



HAL
open science

Sub-urbanisme / Sur-urbanisme : de Central Park à La Villette

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. Sub-urbanisme / Sur-urbanisme : de Central Park à La Villette. Marnes, documents d'architecture, 2011, 1. hal-03506037

HAL Id: hal-03506037

<https://hal.science/hal-03506037>

Submitted on 11 Jan 2022

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.

E

De la ruine à la rouille

Les paysages de l'angoisse 2009

ANTOINE PICON

11

Sub-urbanisme /

Sur-urbanisme

De Central Park à La Villette 1954

SÉBASTIEN MAROT

27



Légende ?

L'ancrage des bambous
(in *ibid.*, p.140).

292

Sub-urbanisme / sur-urbanisme

De Central Park
à La Villette

SÉBASTIEN MAROT

Depuis près de trente ans, les routines et les méthodes de l'urbanisme de convention ou de composition (un mélange postmoderne de *problem-solving* et de contextualisme) sont travaillées à la marge par deux subversions strictement parallèles, que je propose de désigner par les concepts de «sub-urbanisme» et de «sur-urbanisme». Pour dire les choses en deux mots, le sub-urbanisme est une démarche de projet qui renverse la hiérarchie établie par l'urbanisme moderne entre programme et site («du dedans vers le dehors», de la ville vers le territoire), de sorte que le site devient l'idée régulatrice du projet et presque le sujet ou le générateur du programme. Le sur-urbanisme est très exactement l'inverse : non pas une simple confirmation, mais une «sur-version» ou une «radicalisation» de l'urbanisme moderne, c'est-à-dire une démarche de projet qui s'applique littéralement à produire ou à inventer le site (ou *scape*) à partir de la lecture, de l'analyse et de la manipulation du programme¹.

Bien que leurs mouvements respectifs soient opposés, ces deux subversions ont en commun d'explorer et de célébrer l'épaisseur des situations plutôt que leur étendue. Mon hypothèse est qu'elles représentent deux démarches originales et parallèles en cette orée du XXI^e siècle, où la question n'est plus tant l'extension des villes (pour laquelle le concept d'urbanisme fut créé il y a 150 ans) que l'approfondissement des territoires.

293

Le sur-urbanisme, même s'il a pris toutes sortes d'autres noms, est aujourd'hui une veine bien connue et facilement repérable de l'architecture contemporaine : son principal inspirateur et poète (ou « nègre », comme il se désigna lui-même naguère) est Rem Koolhaas, et *New York délire* est sans aucun doute son manifeste. En revanche, aucun livre, aucun manifeste du sub-urbanisme n'a été écrit à ce jour, qui aurait la même force que l'étourdissante fable de Koolhaas. Je me propose donc de préparer le terrain d'un tel manifeste relatif en illustrant ici, dans le champ de l'architecture de paysage, le saisissant contraste qui existe entre ces deux poétiques de projet².

Pour ce faire, je procéderai ici à deux comparaisons successives. Dans la première, j'examinerai ce que Robert Smithson d'une part, et Rem Koolhaas d'autre part ont écrit sur Central Park, c'est-à-dire sur une réalisation que l'on peut tenir elle-même pour l'un des grands manifestes construits de l'histoire du paysage. Puis, dans la seconde, je transporterai le débat dans le champ pratique en comparant non plus deux textes des années 1970, mais deux projets des années 1980, l'un d'OMA, l'autre d'Alexandre Chemetoff, et tous deux développés pour le parc de La Villette à Paris.

I

C'est en soi une coïncidence intéressante que Robert Smithson et Rem Koolhaas aient tous deux écrit sur Central Park ; Smithson au début des années 1970, dans un article publié dans *Artforum*, et Koolhaas cinq ou six ans plus tard, dans la première partie de *New York délire*³. Tous deux, d'ailleurs, étaient âgés de trente quatre ans lorsque parurent leurs textes respectifs, mais tandis que celui de Smithson devait être son dernier (il fut publié quelques semaines à peine avant sa mort accidentelle), le livre de Koolhaas, son premier, allait au contraire lancer la carrière d'une figure

- 1 Pour un exposé plus consistant du concept de sub-urbanisme, cf. Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éd. La Villette, 2010.
- 2 Par « manifeste relatif » j'entends un manifeste qui serait à la fois une réplique de et une réplique à *New York délire* : une fable qui renverserait la démonstration de ce livre pour appeler à une poétique de projet non seulement inspirée mais générée par le site. Par sa nature même, le sub-urbanisme (tout comme d'ailleurs le sur-urbanisme) ne peut être défendu que *relativement*, et non pas absolument.
- 3 Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », *Artforum*, février 1973, repris dans Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 157-171 (trad. française in *Robert Smithson : le paysage entropique*, Marseille/Paris, Musées de Marseille/RMN, 1993, pp. 210-215), et Rem Koolhaas, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Paris, Éd. du Chêne, 1978, pp. 16-17.

prééminente de l'architecture contemporaine. D'une certaine façon, on peut donc dire que le crépuscule de Smithson et l'aube de Koolhaas sont également marqués par un hommage à Central Park et à son extraordinaire artificialité. Mais l'écart entre les deux textes n'est certainement pas moins frappant que leur coïncidence.

Central Park Revisited 1 : paysage dialectique

Pour commencer, l'essai de Smithson, intitulé « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », est un article en soi, qui fut publié comme tel dans la revue américaine *Artforum* en avril 1973. Bien qu'il ressemble à tout autre chose qu'à un simple compte-rendu, il y a néanmoins quelque chose de circonstanciel dans ce texte que Smithson écrivit comme une sorte d'écho à une exposition consacrée au New York d'Olmsted, qui avait été présentée au Whitney Museum of American Art quelques mois auparavant. « Cet ouvrage important nous a été fort utile pour l'élaboration de cet essai », reconnaît d'ailleurs Smithson dans une note. Le catalogue en question, avec son impressionnante collection de cartes, de photographies et de documents réunis par William Alex, jointe à un essai critique d'Elizabeth Barlow, est du reste abondamment paraphrasé par Smithson, qui reproduit dans son essai, à côté de ses propres clichés, plusieurs photographies tirées de ce livre⁴.

Les 11 photos incluses dans la publication originale de l'article montrent le site du parc avant la construction, pendant le chantier, ou bien encore des vues de détail, soit « avant 1900 », soit en 1972 (ces dernières ayant été prises par l'auteur lors d'une promenade à travers le parc, dont il fait le récit dans la dernière partie de l'essai). Le sujet manifeste de cette collection ou confrontation d'images (à deux reprises Smithson montre des couples de photos du même endroit à cent ans de distance) est la transformation, le processus de mutation dont le parc témoigne et que l'artiste perçoit comme son identité même. Smithson explique ainsi son concept de « paysage dialectique » :

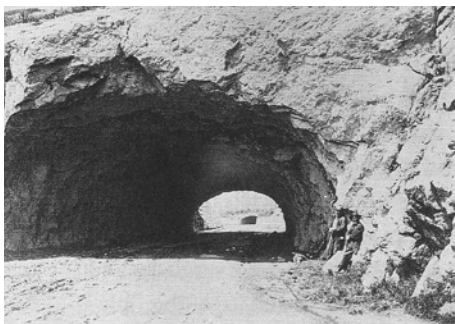
Les cartes, documents et photographies présentés sous forme de catalogue et récemment exposés au Whitney Museum of American Art font autant partie de l'œuvre d'Olmsted que l'œuvre

- 4 Elizabeth Barlow Rogers, *Frederick Law Olmsted's New York*, New York, Praeger en association avec le Whitney Museum of American Art, 1972 [photographies de William Alex]. Les autres ouvrages que Smithson cite directement à propos de l'œuvre d'Olmsted, et qu'il semble avoir lus pour les besoins de son essai, sont celui d'Albert Fein (dir.), *Frederick Law Olmsted: Landscape into Cityscape*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, et « l'excellent livre » de Paul Shepard, *Man in the Landscape: An Historic View of the Esthetics of Nature*, New York, Knopf, 1967.

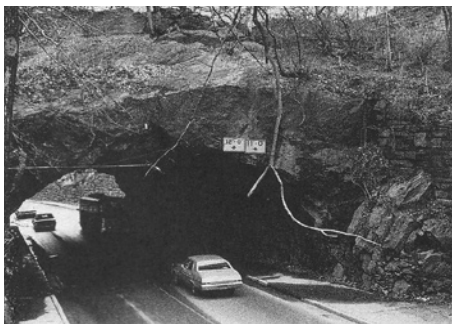


Le site du parc en 1858, avant les travaux.

296



Le Vista Rock Tunnel en 1862 et 1972.



elle-même. Ce catalogue [...] donne une idée de la continuité du développement de Central Park en tant que paysage dialectique. Le pouvoir documentaire de la photographie révèle l'existence d'une succession de masses de terrains changeantes à l'intérieur des limites du parc. L'œil de l'appareil photo remet en question la notion du parc comme entité statique. Le dossier illustré fait penser aux montages documentaires de Dziga Vertov et laisse supposer que certaines vues photographiques ont un rapport avec la dialectique cinématographique. Par exemple, une photographie de la page 78 légendée « Tunnel carved out through Vista Rock for Transverse road n°2 at 79th Street » [tunnel percé à travers Vista Rock pour la transversale n°2 à hauteur de la 79^e Rue] pourrait être une photo extraite d'un film hypothétique de Vertov sur le processus de construction de Central Park. Sur la photographie, il n'y a pas trace des arbres qui, par la suite, masqueront la route en contrebas du parc proprement dit. La photo a la brutalité d'un instant arraché au cours de la croissance et de l'élaboration continue du parc ; elle indique une coupure dans une continuité qui contribue à renforcer l'impression de transformation, au lieu de donner celle d'une formation isolée dans le temps. Cette photographie nous indique que le développement de la nature se fonde sur la dialectique et non sur la métaphysique⁵.

Les photographies elles-mêmes ne montrent pas tant les arbres, les pelouses, les lacs et les paysages du parc que leur substrat ou leur substructure : de la terre, des rochers, des tunnels, des blocs erratiques et de la boue. En même temps que cette idée de changement ou de mutabilité, elles induisent aussi un sentiment d'immersion, d'épaisseur, de matérialité, et presque de myopie, comme si le sol proche, les états changeants et les textures de ce magma avaient aimanté l'œil et l'objectif de Smithsonian. Dans leur saturation, ces photographies ont une qualité plus tactile que visuelle, et presque toutes sont des images plutôt inhabituelles et difficilement reconnaissables du parc. Quelques-unes – comme celle où l'on voit un banal mur de béton couvert de graffiti, le long d'un chantier en cours derrière le Met – rappellent les photostats qui accompagnaient « A Tour to the Monuments of Passaic, New Jersey », que l'artiste avait publié un peu plus de cinq ans auparavant dans le même *Artforum*⁶. Dans ce texte, Smithsonian avait présenté et décrit les balafres triviales et bizarres, les résidus et les machines solitaires d'un paysage de rivière suburbain – bouleversé par le chantier de construction d'une voie rapide –, comme s'ils étaient des « monuments », des « ruines à l'envers » ou les

297

⁵ Robert Smithsonian, *op. cit.*, pp. 160-161.

⁶ Initialement publié sous le titre de « The Monuments of Passaic » dans *Artforum*, décembre 1967, repris dans Robert Smithsonian, *op. cit.*, pp. 68-74.

fabriques d'un étrange parc pittoresque. L'essai sur Central Park répète en quelque sorte la démonstration, mais en la renversant. Un paysage ou un monument de nature hautement urbain (le parc), célébré à tort comme un morceau de nature formel et statique, enrichi pour résister à sa digestion par la métropole, est décrit comme un chantier permanent où la plasticité de la nature est sans cesse mise en scène et sollicitée : un « site du temps » plutôt qu'un « jardin de l'histoire ».

L'interprétation paradoxale que donne Smithson de Central Park est celle d'un site suburbain ou, pour le dire autrement, d'une *suburbia* intérieure. L'accent placé sur le sol, la terre et la boue, mais aussi sur les trous, les grottes et les tunnels construits ou creusés dans la masse du parc, traduit et amplifie ce penchant sub-urbain que vient confirmer une citation d'Olmsted significativement placée par Smithson au beau milieu de sa promenade descriptive : « Les réservoirs et le musée ne font pas partie du parc à proprement parler, ils viennent en déduction. En revanche, les voies encaissées [*subways*] ne viennent pas en déduction car leur effet est, au bout de compte, d'augmenter et non d'amoindrir les occasions d'échapper au bâti⁷. » Comment rêver d'une meilleure preuve que le parc est davantage infrastructure que représentation, et que sa machine à voyager est plus réelle que simplement mentale ? Il est vrai que, dans ce texte, Smithson n'utilise pas son propre concept de *suburbia* (qu'il avait ailleurs défini comme la « ville du dessous » – *the city below*⁸), lorsqu'il entreprend de contraster le parc avec son environnement urbain. Évoquant les ambitions esthétiques d'Olmsted, il écrit que la situation de Central Park est un peu « comme si l'on avait un jardin d'orchidées dans une aciérie, ou une usine dont les hauts-fourneaux illumineraient des palmiers ». Et d'ajouter un peu plus loin en vantant la réalité de l'entreprise d'Olmsted : « À la différence des effets de contraste d'ordre mental de Thoreau ("l'étang de Walden prenait les proportions d'un petit océan"), les effets de contrastes bien réels d'Olmsted revenaient à introduire une réalité rurale jeffersonienne dans la métropole. Olmsted créait des étangs, il ne se contentait pas de fantasmer à leur sujet⁹. »

Mais ce qui intéresse manifestement Smithson dans Central Park n'est pas tant cette ruralité jeffersonienne, c'est-à-dire le résultat formel poursuivi par ses architectes paysagistes, leur syntaxe esthétique, que la réalité et la matérialité mêmes de l'entreprise, le fait qu'elle ait concerné l'infrastructure (la *sub-urb*) de la ville, son *subscape*, son sous-sol, sa géologie.

7 Frederick Law Olmsted, « Spoils of the Park » (1882), repris dans Albert Fein, *op. cit.*

8 Cf. « A Museum of Language in the Vicinity of Art », in Robert Smithson, *op. cit.*, p. 91.

9 « Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape », in *ibid.*, p. 159.



Chantier avec graffiti
derrière le Metropolitan
Museum of Art, 1972.

« Rock Stairs », 1972.

On peut d'ailleurs considérer cet ultime essai de Smithson sur Central Park comme un acte officiel de réconciliation entre l'Earth Art et l'architecture de paysage. Un acte par lequel l'un et l'autre sont mis en perspective, chacun jetant sur l'autre une lumière nouvelle. D'un côté, l'essai est clairement dans la veine des autres petits chefs-d'œuvre de *site-seeing* que l'artiste avait écrits auparavant, tels que «A Tour of the Monuments of Passaic» ou «Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan», mais de l'autre, son ton est passablement différent d'à peu près tous les autres textes de Smithson, et marqué par une sorte d'empathie, voire d'identification, non seulement avec le site ou le paysage du parc mais avec l'homme et l'artiste que l'histoire a retenu comme étant son créateur. Sautant en arrière par-dessus plusieurs décennies de modernisme, et de côté vers une marge alors plutôt négligée de l'art proprement dit, Smithson reconnaît en Olmsted un allié et une source d'inspiration pour sa propre trajectoire artistique. Ce faisant, il ouvre, élargit et stimule le futur de l'Earth Art en le dotant à la fois d'un passé et d'une généalogie. Contre l'idéalisme débilisant et l'abstraction du modernisme, contre la conscience malheureuse moraliste et métaphysique de l'écologie moderne – qu'il tient pour largement responsable de l'apocalypse cosmique qu'elle déplore –, Central Park lui apparaît comme la preuve concrète que la nature n'existe que comme processus dialectique, c'est-à-dire pour autant qu'elle est physiquement et constamment entreprise, et non pas simplement contemplée comme une chose en soi.

300

Le compte rendu de la promenade solitaire à travers le parc, qui clôt l'essai, retisse ces thèmes et ces idées en un récit unique (ce sentiment d'éloignement et d'absorption croissante dans un «monde fantôme»), et présente le paysage dialectique de Central Park comme le théâtre d'une mutation accélérée des espèces : les quelques créatures vivantes mentionnées dans le texte sont les vagabonds («routards, clodos, voleurs à la tire, homosexuels») qui hantent le labyrinthe et la «jungle urbaine» du Ramble. Et tandis que dans l'ancien zoo «des ouvriers en cage étaient occupés à installer un habitat artificiel,» Smithson croise aussi des «meutes de chiens sauvages» et des écureuils «agressifs», qu'il décrit comme «de gras énergumènes plutôt que des zonards hâves et décharnés».

Traçant une sorte de coupe diagonale à travers le parc, du nord-ouest au sud-est, la promenade et l'essai de Smithson s'achèvent devant (on devrait dire «dans») la boue épaisse du Pond :

Dans le déversoir qui sort de la patinoire du Wollmann Memorial, je remarquai un caddy de supermarché en métal et une poubelle à moitié immergée. Plus bas, le déversoir devenait un ruisseau engorgé de vase et de boîtes de conserve. La vase se vomit ensuite sous le pont Gapstow pour devenir un marécage qui envahit une



Le pont de Gapstow
au-dessus du Pond envasé.

bonne partie de l'étang, laissant le reste parsemé de nappes d'huile, de traces de cambouis et de gobelets en carton. L'entretien de l'étang semble avoir été longtemps négligé. La vase devrait être draguée. Cette opération d'entretien pourrait être traitée de manière artistique comme une « sculpture d'extraction de vase ». Grâce à des films ou des photographies documentaires, l'opération d'entretien se transformerait en quelque chose de dialectique. On pourrait décharger la vase dans la ville sur un site qui a besoin d'être « rempli ». Il y aurait lieu de suivre le transport de la vase de son point d'extraction à son point de décharge. Une conscience de la vase et des champs de sédimentation est nécessaire si l'on veut comprendre le paysage tel qu'il existe¹⁰.

Ce zoom final sur la boue de l'étang du Pond, qui envahit littéralement la surface de la dernière photographie, est typique du style de Smithson et étrangement analogue à la conclusion que l'artiste avait donnée à son article sur Passaic. Dans cet autre texte, la dérive suburbaine de Smithson s'était comme évanouie dans une photographie surexposée montrant « le monument bac à sable » (également désigné comme le désert) qui campait là une sorte de symbole concret de tout le paysage entropique que l'artiste venait de parcourir. De la même manière, la boue de l'étang du Pond, luisant sous un ciel pâle presque invisible sur la photo, récapitule en quelque sorte les mutations, les mouvements de terrain, les fluctuations et les transformations, tout le « chahut général » révélé par les illustrations précédentes montrant le chantier et la friche littéralement sub-urbaine (un autre désert) où le parc fut initialement conçu et réalisé¹¹. Ainsi présentée comme la substance malléable du paysage et comme un matériau tout prêt à être informé par l'art, la boue du Pond, épaisse allégorie de l'idée sub-urbaniste du parc proposée par Smithson, absorbe la fin de la promenade et du texte, comme si c'était en elle qu'il fallait aller chercher la leçon essentielle de Central Park :

L'ampleur des mutations géologiques existe encore pour nous, comme elle existait il y a des millions d'années. Le grand artiste qu'était Olmsted ne craignait pas d'affronter cette ampleur. Par son exemple, il jette un éclairage entièrement nouveau sur la nature de l'art américain¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹¹ En dépit des réserves que Smithson exprima sur Marcel Duchamp, à peu près à l'époque où il écrivait son essai sur Central Park, il est tentant de comparer cette dernière image, où la boue scintille sur la surface de l'étang, à la fameuse photographie prise par Man Ray qui montre l'« élevage de poussière » sur les panneaux couchés du Grand Verre.

¹² *Ibid.*, p. 170.

Central Park revisited II : Arcadie synthétique

Le regard que Koolhaas porte sur Central Park, sur sa situation, son rôle et sa fonction, est, comme nous allons le voir maintenant, d'une nature assez différente. Tout d'abord, le texte qu'il lui consacre n'est pas vraiment un morceau en soi mais un bloc (ou un bâtiment) pris dans la structure textuelle de *New York délire*, censée imiter la grille de Manhattan. Ce court texte se trouve dans la première partie du livre où Koolhaas passe en revue la « préhistoire » du manhattanisme, c'est-à-dire les grandes étapes ou décisions, les principaux coups stratégiques qui (consciemment ou non) firent le lit de la « culture de la congestion », qui allait ensuite façonner l'étonnante skyline de New York, et dont le livre entend justement faire l'apologie en se donnant comme son « manifeste rétroactif ». Aux yeux de Koolhaas, la conception de Central Park, tout comme le projet de la grille de 1811 (« the most courageous act of prediction in Western Civilization ») et l'International World Fair de 1853 (où tous les ingrédients et instruments essentiels du manhattanisme – la tour, la sphère, l'ascenseur – sont pour la première fois présentés), est l'un de ces paris décisifs à travers lesquels l'histoire ultérieure de la ville fut à la fois anticipée et comme préméditée. « Tout comme la trame, Central Park est un acte de foi colossal. Le contraste entre le bâti et le non-bâti sur lequel il se fonde existe à peine au moment de sa création. » En d'autres termes, le projet est conçu et réalisé, sur ses 600 acres de friches alors suburbaines (pour ne pas dire carrément ex-urbaines), de façon à stimuler la croissance d'une ville encore fantôme à l'époque : une grille dense d'îlots et d'édifices qui, une fois construits, révéleront par contraste le sens et la fonction réels du parc. « Central Park n'est pas seulement le principal équipement récréatif de Manhattan, c'est aussi le témoin de son évolution : une conservation taxidermiste de la nature qui illustre pour l'éternité le drame de la nature dépassée par la culture¹³. »

De fait, le concept de Manhattanisme forgé par Koolhaas désigne « une expérimentation collective qui transforme la ville tout entière en usine de l'artificiel où le naturel et le réel ont cessé d'exister ». Comme il est encore écrit dans l'introduction du livre : « Son programme : exister dans un monde totalement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire vivre à l'intérieur du fantasme, était d'une ambition telle que pour se réaliser il lui fallait renoncer à toute énonciation explicite¹⁴. »

Bien que Koolhaas cite un bout de texte explicitement attribué à Olmsted par John Reys dans *The Making of Urban America* (l'une de ses principales sources pour la première partie de *New York délire*) – lequel

¹³ Rem Koolhaas, *op. cit.* p. 16-17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

texte semble illustrer une vision très artificialiste du parc –, il est significatif que le nom même du paysagiste ne soit jamais mentionné, ni dans ce paragraphe, ni nulle part ailleurs dans le livre. Pour Koolhaas, l'auteur, c'est-à-dire le garant ou le gardien de la fonction réelle (sinon avouée) du parc n'est pas tant Olmsted (ou le couple Olmsted-Vaux) que la Commission of Estimate and Assessment qui l'a recruté. Qu'Olmsted ait ou non envisagé Central Park comme une alternative à la métropole ou comme un moyen d'échapper à la congestion, importe assez peu en fait ; le résultat réel et attendu de ses efforts était de produire à l'avance un colossal faire-valoir de la congestion à venir.

Mais voici ce que dit l'anonyme Olmsted, dans le passage que Koolhaas cite comme révélant le sens véritable du parc :

Le jour viendra où New York sera entièrement construite, où tout le nivellement et le remplissage sera terminé, et où le relief rocheux et pittoresquement accidenté de l'île aura cédé la place à des rangées et des rangées de rues droites et monotones, et à des empilements de constructions verticales. Aucune trace ne subsistera de la diversité de son relief actuel, à l'exception des quelques arpents contenus dans le parc. C'est alors que la valeur inestimable de l'actuelle configuration accidentée du terrain apparaîtra dans toute sa netteté et que son opportunité sera plus complètement reconnue. Il semble donc souhaitable de contrarier le moins possible ses lignes doucement ondulées, son paysage rocaillieux et pittoresque, tout en s'efforçant par ailleurs [*on the other hand*], et par tous les moyens appropriés, de multiplier et de mettre en valeur ces possibilités particulièrement originales et typiques d'effets de paysage¹⁵.

La dernière phrase, qui pivote autour de ce « on the other hand », pourrait être considérée comme une preuve assez claire de l'ambition « dialectique » du projet de Central Park. Et Koolhaas, soulignant ce balancement rhétorique, le transforme en une affirmation que Smithsonian aurait presque pu écrire :

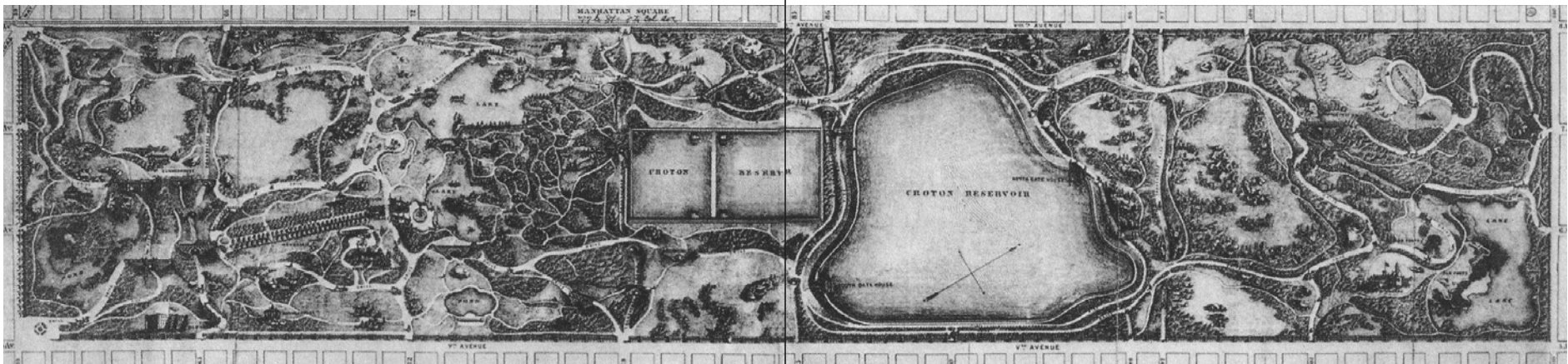
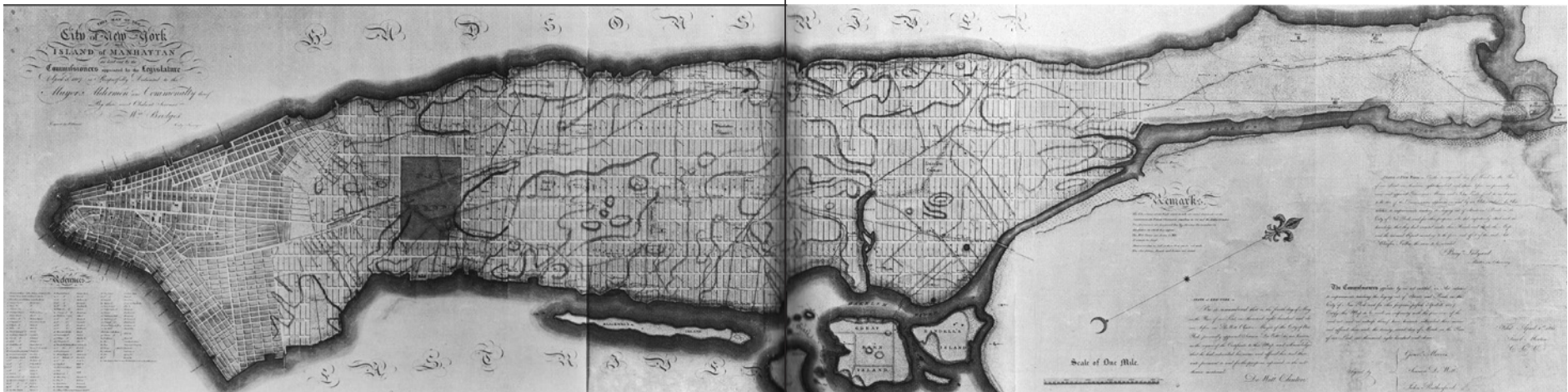
Plus encore qu'une opération de conservation, Central Park peut se lire comme une série de manipulations et de transformations opérées sur la nature « sauvée » par ses concepteurs.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17. Koolhaas a trouvé cette citation dans *John Reys, The Making of Urban America: a History of City Planning in the United States* (Princeton University Press, 1965, p. 336), qui l'a lui-même extraite d'un texte des « Commissioners of Central Park, Document n° 5 » (1858) cité par Frederick Law Olmsted Jr. et Theodora Kimball dans leur *Frederick Law Olmsted*, New York, 1928, p. 46.

Ses lacs sont artificiels, ses arbres (trans)plantés, ses accidents de terrain planifiés, et tous ses accessoires étayés par une infrastructure invisible qui commande leur mise en place. Un catalogue d'éléments naturels est ainsi extrait de son contexte original, reconstitué et condensé en un système de la nature où le fouillis étudié du Ramble apparaît tout aussi formel que les allées rectilignes du Mall.

La cause étant si parfaitement entendue, Koolhaas peut mettre un point final à son paragraphe en compressant sa démonstration dans la formule que voici : « Central Park est un “tapis d'Arcadie” synthétique¹⁶. »

¹⁶ Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 17. Pour Koolhaas, Central Park n'est pas seulement une nature « synthétique » mais aussi un équipement ou une scène sur laquelle les individus peuvent eux-mêmes perfectionner artificiellement leur nature, c'est-à-dire leurs corps, grâce à toutes sortes d'activités sportives. Au cours d'une interview récente conduite par Jennifer Sigler, Koolhaas insiste sur ce point de façon savoureusement explicite : « Jen : Pourquoi pratiquez-vous la natation ? Rem : C'est une activité qui concerne la relation entre les idées et le corps. Elle permet à la fois d'évacuer et de se recharger. On peut influer sur son esprit en s'occupant sérieusement de son corps, en apprenant à le connaître parfaitement. Jen : Vous courez aussi. Quand avez-vous commencé à courir ? Rem : En 1974, aux États-Unis. J'étais alors l'Européen typique, qui pense que l'on est parfait ou pas, mais qui ne croit pas que l'on soit perfectible. En Europe, c'est l'authentique qui compte avant tout, et tout ce qui est lié au sport est suspect. J'avais donc trente ans, j'étais en Amérique, et je découvrais pour la première fois les vertus et les plaisirs des matières synthétiques, par opposition au coton. Les sports, pour moi, ont à voir avec l'artificialité. Jen : J'ai entendu dire que pendant le chantier du Théâtre de la Danse à La Haye vous essayiez de trouver un tissu qui ait la texture des sous-vêtements féminins, et que personne ne comprenait ce que vous vouliez. Rem : Ils n'en avaient aucune idée ! Mais bon, en tout cas, je trouvais ça extrêmement excitant de remonter le tabou européen. Et courir devint donc une activité intéressante. Jen : C'était pour prendre soin de vous, ou juste pour le plaisir ? Rem : J'y prenais un plaisir intellectuel. C'était une alternative à l'attitude qui consiste à laisser la nature suivre sa pente. Jen : Ça devait être à peu près l'époque où la fièvre du jogging commença à se répandre. Jim Fixx [grand avocat du jogging et auteur de *The Complete Book on Running* (1977)] Rem : Oui, Jim Fixx, qui mourut d'une crise cardiaque. Et bien sûr c'était difficile, parce que ça se passait dehors et que je n'avais jamais été dehors. Jen : À New York, vous couriez dans Central Park ? Rem : Oui, autour du réservoir. Jackie Kennedy courait là elle aussi. Parfois, on la suivait, et puis, en la dépassant, on captait son odeur... Jen : Jackie courait aussi ? Rem : Oui. Il y a tellement de gens que je connais à travers une espèce d'écho persistant [*after-image*] de leur odeur. Si, sérieusement. Une sorte de hâle [*afterburn*]. Vous ne les connaissez peut-être pas personnellement, mais vous les connaissez pourtant très intimement parce que vous savez comment ils bougent, et ce qu'ils sentent. » (Interview avec Jennifer Sigler, 2000, http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml).



«Central Park,
tapis d'Arcadie synthétique
greffé sur la trame»
(plan de 1870 environ,
in *ibid.*, pp.16-17).

La trame de Manhattan,
1811 (in *ibid.*, pp.14-15).

Machine à déterrer
les arbres (in *New York
délire*, p.18).

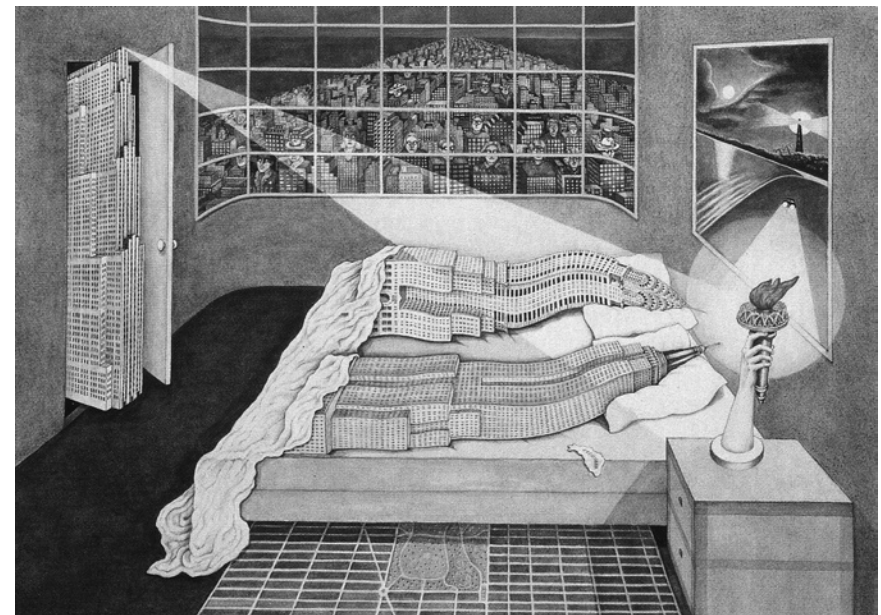


Les deux documents soigneusement choisis par Koolhaas pour illustrer son interprétation du parc sont comme le rébus visuel de cette formule. Le premier – un plan de 1865 montrant le parc tel qu'il était à peu près réalisé à cette époque – est donné en pleine largeur sur la double-page du livre, exactement comme le plan de la grille de 1811 est reproduit sur la double-page précédente. La légende souligne d'ailleurs le sens de cette superposition : « Un tapis d'Arcadie synthétique greffé sur la trame. » Quand au second – la vignette d'une « machine à déplacer les arbres », qui permettait de transplanter des sujets matures de façon à réduire « le décalage entre l'apparence au moment de la plantation et l'aspect final » – il témoigne à l'évidence, avec ses racines flottant au-dessus du sol, du caractère hautement artificiel et synthétique de toute l'opération.

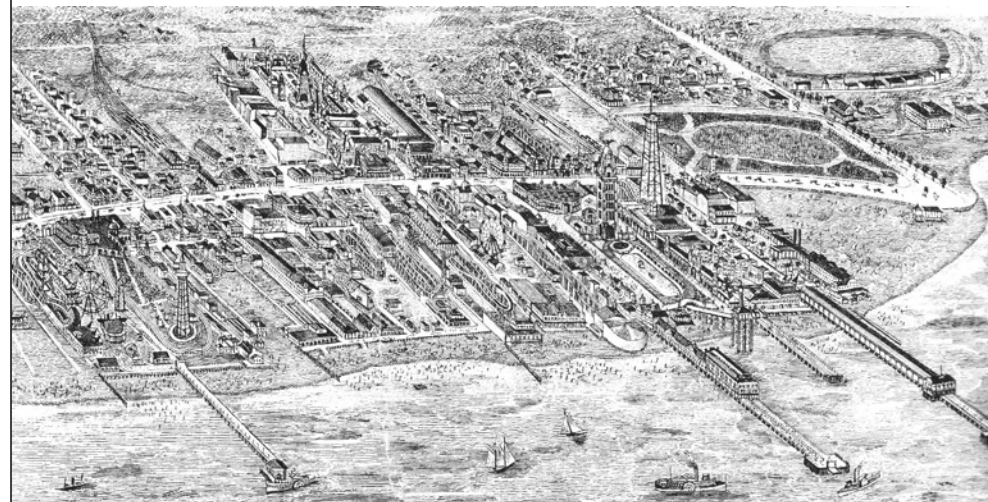
Ce que semble suggérer la superposition des deux plans de la grille et du parc dans le livre, c'est que Central Park peut être lu comme un *méta-tapis* (ou bien faudrait-il dire un *infra-tapis* ?), c'est-à-dire comme un tapis dans le tapis. De fait, la grille est elle-même un tapis dont on a recouvert toute la topographie de l'île de façon à optimiser le potentiel de cette dernière en termes de bâti et de congestion. Mais la réalité de la grille comme tapis a vocation à être supplantée par la *réalisation* de ce potentiel, c'est-à-dire par la projection volumétrique des surfaces d'îlots qu'elle définit. Le parc, quant à lui, est une vaste aire centrale qui n'est pas tant soustraite de la grille que greffée sur elle et où le terrain original, partout ailleurs couvert pas la grille, est renforcé, compressé, réarrangé, gelé, et célébré comme pur potentiel. Cette consubstantialité synthétique du parc et de la grille n'est d'ailleurs pas simplement suggérée par la superposition des deux plans dans la mise en page du livre, mais clairement affichée sur sa jaquette de couverture : Central Park apparaît comme le motif central du tapis/grille étendu sous le lit, où deux des plus grands symboles du manhattanisme (le Chrysler et l'Empire State) sont pris en *flagrant délit* par un troisième (le RCA).

Il est à noter que Koolhaas utilise le même concept de tapis pour décrire un autre « parc » d'une nature fort différente, que *New York délire* ne présente pas comme un simple chapitre dans la « préhistoire » du manhattanisme, mais littéralement comme son laboratoire et même comme son « prototype » : Coney Island. Évoquant la « technologie du fantasme » qui couvrit cette péninsule de machines à divertir les masses (Steeplechase Park, Luna Park, Dreamland...), Koolhaas explique que ses promoteurs « ont en fait détourné de la nature toute une portion de la surface terrestre plus efficacement que l'architecture n'avait encore jamais réussi à le faire, et l'ont transformée en un *tapis magique*¹⁷. »

17 Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 51.



Madelon Vriesendorp,
Flagrant délit, 1975
(en couverture
de *New York délire*).



Vue à vol d'oiseau
de Coney Island,
1906 (in *ibid.*, p. 51).

En d'autres termes, Central Park et Coney Island sont tous deux des sols artificiels, des surfaces programmées et couchées sur une nature et une réalité qu'elles escamotent. Mais tandis que Central Park imite, renforce et compresse dans sa trame pittoresque les motifs et les aspects mêmes du site qu'il est venu recouvrir, Coney Island s'ingénie à « copier les expériences », à « contrefaire presque n'importe quelle sensation » et à « susciter un nombre indéfini de spectacles rituels » empruntés à toutes sortes de sites et de cultures exotiques (Venise, la Suisse...) aussi bien qu'à la condition métropolitaine elle-même. Coney Island est donc une sorte de tapis volant, le terrain d'incubation d'une congestion d'univers qui trouvera sa formule dans le gratte-ciel interprété comme *site multiplier* ou comme *world reproducer*.

Si les lectures que donnent respectivement Smithson et Koolhaas de Central Park ne sont pas absolument incompatibles, du moins sur le plan logique, on voit cependant que leurs esthétiques sont assez éloignées. Le contraste entre leurs deux formules – « paysage dialectique » d'un côté, et « tapis d'Arcadie synthétique » de l'autre – est en soi assez éloquent. Mais la différence radicale de leurs iconographies – photos ordinaires et saturées de matière contre plan et vision zénithale – l'est sans doute plus encore.

Afin d'explorer les poétiques de ces deux approches, et leurs résonances respectives dans le champ du paysage et de l'urbanisme, transportons – nous sur un autre site et dans un autre contexte. La scène est maintenant à Paris au début des années 1980, et nous sommes à La Villette, un terrain de 33 hectares situé dans le quart nord-est de la ville, sur le parcours du canal de l'Ourcq, et bordant l'intérieur du périphérique. Suite à la décision publique de détruire des abattoirs qui se trouvaient là afin de les démenager en grande banlieue, un concours fut lancé en 1981 pour la conception d'un nouveau Parc des sciences et de l'industrie, destiné à incorporer un musée sur ce thème, une grande halle de marché datant des années 1860 et quelques autres *objets trouvés*. L'ambition de ce concours, qui allait inaugurer la série des Grands Projets impulsés par François Miterrand (même s'il avait été préparé à l'initiative de son prédécesseur), était de reformuler complètement l'idée du parc métropolitain. Le volumineux programme de ce concours listait une quantité impressionnante de dispositifs et d'activités, tout un catalogue d'attentes et de performances plus ou moins contradictoires que les projets étaient censés accueillir ou satisfaire. Près de 500 équipes d'architectes ou de paysagistes participèrent à la première phase, à l'issue de laquelle neuf d'entre elles furent sélectionnées

pour développer leurs propositions. En fin de compte, et au terme d'un débat très âpre du jury, le projet de Bernard Tschumi fut préféré à la proposition très controversée de l'Office for Metropolitan Architecture¹⁸.

La Villette I : tapisserie programmatique

Bien qu'il s'agisse d'un parc, le projet d'OMA pour La Villette (1982-83) représente sans doute, dans la trajectoire théorique de Koolhaas, le « coup » architectural le plus clair, le plus profond et le plus cohérent après *New York délire*. De fait, ce que ce projet entend opérer presque littéralement, c'est une translation de la culture de la congestion, que le livre s'était appliqué à découvrir dans l'âge d'or du manhattanisme, une translation à plusieurs niveaux : de l'Amérique à l'Europe, de la production implicite à la pratique explicite, et de l'édifice au paysage. En tant que translation architecturale, ce projet peut en effet être lu comme un manifeste non plus rétroactif, mais bel et bien proactif, « pour un renouveau du manhattanisme, cette fois-ci en tant que doctrine explicite, capable de transcender ses origines insulaires pour revendiquer sa place parmi les urbanismes contemporains¹⁹. » Avec son programme pléthorique, qui véhiculait déjà à lui seul l'idée de congestion, le concours paraissait presque idéalement taillé pour appeler cette démonstration :

À La Villette [...] il semblait que toutes les conditions étaient réunies pour permettre une investigation complète des potentialités d'une architecture métropolitaine en Europe : *un terrain vague* entre la ville historique – elle-même violée par les demandes insatiables du xx^e siècle – et le plancton de la *banlieue*. Sur ce terrain, deux fragments d'histoire comme deux vaisseaux spatiaux échoués : une sorte de néant au potentiel infini, qui pouvait en l'occurrence être préservé puisque le programme, qui insistait sur sa propre instabilité, ne pouvait s'exprimer par des formes²⁰.

18 Introduisant dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* une présentation exhaustive des projets respectifs du lauréat et de son concurrent malheureux, Patrice Goulet expliqua à l'époque que ce concours avait été aussi important et exemplaire que celui de Beaubourg, dix ans auparavant, à ceci près qu'en préférant le projet de Tschumi à celui de Koolhaas, le jury s'était fourré le doigt dans l'œil [déballonné] au dernier moment. Malheureusement, Paris n'a fait que confirmer par la suite, souvent au dépens d'OMA, son inaptitude chronique à embrayer sur les projets les plus poétiquement et théoriquement stimulants qui aient été produits à son intention. Le projet pour la bibliothèque de Jussieu, et plus récemment la proposition d'OMA pour les Halles – qui toutes deux réexploraient, en l'extrapolant en coupe, le plan stratifié de La Villette –, sont quelques-unes des balises qui éclairent l'ascension impressionnante de la ville au statut de capitale de la fausse-couche.

19 Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 7.

20 Rem Koolhaas, « Éloge du terrain vague », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 238, avril 1985, p. 46.

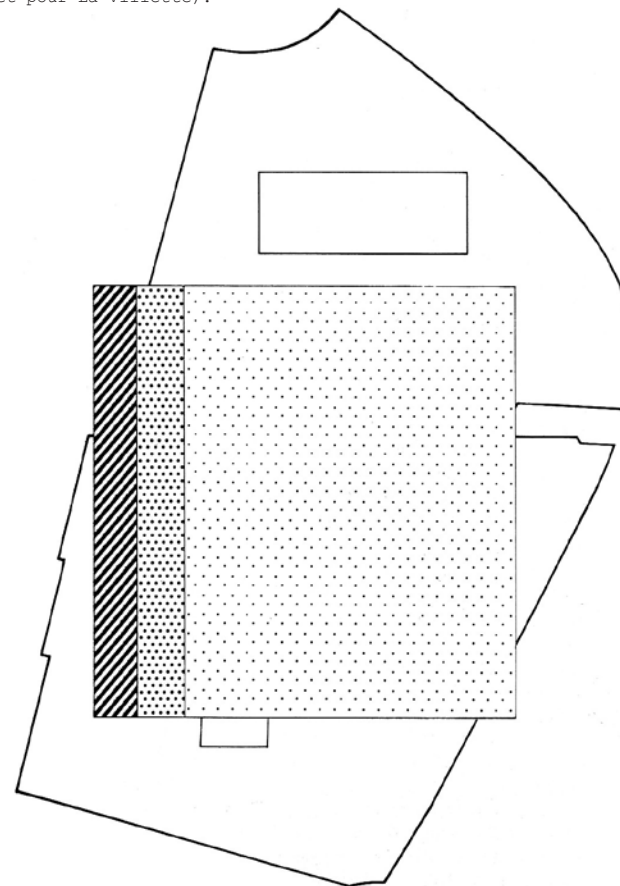
Le premier mérite de la proposition initiale d'OMA, presque exclusivement diagrammatique, était donc de formuler clairement le problème : « Le site de La Villette est trop petit, et le programme trop vaste, pour que l'on puisse envisager un parc au sens conventionnel du terme²¹. » Ainsi, au lieu d'une nouvelle Arcadie de synthèse, le concept avancé était celui d'un « condensateur social », notion que Koolhaas avait déjà utilisée dans *New York délire* pour décrire l'un de ses gratte-ciel fétiches, le Downtown Athletic Club, mais également pour évoquer le Palace of Joy, l'un des derniers projets, malheureusement avorté, que la technologie du fantasma avait rêvé de construire à Coney Island : « Le Palais de la gaieté est une jetée, modifiée de manière à devenir un *condensateur de rapports sociaux* : deux murs parallèles contiennent un nombre interminable de pièces et d'équipements privés, qui délimitent un *domaine public linéaire*²². » Mais en dépit de la linéarité de ses bandes programmatiques, que l'on pourrait également décrire comme une série de jetées juxtaposées, le projet pour La Villette n'est pas un parc de loisir ou un parc à thème pré-manhattanien, qui combinerait de façon définitive des programmes définis et liés entre eux, gelés dans un canevas mi-infras-structurel / mi-architectural. Il s'agit au contraire d'un diagramme post-manhattanien, c'est-à-dire d'un dispositif destiné non seulement à accueillir une série de programmes donnés, mais à permettre, voire à encourager, les nombreuses mutations programmatiques, le « changement et ajustement permanent », qui se produiront inévitablement dans un authentique parc métropolitain du XXI^e siècle. Plutôt que d'un projet, il s'agit donc de « la proposition d'une méthode qui combine la spécificité architecturale et l'indétermination programmatique [...] une proposition tactique qui vise à tirer un profit optimal de l'implantation la plus efficace et la plus explosive possible d'un certain nombre d'activités (dont la jouissance de la nature fait partie), tout en offrant une expérience esthétique (relativement) stable ». La proposition est méta-programmatique : elle est un point de vue sur la façon dont les programmes apparaîtront, disparaîtront, changeront et interagiront les uns avec

312

21 Pour les textes des deux phases du projet d'OMA pour La Villette, j'ai utilisé la version anglaise publiée dans *S,M,L,XL* (New York, The Monacelli Press, 1995, pp. 894-939), et la version française donnée dans le livre de Jacques Lucan, *OMA – Rem Koolhaas* (Milan/Paris, Electa/Moniteur, 1990, pp. 56-67). Les deux livres incluent également dans leurs sections sur La Villette le court texte de 1985 (« Éloge du terrain vague ») où Koolhaas, deux ans après le concours, était revenu sur le sens de ce projet. Plutôt que de suivre toujours la version française de ces textes, j'ai parfois choisi de la modifier ici quand la version anglaise me paraissait plus claire ou plus précise.

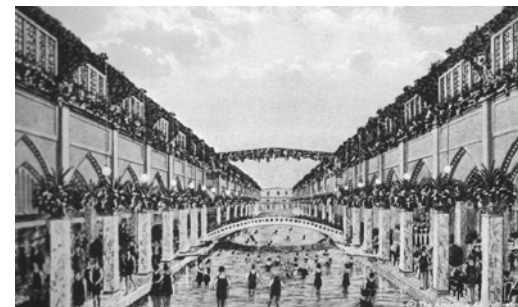
22 Rem Koolhaas, *New York délire*, op. cit., p. 64.

Le site et le programme :
congestion (OMA,
projet pour La Villette).



313

Projet du Palace
of Joy, Coney Island
1919 (in *New York
délire*, p. 64).



les autres, un dispositif de chimie programmatique, une scène productive pour la lutte et l'évolution des espèces programmatiques.

L'enjeu essentiel du concours est donc d'orchestrer sur un champ métropolitain la coexistence la plus dynamique entre des activités x, y et z, et de générer à travers leur interférence mutuelle une réaction en chaîne d'événements nouveaux et sans précédents. Autrement dit, la question est de savoir comment concevoir un condensateur social, basé sur une congestion horizontale, qui aurait l'échelle d'un parc.

Comme l'explique le premier paragraphe du texte de présentation donné par OMA pour la seconde phase du concours, la proposition est celle d'une (meta) « tapisserie programmatique en deux dimensions », c'est-à-dire d'un dispositif dont la nature post-manhattanienne avait déjà été clairement annoncée en première phase. Le « geste primordial » du projet (la juxtaposition de bandes programmatiques sur l'ensemble du site) est une translation littérale de la structure du gratte-ciel, dont la coupe devient le plan du champ métropolitain.

Cette stratification de bandes n'est pas sans évoquer le fonctionnement d'un gratte-ciel dont les étages superposés, tous capables d'accueillir des programmes fort différents, forment néanmoins un tout qui transcende la somme des parties.

Les métaphores, même quand elles paraissent n'être suggérées qu'en passant, sont à prendre très au sérieux. Koolhaas n'avait il pas évoqué dans *New York délire* cette « nouvelle discipline d'urbanisme métaphorique » que les théoriciens du manhattanisme avaient mise en œuvre « pour répondre à une situation métropolitaine qui, fondamentalement, a dépassé le stade du quantifiable²³. » La métaphore suppose l'analogie, et il est tentant de lire les différentes projections diagrammatiques qui constituent la proposition d'OMA pour La Villette comme la transposition des différents ingrédients du gratte-ciel. Ne peut-on en effet considérer le boulevard nord-sud qui devait « traverser toutes les bandes en les coupant à angle droit » comme l'équivalent de l'ascenseur ? Et les confettis tectoniques parsemés sur le site comme l'écho des plomberies qui servent et irriguent le bâtiment ?

Mais la métaphore implique aussi le transfert, la trahison et la transformation. Revenant sur son projet quelques trois années après avoir perdu le concours, Koolhaas devait exposer la nature de ce transfert de façon particulièrement claire et explicite :

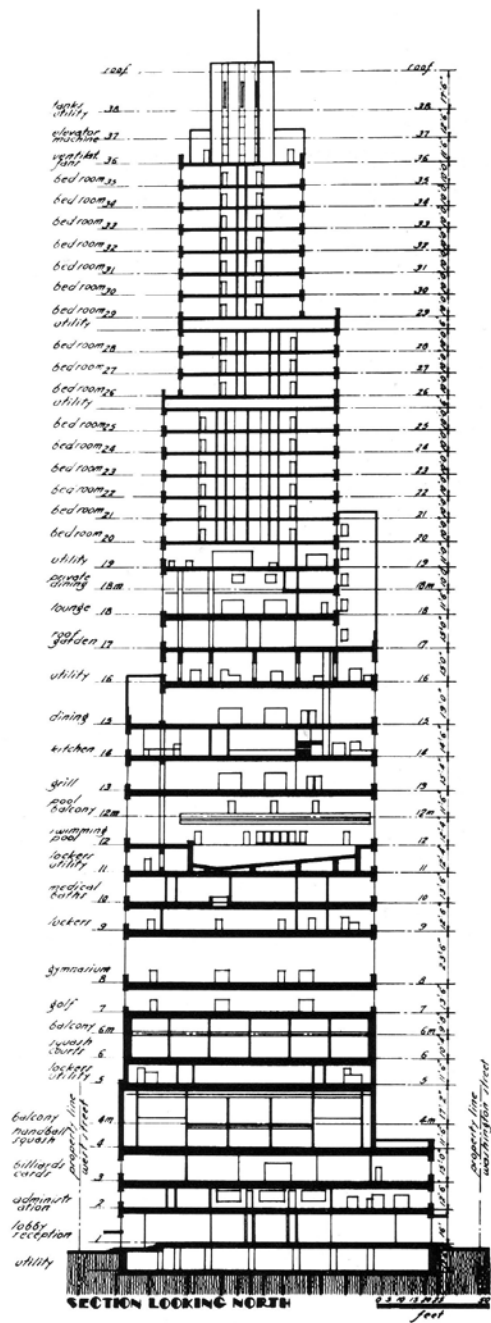
²³ Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 103.

Si l'essence de *New York délire* se trouvait dans la coupe du Downtown Athletic Club – un empilement turbulent de vie métropolitaine dans des configurations sans cesse changeantes ; une machine offrant la rédemption par excès d'hédonisme ; un gratte-ciel conventionnel, voire ennuyeux ; et le programme le plus extravagant qu'on ait imaginé au xx^e siècle –, La Villette pouvait être encore plus radical en éliminant presque entièrement l'aspect tridimensionnel, pour ne plus proposer à la place que du pur programme, débarrassé de toute camisole [*containment*]. Ainsi les bandes à travers le site étaient-elles analogues aux étages de la tour, chaque programme étant différent et autonome, mais modifié et « pollué » par la proximité des autres. Leur existence était aussi instable que les régimes chargés de leur rotation pourraient le désirer. La seule « stabilité » était offerte par les éléments naturels – les rangées d'arbres et la forêt circulaire – dont l'instabilité n'était garantie que par la seule croissance. Ce que La Villette suggérait, c'était en fin de compte l'exploitation pure de la condition métropolitaine : la densité sans l'architecture, une culture de la congestion « invisible »²⁴.

Pour Koolhaas, le transfert de New York à La Villette, du gratte-ciel au « terrain vague », représente donc une radicalisation, une sublimation, une façon d'atteindre l'essence ou l'esprit de la culture de la congestion, comme si, en couchant le gratte-ciel, en rabattant sa coupe sur le site, en projetant sa superposition architecturale sur la plate-forme du sol, on pouvait non seulement préserver mais démultiplier sa densité. Il convient d'examiner attentivement cette *translation* :

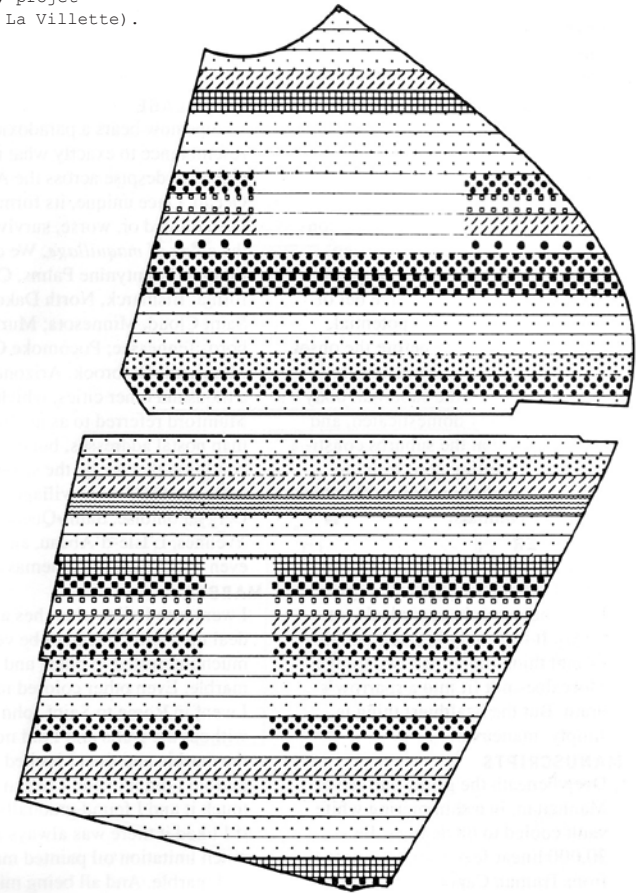
1. Là où le gratte-ciel produit de la congestion à travers la reproduction systématique du monde (la *multiplication* de sa parcelle), le défi de La Villette est de produire une congestion analogue à travers la *subdivision* systématique de la surface plate de cette parcelle d'origine.
2. Là où le gratte-ciel accueille un grand nombre de programmes variés et sans cesse changeants grâce à l'ablation des relations spatiales entre ces programmes (*schisme vertical*) et à l'oblitération de toute connexion entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice (*lobotomie*) – de façon à répondre aux usages tout en sauvegardant une certaine stabilité esthétique –, le projet pour La Villette cherche à obtenir les mêmes performances, mais *à l'air libre*, en maximisant au contraire la surface de contact, la perméabilité et la pollution mutuelle de ces programmes.
3. Là où le gratte-ciel donne une réponse architecturale à la culture de la congestion (grâce à tout un ensemble de dalles, de plans et d'écrans matériels qui garantissent un maximum de schizophrénie : une proximité

²⁴ « Elogy of the Vacant Lot », in Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, op. cit.*, p. 937 ; et Jacques Lucan, *op. cit.*, p. 67.



Coupe du Downtown Athletic Club
(in *ibid.*, p.129).

Les bandes
programmatiques
(OMA, projet
pour La Villette).



sans communauté), le champ métropolitain de La Villette se présente comme une plate-forme dématérialisée où c'est la nature qui va reprendre le rôle et les fonctions de l'architecture.

Dans cette transition de l'architecture à la nature, le statut de cette dernière est ambigu : «La nature, qu'il s'agisse des jardins thématiques, des jardins de découverte, ou des éléments de nature "réelle", sera également traitée comme un programme. Les îlots ou les écrans d'arbres, ainsi que les différents jardins seront comme les plans à coulisse d'une scène, créant une illusion de profondeur et de paysages différents, mais sans en offrir, au passage, la substance.» Ces deux phrases étaient clairement le paragraphe clé de la proposition initiale d'OMA, la thèse fondamentale que tout le texte de la seconde phase s'appliquerait à développer et, littéralement, à *démontrer*.

Au cours de la première phase, nous avons affirmé notre adhésion au programme et à la primauté de sa dimension sociale. Nous avons imaginé, à titre d'hypothèse, de créer un parc à travers une façon de faire cohabiter sur le site de La Villette un grand nombre d'activités humaines. Nous souhaitons à présent décrire en détail le paysage engendré par ce mode d'organisation. Après avoir expliqué «comment ça marche», nous voulons maintenant montrer «à quoi ça ressemble».

318

Le «paysage» : tel est donc le sujet de cette seconde phase, entièrement concentrée sur la clarification des différents statuts, rôles, fonctions et formes donnés à la nature dans le projet, ces statuts hésitant dialectiquement entre programme et méta-programme, contenu et infrastructure, voire quasi architecture²⁵. De fait, «le parc est la *mise en scène* de trois différentes catégories de nature».

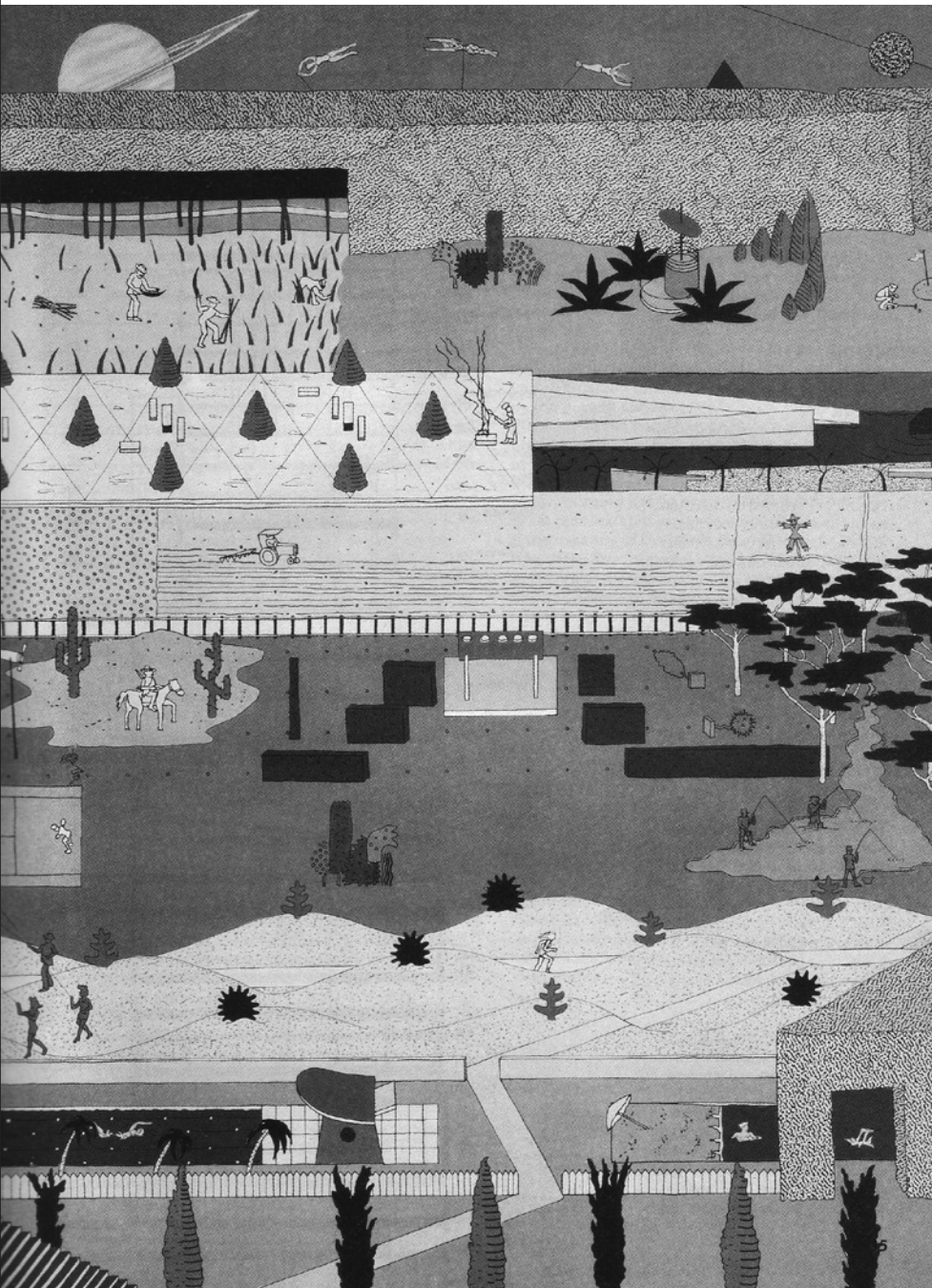
²⁵ Probablement en quête d'une contradiction productive, Koolhaas avait demandé aux paysagistes Michel et Claire Corajoud, dont le projet pour le parc avait été remarqué, mais néanmoins écarté à l'issue de la première phase du concours, de collaborer avec lui sur la seconde phase. Leur contribution à la proposition d'OMA est me semble-t-il assez lisible : dans l'accent placé sur le rôle et les fonctions des éléments naturels, dans l'émergence du thème de l'agriculture, et dans le raffinement des stratégies de plantation proposées. Mais l'on peut se demander si la subtile et remarquable déclinaison paysagère du concept de tapisserie programmatique, que favorisa cette collaboration, ne fut pas paradoxalement mésinterprétée comme une marche arrière par rapport à la sobriété diagrammatique de la proposition initiale, et si elle ne valut pas à finalement à OMA de se voir préférer le « radicalisme » beaucoup plus entendu et autoproclamé de son concurrent.

La première catégorie est expédiée en deux phrases : elle comprend toutes les régions du parc «où le programme lui-même est la nature, c'est-à-dire les étendues où le végétal domine (jardins thématiques, jardins didactiques, prairies de jeu, etc.)». Ces surfaces naturelles programmées faisant partie du contenu mutant que le parc est censé accueillir, elles n'ont pas vraiment besoin d'être décrites comme telles. La seule chose que le texte ait à dire au sujet de leur syntaxe est que «souvent, ces étendues ont été regroupées pour former de vastes ensembles propres à donner l'*image transposée* de champs ouverts.» La précision est intéressante car elle suggère que si la nature est programmée, les bandes programmatiques peuvent à leur tour être assimilées à des surfaces naturelles ou agricoles qui sont ensemencées, arrosées et récoltées, et sur lesquelles plusieurs types de cultures peuvent tourner. Si les programmes interprètent la nature, la nature interprète les programmes. La métaphore, ou transposition, est réversible.

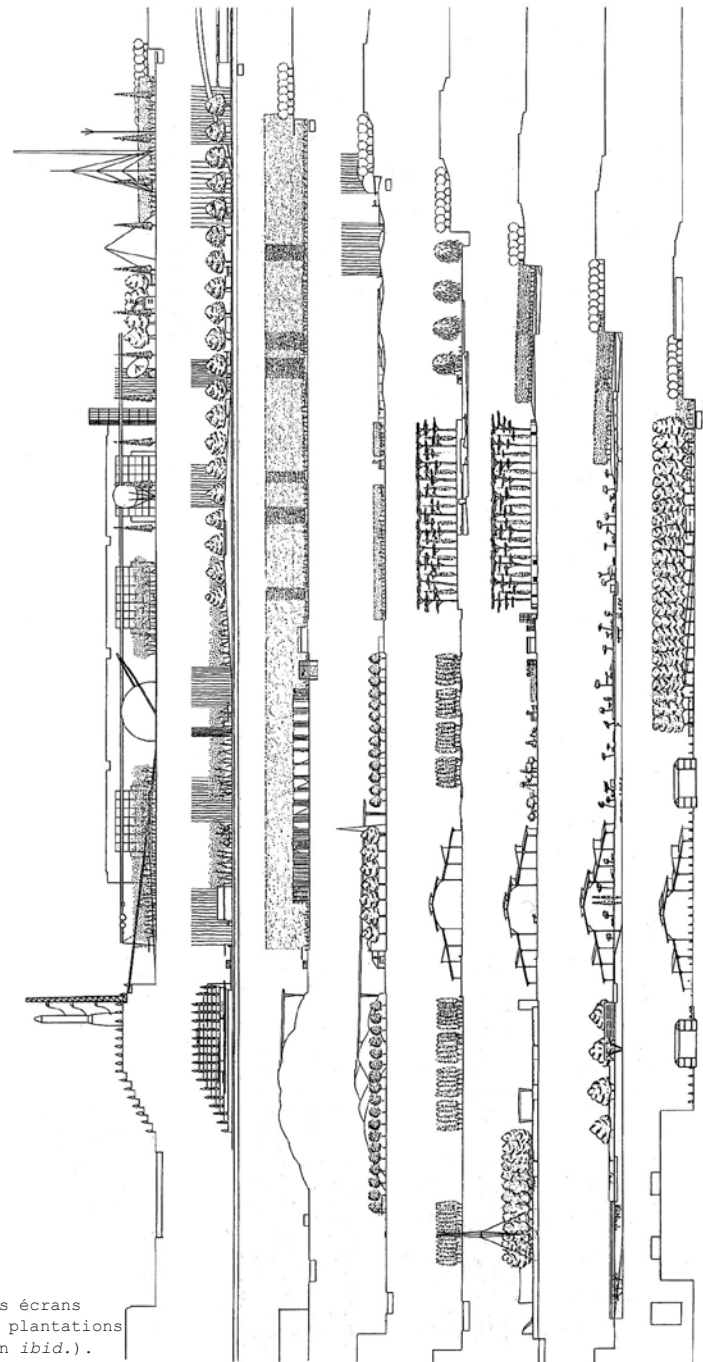
La seconde catégorie de nature mise en scène dans le parc est décrite avec beaucoup plus de détail et de précision. Il ne s'agit plus de la surface épaisse des prairies ou des jardins programmés, mais des parois plantées qui délimitent les bandes ou champs programmatiques : «des écrans d'arbres, parallèles aux bandes, qui définissent les zones tout en créant en même temps une série de paysages successifs». Nous reconnaissons ici les «différents plans d'un décor de théâtre» mentionnés en première phase, qui sont manifestement la transposition, dans le parc, des dalles du gratte-ciel. De la même manière que les différents mondes empilés dans le gratte-ciel sont tous strictement contenus, «sans fuite», entre deux dalles horizontales de matériaux solides, de même les bandes programmatiques du parc sont définies et cadrées par ces alignements d'arbres verticaux. Mais la transposition est clairement une transformation. À la différence des dalles du gratte-ciel, qui sont toutes semblables et neutres (une pure et simple répétition du même, si l'on néglige la diminution progressive en surface), et strictement imperméables (seul l'ascenseur perfore le schisme vertical), les écrans arborés du parc sont au contraire tous génétiquement et formellement distincts (différant par la taille, les essences, le degré de transparence, de densité ou d'homogénéité) et essentiellement poreux.

319

De cet arrangement naissent deux types de perception : vus dans la perspective stratifiée nord-sud, ces écrans s'additionnent pour suggérer la présence d'une masse arborée (environ 6 000 sujets) qui couvrirait l'ensemble du site. À l'inverse, dans le sens est-ouest, ces écrans cadrent des espaces ouverts, analogues à des «champs».



Une congestion de paysages
(OMA, in *ibid.*, dessin d'Alex Wall).



Les écrans
de plantations
(in *ibid.*).

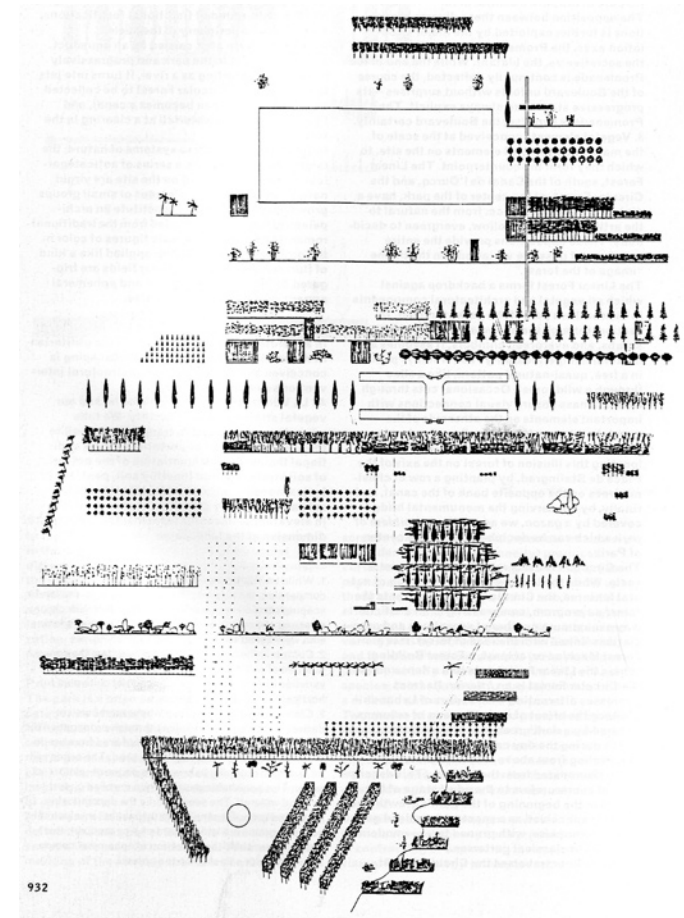
D'où l'assimilation de ces paravents à des rideaux de théâtre produisant un paysage à coulisses que les acteurs/spectateurs peuvent librement traverser, en filtrant à travers ces écrans ou en naviguant dans leurs trouées : « Des brèches occasionnelles ouvrent des vues. Ce jeu d'enclaves et de connexions a pour effet de contracter et d'élargir alternativement le champ de vision. » En outre :

Le contraste entre ces différentes perceptions est exploité par les deux axes majeurs de circulation, la promenade et le mail (ou boulevard), d'un côté le dissimulé, de l'autre le criard. Tandis que la direction de la promenade est sans cesse défléchie, le parcours du mail se développe sans surprise, ses différentes étapes étant toujours explicites. La Promenade est surprise, le mail certitude.

En d'autres termes, tout cet arrangement d'écrans parallèles, dont la succession peut être appréhendée de façons très différentes (de la plus directe à la plus oblique), est un puissant accélérateur de perspective qui fonctionne à plusieurs niveaux : physique, perceptif, social, et programmatique. Tandis qu'ils canalisent le flot des programmes, tels une série de barrages successifs (et à l'instar du canal, lui-même digéré comme une bande du tapis programmatique), ces écrans construisent ensemble une dense stratification, un mille-feuille de paysages (anti-axial), qui exacerbe le désir de pénétration. Ainsi débité en une série d'élévations ou d'arrière-plans glissés les uns derrière les autres tels les vitres peintes des premiers dessins animés, le parc agit comme un incubateur ou transformateur métropolitain, une matrice où l'on peut semer et croiser des variétés sans cesse changeantes de programmes publics. La division supplante la multiplication.

Au-delà des surfaces naturelles programmées et des écrans arborés verticaux, la troisième catégorie de nature mise en scène dans le parc comprend les deux grandes instances où celle-ci est traitée comme masse ou comme volume, et tout à la fois comme programme et comme bâtiment. Le statut quasi-architectural de ces deux forêts (une linéaire et une circulaire) est on ne peut plus explicite : ce sont « des éléments végétaux conçus à l'échelle des éléments architecturaux majeurs du site (la Grande Halle et le Musée), dont ils forment le contrepoint ». Mais avec le rôle qui leur est ainsi assigné, elles incarnent également, l'une par rapport à l'autre, des pôles opposés (comme la tour et la sphère dans *New York délire*) : « La Forêt Linéaire au sud du canal de l'Ourcq, et la Forêt Circulaire au centre du parc se répondent dialectiquement : du naturel à l'artificiel, du massif au creux, du persistant au caduc. Ces oppositions déploient tout le spectre des variations possibles sur le thème "image de la forêt". »

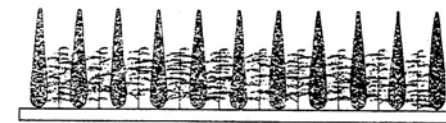
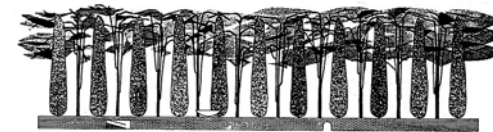
Diagramme des éléments paysagers (in *ibid.*).



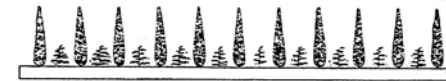
D'une certaine façon, la Forêt Linéaire peut être lue comme un écran arboré qui aurait été *boosté* dans la troisième dimension pour occuper toute la largeur d'une bande. Bien qu'elle constitue une masse linéaire («comme la tranche d'une forêt sauvage») et qu'elle offre «un maximum d'imperméabilité», elle agit également comme un écran, formant «une toile de fond sur laquelle se détachent toutes les composantes végétales ou architecturales de la partie sud». À cause de cette fonction de faire-valoir par rapport aux autres éléments du projet, et parce qu'elle représente aussi «un emblème du parc», il est tentant de comparer le rôle de cette Forêt Linéaire à l'intérieur de la tapisserie programmatique de La Villette à celui que joue Central Park à l'intérieur de la grille de Manhattan : l'illustration d'un contraste. Du reste, le fait que la relation entre figure et fond soit ici renversée (la masse de la Forêt Linéaire surgissant comme une extrusion dans une série de bandes programmatiques traitées comme des champs ouverts) confirme le sens de la translation opérée de New York à La Villette. La Forêt Linéaire, tendue comme une tranche d'épaisse *wilderness* – «un assortiment d'arbres, d'arbrisseaux et de plantes grimpantes persistantes... le tout planté selon un agencement libre et quasi naturel» –, est le degré zéro du programme : une bande où le programme automatique de la nature est porté à son climax, une toile de fond contre laquelle toutes les autres bandes se détacheront comme des forêts invisibles de dispositifs sociaux, denses en potentiels²⁶.

À l'autre bout du spectre, la Forêt Circulaire est littéralement une architecture de paysage, voire un *édifice* de paysage : «Alors que la Forêt Linéaire constitue un répertoire d'éléments naturels, la Forêt Circulaire représente la forêt comme *programme*, un concentré d'artifices destinés à provoquer un maximum de sensations et d'associations liées à l'idée de forêt. C'est une Forêt-Machine ou tout au moins une Forêt-Bâtiment. Alors que la Forêt Linéaire se présente comme une *masse* dense, la Forêt Circulaire est un *intérieur*.» L'opposition entre les deux forêts est, comme on peut voir, absolue. Tandis que l'une est une quasi-bande, l'autre est un quasi-bâtiment qui fait en effet écho aux autres grands éléments architecturaux présents sur le site : la Grande Halle, qui devait être littéralement traversée par les bandes, et le musée, qui aurait également pu être organisé en une série de strates ou de coulisses analogues à des bandes. Perchée sur un socle de 3 mètres de haut, la Forêt Circulaire proclame son caractère artificiel. Conçue au départ comme «un spectaculaire jardin à la française surélevé, avec arbres taillés, référents

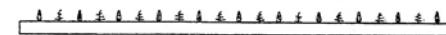
Croissance de la forêt
circulaire (in *ibid.*).



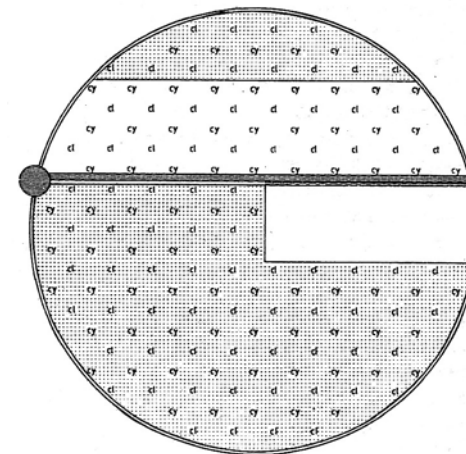
2017



2002



1987



²⁶ Koolhaas redécouvre, et exacerbe à sa façon, la conception assez classique qui considère le *paysage* (et en particulier le paysage naturel) comme l'arrière-plan ou le fond de scène de l'*histoire*.

modernes des parterres classiques», il est prévu que son état adulte produira «l'effet de majestueuses rangées de colonnes coiffées d'un toit végétal vert sombre qui, de jour, calibre des rais de lumières venant du ciel et, de nuit, concentre l'artifice d'un éclairage au sol». Avec le chemin de ronde qui court sur sa périphérie comme sur une fortification, avec le sol en marbre qui traverse son socle, et les fumées qui s'échappent «de plusieurs feux de camps disposés en creux, çà et là, sur cette surface parfaite», la Forêt Circulaire évoque le «temple de vivants piliers» des *Correspondances* de Baudelaire. Mais sa forme ronde, qui s'exhausse du sol comme le seul élément qui ne puisse être assimilé par les bandes, rappelle également l'obsession récurrente de Manhattan pour l'opposé absolu de la tour qu'est la sphère²⁷. Dans la *Flatland* du champ métropolitain, une sphère «transite» comme cercle.

Cela étant dit, l'opposition polaire de la Forêt Circulaire et de la Forêt Linéaire n'est que relative. De même qu'à Central Park «la rectilinéarité du Mail n'est pas plus formelle que l'informalité calculée du Ramble», l'artificialité de la Machine-Forêt de La Villette n'est pas vraiment supérieure à celle de la tranche de *wilderness*. En tant qu'*extrusion* du champ métropolitain, comme *compression* de l'idée de forêt et comme *volume* ou bâtiment de paysage, la Forêt Circulaire fonctionne aussi, à sa façon, comme un faire-valoir de la tapisserie programmatique.

326 Comme nous l'avons vu, le transfert de Manhattan à La Villette, qui se donne pour une radicalisation (par dématérialisation) de la culture de la congestion – et qui est obtenu en rabattant la coupe du gratte-ciel sur le sol lisse de la ville – implique une sorte d'inversion ou de permutation des rôles entre architecture et nature. «Alors que la trame du projet est composée comme une tapisserie programmatique, expliquait OMA, sa troisième dimension dans l'espace lui est donnée par l'élément "nature".» Tandis que la congestion programmatique était produite à Manhattan grâce à la démultiplication architecturale du site (la réplification indéfinie d'une surface à deux dimensions dans la troisième), elle est obtenue à La Villette grâce à la subdivision ou partition verticale (les écrans naturels) du champ bi-dimensionnel auquel est ainsi conférée la qualité d'une série de volumes programmatiques, ou d'une forêt de potentialités. La Villette est ainsi le résultat d'une révolution complète qui a vu le tapis d'Arcadie synthétique de Central Park filtrer à travers la coupe du gratte-ciel pour se rabattre au sol, mais *retourné* en tapisserie programmatique.

²⁷ L'ultime exemple de cette obsession est bien entendu le projet «conceptuel métaphorique» de Koolhaas lui-même, «La Ville du globe captif», sur lequel s'ouvre l'appendice de *New York délire*.

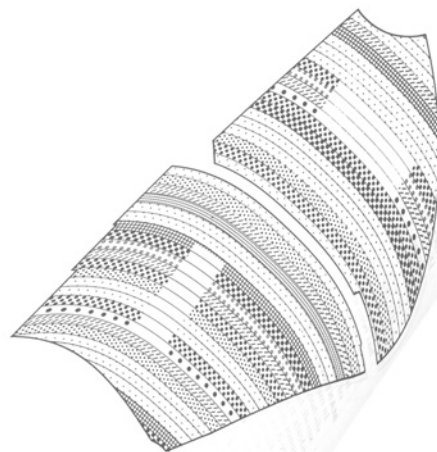
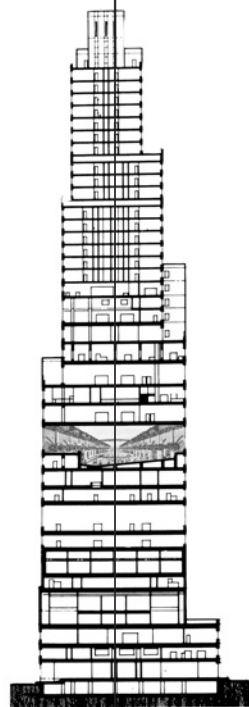
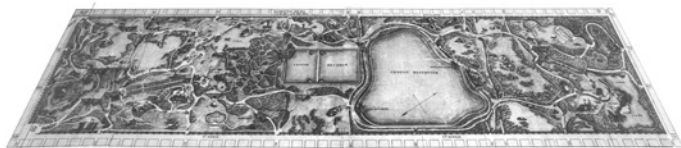
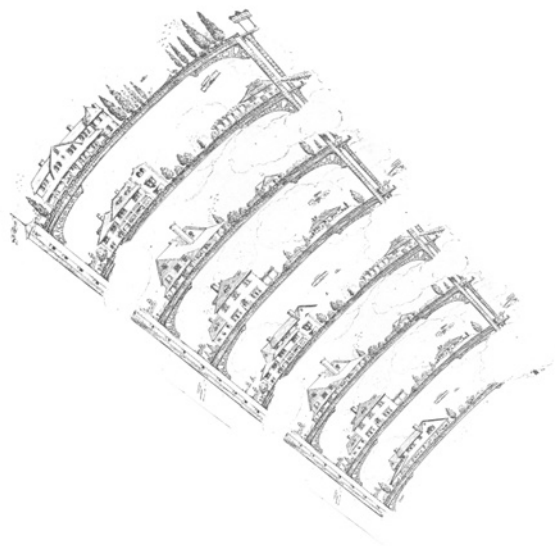
Au bout du compte, qu'est-ce qui distingue au juste l'une de l'autre, la tapisserie du tapis? Ne sont-ils pas tous deux étendus sur le site lui-même? La réalisation de Central Park était toutefois décrite comme une opération dialectique: «Une série de manipulations et de transformations opérées sur la nature "sauvée" par ses concepteurs». Le contexte initial avait largement informé ou guidé le projet en fournissant le «catalogue d'éléments naturels» que les concepteurs du parc avaient «reconstitués et compressés en un système de nature.» À La Villette, le site d'origine était presque aussi neutre qu'une dalle de béton. Seule l'infrastructure du canal, en donnant son orientation aux bandes, se retrouve dans la syntaxe du parc: un bout de Pays-Bas atterri du ciel pour rédimmer une plate-forme essentiellement stérile. Comme le terrain de golf qui occupait le 12^e étage du Downtown Athletic Club, le paysage de La Villette est une *surnature*. La stratégie paysagère exposée par OMA est à cet égard particulièrement explicite:

À La Villette, le sol est presque partout stérile. Or, notre stratégie végétale exige la fertilité. Nous profiterons donc de la nécessité d'apporter de la terre végétale pour faire de cette importation un thème supplémentaire de notre projet. En cela nous viserons deux objectifs: différencier la nature des substrats d'apport (terre de bruyère, tourbe, etc.) requis pour juxtaposer des scènes végétales naturelles et artificielles impossibles en milieu fertile homogène; et montrer clairement, en élévation, les différentes couches d'apport comme diverses strates qui, vues en élévation, accentueront encore la troisième dimension du paysage.

En d'autres termes, le site est presque entièrement *produit*, plutôt que déduit de sa situation initiale. Sa seule profondeur archéologique sera offerte par la révélation en coupe des «interventions infrastructurelles nécessaires à sa transformation».

Curieusement, cette relative abstraction du contexte et des circonstances du site fut initialement présentée comme un choix tactique et presque économique dans le contexte du concours: «Insérer le parc dans son environnement urbain requiert des données extrêmement précises. Aussi nous sommes-nous abstenus de détailler l'interface du parc et de la ville, pour nous concentrer plutôt sur l'élément le plus essentiel au succès du parc lui-même, à savoir sa région centrale ou son "torse" (qui est également développé dans la maquette).» Autrement dit, la greffe de la tapisserie dans son contexte urbain requiert certainement une négociation précise avec toute une série de contingences locales, et ce processus d'ajustement aurait sans doute un certain effet en retour

Du tapis synthétique
à la tapisserie programmatique:
plan de Central park, «théorème
de 1909» (principe du gratte-ciel
comme démultiplication de son
site), coupe du Downtown Athletic
Club, et diagrammes d'OMA montrant
les bandes programmatiques et
la stratégie paysagère du projet
pour La Villette. À l'étage
de la piscine dans la coupe
du gratte-ciel: image du projet
de Palace of Joy pour Coney
Island, la quasi-bande
d'un «domaine public linéaire».
Toutes images tirées de *New York
Délire* et de la proposition
d'OMA pour le concours du parc
de La Villette. Montage de
Sébastien Marot.



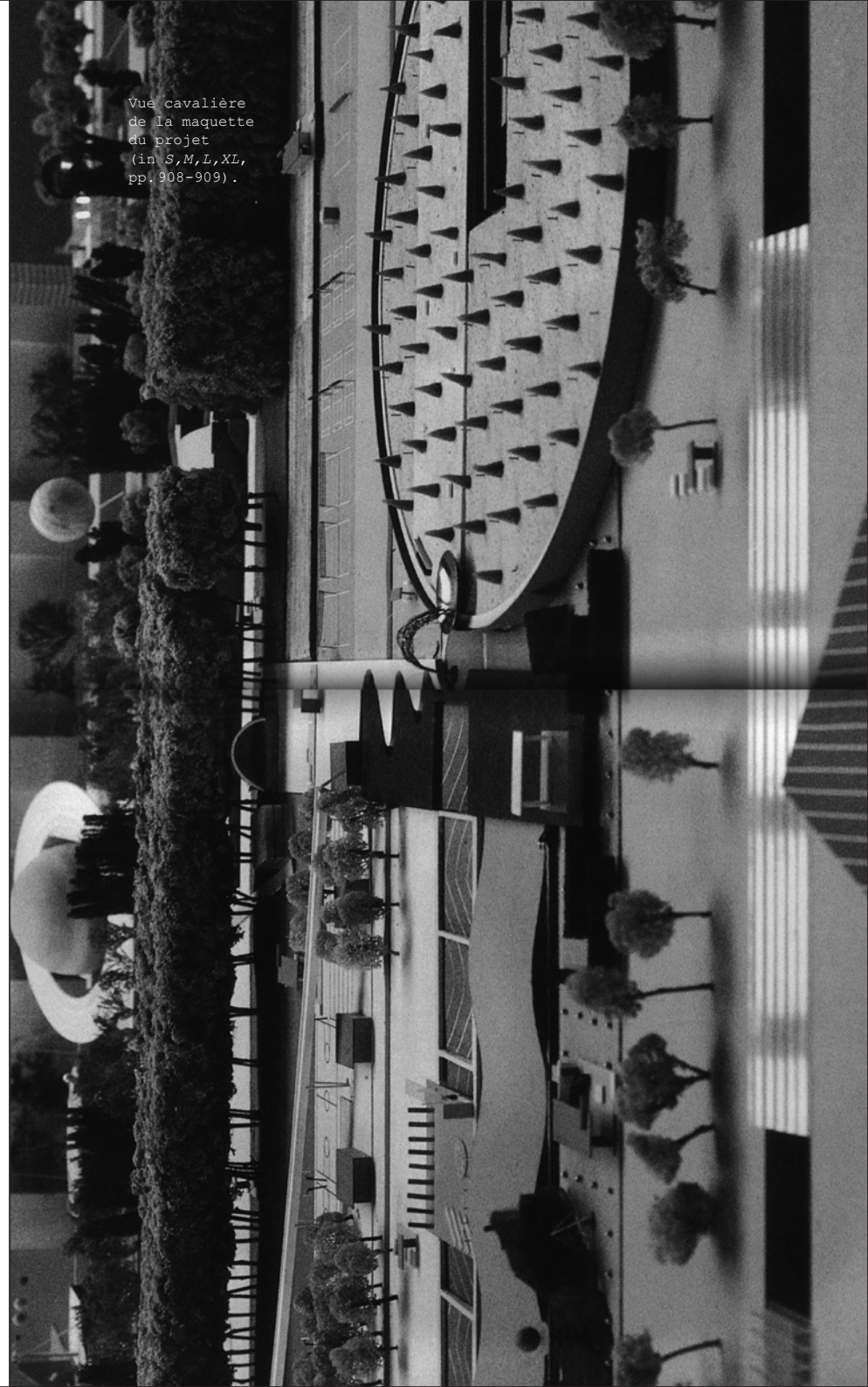
(*feedback*) sur le projet et la programmation du parc ainsi greffé. Mais cela ne change rien : la priorité est à l'identification diagrammatique du concept. La conclusion de la proposition finale d'OMA réaffirmerait nettement cette hiérarchie :

Au bout du compte, nous insistons sur le fait qu'à aucun moment nous n'avons eu la prétention de produire un *paysage-design* [*a designed landscape*]. Nous nous sommes bornés à organiser une trame susceptible d'absorber une série infinie de nouvelles significations, extensions ou intentions, sans pour autant entraîner de compromis, de redondances ou de contradictions. Notre stratégie consiste à conférer au simple la dimension de l'aventure. L'utilitaire coïncidant avec le poétique, la réalisation ne peut que coller au conceptuel.

Avant de descendre de ce tapis magique, considérons brièvement les images frappantes à travers lesquelles le projet fut conçu et véhiculé : les diagrammes conceptuels noirs et blancs de la première phase, le grand plan au trait, levé dans la matrice d'encre noire de la métropole (sorte d'équivalent post-manhattanien des rendus d'Hugh Ferriss), l'extraordinaire dessin d'Alex Wall, où une perspective ascendante à travers les bandes programmatiques est produite par pure superposition, et, pour finir, les vues à vol d'oiseau de la plasticité surréelle de la grande maquette, si grande que les membres de l'agence qui y travaillaient devaient être hissés sur des plates-formes à poulies afin d'aller glisser comme des plongeurs au-dessus de sa surface colorée. La troisième dimension n'est pratiquement conférée à cette tapisserie qu'à travers la superposition mentale de ces diagrammes plats et de ces surfaces inframinces. Pas une seule photographie du site, même sous forme de montage, n'est versée au dossier.

Dans *S,M,L,XL*, cependant, toute la section consacrée au projet pour La Villette (où sont reproduits tous ces documents visuels et textuels, légèrement révisés) a été serrée entre deux photographies noir et blanc imprimées pleine page, la première montrant une vue à vol d'oiseau du site avant le concours (avec les abattoirs), et la seconde, empruntée à l'agence de Bernard Tschumi, une vue terre à terre sur laquelle une folie immaculée émerge du chaos et de la boue du chantier. Dans la structure globale du livre, où chaque projet, et même chaque double-page, est l'équivalent d'un étage dans un gratte-ciel à feuilleter, le tapis volant du parc de La Villette figure ainsi comme une tranche de pur potentiel, de pure poésie, compressée entre deux dalles de réalité, l'une passée, et l'autre en devenir.

Vue cavalière
de la maquette
du projet
(in *S,M,L,XL*,
pp. 908-909).



La Villette II: Observatoire souterrain

En 1997, le paysagiste Alexandre Chemetoff publie *Le Jardin des bambous au Parc de La Villette*. Le livre raconte, dix ans après sa livraison, la construction de ce fameux jardin thématique, qui avait été réalisé à l'intérieur du plan général développé par Bernard Tschumi. Chemetoff, comme Koolhaas, avait participé aux deux phases du concours pour le parc, mais en adoptant une tout autre approche du problème : « Nous avons imaginé un parc tracé à partir de ses limites avec la ville : métro, boulevard périphérique, boulevards des maréchaux, avenue Jean-Jaurès, proposant de modéliser des coupes entre les niveaux du site environnant et ceux du parc, afin de créer des microclimats propices au développement des activités d'un programme foisonnant²⁸. » Tout le projet procédait donc plutôt du site que du programme proprement dit. La démarche était sub- plutôt que sur-urbaniste. De fait, la tentative d'aménager une connexion paysagère exceptionnelle entre ville et banlieue, et de surmonter la monumentale barrière (à la fois physique et sonore) du périphérique, était clairement l'une des ambitions majeures du projet. Tandis que les travaux en coupe et les jeux de niveaux auraient permis une sorte de fusion du parc avec ses environs, une série de jardins encaissés ou surélevés auraient assuré l'identité et l'intimité d'un « théâtre des climats » consacré à l'adaptation et à la mise en scène de toute une culture technique agricole et horticole.

Nous avons choisi de nous inscrire dans la tradition des jardins productifs de la région parisienne. Ainsi se dessinaient les contours et les reliefs d'un parc urbain fondé sur des expériences généralement liées au monde de l'agriculture, mais qui nous semblaient trouver ici leur pertinence. Nous voulions imaginer un parc et des jardins où l'on pourrait expérimenter, mettre en application et faire connaître les techniques de maîtrise de l'environnement. Nous nous étions alors intéressés aux recherches sur le contrôle du climat. Ce qui nous passionnait, c'était d'imaginer un parc où il y aurait moins de bruit, où il ferait plus chaud, où l'air serait plus humide ou plus sec, où la température serait plus élevée que dans les quartiers alentour... un parc où seraient mises en scène des techniques souvent simples et économes susceptibles de changer les conditions du milieu, de créer un climat propice aux activités qui s'y dérouleraient²⁹.

²⁸ Alexandre Chemetoff, *Le Jardin des bambous au parc de La Villette* (photographies d'Elizabeth Lennard), Hazan/Parc de La Villette, Paris, 1997, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

En se référant aux travaux de Buffon au Jardin des plantes (qui avaient croisé l'acclimatation de nouvelles plantes avec l'innovation technique dans les bâtiments), de Paxton à Chatsworth, de Schumacher pour le Stadtpark de Hambourg, de La Quintinie au Potager du Roi à Versailles ou de Girardeau à Montreuil, le projet envisageait un parc urbain qui aurait fonctionné à la fois comme un « théâtre des climats », un « théâtre des innovations » et un « théâtre de la transformation de la ville ». Au delà de ses plantes, le parc aurait ainsi accueilli une collection, une pépinière d'architectures expérimentales.

Mais ne nous attardons pas d'avantage sur ce projet. S'il était à l'évidence l'une des propositions sub-urbanistes les plus convaincantes du concours, il lui manquait sans doute la perfection conceptuelle et la cohérence poétique du manifeste sur-urbaniste d'OMA³⁰. Examinons plutôt ce livre, qui se présente donc comme le récit rétrospectif d'une transformation. Après le concours, quelques-uns des architectes et des paysagistes dont les projets avaient été particulièrement remarqués furent invités à concevoir des « jardins thématiques » le long de la promenade cinématique de Tschumi – laquelle, censée fonctionner comme une piste de montage, se présente comme une espèce de version suave et méandreuse de celle de Koolhaas. La « séquence » ainsi proposée à Chemetoff pour son intervention, consacrée au thème de l'énergie, était située au beau milieu du parc, juste en dessous du canal. Là, loin des frontières du parc et de la ville, Chemetoff se tourna vers son substrat, le sol, de façon à activer et à mettre en scène les thèmes qu'il avait exploré lors des deux phases du concours. Le livre est le compte rendu précis de cette entreprise paysagère, non pas la publication du « Jardin des bambous » achevé, tel que nous le connaissons aujourd'hui, mais la description minutieuse et didactique du processus de sa construction, et de la transformation physique d'un site donné :

Je m'intéresse à des projets pour lesquels la notion d'œuvre ne réside pas seulement dans le contrôle et l'aboutissement d'une image, mais dans le rapport, l'équilibre qui s'installe entre les moyens de la transformation, le site existant, la nécessité du changement et le résultat. Ce qui me semble être novateur dans l'art des jardins c'est précisément le rapport entre le projet et l'état des lieux³¹.

³⁰ Cette remarque n'est pas du tout une critique. Les projets sub-urbanistes, parce qu'ils procèdent largement à partir des contingences de l'existant, peuvent difficilement atteindre *a priori* cette perfection conceptuelle. Leur ambition de dégager le concept du site lui-même ne leur permet pas de déployer immédiatement cette cohérence ou cette sophistication intellectuelle que leurs cousins sur-urbanistes considèrent comme leur premier objectif, et qui finit souvent par être leur prison.

³¹ Alexandre Chemetoff, *op. cit.*, p. 6.



«Le paysage avant la bataille»
(photographie coloriée d'Elizabeth
Lennard in Alexandre Chemetoff,
Le Jardin des bambous, 1997).

Les travaux d'excavation
(in *ibid.*, p. 31).

Le livre, en format «paysage» (à l'italienne), consiste en une collection de photographies noir et blanc fortement contrastées – dont certaines ont été peintes ou coloriées – toutes de taille identique et publiées une par page. Ces images, toujours légendées de façon très didactique, sont organisées en sept séquences ou chapitres, introduits et conclus à chaque fois par de courts textes çà et là illustrés de croquis ou de diagrammes à main levée. Au début du chantier, Chemetoff avait demandé à l'artiste et photographe Elizabeth Lennard de documenter sa progression. Le livre est une sélection et un classement opérés au passé antérieur dans cette banque d'images qui avait été laissée en jachère pendant dix ans.

L'impression visuelle produite par le livre est celle d'une plongée oblique dans une vaste ornière de terre et de boue. Une confrontation plutôt directe avec le substrat d'un site littéralement excavé : une lutte et un débat physique avec la matière. Les photographies elles-mêmes ont une espèce de qualité physique, comme si leur grain avait capturé quelque chose de la granulation de cette matière omniprésente, creusée, repoussée, retenue, terrassée, renforcée et plantée de bambous. Une forte impression de masse et d'action, d'inertie et d'énergie, émane de ces images à mesure qu'elles témoignent du dégagement et de l'agencement progressifs d'une arène de terre et de travail.

Ce que j'aimerais souligner ici, c'est l'étrange parenté qui relie ces images à celles que Smithsonian avait publiées dans son essai sur Central Park. De fait, la première image du livre, une vue coloriée du «paysage avant la bataille», pourrait presque être assimilée au zoom final de Smithsonian sur l'étang envasé du Pond («Gaptow Bridge with mud slough»), ou placée à côté de plusieurs autres documents photographiques utilisés par lui, en particulier la vue du «site du parc avant la construction» prise en 1858 : même saturation de matière, même sentiment de plasticité du sol, de masse et d'énergie latente. Les couleurs ajoutées par Lennard, et notamment cet orange pâle uniformément appliqué sur la terre remuée du premier plan, donnent à son image une espèce d'atmosphère sépia, qui accélère sa profondeur temporelle et renforce du même coup le parallèle avec les images d'Olmsted et de Smithsonian. D'une certaine manière, cette photographie coloriée du site boueux du futur Jardin des bambous, sur le point d'être excavé, opère une sorte de fusion dialectique des vues d'Olmsted et de Smithsonian sur le parc comme négociation entre un passé futur et un futur passé. Souvenons-nous des élucubrations de Smithsonian sur le Pond : «L'entretien de l'étang semble avoir été longtemps négligé. La vase devrait être draguée. Cette opération d'entretien pourrait être traitée de manière artistique comme une "sculpture d'extraction de vase". Grâce à des films ou des photographies documentaires, l'opération d'entretien se

transformerait en quelque chose de dialectique. » Si le livre de Chemetoff ne raconte pas la réalisation d'une telle sculpture ou d'un tel remplissage de terre, mais plutôt la réalisation symétrique d'un jardin dans un sol ainsi excavé, la parenté des deux entreprises est difficile à manquer³².

D'habitude on attend la fin du chantier afin que les photographies du projet en état d'achèvement montrent les images d'une réalisation terminée, qui ressemble le plus possible à l'idée que l'on s'était faite du résultat. On est alors souvent déçu et il faut attendre longtemps pour que les images de la réalité coïncident avec ses propres espérances. Ici au contraire nous voulions saisir les instants passagers des étapes de la constitution du jardin [...] Ces images nous font découvrir des paysages que les efforts conjugués de terrassiers, de maçons et de jardiniers transforment. Et l'on voit sous nos yeux comment trois mille mètres carrés de terrain plat et boueux prennent du relief et progressivement sont aménagés et plantés³³.

Mais ces tirages photographiques ne retracent pas seulement l'histoire d'un chantier:

Ils montrent que le jardin est constitué de la mémoire des moments de sa fabrication. Les scènes du chantier composent un récit que le temps poursuit sur les murs, les parois, les colonnes, le sol des allées et la végétation des bambous. [...] Elles représentent le moment du passage entre l'état des lieux antérieur et l'état futur et nous font partager ce qui fonde l'idée même du projet et qui en constitue la matière. Lorsque l'on surveille un chantier, que l'on suit les travaux, on est parfois surpris. Un jour apparaît un jardin. On commence soi-même à le parcourir, l'attitude des compagnons, des ouvriers, des jardiniers change, ils travaillent au jardin, alors que hier encore ils étaient sur un chantier. La frontière entre un jardin et un chantier est ténue. Nous avons tenté de faire partager ces moments d'émotion où l'on voit les choses prendre forme, acquérir une indépendance particulière. Ce que l'on voit en regardant ces photos, c'est la manière dont chaque moment contribue à façonner le jardin. Nous avons décidé de le montrer tel qu'on ne peut plus le voir aujourd'hui que les travaux sont finis, un jardin en formation, les étapes du passage d'un site d'un état dans l'autre, les différents visages

³² Du reste, l'idée d'inviter Elizabeth Lennard à suivre le chantier du jardin était venue à Chemetoff en songeant à une autre de ses photos peintes qui montrait un chantier dans une rue de New York: « On y voyait des ouvriers en combinaison de travail aux couleurs vives, des barrières, des rubans de signalisation, des camionnettes avec des gyrophares et un épais nuage de vapeur s'échappant d'un regard de chauffage urbain dans la chaussée. » (*Ibid.*, p.5).

³³ *Ibid.*, p.5.

d'un lieu. Une métamorphose composée où l'on découvre les jardins éphémères successifs qui déterminent la forme du jardin tel qu'il apparaît aujourd'hui³⁴.

Les séquences d'images qui constituent les sept chapitres du livre sont chacune consacrée à une dimension ou à un élément particuliers du jardin. Arrangées en ordre chronologique, elles témoignent de la construction et du développement progressifs de ces différents thèmes ou éléments, comme si le Jardin des bambous n'était finalement que le résultat de leur somme ou de leur combinaison: une atmosphère particulière produite au croisement de ces différentes séquences de décisions, d'actions et d'expérimentations à pied d'œuvre³⁵.

Ces séquences constituent également sept façons successives de revisiter l'ensemble, sept perspectives et points de vue complémentaires sur cette vasque d'atmosphère, sept récits qui, combinés, finissent par distiller peu à peu le concept du jardin. En définitive, ce jardin n'est pas tant formé et informé par un schéma préalable qu'entrepris comme le laboratoire de son propre concept. Nous allons le montrer ici par deux exemples.

L'ambition d'excaver le site, de le considérer comme un volume plutôt que comme une surface ou un tapis, et de transformer 3 000 mètres carrés en 10 000 mètres cubes, était là dès le départ, mais plutôt comme une espèce d'intention ou de réaction intuitive (héritée du projet pour le parc) que comme le fruit d'un concept parfaitement élaboré *a priori*. Ce jardin serait un volume, pas « une surface à laquelle seul les arbres, les ouvrages et les mouvements de terre apporteraient du relief; le jeu des points, des lignes et des surfaces sur l'étendue d'une toile blanche ou d'un terrain vierge. C'est un espace en trois dimensions, un volume capable, taillé dans l'épaisseur d'une terre ancienne. » La situation, pourtant, ne se prêtait pas facilement à cette intention. Le budget avait été établi sur l'idée que le projet s'arrangerait du terrain dans son profil d'origine « sans en changer substantiellement les niveaux », et ne tenait donc aucun compte des problèmes liés à l'ambition d'évider un espace dans un terrain boueux voisin d'un canal. Mais justement, ces circonstances, et les contraintes qui en découlaient, allaient informer en profondeur la poétique du jardin.

³⁴ *Ibid.*, pp.5-6.

³⁵ Les titres de ces chapitres, comme d'ailleurs le ton général de la description – le projet se découvre dans la progression pas à pas de sa propre fabrication – sont très terre-à-terre: 1. « La paroi à la parisienne et les murets »; 2. « Les ovoïdes »; 3. « Canalettes et cheminements »; 4. « Le cylindre sonore »; 5. « Les emmarchements »; 6. « Une présence discrète » [seule exception, mais significative] et 7. « La plantation des bambous ». Et voilà! Quasiment la Semaine de la Création, sinon que tous ces chantiers, arrangés ici en ordre grossièrement chronologique, s'imbriquèrent largement dans un ballet complexe.



Le «mur à la parisienne»
en cours de coffrage
(in *ibid.*, p.26).

Le profil d'une vieille
canalisation ovoïde
(in *ibid.*, p.42).

La longue «paroi à la parisienne» qui définit sa limite nord est un témoin de l'ingénieux processus que le paysagiste a imaginé pour creuser et retenir la terre dans un sol trempé d'eaux souterraines tout en évitant d'endommager les racines des arbres majestueux de l'allée adjacente. Son architecture complexe, avec ses colonnes de béton régulièrement espacées, ses bouches circulaires et ses gouttières horizontales, expose à la fois la façon dont cette paroi fut effectivement construite de haut en bas (ses rangées de panneaux de béton étant successivement coffrées les unes au-dessous des autres) et les fonctions variées qui sont les siennes : non seulement retenir la terre et chauffer le jardin en réfléchissant la lumière solaire, mais aussi filtrer, récolter et acheminer les nappes souterraines alimentées par les fuites du canal. La paroi à la parisienne est ainsi une translation à elle toute seule, un mur épais et poreux, une sorte de jardin vertical dont la profondeur poétique tient à cette cohérence entre le processus de sa construction et ses performances environnementales : un filtre entre terre et espace, une interface entre nature et jardin.

Par ailleurs, les sols urbains peuvent receler toutes sortes de surprises, au-delà de la terre et de l'eau, et c'est au paysagiste archéologue qu'il revient de les ignorer ou, au contraire, de leur trouver un sens. L'un des éléments les plus puissants du jardin, les impressionnantes conduites qui transpercent son espace encaissé en passant à travers les bambous, est l'extrapolation d'une telle trouvaille. Le creusement avait permis de découvrir une série de canalisations ovoïdes en béton que l'on identifia bientôt comme les vestiges d'un vieux réseau d'assainissement qui avait été expérimenté sur le site des abattoirs dans les années 1850, soit bien avant que la Ville de Paris ne décide de l'adopter sur l'ensemble de son territoire.

Dans cette entreprise d'archéologie du monde moderne, nous avons décidé de laisser apparentes les traces des fouilles, comme si, au-delà de la platitude du site, cette stratification cachée révélait une topographie souterraine et produisait un relief inattendu. L'épaisseur du terrain découvert n'est pas seulement altimétrique, elle est avant tout historique, même s'il s'agit d'une histoire récente³⁶.

En l'occurrence, les traces sont surtout la localisation et l'orientation de ces égouts ovoïdes, qui furent en réalité remplacés, dans le jardin, par des canalisations modernes (un tube métallique enrobé de couches de béton) typiques de celles qui sont en usage dans le génie civil d'aujourd'hui. Les trois grands tuyaux de canalisation qui traversent le jardin, et qui ont largement contribué à faire son image, sont donc des

³⁶ *Ibid.*, p.38.

transpositions contemporaines de leurs ancêtres fantômes. Des transpositions qui donnent par ailleurs aux passerelles de la promenade cinématique – qui étaient initialement censées survoler le jardin au petit bonheur – une assise, une direction et une épaisseur en coupe. Ainsi, une autre caractéristique poétique de ce jardin creux, où tous les cheminements sont presque systématiquement associés aux parcours de l'eau, est extrapolée à ces balcons aériens et, à travers eux, à la promenade cinématique elle-même. Certes, on pourrait objecter que ces éléments « techniques » sont plus apparents que réels, qu'ils ne fonctionnent *plus* ici comme des égouts, et que leur rôle véritable est de conférer au jardin l'image ou l'imaginaire d'un *underground* urbain, une esthétique paradoxale de génie civil. Mais en ceci, ils traduisent effectivement, sur le plan esthétique, un fait, une condition, et une démarche de paysage qui a par ailleurs été systématiquement poursuivie à travers toute la construction d'un jardin très largement écrit dans le langage du génie urbain.

Pour des raisons à la fois économiques et « écologiques », une grande partie des éléments architecturaux du jardin vient plus ou moins directement du catalogue des standards de l'ingénierie civile : modules de béton en L pour les retenues de terre (tout le long de la frange sud du jardin), éléments basiques utilisés dans la construction des canalisations souterraines ou des systèmes de chauffage urbain (pour les canalettes à l'air libre), etc. Ce que le jardin accomplit ainsi, en remixant ces ingrédients ordinaires de l'infrastructure avec des galets bruts de rivière, et au beau milieu d'une pépinière de bambous, c'est une co-acclimatation de la nature et de l'ingénierie, qui souligne et stimule à la fois leur relation dialectique dans la *condition suburbaine* qui est la nôtre. Au lieu de viser directement à une congestion de programmes, le jardin produit à partir de cette rencontre inattendue un milieu, un microclimat, une atmosphère où le très ordinaire est en quelque sorte dépaysé. Au lieu d'installer sur le site une nouvelle machinerie programmatique, le projet révèle la machinerie suburbaine existante en la rendant accessible et accueillante. Ce faisant, l'entreprise du Jardin des bambous réactualise de façon saisissante le concept classique du jardin comme représentation *in situ* et laboratoire du monde où nous vivons, si puissamment transformé en l'occurrence par les réseaux d'infrastructures modernes (en particulier dans les franges urbaines, comme le canal et le périphérique en témoignent à La Villette). Lorsque les visiteurs du parc s'abîment dans l'atmosphérique sub-urbia du jardin, où lorsqu'ils contemplent les photographies qui racontent des étapes de sa construction, il est probable qu'ils perçoivent le paysage *dialectique* entrevu par Smithson dans les années 1970, à la fois comme une réalité et comme un projet.



De nouvelles canalisations prennent le relais des anciennes (in *ibid.*, p.117).

« L'emmarchement courbe se plie à la géométrie du talus » (in *ibid.*, p.112).



Le faisceau de bambous noirs
(in *ibid.*, p.140).



«Un visiteur observe»
(in *ibid.*, p.127).

Sans commentaire

Dans le sixième chapitre du livre, intitulé «une présence discrète», Chemetoff raconte comment l'artiste Daniel Buren contribua à la conception du Jardin des bambous :

Il proposa de «poser», selon une direction qui ne correspondait à aucune des lignes de la géométrie du parc ou du jardin, une bande virtuelle de 4,20m de largeur qui affecterait sur son passage l'ordre du jardin. Le décalage ainsi introduit dans le rangement ou dans l'apparence de toute chose à l'intérieur de l'emprise définie soulignerait leur singularité. Cette idée me plut car elle introduisait une raison à l'expression de la différence, même la plus infime, qui existe entre les matières, les textures et les couleurs. Cette raison extérieure rendait aussi perceptible celles inhérentes au projet. Lorsque nous avions reçu la commande du jardin, il nous avait été demandé de composer à l'intérieur de l'emprise du terrain des «séquences» différentes. Je m'étais alors interrogé sur le sens de l'expression de ces différences. J'avais proposé que le projet du jardin soit le plus unitaire possible afin que l'œil du visiteur puisse s'exercer à percevoir les plus petites différences qui opposent et relient les choses entre elles. L'intervention de Daniel Buren donnait une dimension nouvelle à cette idée en introduisant un ordre abstrait et précis : il organisait une arithmétique et une géométrie des différences. Le travail devint alors un jeu passionnant³⁷.

À l'intérieur de cette bande virtuelle projetée à travers l'espace, tout se passe comme si une réaction chimique affectait les matériaux, les textures et les éléments du jardin. Dans la plantation de bambous, c'est une théorie de bambous noirs que leurs tiges sombres démarquent des espèces plus claires plantées de part et d'autre dans un sol couvert de galets blancs. Sur le passage de cette bande, les segments correspondants des canalisations aériennes, débarrassés de leur couche de béton, exhibent leur structure métallique. Et plus loin, sur l'allée en stabilisé, la bande se traduit par un faisceau de lignes alternativement blanches et noires, construite en galets de rivière, qui se répercute sur le mur à la parisienne au moyen d'un bouchardage géométrique de sa surface de béton.

Bien qu'elles figurent là comme la signature clairement reconnaissable de l'artiste (mais transposée dans le champ de l'architecture de paysage), je ne peux m'empêcher de regarder ces bandes et rayures comme l'empreinte délicate du projet d'OMA sur le site, comme si le

jardin sub-urbaniste était parvenu à capter, par je ne sais quel procédé de photosynthèse atmosphérique, l'ombre de son cousin sur-urbaniste. De fait, la seule *image* du tapis programmatique de Koolhaas que l'on puisse trouver à La Villette se trouve là, au fond de cette poche d'atmosphère, à peu près à l'endroit où, dans le projet d'OMA, le socle de la Forêt Circulaire aurait rompu la surface plane de ses bandes parallèles.

Traduit de l'anglais par l'auteur.
Cet article a paru dans le numéro 53
de la revue *AA Files*, à Londres,
en mai 2006.

harmoniser
avec
le texte
précédent
?

³⁷ *Ibid.*, p.114.

