s'excluent pas l'un l'autre, bien au contraire. On peut trouver des modalités d'un type mêlées à celles d'un autre. La logique myope peut être à l'œuvre dans la superposition, la superposition ou stratification inclue des renversements et vice versa. Il n'y a par conséquent aucun système fermé dans chacune des typologies, mais des procédures ouvertes à des nouveaux jeux. Il serait intéressant par ailleurs de relier ces modalités dans des projets en cours ou à venir.

AR

Type 1

LOGIQUE MYOPE

ENTRELACEMENTS

En deçà de la composition

«Or il y a telle différence entre un architecte et un peintre que l'un s'étudie de montrer sur une table par lignes, ombres et angles raccourcis (en perspective) les choses comme elles sont en apparence ; mais l'architecte ne faisant compte de cela les fait voir depuis les fondements jusqu'au comble, en la forme et manière qu'elles doivent être»

Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre II, chapitre 1

«Tra il disegno del pittore e quello dell'architetto vi é questa differenza, che il pittore si affatica co minusiosimi ombre, linee ed angoli per fer risaltare di una tavola piana in fuori i rilievi ; e l'architetto ne si curando delle ombre, fa risaltare in fuori i rilievi mediante il disegno della pianta, come quello che vuole che le cose sue sieno riputate non dall'apparente prospettiva ma da'verissimi compartimenti fondati sulla ragione»

Leon Battista Alberti, *I dieci libri di architettura* tradotti al italiano da Cosimo Bartoli, Venise 1565, Libro Secondo Della materia, Cap I

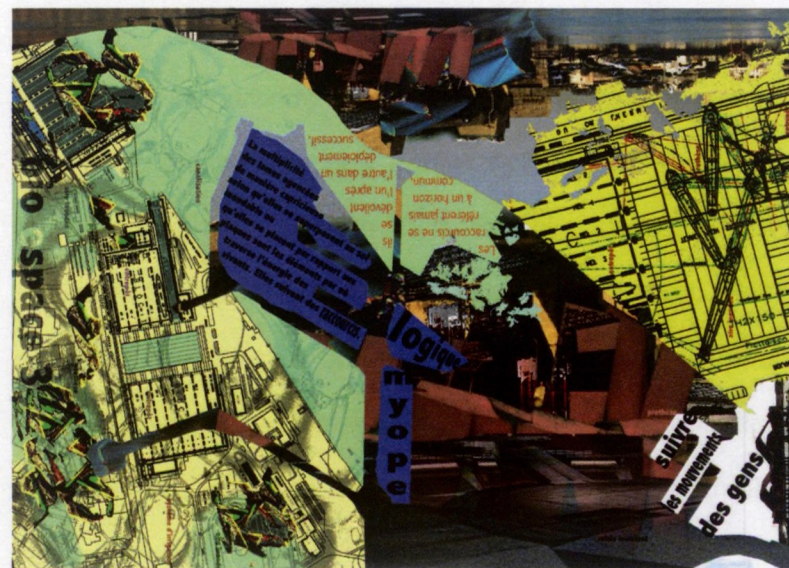
§ 1

L'éclosion des TCI et la mondialisation signent l'émergence d'une économie du type «cognitive» qui met en question les principes classiques de l'aménagement urbain. La rupture provoquée par la révolution numérique est marquée par une autonomisation de la circulation de la connaissance qui se dématérialise, se désincorpore, s'affranchit de la machine, comme de l'homme tandis que sa valeur se met à dépendre de plus en plus de l'environnement et du croisement de savoirs contextuels.

Avec le développement de cette nouvelle économie, la productivité de territoire ne peut pas rester figée à l'exploitation de ses ressources traditionnelles et doit être capable de proposer des réponses innovantes face à des problèmes non programmés. Cette situation rend nécessaire la perspective

d'une ville par strates - toujours en devenir -, plutôt que la vision globalisante qui domine encore l'urbanisme et/ou le projet urbain.

En effet, en deçà de la superposition des couches ce qui définit une ville comme étant une «ville par strates» est son organisation en réseaux non hiérarchiques, la transversalité mais aussi la réversibilité définissant la relation entre ces



A.Rivkin, J.Mehdaoui Bio espace

différentes parties, et surtout sa capacité à générer de l'hétérogène par delà de toute planification. De même que l'intelligence humaine ne consiste pas à suivre la cohérence logique d'un agencement dans un seul plan (résumable par une carte d'informatique binaire, mais à se déplacer simultanément dans plusieurs plans complexes sans les mettre à plat, l'urbain propre à la ville par strates est obtenu quand un entrelacs de plans, de tracés, de parcours, parvient à offrir à l'activité humaine (qui comprend aussi bien le travail que le savoir, le loisir que l'habiter) un stimulant analogique à l'intelligence.

Or le rapport entre la démarche d'une intelligence productrice des savoirs et l'agir d'un contexte urbain ainsi défini va au-delà de la simple ressemblance. La poussée du savoir comme facteur déterminant de l'économie dépend grandement du contexte et donc des modalités de l'agencement du territoire. L'universalisation des savoirs



R. Fkick La Cienega corridor series-1989

n'est qu'en apparence uniformisation, car elle ne peut se mettre en place sans une contextualisation croissante et toujours plus fine. La ville et le territoire constituent des éléments fondamentaux de cette contextualisation. Au lieu de les lire ex-post simplement comme du patrimoine culturel ayant une valeur sur le marché, comme des immobilisations, ne faut-il pas y voir le corrélat matériel du savoir implicite contextuel ?

En effet les transformations induites par l'économie de la connaissance déterminées le sont en grande partie par les externalités positives d'un contexte où production-vie-loisir-formation sont constamment superposés et entremêlés dans la durée. On définit comme externalités positives les effets extérieurs avantageux générés par des échanges non marchands capables de produire de la valeur économique. Il s'agit principalement d'échanges d'informations sociales et culturelles dont les résultats conduisent à la création de richesses⁽¹⁾. Alors que les structures isomorphes et répliquées de l'urbain sont dans l'incapacité de les générer ces externalités, elles fleurissent dans une ville dont la structure complexe organisée par stratification est capable de maintenir des hétérogénéités constitutives.

1 L'exemple le plus célèbre d'externalité est celui de l'apiculteur et de l'arboriculteur développé par l'économiste anglais James Meade, Prix Nobel d'économie de 1977, Voir aussi entre autres Yann Moulier Boutang, *L'abeille et l'économiste*, Paris 2010.

§ 2

La ville par strates peut constituer un outil pour penser cette nouvelle réalité économique dont l'enjeu est de parvenir à capter dans la sphère marchande (publique ou privée) l'activité, l'ingéniosité générale, les indications sur les transformations des mentalités, sur l'émergence de nouveaux réseaux de sociabilité et de politique.



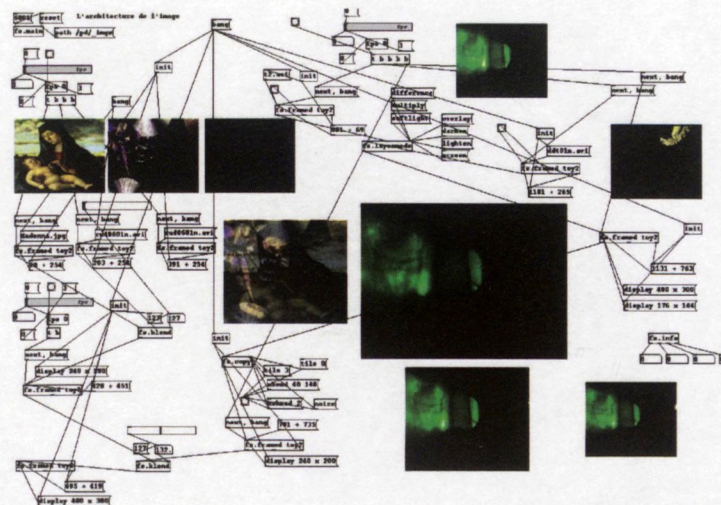
Hans Memling, Scènes de la Passion 1471

L'urbain d'une ville par strates serait le laboratoire interactif du social. Or nous sommes face à une situation pour le moins contradictoire, alors que les transformations économiques et sociales en cours exigent qu'on cesse de viser une organisation statique et rigide pour essayer d'accéder à un aménagement souple et malléable du territoire proche de la ville par strates, on continue à privilégier les formules globalisantes propres à l'urbanisme et au projet urbain. C'est comme si les conclusions des analystes les plus avisés n'étaient reçues par les planificateurs qu'au titre de discours d'accompagnement sans réelle influence sur une pratique concrète. Il y a une certaine habileté à intégrer certaines tournures discursives dans les textes de présentation alors que la pratique de la discipline reste inchangée : les propositions sont plus ou moins virtuoses graphiquement mais se complaisent dans des compositions globalisantes. Et pourtant les modèles théoriques capables de décrire le

type d'aménagement du territoire adéquat aux processus de transformation actuelles, ne manquent pas : parmi eux le modèle connexionniste.

Le principe de base du connexionnisme est que les phénomènes peuvent être décrits à l'aide de réseaux d'unités simples inter-connectées. A l'origine les phénomènes dont s'occupe le connexionnisme concernent les opérations mentales, mais on pourrait l'appliquer aux phénomènes urbains. En suivant cette hypothèse on pourrait modéliser l'aménagement du territoire à partir des réseaux et des processus émergents d'unités interconnectées. L'émergence désignerait l'apparition de nouvelles caractéristiques à un certain degré de complexité.

Un concept important pour les modèles connexionnistes est celui d'activation. À chaque instant, une unité du réseau a un certain niveau d'activation. Par exemple, si les unités du



EGM Rivkin, Kligerman, Mehdaoui

modèle sont des édifices, l'activation pourrait représenter la probabilité que l'édifice génère un potentiel d'action. Si ce modèle est un modèle à diffusion d'activation, alors une fois le seuil d'activation atteint, l'activation va se propager à toutes les unités connectées.

Connexionnisme et activation supposent non pas une logique totalisante, mais une logique myope, une logique limitée à son entourage immédiat. Contre toute possibilité

d'un contrôle total de la structure urbaine, le connexionnisme pourrait cibler des fragments d'une telle structure considérés comme des agents.

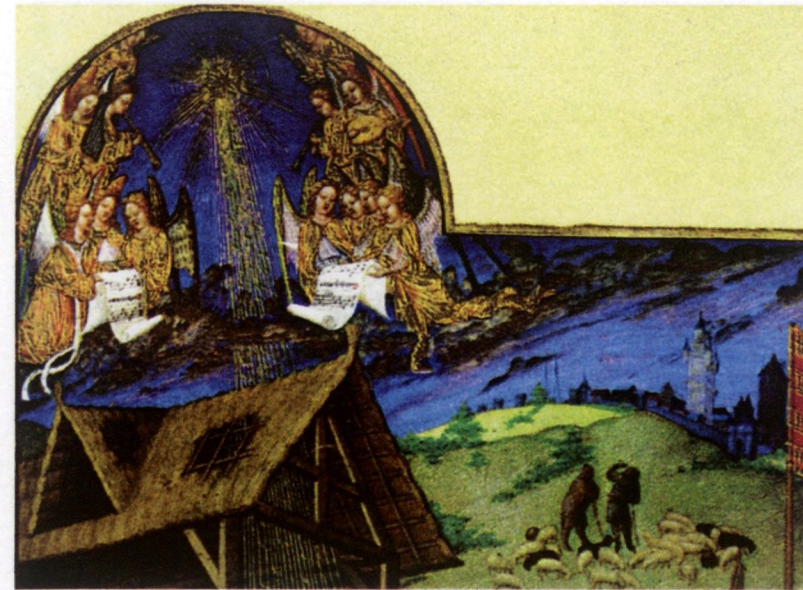
Dés lors qu'on prend acte du caractère illusoire de toute planification d'ensemble, c'est paradoxalement à partir d'une approche partielle, volontairement à courte vue, qu'on pourrait garantir l'efficacité du contexte urbain face aux mutations économiques et sociales en cours.



§ 3

L'économie cognitive qui émerge de la révolution numérique est en train de réagencer le territoire, de réorganiser ses centres nerveux. Car pas plus que la production industrielle n'avait rompu avec la substance du capitalisme marchand préindustrielle, l'économie cognitive qui s'annonce et qui produit et domestique le vivant à une échelle jamais vue, n'évacue le monde de la production industrielle matérielle : elle le réagence autrement. En effet la mondialisation en cours n'a pas besoin de dilater l'espace territorial comme jadis les grandes découvertes, elle se satisfait de désarticuler immédiatement les homogénéités, de «déterritorialiser» et/ou «reterritorialiser» les cohésions aussi bien au centre qu'à la périphérie.

Les bouleversements de la micro-économie ont donc des effets concrets sur les macro-agencements de ces



Frères Limbourg, Rois mages, 1412

territoires urbains que sont les grandes métropoles dans la mondialisation⁽²⁾. Cette tendance s'accompagne d'une décroissance relative des investissements matériels irréversibles en infrastructures par rapport aux investissements en software et en capital humain collectif qui doivent devenir réversibles, réagençables (aménageables)

² Théorie de la firme évolutionniste (Dosi, Paulré, Coriat & Wenstein), de territoire innovant (à partir des externalités technopolitaines P. Veltz), économie de l'information (Petit) de l'immatériel (P. Romer), parmi d'autres.

de façon permanente. Attachée qu'elle est à la fixité des objets qu'elle traite la théorie, mais aussi et surtout la pratique architecturale et urbaine peinent à assumer la flexibilité requise pour suivre les mutations en cours.

Or l'obstacle est moins la fixité des objets construits qui sont en réalité toujours ouverts à des réappropriations successives que la fixité d'un point de vue compositionnel où la relation entre local et global s'identifie avec celle censée régler le rapport entre la partie et le tout. Ainsi il ne suffit pas de privilégier parfois des édifices dits génériques par rapport à la conception de l'ensemble, car ce faisant on ne fait qu'en inverser les termes, perpétuer la relation partie/tout mise en cause par la réalité économique actuelle. L'enjeu est de substituer l'idée même d'une totalité fermée pour une logique processuelle liée à la série, à la suite, aux enchainements. Le connexionnisme semble donner les pistes théoriques d'un changement de perspective, qu'une



Young Sik Park, Projet d'édifice, enseignant A. Rivkin, ENSAV

conception de l'architecture moins basée sur l'objet que sur l'espace.

La *partitio*, dispositif architectural par excellence, ne concerne-t-elle pas aux dires d'Alberti, moins le rapport entre parties et tout que «la manière dont les parties s'entresuivent» ?, moins une délimitation formelle qu'un rythme inscrit dans l'espace⁽³⁾. Une telle conception reste étrangère à une approche à l'architecture urbaine que dans ces différentes variantes a gardé une vision formelle de la ville. Et cependant elle pourrait être outil de garder cette vision architectural en arrière plan pour chercher à déceler dans les métropoles contemporaines productrices des externalités positives moins des modèles formelles à copier que des pistes pour comprendre les procédures à l'œuvre.

3 «Toutefois je ne veut pas dire que cela doive tant plaire en quelque endroit, qu'on en dé-laisse à décorer autre partie : Car il ne suffit pas que la situation, la correspondance et la formation d'un corps soient notablement ordonnées, mais contient que tout s'entre suive par convenable symétrie, si qu'il n'y ait rien à redire» J. Martin, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* de Mgr Alberti traduit par., Paris 1550, VI / 5.

§ 4

Quoi de plus logique que de faire appel aux outils de la planification urbaine pour essayer de répondre aux effets délétères de l'explosion urbaine en s'employant à combattre le chaos pa-ralysant, la violence effrénée, la ghettoïsation rampante, qui à l'inverse des externalités productives apparaissent comme les externalités négatives des métropoles.

Sans préjuger de la pertinence de ces types d'interventions (désenclavement, branchement et interconnexion d'une part, patrimonialisation du fonds culturel et écologique d'autre part), on peut se poser des questions sur la portée des actions purement correctives, à caractère seulement réactif. On est en droit de s'interroger si ces interventions ne risquent pas de causer plus de problèmes que ceux qu'elles sont censées réparer.



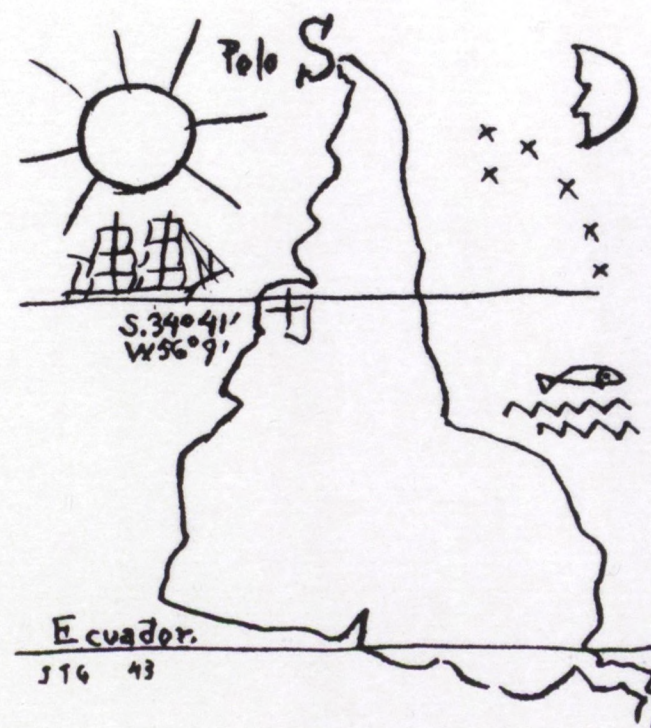
Buenos Aires, paysage urbain

Ne serait-on pas en train d'agir vis-à-vis des métropoles comme ceux qui, munis de leurs meilleures intentions, ont détruit jadis l'écosystème au nom de la modernité. D'autant plus qu'on intervient sur le tissu vivant des métropoles en méconnaissant souvent les externalités positives que ces mêmes métropoles produisent. Il ne s'agit pas d'une attitude qui étant trop précautionneuse interdirait toute intervention,

mais d'envisager ces actions comme accentuation d'une positivité en puissance, et même en acte déjà dans la complexité des métropoles. Il faudrait donc être capable de pouvoir repérer des externalités dont l'intelligence plutôt que suivre un plan prédéterminé agit transversalement.

Encore que l'on manque d'une théorie suffisamment raffinée pour en rendre compte du développement des métropoles qui ont des succès dans la mondialisation, il apparaît qu'on est face à un dispositif connexionniste transversal plutôt que d'un système de planification global. C'est le cas de Buenos Aires dont le caractère hétérogène de situations, les rencontres non prévisibles, la coexistence des niveaux d'information différents, sont les conditions qui génèrent un surplus dans les échanges marchands et non marchands et constituent la puissance d'attraction de cette métropole dans la mondialisation, y compris pour des raisons économiques. Or par delà d'une planification explicite et des

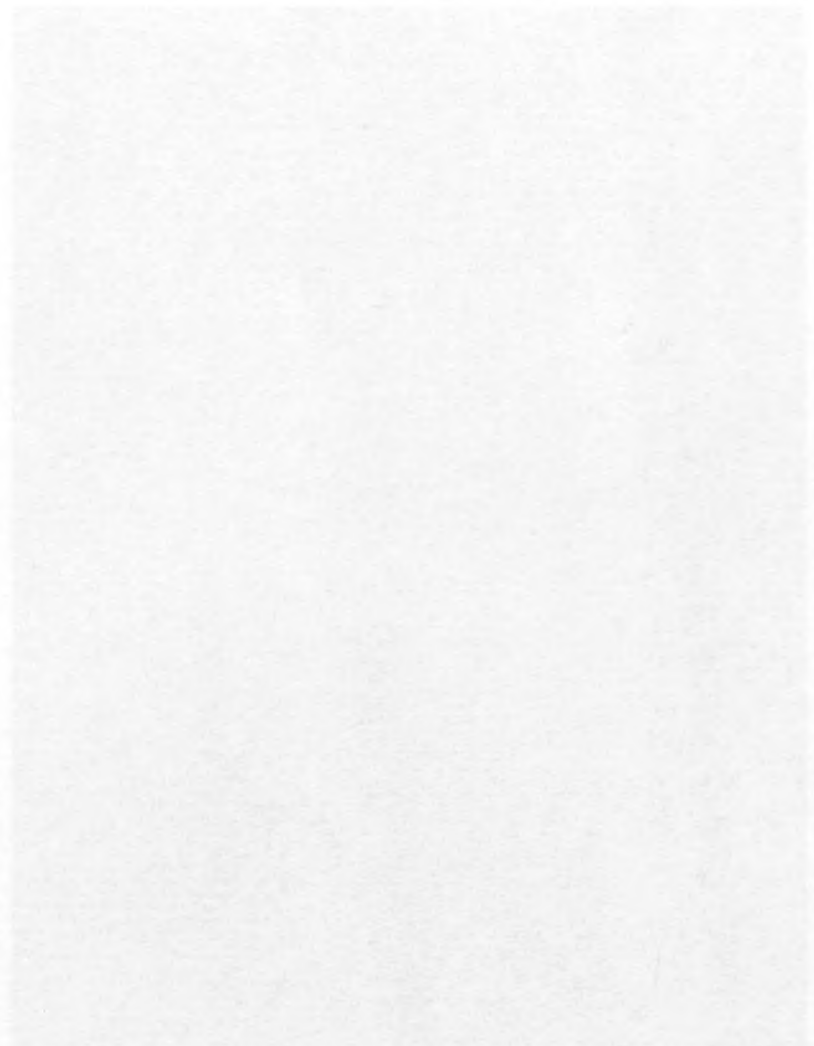
réglementations cohérentes il faut déceler avec précision les mécanismes qu'y ont permis en faire de Buenos Aires une ville par strates, source d'une hétérogénéité assez conséquente.



J. Torres Garcia, Amérique renversée 1943

Le cas est d'autant plus intéressant que tout au long de son histoire cette métropole s'est orientée à partir des modèles de planification importés successivement de pays centraux, en particulier européens⁽⁴⁾. Tout se passe comme si serait la surabondance, parfois même la contradiction, entre des réglementations successives et non leur absence qui aurait produit ce subtil processus d'inventivité dans les situations urbaines. Une métropole en recherche constante de modèles d'importation aurait construit à son insu un modèle de ville stratifiée qu'il convient de déchiffrer.

4 Cf. Raul Scalabrini Ortiz, *El hombre que esta solo y espera* 1933.



§ 5

Sans doute la forme urbaine est le résultat de l'influence d'une réglementation, ou plutôt des réglementations successives qui s'entremêlent et s'entrecroisent dans le temps. Or de ce point de vue Buenos Aires représente un cas particulier car dans un court période du temps, environ un siècle, s'entrecroisent un développement urbain accéléré et un enchevêtrement de réglementations plus au moins restrictives (jusqu'à 1944 et 1957) et plus ou moins performatives (1977 jusqu'aujourd'hui).

La singularité de la forme urbaine de Buenos Aires par rapport aux villes américaines dont l'origine est aussi une trame orthogonale obéit à deux raisons principales. D'une part c'est sa croissance exponentielle liée à l'immigration d'origine européenne - de la fin du XIX^{ème} siècle au début du XX^{ème} siècle - qui la différencie d'autres villes de l'Amérique du Sud. Et d'autre part c'est par la superposition et



Buenos Aires, Edificio Safico 1933

surtout le mélange de réglementations qu'elle se distingue des villes de l'Amérique du Nord. Pour saisir les raisons qui ont permis la constitution des situations urbaines à forte potentialité d'externalités positives, il convient de démêler les caractéristiques de ces réglementations, leur superposition parfois insolite. A l'intérieur des codifications urbaines successives on peut distinguer les réglementations restrictives dont l'objectif est de limiter les dimensions à ne pas dépasser et les réglementations performatives qui, elles visent à obtenir des volumétries urbaines préconçues.

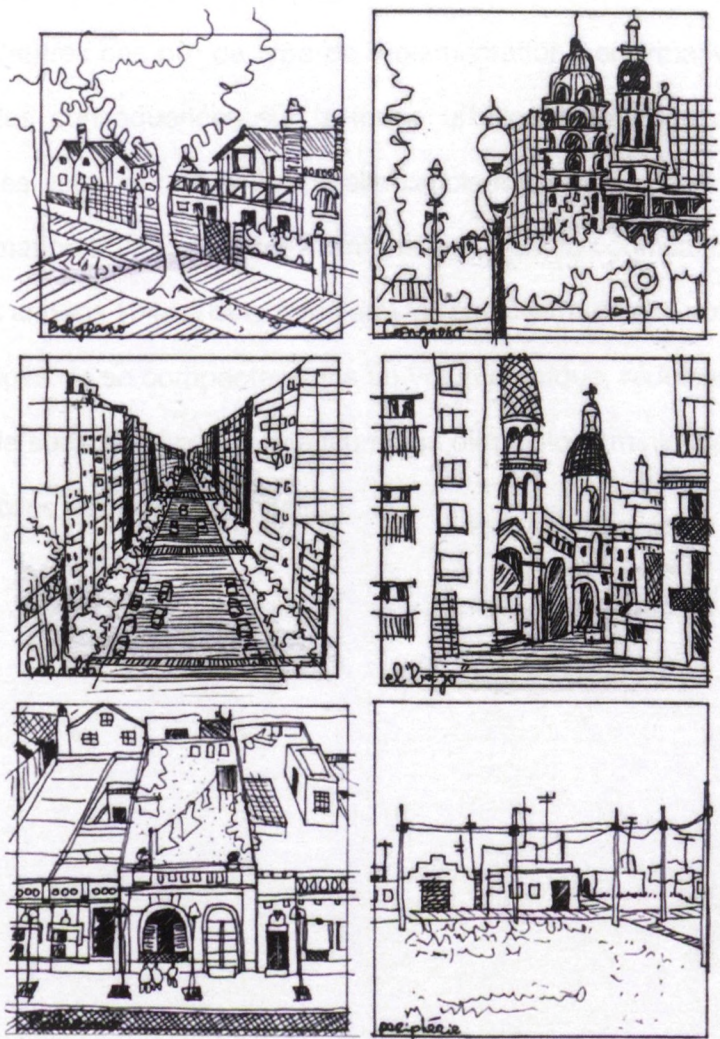
Les premières, les réglementations restrictives établissent des contraintes dimensionnelles qui, tout en ayant des conséquences sur l'espace urbain, s'énoncent non pas selon la forme finale des volumes à construire, mais des bornes bidimensionnelles⁵. C'est ainsi que la réglementation restrictive s'exprime soit dans la surface du

5 Cf. Fernando Diez *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, 1997.

plan (coefficient d'occupation du sol), soit dans la surface de la section (prospect). Il s'agit d'un type de réglementation qui caractérise les premières codifications jusqu'à celle l'année 1944, même on si on trouve ce même type dans la réglementation des édifices type tour de 1957. Compte tenu la division parcellaire des îlots («manzanas») constitutifs du tissu urbain de Buenos Aires, cette réglementation a induit la construction d'édifices divisés en blocs en profondeur par rapport au plan. D'autre part et par rapport à la coupe, cette même codification a conduit au développement des formes de retraits variables en application des règles de prospect.

L'architecture de la ville développée sur ce type de réglementation restrictive est une architecture rationaliste, une architecture pleine d'invention et productrice de plus belles situations urbaines contemporaines Le deuxième type de réglementations, celle performatives, visent à obtenir des résultats formelles préconçues, des volumétries préfixées.

Le cas le plus explicite de cette volonté de contrôle de la



Buenos Aires, « Manzanas »

forme des édifices à construire on le trouve dans la dernière codification dans ce qu'on appelle le «profil morphologique», il s'agit de dessiner une délimitation globale qui détermine une fois pour toutes le volume à construire et donc la forme urbaine. Plutôt moins réussite par rapport aux objectifs formulés, on trouve ce même type de réglementation dans le code d'édification de 1977. En définissant les édifices à contour dégagé, ce code établit en fait une volumétrie obligatoire en fonction des espaces libres dégagés, sans



Buenos Aires, Calle Lavalle 1938

se soucier des conséquences sur l'ensemble de l'îlot. Il y a d'autres cas où ce type de réglementation performative a des conséquences sur la forme urbaine différentes de celles liées aux objectifs qu'elle proclame. Ainsi, visant la formation d'un fond d'îlot à dimensions fixes, la codification des années 1944 a déterminé que les édifices mitoyens sont obligés de se compacter dans un volume unique, réduisant de la sorte leurs patios intérieurs aux dimensions minimales établies par la réglementation.



§ 6

Le type de réglementation performative a été l'objet de fortes critiques, en effet les résultats obtenus en terme de forme urbaine par ce type de réglementation, en particulier celle de 1977, sont loin de satisfaire les objectifs proclamés. Un de ses objectifs était de libérer le rez de chaussé des édifices à périmètre dégagé en vue de sa connexion avec le fond des îlots. Or dans les faits l'application de cette règle performative se révélait source de désintégration d'un tissu urbain que par ailleurs on essayait de consolider. Toutefois en s'appuyant sur une vision de la ville homogène, ces critiques ont conduit à renforcer le caractère performatif des réglementations successives dont l'aboutissement est la détermination d'un enveloppant volumétrique restrictif appelé «profil morphologique».

Il existe en revanche un consensus généralisé pour constater



Buenos Aires, rationalisme 1930-60

que les règles seulement restrictives, en particulier celles en place entre 1920 et 1944, ont favorisé l'invention des architectures riches pour la forme urbaine.

Cependant on ne tire pas toutes les conséquences de ce constat. Ainsi on ne prend pas en compte qu'il s'agit d'une

restriction radicale et non pas d'une restriction en générale. Il ne s'agit pas d'une restriction qui établirait parmi les volumétries à construire une dominante des volumes homogènes ou génériques. Il s'agit en réalité d'une restriction qui met de limites à ce que l'on peut construire dans une parcelle mais pas en tant que volume car la règle restrictive elle-même s'exprime en termes de restriction, restriction dimensionnelle. En effet sans se référer explicitement à un modèle tridimensionnel idéal, ces règles se bornent à des préceptes exprimés soit en plan (règle d'occupation du sol) soit en coupe (règle de prospect), mais considérées séparément. Cette restriction interne à la règle restrictive elle-même, n'est pas un phénomène secondaire, elle a des conséquences sur les comportements qu'elle induit dans les projets concrets. Enoncer la restriction réglementaire de manière absolument séparée soit en plan (plan d'occupation du sol) soit en coupe (prospect) n'est pas nécessairement une imperfection de la réglementation. Coordonner les

instructions exprimées en plan avec celles exprimées en coupe, et donc préfigurer des volumétries ne peut être considéré un progrès dans la précision de l'énoncé de la règle que si on admet a priori une vision volumétrique de la forme urbaine. Derrière cette recherche de cohérence entre plan et coupe se cache une conception de la ville basée sur les rapports entre volumes édifiés ou à édifier, des volumes qui agissent comme les parties d'un tout urbain à «composer» d'avance.

Alors toute réglementation, même si elle se présente sur le mode restrictif, présuppose un régime de composition urbaine et elle est donc en quelque sorte performative. Inversement réglementer séparément en plan et en coupe ouvre sur des incertitudes sur le résultat final ; d'où le souci de trouver des cohérences rassurantes. Et cependant une question reste à poser : et si en se restreignant à énoncer la règle dans une dimension -1 par rapport à l'espace tridimensionnel qu'elle prétend codifier, on s'ouvrait à une

conception connexionniste, voire stratifiée de la ville ?

Autrement, dit peut être par delà la conscience explicite de ses agents, une réglementation exprimée en plan et coupe séparés aurait agit comme l'outil indispensable pour engendrer une ville à partir d'un système de flux à activer ou désactiver ou plus précisément comme le résultat d'un logique connexionniste ou myope ? La question mérite d'être posée.



Buenos Aires, vue d'avion

§ 7

La portée opérationnelle et théorique d'une réglementation qui, comme celle mise en l'œuvre entre 1920 et 1944 à Buenos Aires, se limite à des restrictions bidimensionnelles autonomes pour gérer les espaces pluri dimensionnels de la ville est loin d'être reconnue. Que les années trente, l'époque où se développe à Buenos Aires une architecture rationaliste d'une grande qualité, soit aussi l'époque où régit une telle réglementation n'est pas le fruit du hasard.

On peut rapprocher la réussite de ce type de réglementation restrictive à la qualité du style architectural dans lequel elle s'est incarnée. Il serait cependant plus juste d'affirmer qu'une telle qualité architecturale a été rendue possible grâce à l'application d'une réglementation qui parce qu'elle s'exprime selon des restrictions dimensionnelles radicales, ouvre sur une conception non volumétrique de la ville, et donc plus inventive. De ce point de vue on pourrait

analyser la manière dont Mario Roberto Alvarez, un de plus grands architectes argentins a pu tirer bénéfice de cette réglementation en l'appliquant beaucoup plus tard à la construction des tours insérées dans le tissu urbain existant. Tout se passe comme si en optant pour l'utilisation des règles de prospect plus restrictives que celles autorisées à l'époque pour la construction des tours, l'architecte obtint une plus grande liberté de projet et en même temps réalisa une production d'espaces urbains plus riche.

A Buenos Aires les réglementations se succèdent et se superposent trop souvent. On peut voir cette superposition comme un inconvénient ne permettant l'homogénéisation du tissu urbain, ou au contraire la cause de sa vitalité. Dans les années soixante une réglementation rend possible la construction d'édifices en tour par delà du prospect. Or dans la série de logements construite sous le nom de Panedile par Mario Roberto Alvarez, les édifices en tour qui

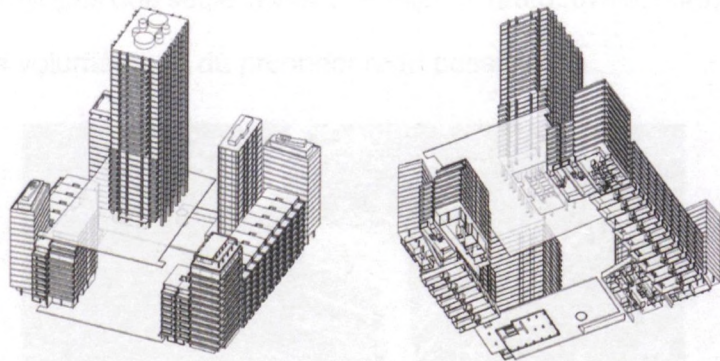


Edifice Cavanagh, Buenos Aires 1936

se dégagent entre des édifices mitoyens suivent encore la règle du prospect des années trente.

Au lieu de se tenir à une réglementation qui lui permettait désormais de construire des édifices de grande hauteur alignés avec la façade, à condition de laisser des patios latéraux, pour arriver à la hauteur souhaitée pour une tour, Alvarez va suivre la ligne du prospect feignant d'ignorer que c'est une tour, ce qui l'oblige à pénétrer en profondeur dans l'îlot. Ainsi en se déplaçant en profondeur vers l'intérieur de la «manzana», la tour laisse la place pour un patio/jardin qui, incrusté dans la masse construite de l'îlot agit comme un square urbain qui l'encadre et qu'elle encadre. D'autre part l'ouverture vers le cœur de l'îlot où se place désormais la tour, ce patio/jardin et square urbain est ceinturé par deux édifices qui, parties essentielles du nouvel ensemble, assurent l'unité de la «manzana».

Si bien que tout en introduisant un édifice en tour au milieu



M.R. Alvarez Panedile 1, Buenos Aires

du tissu urbain, le projet préserve l'enchaînement sans solution de continuité des façades ainsi que la continuité des trottoirs, des rues et donc des promenades urbaines. Rendu possible par l'application d'une règle de prospect ancienne, le déplacement de la tour en profondeur permet d'emboîter dans un même îlot des édifices de hauteur différente, sans perdre l'homogénéité des façades en même temps que se dégagent, ne serait-ce que visuellement, des espaces ouverts dans la compacité urbaine.



M.R. Alvarez Panedile 1, Buenos Aires

L'incision de la masse construite nécessaire à l'emplacement d'une tour au milieu de l'îlot, s'accompagne latéralement par l'émergence de deux édifices qui suturent presque totalement la continuité de la «manzana».

Il y a une espèce de ruse dans ce dispositif retors à la fois d'entaille et de saturation partielle. On pourrait parler

d'arrangements en biais, résultant de déplacements louches ou myopes que seule la vieille législation restrictive et surtout non volumétrique du prospect rend possibles.



M.R. Alvarez Panedile 1, Buenos Aires

§ 8

La réussite urbaine des projets de Mario Roberto Alvarez se joue dans la qualité des espacements qu'au milieu de la ville compacte se dégagent grâce à ses interventions. Ces espacements à la fois ouverts et contrôlés, deviennent les plus souvent les lieux de rencontres et d'échanges qui



M.R. Alvarez Panedile 5, Buenos Aires

caractérisent les externalités positives que seulement la ville stratifiée peut produire.

Plutôt que poursuivre une volumétrie prédéterminée Mario Roberto Alvarez use subtilement des restrictions réglementaires en cours, au coup par coup. Ainsi dans la série du Panedile il opère deux mouvements, en apparence contradictoires, mais tout deux permis par la législation : le percement de la «manzana» pour construire une tour et le recouvrement partiel de la fente avec des édifices homogènes et alignés. Il arrive ainsi à intercaler dans un tissu urbain serré des jardins intérieurs qui, sans interrompre la continuité du réseau de rues, s'ouvrent partiellement comme des squares urbains.

Dans un autre de ses projets, celui de la *Galeria Jardin* de la calle Florida, il tirera un bénéfice inattendu de l'exigence réglementaire des patios latéraux à des édifices à grande hauteur construits au milieu d'un tissu existant. Ces patios

deviennent dans son projet des espacements qui, en perçant la masse de la «manzana» autour des nouveaux édifices tours, restent à ciel ouvert et, en agissant comme des extensions naturelles des rues piétonnes du quartier, structurent une galerie commerçante qui s'étale à plusieurs niveaux.

Tout est fait de sorte telle que l'intervalle créé entre les tours et la masse existante se déroule sans solution de continuité avec l'espace urbain. La frontière entre espace privé et public se décline selon une plus grande variété, sans qu'on puisse décider où commence l'un et où finit l'autre. Les rues piétonnes du quartier se potentialisent par la présence d'une galerie commerçante qui, conçue comme leur prolongement, gagne en se fusionnant avec une nouvelle réalité urbaine. Ses rues internes à ciel ouvert permettent à la Galerie Jardin de réaliser de manière exemplaire ce que d'autres shoppings centers ont réussi à Buenos Aires.

Ni contextualisation mimétique du quartier marchand qui les entoure, ni centres commerciaux parachutés dans un non man's land, ils introduisent au milieu d'un tissu déjà dense un haut degré de condensation dans la promenade urbaine. Plus encore en montrant les tours des bureaux qui émergent de l'intérieur même de la galerie comme autant d'édifices incrustés, le projet d'Alvarez radicalise encore plus ce processus de démultiplication dans l'intensité métropolitaine. Nul recours à des extravagances formelles, seulement une sage manipulation des réglementations restrictives, pensées en deçà de toute volumétrie figée.

Aujourd'hui avec des réglementations basées sur des «profils morphologiques» où la combinaison des volumes détermine a priori la forme du projet, aucune de ces réussites urbaines ne serait possible. Or la condition nécessaire de ces projets, ce sont des règles qui soient tout à la fois précises sur la fixation des hauteurs en coupe, et myopes par rapport au



M.R. Alvarez, Galeria Jardin, Calle Florida, Buenos Aires

plan, ou inversement. Le dispositif du projet urbain à l'œuvre derrière ces projets d'Alvarez n'est pas celui d'un plan masse (master plan), il est même son contraire. Aucun plan exprimant une composition urbaine déterminée, ne vient pas fixer en avance la hauteur respective des volumétries positionnées préalablement dans ce plan «directeur» de l'ensemble. Ici la fixation du plan s'accommode d'un prospect défini selon des sections bidimensionnelles autonomes. Des hauteurs

qui sont dessinées en coupe deviennent déterminantes pour la conformation finale d'un projet dont le plan s'agence non pas selon un schéma d'ensemble, mais coup par coup.

Il s'agit d'un projet de fragments urbains où la prééminence de la hauteur, et donc de la coupe, va de paire avec une démarche connexionniste. C'est pourquoi les fragments de villes ainsi conçues dessinent les conditions de possibilité d'une ville par strates, une ville dans laquelle règne la réversibilité et rétroaction, une ville qui productrice des externalités positives est le territoire propice à la mutation en cours.

§ 9

Pour une pensée habituée à considérer l'architecture en général et l'architecture de la ville en particulier, comme des jeux volumétriques soumis à des plans directeurs, il résulte difficile de saisir la nature des mécanismes d'entrelacements que nous venons d'analyser. Reconnaître la possibilité d'une considération séparée du plan et de la coupe dans le processus de projet, autrement dit introduire à l'intérieur même de la conception architecturale l'hétérogénéité des axes, apparaît comme un acte d'incohérence, voir d'illogisme, alors que c'est au contraire le dépassement vers une logique non compositionnelle, non perspectiviste de l'espace.

Et cependant il ne faudrait pas confondre, ce n'est pas à cause d'un quelconque relâchement des contraintes qu'une réglementation restreinte à une considération séparée du

plan et de la coupe permet une plus grande inventivité spatiale. Le fait de ne pas s'ajuster à une volumétrie fixée d'avance, ne signifie pas un spontanéisme sans règle, bien au contraire. La contrainte d'une réglementation qui sépare plan et coupe, stimule l'invention, suscite les solutions nouvelles, libèrent ainsi de la répétition et des «recettes» des morphologiques arrêtées.

La question ne tient pas dans l'augmentation ou la diminution des contraintes réglementaires, mais dans la nature même des règles à suivre. Si aujourd'hui la puissance créative d'un type des règles qui s'énonce en préservant l'hétérogénéité du plan et de la coupe n'apparaît pas évidente c'est qu'on a rendu naturelle et comme évidente la vision de l'architecture en composition volumétrique en perspective plutôt qu'en espace dedans-dehors : considération du projet basée sur la perspective plutôt que sur la dominance de la coupe transversale et directionnelle.

Pour sortir de cette perception «innée» de l'image perspectivique et de sa volumétrie figée, il convient de revenir au moment où se met en place une distinction très nette entre deux dispositifs distincts : celui de l'image perspectivique et celui de l'espace architectural. Il convient de retrouver les fondamentaux de ce dernier dispositif avant qu'il soit subsumé par le premier, au nom d'une géométrie élémentaire, d'une morphologie homogénéisant, d'une volumétrie sans intérieure.

A un siècle de distance, les deux traités majeurs qui encadrent l'éclosion de l'architecture de la Renaissance italienne, le *De Re Aedificatoria* d'Alberti et le *Vitruve* traduit et commenté par Daniele Barbaro et illustré par Palladio, bannissent explicitement l'utilisation de la perspective dans la conception architecturale, en la limitant à la peinture ou à la scénographie théâtrale⁽⁶⁾. En privilégiant pour l'un la

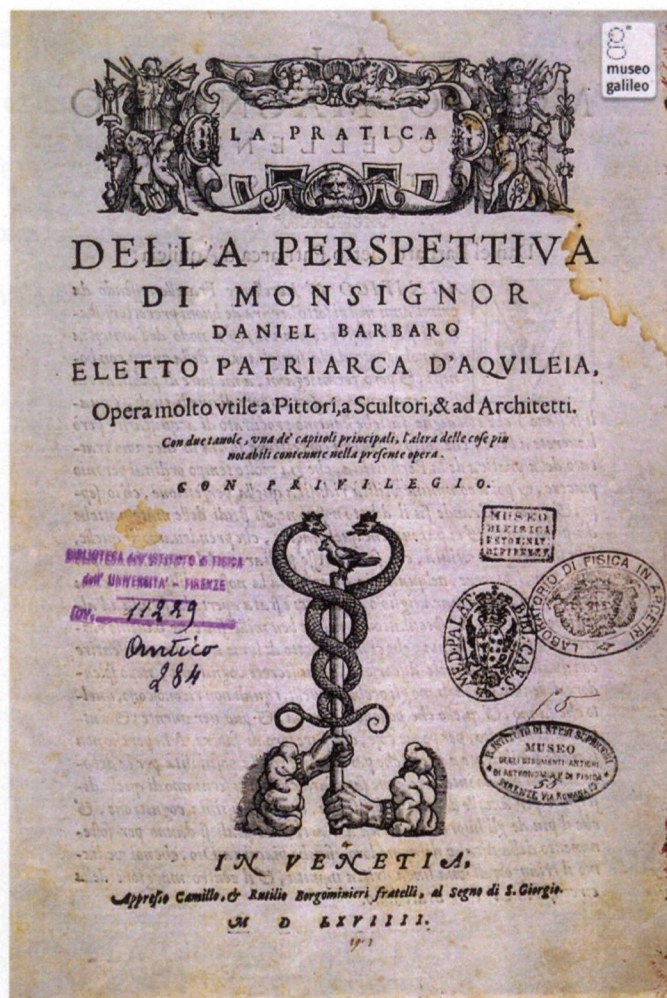
⁶ *De Re Aedificatoria* d'Alberti date de 1450, tandis que la première édition, *L'architettura di Vitruvio*, de Barbaro est de 1556



A. Dürer, Perspective, 1525

maquette et pour l'autre la section, les deux traités refusent d'inclure la perspective dans la démarche architecturale.

Exclusion d'autant plus significative que les auteurs ont, l'un et l'autre, écrit un traité consacré à la perspective. Ainsi dans le *De Pictura* Alberti explicite les règles géométriques de la construction légitime de la perspective dans l'espace du tableau. Tandis qu'en montrant comment tirer parti d'une lentille pour améliorer l'utilisation de la chambre noire, Barbaro anticipe dans son *La pratica della prespettiva* le rôle que la perspective allait jouer dans les développements futurs de l'image en photo et en cinéma. C'est donc en



D. Barbaro, *La Pratica della Perspettiva*, Venise 1568

connaissance de cause qu'ils tiennent à séparer le dispositif architectural de celui de la perspective.

Loin de confondre la raison du dispositif d'invention architectural avec celle de la construction légitime de la perspective, Alberti tient à souligner la différence qui sépare les lignes «en raccourci» qu'utilise le peintre et celles propres au projet architectural, celles dont la constance est d'emblée engagée dans un ailleurs⁽⁷⁾. Il sait qu'à la différence d'un tableau, l'espace architectural ne produit pas une image fixe, mais ce que Choisy appellera une «image mouvementée»⁽⁸⁾.

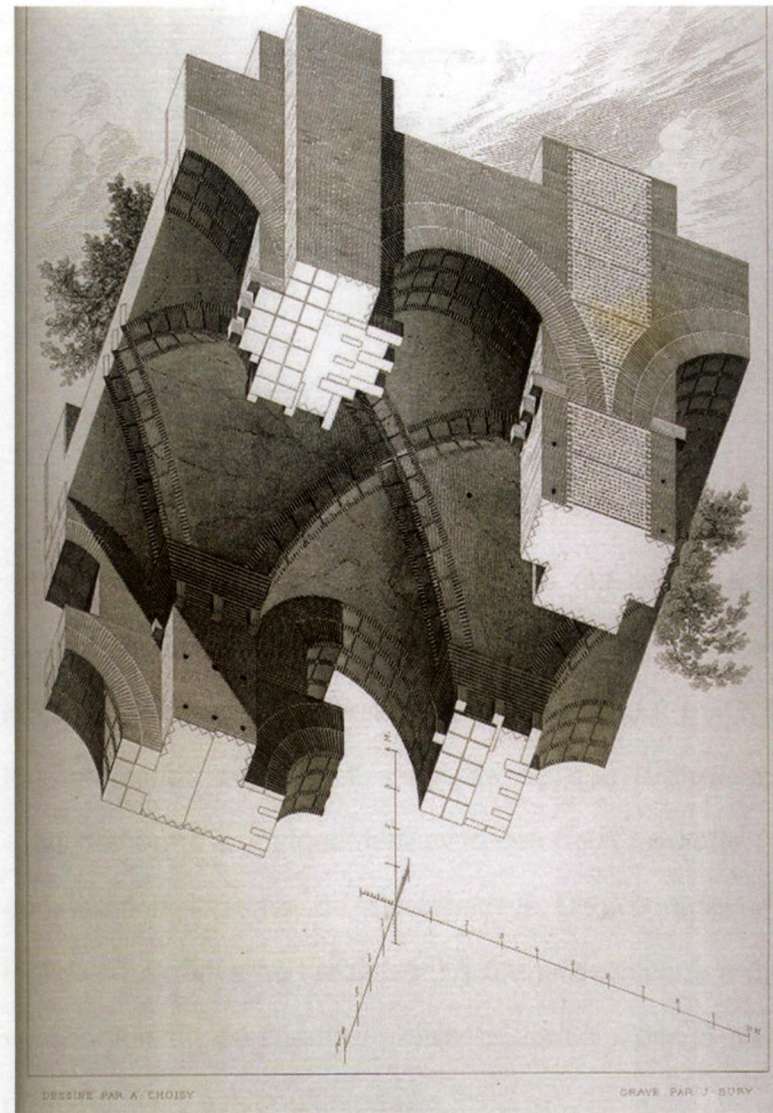
Plan basilical ou plan central, axe horizontal ou vertical, l'architecture renaissante d'un Brunelleschi produit une figure classique dont l'unité qui la caractérise est perceptible non

pas à partir d'un point de vue immobile, mais par séquences,

7 «Inter pictoris atque architecti preceptionem hoc interest, quod ille prominentias ex tabula monstrare umbris et lineis et angulis communitis elaborat, architectus spretis umbris prominentias istis ex fundamentis descriptione frontis cuiusque et laterum alibi constantibus lineis...», L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, II / 1, p. 21.

8 A.Choisy, *L'art de bâtir chez le romains*, notes sur le mode de représentation, Paris 1873

par spasme, par *rythmos*. Il ne s'agit pas seulement de remarquer la différence entre deux types de percepts : image fixe et image mouvementé ; «lignes en raccourci» ou «lignes dont la constance est ailleurs» ouvrent sur deux dispositifs de production, sur deux techniques distinctes qu'il convient de préciser.



A. Choisy, illustration *L'art de bâtir chez le romains*, Paris 1873

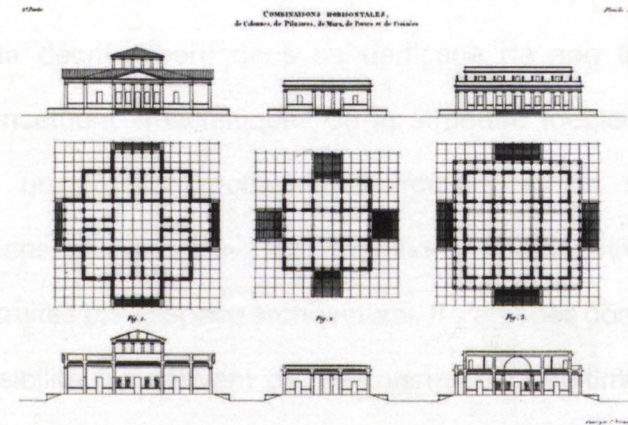
§ 10

Dans son *Della Pittura* Alberti explicite la «construction légitime» des lignes en raccourci de la perspective en établissant un «damier régulateur», une espèce d'échiquier en plan à partir duquel on peut élever les différents volumes qui occupent l'espace du tableau. Il s'agit de la vision projective d'un espace homogène et proportionnellement structuré qui préfigure l'espace que la géométrie du milieu du XVIII^{ème} allait expliciter définitivement.

Il faudra attendre encore le *Précis d'Architecture* que Durand publie au début du XIX^{ème} pour voir apparaître comme fondement de la «composition» architecturale une trame en plan qui présentée comme base de la volumétrie architecturale, fait écho à ce damier régulateur⁽⁹⁾.

Ce qui sert à fonder l'espace homogène de la composition

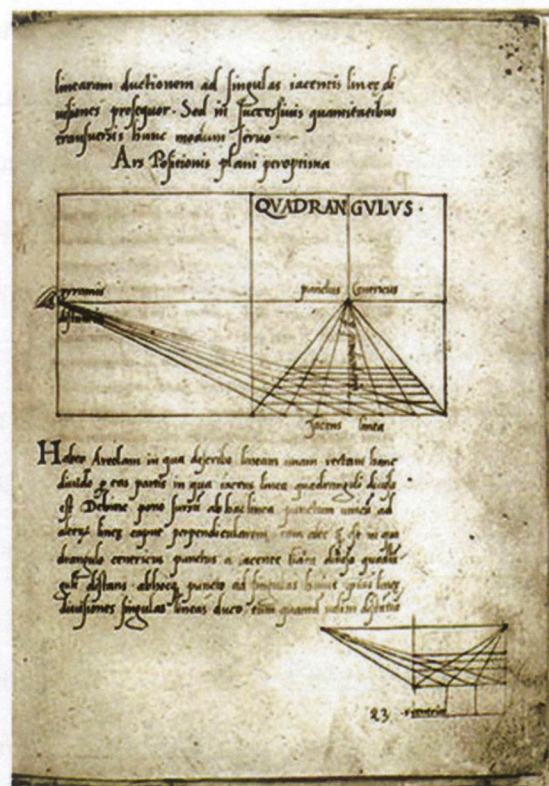
9 J.N.L. Durand *Précis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris 1805



A. Choisy, illustration *L'art de bâtir chez les romains*, Paris 1873

en architecture est donc la même grille qui avait permis jadis à Alberti d'expliquer théoriquement dans son traité le positionnement des volumes dans le tableau à partir de leur projection conique. Il s'agit de ce que Brunelleschi avait démontré empiriquement avec ces deux *tavolette* : la construction «légitime» de la perspective. De là à attribuer la logique qui gouverne l'architecture brunelleschienne à une «proportion en perspective» mise en lumière par le traité d'Alberti, il n'y avait qu'un pas.

Pas rapidement franchit par des historiens si talentueux que Witkover. Or, il faudrait s'attarder sur ce qu'Argan considère comme étant la troisième «machine perspectivique» construite par Brunelleschi : la coupole du dôme de Florence.



L.B. Alberti *De Pictura*, manuscrit 1432

«Structure qui monte abruptement au dessus du ciel», telle que la décrit Alberti dans sa dédicace de son traité⁽¹⁰⁾. L'agencement «machinique» de la structure (déplacement entre un premier mouvement circulaire et un second d'ascension) «montre» les conditions «perspectiviques» construites par l'espace architectural. Il s'agit des conditions de visibilité qui dérivent de la construction légitime de la perspective des tableaux pour s'en écarter définitivement.

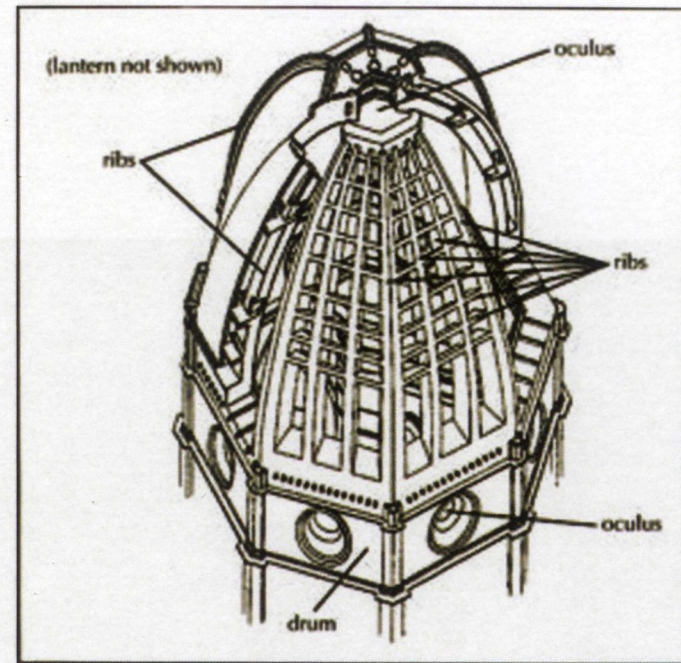
Gigantesque machine, la structure du dôme ne se satisfait pas de refléter le ciel comme le fait le miroir de la première *tavoleta*, ni de dessiner son profil au dessous comme le fait la deuxième : selon Alberti, elle passe «par-dessus les cieux». La convergence des nervures élève le point de fuite, matérialisation de l'infini, selon un axe qui monte par dessus les cieux. En tant que machine de perspective, la structure du dôme vient achever les deux expériences précédentes.

10

L.B. Alberti *Della Pittura* . Dédicace à Brunelleschi.

Cherchant à prouver la légitimité de la construction de la perspective, les expériences de Brunelleschi mettent en place un agencement qui permet d'accommoder effectivement le point de fuite représentant l'infini au point de vue fini d'un observateur. Ainsi, la fissure du premier tableau conduit le rayon central de la pyramide visuelle de l'observateur de telle sorte, qu'en se reflétant dans le miroir il puisse témoigner de la manière dont, dans la perspective centrale, son point de vue et le point de fuite se renvoient. L'agencement est celui d'une projection réversible : celui qui observe voit dans le miroir un point de fuite infini qui correspond au point de vue d'un observateur idéal, lequel en regardant directement la *tavoleta* verrait le point de fuite infini derrière la tête du premier et seul véritable observateur.

La structure prouve comment la mobilité de l'observateur d'une architecture l'oblige à ressentir plus qu'il ne voit. L'infini vers lequel monte la verticale de la lanterne, lieu de



Brunelleschi, Structure du dôme de Florence

convergence des points de fuite, se projette derrière une multiplicité virtuelle de têtes en déplacement. L'infini du point de fuite ne se projette pas pour se localiser «derrière la tête», sa projection se diffuse en cercle. Si bien qu'au lieu de placer sa projection «derrière», il faut la situer «de part et d'autre» de la tête. Le même infini qui fuit vers le haut se

retrouve dans les oreilles de l'observateur : l'architecture se voit avec les oreilles. L'infini ne frôle le visible que lors qu'il trouve son écho dans un autre sens : l'ouïe. Vitruve parle d'eurythmie, qualité ultime de la forme pour Barbaro.

A la différence de celui de la peinture, le dispositif architectural concernerait non seulement un observateur en mouvement, mais un double registre dépassant celui d'une perception purement visuelle. C'est peut être pourquoi en décrivant les lignes qui utilise l'architecte, Alberti tient à signaler que sa constance se trouve toujours «ailleurs»⁽¹¹⁾.



Dôme de Florence, photo J.Mehdaoui

11 Cf. Note 7

§ 11

Après Alberti, Barbaro refuse d'inclure la perspective en tant que scénographie ou écriture de la scène, parmi les représentations ou «espèces» de l'architecture. A côté de l'ichnographie (plan) et l'orthographie (élévation), il propose de lire dans la troisième idée indiquée par Vitruve non pas scénographie, mais sciographie ou *skiagraphia*. *Skiagraphia* dit le texte est ce qui montre par fort contraste ce qui émerge de l'ombre, donc les saillies et les creux, donc le profil c'est à dire la section⁽¹²⁾. La perspective scénographique, tout comme l'habileté du dessin (*peritiam graphidos*), sont selon lui des outils réservés à la construction de cet appareil

de spectacle qui est la scène du théâtre⁽¹³⁾. Pour justifier

12 «La troisième idée est celle de la *skiagraphia*, l'architecte en tire le plus grand profit. En effet il s'agit du «profil» et celui-ci non seulement fournit la description exacte de l'épaisseur des choses, il permet aussi de distinguer dans chaque membre de l'ouvrage ce qui étant saillié avance de ce qui étant creux rentre dans le corps bâti», D. Barbaro, *Vitruvio*, I/2 p.19.

13 Selon Barbaro, la *peritia graphidos* dont parle Vitruve au livre 1 chapitre 1, est une compétence utile aux peintres et sculpteurs mais aussi aux architectes

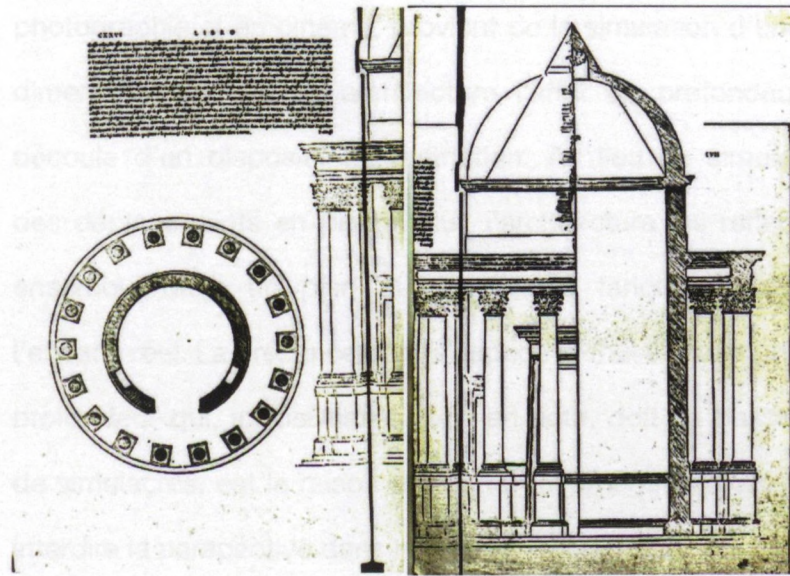
l'élimination de la perspective des idées ou représentation de l'architecture, le *Vitruve* de Barbaro-Palladio nous propose de lire non pas scénographie, mais *skiagraphia*. Perspective en général est, toujours selon le même texte, ce qui prend (y compris dans les édifices) la lumière du haut⁽¹⁴⁾. En revanche *skiagraphia* est à la lettre «écriture de l'ombre».

Pour montrer ces «espèces» ou représentations, Palladio dessine dans le *Vitruve* de Barbaro un petit temple rond. Plan, élévation et coupe s'y associent, enveloppés dans la même silhouette pour montrer simultanément et alternativement l'extérieur et l'intérieur. Mais cette double temporalité de l'alternatif et du simultané, considérée du point unique de la figure classique, conduit à ce paradoxe : au même moment, nous sommes dedans et dehors, les allers-retours parcourus sans cesse ont fini par nous saisir et nous contraignent à un surplace où se concentrent tous

dans le tracé des plans de théâtres comme le montre *Vitruve* dans le livre V chapitre 6», D. Barbaro, *Vitruvio*, I/2, p 10.

14 Par la perspective on prend les lumières du ciel : c'est là la définition de la perspective universelle» D. Barbaro, *Vitruvio*, I/1 p. 11.

les mouvements. Plus généralement dans les dessins de ses villas en séparant la représentation du plan Palladio place côte à côte, orthographe et *skiagraphia*. Elévation et section nous montrent dans un dessin unique l'axe qui organise l'espace du projet, un axe qui n'est pas un axe de géométrie, mais un axe reliant les deux pôles d'un même déplacement, un axe de mouvement. Au moment où ce qui ressort et ce qui s'enfonce coexistent dans un même



Palladio, Illustration des «ideas de la dispositio», pour le *Vitruvio* de D. Barbaro, 1556

registre, au moment où cet effet «skiagraphique» vient s'inscrire dans le concret, la puissance de la ligne qui libère la figure architecturale apparaît, il s'inscrit comme ensemble des motions, L.C. dira commotion architecturale⁽¹⁵⁾. On comprend pourquoi Barbaro attribue à la seule *skiagraphia* la capacité d'énoncer l'essentiel de l'espace architectural, d'en être sa représentation «indispensable»⁽¹⁶⁾.

L'enjeu des représentations n'est pas de savoir où va l'architecture, sa destination, il concerne sa capacité à produire des mouvements.

L'architecture serait littéralement cette capacité à mouvoir : inscrire un lieu, ouvrir un chemin, décider un mouvement manifeste ou imperceptible. Il s'agit en fait d'un ensemble de déplacements en profondeur qui ne sont pas seulement des

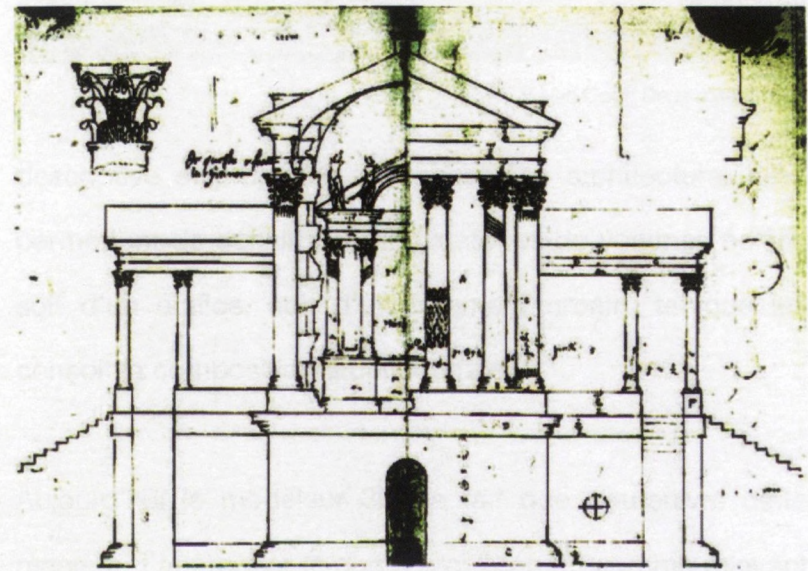
15 «On entre, on marche, on regarde en marchant, et les formes s'expliquent, se développent, se combinent», à l'extérieur «on approche, on voit. on s'intéresse, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se retourner» Le Corbusier de Maurice Besset éd Skira

16 «Le «profil» dit *skiagraphia* se révèle en architecture indispensable. C'est ainsi qu'il faut lire la troisième idée de la *dispositio* et non pas comme «scénographie», car à travers la *skiagraphia* on rend une raison plus distincte et ouverte que par la scénographie», D. Barbaro, *Vitruvio*... 1/2 p. 20

mouvements en acte, mais aussi en puissance dans l'espace architectural, tous ensembles dans l'écho de la commotion. Si les mouvements de déplacement font bloc dans la commotion de l'espace architecturale, ce qu'ils se déploient sur une profondeur toujours là et toujours insaisissable.

«Il n'y a architecture sans profondeur insaisissable», écrit Le Corbusier. Si la profondeur en peinture, mais aussi en photographie et en cinéma, provient de la simulation d'une dimension ajoutée, en architecture l'effet de profondeur découle d'un dispositif de restriction. Au lieu de simuler des déplacements en profondeur, l'architecture les retient ensemble dans un plan et une coupe tangibles dans l'espace réel. La présence dans l'espace architectural d'une profondeur qui, insaisissable mais en acte, doit se passer de simulacres, est la raison profonde qui amène Barbaro à interdire la perspective dans le projet.

Basé sur la *skiagraphia* ou section le dispositif de l'architecte vise un espace où la profondeur devienne une orientation transversale dominante, un espace inévitablement complexe. Paradoxalement, le dispositif perspectif devait préalablement uniformiser l'espace pour que la profondeur puisse se mettre en scène.



Palladio, dessin d'un temple romain

§ 12

Le dispositif qui, basé sur la section ou *skiagraphia*, propose Barbaro reste sans suites, tout au moins immédiates dans l'histoire architecturale. Il faudra attendre les axonométries inversées de Choisy, pour voir une reprise d'un type de représentation où se présentent simultanément dedans et dehors et donc la profondeur qui les relie. En revanche en théorisant "l'art du trait" utilisé depuis la naissance des métiers afin de résoudre plus ou moins empiriquement les problèmes posés par la coupe des pierres la géométrie descriptive définie par Monge au milieu du XVIII^{ème} s'impose presque naturellement comme système de représentation en architecture.

Etant avant tout une méthode pour résoudre de façon graphique sur le papier des problèmes d'intersections et d'ombres entre volumes et surfaces définis de façon géométrique dans l'espace à trois dimensions, la géométrie



V. Van Gogh *Deux mains* 1845

descriptive et projective s'imposent en architecture. Elles permettent de définir les combinatoires de volumes édifiés soit d'un édifice, soit d'un fragment urbain, tel que les conçoit la composition architecturale.

Aujourd'hui le modeleur 3D ne fait que poursuivre cette manière d'approcher le corps architectural comme relevant avant tout de la disposition de ses différentes parties sur continuum tridimensionnel uniforme.

A l'intérieur d'un tel continuum la détermination systématique d'un corps se réduit à la description des rapports entre ses différentes parties et ne touche pas à la «situation» de ces éléments, c'est-à-dire à leur orientation régionale, à leur profondeur comme rapport à des points cardinaux. Or voilà que dans un opuscule précritique Kant va montrer que par delà des apparences trompeuses, il existe un espace absolu dans lequel les déterminations régionales ne sont pas des conséquences de la disposition des parties, mais qu'en revanche une telle disposition dépend d'une détermination régionale, d'une «situation» fixée par une orientation préalablement établie⁽¹⁷⁾.

Le fait qu'avec des dispositions de parties identiques, le gant la main gauche et celui de la main droite ne recouvrent pas le même espace lui permet de montrer l'existence derrière

17 «D'après cela il est clair : que les caractéristiques de l'espace ne résultent pas des situations des parties de la matière les unes contre les autres, mais que celles-ci résultent de celles-là ; que des différences peuvent être rencontrées dans la constitution des corps, et même de véritables différences, qui reposent uniquement sur l'espace absolu et originel, parce que ce n'est qu'à travers lui que la relation des choses corporelles est possible» - Emmanuel Kant, *Du premier fondement de la distinction des régions dans l'espace* [1768]

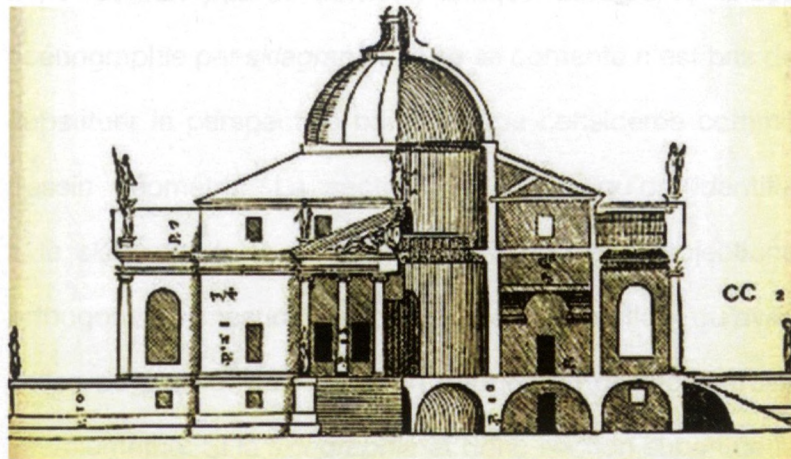
les apparences d'un espace plus fondamental. Le gant et l'image miroitée montrent qu'une identité «extérieure» et quantitative peut cacher une différence «intérieure» qualitative. Kant désigne ce rapport de différence dans la similitude par le terme d'incongruence.

L'incongruence qu'on appelle aussi «chiralité» est cette propriété d'un objet à trois dimensions non superposable à son image dans une symétrie par rapport à un plan.

Elle permet de mettre en évidence ce qui dans l'espace échappe à la construction de la géométrie (descriptive, projective ou autres). Sans être nécessairement incongruent, le corps architectural se caractérise aussi par la non coïncidence entre sa structure interne et sa structure externe, entre son dedans et son dehors et c'est la *skiagraphia*, telle que la dessine Palladio, qui le met en lumière.

Si bien que tout comme le corps incongruent, le corps architectural engage un espace dont l'essentiel échappe à la géométrie et donc à la perspective. Un espace à l'intérieur

duquel la relation entre éléments est seconde par rapport à leur situation dans une région préétablie, par rapport à leur orientation, voir leur profondeur.



A. Palladio *Villa Capra*

Ce que Kant démontre en utilisant l'incongruence ou la «chiralité» propre à certains corps, Palladio le montrait déjà en dessinant ses villas dans une même silhouette en vue et section. L'enjeu de substitution de la perspective par la section ou *skiagraphia* dans dispositif architectural devient ainsi explicite. Il s'agit de rendre compte d'un espace qui

est apte à engager un processus architectural. En rendant hétérogènes les axes x et y , la force de la gravité signe à priori la place du poids et donc de la structure dans l'espace architectural.

De même la présence des régions orientées permet d'inscrire dans un tel espace les conditions de nos déplacements et donc de son usage. De cet espace le dispositif de la perspective ne pouvait saisir qu'un faible simulacre.

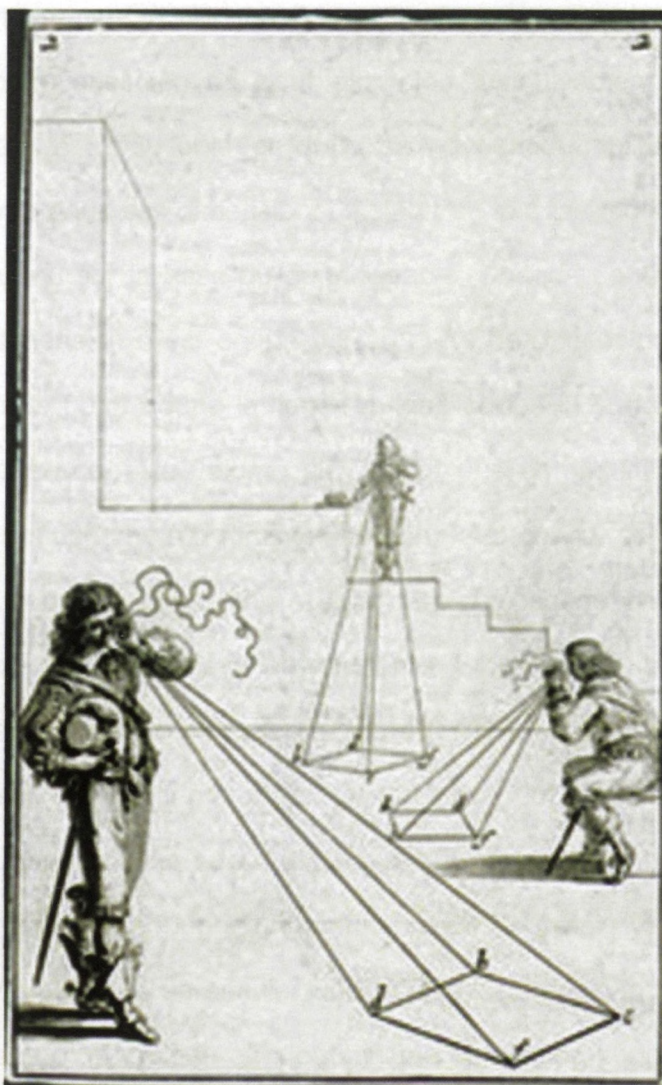
§ 13

Il ne faudrait pas se tromper, lorsque Barbaro remplace scénographie par *skiagraphia*, il ne se contente n'est pas de substituer la perspective par la coupe considérée comme dessin géométral. La section ou coupe qu'on identifie à la *skiagraphia* ne se limite pas à une des projections orthogonales mesurables d'un objet, projection qu'avec celles du plan et de l'élévation permettrait de reconstruire sa volumétrie. Si la *skiagraphia* et donc section substitue la scénographie et donc perspective c'est que l'une et l'autre possèdent le même degré d'autonomie opérationnelle.

Il serait inapproprié de limiter la portée de la troisième idée à celle d'un dessin géométral venant compléter l'information donnée par les autres compris aussi comme dessins géométraux (plan et élévation) et dont la commensurabilité serait garantie par la «construction légitime» de la perspective.

Selon une telle approche non seulement les trois «espèces» en tant que projections commensurables devraient vérifier leur correspondance selon le dispositif perspectivique, sinon qu'en dernière analyse c'est un espace «perspectivique» qui serait censé guider la conception architecturale.

Les «espèces» de la *dispositio*, y compris la coupe, ne seraient que les projections bidimensionnelles réalisées d'après un volume idéal à trois dimensions que l'on conçoit en suivant la grille de la perspective. La géométrie descriptive de Monge se révélera un outil efficace non seulement lorsqu'il s'agit de résoudre les problèmes posée par la taille de pierres, mais aussi lorsqu'il s'agit d'explicitier le substrat de ces combinatoires horizontales et verticales entre volumes ou parties de volumes qui fondent la théorie de la composition de Durand. Face à une conception apparemment si rationnelle de l'espace, la prétention de la *skiagraphia* à pénétrer le corps architectural pour rendre visible le différentiel entre masse externe et masse externe,



G. Desargues, Illustration de A. Bosse

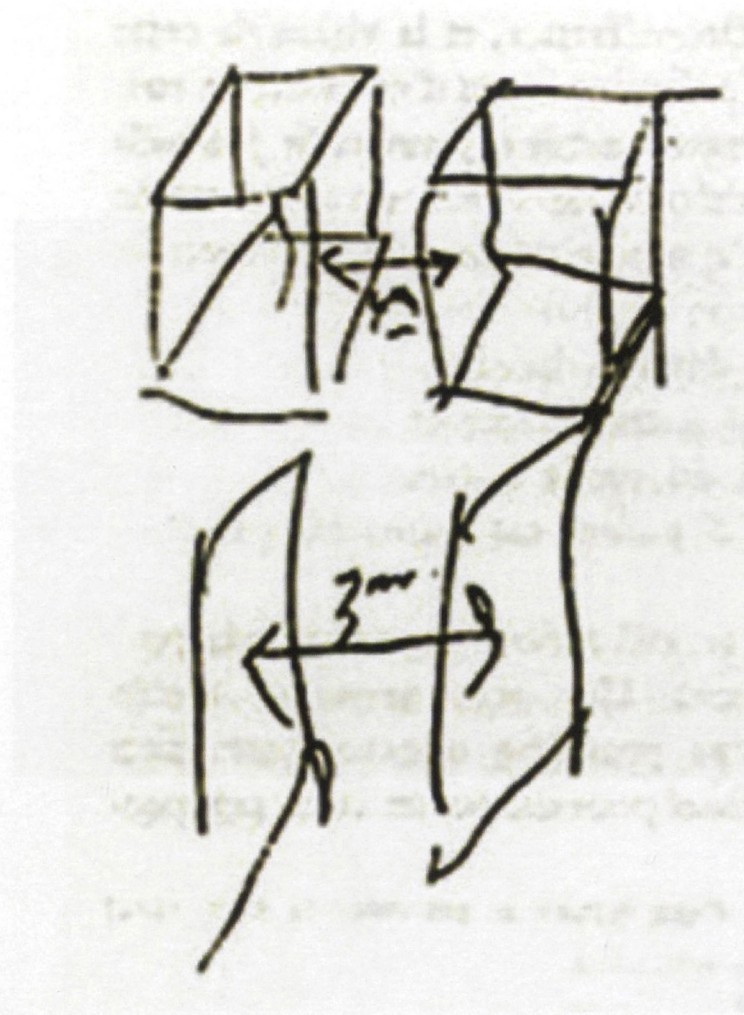
apparaît incompréhensible. Rien ne paraît pouvoir lui donner un statut théorique, même la nouvelle topologie kantienne où c'est toujours une non-coïncidence entre volumétrie externe et structure interne, celle des corps incongruents qui permet de mettre en cause la préséance d'une combinatoire des parties comme déterminant de l'espace en général.

Pour que la coupe *skiagraphia* retrouve un correspondant dans la théorie de l'espace, il faudra attendre la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque Poincaré propose une autre topologie que la topologie kantienne. Avec lui la mathématique n'est pas une simple description, ni une analyse pure, mais une dynamique constructive et inventive. Or, justement le point de départ de cette nouvelle topologie avait été formulé peu de temps avant par Dedekind en se basant sur une nouvelle définition de la coupe⁽¹⁸⁾.

18 Cf. H. Poincaré, *La valeur de la science*, Paris 1905, voir aussi dans M. Duchamp, *Duchamp du signe* l'utilisation qui fait l'artiste de la procédure de coupures dans son essai de représenter la quatrième dimension.

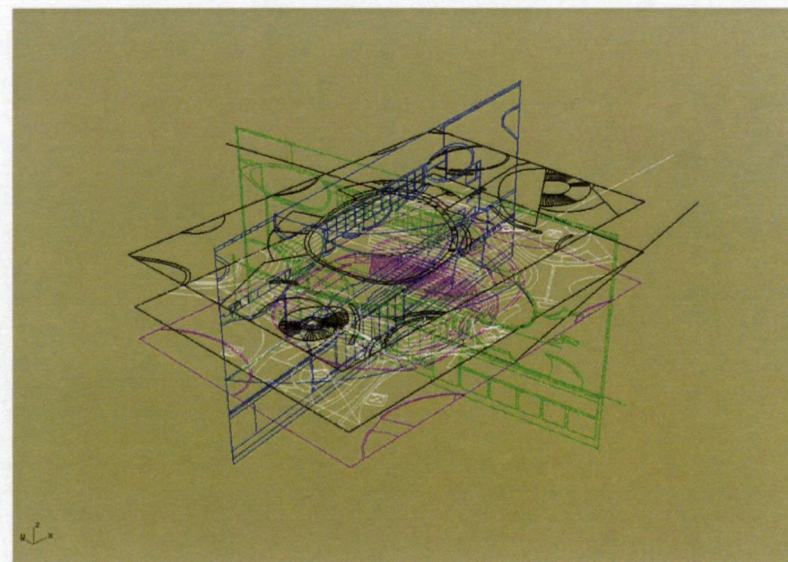
Contrairement à ce que l'on croit dans la métaphysique l'espace euclidien ne peut être clos définitivement. Son ouverture irrécusable et donc sa «déconstructibilité» se montre dans ses dimensions. Il s'agit de la construction de l'inconnu sur la base du connaissable. Chaque continuum de dimension n est coupé par un autre de dimension $n-1$. Ainsi, le point coupe la ligne, la ligne coupe la surface, la surface coupe le volume. Il y aurait une contiguïté entre des continuums à n dimensions dont la charnière serait un continuum à dimension -1 . Ce dernier possède vis-à-vis du premier une puissance coupante. Si un continuum à n dimensions est coupé par un autre à $n-1$ c'est qu'il en est la trace concrète, matérielle. Des lors on peut connaître un continuum inconnu de n dimensions à partir du continuum connu qui le découpe : un continuum -1 .

Il ne s'agit pas de simuler une troisième dimension sur la surface d'un tableau en ajoutant une dimension imaginaire comme avec la perspective. L'enjeu est de partir d'un



M. Duchamp, *plan coupant*

élément connu, un plan coupant de dimension $n-1$, la *skiagraphia*, pour enclencher par contiguïté l'avènement d'un espace tridimensionnel encore inconnu. Il aurait fallu la nouvelle topologie de Poincaré pour qu'on puisse lire les trois représentations de la dispositio de Vitruve dans toute sa radicalité épistémologiques, telles que Barbaro les traduit. Car il ne faut pas oublier la dimension créatrice contenue dans la définition de ces trois types de graphies, considérées en tant qu'écritures censées inventer un espace inconnu. Elles étaient des représentations non parce qu'elles montraient des choses absents (la peintures rend présent les morts), mais de présenter à nouveau, ce que potentiellement est déjà là. C'est pourquoi ainsi avec la définition de la *skiagraphia*, mais aussi celle de l'ichnographie, qu'«écriture des vestiges» elle est la trace de ce qu'est encore à advenir.

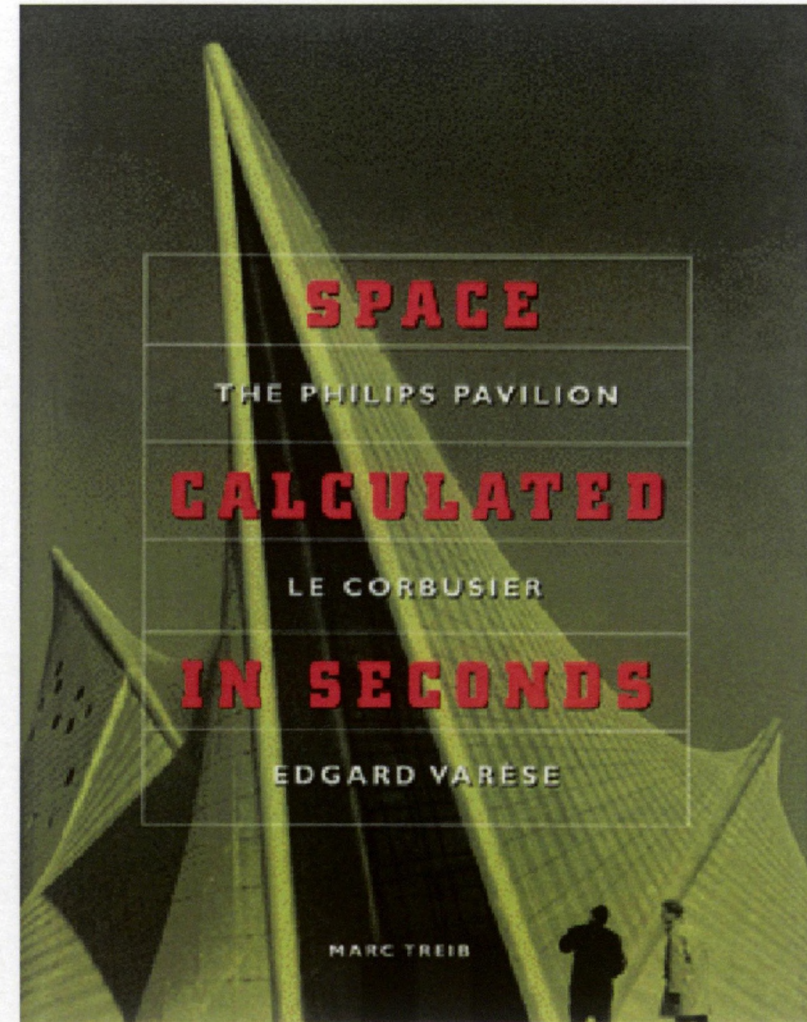


Toyo Ito, Forum pour la Musique Cours Analyse ENSAV, A. Rivkin, T. Shin

§ 14

L'approche de Poincaré permet de dégager un premier constat. A l'inverse du dispositif de la perspective dont la fonction est d'ajouter une dimension additionnelle fictive, celui qu'utilise l'architecte agit en inscrivant dans l'espace tridimensionnel un effet de resserrement dimensionnel, resserrement incarné par le plan coupant et ses lignes directionnelles. Alors que la profondeur en peinture est obtenue en simulant une dimension ajoutée à la surface de la toile, en architecture l'effet de profondeur découle d'un dispositif de restriction qui, en instaurant un plan bidimensionnel dans une étendue tridimensionnelle, en fait de lui un espace vectoriel, car il agit désormais comme un champ de forces dont la directionnalité introduit la possibilité d'une intentio.

Dés lors ce qui était de l'ordre de l'*Extensio* se transforme en *Spatium intense*. Au lieu de simuler la troisième dimension



Le Corbusier Pavillon Phillips

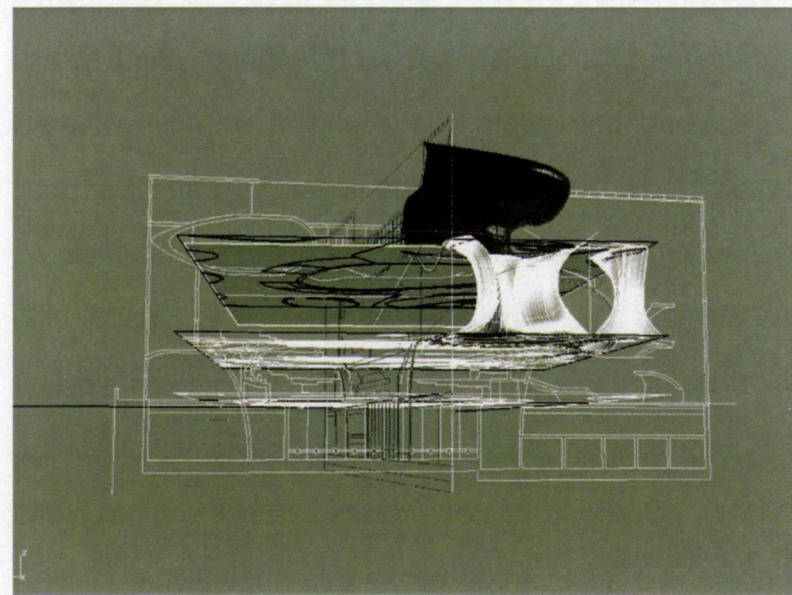
sur la surface bidimensionnelle, on polarise l'espace tridimensionnel en incorporant des plans bidimensionnels où se dessine la trame des déplacements virtuels et/ou actuels qui désormais vont le traverser. Preuve qu'un tel plan n-1 persiste dans l'espace à n dimensions, des milieux hétérogènes qui y convergent, s'alignent sans nécessairement s'accorder.

Or tout comme les lignes du plan coupant ne se cofondent pas avec celles d'une grille abstraite, un tel alignement n'est pas à identifier avec un ordonnancement géométrique des objets. Il s'agirait de lignes de force, de lignes qui introduisent une directionnalité, un enchainement, une «profondeur insaisissable» (L.C.)⁽¹⁹⁾

Il s'agit de lignes-tenseur le long desquelles se distribue un jeu de distances, de relations asymétriques entre des séries

19 Dans ces écrits L.C. se réfère souvent à la profondeur insaisissable ou à la profondeur tout court. En voilà deux occurrences que mises cote à cote montrent non seulement qu'il ne s'agit pas d'un simple effet de rhétorique, mais que les conséquences théoriques de ces énoncés restent encore à explorer : «Il n'y a pas, je crois, d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable, sans arrachement à son point d'appui» et «Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible...»

hétérogènes. Introduite par les plans coupants, la profondeur insaisissable développe en tant que ligne directionnelle une multiplicité variable de distances enveloppées les unes dans les autres de telle sorte qu'il est difficile de passer de l'une à l'autre sans recomposer tous les termes au sein d'un nouvel agencement.



Toyo Ito, Forum pour la Musique Cours Analyse ENSAV, A. Rivkin, T. Shin

Par une sorte de paradoxe, les stries qui dessinent ses plans coupants font de l'espace architectural un espace non pas strié, mais lisse et donc libre. La grandeur devient distance, le dimensionnel devient directionnel. Comme frémissant à peine par une pulsation, comme irisé en son intérieur par l'éclairage qui émane d'un plan à dimension $n-1$, l'espace architectural devient une étendue qualitative où l'on s'immerge pour trouver une distance à la fois creusée et ouverte. C'est pourquoi bien que condamné à ne percevoir qu'une partie de l'espace à la fois, on peut ressentir que chacune d'elles s'enchaînent dans un tout -insaisissable d'un seul coup d'œil-.

Et si on ressent les effets de rapports d'enchaînement de ses parcours, la trame de positions successives, c'est qu'on est saisi par des plans coupants $n-1$ présents dans l'espace n dimensionnel.

Plutôt que les projections géométriques d'un volume, ces plans sont des transformateurs à l'œuvre. Il s'agirait rendre

effectives des transactions entre des espaces à différents dimensions.

On pourrait pousser le raisonnement de Poincaré jusqu'à présenter l'espace architectural à trois dimensions que l'on habite comme étant la coupe d'un espace temps à quatre dimensions. Or il suffit de rester dans les traités classiques et constater comment déjà dans le dispositif énoncé par Barbaro l'espace architectural engage une durée. Si à l'origine de tout volume en trois dimensions on peut trouver un plan et une coupe, ces plans et ces coupes ne seraient des «idées» de la dispositio vitruvienne qu'à condition de pouvoir intervenir sur l'espace en tant qu'opérateurs d'une économie dimensionnelle. Plus encore on est amené à constater que l'action effective d'une dimension -1 dans l'espace habitable ne se vérifie que lorsque son étendue s'organise selon l'ordre temporel, celui de l'avant et l'après. Il s'agirait d'appliquer à la lettre l'analogie de proportion

énoncée par Barbaro dans son traité lorsqu'il somme les architectes d'«introduire l'ordre de «l'avant et l'après» dans un lieu». Affirmer que ce qui définit la qualité architecturale soit un lieu se déroulant selon une suite temporelle, ne va pas sans poser de multiples questions, surtout à celle fondée sur l'approche habituelle de la distinction espace/temps.

Il faudra attendre le dernier Bergson pour que soit ouverte la voie d'une considération de l'espace autre que celle d'un espace qui, immuable par définition, est approché comme support du mouvement réel, du devenir. Il ne reste pas moins que la proposition de Barbaro de considérer l'espace architectural comme capable de déployer son étendue sous l'ordre de la temporalité, reste encore à explorer.



D. Barbaro, portrait par Véronèse, 1565

§15

Ce qui est en jeu avec la ville par strates est la production et la préservation d'un espace urbain vivant (un espace «lisse» selon Deleuze). Il s'agit d'un espace qui étant capable de générer des situations hétérogènes devient naturellement support des réponses innovantes face à des problèmes non programmés. Si par moments une métropole comme Buenos Aires a pu produire des fragments d'un tel espace, c'est parce que des architectes tels qu'Alvarez on su tirer parti d'une réglementation restrictive énoncée séparément en plan et en coupe. La faculté d'échafauder des correspondances inédites entre disposition horizontale et hauteur verticale ne se limite pas à un plus grand degré de permissivité par rapport à l'invention des formes et leurs combinatoires, par delà l'hardiesse de certains compositions il est possible de mesurer les effets d'un tel dispositif dans la nature même des espaces agencés. On peut le constater là



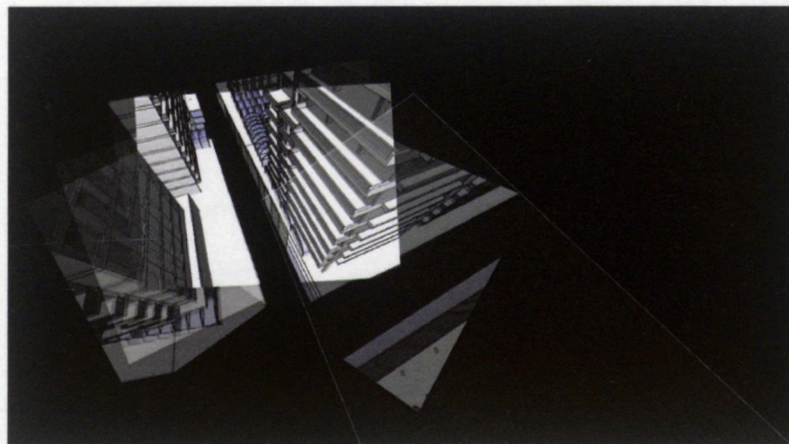
M.R. Alvarez, Panedile détail, Buenos Aires

où en s'enveloppant et en se développant, en se dissimulant et en se manifestant, en s'encastrant et en se dégageant, des morceaux de ville s'entre suivent selon une logique non totalisante, mais à la fin logique.

Dans des endroits bien précis où tout se passe comme si les plans coupants du projet agiraient encore et plongeraient l'espace dans une économie spatiale toujours ouverte. Si

bien que l'enjeu d'un dispositif de projet où plan et coupe sont au départ séparés n'est pas d'engendrer des assemblages plus ou moins variés, son horizon est de donner naissance à des «espacements» en série. Condition nécessaire de ce dispositif; les outils qu'on considère comme appartenant à une géométrie uni modale se dédoublent pour devenir ainsi des opérateurs intradimensionnels, des instruments capables de dégager des espacements, de laisser venir des intervalles non prévus.

D'abord il y a le plan coupant se dédoublant effectivement



Buenos Aires, Îlot

en plan et coupe. Même s'ils finissent inévitablement par s'accorder, il ne reste pas moins que par delà toute composition géométrale, un espace architectural conçu en plan et coupe se comporte comme un espace musical plein de nuances et réverbérations.

L.C. ne cesse pas d'insister sur le caractère déterminant, voir décisif qu'a en architecture la coprésence de ce double acteur : plan et coupe⁽²⁰⁾. Accompagnant ce dédoublement, la masse architectural se dédouble à son tour en masse interne et masse externe pour engendrer des espacements où des nouvelles situations viennent se greffer. Ainsi l'opération du Panedile d'Alvarez fabrique un îlot dont la structure interne et la structure externe ne coïncident pas ce qui permet d'incruster et de désenclaver successivement des pleins et des vides, et en même temps de reformuler des continuités et des discontinuités.

20 Parmi les différentes citations on peut remarquer celle ci « L'architecture dépend du plan et de la coupe. Là est le jeu architectural : les combinaisons. La symphonie musicale : la diversité, la nuance, le silence, la douceur ou la clameur et la force ».

On devrait inclure dans cette série de matériaux de projet qui en se dédoublant fabriquent des espacements les lignes, celles qu'Alberti définit comme linéaments. Il s'agit de six entités particulières (régionale, partition, mur, percement et toit) qui ne préjugent d'aucun contenu ni fonction de l'édifice l'on retrouve dans tout fait architectural⁽²¹⁾.

Ce sont les mêmes les lignes qui, en tant que *disegno*, dessinent la figure architecturale. En même temps que des lignes et des angles situés par-delà toute matérialité, les linéaments seraient des objets bien concrets. Définition ambiguë selon laquelle le *disegno* se confond avec le réel qui ne résulte pas cependant d'une méconnaissance de ce qui distingue une entité formelle des entités concrètes, ce qui signifie et ce qui est signifié⁽²²⁾.

21 «Est chose toute notoire qu'un bâtiment consiste en six particularités, à savoir en région, place, partition, parois, toits et ouvertures» J. Martin, *Alberti traduit par...*, Paris 1550 (intitulé des traits ou lignes) / 3, p.5«Quae. si ita sunt, in promptu est totam aedificandi rem constare partibus sex. Hae sunt eiusmodi : regio, area, partitio, paries, tectum, apertio» L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Florence 1450, I (Incipit. Linea-menta) / 2, p. 5.

22 Comme le montre Barbaro dans son commentaire sur la signification,

Au contraire, cette définition énonce la problématique constitutive de la forme architecturale, de l'unicité de son dédoublement. Alberti dessine ainsi l'enjeu : ligne-*disegno* et objet-œuvre sont des termes réversibles. On peut revenir sur la réflexion d'Alberti lorsque pour le distinguer des lignes utilisées par les peintres, il déclare que les linéaments de l'architecte trouvent leur consistance engagée dans un ailleurs.

Or voilà que cet ailleurs ne tient pas seulement à l'ambivalence constitutive des linéaments, un abstrait qui renvoie à un concret, et inversement. L'engagement dans un ailleurs tient aussi à la manière dont en impliquant une autre type de ligne, une autre entité située ailleurs, chacune de ses lignes se dédouble pour dégager un intervalle, un espacement.

Le mur façade en tant qu'enveloppant implique l'existence d'un enveloppé, le toit implique la régionale qu'il vient

plus que la suppression de la différence entre signifiant et signifié, ce qui est en jeu ici est la présence d'un troisième terme : le signe.

recouvrir. Et surtout la partition, linéaments par excellence selon Alberti, se joue non pas dans la relation partie-tout, mais dans le rythme des successions qu'elle suscite. Jamais unique, jamais uni modal, dans la mesure où chacun de ces linéaments impliquent un autre ailleurs, sont en eux mêmes des déclencheurs d'un écartement, sont des lignes qui «espacent».

Insérés dans un territoire, ces linéaments révèlent une multiplicité de distances enveloppées les unes dans les autres de telle sorte qu'on ne passe pas de l'une à l'autre sans recomposer tous les termes dès lors que l'on projette de nouveaux agencements. Point d'image globale, point de système de composition pour comprendre la ville par strates, mais un dispositif transversal qui engendre des entrelacements, des incrustations, des détournements, des enchaînements inscrits dans une logique myope.

Il y aurait une parenté entre des lignes qui fabriquent la logique myope de l'espace architectural et celles de la peinture.



Alberti, St Andréa Mantoue photo J. Mehdaoui

Elle ne se situe pas au niveau de la grille de la construction légitime de la perspective transformée en quadrillage de la composition. Elle est dans la cette ligne contour telle que la décrit Pline dans son *Histoire Naturelle* :

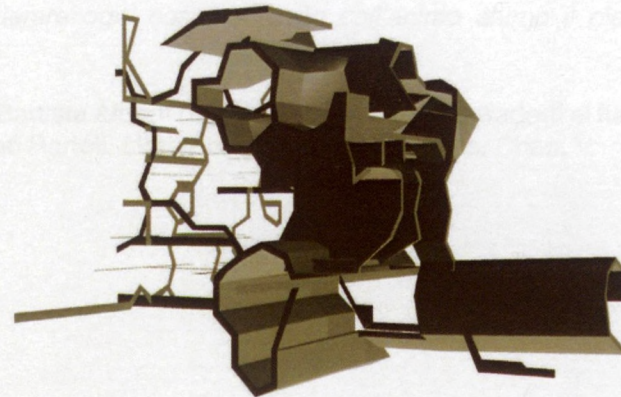
« De fait la ligne contour doit s'envelopper elle-même et finir de façon à laisser deviner autres choses derrière elle et à montrer même ce qu'elle cache »

Pline, *Histoire Naturelle* XXXV⁽²³⁾.

AR

23 «C'est dans la peinture l'habileté suprême : rendre, en peignant les corps, le milieu des objets, c'est sans doute beaucoup, mais c'est en quoi plusieurs ont réussi : au lieu que faire les extrémités des corps, bien terminer le contour de la peinture finissante, se trouve rarement exécuté avec succès ; car l'extrémité doit tourner et finir de façon à promettre autre chose derrière elle, et à faire voir même ce qu'elle cache» *Histoire naturelle de Pline traduit en français* Paris 1776 Jean-Etienne Guettard, Tome Onzième Liv. XXXIV

«En effet, peindre des corps et bien saisir les milieux, c'est déjà un grand talent, mais une gloire commune ; au lieu que bien rendre les extrémités des corps et terminer avec art les formes mouvantes, c'est un mérite des plus rares et auquel bien peu d'artistes peuvent atteindre, car toute extrémité doit s'arrondir, s'embrasser pour ainsi dire elle-même et finir de manière à promettre quelque chose par delà elle, montrant en quelque sorte ce qu'elle cache». Pline, *Histoire Naturelle*, Liv ; XXXV traduit par Emile Littré Paris 1855



Herzog et de Meuron, Jinhua, Cours Analyse ENSAV, A. Rivkin, T. Shin.

Type 2

JUXTAPOSITIONS

STRATIFICATION/ ENTRE TERRE ET MONDE

En deçà de la mégastructure

«Pour bien élire et choisir une Région, ce n'est pas assez de prendre garde seulement aux choses apparentes et qui se manifestent au regard de nos yeux, ains convient que par autres signes plus cachés, toute la nature soit examinée ».

Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* du traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre I, chapitre 5

«Ne'quelle sole cose bastano ad eleggere la regione, le quali per loro stesse si veggono e sono manifeste, ma bisogna ancora considerare ogni cosa, notando coll'animo animo il pio segreti indizi»

Leon Battista Alberti *I dieci libri di architettura* tradotti al italiano da Cosimo Bartoli, Libre Premier, Des linéaments, Chap. V

§ 1

La stratification en architecture touche de front la question du rapport entre activité humaine et transformation de l'écosystème. En-deçà du transfert terminologique, la question des strates en architecture fait appel à un champ mimétique où se manifestent les relations complexes et intriqués tissé depuis toujours entre techné (art et technique) et phusis (nature comme éclosion). Or voilà qu'aujourd'hui l'architecture en général et plus particulièrement l'architecture de la ville est saisie, tout comme l'activité économique, par le souci écologique. Si la protection de la biosphère terrestre est aujourd'hui un enjeu majeur pour toute activité humaine, la sauvegarde de l'écosystème devient un impératif incontournable dans l'aménagement de nos villes. Ne serait ce que pour essayer de limiter les dommages encourus par un éco-habitat humain situé largement dans des zones devenues désormais inondables à cause du réchauffement

climatique⁽¹⁾.

La prise en compte du souci écologique se traduit souvent par des mesures palliatives dont l'application en principe positive peut cependant se transformer en son contraire et aggraver les aspects négatifs que l'on cherche à combattre. Ce l'est cas lorsqu'on incite au rajout des couches supplémentaires des matériaux isolant aux édifices pour chercher à réduire la consommation énergétique et diminuer ainsi les causes du réchauffement climatique.

Ce faisant on ignore que des espacements, par exemple ceux des balcons terrasses, arrivent à faire jouer à l'espace vide un rôle plus efficace dans la régulation thermique que l'ajout des matériaux dont la production elle-même est génératrice d'un surplus dans la consommation d'énergies⁽²⁾. Le même

1 Cf. les projets des Eco-quartiers lancés en France par le Ministère de l'Ecologie, de l'Energie, du Développement Durable et de la Mer, et dont le bilan reste à faire.

2 Ainsi les économies d'énergie produites par les extensions des balcons et terrasses des projets Plus de Lacaton Vassal, restent un fait exceptionnel digne d'être signalé.

détournement se produit lorsqu'en vue de récompenser les industries moins polluantes on introduit le marché de bourses du CO2 que finissent par favoriser à ceux qui peuvent se payer le luxe de polluer ou faire polluer à d'autres



Carpaccio Lagune de Venise, 1493

ailleurs : les entreprises plus puissants au détriments des plus petites et les pays le plus riches sur les pays pauvres. Une coûteuse marchandisation des droits de polluer peut produire des effets contraires aux buts proclamés. Cependant il s'agit moins de dénoncer les contre performances de tel ou tel dispositif, mais plutôt d'en saisir les causes de leur échec, pour pouvoir encadrer de manière plus efficace ce qui est en jeu. Il s'agit de prendre acte de l'existence d'une rationalité écologique qui la notion de système complexe et vivant s'oppose définitivement au paradigme mécanique de la nature conçue comme la res extensa cartésienne, que celle-ci soit illimitée ou qu'elle tende inexorablement à une dégradation thermodynamique.

Dans leur interaction avec cette rationalité écologique, soit l'activité économique que la production architecturale ne peuvent pas ignorer qu'elles engagent aussi une degré de complexité irréductible à un mécanique unidimensionnel. Ainsi la marchandisation des droits de polluer échoue

parce qu'on ignore que les transactions des échanges non marchands sont incommensurables et qu'ils convient de ne pas les internaliser en termes de coût et de les maintenir comme des externalités cars elles ont un coût prohibitif à mesurer. Et par rapport à l'économie énergétique des édifices on ne peut pas ignorer que face à une nature vivante et complexe l'architecture agit autant au plus que par les qualités de sa masse externe, sa structure, par la qualité



S. Poilane Workshop Buenos Aires et le Rio, Enseignants A. Rivkin, R. Rouyer

de sa masse interne, des espacements qu'elle ne cesse de produire en tant qu' «envers de l'espace»⁽³⁾.

C'est tout l'intérêt d'une architecture qui se différencie d'une simple structure non pas un supplément d'âme quelconque, mais par la complexité biunivoque de son dispositif. Du même que l'activité économique contemporaine, la production architecturale agit comme système dit complexe ; si bien que les interrelations qu'elle engendre ne peuvent pas être décrites par une simple structure, ou par un ensemble de structures reliées de façon stable. Le processus de stratification devrait nous permettre d'approcher à l'interagir complexe entre l'architecture et le bio système.

3 Définition de l'espace architectural de Henri Focillon dans son *La vie des formes* (1934), définition sur laquelle nous reviendrons plus loin §6.

§ 2

Il ne faut pas confondre la ville par strates avec un projet urbain construit par étages successifs selon le modèle des infrastructures de réseaux de transport. Sans nier le rôle que ces grandes infrastructures jouent dans le développement urbain, c'est réducteur de concevoir la ville de la sorte.

Or, la tendance reparait à considérer la ville comme une mégastructure architecturale, recyclant les utopies des années 60', et ceci malgré les contre performances de ses réalisations concrètes.

La mégastructure architecturale prétend concevoir la ville, ou une partie d'elle, comme pouvant être contenue dans un bâtiment démesuré, une énorme structure. Cette conception «méga-structurale» de la forme urbaine se fonde sur le rapport que celle-ci est censée entretenir avec les réseaux de transport. Plus précisément c'est la logique



V. Gregotti Quartier ZEN, Palerme

des ouvrages d'art propre aux infrastructures de transports qui s'impose comme modèle de la construction d'une ville ou d'un quartier. Parfois les projets «méga structuraux» imitent carrément l'apparence de grandes infrastructures (Gregotti en Palerme), parfois en se branchant aux réseaux des transports existants, ces projets de ville sont conçus comme faisant partie de ces réseaux (La Défense à Paris).

Si grâce à ses formes extrêmement simplifiées, les projets méga structuraux peuvent se révéler flatteur au regard dans les publications, dans la réalité ils peinent à fabriquer des fragments de ville réussis.

Rien de plus étranger à une conception contemporaine de la dynamique urbaine que ces énormes constructions artificielles, qui se définissent en tant que structures comme étant autosuffisantes. Or, si tout comme le projet architectural le projet urbain doit éviter tout réductionnisme structuraliste, ce n'est pas parce que l'architecture de la ville soit surdéterminée par une dimension esthétique ajoutée. En tant qu'objet technique à part entière, l'architecture en général, et plus particulièrement l'architecture de la ville, serait à considérer plutôt comme machine que comme structure.

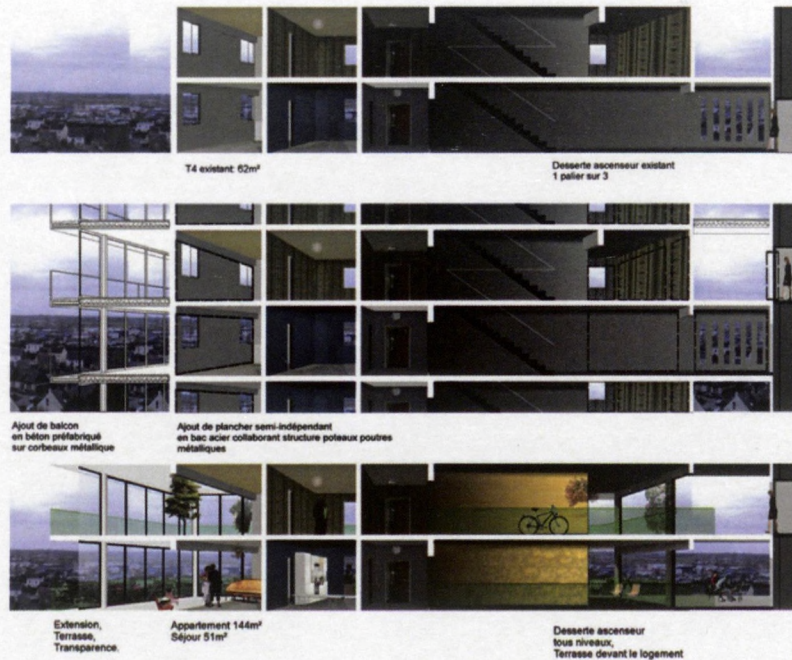
Malgré son admiration pour l'exploit technique des infrastructures, Le Corbusier décrit l'architecture non



Lacaton & Vassal, Projet Plus

pas comme structure, mais comme «machine» à habiter, à émouvoir. Pour comprendre la portée de ce choix terminologique, il convient de s'attarder sur la distinction machine/structure telle qu'elle est mise en avant par Félix Guattari pour fonder une nouvelle théorie «machinique» de la connaissance. Nous pourrions comprendre les limites d'une représentation «structuraliste» de l'architecture (y compris

sa version méga structurale), et en même temps discerner la potentialité créatrice d'une vision «machinique» de la ville (y compris d'une ville par stratification).



Lacaton & Vassal, Projet Plus

§ 3

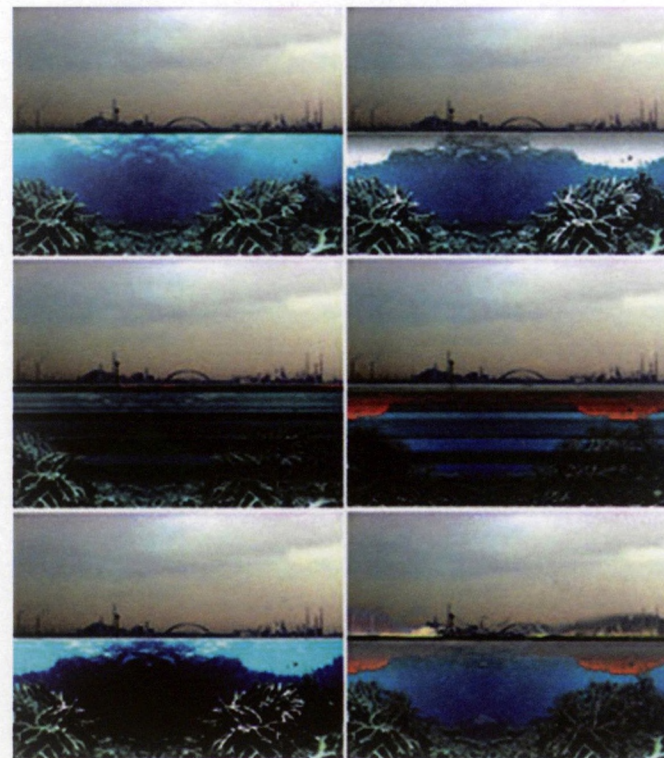
A la différence de la structure qui implique un concept de totalisation, la machine selon Guattari, dépend toujours d'éléments extérieurs pour pouvoir exister en tant que telle. Elle est dans un rapport d'altérité avec d'autres machines, mais d'abord avec l'homme qui la fabrique, l'utilise, la détruit. Par delà une vision «mécaniciste», voire «anti humaniste», l'approche de Le Corbusier à l'architecture comme machine semble adhérer à cette conception ouverte et dynamique de celle-ci en opposition de l'aboutissement auto centrée de la structure. C'est ainsi que selon lui, les dégradations infligées par le temps à sa finition, ne font qu'enrichir le caractère d'une architecture considérée comme machine selon Le Corbusier («Caractère = usure du temps», *L'espace indicible*). A l'opposé de l'achèvement de la structure, son trait original et originaire, l'inachevé machinique selon Guattari, mais aussi selon Le Corbusier, requiert la dimension du temps.

Temps que l'on peut utiliser pour faire sentir (par le sentiment) l'insensible de l'espace, afin de faire ainsi d'une «machine à habiter», une «machine à émouvoir». Autrement dit ce qui est censé assurer la dimension technique d'un projet architectural et urbain ce n'est pas la somme des détails de finition, l'autosuffisance de la structure. Au contraire c'est l'élan «machinique» du projet qui assure la vérité technique d'une architecture capable de fabriquer des fragments d'une ville vivante.



C. Gamet, S. Barth Projet de fin d'études, ENSAV, Directeur A. Rivkin

Ce qui est en jeu avec la stratification comprise comme l'envers de la mégastructure est une autre conception du rôle technique de l'architecture et de l'urbain. Il s'agit d'un différend qu'il convient d'explorer car il en va de la ville à venir de son rapport avec la nature par delà toute discours écologique à la mode. L'opposition machine/structure nous permet d'entrevoir en quoi consiste cette différence, d'une part une conception d'un monde technique autosuffisant qui tend à se substituer à la nature, de l'autre une technicité qui se met en contiguïté à la nature, ou plus précisément à ses mouvements. La structure, y compris la mégastructure, travaille comme la métaphore. Or dans la métaphore il y a d'abord déconnexion, et c'est à cette condition là que la métaphore, comme la structure produit sens. La machine, y compris la stratification, travaille comme la métonymie. Or dans la métonymie il n'y a que connexion, que contiguïté. Face à l'achèvement autocentré de la structure, l'inachèvement qui caractérise le «machinique»



Projet EGM Rivkin, Mehdaoui, Kligerman

n'est pas par un manque de précision, mais par un potentiel d'enchaînement, une mise en suite. Le projet urbain en mégastructure se présente comme une métaphore géante de la structure auto centrée; il se pense avant tout selon la totalité du plan masse. Le projet urbain en stratification se présente comme une succession métonymique de strates, à partir de celles qui forment l'écosystème; il se pense avant tout selon la transversalité sectionnant de la coupe. Non pas qu'il n'y a pas de coupe dans la structure ou de plan dans la machine. Mais le plan domine dans l'agir métaphorique de la mégastructure tout comme la coupe détermine l'agir métonymique de la stratification.

§ 4

Derrière la distinction-opposition entre le projet de la mégastructure et celui de la stratification se dessine surtout un changement de l'attitude dans l'agir de l'homme face à l'écosystème. Par delà les projets où la considération écologiste se limite à laisser pousser des lichens sur des toitures en béton, le projet en stratification implique une démarche artificielle qui se met en consonance avec le fonctionnement de l'écosystème. Une fois dépassé l'intervalle d'une technicité moderniste ignorante de la nature qu'elle soumet, le projet urbain doit retrouver son savoir de techné, capable de compléter la nature, sans la détruire. Le souci écologique dont l'architecture de la ville a besoin aujourd'hui ne doit pas se satisfaire d'un changement cosmétique, il exige une autre manière d'envisager le projet que ceux de la composition traditionnelle et/ou méga-structurale.

La pensée architecturale aurait intérêt à prendre connaissance

des transformations à l'œuvre dans les techno-sciences aujourd'hui. En effet à l'inverse de scientifiques «modernistes» qui se croyant les premiers dans l'histoire du monde n'ont plus besoin de faire attention à la nature, certains chercheurs de la techno-science contemporaine sont portés - comme les Anciens - à prendre en charge la totalité de la chaîne du vivant. En effet en descendant plus bas dans les composants les plus intimes de la matière, en s'enfonçant plus profondément dans la genèse du vivant, ils ne font que reprendre très subtilement les mouvements de la Nature qui au sens grec de *Physis* se définit comme l'épanouissement de toutes choses : ciel, pluie, vent, animaux, végétation.

Il s'agit d'une démarche précautionneuse en syntonie directe avec les fluctuations de l'écosystème, une démarche que la mégastructure ne peut qu'ignorer, une démarche que devrait fonder le dispositif machinique de la stratification du projet urbain.



Pinturicchio, Piccolomini partant de Basel, 1502

Ce n'est pas un hasard si la définition plus précise du terme strate il faut la chercher dans la géologie, voire dans la botanique. Plus qu'un simple choix terminologique, la mimesis comme relation entre technique et nature, est au centre du projet urbain comme stratification. Or, ce n'est pas l'interprétation vulgaire de la mimesis comme simple copie formelle dont il est ici question. Si à la différence du projet urbain en mégastructure, le projet par stratification ne prend pas comme référence les formes des infrastructures, ce n'est pas pour les remplacer pour des formes organiques qu'on essaierait d'imiter.

Hors tout isomorphisme, mais aussi hors toute référence à un modèle scientifique ou autre, ce qui est en jeu dans le projet par stratification, est un accouplement de forces, une conjonction entre deux types de mouvements qui diffèrent entre eux mais néanmoins coïncident : strates naturelles et strates urbaines. Il s'agit de réaliser un continuum actif entre elles. Le projet par stratification devrait produire les

conditions nécessaires pour que l'architecture de la ville puisse réaliser ce continuum actif avec l'écosystème qui l'accueille.

Ainsi si l'Hôpital de Venise de Le Corbusier apparaît comme le projet par strates d'un fragment urbain, c'est parce qu'il réalise ce continuum actif avec son milieu et d'abord avec ce que caractérise en milieu lagunaire. Car non seulement la superposition de couches de l'Hôpital de Venise n'imité aucune structure, non seulement malgré la précision de ses composants, leur agencement définitif reste ouvert, mais surtout il respecte l'individualité de chaque strate, à commencer par celle formée par la rencontre entre l'eau et la terre. Logique myope d'édification plus «moderne» que tout projet conçu comme composition volumétrique. Car dans la ville par strates il y a certainement stratification, mais il y a surtout ville c'est-à-dire non pas simple accumulation méga structurale, mais agglomération vivante d'habitants.



«Venise et sa lagune», ENSAV, enseignant A. Rivkin



Dehe, Déloince, Rigal Venise et sa lagune, ENSAV, enseignant A. Rivkin

Le dispositif machinique de ce projet se met en «résonance morphique» avec un milieu vivant : eau, terre, marées, végétation, animaux, humains...

On peut comprendre toute la force du poème de Mandelstam lorsqu'il écrit : «L'herbe, dans les rues de Petersburg, n'est autre que les premières pousses de la forêt vierge qui viendra recouvrir le site même des villes modernes. Toute cette jeune verdure, vive et tendre, étonnante de fraîcheur, appartient à une nouvelle nature spiritualisée. En vérité Petersburg est bien la plus avant-gardiste des villes au monde. Car ce ne sont ni les gratte-ciel, ni le métropolitain qui donneront la mesure de la course du monde moderne : la vitesse - mais plutôt la joyeuse herbe en train de se frayer un chemin à travers les pierres de la cité.»⁽⁴⁾

4 Ossip Mandelstam *Poésies* (1928), *l'Age d'homme*

§ 5

A la différence du modèle de la mégastructure la stratification comme méthode de projet urbain, n'est pas superposition indifférenciée des étagements sur un fond homogène. L'action de disposer des constructions par couches superposées ne fait ville que si elle conçoit ces couches comme composées de substances soit naturelles (géologiques), soit artificielles (spatiales) différenciées.

Les strates ne sont pas des niveaux qui divisent un continuum homogène, elles supposent un espace hétérogène. Il n'y a pas une étendue indifférente qui, agissant comme fond, permettrait de dessiner des strates comme simple superposition d'étages.

Comme en géologie chaque strate est une couche distincte de l'autre, plus encore ce qui différencie chaque strate c'est qu'elle possède une substance qui lui étant particulière,



G. Nordenson, *Palisade Ba and Building with water*, Pavillon USA
Biennale Venise 2010

s'étend horizontalement. Ce qui est vrai pour la strate naturelle devrait l'être aussi pour la strate artificielle. Dans sa radicalité la strate construite devrait aussi se définir comme une qualité qui s'étale, une qualité, cette fois ci, de l'espace habitable. L'enjeu de la stratification dans le projet urbain, est de pouvoir superposer aux couches qui constituent un milieu, des couches construites qui se définissent aussi à chaque fois selon une substance spatiale différente.

Or ce qui définit la qualité d'un espace habitable n'est pas la forme de ses objets, moins encore le contour de ses volumes, mais au contraire cette dichotomie toujours ouverte, toujours différente entre une masse externe et une masse interne, ce que Focillon appelle un «*envers de l'espace*»⁽⁵⁾. Ce qui

5 "On ne doit pas oublier que l'architecture présente simultanément un double aspect, masse externe, masse interne, et que le rapport de l'une à l'autre offre un intérêt singulier pour l'étude de la forme dans l'espace. Elles peuvent être fonction l'une de l'autre, et il est des cas où la composition extérieure nous rend immédiatement sensible l'aménagement de son contenu. Mais cette règle n'est pas constante, et l'on sait comment l'architecture cistercienne s'est appliquée au contraire à dérober derrière l'unité des masses murales la complexité du parti intérieur... Mais c'est peut-être dans la masse interne que réside l'originalité profonde de l'architecture comme telle. En donnant une forme définie à cet espace creux, elle crée véritablement son univers propre. Sans doute les volumes extérieurs et leurs profils font intervenir un élément nouveau et tout humain sur l'horizon des formes naturelles, auxquelles leur conformité ou leur accord les mieux calculés

définit cette qualité est la manière de pénétrer des masses sans les briser, de les quitter pour un dehors, de suivre des parcours différemment rythmés.

L'enjeu de l'espace d'une ville par strates concerne sa qualité et plutôt que sa quantité, son intensité plutôt que son extension. Nous verrons qu'il s'agit là d'une condition architecturale essentielle pour pouvoir aborder la ville par strates.

Rendre l'intensité d'un fragment de ville implique de définir les strates qui le composent, de restituer leur multiplicité qualitative. Strate : couche des matériaux qui constitue un terrain, étendue que l'on distingue par sa qualité, phénomène d'épaississement de l'écorce de la terre présentant les condensés les plus divers. Sa puissance dépend de sa capacité à contenir des formes repliées, infléchies par des

ajoutent toujours quelque chose d'inattendu. Mais, si l'on veut bien y réfléchir, la merveille la plus singulière, c'est en quelque sorte d'avoir conçu et créé un envers de l'espace.» Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934.

tensions internes et prêtes à «bondir».

L'architecture de la ville dont on parle ici résulte donc de l'agencement des strates spatiales et non pas de la composition des édifices ou des parties d'édifices.

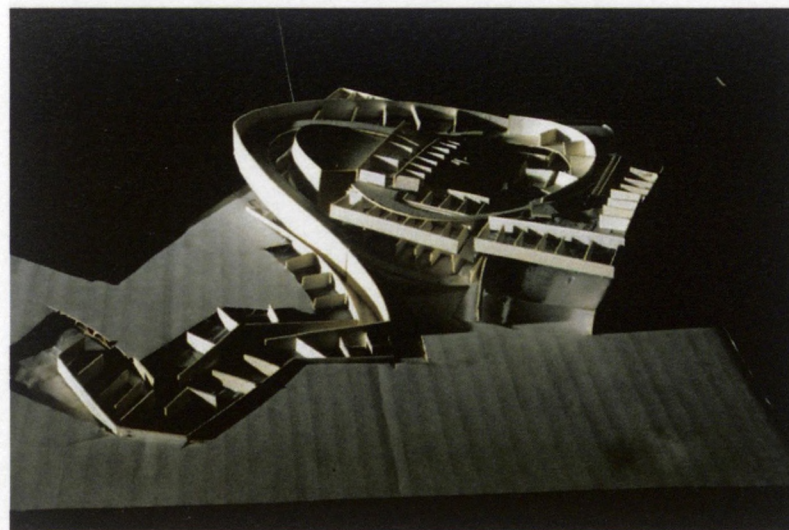


Hans Memling, *Scènes de la Passion*, détail, 1471

§ 6

Si ce qui détermine chaque strate n'est pas un simple étage supplémentaire inscrit dans un espace indifférencié, chaque strate se définit par la qualité de son étendue. En architecture cette qualité est une manière de distribuer, de partager une étendue. Or cette distribution ou cette «partition» ne se définit pas selon la relation partie/tout, fragment/totalité. La partition ou la distribution de chaque strate est à comprendre comme loi de succession, comme rythme d'une entre-suite.

La différence dans le régime de distribution ou de partition introduit dans la matérialité de chaque couche construite une diversité de densités. On passe d'un état rare à un état épais, ou vice versa. D'après la manière de partager l'espace et donc d'après la façon de l'occuper, la tension ou le relâchement de sa matière sont susceptibles de varier. Mais à chaque fois, dans chaque couche, dans chaque strate un

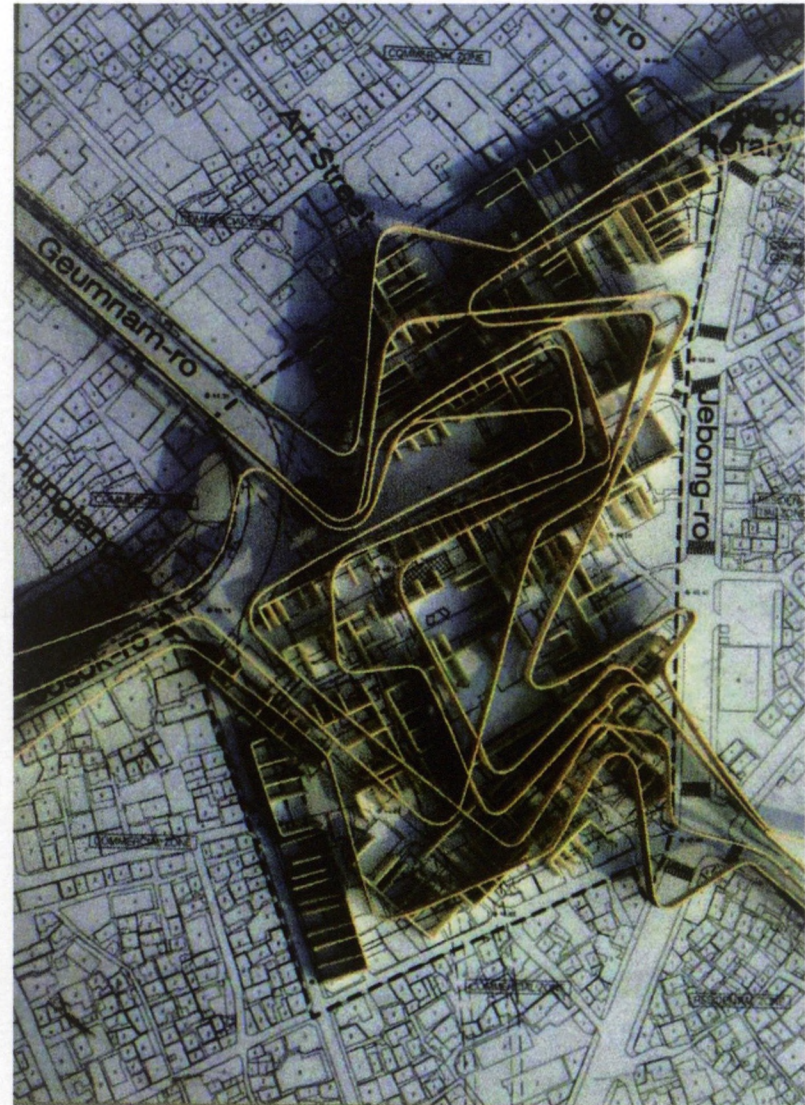


Yung-Sik Park, Projet ENSAV A. Rivkin

régime de densité demeure invariant. Dans ce régime des densités localement situées se manifeste la qualité diverse de chaque strate. C'est la condition de possibilité pour que l'interface de ces divers strates puisse rendre l'intensité d'un fragment de ville stratifiée. La manière précise dont les choses se succèdent engendre la qualité spatiale de chaque strate. Grâce au rythme de la partition, l'espace cesse d'être un substrat abstrait, l'étendue devient espacement : ce que

le mouvement dépose au-dessous de lui.

En outre il y a une grande mobilité des strates : une strate est toujours capable de servir de substrat à une autre, de percuter une autre. Leurs relations restent foncièrement indéterminées. Dès lors la précision qui sert à définir des strates n'implique pas la détermination de leurs relations, bien au contraire. Il faut ici écarter l'identification cartésienne entre clair et distinct, entre précis et déterminé. Car il s'agit non pas de déterminer la relation entre les parties d'un tout, ou inversement, mais de faire exister des strates spatiales dont les relations sont guidées a posteriori par une logique non totalisante, par la puissance de l'informe. Si bien que l'espace intense et son architecture engageant d'emblée les conditions d'une continuation, d'un enchaînement de strates, d'une mise en mouvement, dans le sens fort du terme, d'un projet. Désormais la question centrale devient de savoir non pas comment finir une forme, mais comment la continuer.



Yung-Sik Park, Centre Culturel Seoul, 2008.

§ 7

Strate : terme emprunté à la géologie qui concerne avant tout la terre. Or il convient de signaler que dans le cas du projet par stratification la terre n'est pas que la terre-terre. Ainsi que privilégier la région n'est pas faire du régionalisme, prendre en compte la terre n'est pas faire du tellurique. Considérée comme composante de toute architecture, la région (*regio* = milieu physique) n'est pas une doctrine, moins encore une esthétique, mais une entité du projet. De même, en tant que catégorie, la terre vise la terre-terre, mais comprend plus que ça.

Dans son traité Alberti désigne la région et l'aire comme les premières de six entités qui, sans présupposer d'aucun contenu concret de l'édifice, se retrouve dans toute architecture. Plus tard en cherchant de définir l'œuvre d'art à partir de l'architecture d'un temple, Heidegger fait

jouer l'opposition/conjonction entre de deux catégories distinctes, monde et terre⁽⁶⁾. Or le monde que présente et célèbre le temple n'est pas pour lui un assemblage d'objets, mais un espace de sens et de relations. De même, la terre que le temple manifeste et fait surgir comporte une pluralité de significations. La terre désigne avant tout le site particulier où se dresse le temple. En second lieu elle est, toujours selon Heidegger, le matériau, voire les matériaux, dont l'architecture du temple est faite, marbre, bois, etc. La terre-site (terre-terre), mais aussi la terre-matériau, voici deux sens de la terre du temple que les architectes peuvent reconnaître aisément. Or il y a au moins deux autres niveaux de signification que la terre en tant que catégorie heideggérienne implique, deux autres sens qui pour nous, jouent un rôle central dans le projet par stratification. Il s'agit de la terre comme mouvement de la *Physis* et la terre comme «réserve secrète» du Léthé.

⁶ Martin Heidegger «L'origine de l'œuvre d'art» dans *Chemins qui mènent nulle part*, Paris 1962



Duccio di Buoninsegna, Les trois Maries, Majesté, 1310

L'architecture du temple d'Heidegger, mais plus généralement l'architecture en tant que telle, doit pouvoir révéler une Nature au sens grec de Physis, c'est-à-dire en tant qu'épanouissement de toutes choses, ciel, soleil, pluie, vent, et toute vie végétale et/ou animale. Mais, comme le

signale Heidegger la terre du temple signifie encore une chose plus fondamentale, il s'agit de ce que les Grecs appelaient le Léthé, l'«oublié», le voilé, l'indécélable. Et ce sont ces deux significations de la terre comme catégorie, la terre comme mouvement de la Physis et comme principe de ce qui se dérobe de la Léthé qui constituent les traits essentiels pour comprendre comment opère l'architecture d'une ville par strates.

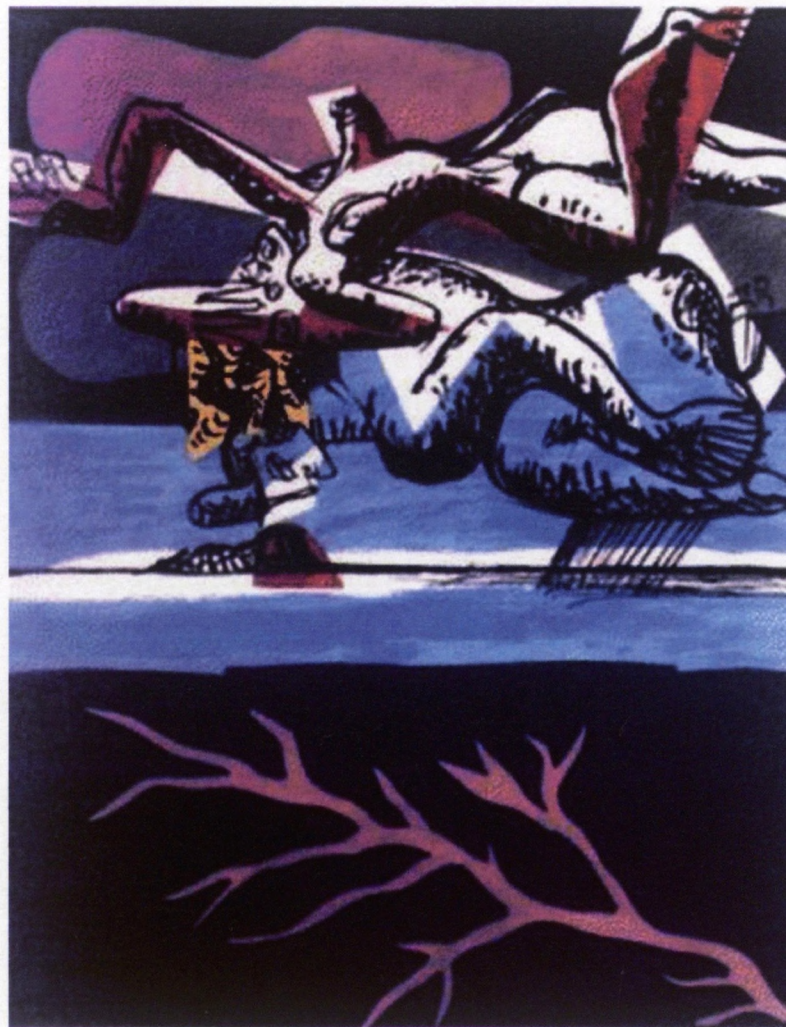


Uccello, Vie d'un saint ermite, 1463

§ 8

Ce qui donne à une architecture urbaine conçue par strates son caractère écologique, et non pas «écologiste», se concentre dans la manière dont ces deux significations véhiculées par la catégorie terre se renvoient entre elles. Car il ne suffit pas de la présence d'une terre liée au site, ou de simuler cette présence par des plantations sur les toits. On resterait dans une statique de la nature, alors qu'on vise une mise en mouvement.

Il faut que la terre-terre émerge comme fond du projet, c'est-à-dire un fond qui se fond dans les dessous l'architecture, mais qui cependant arrive à surgir et se faire voir. Un fond qui se montre et se cache au même temps. Il faut que par un mouvement du bas vers le haut, on puisse sinon le percevoir complètement, au moins le ressentir comment étant un fondement. Mais en tant que fond et terre il témoigne de quelque chose qui se dérobe qui se renferme, qui reste



Duccio di Buoninsegna, Les trois Maries, Majesté, 1310

oblitéré dans les profondeurs. Il ne suffit pas à Le Corbusier dans l'hôpital de Venise de montrer la terre-site des canaux vénitiens. Il faut que le projet fasse sentir le mouvement du milieu qui le subsume. Plus encore il faut, et c'est ce qui arrive dans ce projet, que le mouvement du bas vers le haut propre d'un milieu qu'on montre et on cache à la fois émergeant d'en bas, soit capable d'engendrer une véritable stratification. Car c'est ce mouvement ascendant de la terre vers le haut qui génère rétroactivement l'empilement des couches successives du projet.

L'impulsion ascendante dont l'origine est la terre ordonne dans sa montée la stratification architecturale, s'inscrit dans le mouvement cyclique de la nature du bas vers le haut et du bas vers le haut. Rien d'étrange si la description de ce cycle naturel entre la terre et le ciel pour introduire l'architecture se trouve autant dans un texte de LC⁽⁷⁾ que dans le livre 1 du traité d'Alberti.

⁷ Le Corbusier, *Lois et Les joies essentielles dans La ville radieuse*, Paris 1933. mais surtout dans son *Poème de l'Angle Droit*, Paris 1955

§ 9

Techné par excellence l'architecture est censée compléter ce que la nature ne fait pas, pour réaliser sa mission elle doit s'inscrire dans ces cycles naturels. On sait que l'univers n'est pas un grand corps inerte et mort, qu'il vit intérieurement, qu'il palpète d'une fermentation d'activités sans nombre. Et cela, non seulement dans ses parties basses, mais encore, et bien plus à ses étages supérieurs.

Les mouvements du ciel s'accomplissent afin d'entretenir la vie sur terre, et d'abord celle de l'homme avec toutes les conditions qu'elle requiert, et la suite des générations, par la succession des jours et des nuits, le changement de saisons, etc.

L'architecture de la ville par strates engage un double mouvement : un mouvement de bas vers le haut et inversement du haut vers le bas. Tandis qu'en émergeant de tréfonds de la terre un poussé assure la stabilité de sa

superposition, son écoulement à partir du haut dessine la diaphanéité propre à chaque strate, les limites de leur visibilité. Ce type de mouvements caractérise une physique aristotélicienne des éléments, une physique qui



El Greco, *Vue et Plan de Toledo* 1610

non seulement est locale, mais surtout personnalisée. Car cette physique des éléments a le mérite de sauvegarder la physionomie concrète, spécifique, on dirait volontiers personnelle des choses ou des événements naturels, et leur aspect qualitatif, de ne jamais les réduire au niveau d'un

système d'équations, à d'abstraites constructions d'atomes. L'ordre des transformations est cyclique, et la puissance mimétique de la techné architecturale qui manifeste la ville par strates permet d'apercevoir comment le monde terrestre imite le monde céleste. Imitation voulant dire ici se mettre en «résonance», réverbérer et non pas copier.

La ville par strates révèle que toute matière est une capacité à recevoir, une puissance d'être «actué» ; elle ne se définit que par l'«acte», la réalisation qu'elle peut recevoir. Or toutes les capacités, toutes les puissances de réalisation ne sont pas nécessairement identiques : des actuations spécifiques diverses demeurent ouvertes dans chaque strate et rendent possible l'invention de nouvelles interfaces. C'est pourquoi dans la ville par strates les dimensions se donnent en transversalité, il y aurait une redistribution des centralités.



El Greco, *Vue et Plan de Toledo*, détail, 1610

§ 10

Il y a des coïncidences qu'il convient d'interroger. Assimiler l'architecture au savoir de la techné se confrontant à la production de la nature, loin d'être un renvoi suranné, recèle des prolongements «inactuels» dont les ouvertures restent encore à explorer. Certaines catégories, même si elles sont redevables du contexte historique dans lequel elles ont été formulées, énoncent des phénomènes plus permanents. Bien qu'il soit nécessaire de se garder de tout «anachronisme», il faut aussi regarder de plus près certaines coïncidences. Ainsi qu'il soit possible de retrouver en deçà des contextes historiques, des cadres épistémologiques bien distincts, dans la description des «formes cadrantes» faite par Deleuze Guattari en citant Bernard Cache, le résumé des six parties du disegno d'Alberti presque à l'identique devrait nous interpeller⁽⁸⁾. Avant de pister le caractère conscient ou

8 «Or est chose toute notoire qu'un bâtiment consiste en six particularités à savoir en région, place, partitions, parois, toits et ouvertures... lesquels étant

inconscient des possibles filiations, il convient d'explorer la faculté de certaines de ces catégories (cadre et/ou linéaments) à saisir des aspects fondamentaux de l'activité architecturale. Parmi ces «cadres» et /ou «linéaments» qui, présents dans toute architecture, «ne préjugent d'aucun contenu ou fonction de l'édifice», on va s'attarder sur le «sol-plancher» et/ou la «région-aire». L'une et l'autre font allusion au milieu physique, à un territoire, à une terre à considérer non pas seulement comme un facteur externe, mais aussi comme une partie intégrant de l'architecture.

Avec la région-aire comme partie des linéaments, tout comme avec le sol-plancher comme forme cadrante, on a affaire non pas uniquement à une approche du contexte, à ce qui est autour, mais aussi à la matière même du texte architectural, à sa production signifiante. On découvre qu'un

bien retenues en mémoire ferons que ce que nous voulons dire ci après sera plus facilement entendu» Alberti, trad. Martin, Liv. Paris 1553

«En faisant de l'architecture l'art premier du cadre Bernard Cache peut énumérer un certain nombre de formes cadrantes qui ne préjugent d'aucun contenu concret ni fonction de l'édifice : le mur qui isole, la fenêtre qui capte ou sélectionne, le sol-plancher qui isole ou rarefie, le toit qui enveloppe la singularité d'un lieu» Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est que la philosophie*, Paris 1991.



Venise et sa lagune, ENSAV, Enseignant A. Rivkin

des opérateurs (linéaments et/ou forme cadrante) propre au dispositif architectural évoque en même temps une catégorie beaucoup plus large, celle de la Terre.

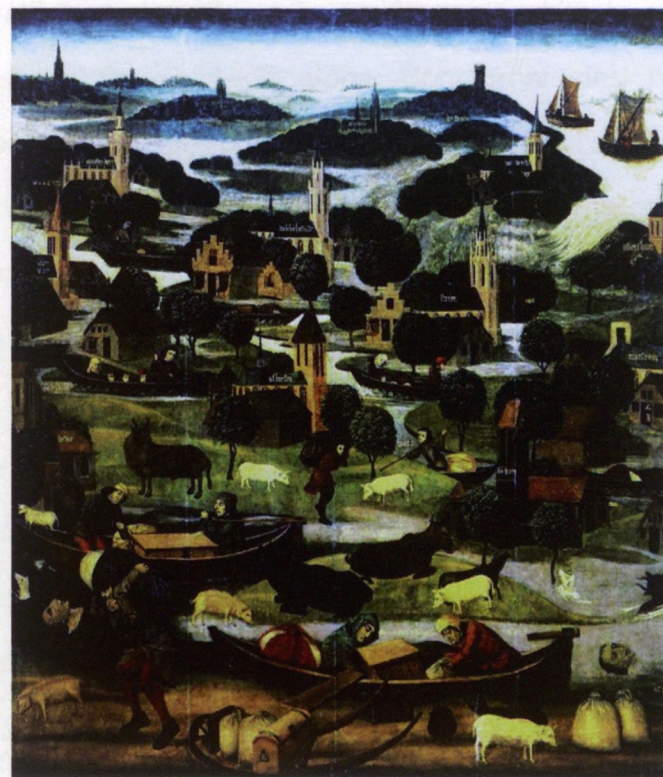
Déjà le double nom attribué à la forme cadrante sol-plancher ainsi que l'enchaînement dans le *Re Aedificatoria* de la définition de région avec celle d'aire comme linéaments⁹, engagent des mouvements de concentration et d'expansion qui ouvrent à l'interactivité entre maison et territoire, ville et écosystème, architecture et terre. A ce double mouvement correspond un double sens véhiculé par ce qu'on appelle Terre dans la mesure où elle concerne la *Phusis* en général. D'une part épanouissement de toute chose ciel, soleil, vent, pluie, animaux, végétation et de l'autre côté resserrement de ce qui se dérobe à notre vue. La terre qui en tant que nature est essor, mais est en tant que terre fond, est aussi oblitération, ce que le Grecs appelait *Léthé*, l'oublié, le voilé.

9 «Premièrement la région est toute la planure (pleine) ou étendue de terre et la superficie en quoi l'on peut édifier et de cette là disons nous l'aire ou plan être une des portions»

En tant que «point intense au plus profond du territoire», la terre est pour Deleuze-Guattari le fondement souterrain, voir sans fond, du «romantisme». Or Heidegger fait de sa confrontation au monde l'origine de l'œuvre d'art. Cherchant à saisir ce qui fait qu'une chose devienne une œuvre, il s'attarde non pas sur un poème ou un tableau mais sur une architecture singulière : un temple. Car c'est en décelant comment le temple met en place un monde et révèle une terre que Heidegger arrive à montrer ce qui étant présente en toute œuvre, signe son origine comme œuvre d'art : la lutte entre un monde et une terre. D'une part un monde qui en deçà d'un ensemble d'objets est pour lui l'ouverture à un espace des possibles.

De l'autre une terre qui parmi une pluralité de sens, représente non seulement une nature comme éclosion de tout ce qui existe, mais aussi la présence de cet oblitéré, des signes cachés dans une «secrète réserve» et que l'œuvre comme vérité devrait selon Heidegger venir dévoiler. Loin de tout

romantisme, Alberti prescrit dans son traité «Pour bien élire et choisir une Région, ce n'est pas assez de prendre garde seulement aux choses apparentes et qui se manifestent au regard de nos yeux, ains convient que par autres signes plus cachés, toute la nature soit examinée».



Venise et sa lagune, ENSAV, Enseignant A. Rivkin

§ 11

Après avoir repérer les échos des définitions des linéaments d'Alberti dans des textes de philosophes, en particulier celle de la région et de l'aire, il convient de revenir au texte du traité. L'enjeu est de reprendre un texte qui considère l'architecture comme un savoir qui inclut un faire, un savoir expérimental, comme une techné. Car, homme de lettres et philosophe, mais aussi architecte, Alberti est à même de comprendre la formule qu'on trouve dans les commentaires de Barbaro : «l'intelligence de l'architecture ne résulte pas de l'application d'une logique mais de la logique qui émane d'une application».

Il s'agit selon lui d'écarter le double danger qui hante toute approche théorique de l'architecture. D'un côté un empirisme borné qui, limité à légitimer une pratique répétitive apparaît à ses yeux comme *superstitieux*. De l'autre un idéalisme abstrait qui, se séparant trop de la démarche architecturale,

cherche sa vérité dans des théorisations extérieures, une approche que Barbaro qualifie d'*hérétique*.

Pour éviter tout égarement hérétique, toute extrapolation précipité, il convient de ne pas perdre de vues les catégories de région et aire, catégories qu'Alberti l'architecte expose dans son *De Re Aedificatoria*. Contourner ainsi l'écueil d'un «théoricisme» philosophique séparé de l'intelligence du réel en architecture, devrait écarter du même coup un anachronisme facile qui risque d'aplatir les facteurs en jeu. Plus précisément, les équivocités, voir les contradictions, des textes concernant la région et l'aire, vont nous dévoiler dans son écriture hésitante la manière dont le rapport fondateur qui entretient architecture et nature (*phusis*) se construit autour de la notion de mimesis comme contiguïté et non pas comme copie.

L'aire étant une partie, un sous-ensemble de la région il y

a donc une contiguïté réelle entre le «pourpris» ou enclos qui définit l'aire et l'espace environnant, le contrée, censée l'accueillir. A tel point qu'entre les critères retenus pour choisir soit la région soit l'aire il n'y aurait pas de solution de continuité, les prescriptions semblent indifférentes à



Villa médicéenne à Cafaggiolo, Michelozzo, 1423

l'échelle de leur application⁽¹⁰⁾. Lorsqu'il s'agit de les aborder comme parties destinées à accueillir un édifice, comme des préliminaires à l'édification, il y a continuité par indistinction entre région et aire.

En revanche, elles se singularisent dès lors qu'on aborde l'excellence de l'ornement, elles ne sont plus des parties parcelles, mais des parties particularités. Si bien que c'est une continuité par emboîtement successifs que l'on découvre dans la description de leur embellissement, de leur achèvement.

Et si pour l'embellissement de la région Alberti n'a presque rien à indiquer, il s'attarde sur la manière dont la présence à l'intérieur de l'aire des émergences remarquables soit naturelles (promontoires, lacs, grottes) soit artificielles (fontaines, arcs, obélisques) viennent en quelque sorte

10 «Pour bien choisir une aire, il faut bien observer ce que nous avons dit sur la région, ainsi comme cette région fait une certaine partie de quelque province plus ample, ainsi est l'aire une étendue (pourpris) limité le quel doit être enceint de la clôture d'un édifice» Alberti, Trad. Martin Liv.1

l'orner en marquant dans des points précis son étendue⁽¹¹⁾. Par une espèce d'irradiation en ondes successives l'aire et la région passent à un ordre supérieur. Pour que ce phénomène d'irradiation puisse fonctionner il faut que l'enclos définit comme aire enferme une étendue qui ouvert comme la région puisse recevoir ces émergences naturelles ou pseudo naturelles. Tout se passe comme si les effets de ces événements arrivent à se propager dans l'aire qui les contient et ensuite dans la région qui accueille l'aire.

Car il ne faut pas oublier que l'aire définit non seulement l'empreinte d'un édifice clos, mais aussi les jardins ou

11 «Pour venir à notre aire ou parterre, je veut s'il est possible que toutes les particularités qui font honneur à la contrée (région) dont elle est portion, lui en fassent pareillement. Mais la nature donne toujours plus de commodités pour rendre une aire mémorable que non pour toute une contrée. Car il se trouve en maints endroits aucunes singularités que d'elles mêmes se font estimer, comme promontoires, rochers, mottes, terres, lacs, grottes ou cavernes, fontaines et autres semblables auprès des quelles vaut mieux bâtir qu'ailleurs...

Mais quant au regard du bon esprit de l'inventeur et la main de l'artisan je ne saurais pas facilement dire combien ils peuvent donner de réputation à un logis ; je laisse tout exprès les choses qui sont communes, pour dire que dans l'île de Diomède furent au temps passé amené par la mer plusieurs et divers plantes, tant seulement pour curiosité d'embellir le parterre. Plus il s'est trouvé que beaucoup de grands personnages ont fait dresser quelques obélisques ou colonnes, ou fait planter des arbres longuement durables, afin que la postérité les honorât en souvenance d'eux».



Villa d'Este à Tivoli, gravure

courtils qui, éventuellement, en font partie. C'est ainsi que pour illustrer les avantages qu'on a à habiter dans ces villas liberior construites près de la ville, il décrit comment la jouissance d'un courtil jardin délimité dans un enclos vient s'associer avec l'agrément du paysage environnant⁽¹²⁾.

Intelligence de l'application : au-delà, par delà des édifices, aire et région se marient dans un effet de sur-édification

12 «Ainsi voilà comme les Courtils (jardins) voisins de la ville et où on peut facilement se retirer, sont cause de grand bien, vue qu'on y a liberté de tout faire à sa fantaisie... Et quant est de la fréquence et hantise de compagnie, celle là leur est donné par être assez près de la ville, par le chemin clair et nette et la plaisance du paysage du lieu» Alberti, trad. Martin Liv 6

utilisant des matériaux presque naturels. Dans les courtils jardins de ces villas liberior (Villa Adrienne, Villa d'Este, Boboli, Villa Barbaro) des grottes dupliquant des cavernes, des fontaines dupliquant des sources naturelles, appartiennent au domaine de la mimesis comme copie. Il n'empêche ce qui domine est une mimesis qui agit comme phénomène de résonance ou irradiation par contiguïté.



Palazzo Pitti, Belvedere, jardins Boboli

§ 12

En se propageant l'une dans l'autre aire et région suscitent une aperception élargie de l'espace, jusqu'à l'horizon. Il s'agit de rendre possible une prise de possession qui se répand dans l'étendue d'un territoire pour, à terme, s'enfoncer dans une terre. Première exigence : se déplacer vers les champs, vers l'arrière pays⁽¹³⁾. Sans ouverture sur l'horizon, la ville ne pouvait pas s'accorder avec la nature telle qu'elle se manifeste dans une campagne presque illimitée. C'est la raison pour laquelle il fallait faire appel à des villas liberior dont les jardins côtoient tout naturellement le paysage environnant, des villas comme celles que Palladio construit en terre ferme pour le patriciat vénitien. Elles se lèvent hors des villes comme les signes de la possession irréfutable d'un territoire : comme l'écrit Palladio dans son traité, ces villas

13 «Mais aux champs on n'est pas contraint de ranger étage sur autre, car on peut prendre tant d'espace que les membres de l'édifice soient pour s'entraider réciproquement l'un à l'autre» Alberti livre IX

sont conçues à partir de leur «decorum», convenance entre la demeure et la «qualité du maître»⁽¹⁴⁾. Lorsque du haut de l'escalier de la Rotonde on domine le paysage environnant, un sentiment de puissance sereine nous envahit. Comme si au seuil de cette villa liberior la formule de J. F. Blondel : «possession tranquille des trésors de la nature», venait s'incarner⁽¹⁵⁾.

Destinées à l'aristocratie marchande de Venise, ces villas reprennent en la transformant, la tradition romaine qui va de la villa Adriana à la villa d'Este. La domesticité de l'aristocratie qui gouverne les échanges de la métropole vénitienne, s'installe dans l'arrière pays pour s'emparer symboliquement du territoire. D'abord en Angleterre et ensuite aux Etats-Unis, le modèle de la villa palladienne

14 «Du decorum (ou convenance) qu'on doit observer pour les bâtiments des particuliers», tel est le titre du chapitre avec lequel Palladio ouvre la description d'une série de ses réalisations, des bâtisses conformes «à la qualité du maître». Il s'agit d'une série de maisons de notables en ville et surtout dans la campagne. Elles semblent répondre à la description de la villa liberior qu'Alberti décrit dans son *De Re Aedificatoria*, mais qu'il n'aura pas l'occasion de construire.

15 C'est ainsi que Blondel définissait l'architecture dans l'introduction de son *Cours d'architecture...*, t.1, Paris 1771-1777.

sera repris par d'autres élites dont le pouvoir provient aussi du commerce maritime mondial. S'installant au milieu des jardins plus au moins géométriques qui s'étirent en vergers, ménageries, terres cultivables, jusqu'au au paysage lointain, ces villas figurent un rapport avec la nature qui n'est ni affairé, ni passif autrement dit ni industriels, ni romantique : un rapport de maîtrise et de calme à la fois.



Palladio, La Rotonde, photo J.Mehdaoui

Deux approches à ces villas. Vue du dehors il faut que «toute la face et abord du logis est illustre et transparente, si que l'on puisse voir toutes parts et que chose du monde ne l'empêche» C'est une centralité «ouverte de toute part» qui signe la villa Rotonde construite selon le modèle du temple classique, la villa semble consacrer (à la lettre) le fondement divin du droit (séculaire) du propriétaire sur un territoire qu'on arrive en montant quelques marches à dominer.

Prise de vue(s) panoramiques non pas unique et omnisciente, mais engrener avec les déplacements réels ou virtuels induits par l'architecture de sa distribution. Vue du dedans il faut que «si tôt que les vivants auraient mis le pied à la porte, fasse doute s'ils aimeront s'arrêter où ils sont ou tirer plus outre contempler le demeurant qui les provoque par sa gaieté et splendeur». C'est une imbrication entre une demeure où «s'attarder» et une galerie où «tirer plus outre» qui caractérise la villa à Maser.



Palladio, La Rotonde, photo J.Mehdaoui



Palladio, La Rotonde, photo J.Mehdaoui

Deux approches, un seul effet. Condition pour que ces demeures apparaissent des temples resplendissants au milieu du paysage : une intériorité agissant doit scintiller en elles.

On arrive à posséder les trésors offerts par la nature grâce à une architecture que nous possèdons à sa façon⁽¹⁶⁾. En tout cas, en calmant la convoitise du propriétaire, elle suscite une sorte de tranquillité dont la possession est l'attribut et non pas le sujet. Une tranquillité qui n'est pas un pathos. L'architecture des villas palladiennes déclenche à la fois une action et une passion. Malgré les apparences sa forme architecturale, n'a rien à avoir avec ces petits temples sans dedans censés décorer les jardins pittoresques⁽¹⁷⁾.

16 Plin le Jeune, *Lettres*, Livre I Lettre 3 à Caninius.

17 «Quelques temples, quelques autels consacrés aux vertus, aux sciences, aux arts, aux sentiments agréables, mettraient de la richesse et de la diversité dans les aspects. Des inscriptions et des passages choisis et courts, gravés sur les arbres ou sur des colonnes et des obélisques entretiendraient l'impression que l'ensemble aurait inspiré, c'est-à-dire, une mélancolie douce, une distraction agréable dans lesquelles se confondraient des sentiments nobles et élevés où se mêlerait le souvenir et la réalité, où le moral soutiendrait le poétique, et où l'un et l'autre enfin donneraient au pittoresque tout l'intérêt dont il est susceptible», Claude Henri Watelet *Essai sur les jardins* Paris 1764, p114-115. Sous le conseil des traités du XVIII, des quantités des temples sans dedans seront installés au milieu d'un paysage sans pour autant l'animer comme des véritables tableaux.

Encore que la perception d'un territoire où l'on devine une magie cachée, où l'on effleure une force secrète enfouie, reste toujours l'horizon de l'ornement de la région, pittoresque ou pas, sublime ou pas.

§13

Particularités appartenant à la chose à édifier, région et aire amènent à interroger la relation architecture/nature à partir de la signification qu'on donne à la terre, le territoire et le paysage. Les catégories de «sublime» et de «pittoresque» vont affecter en profondeur l'acception qu'on a de ces termes. Encore que d'habitude la coutume veut qu'ils s'opposent, sublime et pittoresque ne sont pas des notions antithétiques; elles peuvent très bien s'entremêler dans l'approche esthétique par delà la seule référence aux critères du beau.

Sublime du latin : *sublimis*, «qui va en s'élevant», évoque tout ce qui est grandiose, impressionnant, et devient avec Burke, mais surtout avec Kant une catégorie philosophique, qui permet d'atteindre le «hors mesure» qui «fait voir ce qu'on ne voit pas». Alors qu'associé à tout ce qui est

imagé, exotique et/ou varié, le pittoresque dont l'origine est empruntée à la fois à la peinture et au paysage (où plutôt à la peinture du paysage) reste lui attaché à des domaines plus spécifiques tel que l'art des jardins. Le jardin pittoresque ou à l'anglaise se définit en opposition aux jardins géométriques à la française du Grand Siècle.

Ainsi pour se dissocier des immenses perspectives ménagées par André Le Notre dans ses compositions (à Versailles l'axe apollinien Est-Ouest s'étend sur treize kilomètres), de Gérardin écrit «pour animé le paysage pittoresque par la variété des points de vue, l'artiste courbe et dirige avec intelligence les sentiers»⁽¹⁸⁾.

Du même, Capability Brown invoque la primauté de la «ligne ondulée» lorsqu'il doit plaider sur le style qu'il introduit dans le paysage anglais ; un stylé caractérisé par des vastes ondulations d'étendues herbeuses, des bosquets, des rideaux d'arbres et des lacs aux contours irréguliers. Par une

¹⁸ René de Gérardin, *De la composition de paysages ou de la manière d'embellir la nature autour des habitations*, Paris 1777



Jardin anglais Stowe, Pont palladien.

sorte de renversement il s'agit de fabriquer des jardins dont se manifeste une nature que la peinture est censée copier, s'il s'agit de fabriquer artificiellement, «c'est que la réalité est à la description, et l'original à la copie»⁽¹⁹⁾.

19 «Parmi tous les arts libéraux qui ont fleuri avec tant d'éclat à différents époques, tandis que les Poètes de tous les âges, les Peintres de tous les siècles représentaient les beautés et la simplicité de la Nature dans les peintures plus intéressantes, il est bien surprenant que quelque homme de bon sens (car c'est du bon sens que goût dépend) n'ait pas cherché à réaliser ces descriptions et ces tableaux enchanteurs, dont tout le monde avait sans cesse le modèle sous les yeux et le sentiment dans le cœur. Il est bien étonnant qu'on n'a pas vue l'art d'embellir le pays autour de son Habitation ; en un mot de développer de concevoir ou d'imiter la belle Nature. Cet Art peut devenir cependant un des plus intéressants, il est à la Poésie et la Peinture c'est que la réalité est à la description, et l'original à la copie.» Ibid. Note 11.

La première vague des jardins pittoresques viendra compléter «naturellement» les villas palladiennes, allant jusqu'à en faire des projets non réalisés comme les ponts de Palladio des arrangements paysagers. Dans sa version anglaise l'architecture de la villa liberior, apparaît idéalisée en vertu d'un milieu qui se veut plus naturel que nature. En mettant l'accent sur un paysage «naturalisé» ce pittoresque arrive à «user en toutes choses d'une certaine nonchalance, qui



P.J. Wallaert, *Hameau du Petit Trianon*, 1810

cache l'artifice, et qui montre ce qu'on fait comme s'il était venu sans peine et quasi sans y penser» réalisant ainsi la *sprezzatura* prônée par Castiglione. Or ce n'est pas toujours le cas, l'effet produit est parfois contraire à l'intention voulue : l'inauthenticité domine, l'artificialité apparaît manifeste. Il suffit de regarder le jardin pittoresque de la Reine au Trianon⁽²⁰⁾ et surtout son hameau «rustique» pour s'apercevoir que loin du sublime un certain pittoresque frôle le ridicule⁽²¹⁾.

Pour laisser place au jardin pittoresque au Trianon on démolit le jardin botanique de Louis XV, dont les serres chaudes où sont plantées quelques fleurs et plantes rares entretenus par les jardiniers Claude Richard et étudiés par Jussieu. Le jardin pittoresque de la reine remplace non pas le jardin à la française mais les serres des naturalistes, obligés de se replier

20 Entre 1776 et 1783, Caraman puis Richard Mique dessinent un jardin à l'anglaise, dans lequel ils dispersent des fabriques à caractère sauvage. Ils installent ainsi un lac, une petite montagne, des rochers et une grotte tapissée de fausses verdure pour le repos de Marie-Antoinette.

21 «Dans un sol égal un humble monticule / Veut être pittoresque et n'est que ridicule» Jacques Delille *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages*, Premier chant.



P. Puvis de Chavannes, *Vue sur le Château de Versailles et l'Orangerie*, 1871

dans leurs laboratoires. Tout se passe comme si incarnée dans le jardin pittoresque, la «nature naturée» se scinde de la «nature naturante» qu'on étudiera désormais ailleurs, en l'occurrence à Paris dans le Jardin des Plantes. Et c'est dans le domaine de l'esthétique dont il est un des fondateurs que Kant remarque le jardin à l'anglaise ou pittoresque comme celui où le beau artistique tend à se rapprocher au beau naturel. Plus proches de la nature sauvage, ils donnent libre cours à l'imagination. A la différence des jardins à la

française dont la régularité géométrique peut plaire en raison de son abstraction, mais qui en définitive provoque l'ennui.

La vraie beauté naturelle se donne à elle-même, en une libre création, ses propres règles ; de sorte qu'elle apporte toujours des éléments nouveaux à l'imagination et alimente la contemplation sans jamais la lasser. Le jardin pittoresque devrait en être l'incarnation Or, voilà que, toujours selon Kant la nature est aussi source du sublime. Un sublime qui, à la limite du beau, est un sublime mathématique se rapportant à l'immensité de la nature, à son incommensurable grandeur. Mais aussi et surtout un sublime dynamique qui relève lui d'un système de forces. Il s'agit d'un sublime informe et effrayant dont l'image romantique est donnée par «des rochers se détachant audacieusement sous un ciel orageux»⁽²²⁾.

Exemple donné par Kant du sublime dynamique, mais qui ne serait pas, loin s'en faut, sa seule manifestation. L'imitation

22 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger, Du sublime dynamique de la nature*, § La nature comme force, 1^{re} édition 1790. Traduction A. Philonenko

naturaliste de jardins de la reine et son hameau sont bien loin d'inspirer un tel sentiment, alors même que l'excès des jardins de le Nôtre éveille l'ineffable sensation du sublime. Autant son architecture végétale que l'étendue inouïe de ses nappes d'eau, deviennent la matière sensible d'un sublime dont l'intensité ne doit rien aux images «pittoresque» d'un romantisme sans consistance.

§14

Versailles place le rapport entre architecture et sa région face à une nouvelle dimension, entre le sublime et le pittoresque, entre la forme et des forces, entre l'étendue quantitative et l'intensité qualitative. Une fois définitivement situé hors les murs de la ville, le palais princier va transformer radicalement la région d'accueil en un paysage dont l'étendue s'étale à perte de vue. Dans ses jardins aire et région, figure et fond se fusionnent sans reste, à l'infini. Inscrit dans le contexte des grandes découvertes scientifiques et géographiques, l'art du jardin signe ainsi l'aboutissement d'un processus d'expansion qui élargit l'horizon des connaissances au même temps qui élargie l'horizon de la perception⁽²³⁾.

Au-delà des parterres, les jardins sont quadrillés par un

23 «Le Notre y a réuni toutes les beautés qu'il a trouvé disperses dans différents jardins des nations les plus polies où il y avait voyagé exprès pour en faire la découverte, et en ajouté plusieurs autres de son génie qui excèdent de beaucoup tout ce qu'il avait tiré d'ailleurs. Ainsi on peut découvrir dans le seul jardin de Versailles, des beautés de tous les autres jardins de l'Europe et plusieurs autres que le surpassent infiniment et que sont l'admiration de tous les étrangers» N. de La Marre, *Traité de la Police*, Tome 3, Titre XVIII des Jardins Paris 1707-1719.



Vue du Grand Canal à l'époque de Louis XIV

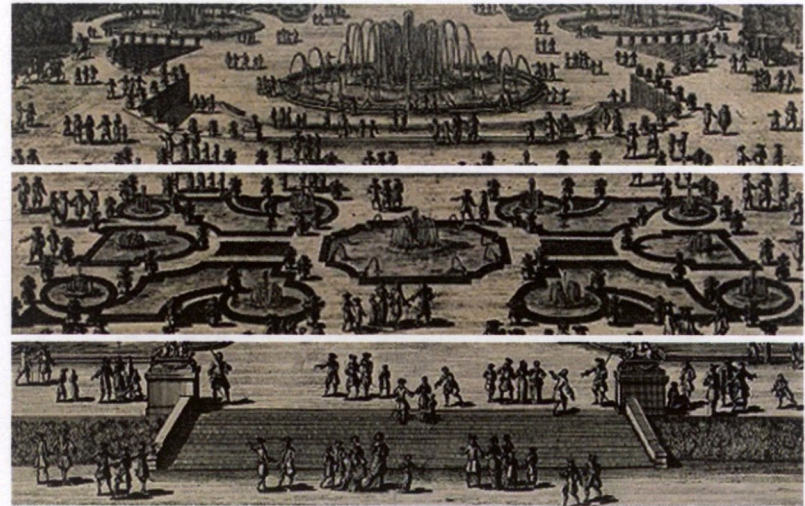
réseau d'allées rectilignes qui débouchent sur les immenses perspectives ménagées autour du Grand Canal marquant l'axe apollinien Est-Ouest dont l'étendue se perd dans l'infini. Malgré si elle est dominante, la vision d'ensemble n'est pas sans interruption, bien au contraire.

La présence de l'horizon infini est ménagée. Soit par les murailles vertes où quelques niches abritent des statues aux bords des allées. Soit par des dénivellements où par changements minimes dans la hauteur des paliers arrivent à cacher l'horizon, cf. le potager du roi.

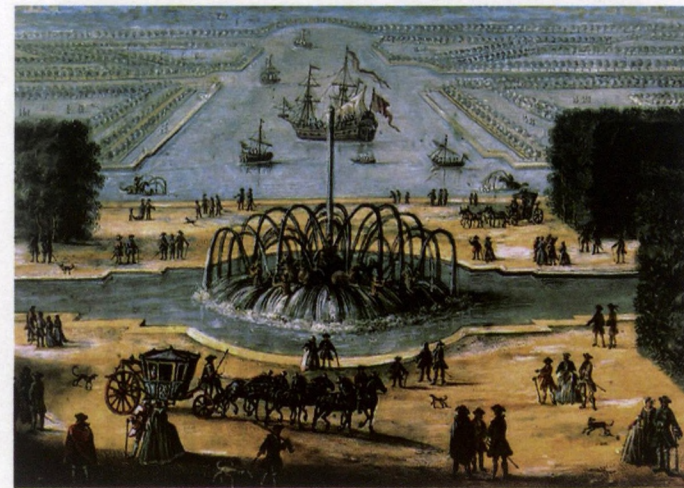
Tout se passe comme si les jardins en terrasses à l'italienne dont ceux de la villa d'Este représente l'aboutissement, s'étendent sur un large territoire et en s'aplatissant ils ne perdent pas leur déclive minimale.

L'immensité des perspectives ressorte renforcés en contraste avec des visions localisées. Les critiques sur la soumission du plan de jardin à une géométrie rigide⁽²⁴⁾ semblent oublier la subtile économie de la section et ses effets sur la perception sur place. Mais plus que l'architecture végétale et les bosquets ce qui caractérise les jardins de Versailles est l'utilisation de l'eau.

24 «Le fameux Le Notre qui fleurissait au siècle dernier, a finit pour massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'architecte», René de Gérardin Op. Cit.



A. Pérelle, *Jardins de Versailles*, 1685



Vue du bassin d'Apollon et du Grand Canal avec sa flottille, 1705

Il s'agit moins de l'eau des cascades ou celle des fontaines, qui reprennent la tradition des jardins italiens, que l'eau calme des vastes nappes reflétant le ciel et sa lumière, dans les Parterre d'Eau et le Grand Canal. Ce dernier en transformant la perspective est-ouest en une longue trouée lumineuse signe la mutation d'un territoire en un paysage où la démesure n'est que la condition de possibilité d'un autre hors de soi.

Le palais et ses jardins réaliseront hors Paris le palais portrait que quelques années auparavant le Bernin avec essayé de réaliser dans son projet du Louvre sans y parvenir⁽²⁵⁾. Le projet que le dernier représentant de la tradition classique-anticlassique baroque n'avait pas pu imposer, allait s'accomplir à Versailles avec un autre projet en utilisant d'autres moyens. En effet pour réaliser le «palais portrait»

25 En présentant son projet pour le Louvre, le Bernin affirme : «les édifices sont les portraits de l'esprit des princes». «Le fabbriche sono i ritratti dell'animo dei Principi», Chantelou P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris 1885, 8 octobre, p.258.

du roi, il fallait faire appel autant à l'architecture fixe et cérémonielle du palais que l'architecture éphémère et festive dont les jardins étaient le support principal. Désormais la représentation du roi, et celle de l'Etat naissant, avait besoin



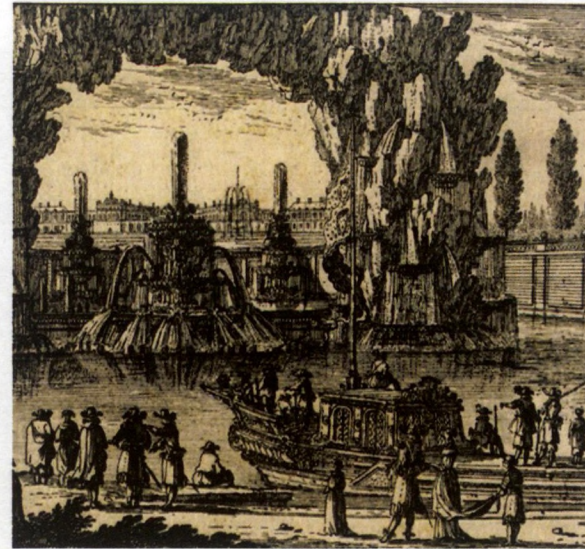
Jean Cotelle l'Ainé, *Les trois fontaines*, 1680

de se redoubler : se présenter et se représenter, de se représenter en train de se représenter.

La tradition théologico-politique du double corps du roi⁽²⁶⁾ (le corps réel et le corps mystique) débouche avec Louis XIV au redoublement de la représentation du pouvoir en pouvoir de la représentation signalé par Louis Marin. «Un dispositif spectaculaire d'air, d'eau s'enchâsse dans l'ordre optique architectural de la pierre et la terre pour le représenter en le métamorphosant, un dispositif doté de son temps spécifique qui redouble et transforme celui répétitif et cérémoniel régnant dans l'espace royal»⁽²⁷⁾. Dès lors que la représentation devient constitutive du pouvoir, les fêtes royales ne sont pas un accessoire du politique, elles en sont une pièce essentielle.

26 «Parce qu'il est naturellement un homme mortel, le roi souffre, doute, se trompe parfois : il n'est ni infailible, ni intouchable, et en aucune manière l'ombre de Dieu sur Terre comme le souverain peut l'être en régime théocratique. Mais dans ce corps mortel du roi vient se loger le corps immortel du royaume que le roi transmet à son successeur», Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, Gallimard, 2000.

27 Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981



A. Pérelle, *Vue du Grand Canal*, 1687

Les éléments qui en émergeant de la terre constituent l'architecture de la région en jardin, plantes, parterres, bosquets, fontaines, viendront encadrer l'espace de la représentation. Mais à Versailles, grâce à ses perspectives ouvertes et à leur étendue dilatée, ce sera autant à l'eau qu'à l'aire ou plutôt à leur diaphanéité, d'en être les protagonistes principales, de devenir les acteurs de la nouvelle dimension spectaculaire. Il suffit de lire la description de Félibien pour en

découvrir la portée. «Il (Le Grand Canal) était borné de tous côtés de corps lumineux, mais d'une lumière douce et privé de mouvement et d'action que l'on voit dans le feu ordinaire. Ces feux ne portait aucune ombre ; ils représentaient différentes figures qu'on avait peine à discerner de loin et dont les images paraissaient sur l'eau qui n'était pas moins tranquille que la lumière même, de sorte que profond silence et l'obscurité où l'on se trouvait alors ressemblait beaucoup à ce que les Poètes ont écrit des Champs-Élysées, qu'ils dépeignent comme un espèce de pays éclairé d'une lumière précieuse et qui a un soleil et des astres tout particuliers»⁽²⁸⁾. A se demander si à travers l'élargissement de la perspective du Grand Canal, ce qui est visé n'est rien d'autre que cette tranquille vision cosmique de la nature⁽²⁹⁾, cette épiphanie très calme d'un autre pays.

28 André Félibien, *Les divertissements de Versailles donnés par le roi...* Paris 1674

29 «Les Immortels t'emmèneront chez le blond Rhadamanthe/ Aux champs Élyséens, qui sont aux confins de la terre. / C'est dans ce lieu que la plus douce vie est offerte aux humains /Jamais neige ni grands froids ni averses non plus / On ne sent partout que zéphyr dont les brises sifflantes / Montent de l'Océan pour donner la fraîcheur aux hommes.» Homère, *L'Odyssée*, Liv. IV



Jean Lepautre, *Feu artifice sur le Grand Canal*, à l'occasion du 5^e jour de fêtes, 1676.



Vue de la tête du Grand Canal, petite Venise et du Château, 1710-1715

§ 15

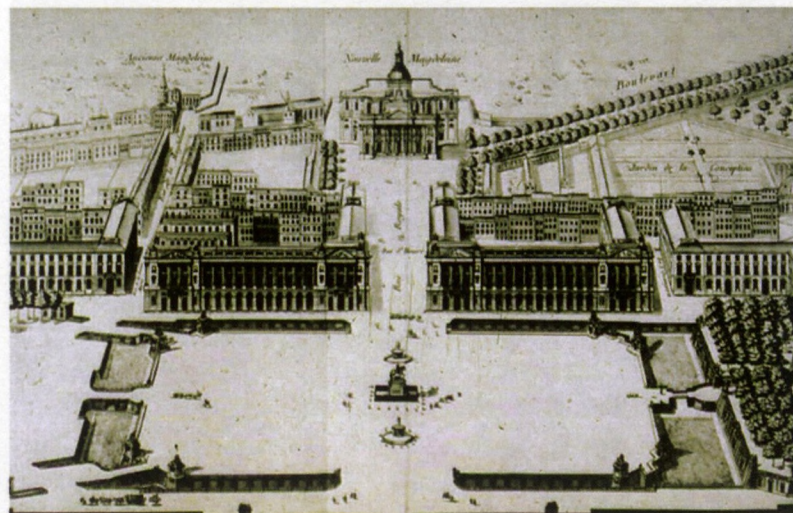
Avec la Place Louis XV, l'actuelle place de La Concorde, une aire qui s'identifié à une pure étendue s'étale de elle-même pour déboucher sans solution de continuité sur l'horizon de sa région, accède en ville, ou plutôt en fait ville. Ange-Jacques Gabriel propose de retenir une simple esplanade qui fermée dans seul de côté par deux façades monumentales construite face à la Seine, devient place urbaine⁽³⁰⁾. Des fossés, des entailles dans la terre, substituées plus tard par des balustrades, assurent de part et d'autre la continuité visuelle entre les jardins de Tuileries de Le Nôtre et l'allée bordée d'ormes de l'axe des Champs Elysées.

Cas presque unique d'une ville qui incorpore en son sein un horizon ouvert vers une étendue presque sans bornes retenue, délimitée par une seule façade. Une façade scindée

³⁰ C'est à la suite du concours auquel participent parmi d'autres Germain Boffrand et Jacques-Germain Soufflot qu'Ange-Jacques Gabriel premier Architecte du Roi et directeur de l'Académie royale d'architecture est chargé du projet de la place Louis XV.



Place Louis XV, vue générale



Place Louis XV, projet de A.J.J.Gabriel, 1758



Turner, *Venise San Giorgio Maggiore*, 1834

en deux frontispices identiques qui laissent filer dans la fente la ligne de fuite de la rue royale et sa densité urbaine partiellement oblitérée. Enclos sans clôture, place presque sans édifices, rien qu'un front urbain et un immense parterre dégagé vers un horizon ouvert. L'horizontalité du parterre accuse par contraste la verticalité de la seule façade tandis qu'à partir des échappées latérales un panorama continu et varié se dresse comme limite d'une place. Une place qui,

malgré, ou à cause de son ouverture à un large horizon, reste une place urbaine. Car la place de la Concorde ne définit pas une promenade paysagère, un parc entourant ou entouré par une métropole (Bois de Boulogne, Hyde Park) mais un lieu urbain où se croisent et s'entremêlent les activités et les flux qui font ville.



A.J.-J. Gabriel, *Place Royale, Bordeaux*

Or, ce n'est pas la première fois qu'une intervention architecturale fait en sorte qu'une parcelle du territoire non seulement devienne partie intégrante de la ville, mais qu'elle en signe une de ses qualités principales. Déjà la construction de l'église de San Giorgio Maggiore dans l'île du même nom avait permis d'incorporer le bassin de Saint Marc à Venise, d'en faire une partie essentielle de son paysage urbain⁽³¹⁾.



M. Lalanne, Place de la Bourse, 1870

31 Cf. Giulio Carlo Argan *La città del Rinascimento* 1969 dans *Classico Anticlassico* Feltrinelli, 1984

Et c'était également au moyen d'une façade écran d'un édifice relativement plus exigü mais placé stratégiquement que l'opération avait réussi. Conduisant la lumière verticalement, les colonnes répandent et en même temps froncent, la masse blanche de l'église palladienne. Dès lors, la façade derrière laquelle émerge sa coupole insufflée, apparaît comme un étendard ondoyant à fleur d'eau. Sa blancheur se reflétée sur un parvis dont la luisance se prolonge dans la surface mouvante de la lagune. Écho de la basilique de Saint Marc la façade de l'église retentit au loin comme son redoublement lumineux et introduit ainsi le bassin de Saint Marc dans la structure urbaine. A Venise, agissant comme réverbération de l'architecture monumentale, la façade de Palladio propage au loin les limites de la ville incorporant ainsi un morceau de la lagune en son sein. A Paris, seule repère architectural visible de la place de la Concorde, la façade happe l'extension du territoire en paysage urbain. Scindée en deux, elle agit comme écran dans un double sens: écran

de contention contre lequel la ville dense se ramasse, mais surtout écran de capture d'un arrière plan territorial.

«Cette place Royale est tout simplement une moitié de place Vendôme, posée au bord de l'eau...»⁽³²⁾. C'est ainsi que Victor Hugo décrit l'actuelle place de la Bourse de Bordeaux réalisée avant le projet de la place Louis XV de Paris, par Ange Jacques Gabriel et son père⁽³³⁾. La moitié manquante est un panorama où l'on peut embrasser le port, la Garonne et plus loin encore. Tout comme plus tard à la Concorde, mais cette fois-ci face au fleuve, l'architecture de la place est composée par deux édifices façades séparés par un hiatus où, face à sa région la ville peut se mettre en scène. En effet deux grands édifices bâtis à l'angle du quai et reliés par des pans coupés à deux façades encadrent un hôtel central qui, isolé sur trois cotés, l'architecture de la sa ville

32 Victor Hugo, *Carnet de voyage*, Bordeaux, 20 juillet 1843.

33 Initié par son père Jacques Gabriel, Ange-Jacques reprend le projet en 1743 à la mort de celui-ci



Le Lorrain, *Port avec le Capitole*, 1636

oblitérée. Quelques marches à peine séparent l'estrade de la place de la scène du port, un port où comme le révèlent les gravures d'époque s'affairent des navires à voile.

En 1636 dans un paysage idéal Claude Gellée met en scène le Capitole descendant sur un port en activité⁽³⁴⁾. Un autre palais, celui de Michel Ange, beaucoup plus de marches à descendre, mais toujours une place urbaine dans la lisière

34 Claude Gellée dit Lorrain, *Vue d'un port avec le Capitole*, 1636, Musée du Louvre

d'un port, un port ouvert à l'eau comme horizon. Il a fallu presque un siècle pour que Gabriel soit à même de réaliser, presque à l'identique, le paysage peint par Le Lorrain en utilisant des thèmes classiques.

Dans la France du XVIII, l'architecture de certaines places royales applique à la lettre la notion de «pittoresque» : faire advenir dans la nature réelle un paysage révélé auparavant en peinture.



§16

Les ports imaginaires peints par Claude Lorrain exercent encore aujourd'hui une fascination qui dépasse de loin les fables et les mythologies auxquelles ils font allusion. Il y a quelque chose de captivant dans ces embarcadères balayés par les flots et ces voiliers manœuvrant au loin, mais ce qui frappe le plus est sans doute le jeu insolite, car déplacé, entre la masse verticale d'une série d'architectures classiques et l'horizontalité ondoyante d'une mer qui baigne à leurs pieds. Un soleil couchant donne à ces bâtisses replacées à la lisière de la surface réfléchissante de l'eau, une diaphanéité dorée. A se demander si ce n'est pas la surface à peine agitée de l'eau qui assure la force émanant de cette collusion d'édifices, de leur interaction non planifiée, ni planifiable. Loin de reproduire une architecture portuaire quelconque, le Lorrain rassemble des monuments ou des fragments de monuments connus qui, sortis de leur contexte d'origine, se



Le Lorrain, *Port au soleil couchant*, 1639

disposent pour en faire une ville imaginaire, fantastique, et où, comme à Venise, tout renvoie au plan d'eau.

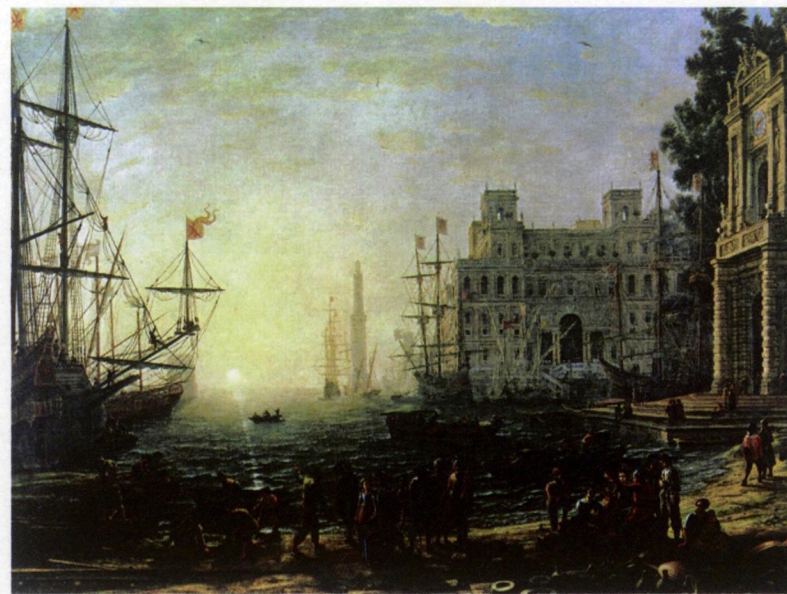
C'est ainsi que dans son tableau de 1637 on reconnaît la villa Médicis dans un autre contexte, placée à un autre niveau⁽³⁵⁾. Au lieu des jardins en terrasses et des montagnes qui entourent dans l'environ de Rome sa silhouette dégagée,

35 Claude Gellée dit Lorrain, *Vue d'un port avec la villa Médicis*, 1637, Galerie des Offices, Florence

voici que derrière un autre fragment architectural, sa masse se niche au bord et au niveau de la mer. Il ne s'agit pas comme dans les caprices architecturaux de Canaletto qui ont inspiré la «ville analogue» d'Aldo Rossi, de transposer des édifices ou des projets d'édifices dans des contextes urbains qui sans être les leur, les évoquent par analogie si fortement qu'il devient difficile de les différencier⁽³⁶⁾.

Dans les caprices de Gelée, la transposition des morceaux d'architecture de leur milieu d'origine au bord de l'eau, permet de fabriquer un contexte urbain nettement distinct, dissemblable. Pour construire cette ville «dissemblable» il fallait extraire ces villas monuments du milieu naturel singulier et «pittoresque» contre lequel leur silhouette se dégage fièrement pour les situer l'une à côté de l'autre dans un contexte beaucoup moins accidenté et cependant plus merveilleux car il touche aux aspects les plus insondables

36 Aldo Rossi, Introduction à l'édition portugaise de *L'architettura della città*, in Aldo Rossi, *Scritti scelti dall'architettura e la città 1956-1972*. Città Studi, Milano 1978 pag.451



Le Lorrain, *Port avec villa Médicis*, 1638

de la nature. Pour que la ville non pas «analogue» mais «dissemblable» arrive à se manifester il fallait que ses architectures puisse se situer dans un paysage plus «abstrait». Il ne faut pas oublier qu'abstrait n'est pas synonyme de séparé, bien au contraire. Extraire à partir des éléments de la nature les traits essentiels qui dessinent le visage d'un milieu, faire basculer du côté du visible le substrat caché d'un site, voilà l'opération mise en scène par le paysage

abstrait, voir substantiel. Mise à part les bateaux qui évoluent dans l'eau et les personnages qui occupent les quais, les véritables protagonistes de ces tableaux ce sont les deux éléments du paysage sur lesquels se concentre cette autre action. D'une part la surface miroitante de la mer irisée par les lumières du ciel et du soleil, une surface ondoyante où en vagues successives effleurent des forces qui s'agitent ailleurs. D'autre part des fragments bâtis dont la lumière rasante aggrave les creux et les saillies et en fait avec eux une modénature géante.

Même s'ils sont plus anciens que les caprices de Canaletto, ceux de Claude Lorrain annoncent non pas une ville analogue, mais une ville dissemblable, donc hétérogène, distincte, rayonnante, voir radieuse, plus proche de la modernité.

Si, de par la présence de l'eau, le projet de la place royale de Bordeaux est celui qui s'approche le plus des ports imaginaires de Claude Lorrain, celui de la Concorde est

celui qui synthétise le mieux la «ville dissemblable» que ces tableaux véhiculent. L'architecture-modénature se révèle d'une manière encore plus synthétique dans la double façade, y compris la taille ouverte en profondeur dans le tissu urbain par la rue Royal.

Mais ce qui fait la nouveauté c'est la manière le terreplein laisse voir dans sa surface, une profondeur. En effet plutôt que comme le produit d'une découpe géométrique sur un fond indifférente, le parterre de la place apparaît comme une qualité qui s'étend comme une couleur qui fixe ses propres bords. Echo de la surface brillante des ports de Claude Lorrain, le doré jaunâtre utilisé par Degas dans son tableau *La Concorde*⁽³⁷⁾, restitue l'effet lumineux produit par le parterre de la place. De la peinture à l'architecture et de celle-ci à la peinture à nouveau.

Il s'agit d'un parterre qui de par sa qualité spatialisante se confond avec une surface couleur, il s'agit d'une aire

³⁷ Edgar Degas *Place de la Concorde*, 1875, Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg

capable de révéler la ville comme région. La couleur renvoie ici à cette chose presque insaisissable, mais précise qui est l'ambiance palpitante de la place de la Concorde, ce qui fait d'elle une strate urbaine définissant le paysage visage de Paris. Ce qui est en jeu est de faire advenir la profondeur de la nature, sans pour autant renoncer à la surface où elle vient se manifester en tant que couleur. C'est la tâche que Cézanne allait fixer à l'art de la modernité⁽³⁸⁾.



E. Degas, *La Concorde*, 1875

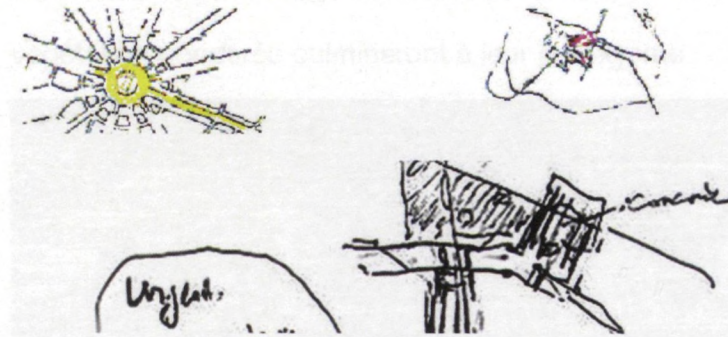
38 «La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont, à cette surface l'expression de cette profondeur. Elles montrent les racines du monde. Elles en sont la vie, la vie des idées» Paul Cézanne, *Conversations avec Gasquet*.

§ 17

«Il n'y a que la place de la Concorde, ça c'est beau... La vie, la vie !»⁽³⁹⁾ disait Paul Cézanne. Or en tant que place urbaine, la Concorde connaîtra sa véritable suite dans le dernier projet de L.C pour Paris. Il s'agit du projet pour un ensemble muséographique qu'en reconnaissance de sa longue carrière Malraux lui commande au nom de l'état. Or de ce projet il ne reste que le dessin d'une série de surfaces colorées où il esquisse son emplacement. Car au lieu de le situer comme prévu à la Défense, il propose un nouvel emplacement au cœur de Paris.

En continuant l'esplanade des Invalides par un pont de la même largeur on voit apparaître comme assiette du projet une nouvelle place encore plus grande que la Concorde et articulée à celle-ci. Il s'agit d'articuler Autour de la Seine s'enchaînent une série des immenses surfaces, des strates

39 In Paul Cézanne, *Le Louvre, Conversations avec Gasquet*



L.C., dessins publiés par Claudius Petit, 1987

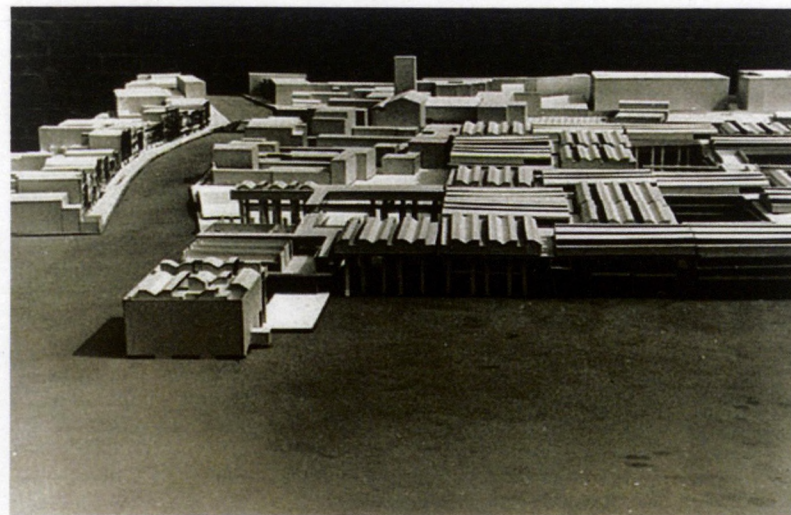
à ciel ouverte et dont l'horizon est un paysage urbain où des monuments comme l'hôpital des Invalides sont mise en scène. On ne saura pas plus sur le projet: à quelques jours de sa mort L.C. n'aura ni la force, ni le temps pour pouvoir le mener bien.

Il n'empêche de par l'étendue de son plan horizontal on peut deviner le rôle aurait pu jouer au cœur de Paris une place urbaine de cette taille. Comme le montre son projet pour le capitole de Chandigarh plutôt qu'un socle destiné à accueillir

un ensemble d'édifices objets, la nouvelle articulation des places aurait été l'occasion pour façonner des strates la terre de sorte que les forces de dessous remontent à la surface en plein milieu urbain.

Encore une fois l'enjeu est la présence irremplaçable, et pas seulement comme appui de la structure, des strates constituées par des éléments naturels (terre, végétation, eau) dans l'architecture en général, mais aussi dans une architecture de la ville stratifiée. Entraver la manifestation de ce type de strate c'est le reproche qui faisait Alberti aux grandes métropoles où comme à Rome l'on construisait leurs maisons les unes sur les autres sans que les éléments de nature puissent se manifester. Pour bénéficier des jardins et des courtils où ces éléments de nature transforment des enclos ouverts en «aire», c'est à dire une partie constitutive de la chose architecturale, il fallait sortir hors de la ville, même

si pas trop loin⁽⁴⁰⁾. C'est aussi hors de la ville, avec les jardins de Versailles, que l'usage des étendues d'eau, du ciel, d'une végétation pondérée culmineront à leur paroxysme.



L.C. Hôpital de Venise, maquette, 1964

40 «Aucuns ont loué les habitants de Babylone de ce qu'ils habitaient en des maisons à quatre étages et suivant cela Aelius Aristide voulant par harangue tout à propos exalter Rome, alla dire en pleine assemblée du peuple que ce point est à s'en émerveiller à Rome, qu'il y avait des très grandes maisons assises les unes sur les autres flatterie vraiment agréable mais toutefois par laquelle il montrait plutôt la merveilleuse abondance du peuple qu'il n'approuvât la façon des bâtiments. Mais aux champs on n'est pas contraint de ranger étage sur autre, car on peut prendre tant d'espace que les membres de l'édifice soient pour s'entraider réciproquement l'un à l'autre, laquelle chose certes me plairais bien fort aussi dans une ville, au moins qui aurait les moyens de ce faire à bon vouloir... Sans point de doute puisqu'il est ainsi, je suis d'opinion que la principale et plus salutaire chose que l'on saurait bâtir pour la commodité de notre usage est le Courtil qui n'empêche point de négocier en la villa et il n'est pas dépourvue d'un air pure» Alberti traduction Martin, Op. cit. Liv.6.

Or à peu près à la même époque, mais à Rome une peintre d'origine français Claude Lorrain allait exprimer dans ses «ports au soleil couchant» la manière dont la puissance des éléments de nature deviennent le fondement d'une ville non pas analogue, mais dissemblable. Or c'est moins par sa taille que par sa capacité d'agir comme plan de référence que l'étendue de l'eau de la mer participe à la fabrication du nouveau paysage urbain du tableau. Plan de référence non pas géométrique, mais des forces en jeu, et d'abord la lumière dans tous ses états (rasant, réverbérant, réfléchissante) dans tous ses degrés de diaphanéité.

Pour son projet de l'hôpital de Venise, L.C. semble avoir compris la leçon. En deçà d'un empilement d'étages, le projet exprime une superposition de strates. De la couche qui en bas intègre les canaux et les ruelles innervant le tissu urbain, à celle qui, en haut abrite selon une distribution arborescente les chambres de séjour, il s'agit d'une superposition de strates dont la référence constante est un

plan d'eau, définit comme «appui de toutes les mesures»⁽⁴¹⁾. Ce n'est pas l'étagement en soi que fait la ville par strate, Il faut encore qu'avec ses limites plus ou moins précis, une étendue naturelle (terre, eau, végétation) puisse en glissant en bas être présent partout comme la base à partir de laquelle se dresse le processus de stratification. De plain pied avec le paysage environnant dans le parterre la Concorde, se faufilant au niveau de l'eau dans le projet LC de Venise, la strate naturelle agit comme une propriété sensible qui s'étale, comme une vibration ondulatoire qui se propage, d'une diaphanéité immanente qui irradie par delà toute forme architecturale. Indépendamment de la forme de ses édifices,

41 «Venise est formé par son plan d'eau. La cote +0 est l'appui de toutes les mesures ; toute mesure, si informe soit-elle, y est incontestable...Ce qui est fondamental dans Venise c'est le classement des circulations naturelle et artificielle : le piéton et la gondole. La séparation franche de deux circulations a permis d'établir sans équivoques les tracés d'une unité même de l'élément : ici les canaux (l'eau) ; là les chemins du piéton (la terre). Le chemin des piétons est miraculeusement économe, tout en étant efficient. La leçon est si forte que m'étant procuré des plans cadastraux, j'ai dégagé du puzzle des maisons le réseau des piétons. C'est un système cardiaque, pur, impeccable. Le «plan d'eau» a imposé l'échelle humaine : pour quitter la gondole, il faut fouler des marches à justes dimensions et disposées utilement ; le faste ni l'académisme n'ont pu être tolérés aux lieux où s'accomplissent ces fonctions délicates.» Le Corbusier, «Je prends Venise à témoin» dans *La ville radieuse* Paris 1933

de ses vides et de ses limites le propre de l'architecture d'une ville par strates est une atmosphère ou plus précisément la couleur qui introduit dans son espace les éléments propres de son paysage naturel, de son écosystème.

Une ville par strate encore à venir devrait réaliser cet autre pittoresque qu'après Claude Lorrain, un autre peintre, Cézanne, avait déjà entraperçu lorsqu'il avertissait «une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie»⁽⁴²⁾.



P. Cézanne, *Toit de l'Estaque*, 1882

42 Paul Cézanne, *Le Motif* in *Conversations avec Gasquet*

§ 18

Dans une lettre à Böhlendorff datée du 4 décembre de 1801, Hölderlin écrit : «Le destin moderne n'est pas aussi imposant que le destin antique, mais il est plus abyssal». Il signale ainsi la différence entre le destin des Grecs dont le poids à porter en fait un destin tragique et imposant et celui des modernes dont la quête d'une refondation les porte toujours au bord du gouffre. Par delà sa teinte romantique, cette démarcation du moderne comme destin abyssal permet de saisir la manière dont la ville par strates refonde à nouveau frais le rapport architecture et milieu naturel.

Tout d'abord la mise en perspective de Hölderlin nous permet d'éviter l'identification entre modernité et actualité, de contourner la série «modernité, post modernité, contemporanéité», où le déplacement temporel se mesure



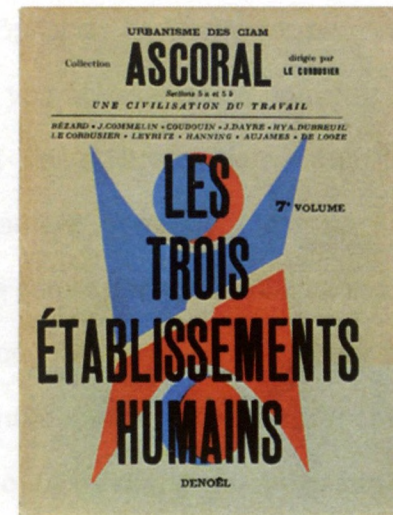
L.C. A4 Milieu, Poème de l'angle droit, 1955

selon le curseur de ce qui étant à la mode, deviendra inévitablement démodé. Il ne s'agit pas non plus d'une position philosophique définissant la modernité comme concept immuable «monde moderne», «vie moderne».

Notre contemporanéité, ou notre modernité apparaît comme un autre commencement, non pas un second départ, mais un commencement sur un autre mode. Et si les réponses diffèrent, les questions restent toujours les mêmes, elles concernent le rapport de l'art et la nature.

Le Corbusier visera toujours avec son architecture à retrouver les «joies essentielles : soleil, espace, verdure», tandis que pour Cézanne «étudier la nature» est la mission de sa peinture. Plus encore la modernité de l'un et de l'autre ne les interdit pas d'aller chercher dans l'histoire les sources de leur travail.

Pour Le Corbusier la «mécanique implacable de Venise»



L.C., Les trois établissements humains, Denoël Paris, 1959



P. Cézanne, La baie de l'Estaque, 1886

est le «modèle de l'urbanisme» qu'il propose⁽⁴³⁾, tandis que Cézanne ne vise qu'à «refaire Poussin sur nature»⁽⁴⁴⁾.

Et cependant chez eux le rapport avec la nature est posé autrement, il ne s'agit plus d'assumer la charge qui impose un premier commencement, mais de prendre en charge la dimension insondable d'une profondeur excavée, ce qu'Hölderlin appelle un destin abyssal. Pour comprendre ce changement du destin il suffit de voir comment dans les tableaux du Lorrain des villas qui dominait le paysage environnant se transforment dès qu'elles sont éclairées par la lumière d'un soleil couchant qui se reflète dans l'incommensurable extension de la mer. Il suffit de voir comment la lagune de Venise et ses canaux s'infiltrèrent sous

43 «Venise est une mécanique impeccable, un outillage savant et juste, un instrument précis de vraies dimensions humaines, modèle pour l'urbanisme d'aujourd'hui, témoin de la rigueur qui exige le phénomène urbain» Le Corbusier *Je prends Venise pour témoin* présentation du plan d'Anvers, 1933

44 «Imaginez, Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j'entends. Ce que je n'admets pas, c'est le classique qui vous borne. Je veux que la fréquentation d'un maître me rende à moi-même ; toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux qui je suis.» Paul Cézanne, *Le Louvre in Conversations avec Gasquet*.

la jupe de l'hôpital de Le Corbusier pour saisir le caractère insaisissable, voir abyssal de ce nouveau destin. Loin d'un recouvrement des édifices-objets par un ornement politico et écologiquement corrects, c'est par cette dimension abyssale de la nature dans la stratification architecturale que la modernité comme projet encore à venir se fait voir.

Cependant une condition se révèle nécessaire pour que le passage au monde moderne comme destin abyssal devienne possible. Il faut avoir senti le gouffre de l'écroulement, non pas pour le combler, mais pour le surpasser. Mu par le même projet, Nietzsche contemporain de Cézanne, l'avait déjà remarqué : pour rendre surhumain le «vieil homme» il fallait surmonter la décadence.

Dans l'introduction à de l'un de ses derniers livres Le Corbusier, aborde la même question en prenant comme référence Cézanne son aîné, on y lit : «Rilke dans une lettre sur Paul Cézanne, écrivait "Un jour qu'il était question de

la situation de l'industrie et d'autres sujets, Cézanne s'écria les yeux furieux ; "Ca va mal, c'est effrayant, la vie..." Paul Cézanne était peintre. Il voyait chaque jour les paysages souillés par de nouvelles atteintes, les villes éclater sous une poussé irrésistible, les banlieues les enserrer de hideur. Il sentait qu'une crise secouait le monde, allait provoquer son écroulement : paysage, ville bien-être, habitudes. Pourtant, la vie sera toujours la plus forte. Il faut la comprendre et ne point marcher contre elle.»⁽⁴⁵⁾

C'est vrai qu'en proposant dans son livre de limiter l'emploi du sol à trois types d'établissements : la ferme radieuse, la cité linéaire et la ville radio centrique, Le Corbusier laissait toute sa place au déploiement des strates naturelles comme condition de vie du paysage y compris urbain. Il suffit de voir par opposition le triste spectacle d'un urbanisme dont le souci d'un soi disant développement durable ne les empêche de continuer à ruiner le paysage et le territoire. Car à côté

des grands ensembles en démolition partielle on voit fleurir la tristesse de lotissements où des nains de jardins «ça me suffit» couvrent le territoire à perte de vue, la caricature des éco-quartiers où des toitures en béton plantées couvrent des édifices sans vue, ni lumière naturelle continuent à ruiner le territoire. La «guerre à la banlieue» préconisée dans son livre par Le Corbusier aurait eu au moins le mérite d'arrêter une catastrophe toujours en cours.

P. Cézanne, *La baie de l'Estaque*, 1886

Mais dans son prologue Le Corbusier n'est pas tout à fait juste. Cézanne savait, au moins par rapport à son travail de peintre qu'après la catastrophe, qu'après le cataclysme, «une nouvelle période vit»⁽⁴⁶⁾. Il l'exprime ainsi : «Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté régénéré. Une nouvelle période vit.» . Par taches. Pour surmonter la catastrophe actuelle il faudrait des projets dont les strates s'identifient aux taches dont parle ici Cézanne, des taches colorées, des taches de feuillages, de taches d'eau, des taches qui ouvrent à une nouvelle vie.

AR

46 Paul Cézanne, *Le motif dans Conversation avec Gasquet*

Type 3

RENVERSEMENTS

ANAMORPHOSE :

ville architecture / architecture ville

En deçà du projet urbain

«Or si une ville selon les dires des philosophes n'est autre chose qu'une grande maison, et au contraire la maison une petite ville, pourquoi ne dirons nous que les membres de l'une et l'autre sont certains domiciles, comment vous pourriez dire l'avant logis le xyste ou place à faire des exercices, la place à souper, le portique et d'autres lieux particuliers que l'on fréquente ? ...

Partition est le partage de l'ensemble de l'aire de l'édifice en des aires plus minimes, de sorte tel que la juste disposition de ses membres fait apparaître l'édifice comme rempli des édifices plus concis»

Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre 1 Le dessin Chapitre 10

«Diffatti si la citta, secondo la sentenza de' filosofi, è una certa casa grande, e per oposito la casa non è che una piccola citta, perche non diem noi che i membir di esa come i cortile, le logge, la sala, il portico e simili sono ancor esse altrettante piccole case ?...

Lo scompartimento è quello, che divisa tutto il Sito dell' edificio in siti minori, la onde avviene che di così fatte & adattate membra insieme pare che l'edificio sia de' minori edifici ripieno»

Leon Battista Alberti *I dieci libri di architettura* tradotti al italiano da Cosimo Bartoli, Venise 1565, Libro 1, De linéaments Cap. IX

§ 1

A partir du lieu commun des philosophes «*la ville est comme une grande maison*», et en le croisant avec son inversion «*l'architecture est comme une ville*», Alberti fait appel à la figure du chiasme. Un chiasme rendu possible par une réversibilité grammaticale de la phrase des philosophes, car le sujet devient prédicat, et inversement. Mais il ne s'agit pas seulement d'un jeu rhétorique, les propos d'Alberti visent concrètement une autre réversibilité, spatiale celle-ci, l'interchangeabilité entre l'intérieur de l'édifice et sa situation externe dans la ville, l'altérité réciproque entre le dedans d'une architecture et le dehors d'une situation urbaine. Or pour que cette réversibilité soit possible il faut que l'architecture et la ville obéissent à une même logique. Une réversibilité qui se fonde sur la dimension fractale implicite dans la définition qu'il donne de la partition, principal composant selon lui de toute architecture «*La juste disposition de ses*



Fra F. Lippi, Scènes de la vie de la vierge, 1452

membres fait apparaître l'édifice comme remplis des édifices plus concis»⁽¹⁾. On opère ainsi un saut d'échelle qui n'est pas nécessairement isomorphe. Car si en pénétrant à l'intérieur de l'édifice on trouve encore des édifices, rien n'indique qu'ils ont la même forme que les édifices de la ville qui l'entoure.

La dimension fractale traduit ici la façon qu'a un ensemble

¹ Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Liv I

de remplir l'espace, à toutes les échelles. A travers cette dimension on peut aborder l'espace de l'architecture à partir de l'ensemble des architectures qui font ville, comme des emboitements de complexités successives.

Selon Alberti toute architecture devrait apparaître comme étant composée par des architectures, moindres, mais toutes aussi complexes à des échelles différentes. La vision de l'architecture en structure gigogne qui dégage la définition «fractale»⁽²⁾ de la partition, rend possible la relation croisée entre maison/ville, ville/maison. En révélant un emboîtement des complexités, sans pour autant répéter les mêmes formes, la dimension fractale implicite dans la partition de la maison, ne ferait que revenir sur la relation entre micro et macrocosme, référence canonique des traités d'architecture.

2 Le terme néologisme créé par le mathématicien français Benoît Mandelbrot en 1974 à partir de la racine latine fractus, qui signifie brisé, fracturé. On dit qu'un objet est «fractal» lorsqu'il a des formes irrégulières ou fragmentées, comparable aux flocons de neige, aux bronchioles. La modélisation mathématique de ces objets procède par des sauts d'échelle dans lesquels on retrouve imbriqués un haut degré de complexité.

Cf. la relation entre le corps humain et l'architecture.

Or, loin de la simple mise en place d'une structure gigogne où les formes s'imbriquent les unes dans les autres, le chiasme maison/ville ouvre sur une double réversibilité, sur une sorte d'anagramme où se forme et se déforme l'espace de l'habitat.



Carlo Crivelli, Annonciation, 1482

§ 2

Pour saisir toute la portée de cette double réversibilité de l'espace, il faut revenir sur ce qui fait sa spécificité en tant qu'espace architectural, en commençant par rappeler sa mission essentielle, servir d'habitat. En effet que l'architecture soit destinée à accueillir l'habiter des hommes, bouleverse l'approche de son espace. «L'homme chemine et agit à l'extérieur de toute chose ; il est perpétuellement en dehors et pour pénétrer au-delà des surfaces, il faut qu'il les brise. Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, qu'elle établisse de demeures, des églises, des vaisseaux ce n'est pas d'abriter un vide... mais de construire un monde intérieur», écrit Focillon. Impossible de réduire l'architecture à un objet quelconque ou à des ensembles d'objets, leurs volumétries purement extérieures ignorent leurs «mondes intérieurs»⁽³⁾. Il faut prendre en compte le double aspect

3 Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris 1934, cf. Type 2 §5 Note 5.

qui caractérise son espace, doublure que rend possible la simultanéité d'un dedans dehors C'est pourquoi le même Focillon caractérise sa démarche comme la conception et la construction d'un «envers de l'espace». Plus loin il signale que dans toute architecture l'on trouve toujours à la fois une «masse externe» et une «masse interne». Or cette coprésence de deux masses pas nécessairement congruentes, ruine toute possibilité d'isomorphisme entre les formes imbriquées les une dans les autres dans une structure gigogne.



Carpaccio, *Arrivée des ambassadeurs*, 1498

L'effet de considérer la ville comme une maison, et surtout la maison comme une ville implique un bouleversement encore plus radical car il concerne le dedans et le dehors qui caractérisent cet «envers de l'espace» qui est l'espace architectural. Le chiasme d'Alberti entre la maison et la ville entraîne un double renversement qui ne cesse de s'enchaîner. Dans sa singularité l'architecture de l'édifice est perçue comme étant un monde où coexiste l'ensemble des édifices qui font une ville. Dès lors ce qui caractérise son espace est une intériorité capable de capter en elle un dehors, l'édifice architectural cesse d'être un objet passif et devient agissant. Son espace palpite d'une vie intérieure qui s'irradie vers son milieu. Dès lors qu'on regarde l'architecture des édifices comme contenant en son intérieur une pluralité de logis, c'est la définition de l'architecture comme objet qu'il faudrait réviser, y compris ses distinctions internes entre une architecture d'objets singuliers et une autre d'objets génériques. Non seulement l'édifice ne se réduit pas à un

objet dont la volumétrie générale a été décidée auparavant dans un aménagement urbain, mais son architecture agit inévitablement dès son dedans vers son milieu.



R. Van der Weyden, Songe du Pape, 1440

§ 3

Même si l'intérêt que l'on porte ici aux catégories d'Alberti ne se limite pas à une période historiquement déterminée, sa définition de la partition renvoie au premier abord à l'architecture de la renaissance. Plus particulièrement ces descriptions des maisons des propriétaires à la campagne (les villas liberior de son traité), préfigurent les villas palladiennes des doges vénitiens en terre ferme.

En utilisant les catégories albertiennes de région et d'aire, nous avons analysé auparavant ces maisons construites hors la ville par rapport à leur implantation dans un territoire ouvert⁽⁴⁾. Il s'agit maintenant d'examiner le rapport que ces villas établissent avec leur territoire en partant de leur intériorité, de leur disposition interne selon la définition albertienne de la partition. La portée de cet étude est

4 Cf. Type 2, en particulier §11 et §12

d'autant plus significative que comme nous le savons déjà pendant plus de trois siècles ces villas vont servir jusqu'aux USA de modèle à une architecture autant domestique qu'institutionnelle et urbaine.

Or, il suffit de se pencher attentivement sur ces villas palladiennes pour s'apercevoir jusqu'à quel point pour comprendre leur figure classique il était indispensable de les considérer comme remplies de maisons plus concises. Salons, cours, loggias, apparaissent comme autant d'édifices à l'intérieur d'un édifice, des édifices qui, flottant dans un équilibre instable autour d'un foyer central, s'ouvrent au milieu environnant. Ce n'est pas le gigantisme pompeux qui fait que ces maisons apparaissent comme agrégat d'édifices. Leur taille reste plutôt modeste et cependant la figure classique qui en s'ouvrant au paysage environnant fait leur unité, place chacune de ses parties dans une autre dimension.



Palladio, Villa Capra dite La Rotonde

C'est à partir de la centralité de la figure classique que l'on distingue chacune des parties de la partition de la villa comme étant des «édifices concis». Et c'est l'ensemble des mouvements, réels et virtuelles, engagées par cette figure qui ouvrent sur une architecture du dehors. La figure de l'architecture classique fabrique un foyer de référence

qui n'existe pas hors de chacune des places concrètes qui compose la partition de l'édifice. Or ces places doivent être si singulières qu'Alberti ne peut que les considérer comme étant à proprement parler des domiciles, des architectures autonomes organisées autour d'une centralité.

C'est pourquoi la partition de cette architecture classique ne peut pas résulter d'un plan central purement géométrique, un plan qui en se confondant avec un schéma statique organiserait ses différentes parties comme des sections d'un dessin abstrait. Dans l'architecture de ces villas renaissantes l'effet de la partition circulaire consistait à capter la fluidité des événements autour d'un foyer, d'un point d'attache.

Si la partition divise l'édifice en édifices c'est pour que la figure architecturale classique puisse faire advenir, au milieu d'un paysage qui lui préexiste, un centre. Et surtout pour que celui-ci puisse propager son énergie vers son dehors; pour qu'au lieu de fixer des relations il arrive à couper les amarres de

son intériorité formelle. Dès son centre, l'architecture de ces villas met les choses en suspens. Opération périlleusement instable que celle d'une architecture qui affronte le tohu-bohu au nom d'une «variété continuelle»⁽⁵⁾.



Palladio, villa Barbaro à Maser

5 Au deuxième livre de *Vitruve* illustré par Palladio et traduit et commenté par son patron et ami Daniele Barbaro, on trouve ce poème comme illustration du chapitre *Du principe des choses selon les philosophes* :

«Pour que le monde encore trop jeune / Montrât un beau visage, / Chaque chose se tenant confuse / Dans un seul aspect, / La main divine ouvrit la porte / Aux éléments et, dans une douce joie, / Sa vertu fut infusée parmi les choses. / Se répandit alors / Dans les plages mondaines / Un bel ordre et un style varié / Au bénéfice de l'espèce humaine. / Cette variété continuelle / Dans l'état du monde tient son ordre / Assujetti à la vertu céleste, / Il apparaît évident donc, / Que l'éternel enchaînement / La soutient, la tempère, la distingue / Et en la mettant en variation / Pour nous les vivants, / Il la sauvegarde. / Et la mesure de chaque chose est / Son instant, sa durée.»

§ 4

La valeur de la figure classique repose sur l'autonomie de ces différentes parties et non pas sur l'abstraction de sa composition géométrique. C'est la distinction concrète de ses composants qui en rendant possible des mouvements, réels et/ou virtuels, fait de la figure classique de la maison une figure ouverte au paysage environnant.

Ainsi dans l'objectivité prodigieuse de la Rotonde de Palladio, les déplacements centripètes et centrifuges se composent, s'annihilent. Accessible, même trop accessible, la salle centrale serait le point d'accueil des intensités disséminées dans le paysage, tout en étant la source des forces qui retiennent son milieu. Sa vocation n'est pas de construire le point de vue absolu et total du propriétaire, mais d'abriter l'intersection des deux axes qui, traversant les portails, jalonnent le territoire de la villa. Si bien que c'est

grâce aux quatre portiques qui l'escortent que le cœur de la Rotonde revient à la coupole.

Rôle ultime de la centralité dite classique : fixer, non pas le foyer d'une circonférence universelle, mais le point où se rencontrent les coordonnées qui permettent de localiser toute liaison.



Palladio, La Rotonde, photo J. Mehdaoui

Pour que la centralité qui caractérise le plan «classique» puisse se réaliser, il importe que le construit fasse exister le point d'articulation entre *cardo* et *decumanus*, axes de fondation de la ville romaine. Il importe d'en bien saisir les rapports : une étendue retenue à une paire de coordonnées, une paire de coordonnées qui se rencontrent en un point. Ce n'est que si le paysage y reste accroché, c'est à dire suspendu, que l'opération architecturale est réussie.

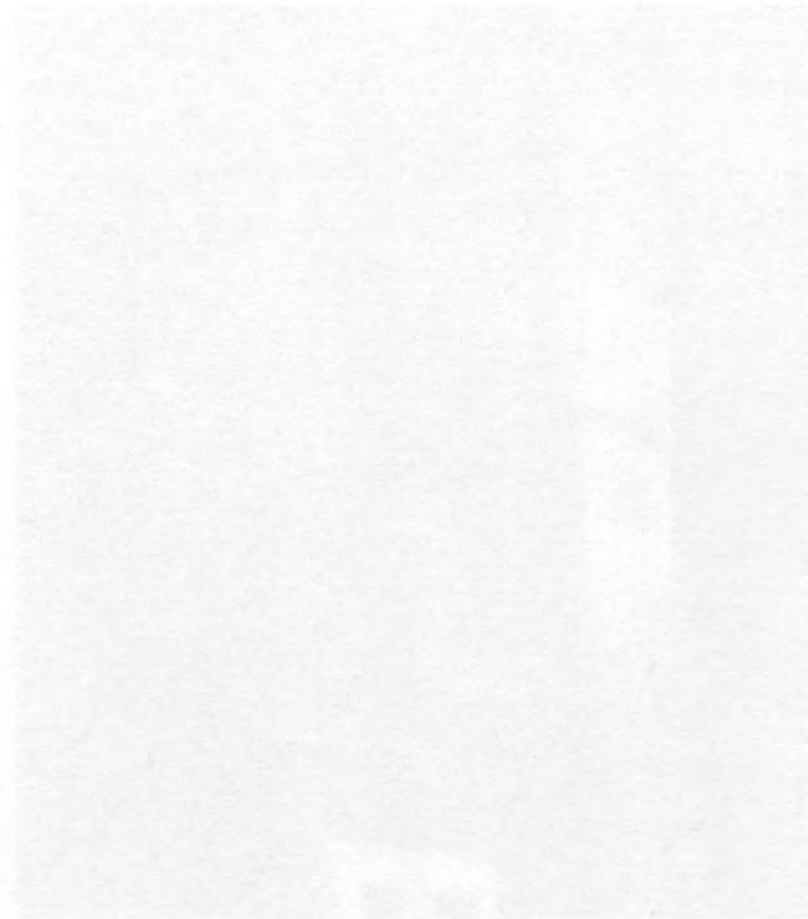
Dès son centre, l'architecture de la villa met les choses en suspens. Opération périlleusement instable que celle d'une architecture qui affronte le tohu-bohu au nom d'une «variété continue». Pour Palladio, se confronter à la confusion chaotique des choses signifie viser une variabilité sans bornes présente dans la *phusis*. Et si son architecture fait appel à un centre, c'est qu'elle vise à une fluidité dont la variation est si diverse que la succession de ses différents états devrait finir, tout en flottant autour de ce point, par se stabiliser. Il s'agit de forcer l'invisible variation des choses



Palladio, La Rotonde, photo J. Mehdaoui

en enrayant son mouvement et ainsi de pouvoir la voir telle qu'elle est, captive dans son devenir. Pour pouvoir la voir, pour pouvoir voir, il faudrait retrouver la mesure des choses dans la durée et donc suspendre, ne serait-ce qu'un instant, l'écoulement de la *phusis*.

Dans la villa, l'ordre des choses s'est fait vision, non pas vision une, mais vision variée et donc plurielle, vision qui se répercute toujours dans un centre un, quelque part. Or Palladio sait que tout reste fragile, qu'autour de ce centre les choses risquent toujours de déborder. Et pour que rien ne déborde, il doit être très agile : «*solertia* (agilité d'esprit) de sa *Ratiocinatio*»⁽⁶⁾.



6 La *Ratiocinatio* (Discorso) qui est le père de l'architecture nécessite de la *solertia*, qui n'est autre chose que la soudaine et prompte invention de l'idée ou moyen terme», D. Barbaro, *Vitruvio*, 1 / 1.

§ 5

La division en secteurs, ainsi que la circulation entre eux, la distribution d'espaces et la distribution dans l'espace, la partition comme partage entre parties (portiques, galeries, espace central, enceinte) autant d'aspects présents tant dans la ville que dans la maison. On pourrait interpréter les livres 4 et 5 du traité d'Alberti comme la description d'une ville suivant le modèle d'une maison et de ses parties fonctionnelles. A partir d'un contour dessiné par ses murailles on y retrouverait la manière dont une succession des formes compartimentées, centralisées, hiérarchisées les unes par rapport aux autres organisent la vie en commun d'une société. Or, il s'agirait que d'une lecture juste, mais partielle. Alberti sait très bien que dans cet effort pour séparer et harmoniser les milieux, régler les mélanges, il doit sans cesse affronter des forces qui risquent de le détruire, Les chaos guette toujours aux formes substantielles



Giotto, fresque de la légende de S. François, Exorcisme des démons d'Arezzo, 1299

produites par l'humanisme de la renaissance. L'auteur est bien conscient que pour protéger autant les villes que les maisons, les murailles les plus épaisses ne suffisent pas. «Si vous me répondez que vous faites ces grosses masses expressément pour plus grande assurance, je répliquerai à cela, qu'il n'y a rien si fort au monde (au moins fait par mains d'hommes) qui ne puisse être ruiné par la violence des autres, et que contre eux n'y a rien de trop fort : mais la beauté est de telle efficace, qu'elle empêche l'action des mortels ennemis en apaisant leur colère à son endroit et laissent en son entier sans lui faire dommage. Et suivant ces propos j'ose bien maintenir qu'on ne saurait mieux préserver quelque œuvre que ce soit de l'offense des mains violentes, que par la faire belle et agréable»⁽⁷⁾.

Ce qu'il appelle ici beauté n'est autre chose que la *Pulchritudo* qui suppose une précision si pointue que l'espace de

7 Jean Martin, *L'architecture de Mgr Alberti* traduit par..., Paris 1553, VI/2, De la beauté et décoration, ensemble des particularités qui en dépendent avec les différences d'entre elles : et que l'on doit édifier par certaine conduite d'art, non pas par aventure. Puisqu'il est le vrai père et mûrisseur des arts», p.102

l'ouvrage apparaît à chaque fois comme unique. «Rien ajouter, diminuer ou trancher sans faire tort à l'ouvrage»⁽⁸⁾.

Difficile de raisonner sur l'unique. Difficile de fixer des paramètres pour juger d'un espace unique, y compris les paramètres de la figure classique.

La beauté ou *Pulchritudo* se manifeste en termes d'une extension qualitative dans laquelle on s'immerge, en termes d'une ambiance où le regard est sans cesse détourné, distrait en une distance interne creusée et ouverte : un espace que l'on ressent du dedans, que l'on perçoit davantage qu'on ne le voit. Espace animé plutôt qu'étendue géométrique ou support inerte, rien d'étrange qu'un tel espace résiste aux chaos et ses pulsions de mort. Ce qu'intéresse autant pour la ville que pour l'architecture avec la *Pulchritudo* est ce qui est capable de faire tenir un ensemble des hétérogènes. En regardant la Rotonde, comme exemple d'une villa liberior,

8 Ibid. Note 7

nous savons désormais qu'en deçà toute combinatoire purement formelle, il y aurait l'action d'une force qui fait tenir ensemble (architecturer ?) des hétérogènes. C'est cette force qui, en traversant l'espace propre de la maison, l'ancre dans le paysage environnant. La question est de savoir si une telle force agit aussi sur le tenir ensemble de la ville. L'enjeu est de trouver entre architecture et ville un trait commun plus consistant que celui d'une division purement formelle, voir fonctionnelle.

Tout comme les villes de fondation romaine, la villa classique met en place un procédé capable de retenir autour de son centre un territoire. Pas d'identité formelle entre ces deux processus, mais une manière commune de marquer le territoire en se déployant sur lui. Autant dans la villa que dans la ville on retrouve, bien qu'avec des intensités différentes, ces deux missions apparemment contradictoires de la centralité : poser une étendue, déclencher une succession.

L'ordre de l'étendue s'exprime dans la succession, et inversement : le pari de l'architecture (classique ?) est dans cet équilibre toujours fragile (anticlassique ?)⁽⁹⁾.



Palladio, villa Barbaro à Maser

§ 6

A partir de son centre, la partition de la villa Rotonde ordonne le territoire environnant en domaine. Plutôt que ses limites, elle en fixe ses coordonnées : *cardo* et *decumanus*. Or ces coordonnées ne sont pas des coordonnées abstraites, mais elles gèrent la disposition de la villa tout en étant attachées à la logique du territoire environnant. C'est le cas de la villa Barbaro à Maser. Ancrée dans la colline, la villa est l'entrelacement d'un corps principal qui suit la ligne de pente et d'un autre qui la longe des deux cotés. Organisé toujours autour de la «centralité», le dispositif de la partition n'épouse pas ici la figure du cercle, mais celle de la croix. Palladio lui-même décrit la villa Barbaro comme parcours entrecoupé selon les bras d'une croix inscrite dans le territoire⁽¹⁰⁾ : on

10 «...Ce côté du bâtiment qui avance un peu en dehors, a deux étages de chambres. Le plan le plus haut arrive au niveau d'une cour qui est derrière ; là, une fontaine a été creusée dans le rocher tout au devant de la façade du logis. Cette fontaine forme un petit lac qui sert de vivier, d'où l'eau venant à se dégorger va dans la cuisine et s'écoule ensuite par les jardins qui se trouvent de chaque côté du grand chemin qui monte insensiblement à la maison, et là elle fait deux réservoirs ou petits étangs qui servent aussi d'abreuvoirs sur le grand chemin,

monte vers la fontaine et la grotte du *Nymphæum* pour descendre en suivant les eaux qui embrassent la bâtisse, on s'arrête sur la façade du corps principal pour s'éloigner en suivant les bras du corps transversal qui retient la campagne environnante.

Or la *crocciera* est absent de son récit : tout le long des parcours inscrits par la maison, le point d'intersection de la croix reste en puissance. Or ce point d'intersection devient le point d'application des forces de déplacement à l'intérieur de la villa et en même temps le centre d'attraction de tout un territoire. La centralité de ces villas palladiennes n'est autre chose que la matérialisation de l'intersection des axes *cardo* et *decumanus* autour desquels s'organisent désormais non seulement le dedans de la maison, mais aussi son territoire

passant plus outre, elle arrose le verger qui est fort étendue et plein d'excellents fruitiers et de toutes sortes de légumes. La façade de la maison du maître a quatre colonnes d'ordre ionique, dont le chapiteau de celles des angles fait front par deux côtés... Il y a des loges de part et d'autre, à l'extrémité desquelles se trouvent deux colombiers et au-dessous le pressoir pour les vendanges, les écuries et autres lieux nécessaires aux travaux agricoles». Palladio, *Les quatre livres d'architecture* traduit par Rolland Fréart de Chambray Paris 1650, L.2



Palladio, villa Barbaro à Maser

environnant. D'ailleurs *cardo*, axe de fondation des villes, est d'abord le terme latin qui désigne un pivot ou un gond ; c'est aussi l'axe nord-sud autour duquel se met en mouvement la voûte céleste.

Villa liberior et ville de fondation romaine retrouvent le même dispositif. L'une et l'autre permettent d'établir des axes-pivot dont la mission est de mettre en branle les mouvements humains en résonance avec ceux de la phusis, de réaliser la mimesis entre monde sublunaire et monde supra-lunaire. Villa liberior et ville de fondation, ont quelque chose en commun ; l'émergence des axes qui plutôt qu'organiser, fixent les conditions de possibilité d'un territoire donné. Et c'est l'existence de ces axes, moins au niveau de la forme que de leur agir, ce qui permet à Alberti de transformer la formule de philosophes en chiasme, la ville est comme une maison, parce que la maison est comme une ville.

Les axes du dispositif de ces villes ou de ces villas, ne sont qu'accidentellement des axes géométriques. On aurait tort

de les réduire à des axes de composition qui gèrent, la mise en perspective d'un ordre monumental dans la ville ou dans le territoire. Il s'agit avant tout des axes de mouvement, des axes de rotation par rapport à la voûte céleste qui s'enchaînent avec des axes de translation par rapport à la terre du territoire. Des axes de mouvement qui relient le mouvement du haut avec ceux du bas et inversement.

C'est pourquoi plutôt que de les assimiler aux lignes directrices de la construction légitime de la perspective et de sa vision en scénographie, il faudrait se rappeler qu'en se rapportant aux mouvements du ciel, ces axes visent tout d'abord nos conditions de visibilité ici sur terre. Nous avons vu l'agir d'un tel dispositif par rapport à ce cas d'exception qui est la ville romaine, dispositif que, hors tout contexte urbain, la maison champêtre ou villa liberior reprend volontiers comme geste de fondation. Nous le verrons aussi à l'œuvre lors de l'introduction d'une architecture monument dans la

scène de la ville existant. Car en deçà d'une vision réduite de la composition urbaine, ce qui est en jeu dans le rapport architecture-ville c'est la fixation ne serait-ce qu'instantanée des mouvements de la *Phusis*.



Palladio, villa Barbaro à Maser

§ 7

Il convient d'examiner maintenant à partir de son partition interne la manière dont les églises de Palladio à Venise vont transformer radicalement le rapport qu'entretient la ville avec son milieu naturel et construit.



Palladio, San Giorgio Maggiore, Venise

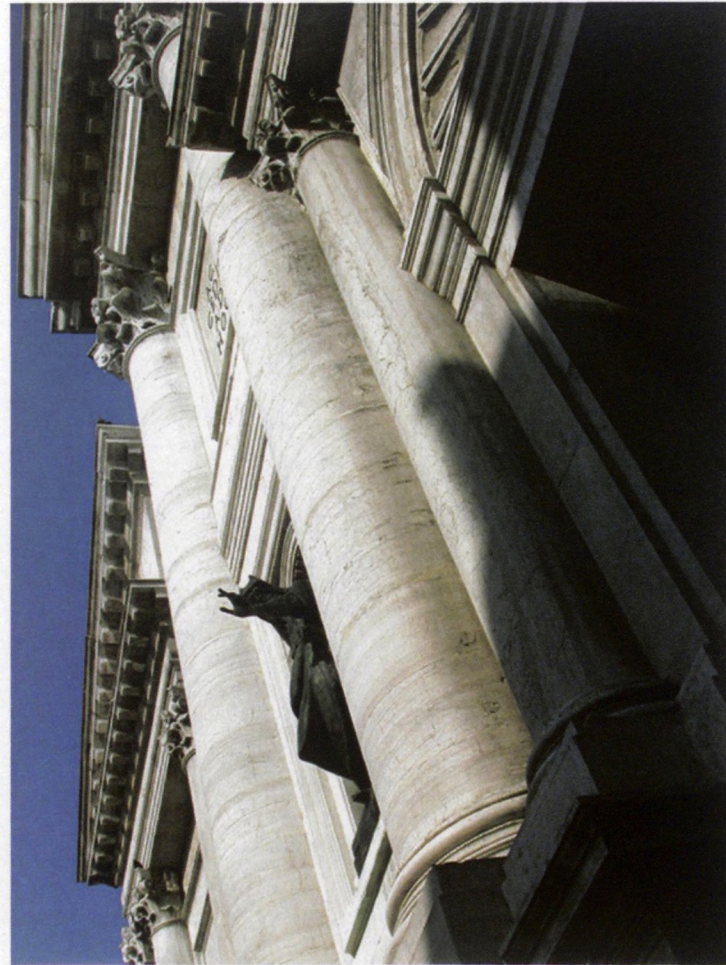
Ce qu'on remarque tout d'abord est la manière dont l'introduction d'un ordre monumental caractérise la façade de ces églises, San Francesco della Vigna, mais surtout San Giorgio Maggiore et il Redentore, couronnées par un fronton triangulaire qui correspond à la nef centrale, un ordre majeur rencontre presque dans le même plan un ordre mineur dont le fronton traverse en pointillé la totalité de la façade. Un cadre central géant allonge sa silhouette vers le ciel, tandis qu'un autre mineur collé au sol vient virtuellement le traverser. Chacun de ces ordres se rattache à un tracé reproduisant l'aspect extérieur du temple classique, chacun des ordres fait partie d'un linéament mur qu'il vient encadrer, décorer. Si bien que les ordres ne dessinent pas le décor pyramidal d'une façade à étages ils participent à la cohérence d'un ensemble en tension.

Le dessin de la façade n'a rien à voir avec la combinaison figurative de deux ordres de colonnes dans une même

surface, il résulte de l'intersection de deux tracés, de deux linéaments entrelacés dans la même masse. Par delà les règles de la perspective, cet entrecroisement semble obéir à des forces invisibles d'aplatissement, d'étirement s'exerçant sur ces corps immobiles. Conduisant la lumière verticalement, les colonnes répandent et en même temps froncent, la masse blanche du bâti.

Dès lors, les façades derrière lesquelles émergent des coupoles insufflées, apparaissent comme des étendards ondoyants à fleur d'eau. Leur blancheur déploie sur place des forces qui retentissent au dehors.

Nous le savons déjà, échos lointains de San Marco, ces églises, en particulière San Giorgio Maggiore, introduisent la lagune dans le paysage urbain. Or la raison pour laquelle elles arrivent à agir de la sorte, se loge dans la corporalité de ces architectures, façades comprises. Il s'agit des façades qui touchent la perspective, non pas celle de la «construction



Palladio, San Francesco delle Vigne, Venise, photo J. Mehdaoui

légitime», mais celle qui, générale, permet aux édifices, selon Barbaro, de «prélever la lumière de certaines parties du ciel»⁽¹¹⁾ ; celle qui, selon le même commentaire, accède aux «causes du voir». Les façades des églises palladiennes produisent de nouvelles conditions de visibilité, car non seulement elles sont affectées par la lumière prélevée du ciel, mais à leur tour elles affectent la luminance ambiante.

Par-delà la citation érudite de Barbaro, l'architecture palladienne contient concrètement des linéaments telles qu'Alberti les définit : des linéaments qui ne séparent pas le corps de ce qu'il peut, des lignes qui, au lieu de donner forme en contournant le corps, engagent un dehors, déterminent un territoire.

11 «Par la perspective on prend les lumières du ciel : c'est là la définition de la perspective universelle» D. Barbaro, *Vitruvio*, 1/1

§ 8

L'architecture d'une maison contient en elle d'autres «domiciles» ou demeures, dans ce sens elle serait comme une ville. L'étrange définition que donne Alberti de la partition, l'autorise à renverser la phrase des philosophes, la ville est comme une maison, désormais la maison est à considérer comme une ville.

Par rapport à maison ville concerne un moins une distribution figée formellement qu'un dispositif visant à rendre visible la fluidité de la nature, à partir d'un territoire un. Car la forme substantielle de l'architecture classique n'est pas acquise une fois pour toutes: elle résulte d'un point d'équilibre précis, qui toujours menacé de rupture, tourne autour des axes, axes de mouvement plus qu'axes de composition.

Des axes qui, soit par référence au cardo de la fondation d'une ville, soit par référence à l'origine de la lumière de la perspective «en général» selon Barbaro, renvoient finalement

aux mouvements du ciel. Concrètement avec le classicisme, autant l'étendue de la ville que celui de la maison se dressent verticalement vers le haut.

Il ne faudrait pas croire cependant que ce dispositif de mouvements déclenchés par la figure classique, mais aussi par celle baroque (ou anticlassique), soit le seule capable de lier la maison et la ville dans leur relation au territoire. D'autres dispositifs vendront formuler autrement le rapport fondateur qui lie l'art à la nature.

Et c'est parce qu'il est consciente que la véritable modernité se joue sur sa capacité à reformuler ces questions liminaires, que Le Corbusier ne cessera de se référer à l'architecture grecque du Parthénon. Y compris dans ses textes les plus militants, on trouvera la revendication non pas d'une utopique filiation, mais d'une communauté de destins. A en croire Hölderlin, il s'agirait d'un destin non pas «primordial»



Le Corbusier, photo du Parthénon dans *Vers une architecture*, 1929

comme celui de Grecs, mais «abyssal»⁽¹²⁾. Destinée «abyssale» qui va se constituer paradoxalement à partir d'une foncière horizontalité. Car malgré une contradiction qui ne serait qu'apparente, la contemporanéité d'un certain art, architecture comprise, ne cessera de viser un autre rapport avec le cosmos, tout en partant d'un balayage horizontal.

A la verticalité de l'axe et donc à la mise en rotation de la *Phusis* viendra se substituer une horizontalité qui, radicale «libère le champ pour des alentours, des lieux et de chemins»⁽¹³⁾. Parfois la figure classique dégage des couches horizontales en cercle, or celles-ci s'organisent en mouvement ascensionnel autour d'un centre. Ainsi les déplacements circulaires qui accompagnent le mouvement d'ascension du dispositif brunelleschien pour le dôme de Florence, ainsi les strates superposées de la «Nativité mystique» de

12 Hölderlin, lettre à Böhlendorff du 4 décembre de 1801, cf. notre commentaire Type 2 §18.

13 Martin Heidegger, *Remarques sur l'art, la sculpture et l'espace*, traduit par Didier Franck, Paris 2009



Botticelli, *Nativité mystique*, 1501

Botticelli, incarnent certainement des horizontalités, mais celles-ci sont ordonnées à un agencement ascendant, voire verticale⁽¹⁴⁾.

Un autre rapport avec le monde s'ouvre car avec l'horizontalité radicale résulte de la prise en compte des rapports de forces corporels. Le balayage horizontal de la nouvelle figure rend possible une stratification dans l'habiter des humains plus propice à la nouvelle économie en gestation.

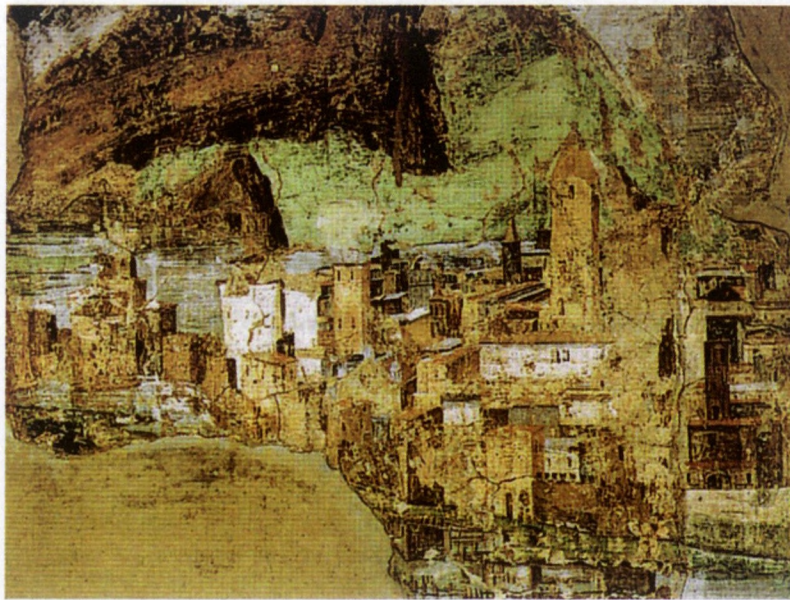
Il s'agira désormais d'un territoire-réseaux où règnent la réversibilité et la rétroaction, où les dimensions sont transversales, où la centralité irradie de chaque niveau et à partir de chaque individu.

Au lieu de supplanter une forme urbaine par une autre, il faudrait proposer des textures. Il faudrait s'attarder pas tant sur l'achèvement d'un objet fini que sur la procédure selon laquelle les choses se frayent un chemin ; se tissent et se

14 Cf. Type 1, §10

détissent. Si bien qu'au lieu de s'entretenir de formes, il convient de parler de textures : «arrangement de la matière et des pores à l'intérieur d'un solide divisé et poreux»⁽¹⁵⁾.

Des textures urbaines dont la peinture nous avez déjà donné un aperçut, deviennent matériau de projet.



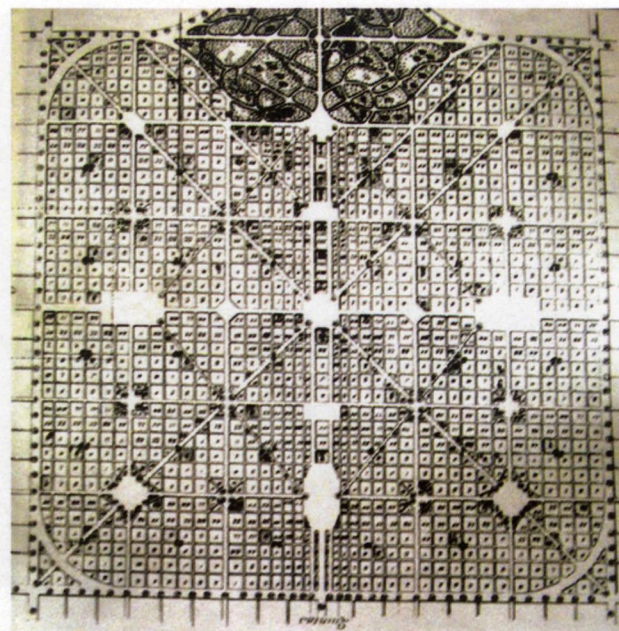
Pinturicchio, *Vue d'une ville*, 1499

15 «Texture en géologie : Ensemble des caractères définissant l'agencement et les relations volumiques et spatiales des minéraux d'une roche.» *Dictionnaire Larousse*.

§ 9

Dans un contexte historique plus récent dont les enjeux restent encore à explorer, Le Corbusier met en parallèle son projet pour la maison Curutchet à La Plata et celui de la ville de Buenos Aires. Dans une lettre adressée au propriétaire il souligne, «ayant établi le Plan de Buenos Aires en 1938-39 qui est actuellement à considération du gouvernement, je suis intéressé dans l'idée de réaliser dans votre maison une petite construction domestique dans laquelle j'aimerais réaliser une petite œuvre d'art de simplicité, convenance et harmonie»⁽¹⁶⁾. Le Corbusier n'est pas plus explicite sur cet étrange rapprochement entre le projet d'une grande métropole et celui d'une maison de médecin relativement modeste dans un terrain enfermé entre mitoyens d'une ville bien différente. Il est vrai que construite ex nihilo pour remplir le rôle de capitale de la province de Buenos Aires à la

¹⁶ Lettre de Le Corbusier à Curutchet, Septembre 1948, archives de la Fondation Le Corbusier.



La Plata, plan de D. Rocha et P. Benoît

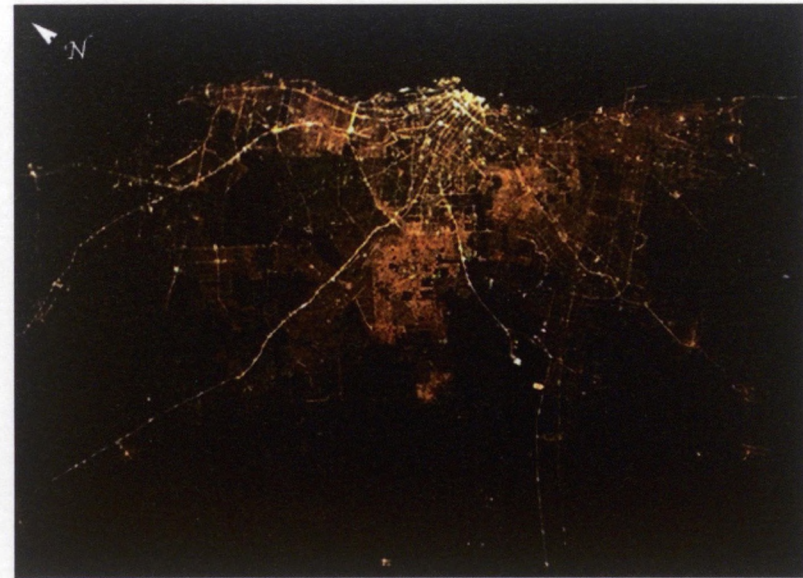
fin du XIX siècle, La Plata possède quelques traits communs avec la ville de Buenos Aires devenue depuis lors la capitale fédérale⁽¹⁷⁾. A La Plata, on retrouve le même tissu urbain, la même trame de circulation, le même réseau de monuments,

¹⁷ En 1880 un décret du parlement national décide du caractère fédérale de la ville de Buenos Aires, celle-ci était jusqu'à là tout à la fois capitale de la République Argentine et de la province de Buenos Aires. Le gouverneur de cette province décide la fondation d'une nouvelle capitale sous le nom de La Plata tout près du port d'Ensenada. La construction de la nouvelle ville commencera en 1882 d'après les plans dessinés par l'ingénieur argentin d'origine français Pedro Benoit.

qu'on retrouve dans la majorité des villes moyennes et grandes de l'Argentine, y compris Buenos Aires.

La mission qui lui est destinée à l'époque de sa fondation, époque dans laquelle se fixent dans l'espace urbain les principes de l'institutionnalisation du pays, font que ces traits communs se manifestent à La Plata dans un certain paroxysme. Ainsi si à Buenos Aires les diagonales qui en traversant la trame rectangulaire remplissent un rôle monumental, s'étalent autour du cadre historique dans une portion limitée de la métropole, à La Plata elles traversent la totalité du tissu urbain. A la différence de Washington DC destinée à être la capitale administrative de toute une nation, La Plata reste une capitale d'une province, la province de Buenos Aires. Une province dont plus de la moitié de la population habite dans le Grand Buenos Aires.

De plus, La Plata est si proche de la ville de Buenos Aires qu'elle apparaît comme faisant partie de ce Grand Buenos



Grand Buenos Aires, vue satellite NASA

Aires⁽¹⁸⁾. Et cependant on trouve des traits communs entre La Plata et Buenos Aires, à condition de la considérer non pas comme ensemble urbain mais à l'échelle d'un de ces quartiers. Mêmes typologies d'édification, même genre de réglementation appliquée sur une trame urbaine similaire et surtout le même territoire plat de la Pampa humide comme

18 Avec une population d'un peu moins de 600.000 habitants, le district de La Plata peut être considéré par la continuité de sa conurbation comme faisant partie de la grande mégapole du grand Buenos Aires qui abrite le tiers de la population de l'Argentine.

assiette où la ville vient s'installer. Et ceci particulièrement dans la maison Curutchet située au bord d'un énorme parc urbain qui rend visible la particularité de ce territoire comme fond urbain¹⁹.



19 Il s'agit du Parc du Bois (Parque del Bosque) qui conçu sous le modèle du Bois de Boulogne et des Vincennes, s'étend sur 60 hectares aux bords du tissu historique de la ville.

§ 10

Le projet de la maison Curutchet permettrait à Le Corbusier d'illustrer dans un contexte urbain et paysager restreint, les idées de son plan pour Buenos Aires, Si bien que, comme le font des critiques avisés, on peut considérer le projet de la maison de La Plata comme étant la démonstration à échelle réduite des postulats à l'œuvre dans l'urbanisme postulé à la même époque pour Buenos Aires. Pour fonder ce point de vue on s'attarde sur la façon dont elle s'intègre à son contexte immédiat.

Dans son projet Le Corbusier assure la contigüité harmonieuse entre une maison traditionnelle à patio latéral d'un côté et de l'autre une maison moderne à contour libre. Par la particulière manière qu'elle a de se rapporter à son contexte immédiat la maison Curutchet démontrerait qu'il

est possible d'accorder les traits d'une ville compacte avec ceux d'une ville jardin⁽²⁰⁾. Sans doute cette remarque est juste, mais elle semble pour le moins un peu limitée.



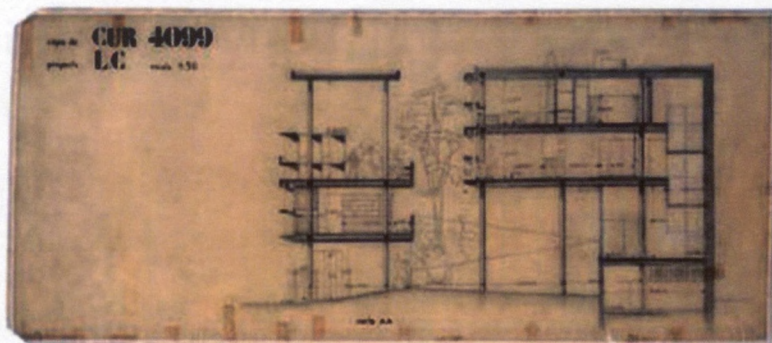
L.C. Maison Curutchet, La Plata 1949-1955

20 Cf. J. F. Liernur & P. Pschepiurca *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Quilmes, 2010

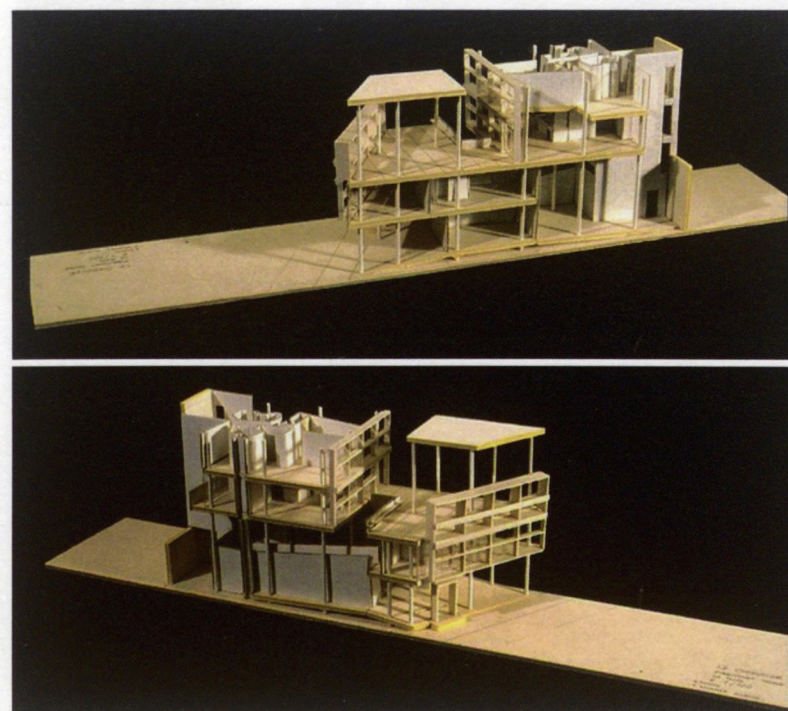
La particularité de la maison Curutchet ne se limite pas à la bonne résolution de voisinage avec les édifices mitoyens, de même le contenu du projet pour Buenos Aires ne se réduit pas à l'association ville compacte et ville jardin. Plus encore ces deux cas se révèlent être des effets, importants certes, mais secondaires et non pas des principes de projet.

Et cependant un même principe guide autant le projet de la maison que le plan pour la ville. Dans un cas comme dans l'autre on trouve un principe d'organisation transversal en coupe qui organise la superposition horizontale indifférente, voir apathique entre des strates différents. La maison

Curutchet articule en deux strates superposées, le cabinet médical en bas et le logement en haut. Rien d'homogène entre ces deux strates superposées, en bas le cabinet médical le corps principal se rapporte à la façade, tandis que le corps de la partie logement est poussé vers l'arrière pour laisser en façade un jardin flottant couvert par une pergola.



L.C. Maison Curutchet, dessin réalisé par A. Williams 1949



L.C. Maison Curutchet, maquettes

Il ne s'agit pas d'une simple accumulation d'étages mais d'un empilement d'espaces qualitativement différenciés, mieux qu'une superposition d'étages on serait en présence d'une superposition d'édifices s'appuyant chacun sur une terre. En bas l'édifice «cabinet médical» est connecté par la rampe avec le sol du trottoir, tandis qu'en haut l'édifice «logement» déploie son espace s'appuyant sur la continuité horizontale d'un plancher qui fabrique, plutôt qu'une terrasse, un jardin suspendu, une sorte de nouvelle terre.

Couronné par une pergola cette nouvelle terre projette l'espace de la maison dans le parc qui lui fait face et inversement fait pénétrer l'horizon à son intérieure. Pour accentuer cette coupure horizontale les seuls éléments verticaux traversant les deux strates, l'escalier du fond et le patio latéral sont à la lettre «mis de côté». C'est une stratification radicale qui, en subordonnant le patio latéral à



L.C. Maison Curutchet, nouvelle terre

la continuité de la nouvelle terre non seulement rend possible le rapport réussi avec les édifices mitoyens mais reformule autrement le rapport entre édification compacte et édification dégagée. Par ailleurs, si le brise soleil dégagé de la façade est le seul élément architectural à jouer un rôle d'importance dans les deux strates, c'est qu'il apparaît comme l'épaisseur de la nouvelle terre fabriquée par la maison.

Or la fabrication de cette «nouvelle terre» par une architecture stratifiée vise en dernière analyse à la démultiplication horizontale du milieu naturel. Ce même dispositif est à la base du plan de Le Corbusier pour Buenos Aires⁽²¹⁾.



L.C. Maison Curutchet, nouvelle terre

21 Amorcé lors de son voyage de 1929, le projet de L.C. pour Buenos Aires sera repris en 1938 avec la collaboration d'un groupe d'architectes argentins qui sont venus travailler dans son atelier de Paris parmi lesquels Jorge Ferrari Hardoy et Juan Kurchan. Ce plan sera daté par L.C. de 1940. Quelques années plus tard le gouvernement de Peron essaye reprendre le plan corbuséen, mais sans la participation de son auteur. Plus tard et alors que L.C. songeait à la publication d'un livre sur ce projet pour, *L'architecture d'aujourd'hui* dans sa version espagnole le publie partiellement en avril 1947.

§ 11

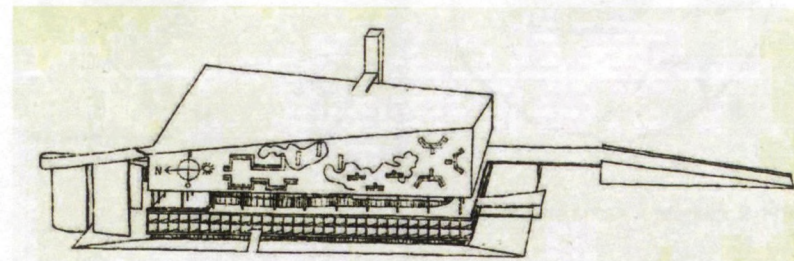
Constance de l'architecture corbuséenne, la stratification va se radicaliser dans ses dernières œuvres par l'accent mis sur l'indifférence entre les règles internes de chacun des strates superposées. Aucun lien, aucune articulation, voir aucune circulation devrait désormais assembler, voir composer les différentes couches horizontales qui se superposent dans les derniers projets de Le Corbusier.

Ainsi dans l'église de Firminy, église et presbytère s'entassent comme deux bâtiments différents et laissent la circulation principale les reliant, hors du corps construit.

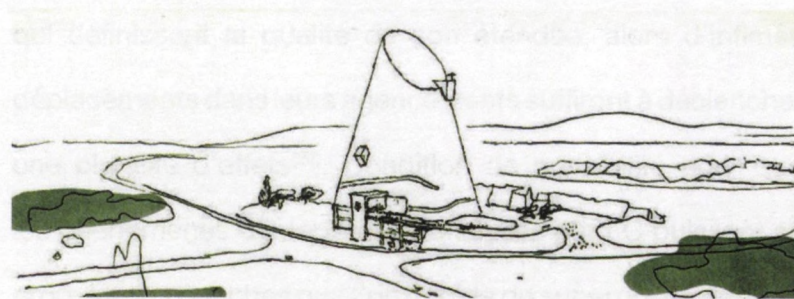
Ainsi dans le palais de Congrès à Strasbourg, le lien essentiel entre les différentes strates n'est pas une circulation verticale unique mais se déplace entre les strates comme une strate

en mouvement⁽²²⁾. Toute possibilité d'accord entre les strates

22 S'éloignant du dispositif « cubiste » de ses premières années, L.C. radicalise sa démarche en utilisant une logique de stratification et/ou de fractionnement dont la portée semble mieux comprise par des architectes contemporains comme Koolhaas et Herzog parmi d'autres, que par des architectes « corbuséens ». Cf. mon *L'invention inactuelle*, dans *Le Visiteur* N° 13, Paris 2009.



L.C. Palais de Congrès de Strasbourg, 1964



L.C. Eglise de Firminy 1961

est écartée, tout ombre de composition est effacée, car il est indispensable de marquer de toute sa force l'hétérogénéité des strates superposée si l'on veut faire apparaître toute la richesse de ses interférences.

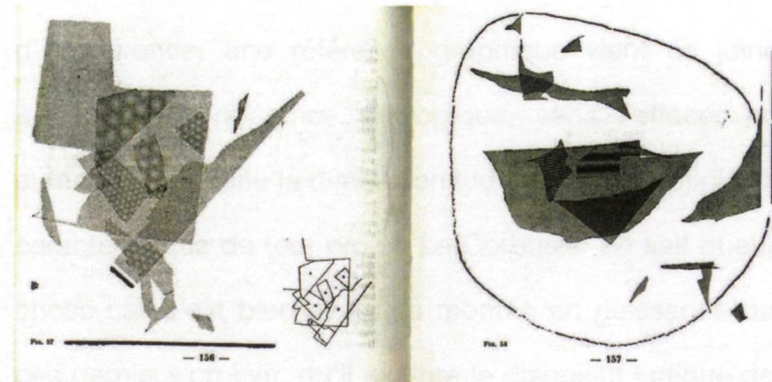
Et c'est justement sous le titre «Interférences» que Le Corbusier décrira les principes de cette radicale stratification. Dans un article du *Modulor 2* il interroge les dessins insoupçonnés qu'on peut obtenir en superposant ces planches collantes avec différents textures graphiques qu'on appelle *zipatone*⁽²³⁾.

A moins de considérer ce texte comme une «bizarrerie» sans suites, on peut interroger la raison qui l'amène à s'attarder sur ces phénomènes.

L'analogie avec la stratification apparaît transparente.

En effet, si comme les planches du *zipatone*, striées, pointillées, chaque strate garde sans se laisser influencer

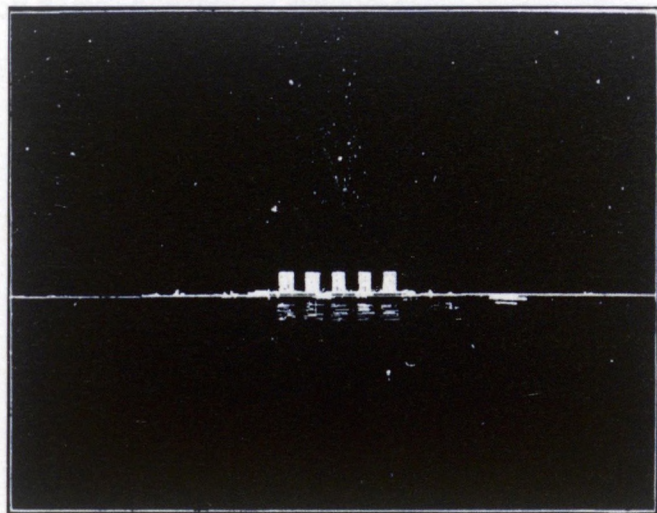
23 Le Corbusier, *Modulor 2*, Paris 1955



L.C. « Interférences », Modulor 2 1955

par aucune contingence collatérale les caractéristiques qui définissent la qualité de son étendue, alors d'infimes déplacements dans leurs agencements suffiront à déclencher une pluralité d'effets⁽²⁴⁾. Condition de possibilité pour que les phénomènes d'interférence analysés par LC puissent se produire, les couches que l'on décide de superposer, dans ce cas des planches de *zipatone*, conservent leur hétérogénéité inchangée.

24 «La richesse du monde est précisément dans ces nuances exactes que le vulgaire oublie de voir parce qu'il imagine qu'une richesse spectaculaire, tapageuse, torrentueuse, etc... ne fréquentant que des terrains inaccessibles aux modestes. Observer a suffit». Le Corbusier, *Le Modulor 2*, Paris 1948



L.C. Buenos Aires, vue, 1929

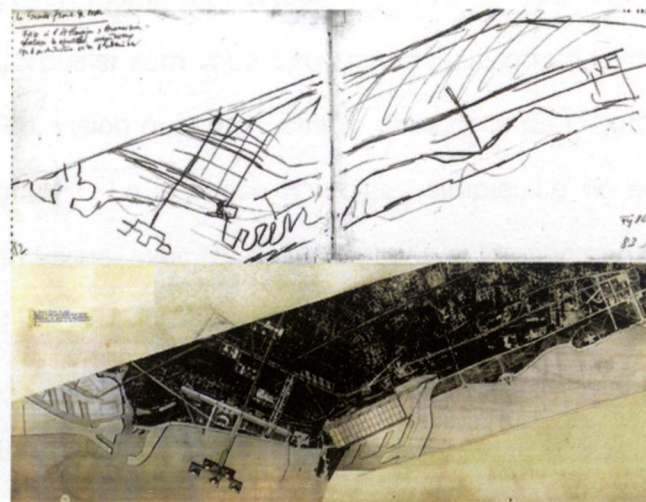
L'architecture devrait respecter cette condition qu'on peut résumer comme une différenciation constante s'étalant horizontalement. Dans le texte de L.C. ce sont des planches graphiques contenant des textures fixées en avance et non pas des strates construit géologiquement qui servent de référence au fonctionnement économie créatrice de relations inattendues par des superpositions des surfaces à plat.

Cherchant d'expliquer la stratification comme phénomène d'interférence, une référence graphique vient se joindre à l'habituelle référence géologique, sans l'effacer pour autant. On y gagne la dimension ludique de la manipulation caractéristique de tout projet. Le Corbusier en sait quelque chose car c'est bien avant sa montée en puissance dans ces derniers projets, qu'il explore le dispositif ludique de la stratification.

Peut être sa vision de Buenos Aires face à l'étendue sans bornes du Rio de la Plata constitue un moment décisif de sa prise de conscience de la force de l'étendue horizontal.

En tout cas nulle part ailleurs que dans cette ligne d'union entre l'étendue du Rio et l'étendue de la Pampa, l'horizontalité s'incarne si parfaitement dans un horizon. Et ce sera cet horizon horizontal où se mêlent sans reste, abstraction graphique et substantialité géographique qui inspirera à

Le Corbusier son projet pour Buenos Aires. Il parlera de sa vision d'une «horizontale insigne»⁽²⁵⁾.



L.C. avec Ferrari Hardoy, Kouchan et autres Plan de Buenos Aires 1940

25 «Tout d'un coup, au-delà des premières balises éclairantes j'ai vu Buenos Aires. Le Rio plat sans limites, à gauche et à droite ; dessus votre ciel argentin si rempli d'étoiles ; et Buenos Aires, cette phénoménale ligne de lumière commençant à droite à l'infini et s'enfuyant à gauche à l'infini, au raz de l'eau. Rien d'autre sauf, au centre de la ligne de lumières, la crépitation d'une lueur électrique qui exprime le cœur de la ville. C'est tout. Buenos Aires n'a ni pittoresque, ni variété. Simple rencontre de la Pampa et l'Océan, en une ligne éclairée d'un bout à l'autre. Cette vision m'est restée, intense, magistrale. J'ai pensé: il n'existe rien à Buenos Aires. Mais quelle ligne forte et majestueuse... **l'horizontale insigne**... La nature a apporté cette rencontre de la Pampa et l'océan en une ligne infinie et plate. L'homme est ici pour agir, pour se manifester. Alors Buenos Aires, pure création humaine, pure création de l'esprit, bloc immense élevé par l'homme, dans l'eau du Rio et debout dans le ciel argentin. Il y a dans cet espoir quelque chose de grisant, d'ennoblissant. Quelle incitation, quelle invitation au voyage !». Le Corbusier, *Précisions*, Paris 1930

§ 12

De l'aveu même de l'auteur, le plan pour Buenos Aires de Le Corbusier sera voué à récupérer la vision de la ville face au Rio, vision qui se concentre dans celle de l'«horizontale insigne»⁽²⁶⁾. La question n'est pas simple. Le rio est plus qu'un fleuve, avec les divers bassins qui convergent sur lui, il est un delta alluvial en croissance perpétuelle, il est surtout une étendue démesurée, cette «pampa liquide» (Amancio Williams⁽²⁷⁾) qui fait de lui une mer «douce» ouverte à l'océan. Or depuis la fin du XIXème, avant qu'elle ne devienne la grande métropole qu'elle est, la ville tournait le dos au Rio. Même si à une époque des interventions feront de ces bords des promenades urbaines, des lieux balnéaires où une société en formation fabrique son espace public, tout

26 Ibid. Note 25.

27 Définition du Rio de la Plata attribué à Amancio Williams (1913-1989) qui collaborera avec L.C. dans le projet de la casa Curutchet et dont les projets pour l'aéroport de Buenos Aires apparaissent à être conçus en continuité du projet corbuséen pour la ville. D'ailleurs dans le *Modulor 2* L.C. publiera quelques uns de projets de A. Williams



Buenos Aires depuis le fleuve, 1859

se passe comme si l'on avait toujours cherché à éloigner, voire à éliminer le Rio en le remblayant, à le pousser hors de la vue. Même si la platitude du territoire, l'absence de reliefs, tend à effacer le Rio de la vue des habitants de la ville⁽²⁸⁾.

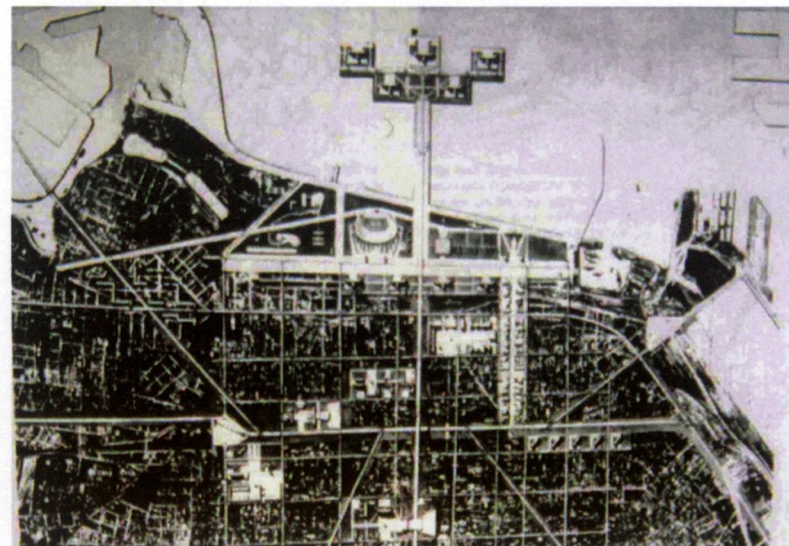
Le Corbusier va s'attaquer frontalement à cette difficulté en faisant de la présence du Rio le trait distinctif de la ville. La concentration d'édifices en hauteur dans l'étendue de la ville va contribuer à la récupération de cette vision, mais l'essentiel va se jouer ailleurs, en centre ville et pour ceux

28 Cf. Juan José Saer, *Le fleuve sans rives*, traduit de l'argentin, Paris 1992

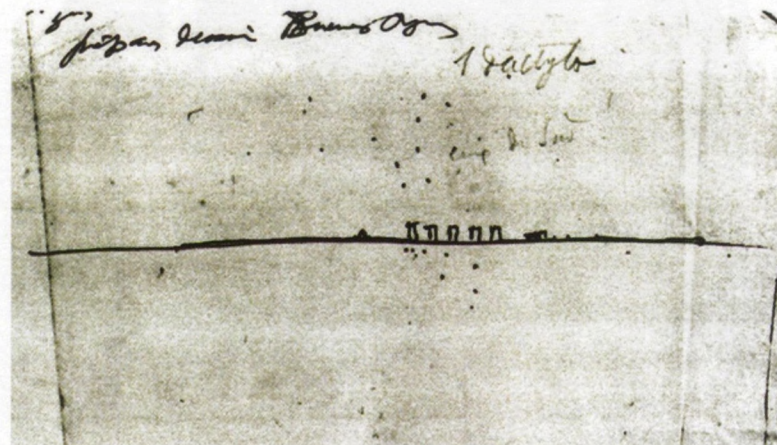
qui à hauteur d'homme parcourent ses espaces publics. En articulant le cœur historique de la ville avec un centre d'affaire et des transports se déployant à partir d'une place plateforme sous pilotis presque à ras de l'eau. Les lieux où se concentre l'activité principale de la métropole, où se croisent les réseaux de transport convergent en une plateforme géante qui offre les mêmes conditions de visibilité que le pont du bateau duquel Le Corbusier eut sa vision de la ville dans toute sa splendeur.

Au centre névralgique de la ville, son substrat écologique, l'interface terre/eau, se met en scène dans toute son horizontalité. Condition de cette résolution, un projet pensé en coupe, une vision de la ville par superposition de strates horizontales.

Du coup Buenos Aires, «ville sans pittoresque, ni variété», découvre qu'il y a un autre pittoresque. Celui dont la variation, le mouvement et l'originalité dépendent non pas de la peinture, mais du paysage dans ce qu'il y a d'essentiel



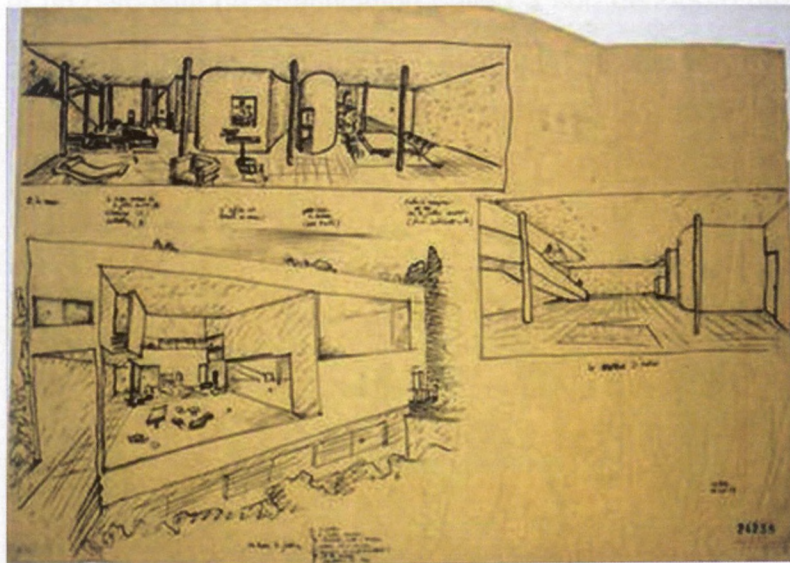
L.C. avec Ferrari Hardoy, Kouchan et autres Plan de Buenos Aires 1940



L.C. Buenos Aires, Cité des affaires, FLC

sa capacité à donner du champ-libre, à créer du dégagement horizontal.

Le plan de Buenos Aires que Le Corbusier avec son équipe d'architectes argentins présente à la fin des années trente, reprend cette solution esquissée en 1929 lors de sa première visite à la ville. Dans son dispositif stratifié la maison Curutchet formule en termes d'une architecture singulière



L.C. Villa Ocampo 1928



L.C. Maison Curutchet, Niveau terrasse

cette même vision d'un espace qui dégage une horizontalité du projet pour Buenos Aires.

Tout se passe comme si le projet de la ville aurait permis à Le Corbusier de radicaliser ces idées architecturales. Il suffit de comparer la maison de La Plata avec celui qu'il réalise lors de sa première visite pour Victoria Ocampo pour se vérifier ce passage entre un style moderne enfermé en lui-même et un dispositif de stratification ouvert à son dehors, d'une spatialité cubiste vers un espacement en horizontal⁽²⁹⁾.

29 Au projet de Le Corbusier de 1928, Victoria Ocampo préférera celui moderniste mais plus «académique» d'Alejandro Bustillo.

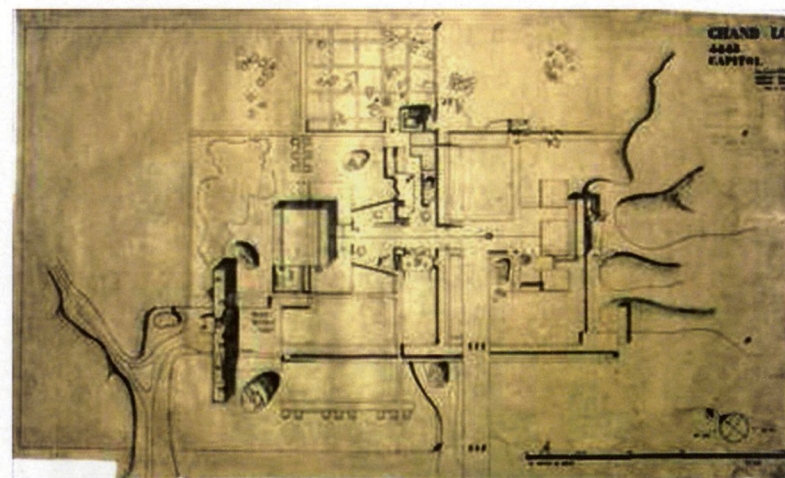


§ 13

Esquissé dans le projet pour Buenos Aires de 1929, le dispositif de stratification n'arrive à s'exprimer pleinement que plus tard dans la maison Curutchet. La vision de la ville par rapport à son territoire s'incarnant a posteriori dans le projet de la maison. En tant que démonstration de ses idées pour le plan de Buenos Aires la maison de La Plata devient en quelque sorte une ville. Le contraire n'est pas si évident, ne serait-ce que parce que ses projets de ville ne seront réalisés que partiellement, c'est le cas de Chandigarh où Le Corbusier ne s'occupe que du Capitole⁽³⁰⁾.

Encore qu'il conviendrait de regarder de plus près ce projet dont l'unité de mesure inscrite dans ces plans n'est pas l'unité métrique, mais le temps de marche nécessaire pour se promener à pied dans l'étendue urbaine comme une

³⁰ Le pandit Nehru est le seul homme politique à avoir commandé un projet de ville à L.C., Chandigarh. Or ; la réalisation de cette commande urbaine restera finalement à la charge de son cousin et associé Pierre Jeanneret, tandis qu'il va se concentrer sur le projet de son centre civique : le Capitole.



L.C. Plan du Capitole

balade entre maison et jardin. Il ne faudra pas perdre de vue que le processus de stratification urbaine et paysagère dont l'architecture de la maison Curutchet est la démonstration, trouve son origine, autant que sa visée, dans une ville et encore plus précisément dans un territoire en devenir. Déjà dans ses maisons des années vingt le plan libre de Le Corbusier avait dégagé une latéralité horizontale de l'espace qui par une suite des parcours en forme de croix gammée ou «manivelle», entrouvrait à l'horizontalité. Alors que dans sa maison de La

Plata, la stratification va, avec la création d'une nouvelle terre, radicaliser cette tendance vers l'«horizontalisation». Et l'importance de cette «horizontalisation» et qu'elle replace la production architecturale, ici maison, en deçà ville et territoire, à l'intérieur d'une «histoire naturelle». Car avec la stratification ce qui est en jeu ce n'est pas seulement un nouveau pittoresque, une nouvelle prise de vue du paysage, mais en même temps et surtout une prise en compte des corps vivants. Il y a la corporalité géologique de la terre support, mais aussi la corporalité de l'homme qu'y habite, sans oublier son animalité.

Comme le signale très justement Georges Bataille, dans ce basculement vers l'horizontal que l'on perçoit presque à la même époque dans la production de certains artistes, il y aurait une remontée de la «basse matérialité»⁽³¹⁾.

31 Cf. Yves Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'horizontalité dans L'informe, mode d'emploi*, Paris 1996



L.C. Poème de l'angle droit, 1955



L.C. Tapisseries 1955

Le Corbusier n'adhère pas nécessairement à la radicalité des thèses anti idéalistes de Bataille⁽³²⁾, ils connaissent leurs œuvres respectives très bien par ailleurs⁽³³⁾ et cependant. Derrière la manière dont il pose l'hétérogénéité irréductible des axes, et donc la puissance de l'horizontal, se dessine une coïncidence profonde entre eux : l'un et l'autre ouvrent la création à une considération de l'animalité et du milieu naturel. Il suffit de s'attarder sur les images de son *Poème*

32 Cf. Georges Bataille *Le gros orteil*, 1929.

33 On trouve dans la bibliothèque de L.C. un exemplaire noté de *La Part Maudite* de Georges Bataille.

de l'angle droit pour comprendre le rôle déterminant que jouent le corps des êtres vivants (animaux et hommes) et la géologie des territoires dans le dernier Le Corbusier.

Le «chavirement vers l'horizontal» mise en avant par Bataille et dont l'origine est chez Le Corbusier son projet pour Buenos Aires, et la maison Curutchet sa démonstration, a comme fond le souci écologique.

Les images poétiques et graphiques du Poème dont la continuité de sa vision de Buenos Aires ne laissent pas de doutes⁽³⁴⁾, expriment l'inquiétude pour la destinée de la vie sur cette terre. Il y a un côté écologique, un penchant naturaliste dans le dernier Le Corbusier, y compris dans ses projet d'architecture et sa vision sur l'urbain.

34 «Le niveau s'est établi où / s'arrête la descente des eaux / à la mer / la mer fille de gouttelettes / et mère de / vapeurs. Et / l'horizontale limite la / contenance liquide. / Rais solaires brume triturée / condensation nuées nuages / poids variables l'un s'élève et / l'autre s'enfoncé glissant / l'un sur l'autre frottés l'un / contre l'autre poussés / verticalement horizontalement. / La mobilité s'est emparée / de l'amorphe»

C'est un texte de son Poème qui en témoigne :

«Des hommes peuvent tenir un tel propos, les bêtes aussi
et les plantes peut être. Et sur cette terre seulement qui est
nôtre»⁽³⁵⁾.

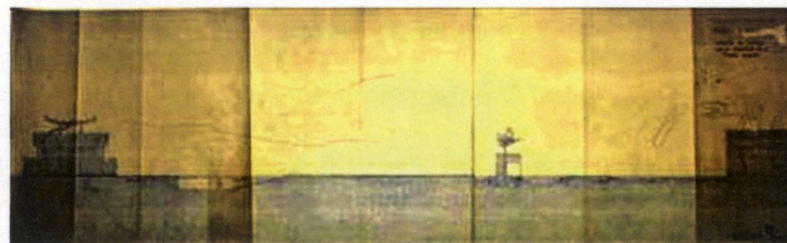
La nouvelle architecture de la villa serait plus en harmonie
avec le monde de la nature, plus apte pour rentrer en
contiguïté avec lui.

35 Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Paris 1955.

§ 14

Ce que montre (démontre) la maison Curutchet vis-à-vis du projet de la métropole : une stratification horizontale en prise avec le territoire⁽³⁶⁾, dépasse largement les stéréotypes sur l'architecture et la ville dite «modernes». Plutôt que de se satisfaire d'une énième analyse rétrospective de l'œuvre corbuséenne: il convient d'explorer les échos actuels des sujets ouverts concernant l'architecture et l'urbain. En effet, les questions soulevées par cette mise en écho maison-ville, semblent plus proches de la quête menées ces dernières années par l'architecture expérimentale autour des processus bio génétiques, que des clichés véhiculés par un soi-disant «espace moderne». Au lieu d'adhérer à la prétention moderne de se substituer à la nature, l'enjeu est de se placer en continuité avec elle avec ses mouvements.

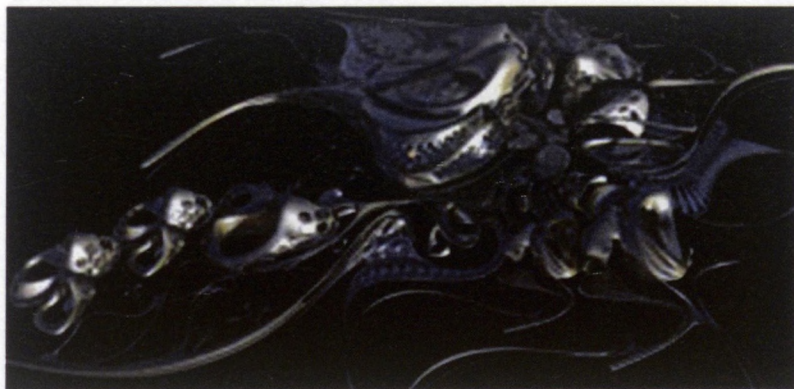
36 «Débarrassée d'entraves mieux / qu'auparavant la maison des / hommes maîtresse de sa forme / s'installe dans la nature». Op. cit.



L.C. *Capitole Chandigarh*, section

Entre les positions d'une architecture récente et celles du dernier Le Corbusier il y a des coïncidences doctrinales sur les principes et les objectifs : cf. l'importance accordée aux lois de la nature et du vivant. Mais il a aussi des coïncidences dans les images proposées : cf. le rôle octroyé à une nappe horizontale ondulante, galbée et étirée et pliée et repliée. Et cependant derrière cette apparente concordance extérieure il y a une différence capitale entre la manière dont dans chacun de ces cas l'horizontalité sert à exprimer le rapport entre construction artificielle et milieu vivant. Omniprésente dans la production actuelle des projets virtuels, la surface horizontale est une espèce de protoplasme pliable à l'infini protoplasme où se répandent des alvéoles modulaires sans

cesse modifiables. La relation avec les phénomènes naturels se réduit ainsi à une simple imitation formelle de l'aspect des diagrammes de la biologie théorique.



H. Diaz Alonso, *Patagonia 13 grid*, 2010

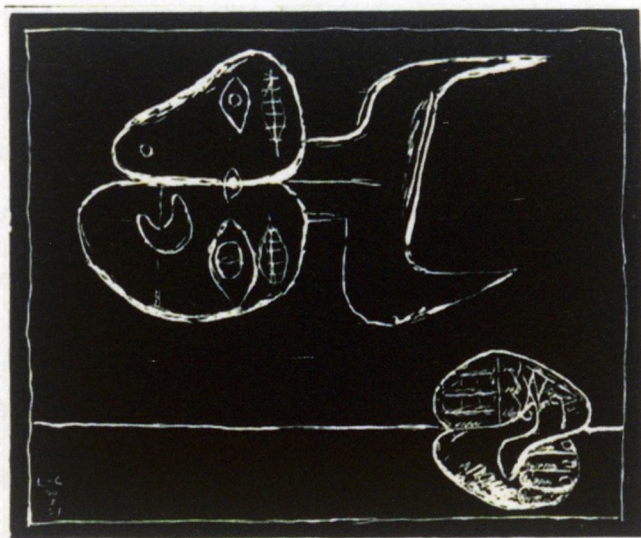
En revanche, l'horizontalité, plus modeste en apparence chez le dernier Le Corbusier, est indissolublement liée à une physique locale. Et ceci même si elle reste trop souvent cantonnée à la pure représentation dans des projets non réalisés (les projets réalisés comme la maison Curutchet et le Capitole de Chandigarh étant plutôt des exceptions que la norme). Car ce qui fait la différence entre ces deux types

d'horizontalité est moins la distance avec la réalité concrète visée que ce qu'on entend par réalité. A travers les Scriptings de nappes malléables à l'infini, les projets actuels visent à échapper d'une réalité tridimensionnelle oppressante pour en accéder à une autre plus complexe programmatique, rhizomique, anti spatiale.

Apparemment plus archaïque car plus directement attaché à la dimension géologique, voire animale de la vie, la réalité à laquelle pointe les projets corbuséens n'est pas pour autant moins complexe. Ne serait ce que par la prise en compte de l'hétérogénéité irréductible des axes vertical et horizontal que les projets actuelles ignorent en confondant souvent complication formelle avec complexité spatiale. Sans figer les oppositions il convient de constater.

D'un côté malgré ou à cause de l'actualité des raffinements du Scripting l'imitation formelle des diagrammes des biosciences.

De l'autre, malgré ou à cause de l'archaïsme inactuelle des thèmes abordés, la Mimesis comme mise en résonance avec la fluidité du vivant. A se demander où se trouve la plus grande ouverture aux projets à venir.

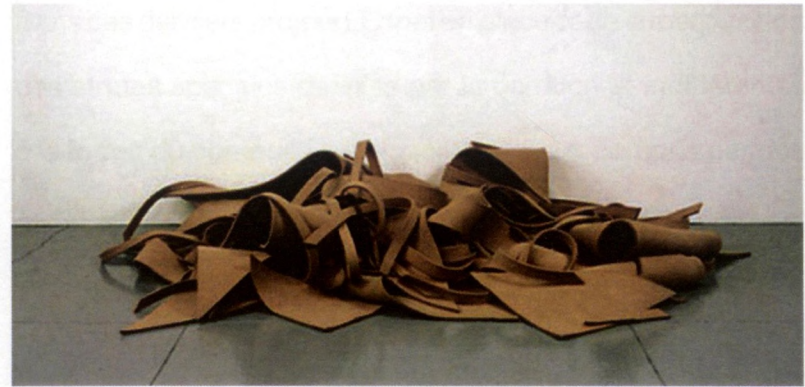


L.C. *Autrement que sur terre*, Lithographie, 1960

§ 15

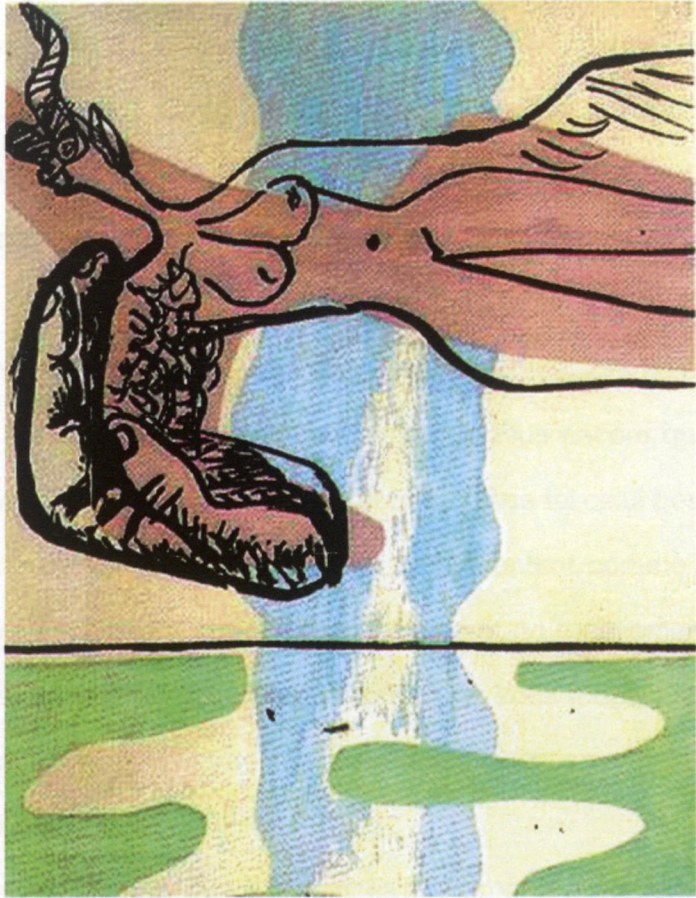
Loin de ces surfaces horizontales qui génèrent les objets amorphes à formes organiques d'une architecture «non standard», l'horizontalité corbuséenne semble plus proche de l'informe de Breton, de Pollock ou de l'antiforme de Morris. Comme si à l'intérieur de la stratification la figure de l'informe serait plus à même pour faire échec à la course des nouveaux «styles», cubistes, organiques, etc. Comme chez Morris, chez le dernier LC il y a une valorisation de la matière, y compris la mise au profit de ses imperfections.

Et cependant la démarche n'est pas la même. Bien sûr l'architecture est chose plastique. La matière ne se retire pas de la forme de ses ouvrages, au contraire elle collabore à la manifestation de la forme, à son éclat. Si bien que le projet architectural résulte du façonnement de divers types de matériaux. Or l'architecte ne façonne pas avec ses mains



R. Morris, Sans titre, 1970

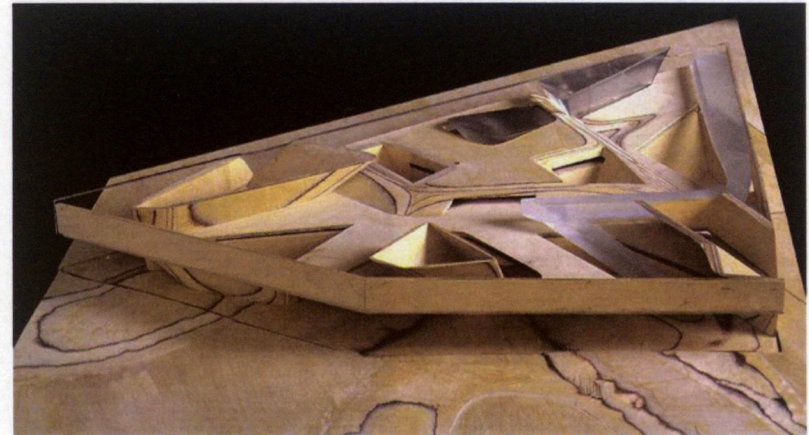
la matière de ses édifices, il le fait indirectement. Dans son projet il modèle des matériaux, dont les configurations «en puissance» résident dans une matérialité. Et parmi ces matériaux le premier est la partition. Grâce au rythme de la partition, l'espace cesse d'être un substrat abstrait, l'étendue devient espacement : ce que le mouvement dépose au-dessous de lui. La partition architecturale fabrique donc un espace couleur, un espace substance dont la forme des contours comme dans les strates géologiques reste secondaire. Il parlera d'un plan sans contours.



L.C. C5 Chair, Poème de l'angle droit 1955

Dans ces derniers projets LC met en place cette superposition des strates spatiales définies par la partition et indifférentes à la forme du contour. Des dispositifs mieux compris par des architectes contemporains comme Z. Hadid, Koolhaas ou Herzog que par des corbuséen patentés.

En outre, comme le montre ces architectures, il y a une grande mobilité des strates : une strate est toujours capable de servir de substrat à une autre, de percuter une autre. Leurs relations restent foncièrement indéterminées.



Z. Hadid, Phaeno Centre, maquette, 2004

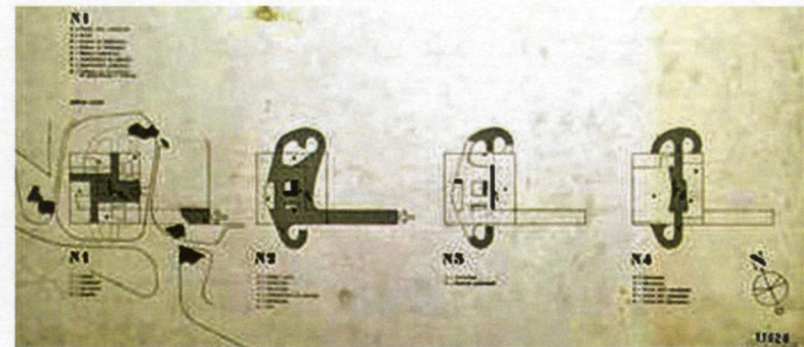
Dès lors la précision qui sert à définir des strates n'implique pas la détermination de leurs relations, bien au contraire⁽³⁷⁾. Il faudrait donc écarter l'identification cartésienne entre clair et distinct, entre précis et déterminé. Car il s'agit non pas de déterminer la relation entre les parties d'un tout, ou inversement, mais de faire exister des strates spatiales dont les relations seront guidées *a posteriori* par une logique non totalisante, par la puissance de l'informe. Comme chez les artistes plastiques, mais autrement. Plus encore que la maison Curutchet, d'autres projets d'édifice tel celui pour le Palais de Congrès à Strasbourg se présentent comme des véritables villes à strates superposées et en mouvement. Il ne s'agit pas constructions pittoresques imitant des images organiques de la nature, tel que les logiciels plus performants peuvent le faire.

Il ne s'agit surtout pas des édifices monuments qui enferment sur eux-mêmes dans un milieu standard. L'horizontalité

37 Cf. §11 notre référence au chapitre du *Modulor* sur les interférences des planches de zipatone

que caractérise leur stratification est celle d'un espace qui espace. Et comme dit Heidegger «Espacer signifie : essarter, dégager, donner du champ libre, de l'ouverture.

Dans la mesure où l'espace espace, il libère le champ-libre et avec celui-ci offre la possibilité des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grandeurs.»⁽³⁸⁾

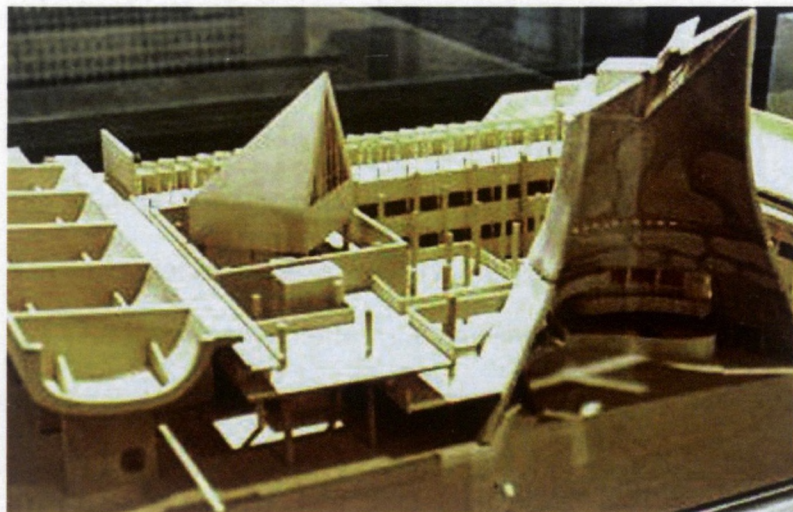


L.C. Palais de Congrès à Strasbourg, superposition des plans 1963

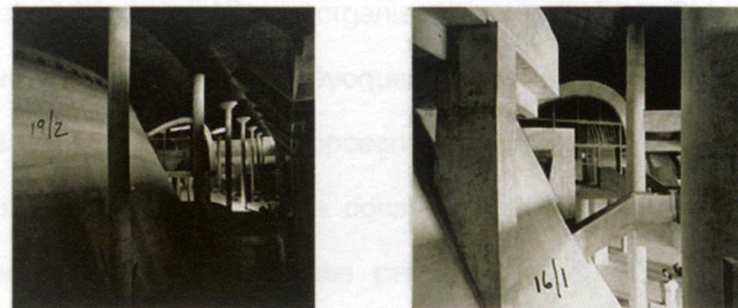
38 Op. cit. Note 13

§ 16

La stratification ne s'identifie pas avec une formule unique. Elle se réalise en superposant de façon cristalline des couches signées par des régimes de partition hétérogènes. C'est le cas de la Maison Curutchet de La Plata, mais aussi celui du Palais de Congrès de Strasbourg ou de la Maison du Gouverneur de Chandigarh. Mais il y a aussi d'autres manières d'atteindre la stratification comme celle du Parlement de Chandigarh



L.C. Palais de l'Assemblée, Chandigarh, 1955, maquette



L.C. Palais de l'Assemblée, Chandigarh, 1955,
Photos intérieur FLC.

où l'on incorpore de logiques spatiales hétérogènes non pas par une simple et cristalline superposition mais par des sauts d'échelles inclusifs, par pliage, par fractalisation. En renversant la logique compositionnelle de la centralité par un processus de changement d'échelle et de retournement, les salles des deux assemblées sont absorbées par le hall des pas perdus, englouties dans son «trou noir».

Ce retournement des habitudes par «forage des trous» (noirs et/ou solides) dans la surface de l'espace d'accueil résulte d'une démarche qui procéderait à la fois par perforation et propagation des tissus spatialisants. L'étendue hypostyle



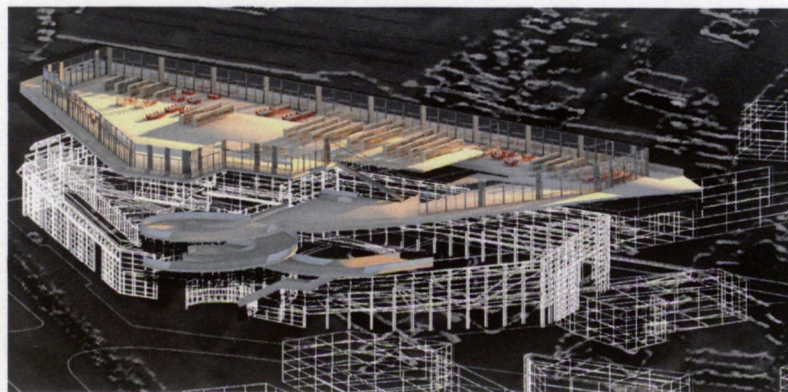
T. Ito Opera de Taichung, 2010, maquette

entourant les salles n'est plus un espace central, mais un contenant. Une démarche ignorée par les défenseurs d'un formalisme «modulaire proliférant» et qui ruine encore tout ébauche de centralité⁽³⁹⁾. Une démarche reprise par Toyo Ito dans le projet de l'Opéra de Taichung.

Dans toutes ses variantes : cristalline, pliée, fractale, le procédé de stratification engendre des architectures où s'agrègent des substances spatiales hétérogènes mais qui

39 Cf. entre autres architecture des années 70 l'œuvre de Jean Renaudie

restent immunes à toute organisation hiérarchisée. Si bien que si ces architectures évoquent une ville, c'est une ville où les strates qui la composent s'organisent en réseaux. Seulement à partir de ce constat on peut se demander comment ces architectures peuvent agir sur l'évolution de la ville réelle. La réponse nécessite qu'on déplace des paramètres en cours aujourd'hui : objet singulier / objet générique. Car derrière cette opposition se cache une conception de la forme urbaine comprise comme des tissus plus ou moins homogènes s'organisant autour des points monumentaux.



Lacaton & Vassal, Médiathèque d'Angoulême 2009

Or il faudra se rappeler qu' avant d'être monument, ce qu'on appelle ici l'architecture de la ville signe un événement, quelque chose qui arrive : elle marque l'occasion d'un projet. Par delà les intentions explicites de LC l'enjeu du rapport architecture ville inaugurée par la stratification ne se décide pas par un jeu de forme, mais par un rapport de forces. Il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des nouvelles formes d'édifices plus ou moins adéquats à de nouvelles formes urbaines, mais de capter des forces, des forces capables de faire ville. Or pour expliciter la manière dont ce dispositif de captation fonctionne il convient de revenir sur le chiasme albertien la maison ville, sur son double renversement dedans dehors. La multiplicité de l'architecture est faite aujourd'hui non pas de maisons, mais de strates, non pas d'édifices objets, mais de rythmes de spatialité divers. Ce sont les interférences des diverses textures qui font architecture comme par ailleurs elles font ville.



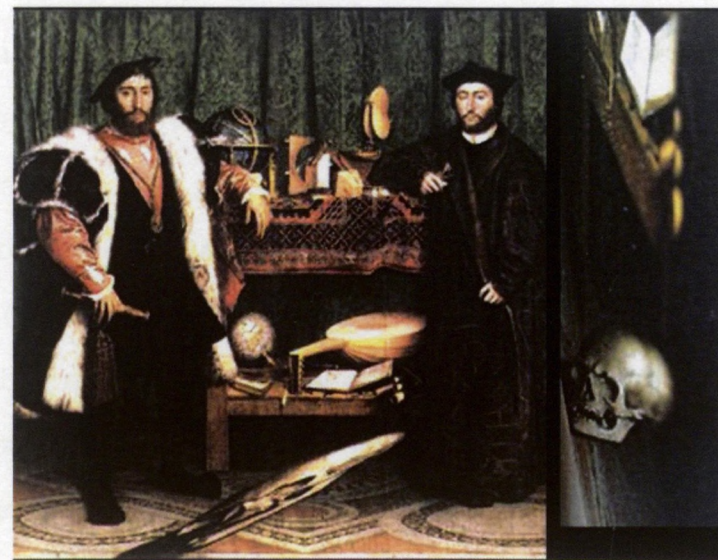
§ 17

Désormais il est possible d'interroger la portée de ce chiasme maison ville. Le double renversement : dehors-dedans dedans-dehors qu'il énonce acquiert aujourd'hui une nouvelle dimension avec l'horizontalité de la stratification. Ce ne sont là que des pistes à explorer, mais déjà des résultats sont déjà perceptibles.

On pourrait penser qu'avec l'horizontalité radicale de la stratification on approcherait de la vision panoramique et donc du panoptique, Or il n'en est rien. Le dispositif ouvert par la stratification ne vise pas une transparence totale, moins encore un espace sans intériorité. L'horizontalité radicale est plus proche de l'anamorphose, une génération des formes toujours redoublée, mise en parallèle entre formation et déformation.

Dans le cas exemplaire de l'anamorphose en peinture le

tableau d'Hans Holbein, les *Ambassadeurs* : une vue latérale nous présente une tête de mort tout d'abord invisible, et nous permet d'appréhender le support matériel de la toile habituellement masqué par le dispositif de la représentation. Il s'agit d'une rotation qui est un «acte ontologique qui inverse le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant et du représenté.» (Lyotard)⁽⁴⁰⁾.



H. Holbein, Les ambassadeurs, 1533



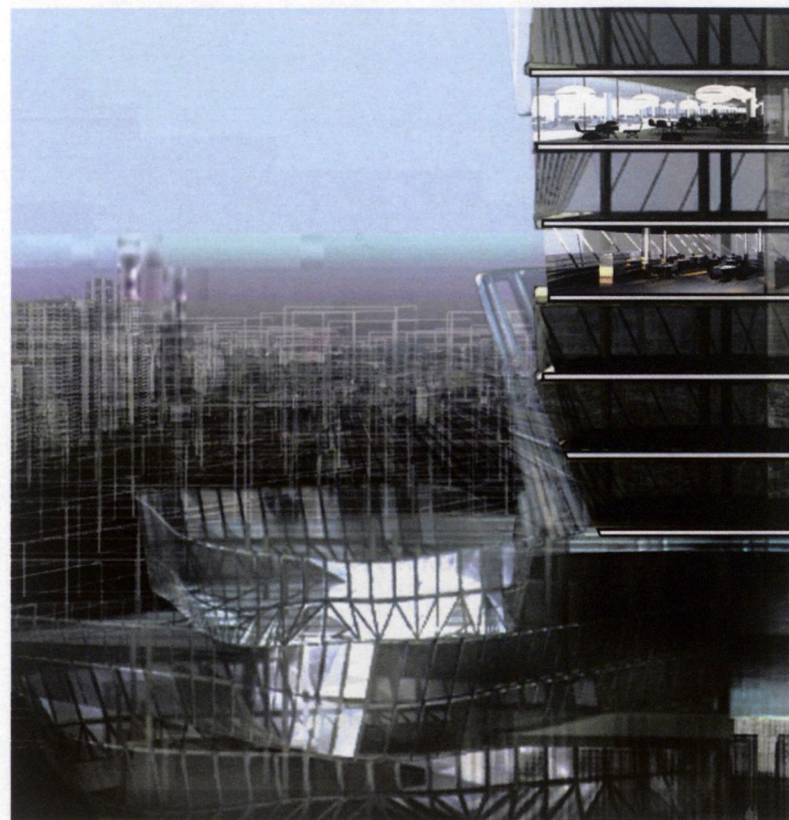
P. J. Elinga, Boite à perspective, 1670

Or l'horizontalité de la stratification introduit ce renversement produit par la rotation dans l'espace concret, un espace dans lequel on voit simultanément de face et de côté. Cette vision qui n'a rien d'une vision panoramique fixe car elle est faite des déplacements, réels et sur place, est une vision faite pour dégager du champ libre pour balayer, pour «espacer». Entre construction de la perspective et sa déconstruction l'anamorphose un double renversement opère dans l'espace du tableau, entre le dedans et le dehors l'anamorphose opère un double renversement dans l'espace de l'architecture ville/maison.

Double renversement, double coup : coup et après coup, ce qui est à l'intérieur semble extérieur, ce qui est à l'extérieur fabrique une espèce d'anamorphose : les images déformées paraissent normales et les images normales apparaissent déformées. Or cet après coup retors propre à l'espace architectural, serait déjà là depuis l'origine, depuis son acte de création. Dans son traité Vitruve présente l'acte de formation

de l'œuvre architecturale comme une «déformation». Selon lui dans la Fabrica l'intelligence de l'architecte engendre son œuvre en manipulant des matériaux, en vue d'une déformation *propositum deformationis*⁽⁴¹⁾. La mise en forme se définit comme étant d'emblée assimilable à l'après coup de la déformation. Tout acte de formation doit prendre en charge la prédisposition de la matière, les matériaux servent à former par déformation. La mise en forme est toujours un après coup, un contre coup. De même toute «masse externe» n'est que le contre coup d'une «masse interne», et inversement. Il s'agit toujours d'un acte retors, car il doit aborder en amont un deuxième coup, un après coup, il doit viser un «envers». Avec la stratification certains déplacements permettent de passer d'un espace à l'autre en rendant sensible leur hétérogénéité tout en mettant en lumière un fond oblitéré. Dans l'architecture stratifié, les passages successives de l'espace intime à l'espace ouvert

41 *Vitruve De architectura*, texte latin et traduction en français Auguste Choisy, Paris 1909.



A. Rivkin, R. Rouyer, S. Rinckel, M. Godard, G. Benarroch,
Poste Centrale 2009

radicalisent la puissance des renversements et permet d'apercevoir à partir d'une architecture singulière les conditions d'une ville encore à venir. Un après coup déjà présente dans l'avant coup. Ce qui se dessine ainsi ce n'est pas la continuité de la modernité, mais une autre modernité, une anti modernité, ce que jadis Lyotard, mais Lyotard lui seul, appela post modernité.

«Tu comprends qu'ainsi compris, le "post-" de "postmodernité" ne signifie pas un mouvement de come back, de flash back, de feed back, (c'est-à-dire de répétition) mais un procès en "ana-", d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial".»⁽⁴²⁾.

AR

42 Jean François Lyotard, *Le post moderne expliqué aux enfants*, Paris 1993.



P. Véronèse, Allégorie de la bataille du Lépante, 1572

Partitions (Projets)

Lacaton & Vassal // [dv_lab]

Table des Matières

253 Type 1 Logique myope (Entrelacements)

- 264** Galeria Jardin, Buenos Aires, Mario Roberto Alvarez architecte
- 268** Immeuble Panedile I, Buenos Aires, Mario Roberto Alvarez architecte
- 272** Immeuble Panedile II, Buenos Aires, Mario Roberto Alvarez architecte
- 276** Immeuble Panedile III, Buenos Aires, Mario Roberto Alvarez architecte

281 Type 2 Superpositions (Stratifications)

- 283** Projet pour l'aménagement urbain de la Darse Nord, Buenos Aires, 2009, [dv_lab] architectes
- 299** Projet pour l'ensemble de logement de la Vecquerie, Saint-Nazaire, 2009, Lacaton & Vassal architectes

315 Type 3 Renversements (Anamorphoses)

- 317** Projet de médiathèque, Angoulême, 2009, Lacaton & Vassal architectes
- 329** Projet pour le siège du Courrier officiel de la République Argentine, Buenos Aires, 2009, [dv_lab] architectes

Mise en image des projets : Maud Godard avec la collaboration de Liang Ma et Sari Al Khayer

Type 1

LOGIQUE MYOPE

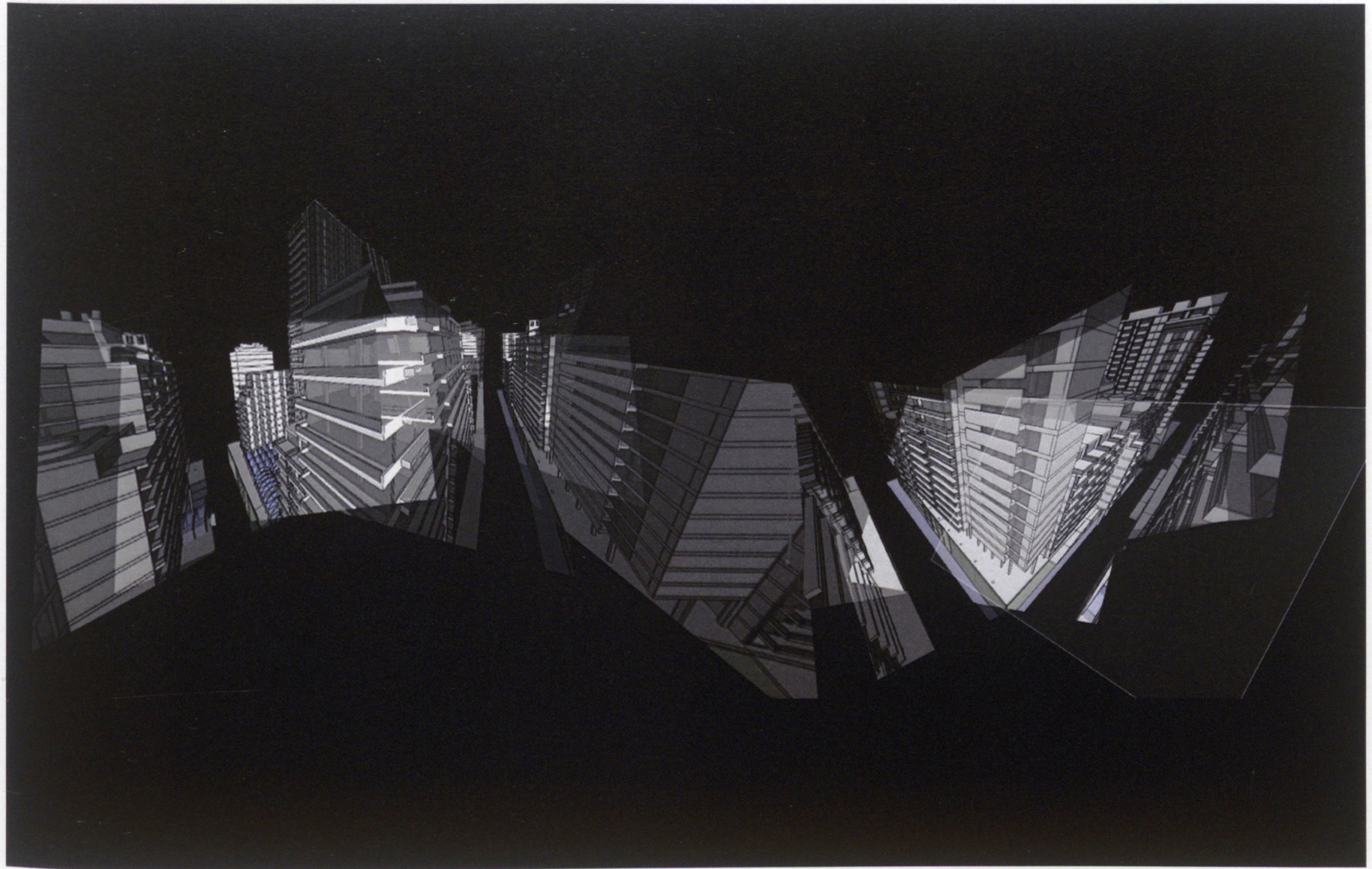
ENTRELACEMENTS

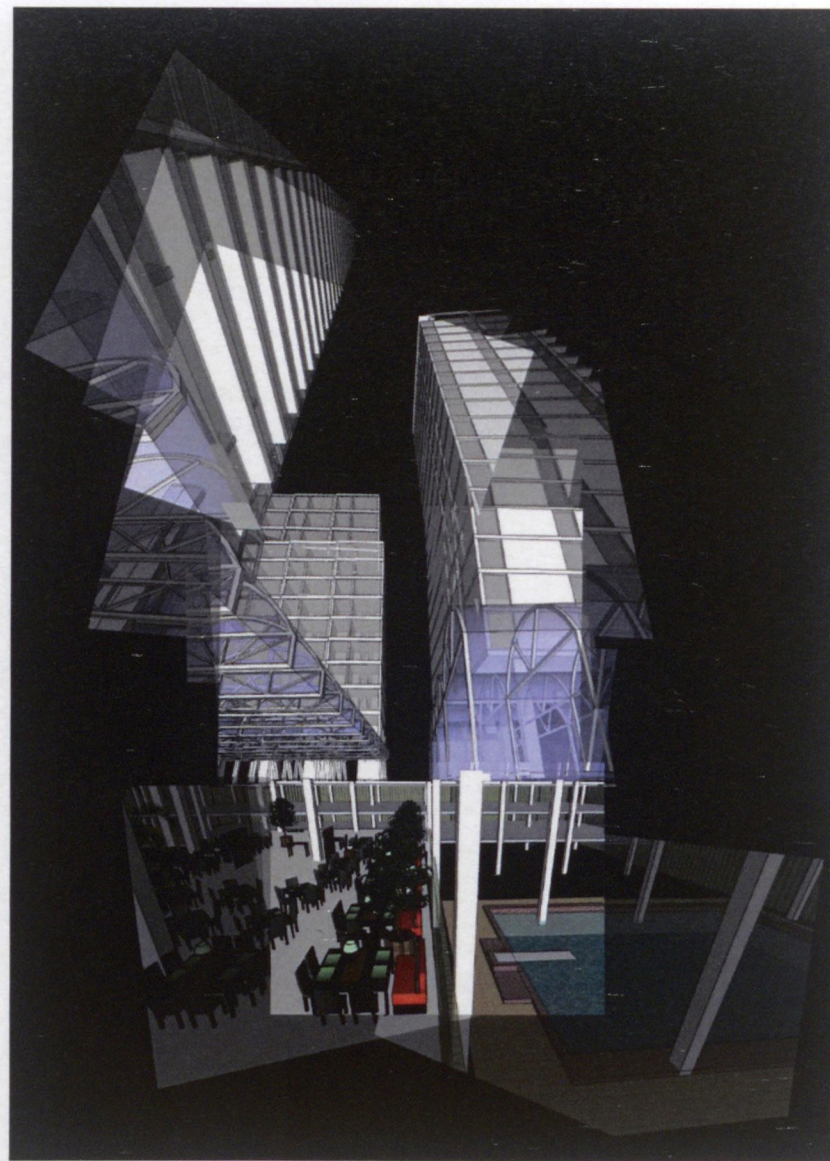
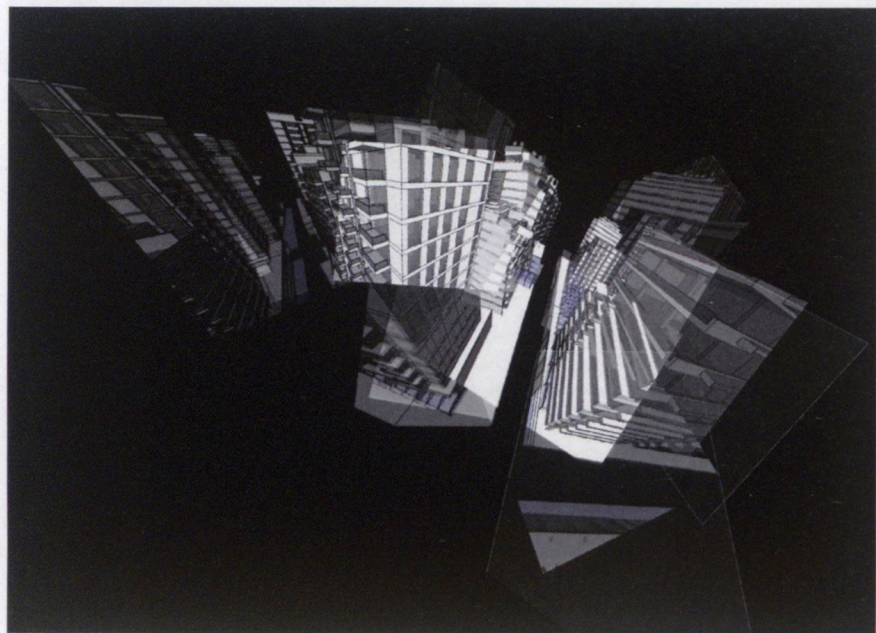
En deçà de la composition

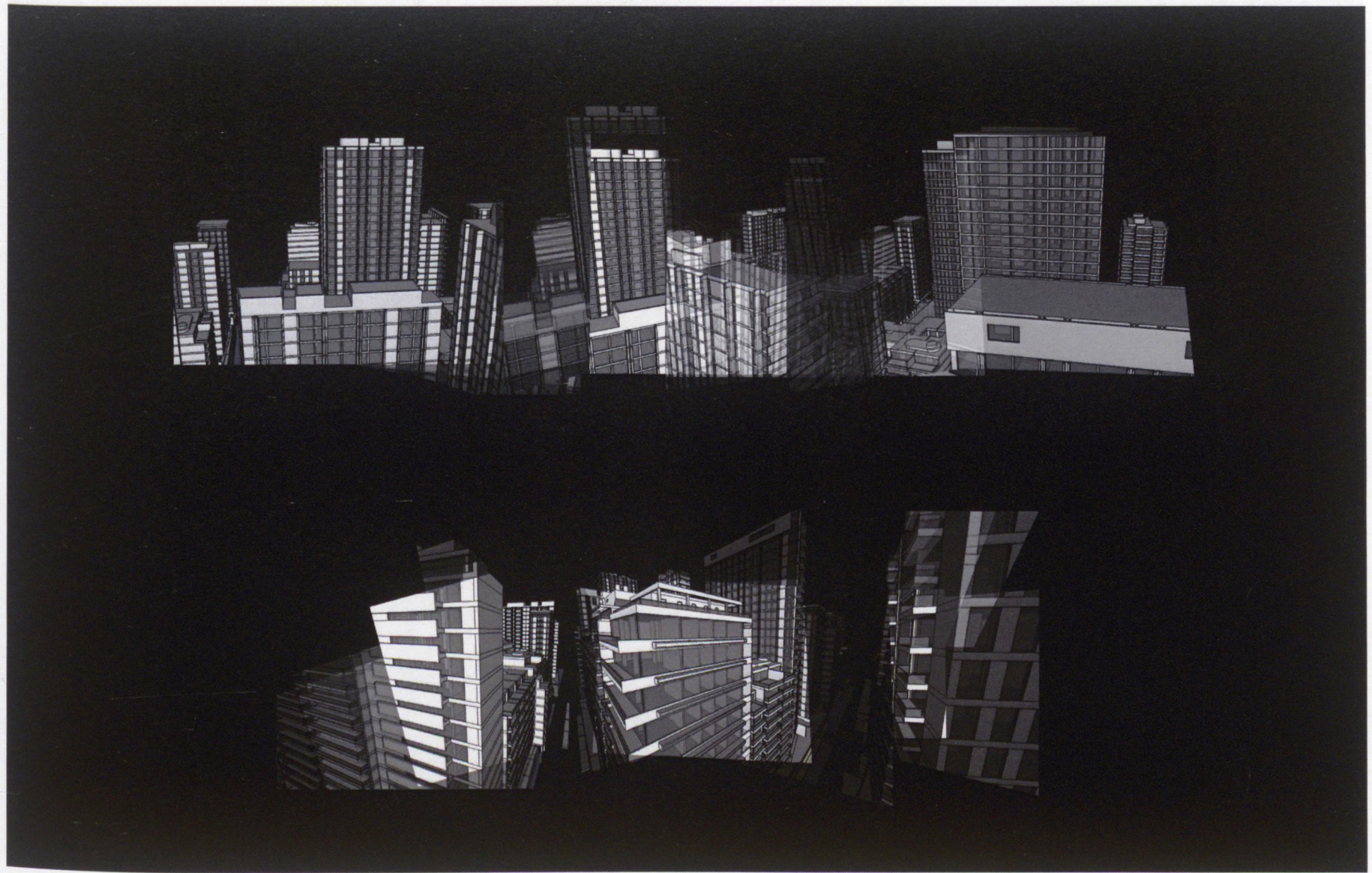
1. Galeria Jardin, Buenos Aires, M. R. Álvarez
2. Immeuble Panedile I, Buenos Aires, M. R. Álvarez
3. Immeuble Panedile II, Buenos Aires, M. R. Álvarez
4. Immeuble Panedile III, Buenos Aires, M. R. Álvarez

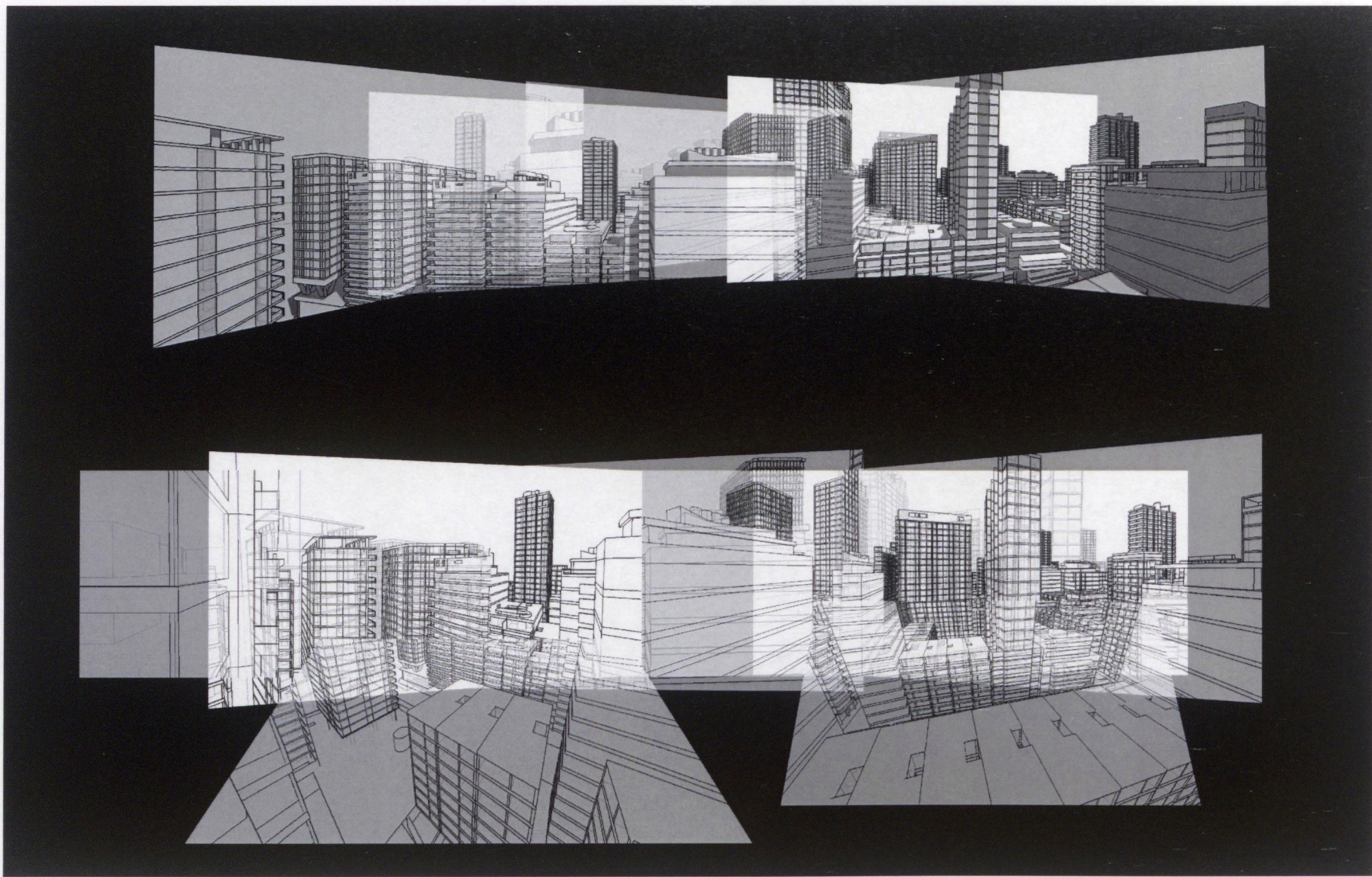
«Or il y a telle différence entre un architecte et un peintre que l'un s'étudie de montrer sur une table par lignes, ombres et angles raccourcis (en perspective) les choses comme elles sont en apparence ; mais l'architecte ne faisant compte de cela les fait voir depuis les fondements jusqu'au comble, en la forme et manière qu'elles doivent être»

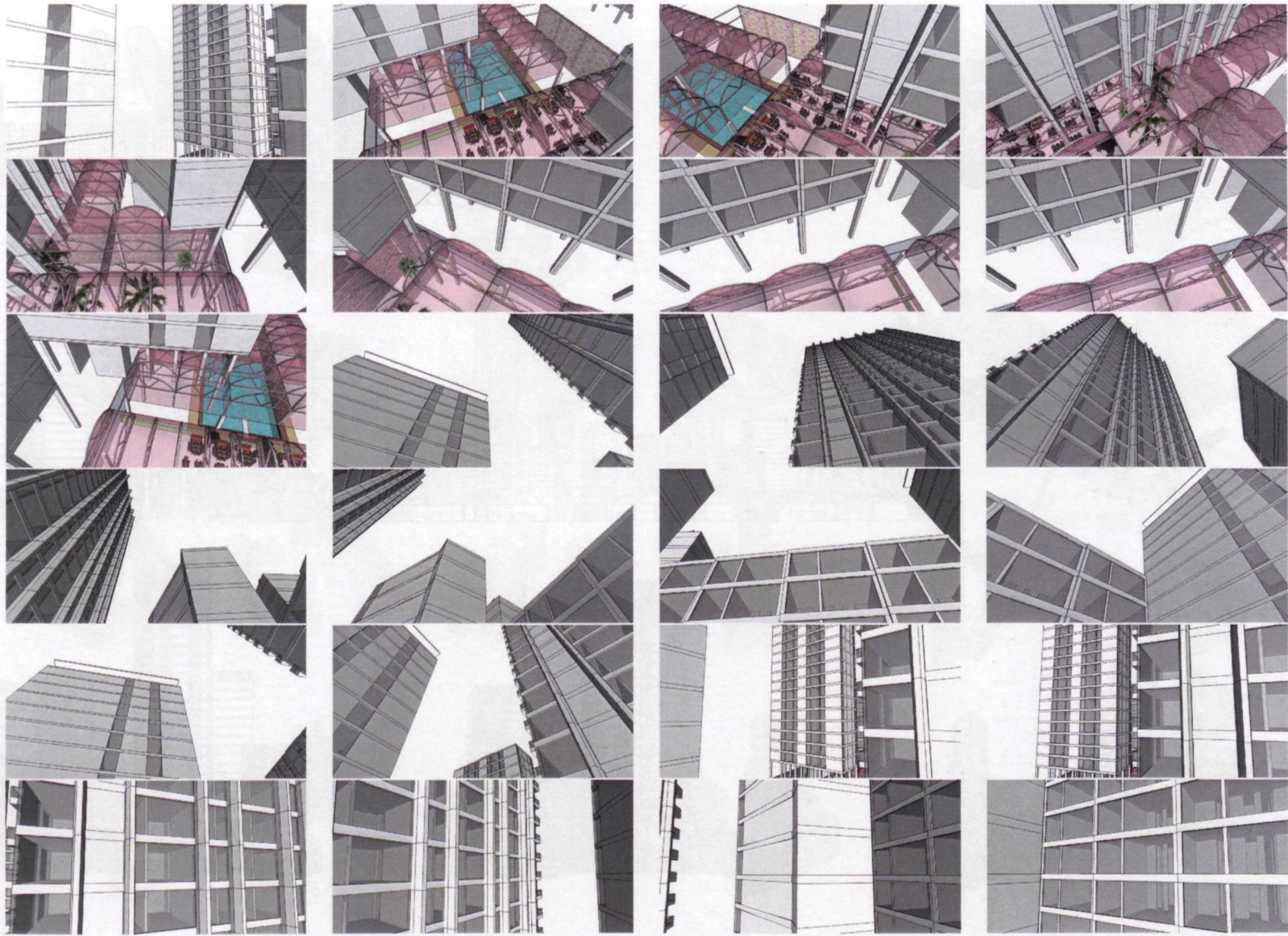
Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre II, chapitre 1

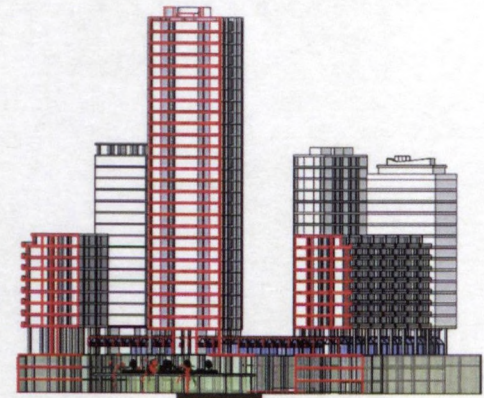
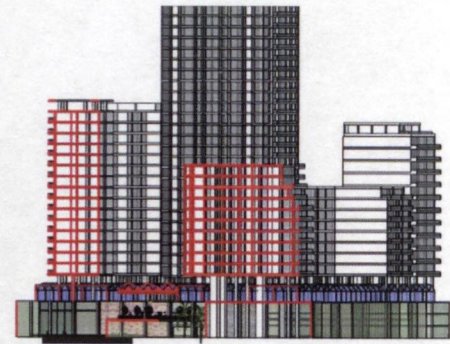
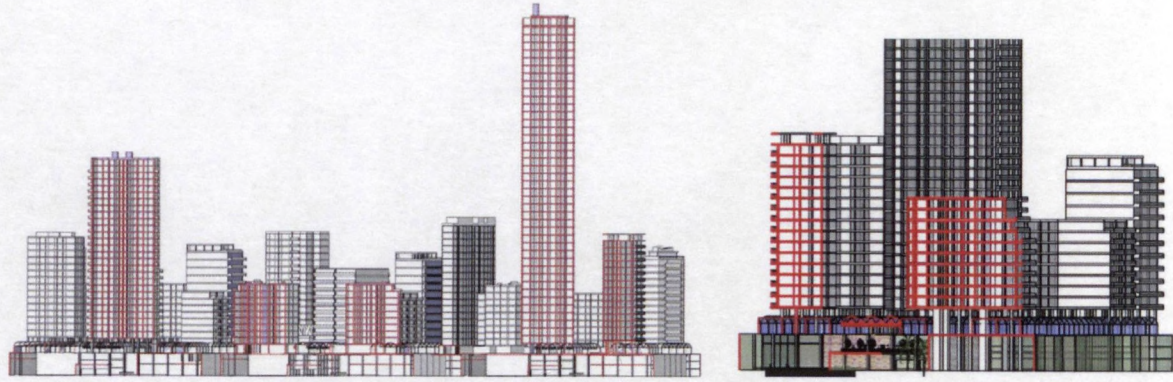
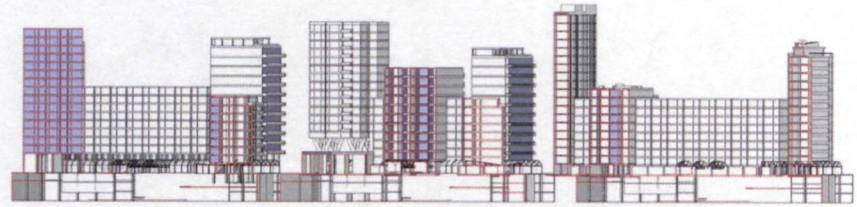
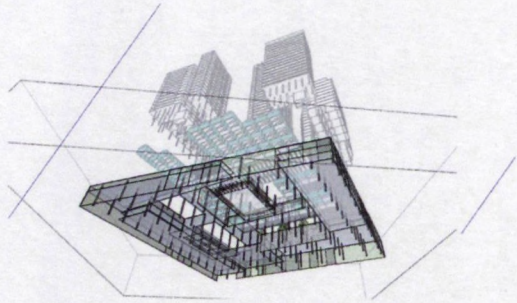
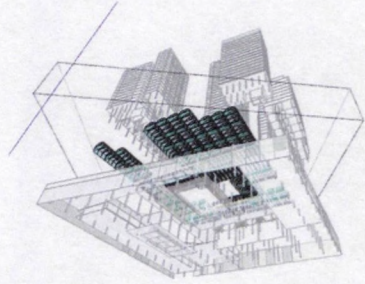
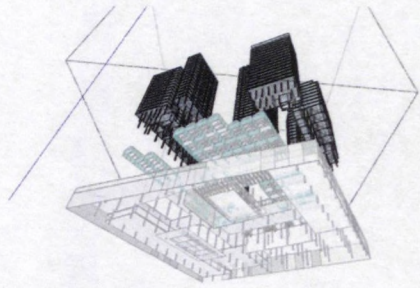


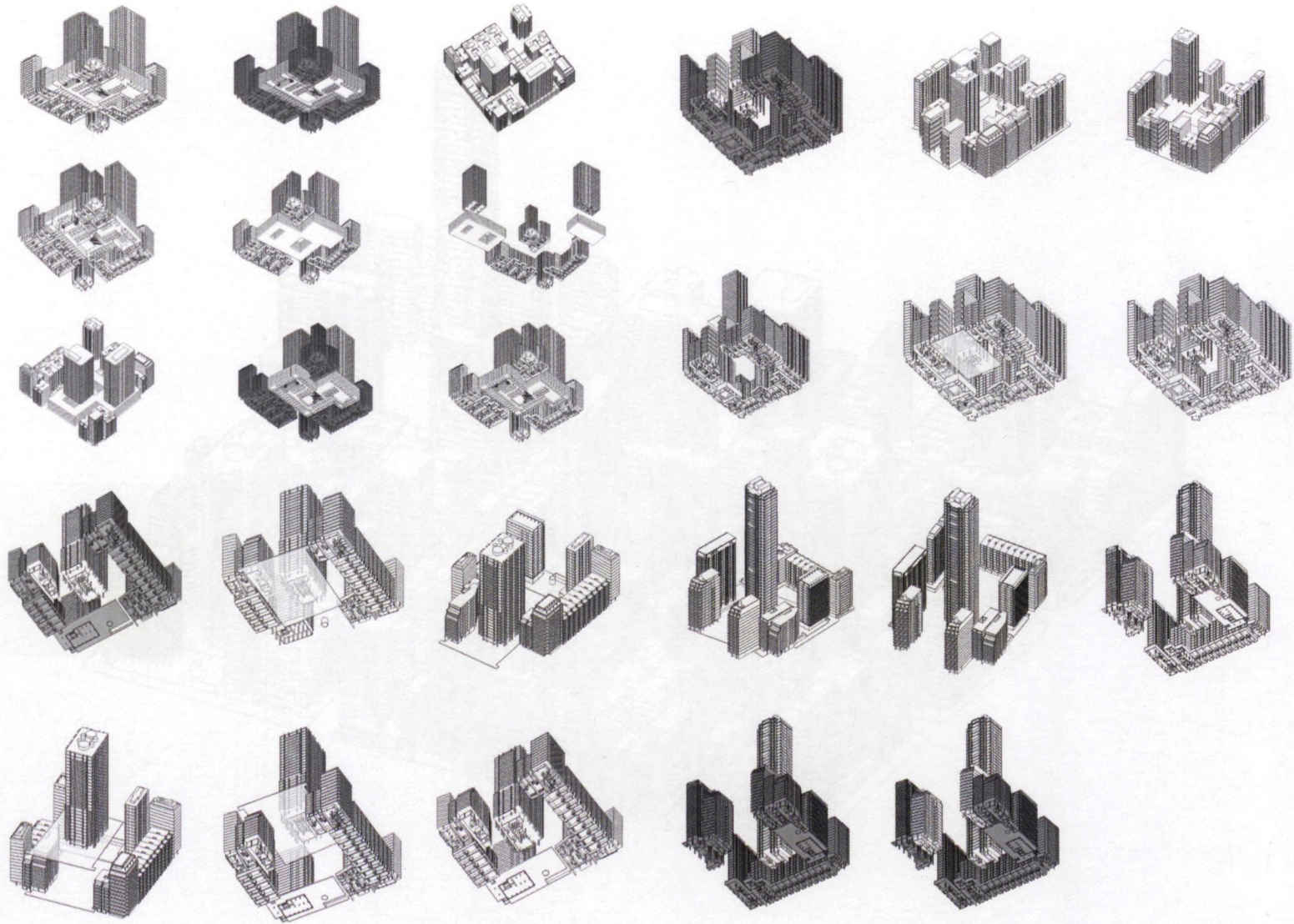


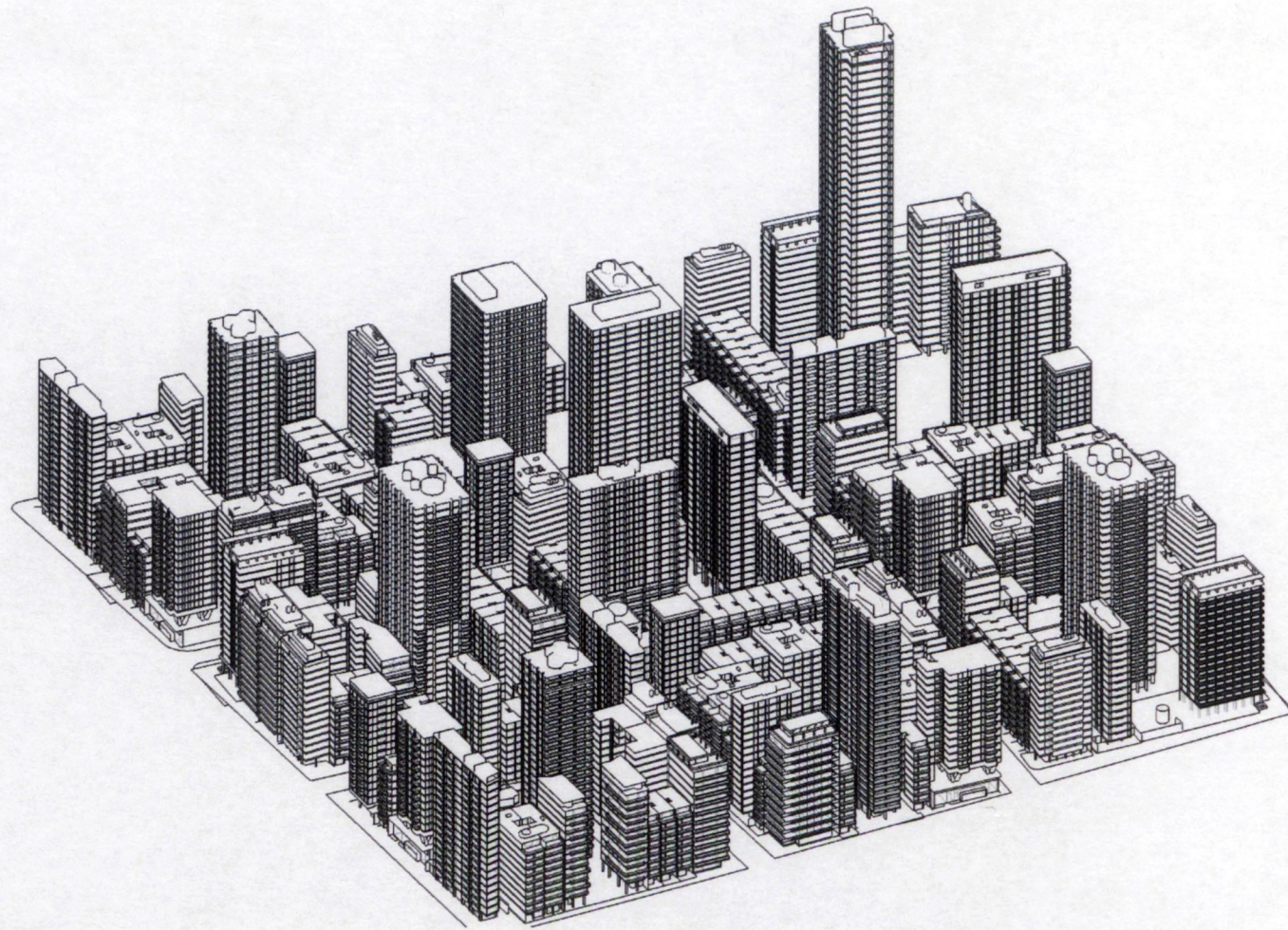










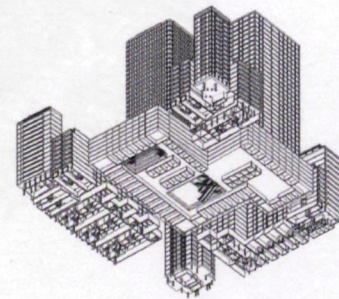
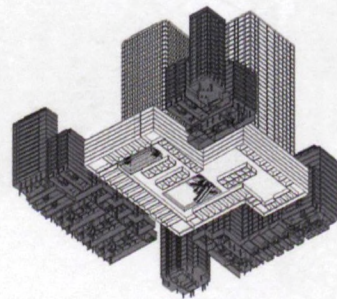
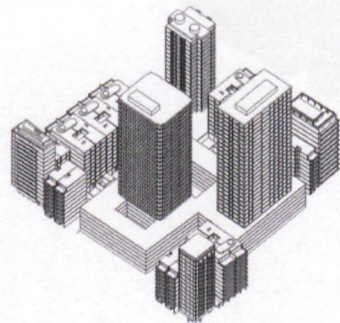
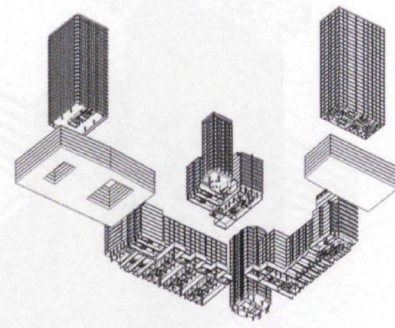
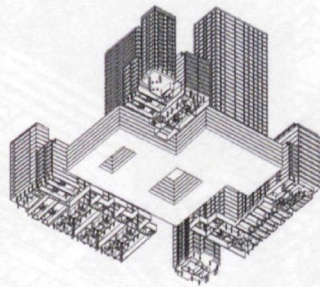
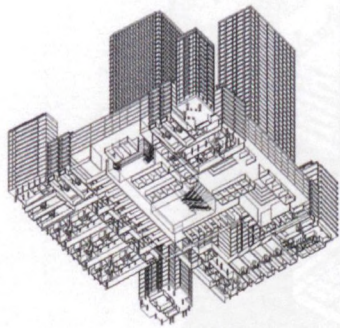
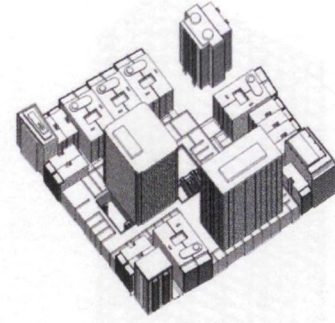
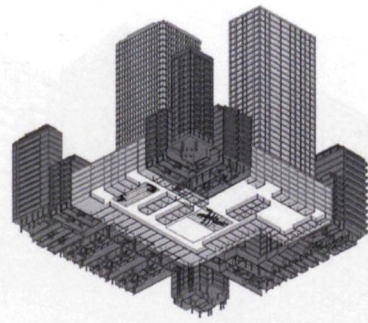
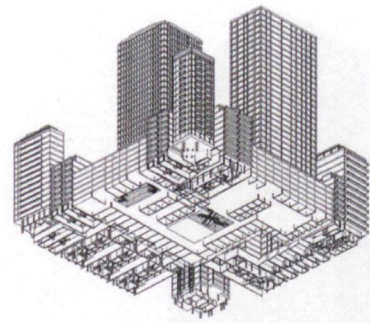


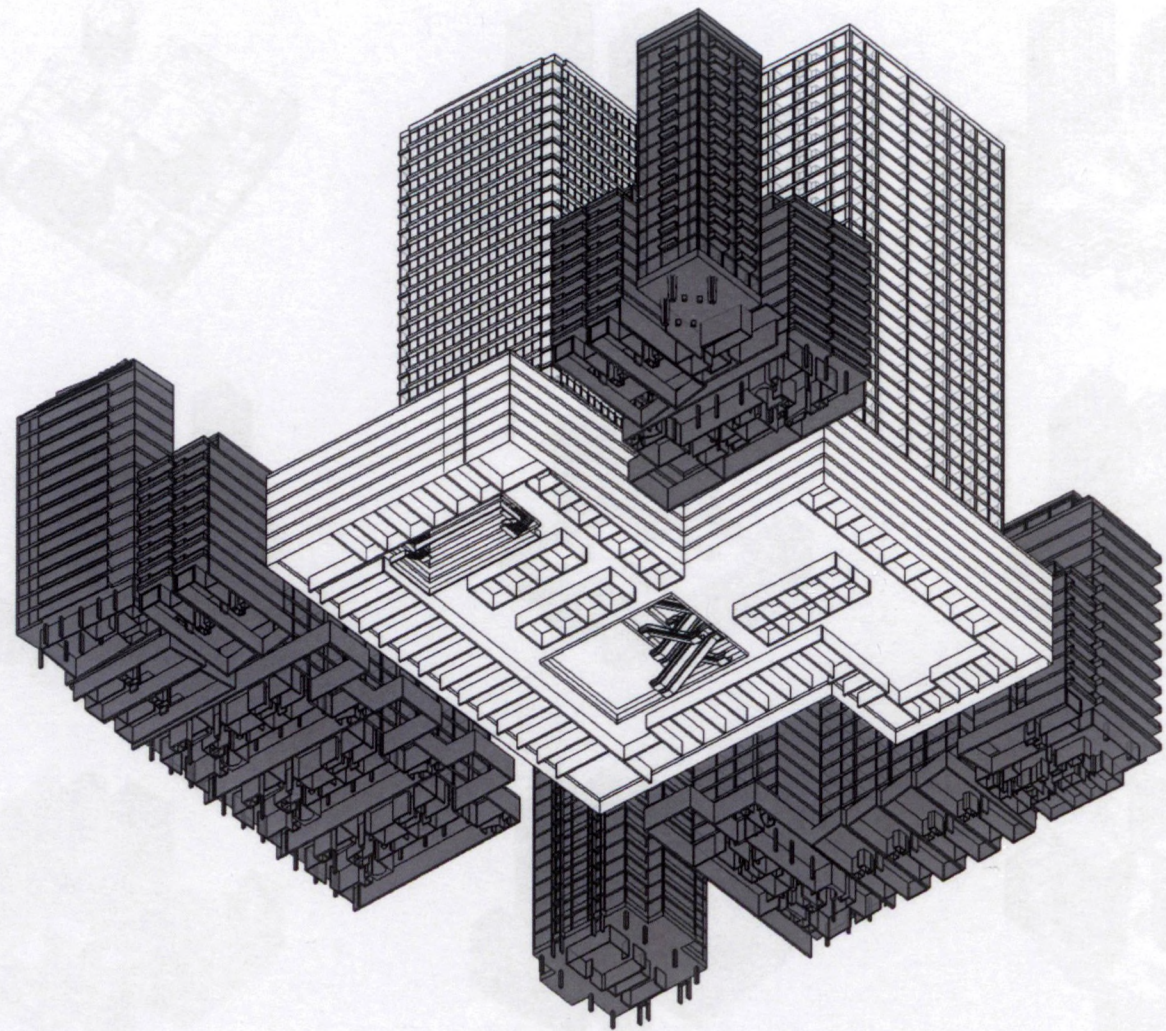


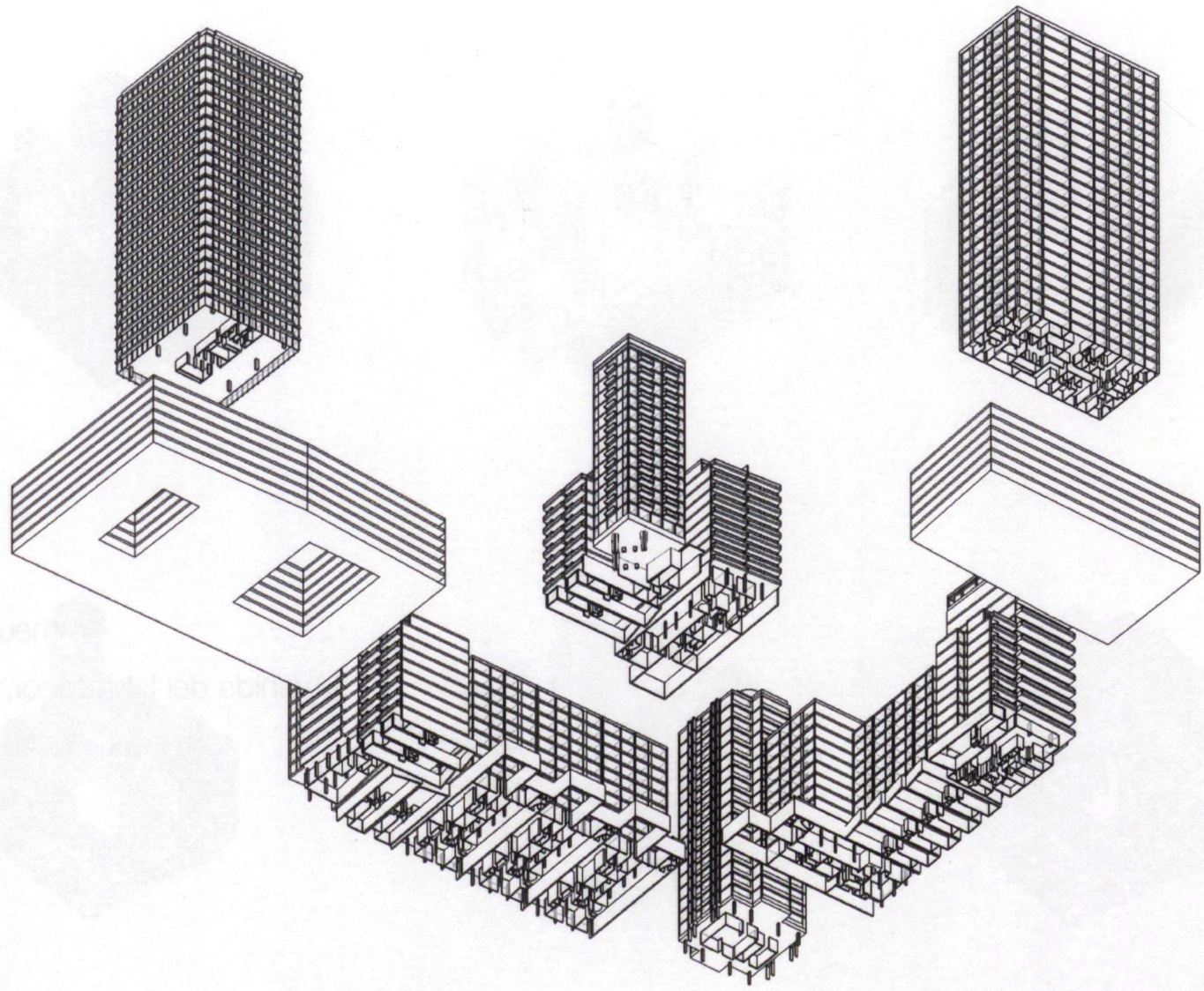
Galicia, España
Avenida Foch, 100
Madrid, España

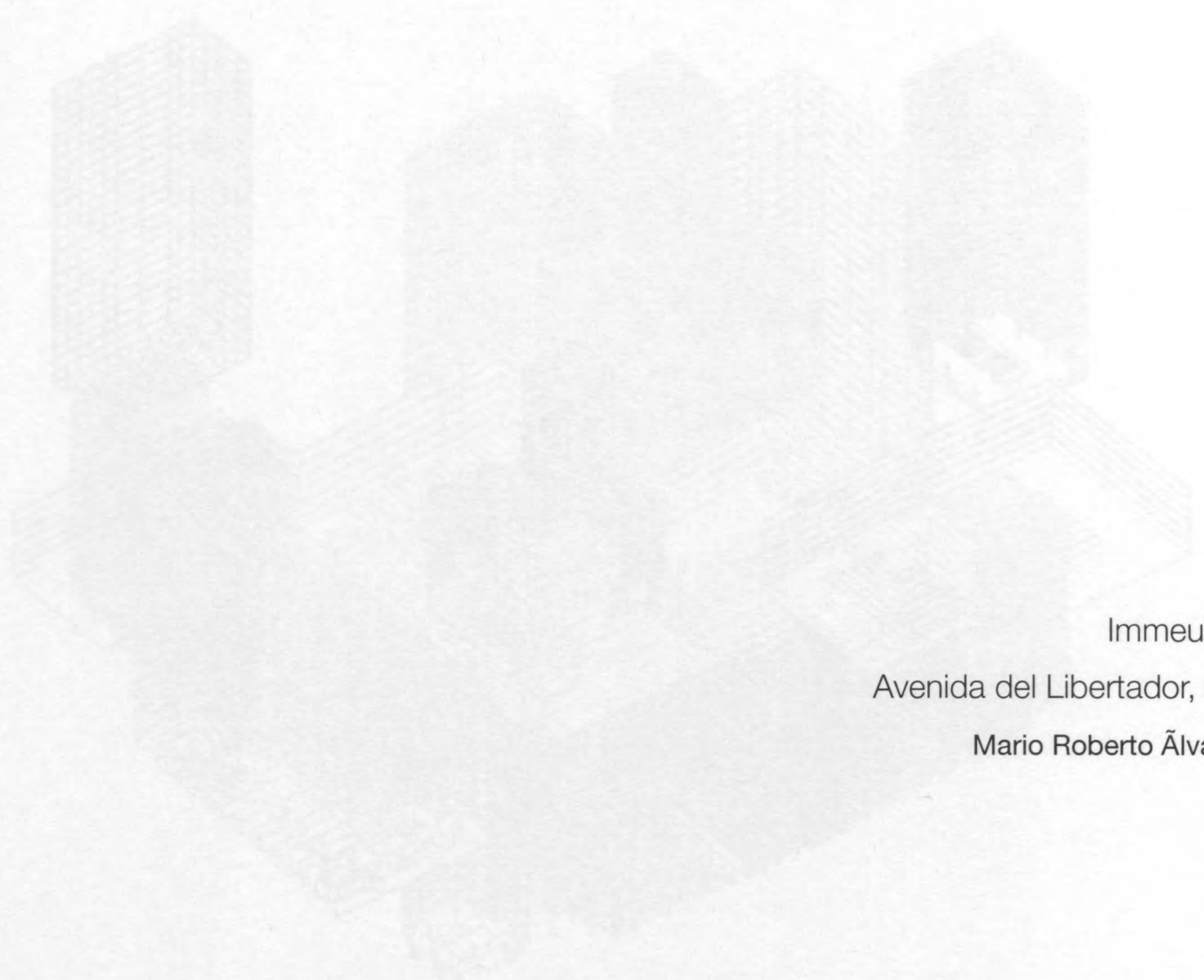


Galeria Jardin
Avenida Florida, Buenos Aires
Mario Roberto Álvarez, architecte

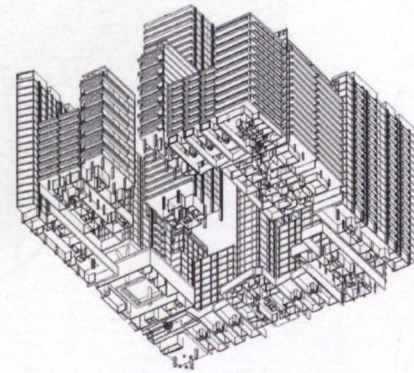
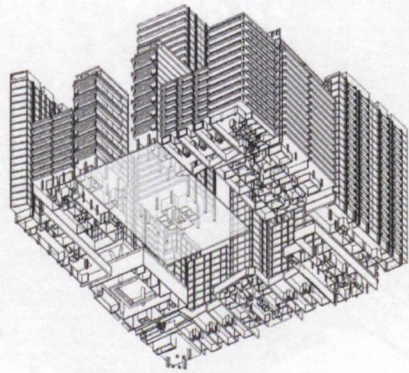
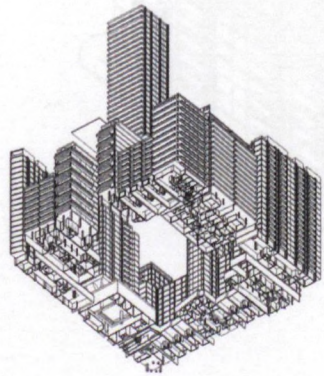
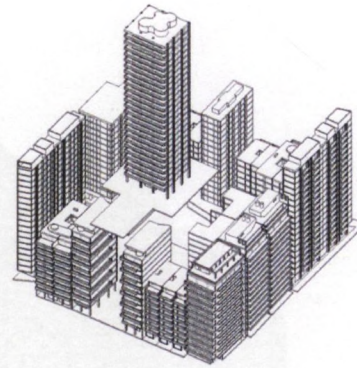
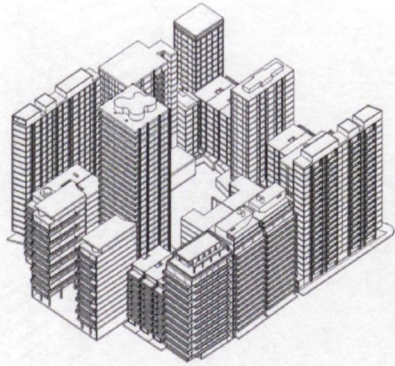
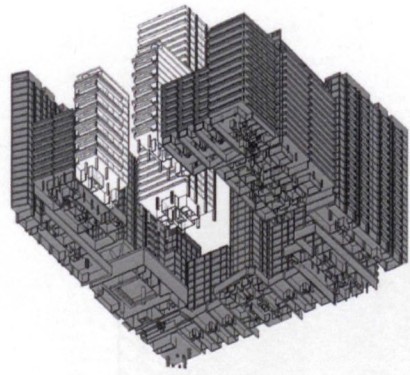


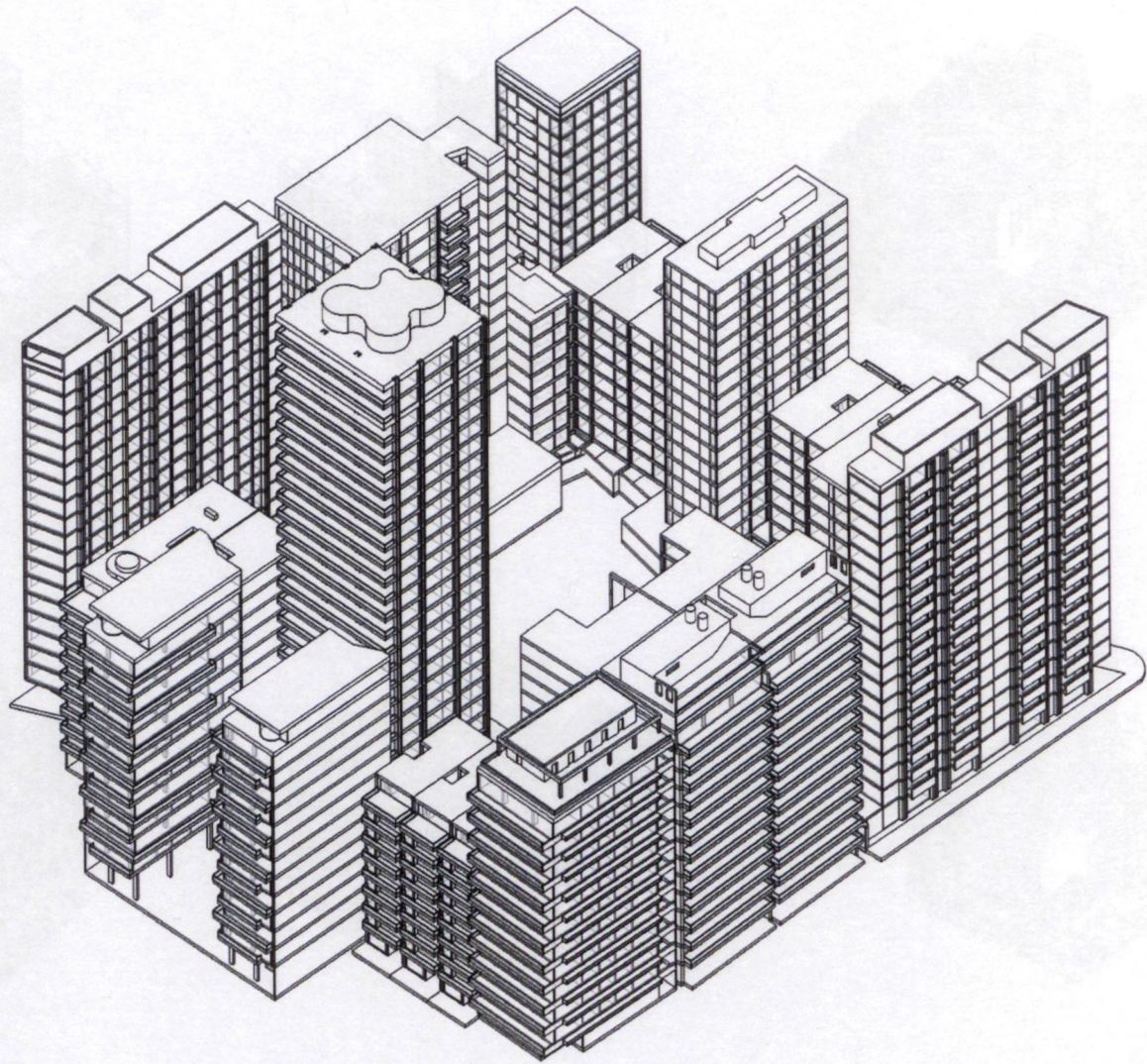


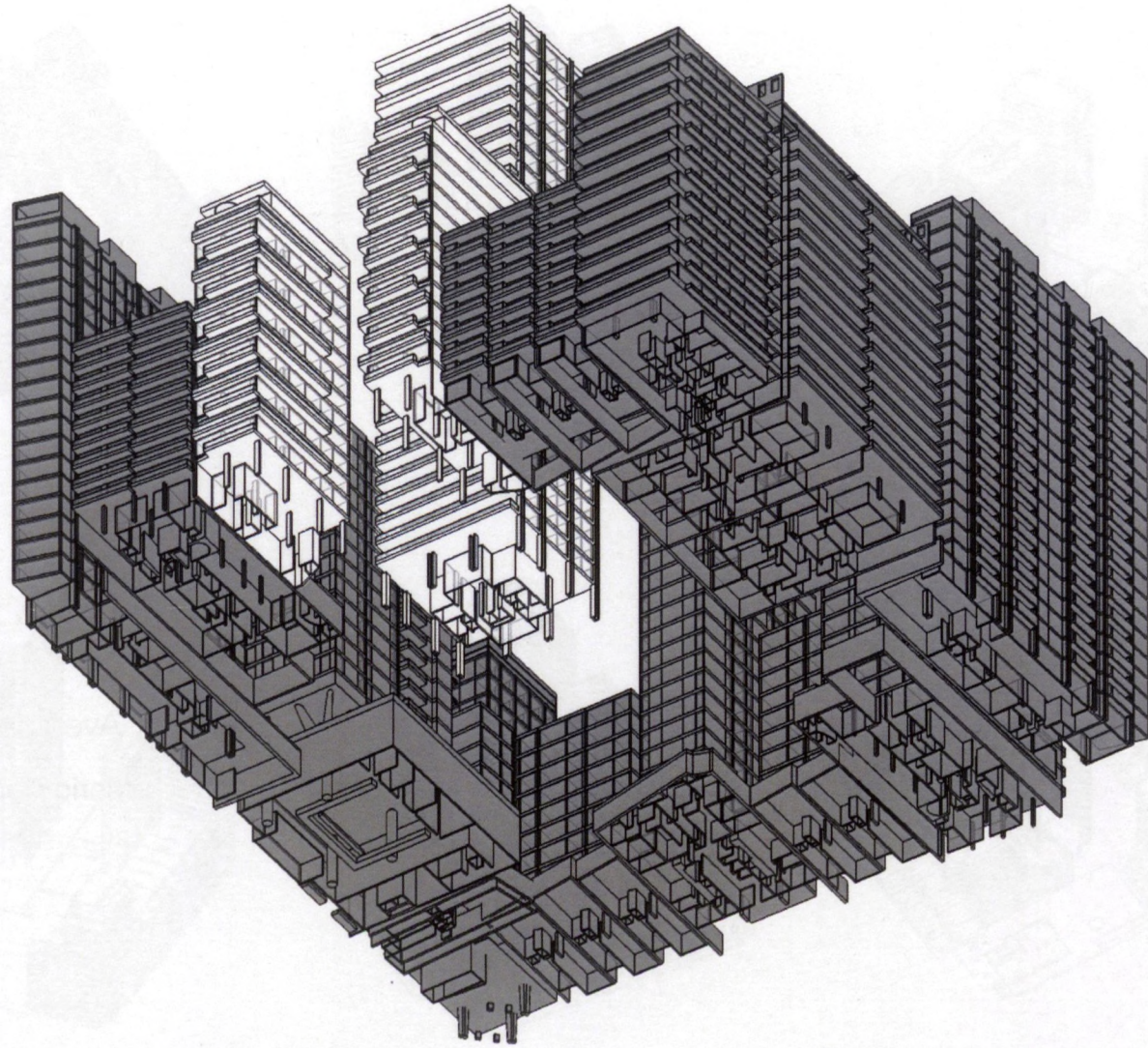




Immeuble Panedile I
Avenida del Libertador, Buenos Aires
Mario Roberto Álvarez, architecte

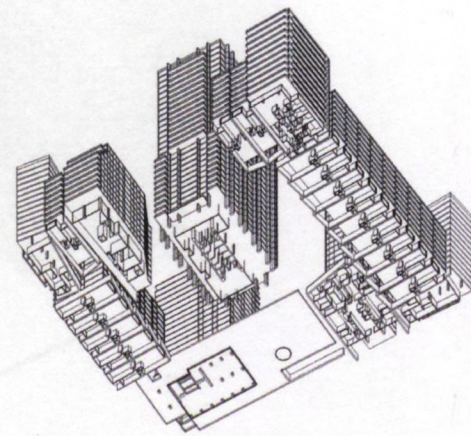
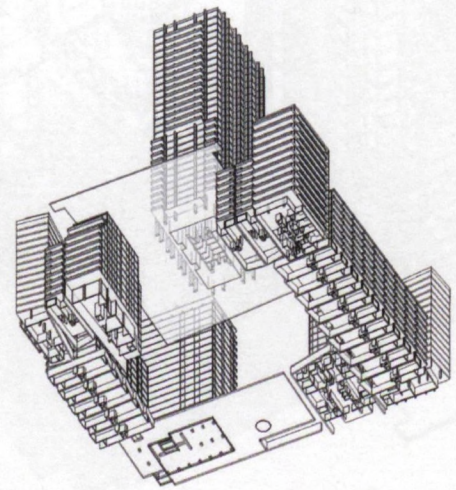
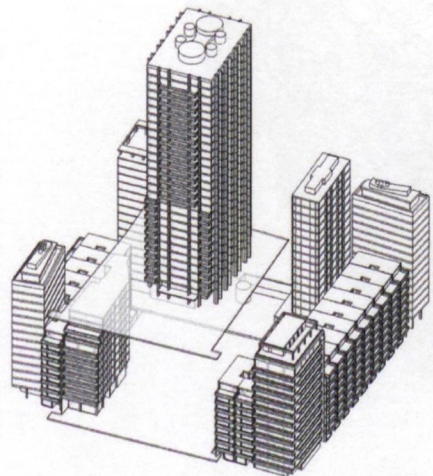
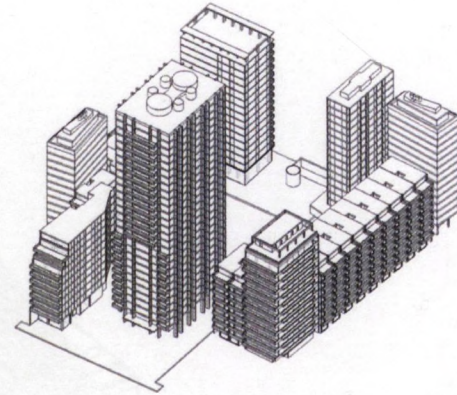
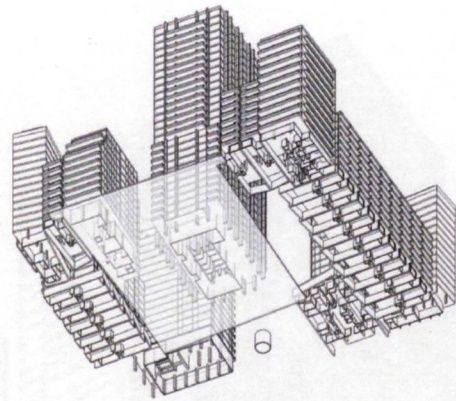
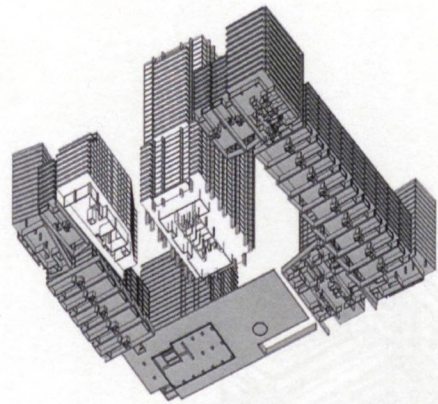


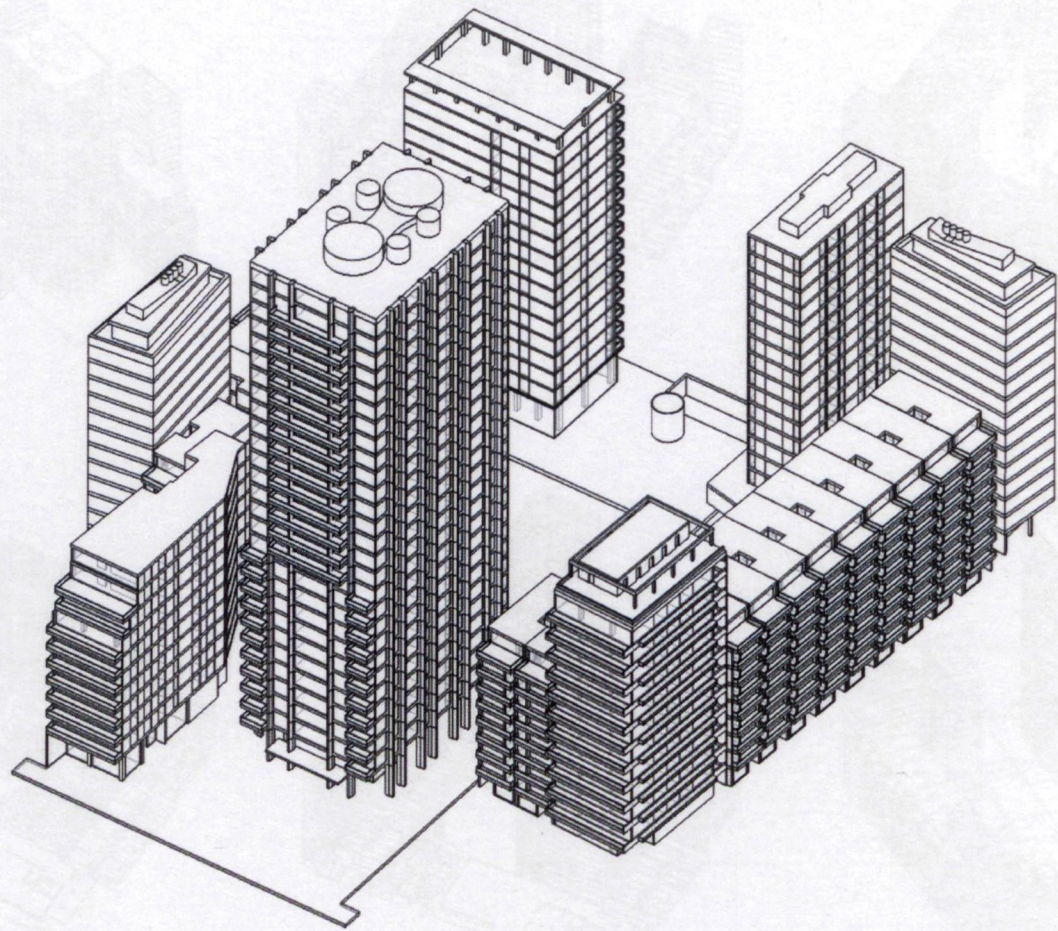


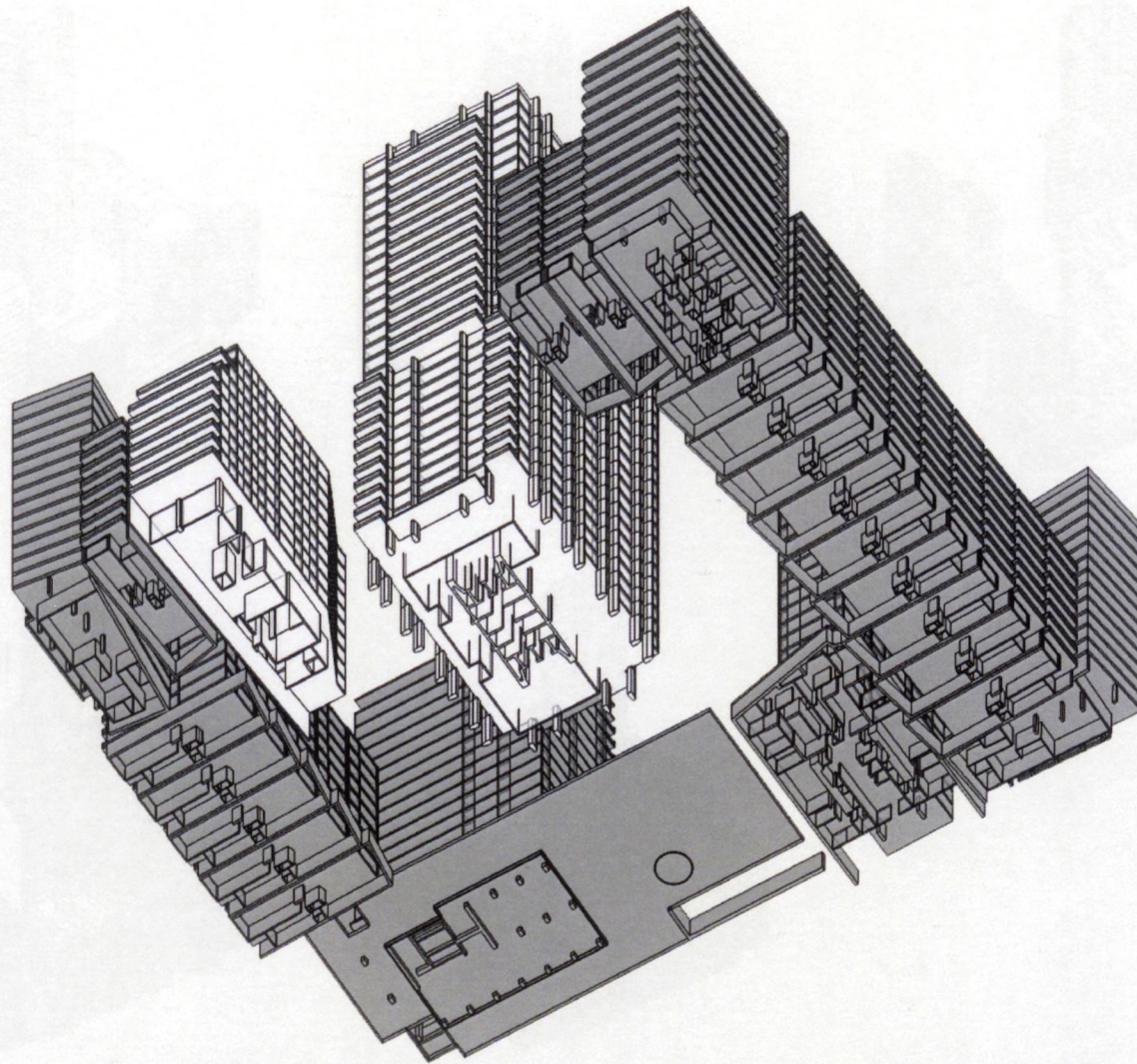


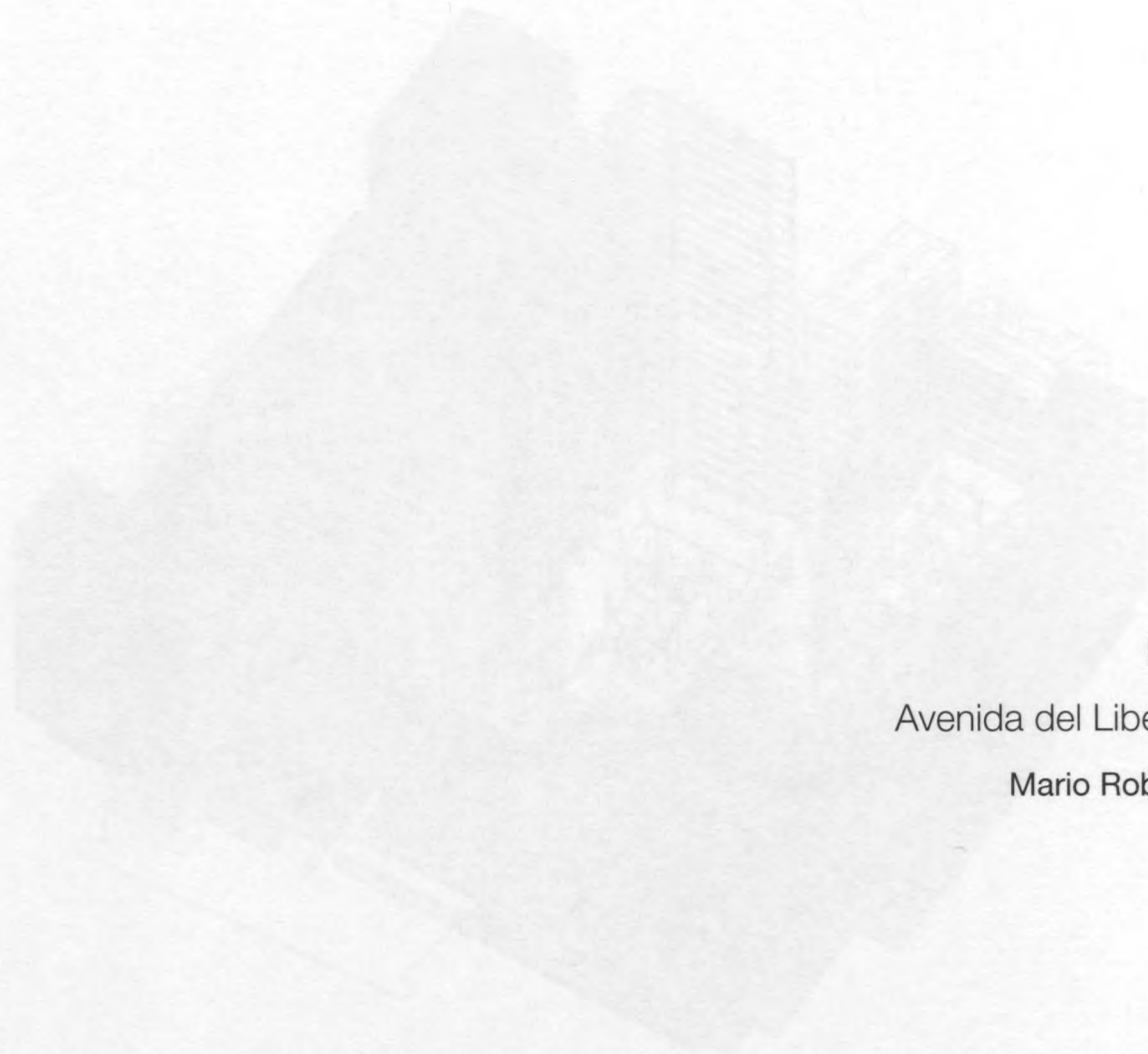


Immeuble Panedile II
Avenida Alvear, Buenos Aires
Mario Roberto Álvarez, architecte

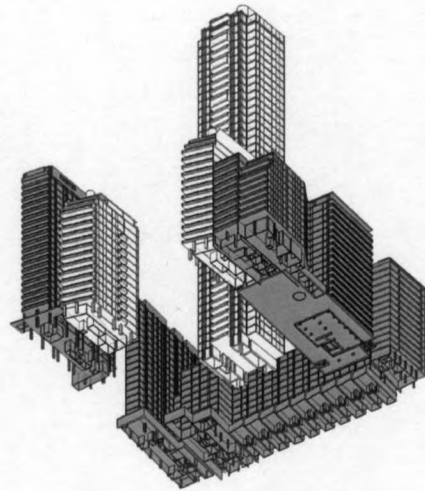
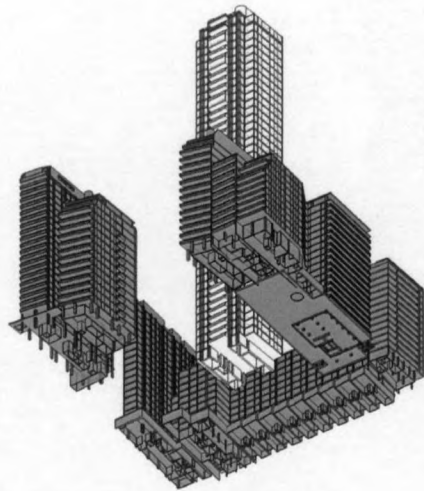
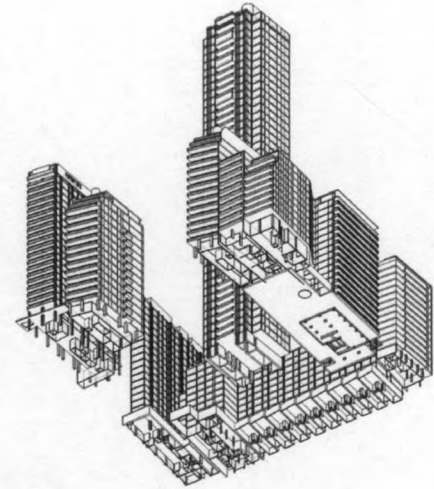
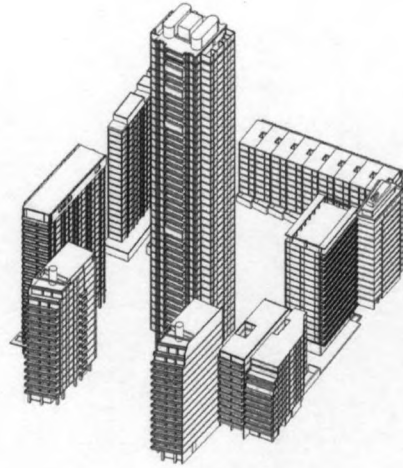


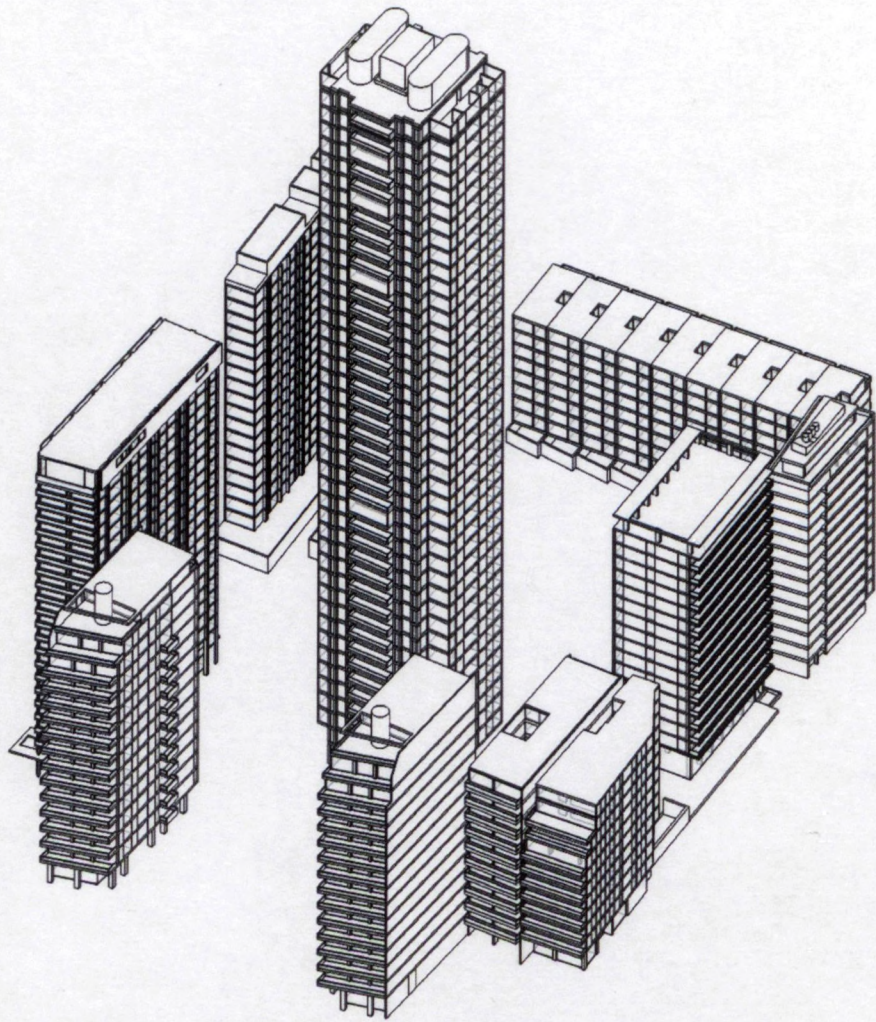


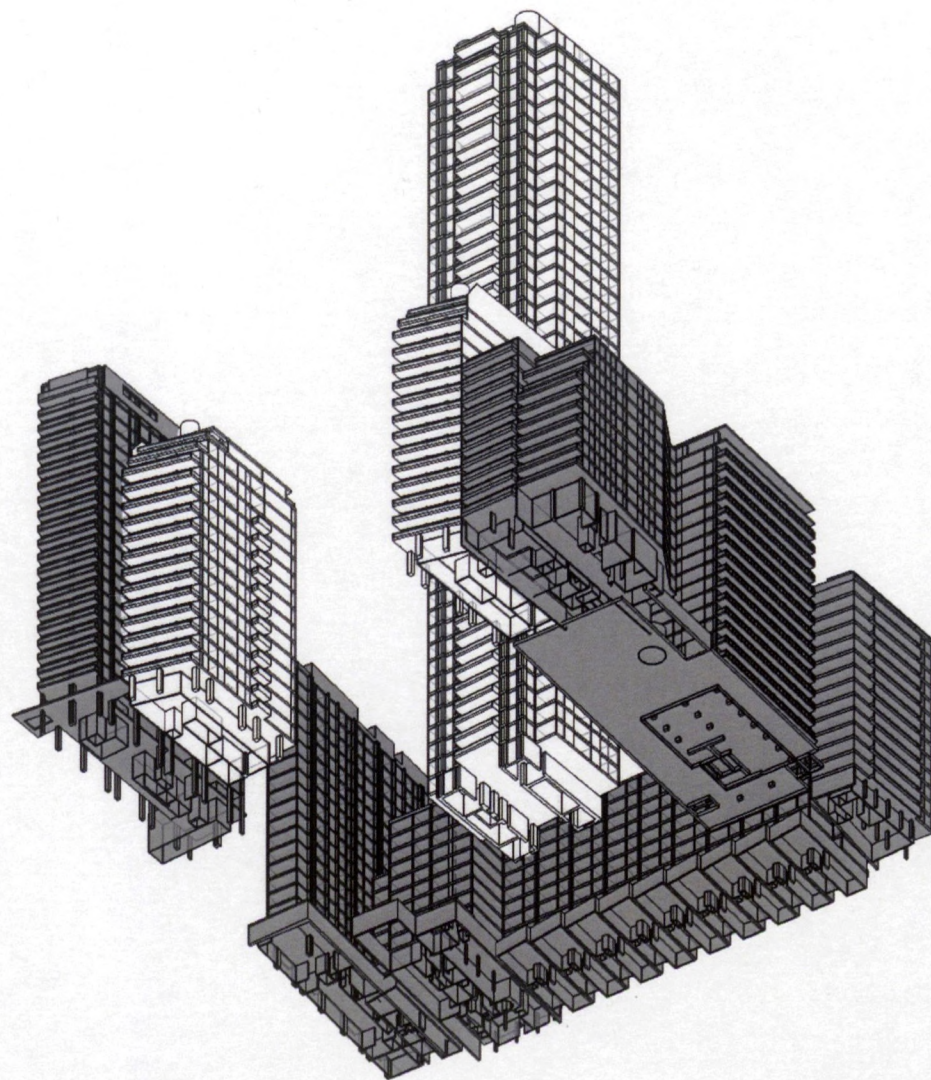




Immeuble Panedile III
Avenida del Libertador, Buenos Aires
Mario Roberto Álvarez, architecte







Type 2

JUXTAPOSITIONS

STRATIFICATION/ ENTRE TERRE ET MONDE

En deçà de la mégastructure

1. Projet pour l'aménagement urbain de la Darse Nord, Buenos Aires, 2009, [dv_lab]
2. Projet pour l'ensemble de logement de la Vecquerie, Saint-Nazaire, 2009, Lacaton & Vassal

«Pour bien élire et choisir une Région, ce n'est pas assez de prendre garde seulement aux choses apparentes et qui se manifestent au regard de nos yeux, ains convient que par autres signes plus cachés, toute la nature soit examinée ».

Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* du traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre I, chapitre 5

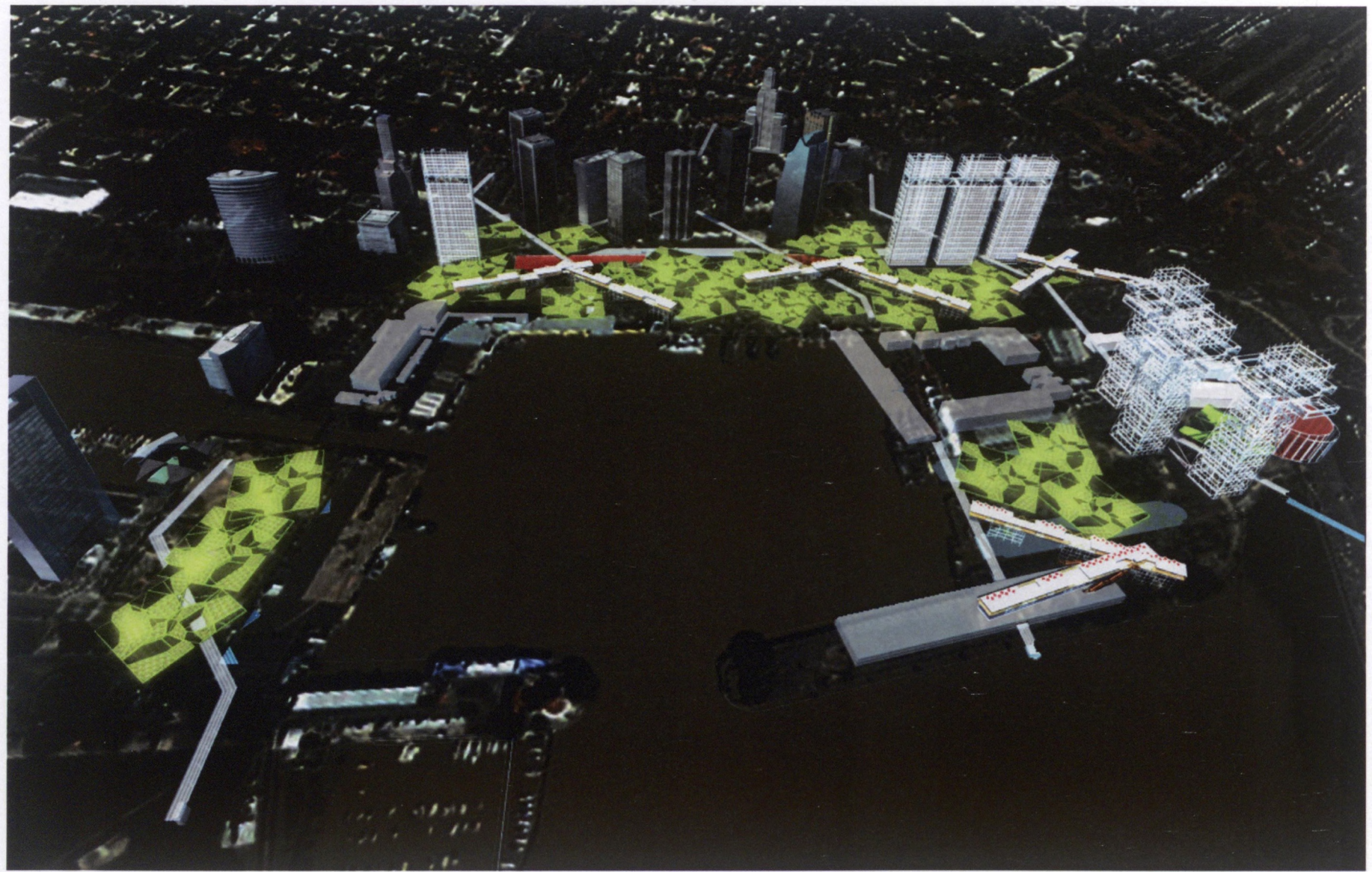
Projet pour l'aménagement urbain de la Darse Nord, Buenos Aires (Argentine)

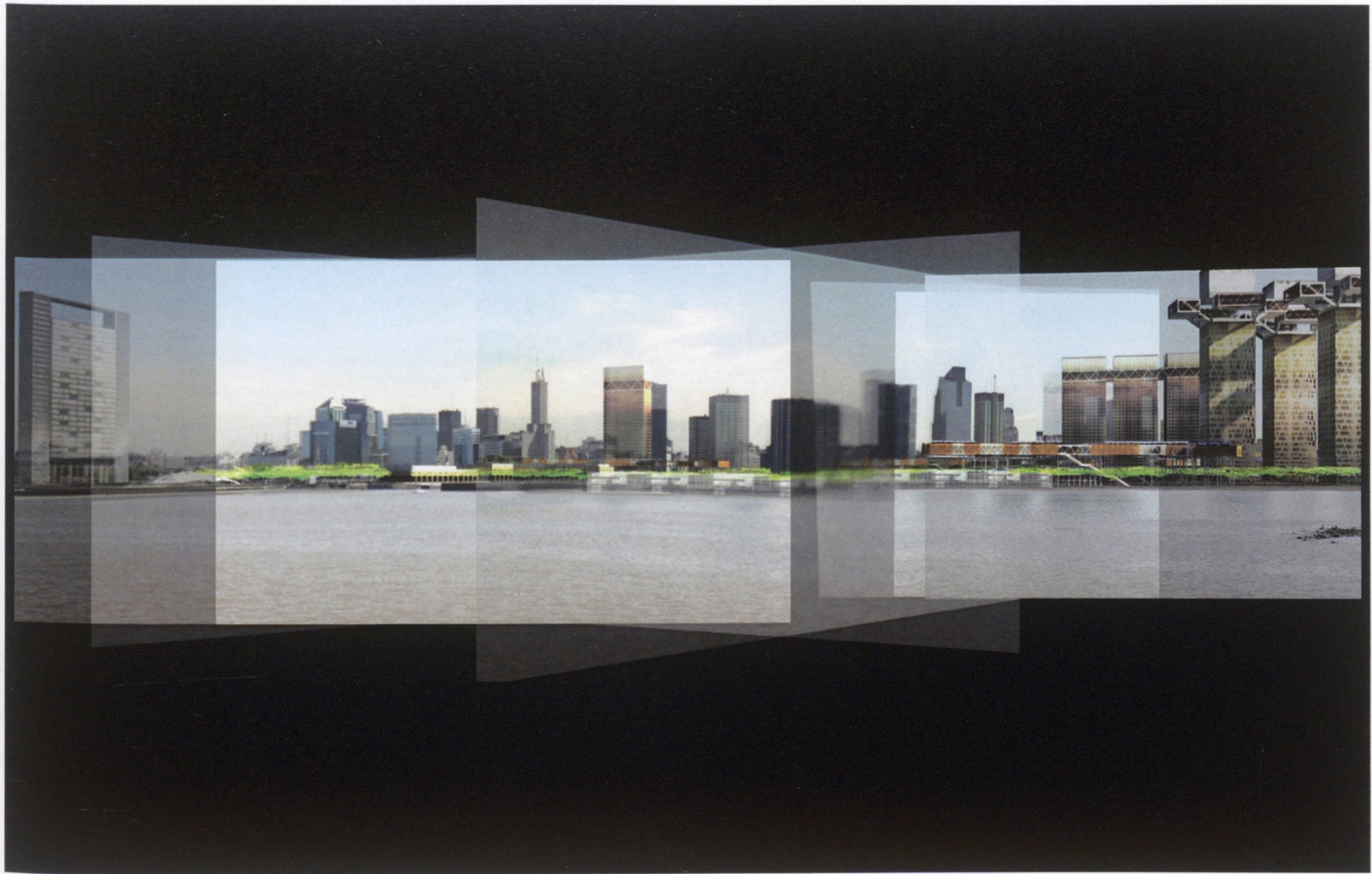
Arnoldo Rivkin, Rémi Rouyer, Sébastien Rinckel, Maud Godard, Gad Benarroch [dv_lab]

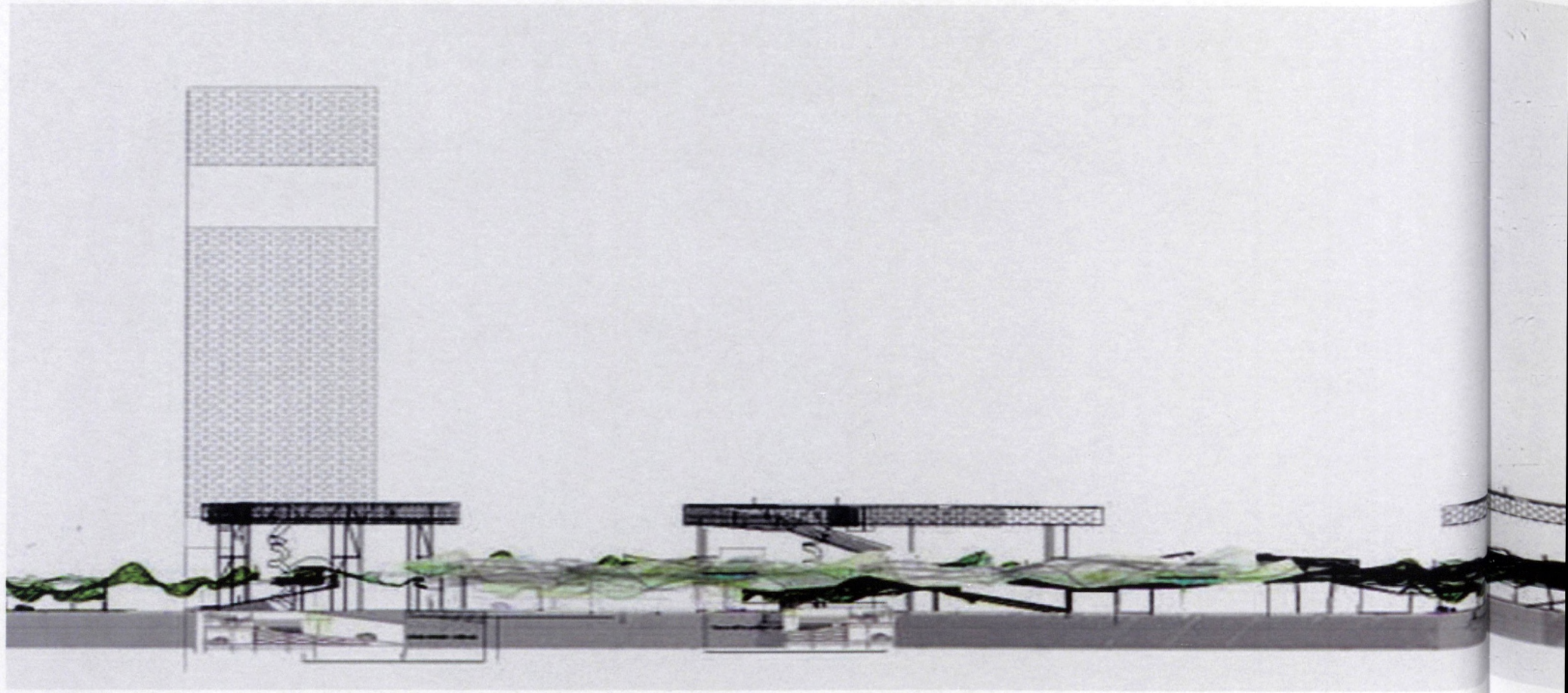
avec la collaboration de :

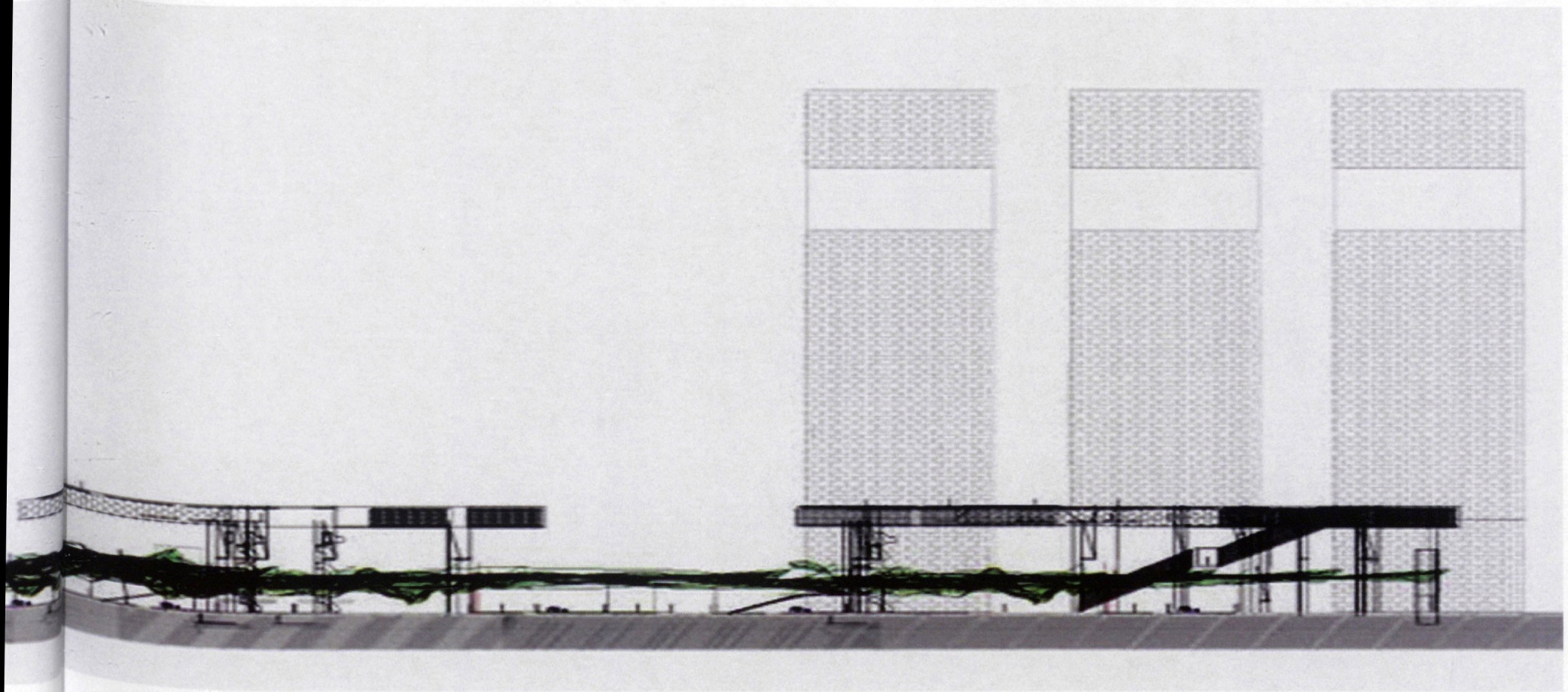
Charles Girard, Liang Ma et Pierre Mouton, Romain Scoarnec

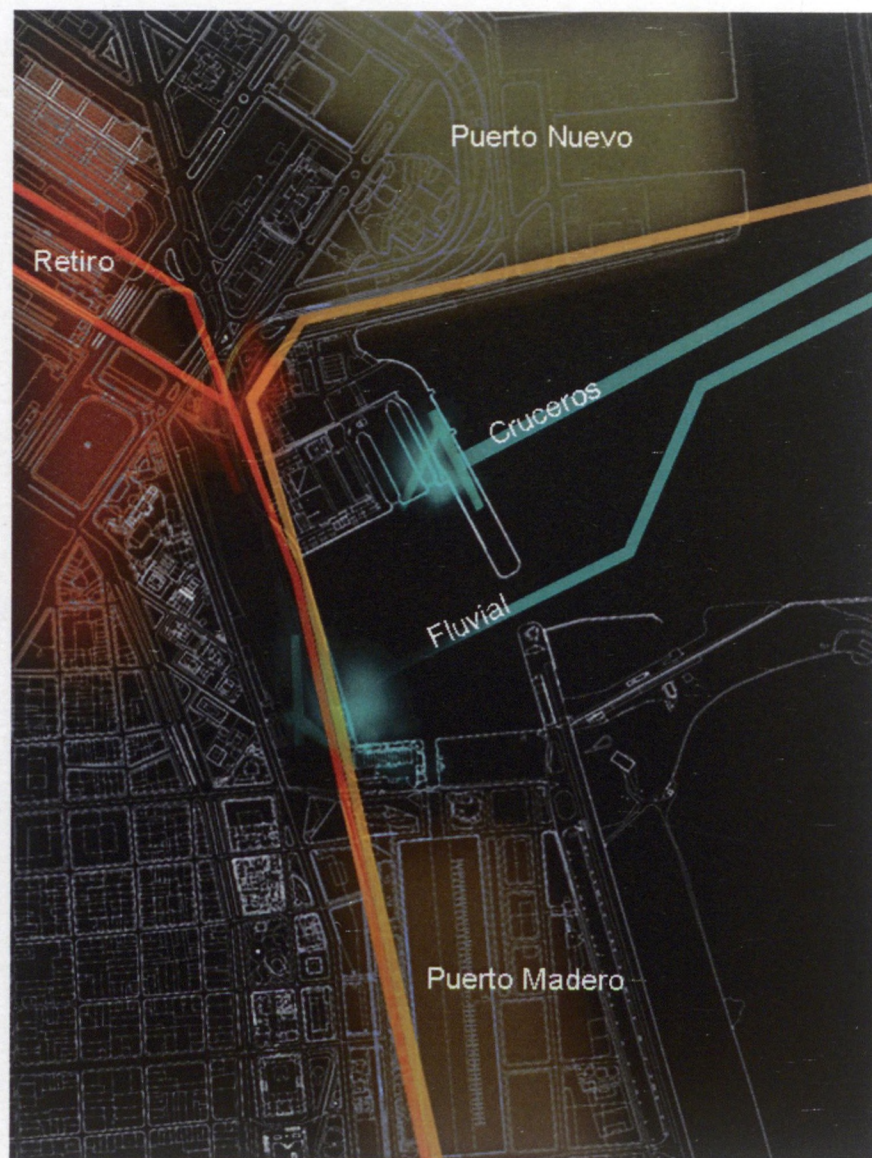
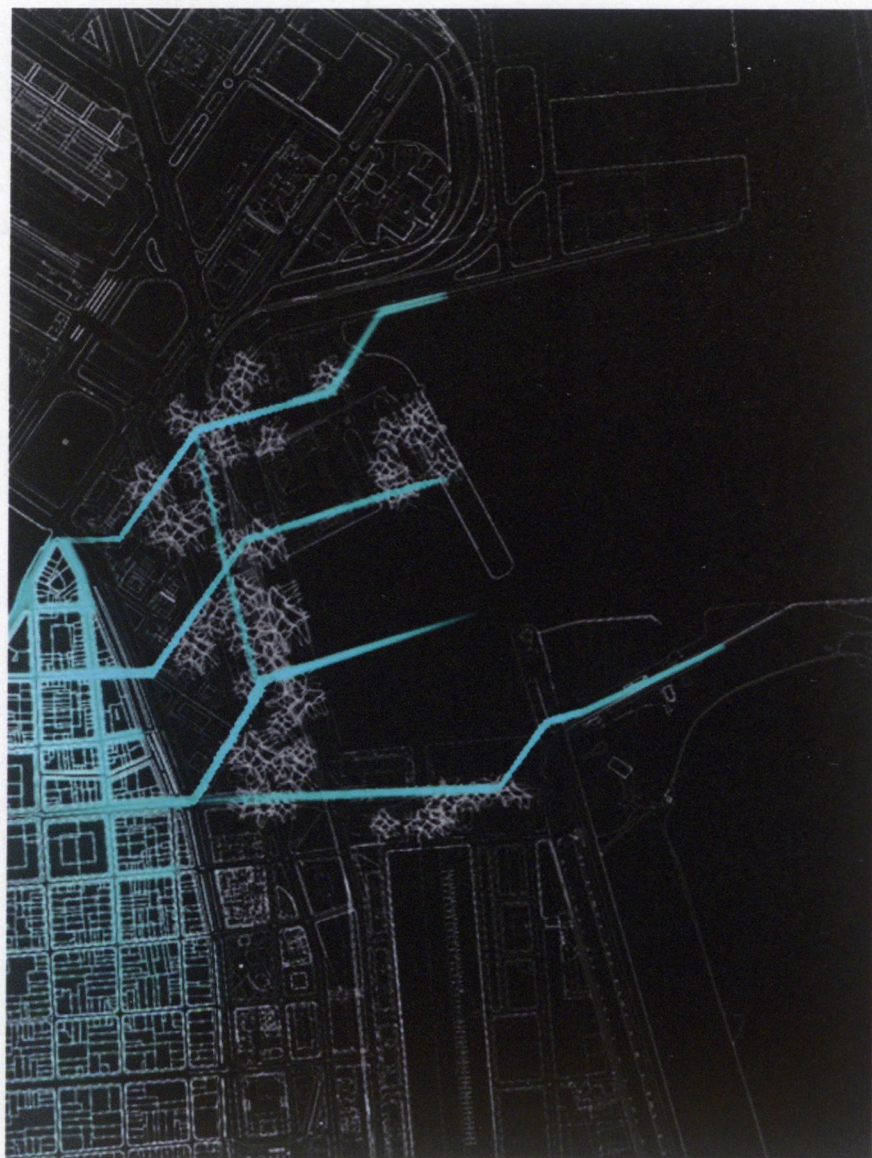
Le projet porte sur la revitalisation de la darse nord du port de Buenos Aires. Il consiste à engendrer une densification verticale de tours groupées ou isolées qui vient renforcer ponctuellement la silhouette existante, et une densification horizontale par une «nouvelle terre» qui intègre l'activité portuaire et surplombe le trafic ferroviaire et automobile. Cette strate accueille espaces culturels, commerciaux et de circulation piétonne. Elle agit comme une interface bioclimatique avec le sol naturel qui assure protection solaire végétale et phytorestauration pour dépolluer le secteur, à l'image d'une canopée naturelle qui assurerait les échanges énergétiques et climatiques entre l'eau, le sol et l'air. Ce parc éco-technologique doté d'activités urbaines et portuaires apporte une réponse à la fois écologique et spatiale, et offre aux habitants un panorama inédit sur le paysage changeant du Rio de la Plata.

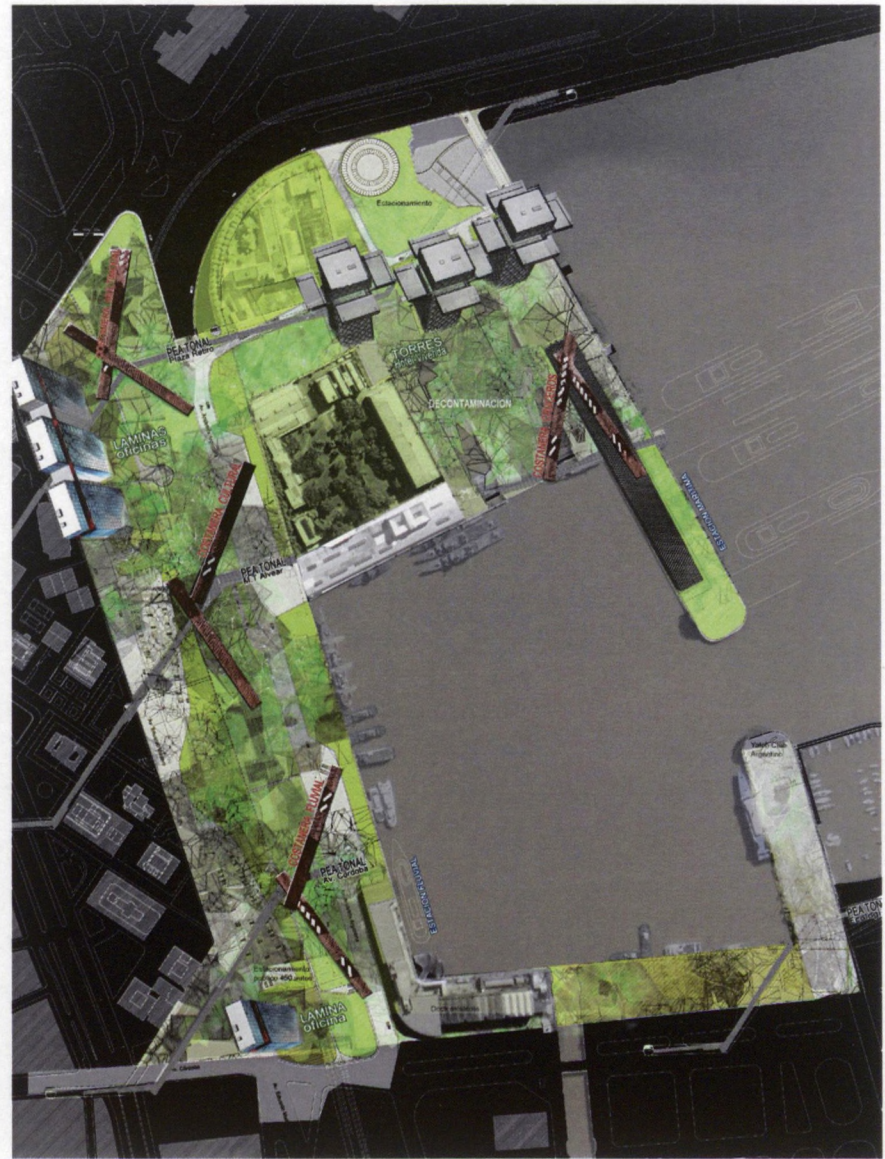
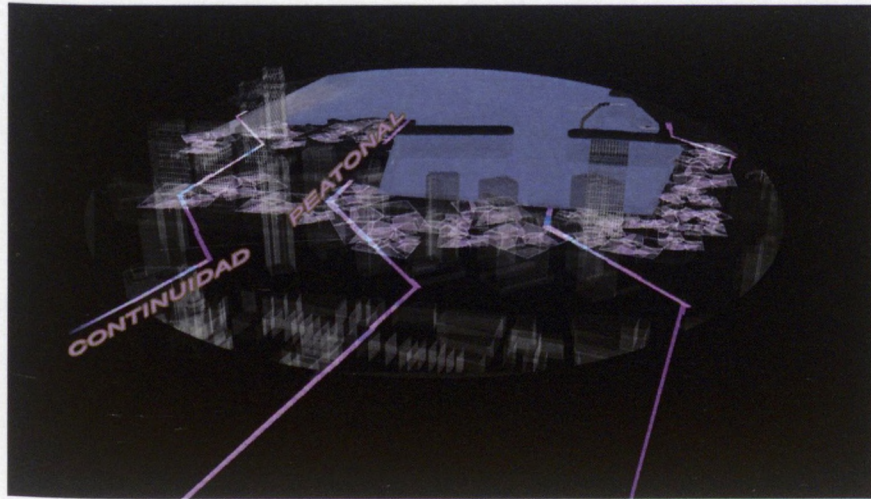
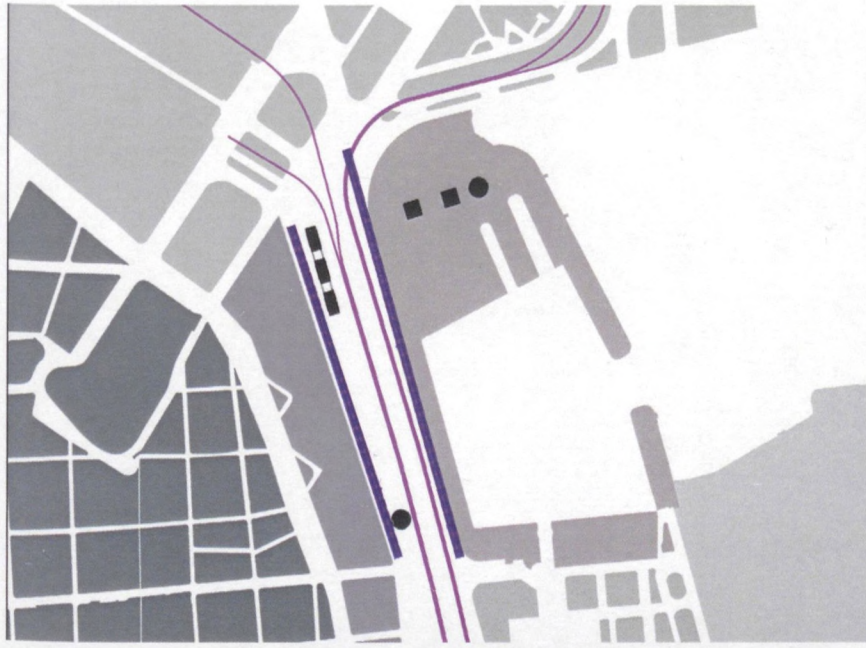


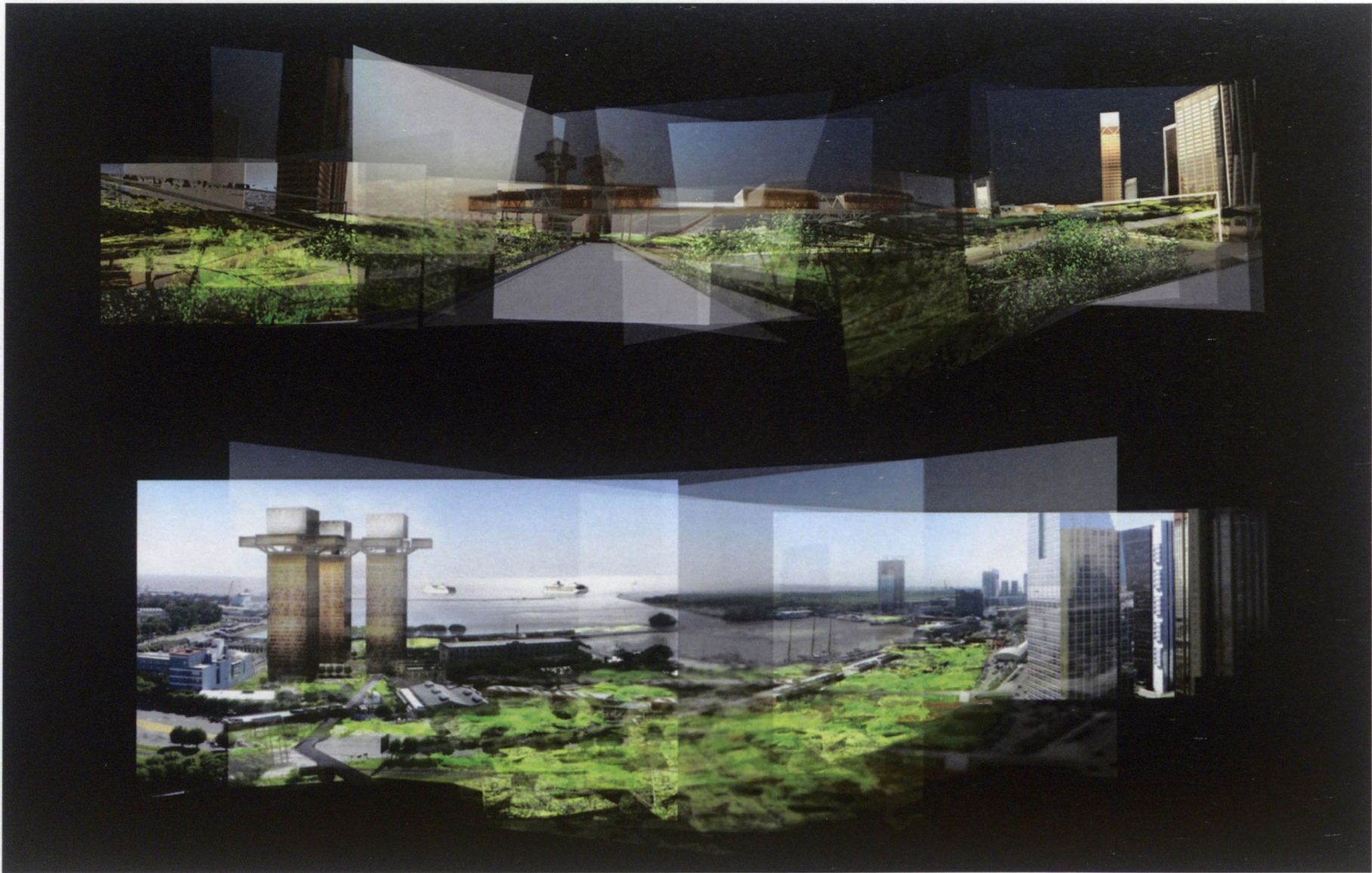


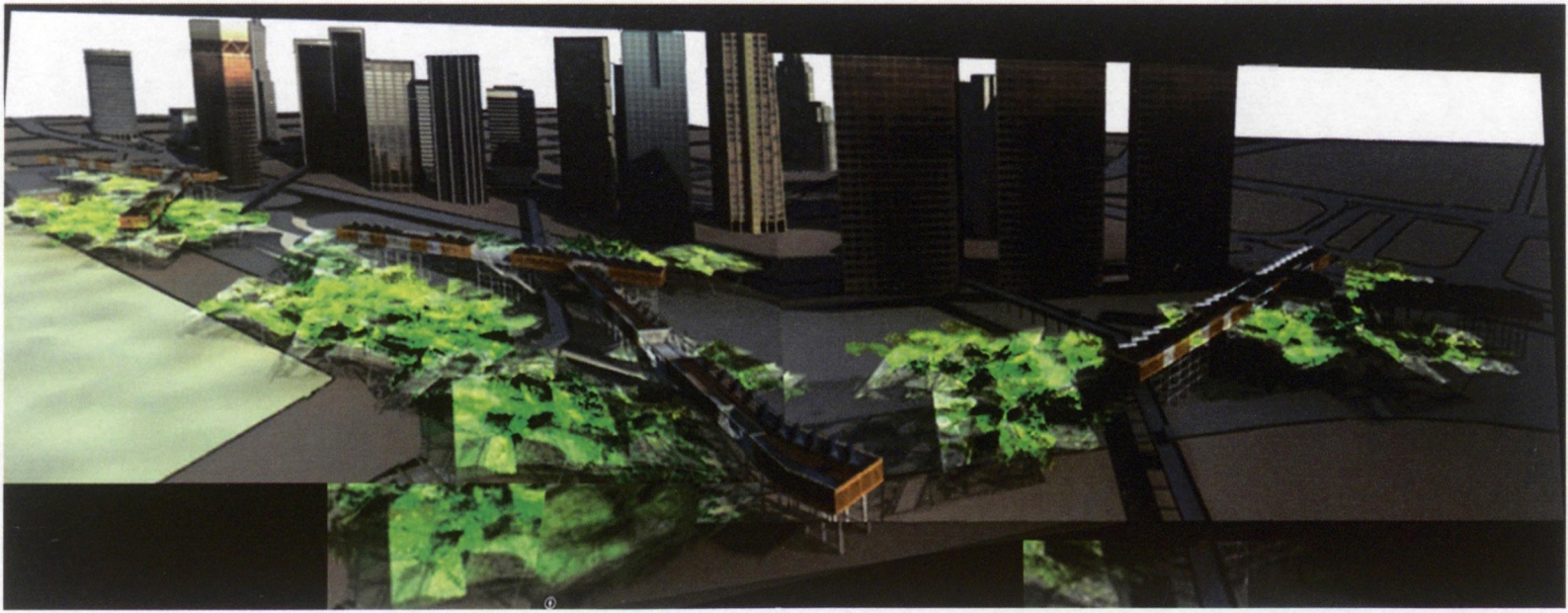
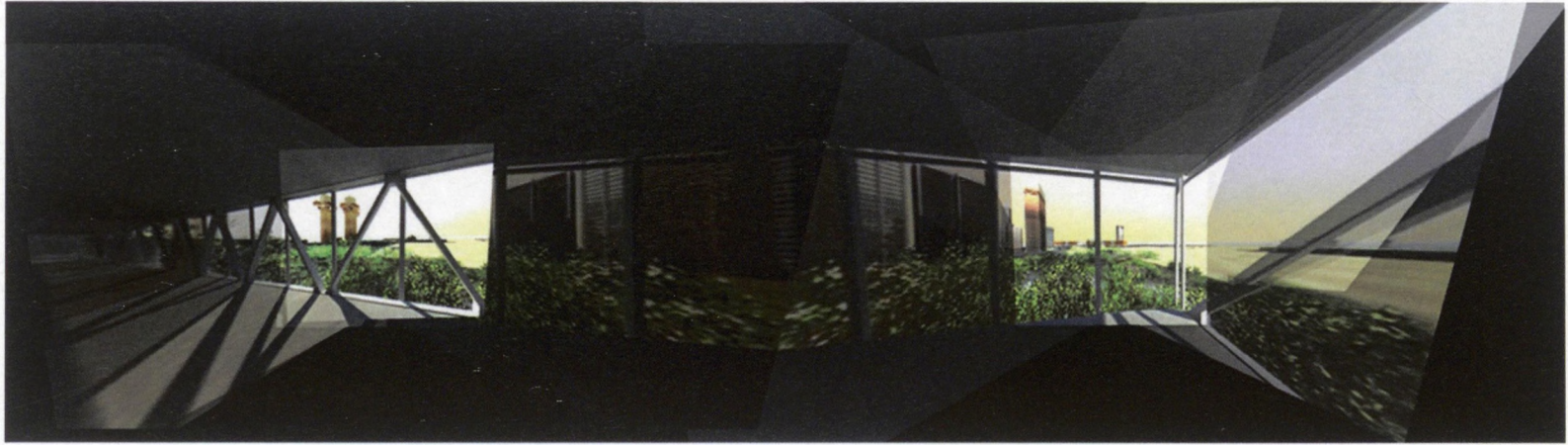




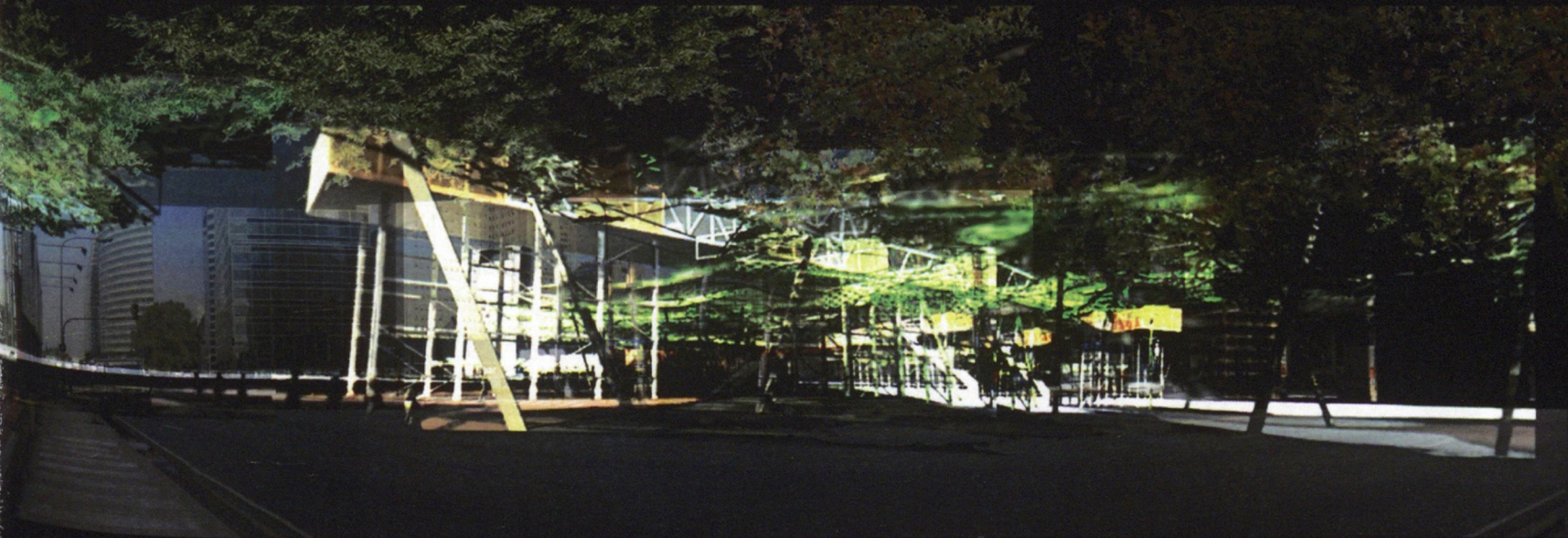


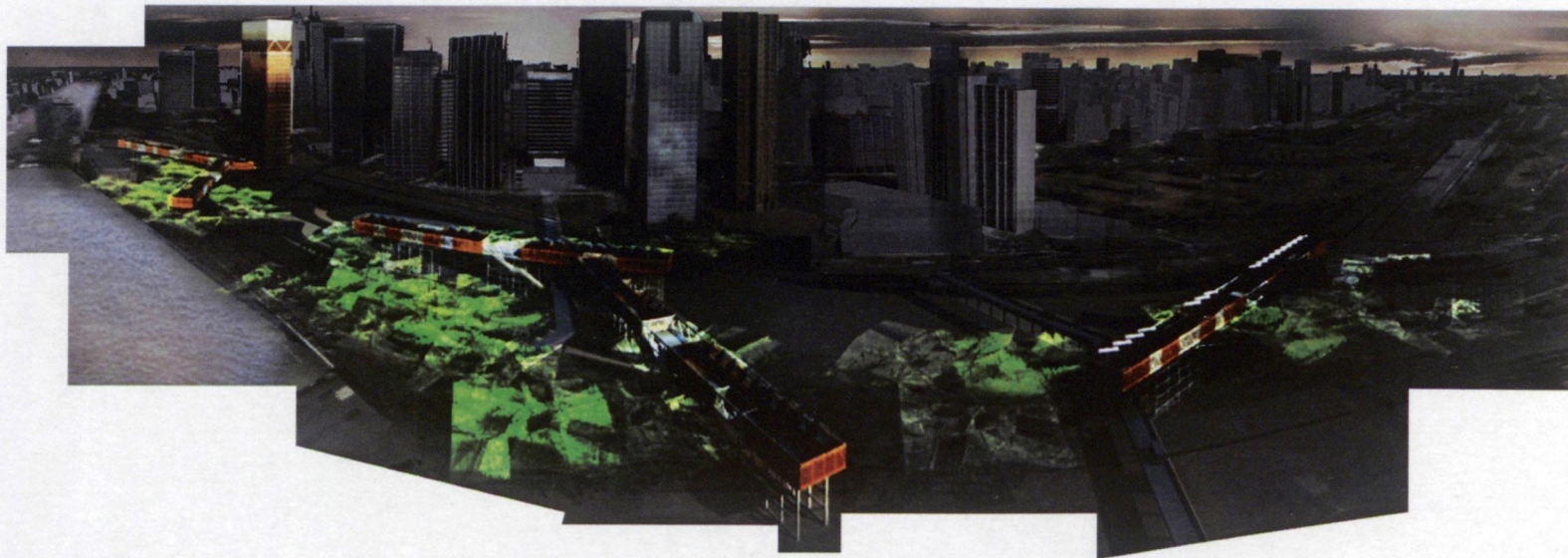


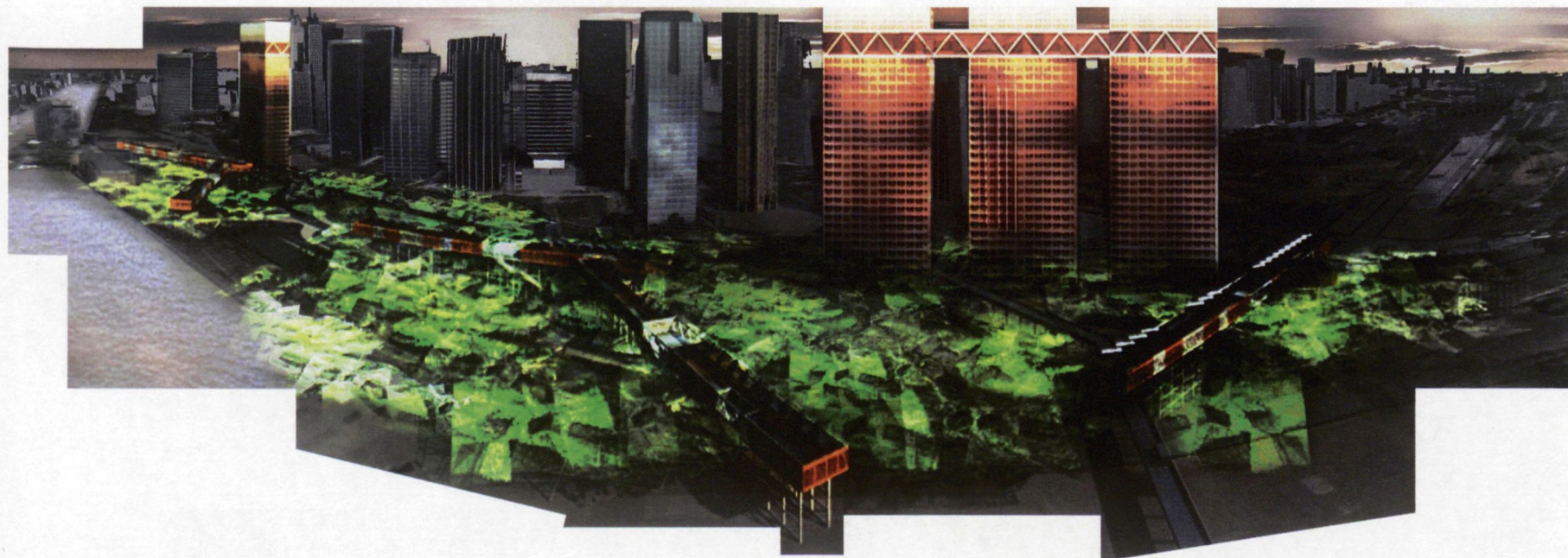




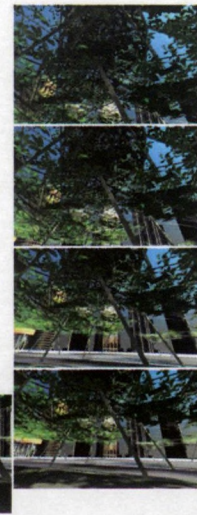
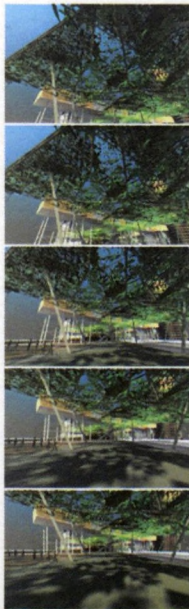












Projet pour l'ensemble de logements de la Vecquerie, Saint-Nazaire, France, 2009

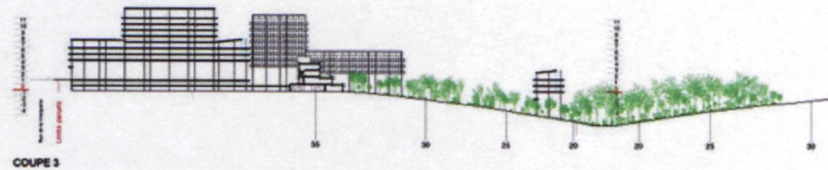
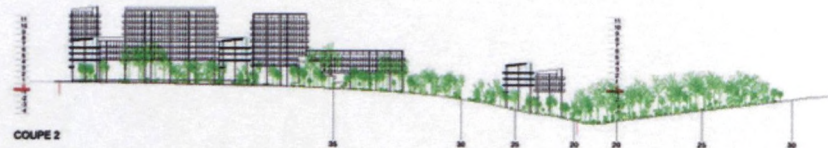
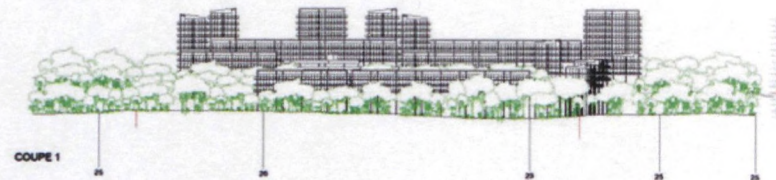
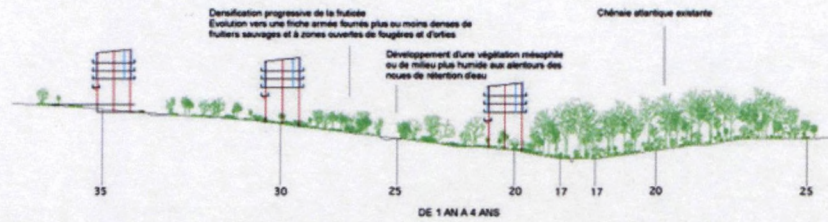
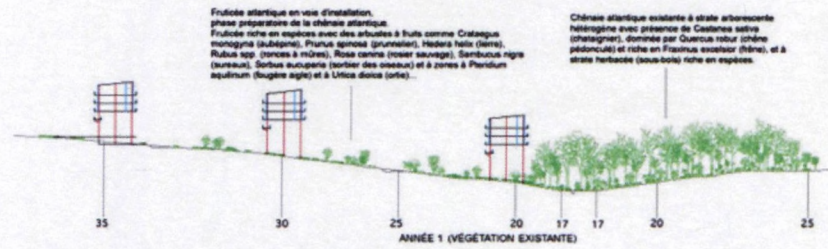
Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal

Ce projet s'inscrit dans le cadre d'un appel d'offres pour un éco-quartier dans la périphérie de Saint-Nazaire où se mêlent espaces naturels et bâtis. Il consiste à penser son implantation et sa disposition pour préserver et valoriser le plus possible les qualités paysagères du site ainsi que son écosystème (flore, faune, topographie, hydrographie, etc.). Dans cette visée, le stationnement automobile est limité au plateau supérieur d'accès pour préserver l'environnement végétal. À cette strate naturelle se superpose celle du réseau piétonnier qui se déploie sur l'ensemble du terrain pour accéder aux édifices d'habitation sur pilotis. Ce dégagement du sol offre un double avantage : il laisse la végétation croître pour reconstituer un paysage de sous-bois dans la longue durée. Il rend le paysage maritime invisible depuis le sol, perceptible depuis les appartements.

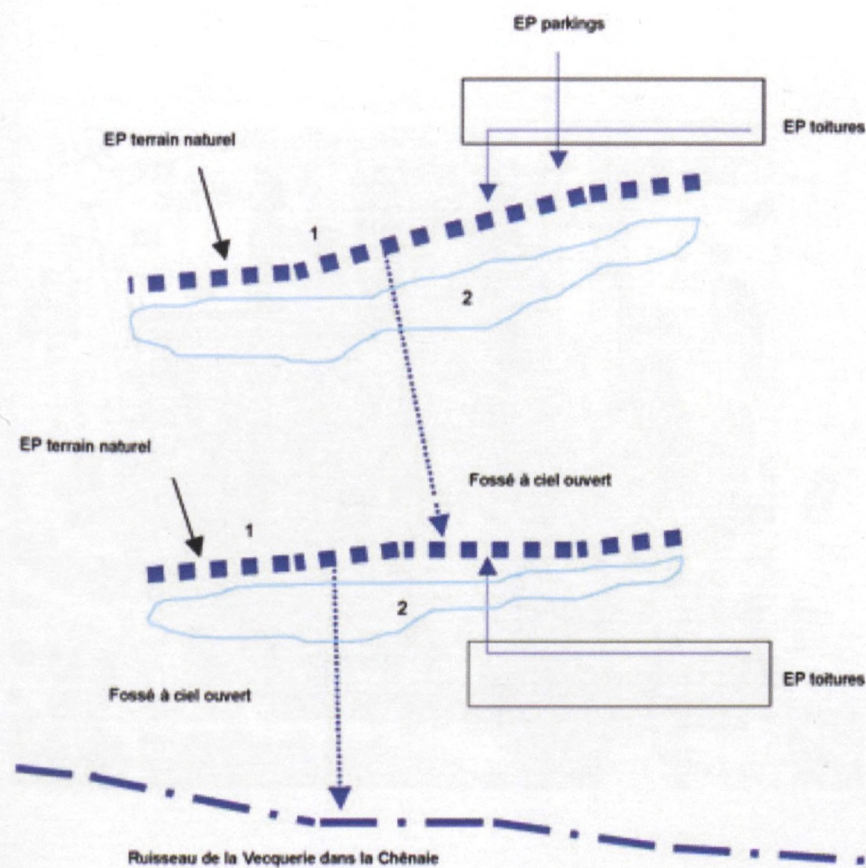




ÉVOLUTION DES FORMATIONS VÉGÉTALES SUR LE SITE ET SES ABORDS



SYSTEME DE GESTION DES EAUX PLUVIALES À DES FINS DE BIODIVERSITÉ



- 1 Nœuds imperméables / zones de rétention d'eau / Installation de plantes hydrophiles
- 2 Zones d'infiltration des eaux en surplus de la noe / Installation de plantes mésophiles

Les eaux pluviales des toitures, des parkings et du terrain naturel sont récoltées dans une noe peu profonde, bassin de rétention imperméable qui déborde lorsqu'il est plein :

l'eau humidifie alors une zone du terrain naturel en contrebas, créant ainsi une nouvelle variation de conditions de milieu pour l'installation de plantes mésophiles ou s'évacue dans un fossé naturel qui permet une relation avec la deuxième noe.

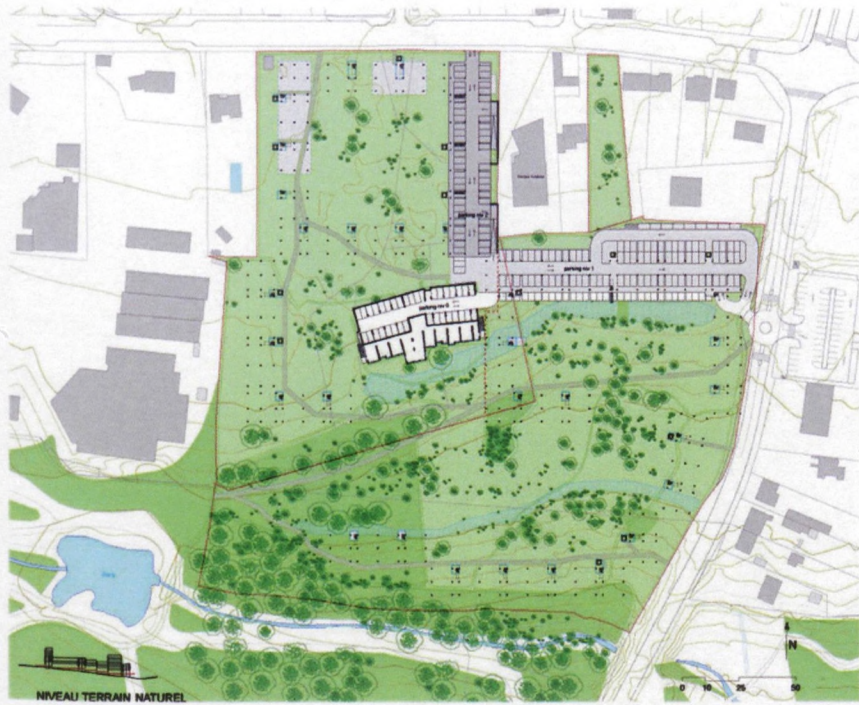
Le même système est reproduit au niveau de la deuxième noe avec une relation avec le ruisseau de la Vecquerie dans la forêt.

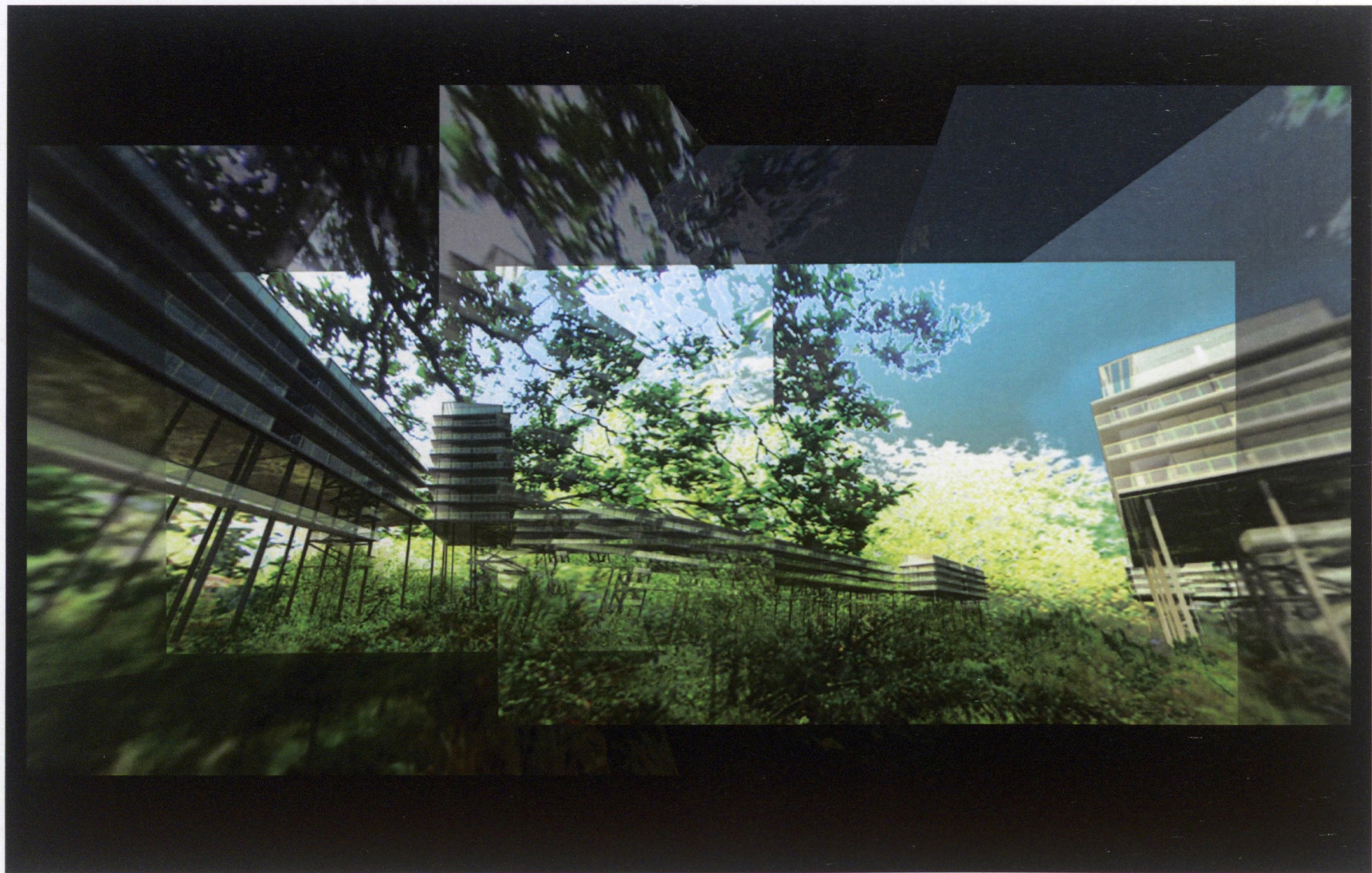
Le système de gestion de l'évacuation des eaux pluviales permettant à celles-ci de séjourner sur le terrain (noes imperméables), de s'infiltrer dans le sol (zone de débordement des noes) et de s'écouler dans le terrain par une canalisation naturelle à ciel ouvert (le fossé) offrent à de nombreuses plantes et de nombreux petits animaux des terrains d'accueil variés en humidité.

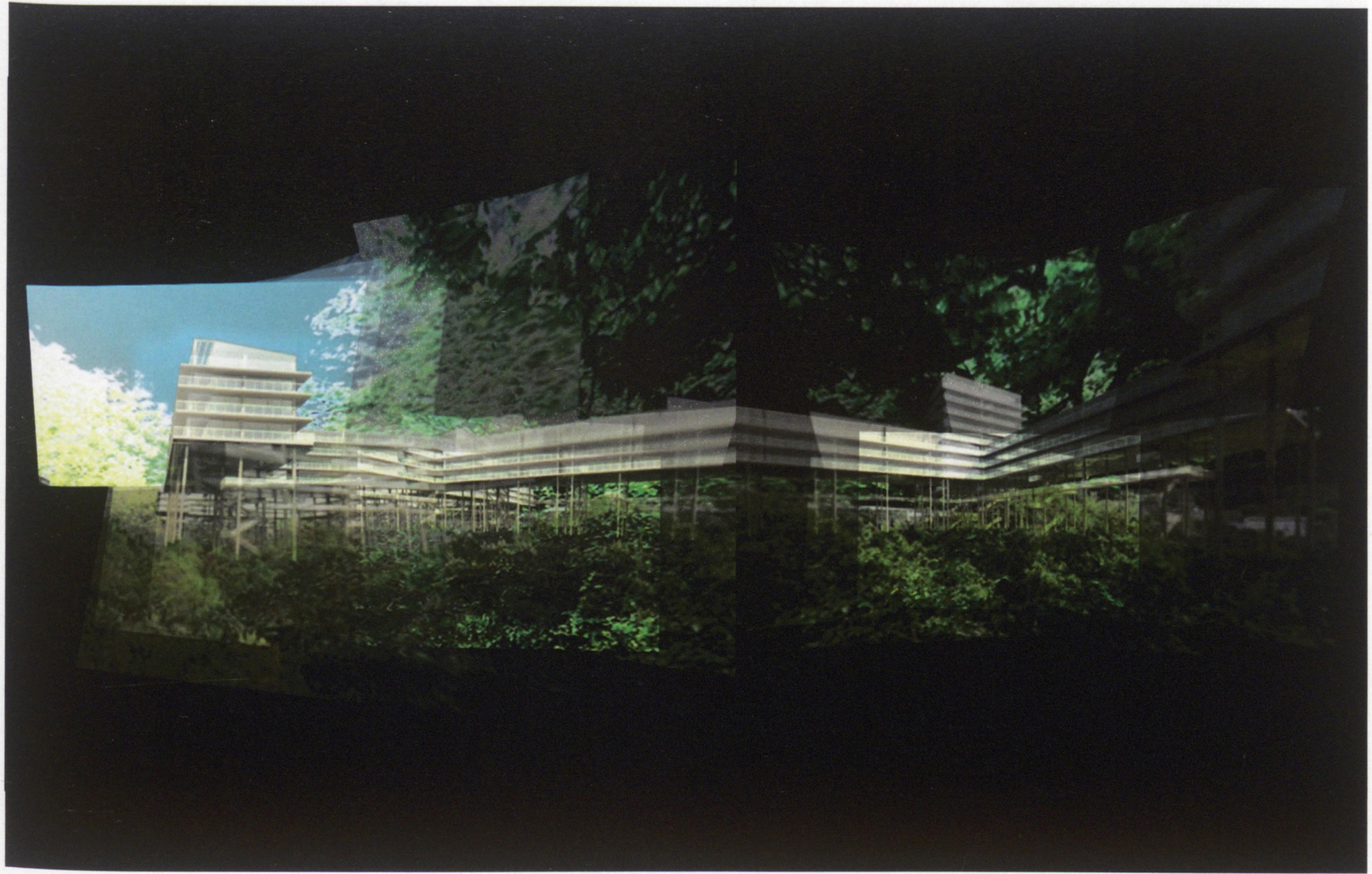
La mise en relation de tous les éléments du système des eaux pluviales du site permet une circulation des plantes et des petits animaux de la forêt en contrebas au haut du terrain.

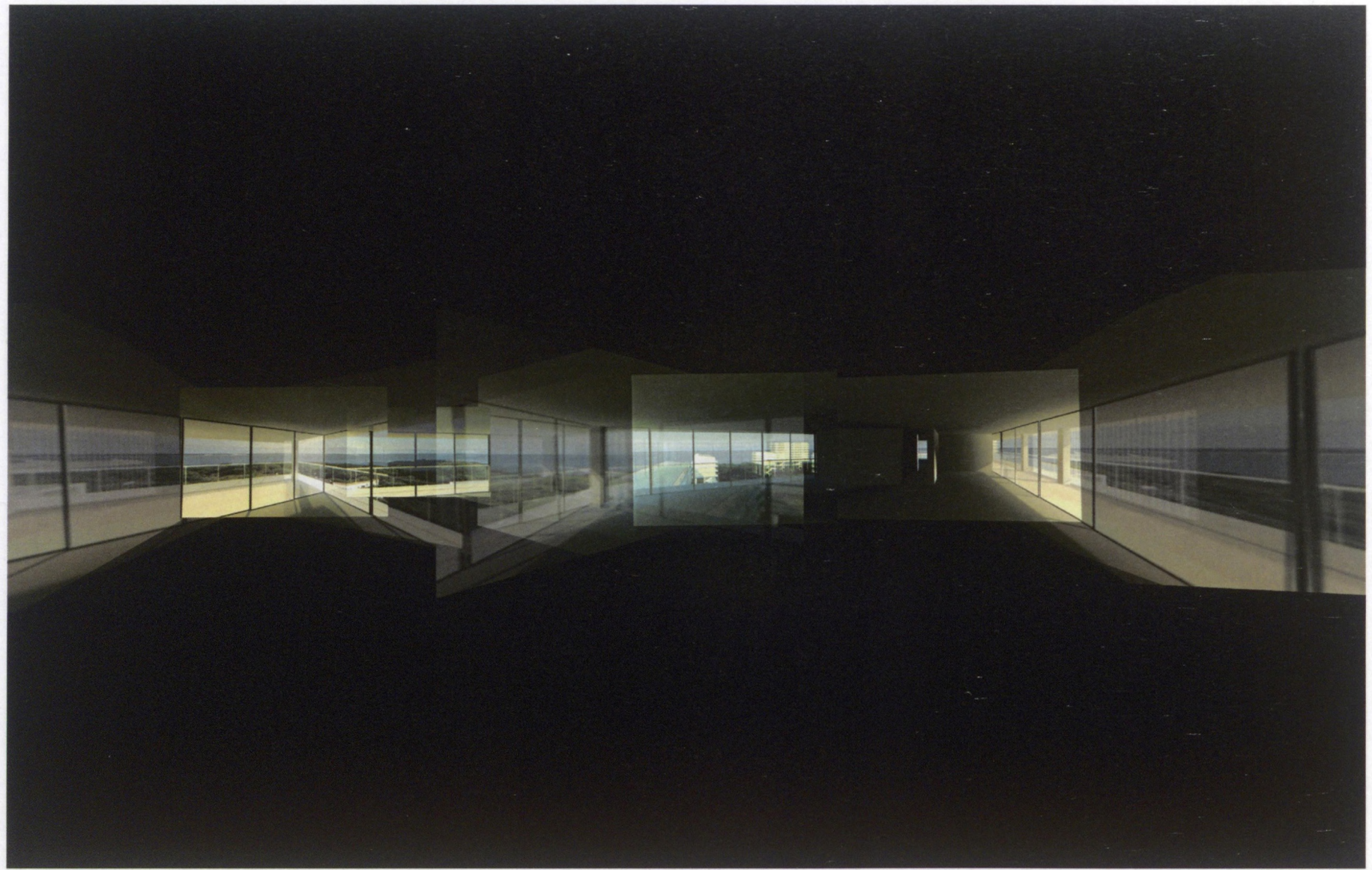
SYSTEM OF BUCKING BALK PLANTS A DURING IN BUCKING SITE

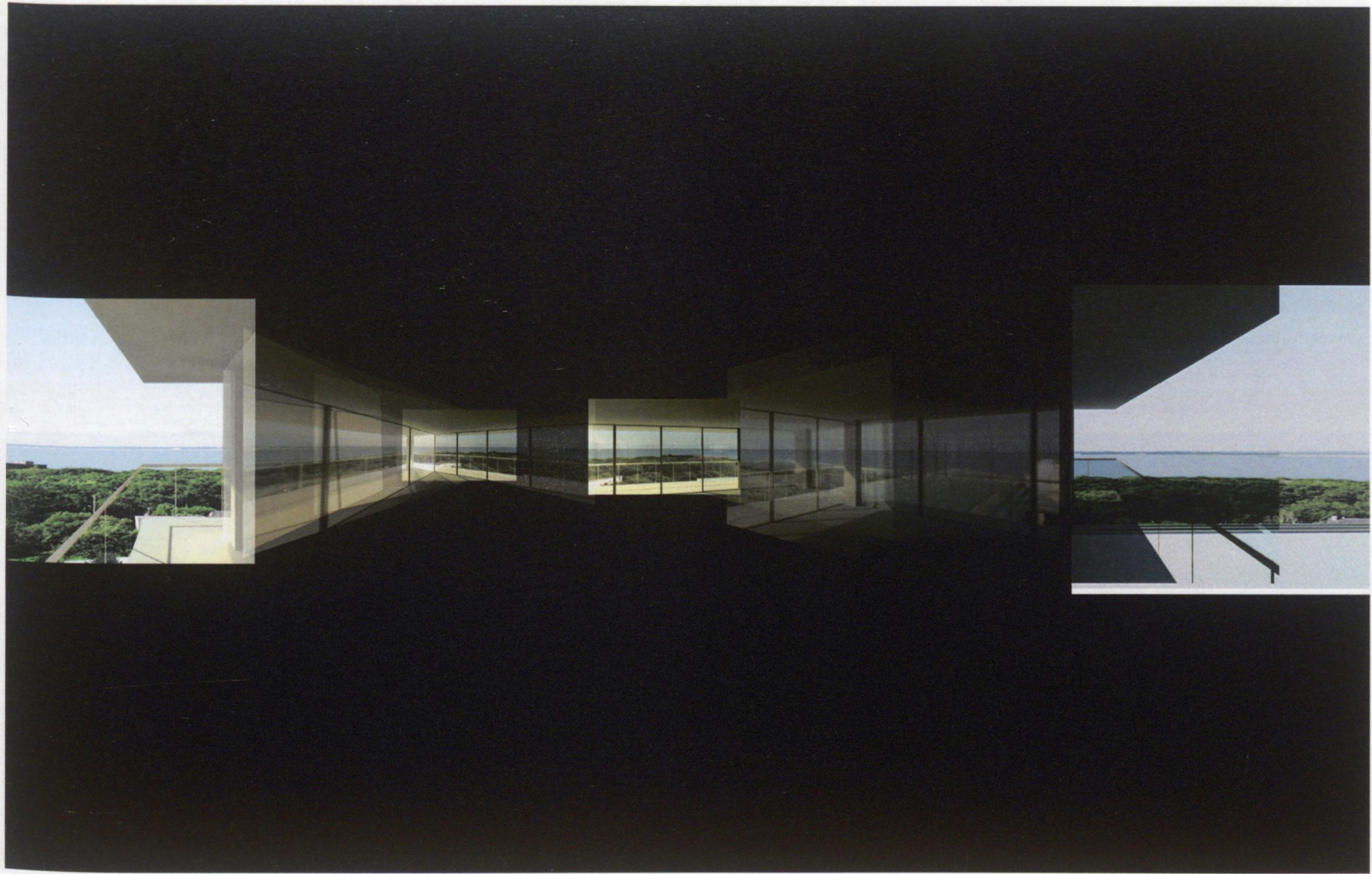


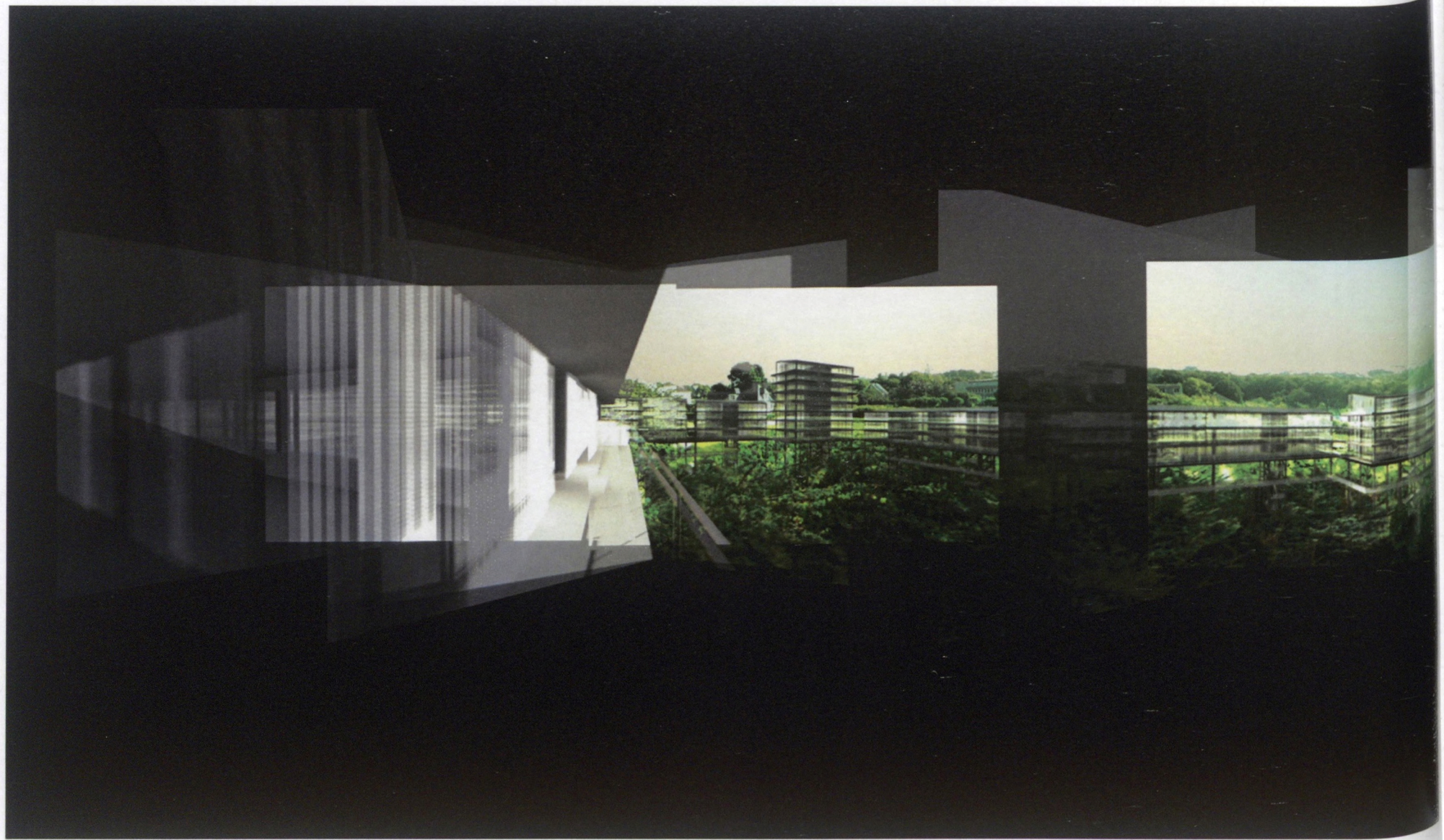


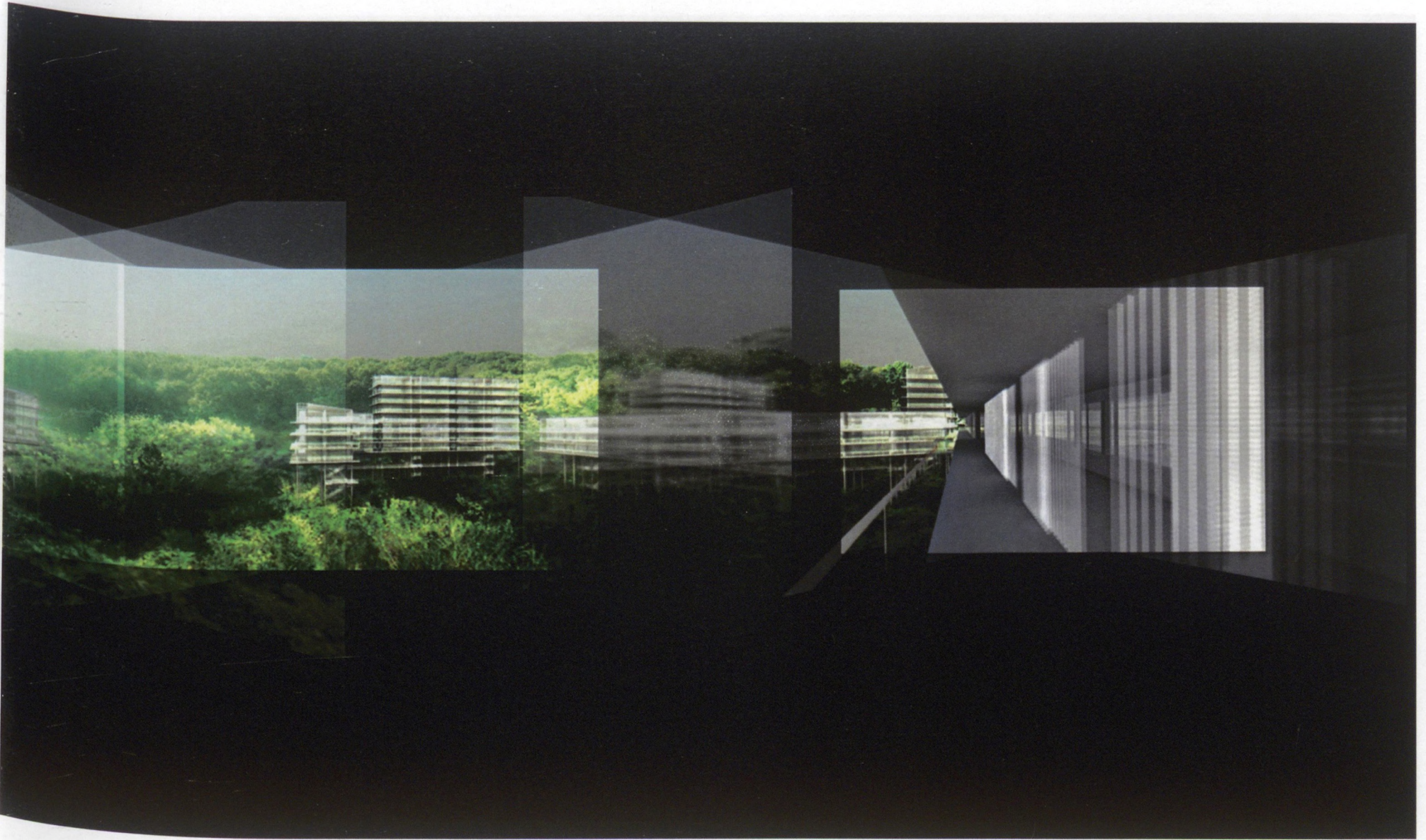


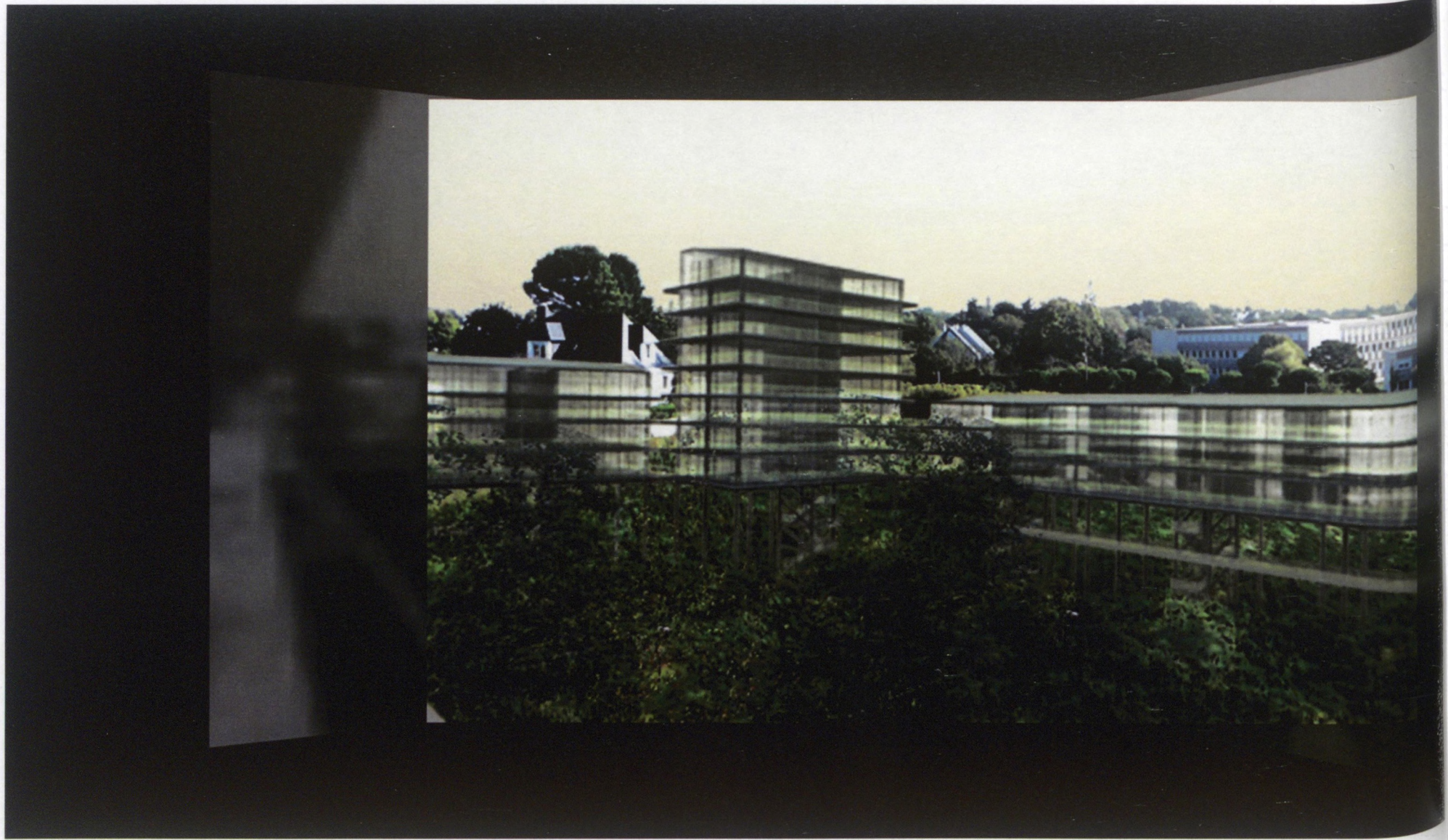














Type 3

RENVERSEMENTS

ANAMORPHOSE :

ville architecture / architecture ville

En deçà du projet urbain

1. Projet de médiathèque, Angoulême, 2009, Lacaton & Vassal

2. Projet pour le siège du Courrier officiel de la République Argentine, Buenos Aires, 2009, [dv_lab]

«Or si une ville selon les dires des philosophes n'est autre chose qu'une grande maison, et au contraire la maison une petite ville, pourquoi ne dirons nous que les membres de l'une et l'autre sont certains domiciles, comment vous pourriez dire l'avant logis le xyste ou place à faire des exercices, la place à souper, le portique et d'autres lieux particuliers que l'on fréquent ? ...

Partition est le partage de l'ensemble de l'aire de l'édifice en des aires plus minimes, de sorte tel que la juste disposition de ses membres fait apparaître l'édifice comme rempli des édifices plus concis»

Leon Batista Alberti, *L'architecture ou l'art de bien bâtir* traduit du latin au français par Jean Martin, Paris 1553, Livre 1 Le dessin Chapitre 10

Projet de médiathèque, Angoulême, 2009

Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal

Un lieu public aujourd'hui doit créer l'opportunité d'élargir des usages, de créer des passerelles par rapport à des fonctions ou des programmes souvent trop sectorisés, de permettre la rencontre des publics, les débats, les échanges.

Un lieu public doit offrir une flexibilité, qui le rend capable de recevoir cette variété des usages et capable de s'adapter.

La nouvelle médiathèque s'installe dans un quartier en transformation, elle doit aimer l'activité et créer de l'attractivité.

Pour cela elle doit contenir une capacité d'espace lui permettant de recevoir ces usages, de dilater le champ d'action de son programme.

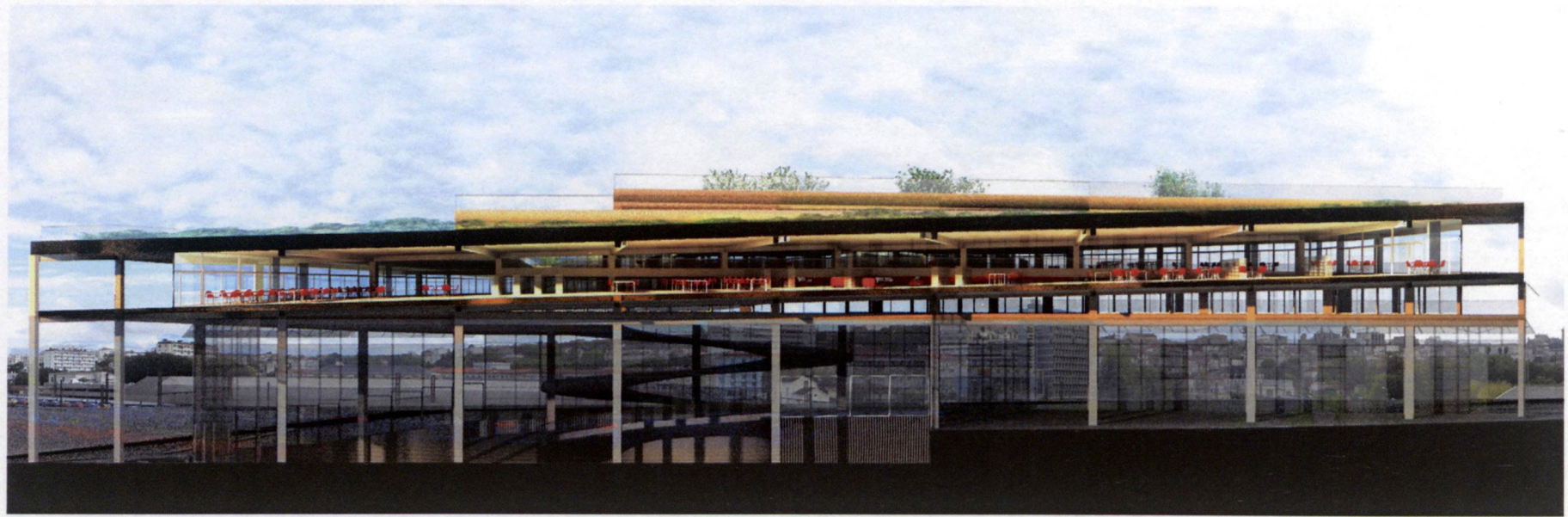
Le bâtiment occupe la totalité du terrain et se cale dans la hauteur du gabarit permis.

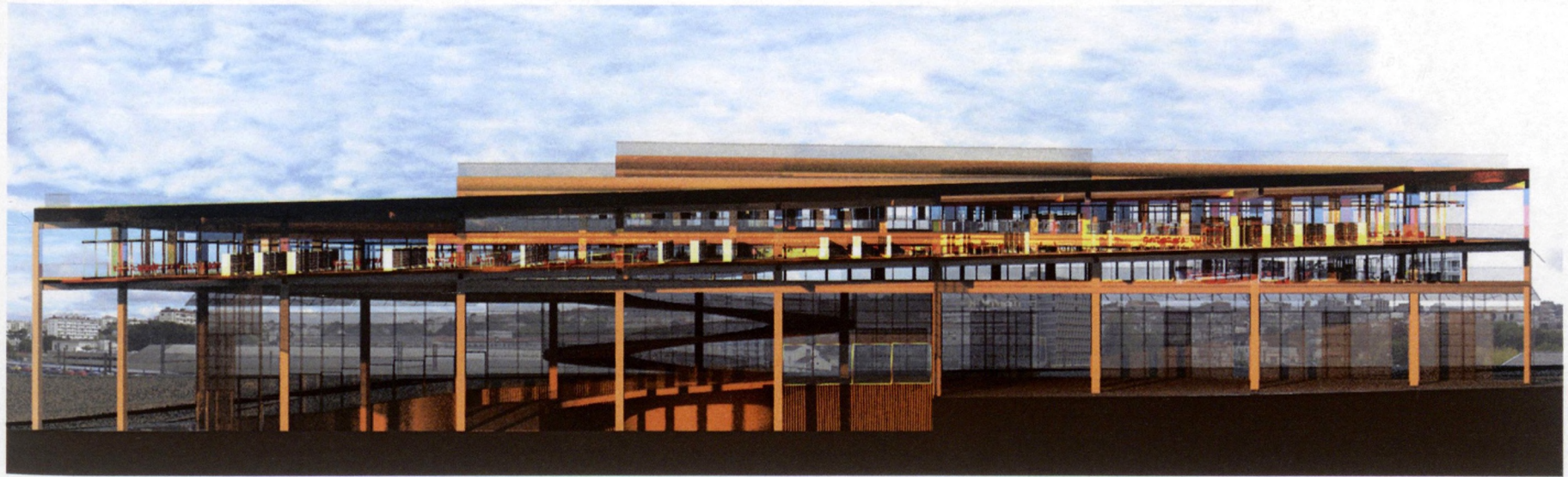
Dans ce volume, cerné par trois rues, le bâtiment de la médiathèque propose ainsi 3 lieux publics :

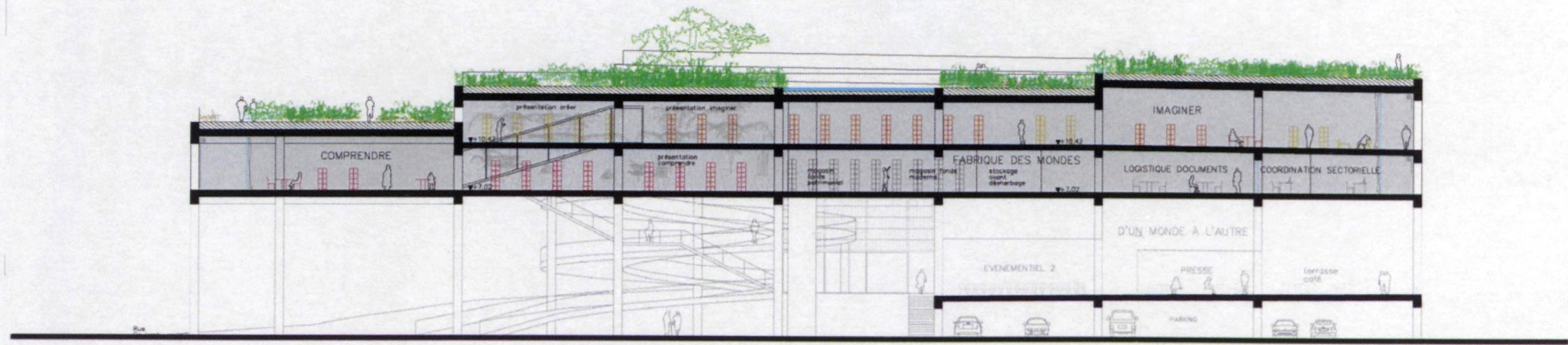
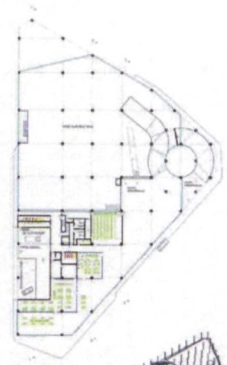
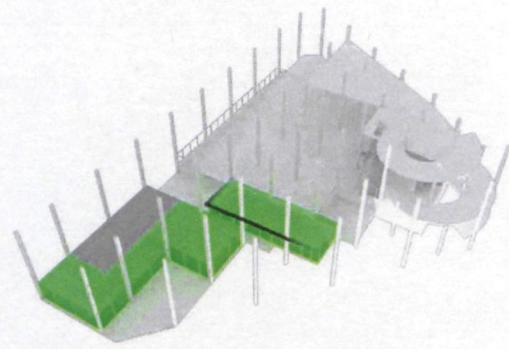
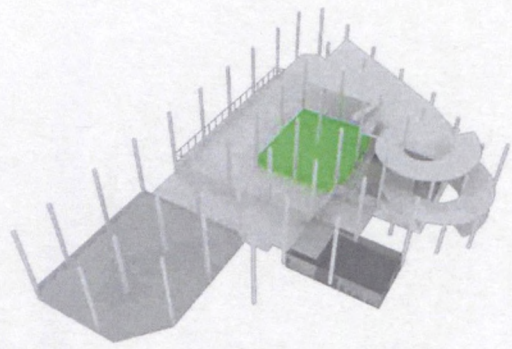
- un espace polyvalent au rez-de-chaussée connecté avec les rues, offrant un espace disponible pour des événements,
- la médiathèque, installée au premier étage pour créer une situation plus confortable, plus calme que celle du rez-de-chaussée, s'extraire de l'activité des rues, et se mettre en hauteur pour gagner de la lumière naturelle, du ciel et des vues, pour voir la ville et comprendre sa géographie
- un jardin public en hauteur, qui émerge du sol et retrouve une situation similaire à celles des bords du rempart : points de vue, air, quiétude.

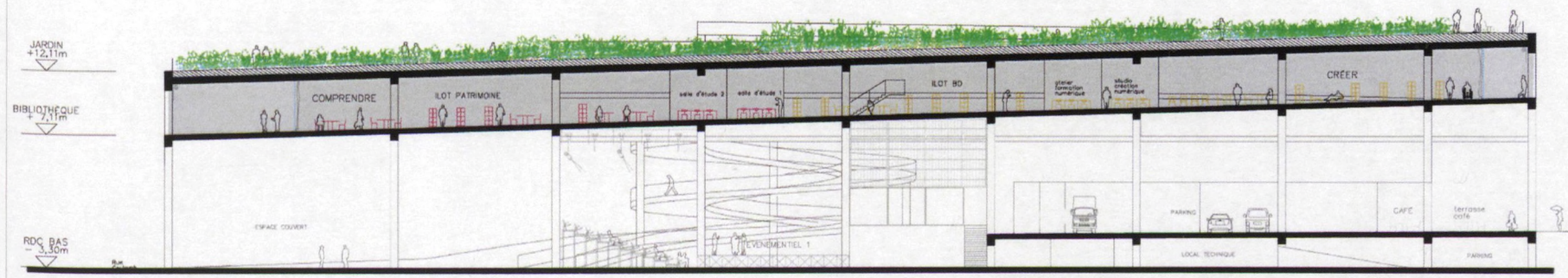
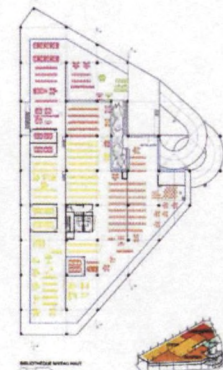
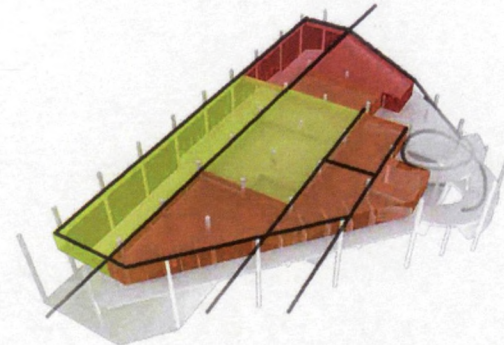
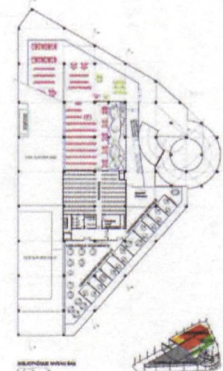
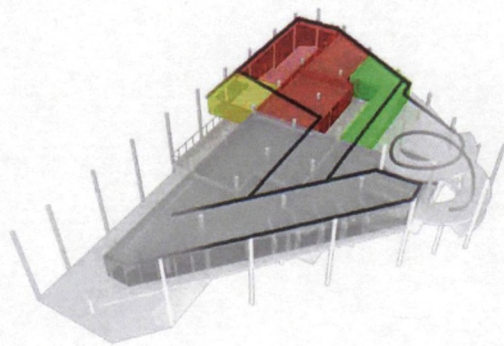
Ces trois espaces, contenus dans la même enveloppe, sont mis en relation par un cheminement doux, et continu, une rampe large, de pente faible, qui prolonge le sol de la rue jusqu'au jardin. L'espace de la bibliothèque est un sol continu qui se déroule comme un ruban autour du cœur du bâtiment contenant les deux plateaux de réserves. Ces trois espaces peuvent aussi fonctionner en toute indépendance. Leur superposition crée une mixité d'usage intéressante pour le quartier.

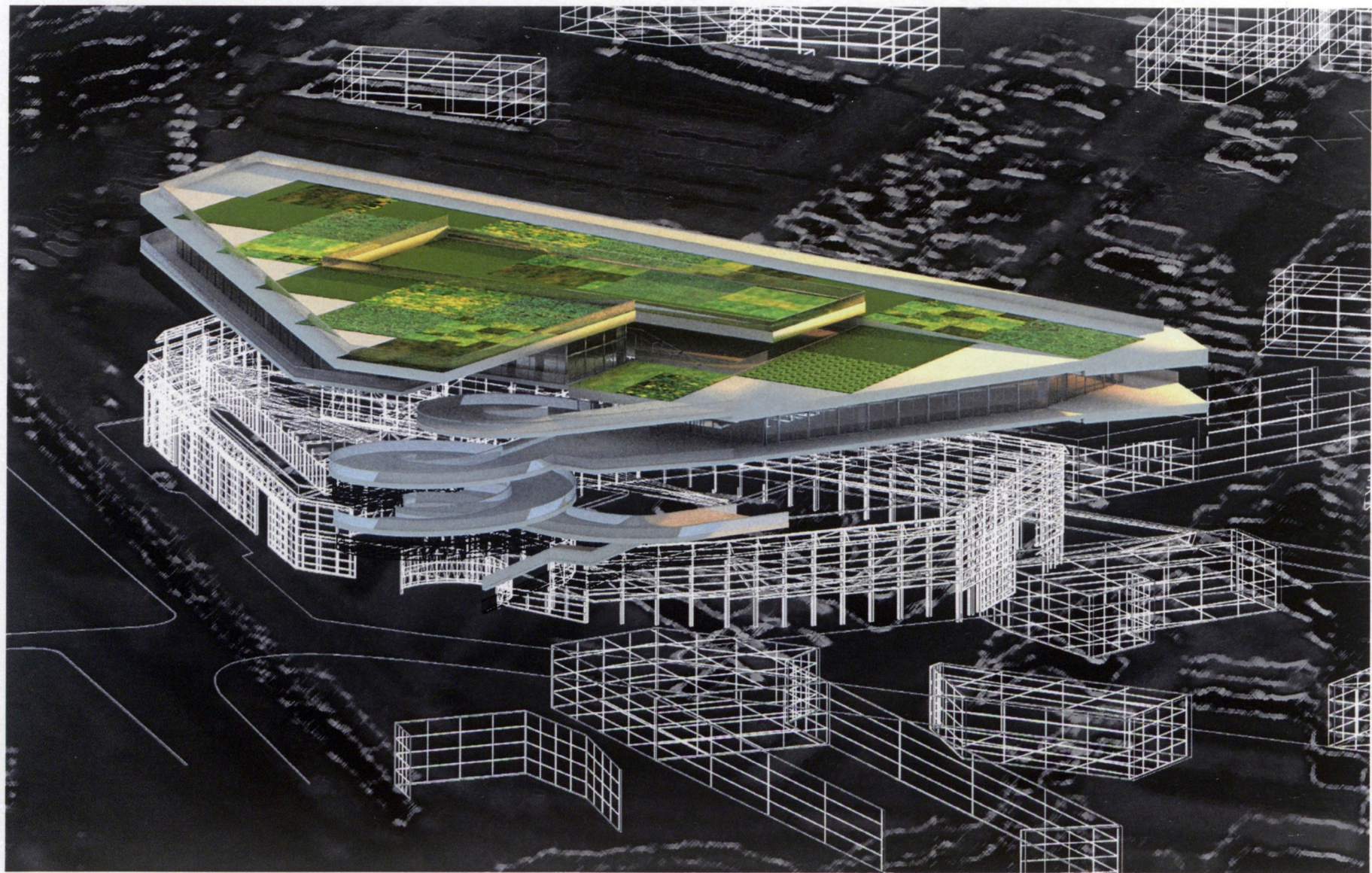
Le projet utilise une structure préfabriquée en béton, poteaux, poutres, planchers en dalles alvéolaires, de grande portée (10x10 environ), qui permet de créer des plateaux libres avec peu de points porteurs pour une plus grande flexibilité.

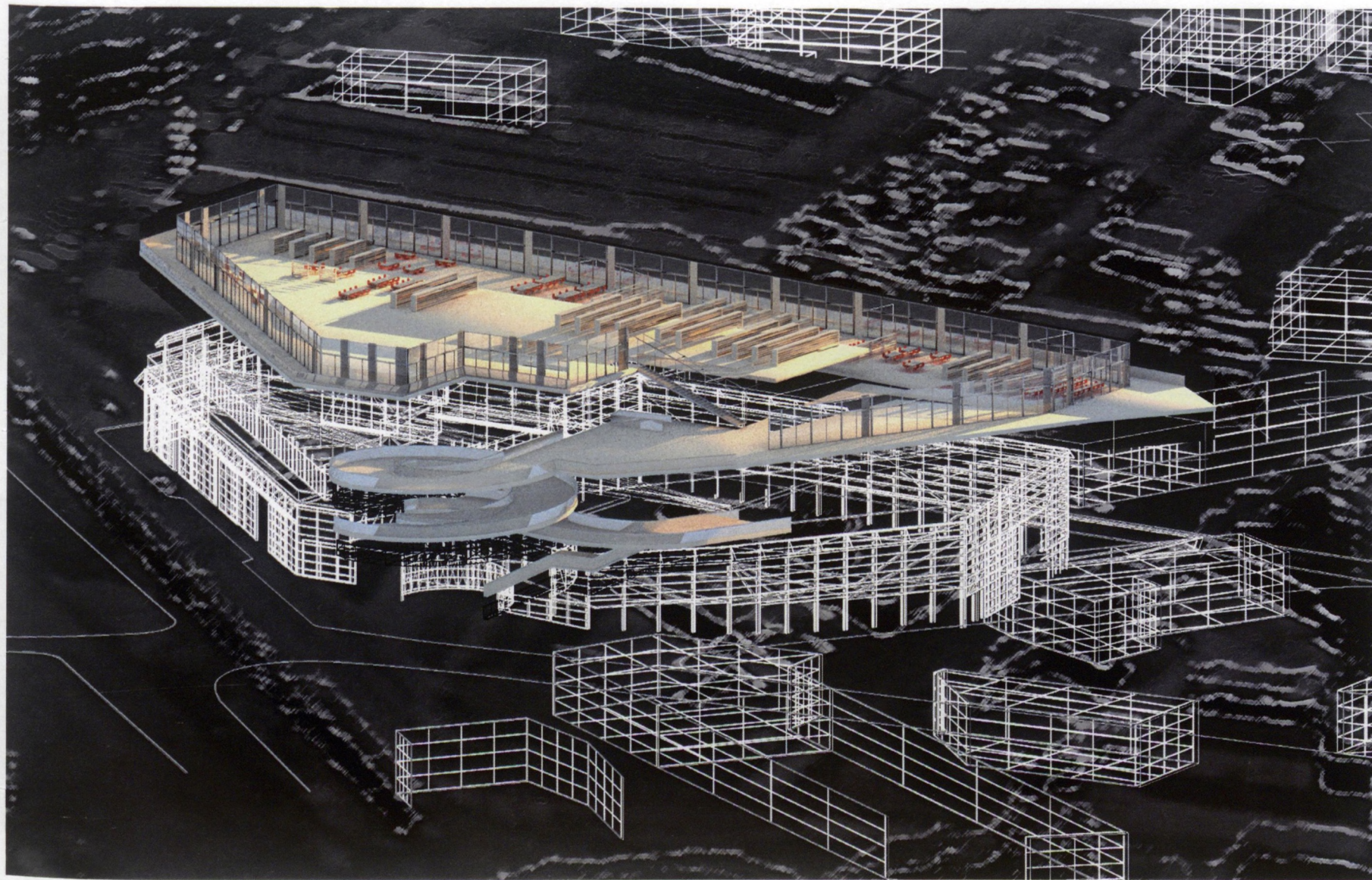


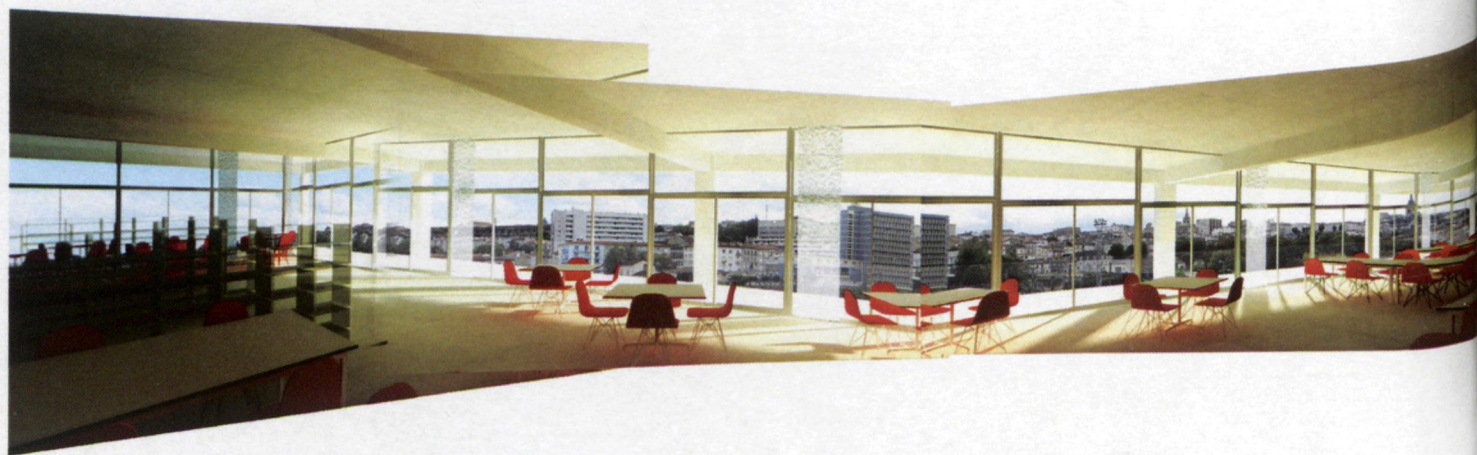
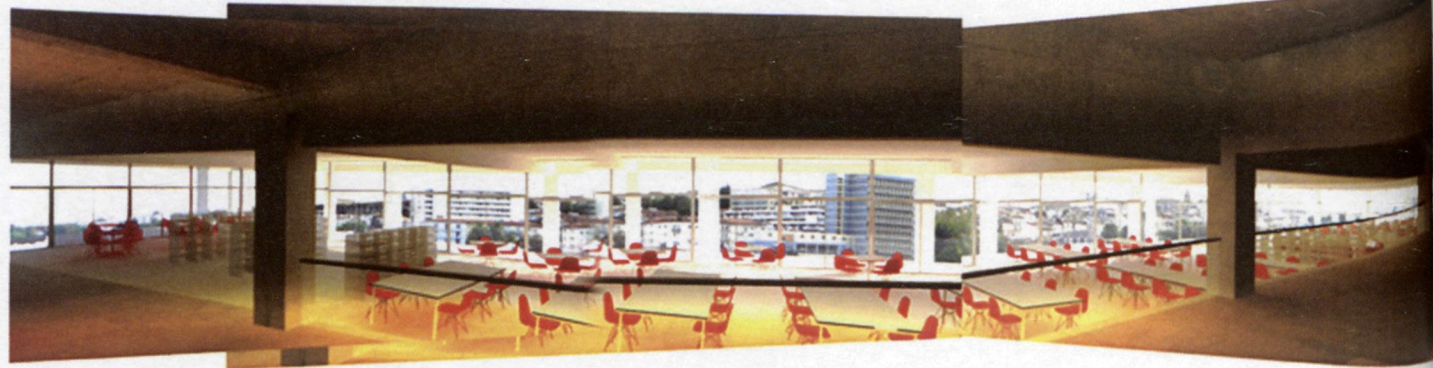


















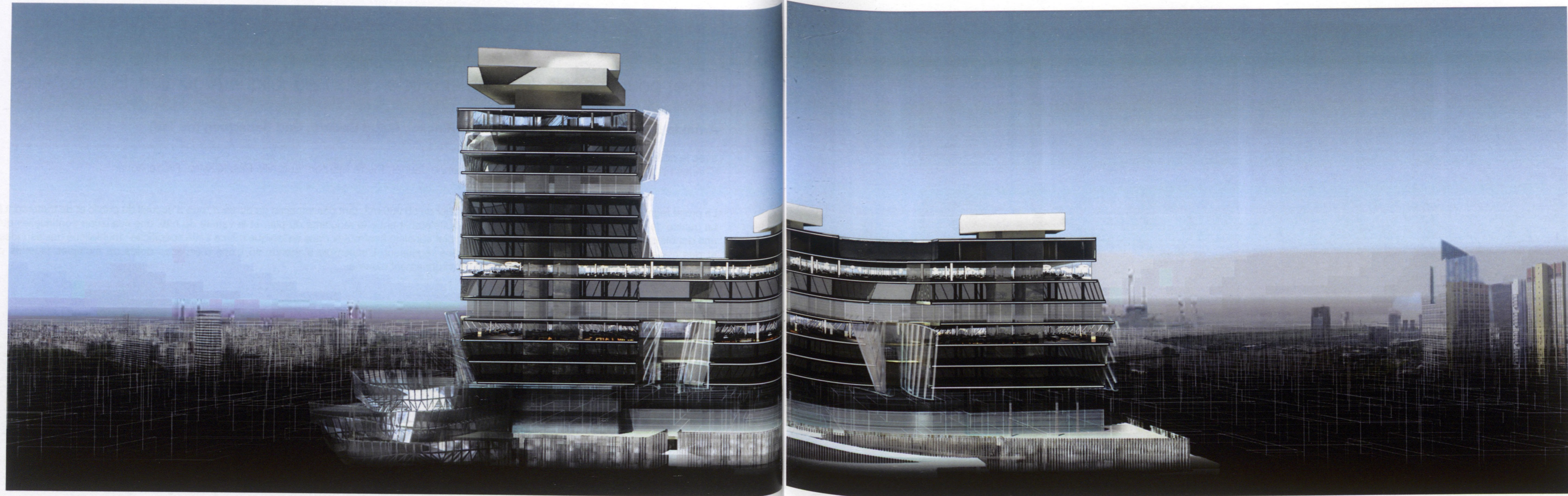
Projet pour le siège du Courrier officiel de la République Argentine, Buenos Aires

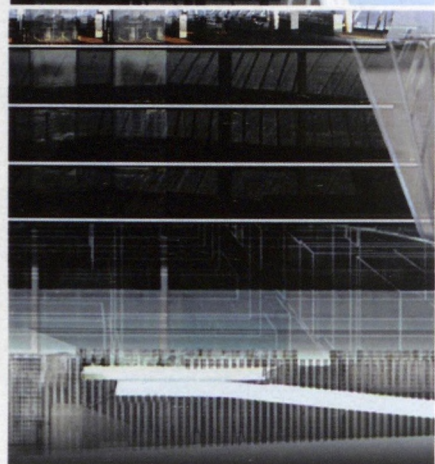
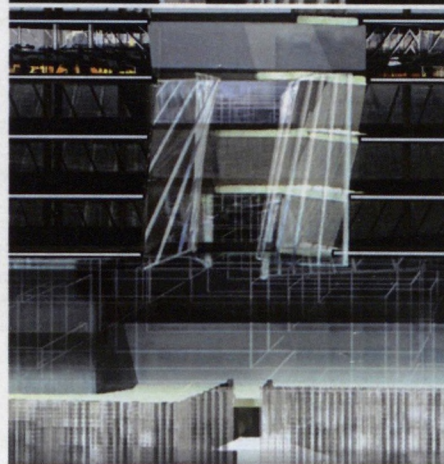
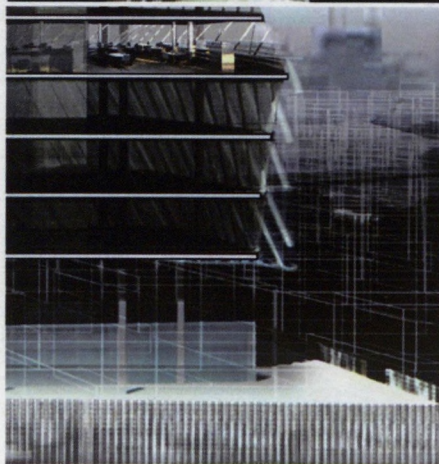
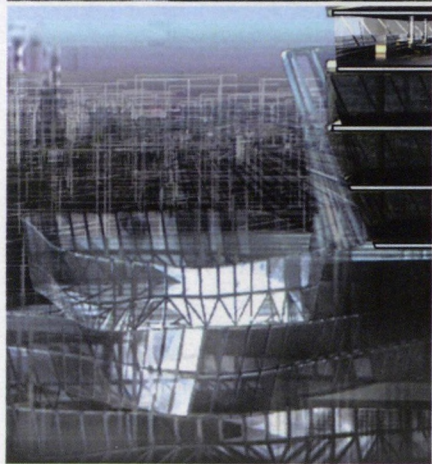
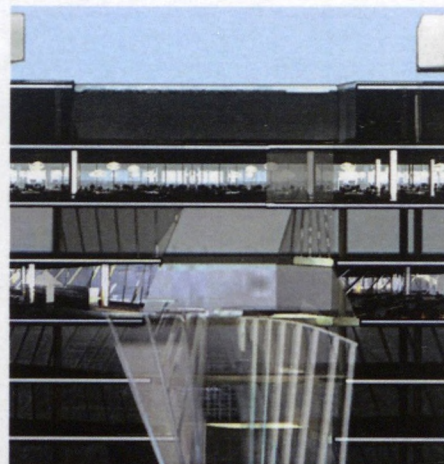
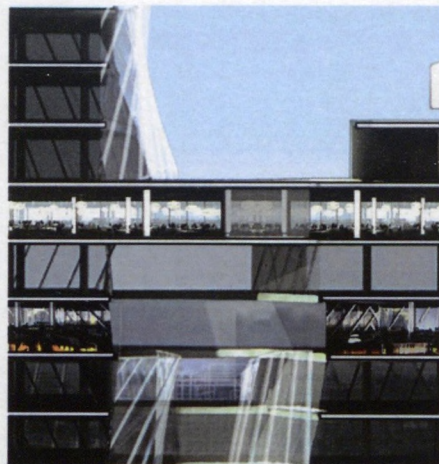
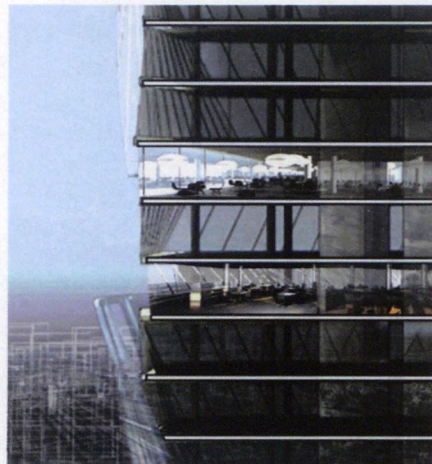
Arnoldo Rivkin, Rémi Rouyer, Sébastien Rinckel, Maud Godard, Gad Benarroch [dv_lab]

avec la collaboration de :

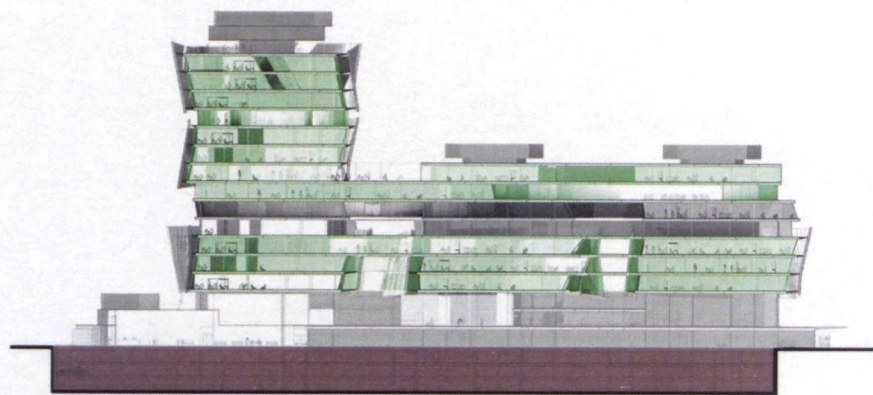
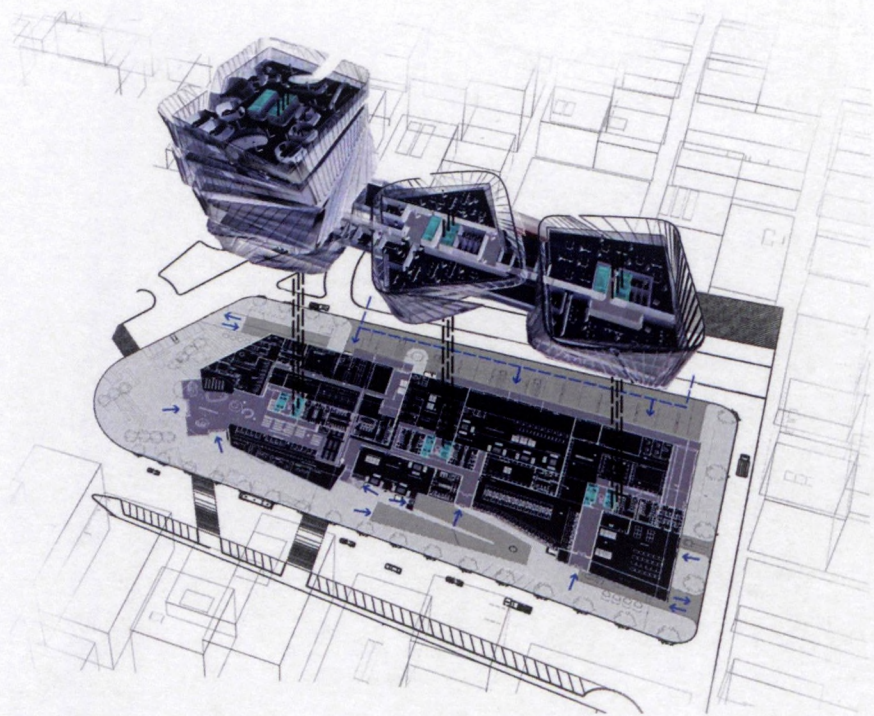
Charles Girard, Liang Ma et Alexandra Bloch, Étienne Jaunet, Pierre Mouton, Ludmille Paszkiewicz, Pierre Adrien

Le projet regroupe dans un unique ensemble immobilier de 50 000 m², tant des espaces de bureaux, que d'accueil du public et de traitement logistique. La qualité de Buenos Aires provient de la relation qui s'établit entre la régularité du plan et la variété du bâti, une «variation continue» qui combine une double dimension, sublime et pittoresque. Le projet consiste à retrouver dans sa logique même cette spécificité : multiplicité des espaces intérieurs et des masses extérieures au sein d'un même tracé régulateur. L'ensemble s'agence en blocs d'espaces dotés de multiples facettes qui mêlent rayonnement de l'activité interne et réflexion de l'environnement externe.









4
SERVICIOS DE
OPERACIONES

+10.5



3
SERVICIOS DE
OPERACIONES
Y FISCALIA

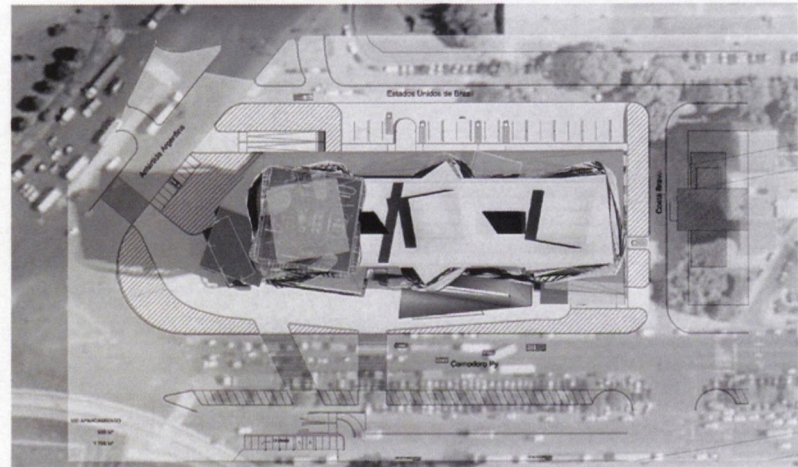
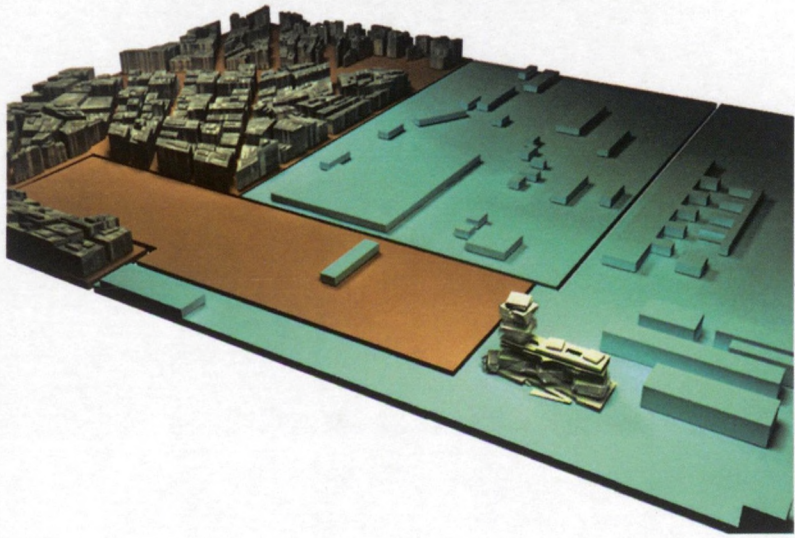
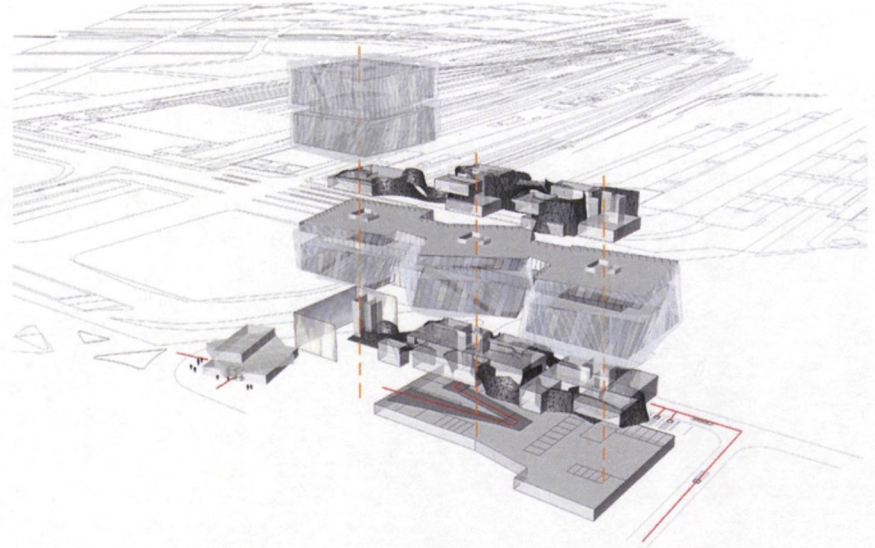
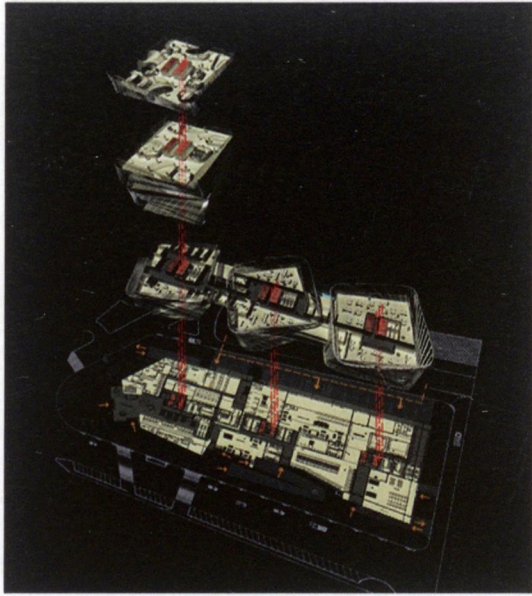
+10.2

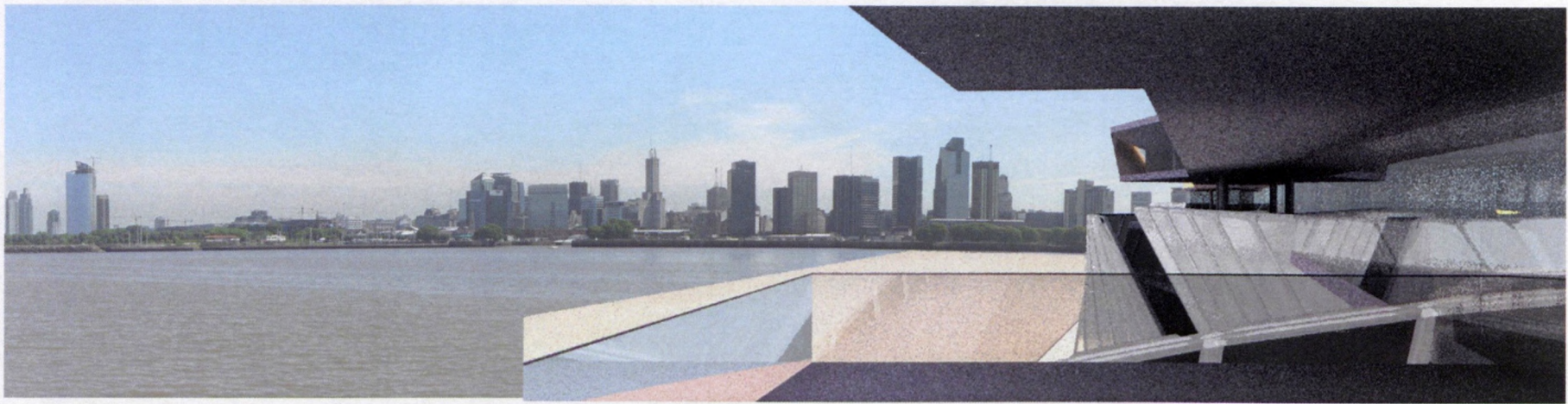
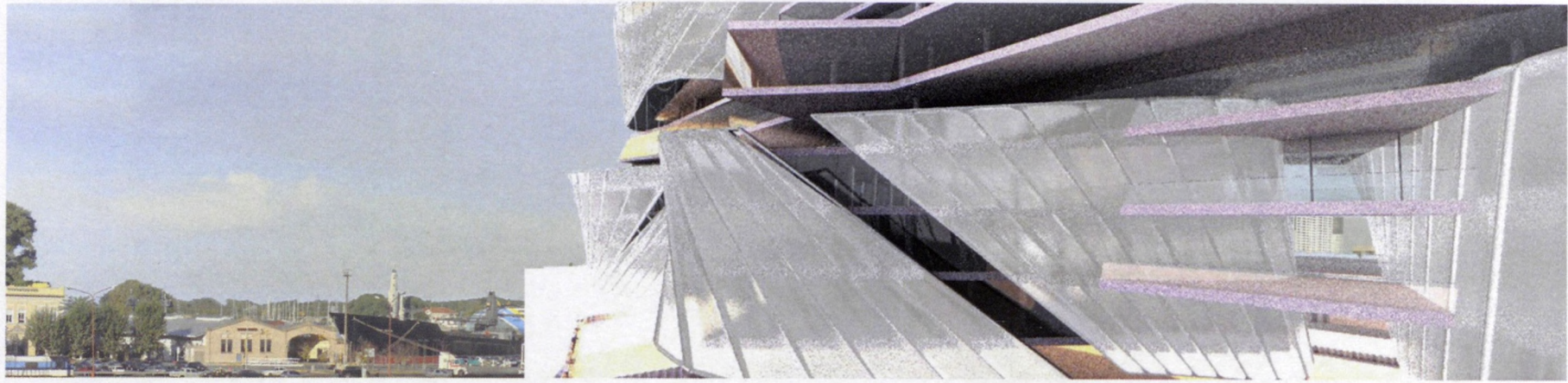


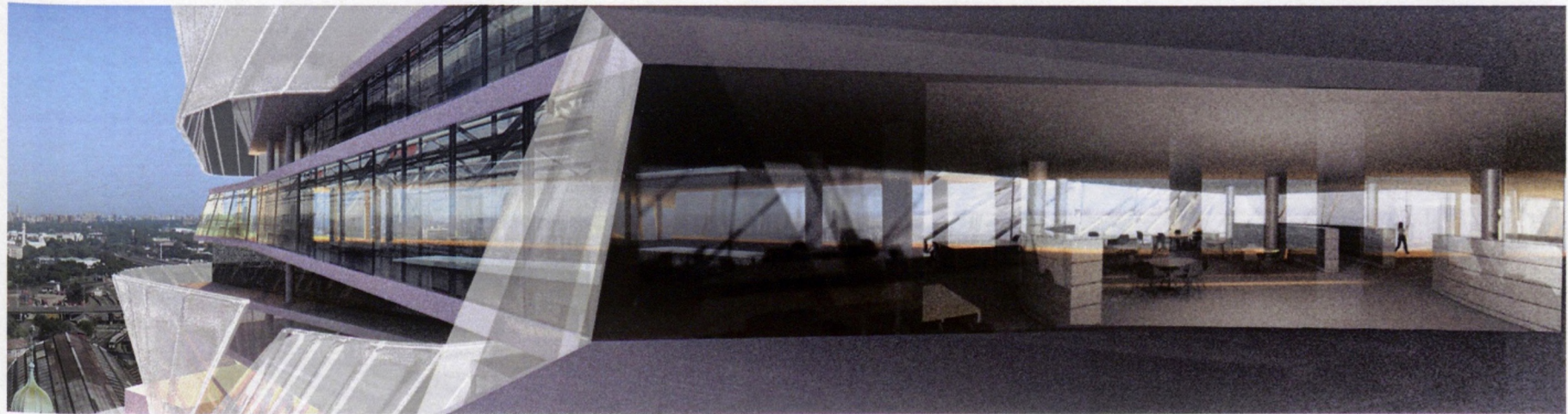
2
SERVICIOS DE
SERVICIOS
DE SERVICIOS Y
OPERACIONES

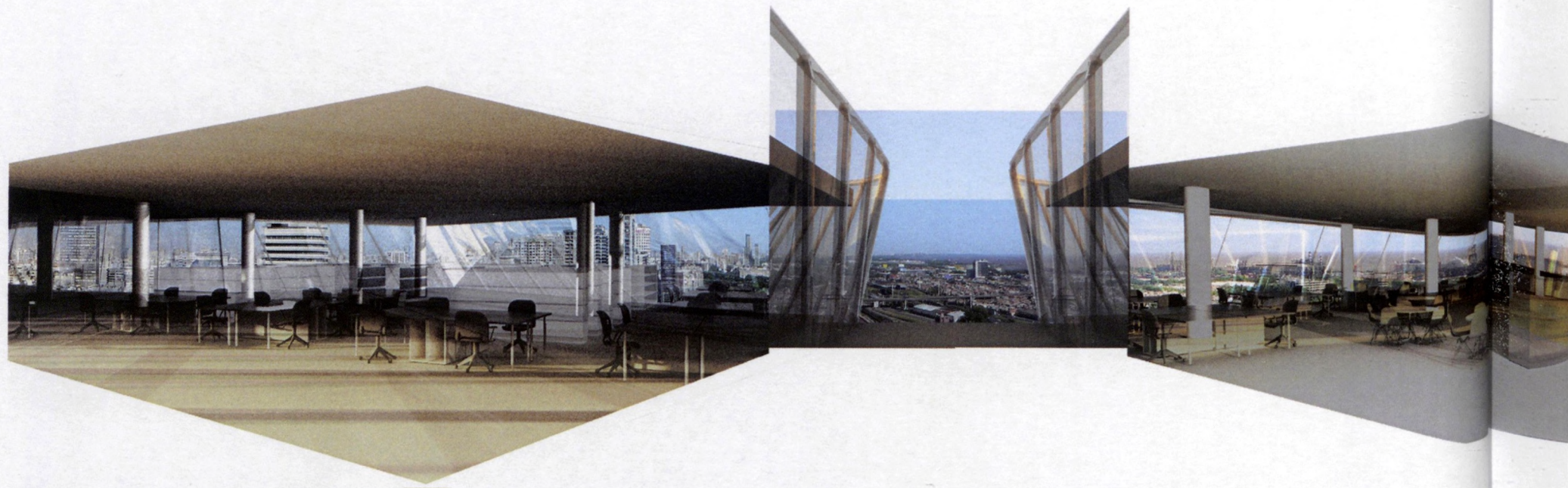
+11.8

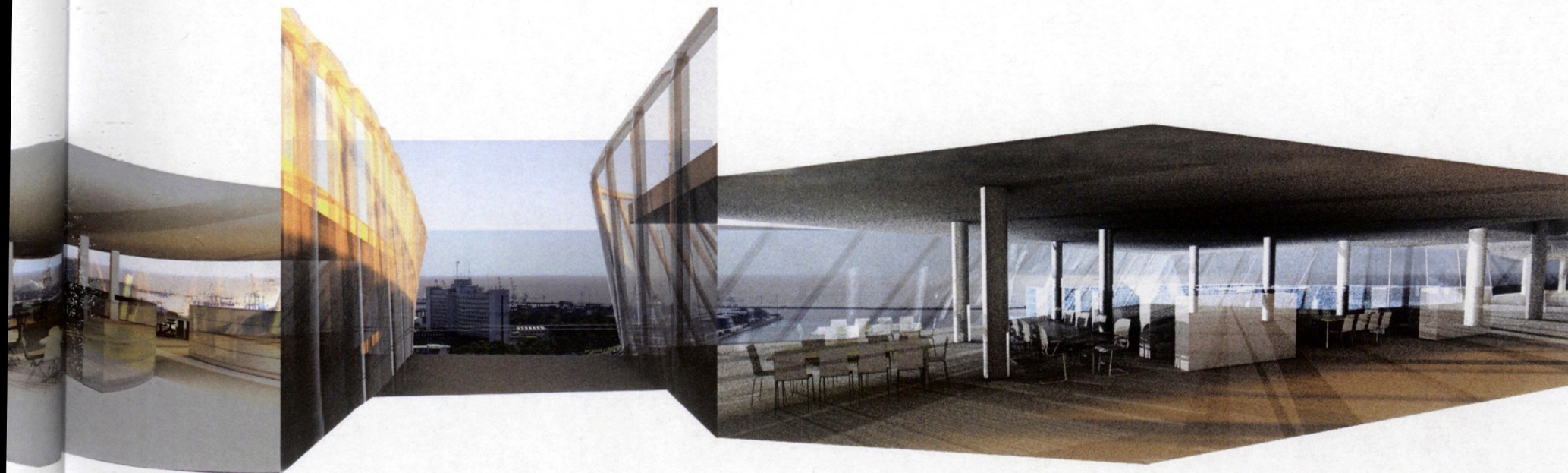


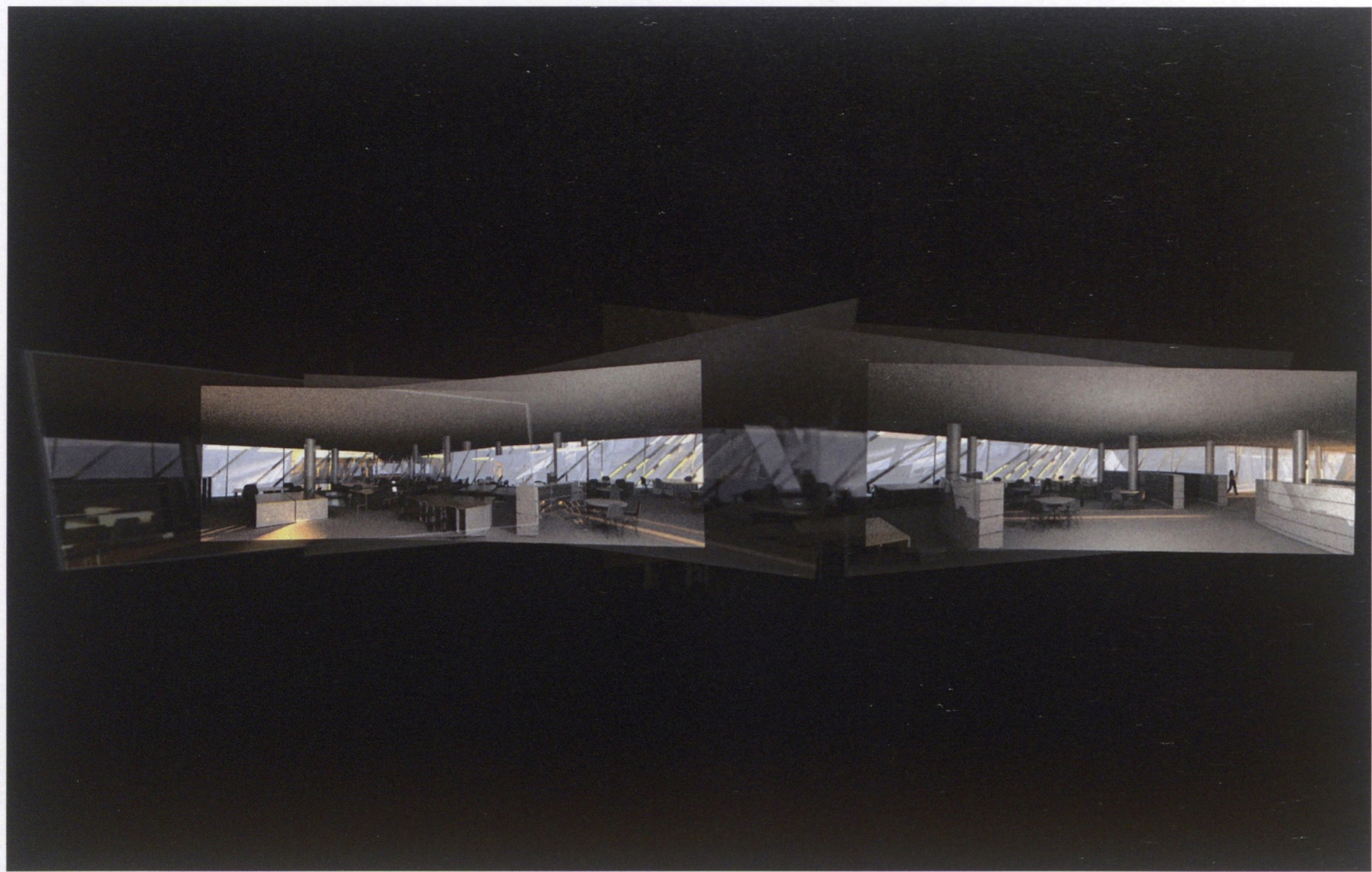


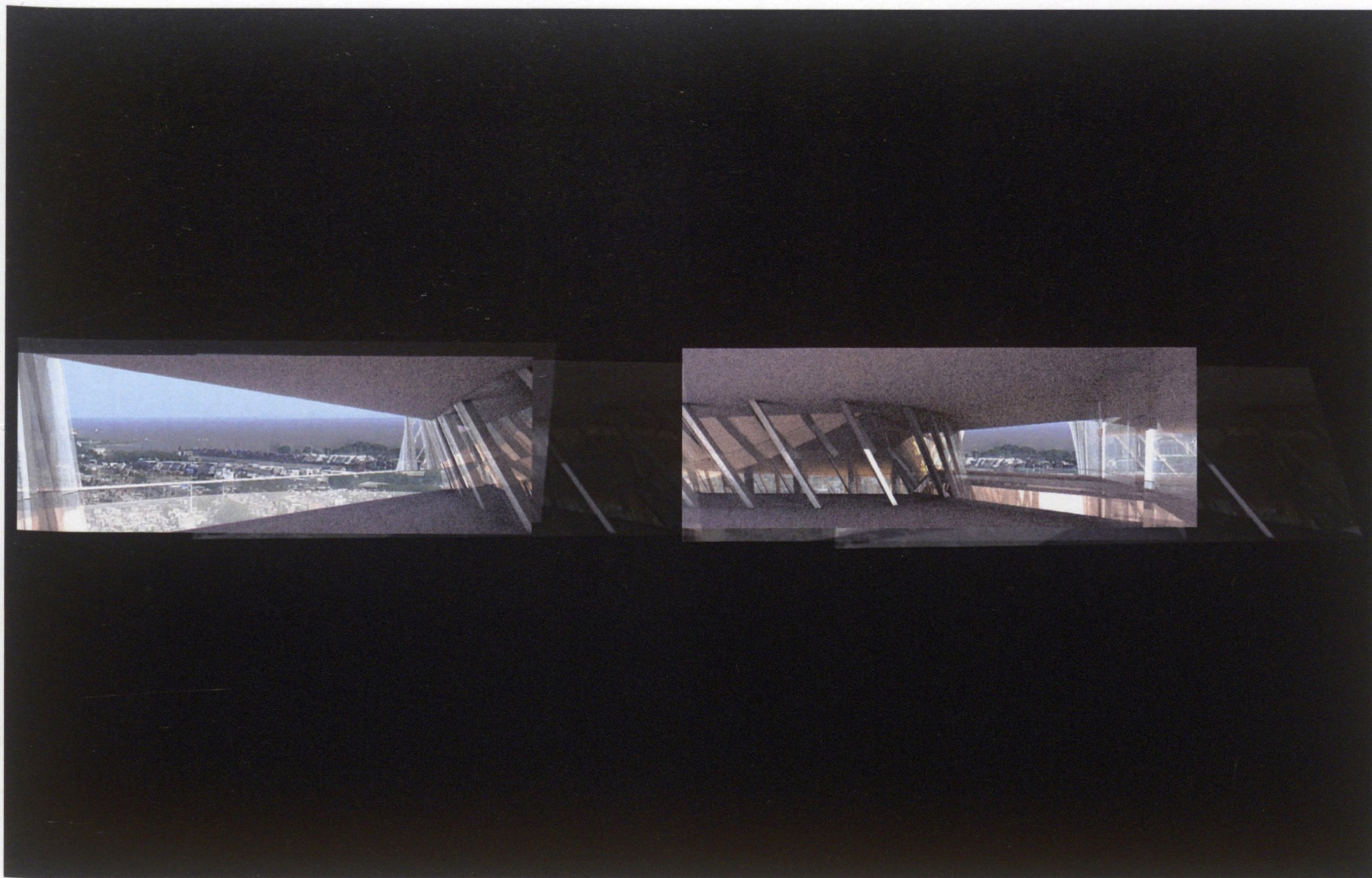


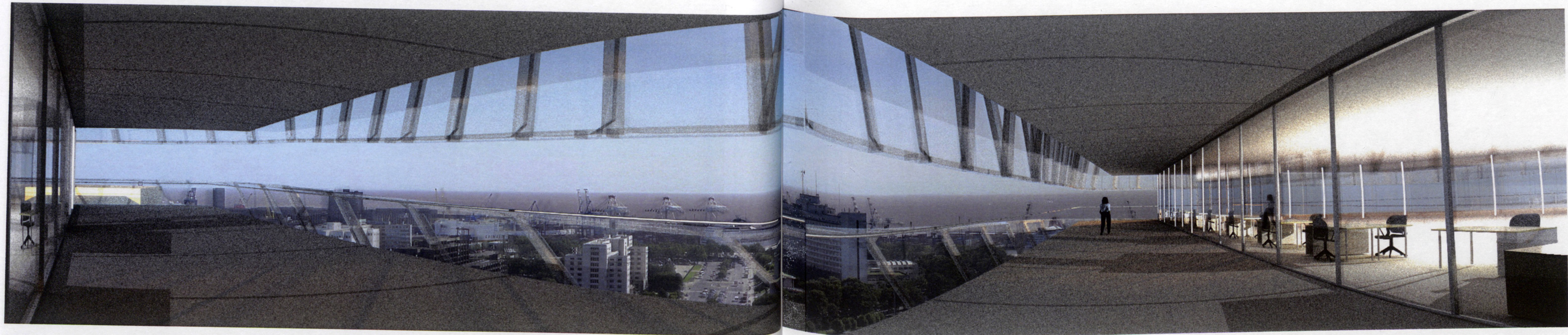












// Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de l'Architecture et du Patrimoine
Bureau de la Recherche architecturale, urbaine et paysagère

// Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement Durable et de
l'Aménagement du territoire
Ministère du Logement et de la Ville
Direction générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction - Plan
urbanisme, construction et architecture

énsa-v
école nationale supérieure
d'architecture de versailles

BP 674, 5 avenue de Sceaux
78006 Versailles cedex
Tél : 01 39 07 40 00 | Fax 01 39 07 40 99
www.versailles.archi.fr