

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI



PAYSAGE

Emilio Ambasz,
Tadao Ando,
Oriol Bohigas,
Roberto Burle-Marx,
Alexandre Chemetoff,
Gilles Clément,
Michel Corajoud,
Georges Descombes,
Michel Desvigne,
Ian-Hamilton Finlay,
Halfmann et Zillich,
Bernard Huet,
Alain Sarfati,
Site,
Rino Tami, etc.

REM KOOLHAAS

La grande ville
et les périphéries

LA FOLIE

Dernier concours
pour la Défense,
le projet
de tour
sans fins
de Nouvel et Ibos

PAYSAGE

ON AIMERAIT TANT PHOTOGRAPHER UN PAYSAGE DE DOS

Quatre paysagistes de sensibilité différente et un architecte qui travaille à un parc parlent de la culture des franges et de l'entre-deux, et de celle plus idyllique du jardin, du temps qu'il faut pour que naissent les choses, de la culture des objets et de celle des vides, du débat architectes/paysagistes, de leur intime complicité et de ce qui les sépare, et de la difficulté qu'il y a à parler de paysage dans une revue comme celle-ci, à représenter des chantiers qui ne se terminent jamais.



LENNARD

D'abord un débat pour cadrer le sujet : quatre paysagistes et un architecte.

Puis des projets quand même, et des réalisations, entre jardins et parc urbain, et jusqu'au bord des grandes routes.

Un travail magistral de Tadao Ando, qui sait comme peu d'autres se poser sur un site.

Un fort dossier consacré aux réflexions de Rem Koolhaas sur le paysage des périphéries urbaines, là où se nouent des rapports d'un nouveau type entre ville et nature.



Alexandre Chemetoff : Je crois qu'il faudrait commencer par un rappel. 1945 est la date de création en France de l'enseignement du paysage, avec la section d'art des jardins de l'école d'Horticulture. Elle est devenue en 1974 l'Ecole nationale supérieure du Paysage. Cela dit, ce qui caracté-

rise peut-être notre génération, c'est que les paysagistes ont plutôt travaillé à la Courneuve, en Lorraine, dans les grands ensembles. Au fond, nous avons été confrontés aux problèmes du temps : l'habitat social, le développement des villes, le tracé des routes. C'est une culture qui nous est commune, à nous paysagistes, comme, je crois, à l'ensemble du monde de l'architecture français. Mais notre singularité est d'avoir été confrontés à une réalité et à un monde plus brutaux que ceux auxquels notre formation de jardinier nous préparait. Nous sommes passés par ailleurs. Pour ma part, je n'ai jamais eu de commande de jardin ou de parc, à l'exception du jardin de bambous à La Villette.



Michel Desvigne : Il y a eu une longue perte de savoir. Mais la production des quinze dernières années nous permet, après un long détour, de revenir à l'idée de jardin. Dans les banlieues, le long des autoroutes, ce savoir a été réactualisé et nous autorise aujourd'hui à imaginer que le jardin

redevienne une forme artistique. Mais cela n'est, bien entendu, pas une finalité unique. Il me paraît urgent de faire un nouveau détour, par les jardins cette fois, pour mieux pouvoir revenir dans ces espaces qui sont ceux du monde contemporain. Sans quoi, nous risquerions de parodier une langue et un vocabulaire qui ne sont pas les nôtres, et de perdre celui et celle qui nous sont propres.

Michel Corajoud : C'est une autre dimension du paysage qui m'intéresse, celle de l'antériorité des sites sur lesquels on nous demande de projeter. Tous les espaces que l'on veut modifier, aussi déficients soient-ils, ont déjà fait l'objet de nombreuses affectations, de plusieurs aménagements, dont ils gardent certains témoignages. Ils sont enchâssés dans un ensemble plus vaste d'espaces mitoyens, avec lesquels ils entretiennent de multiples relations ; c'est ce que j'appelle leurs divers horizons. L'histoire, toujours très longue, qui leur a donné leur statut actuel, m'interdit de penser qu'ils sont tout à fait disponibles.

Or, la pratique courante de l'aménagement est celle de la transformation et de l'occupation systématique de l'espace. Cette stratégie ne doit rencontrer aucun obstacle et, pour ce faire, il faut absolument dévitaliser les lieux, les borner en des surfaces amorphes et abstraites, effacer toutes les traces qui les rattachent à une histoire et, surtout, les priver de tous rapports à un horizon qui ne serait pas reformulé ou contrôlé.

J'ai appris, dans le paysage, que les qualités d'un lieu étaient souvent dépendantes d'un certain équilibre entre les conditions qui lui donnent son autonomie, sa spécificité, son ambiance et celles qui, au contraire, l'ouvrent, l'associent et le font basculer sur d'autres lieux. Le paysage est fait de ces transitions et de ces enchaînements. L'horizon est la ligne qui concentre, sur le ciel, toutes ces épaisseurs.

J'ai donc refusé certaines commandes, parce que l'espace qui m'était laissé était exsangue et que je ne savais rien faire de cette blancheur.

Notre dernier projet de parc se situe sur un piémont, à proximité de la mer et d'un très grand port, Marseille. Le terrain est une ancienne carrière d'argile remblayée et donc inconstructible. En limite, des opérations d'urbanisme aveugles ont obstrué la vue sur la mer d'un côté et sur la montagne de l'autre. Nous avons consommé l'essentiel du temps de notre projet à travailler l'assiette générale du site, pour que ces magnifiques lointains restaurent sur le terrain



ALEXANDRE CHEMETOFF

Formé à l'école du Paysage par Michel Corajoud, Alexandre Chemetoff a été mêlé de près à l'histoire de l'architecture : « Je pourrais résumer ma formation aux visites de chantiers avec mon père, à la rencontre avec Michel

Corajoud, et à la filiation entre Corajoud et Simon. Je croyais alors qu'aller vers le jardin, c'était se tenir très loin de l'architecture. En réalité, je me suis retrouvé dans une école où j'ai appris à voir différemment cette même architecture et c'est ainsi que j'ai appris le métier de jardinier. » Métier qu'Alexandre Chemetoff exerce depuis quatorze ans, moins dans les libres espaces des parcs ou des jardins que dans des lieux d'interstice : « Mon expérience n'a jamais été, à quelques exceptions près, orientée vers une commande de jardins ou de parcs ; mais elle s'est construite en banlieue, en dehors des centres, dans les grands ensembles, sur le bord des routes. J'ai été confronté à cette idée que faire du paysage est une expression qui, au fond, ne veut rien dire. Faire du paysage a été pour moi me glisser entre les objets, m'immerger à l'intérieur des programmes, intervenir d'une manière plus ou moins visible sur une opération, et, finalement, parler du territoire et de la surface des choses ».

Au cœur de la pratique d'Alexandre Chemetoff s'affirme une volonté d'instaurer un

dialogue, de communiquer un savoir, de partager une expérience : « J'ai décidé de travailler non pas seul et de manière totalement artisanale, mais avec beaucoup de monde (il y a une quinzaine de personnes qui collaborent aujourd'hui avec moi). C'est une façon de constituer un atelier où l'on parle des projets, qui ne sont alors pas simplement liés à ma propre virtuosité mais à ma capacité de communiquer une idée. Si je suis intervenu à l'école, c'est parce que j'ai pensé, convaincu en cela par Michel Corajoud, qu'il était déterminant de s'investir dans l'enseignement et dans la communication. La transmission de ce savoir, c'est un peu comme l'apprentissage de la pêche : il faut connaître les bons coins, savoir où placer son filet. Il y a une façon empirique d'apprendre ce métier ».



RÉHABILITATION Z.U.P. MONTREYNAUD 1979



LA VILLETTE JARDIN DE BAMBOUS



LES PLANTATIONS AQUATIQUES



SCHLUMBERGER MONTROUGE 1985 LES BRUYÈRES EN HIVER



JOIGNY, 1989

la continuité géographique perdue.



Gilles Clément : Mon itinéraire a été différent. J'ai, pour ma part, choisi de réaliser des jardins. Petit à petit, j'en suis arrivé à des questions de signification. Je pense qu'au contraire le jardin rejoint des données universelles, qui ont très peu à voir avec les circonstances, les modes ou l'époque. La façon dont je travaille, les matériaux que je travaille, m'incitent à parler davantage d'une fonction de vie, de biologie. Tout cela participe d'un mouvement d'énergies qui m'intéresse. Cela m'a amené à concevoir l'idée de « jardin en mouvement », liée à cette fonction. A vrai dire, je me sens beaucoup mieux dans une friche que dans un jardin !



Bernard Huet : J'ai toujours éprouvé de l'aversion pour les « espaces verts » et une grande mélancolie devant le gâchis qu'ils représentent. Les rares réussites, comme le grand jardin ovale d'Aillaud à Pantin, tiennent au fait que ces espaces sont unitaires et dont les limites sont parfaitement définies. Là, j'ai définitivement compris qu'un jardin c'est d'abord un lieu clos et séparé du monde, condition première pour créer un dé-payement ou un enchantement qui renvoie en contrepoint ou en négatif, au monde que l'on vient de quitter. M'interrogeant sur la nature des jardins chinois et leur effet d'étrangeté, j'ai constaté que dans la plupart des cas les jardins sont cachés dans la ville par l'évidence violente du mur d'enceinte, alors qu'à l'intérieur du jardin, la présence de la clôture qui cache la

ville est elle-même abolie par le jeu des limites illusionnistes. Mais c'est cette délimitation précise qui permet de saisir la valeur du vide qui sert de principe générateur au jardin chinois.

Notre époque a horreur du vide. Au Palais Royal, on a débarrassé la cour d'honneur des voitures qui l'encombraient pour les remplacer par les colonnes de Buren qui parasitent tout autant l'espace. Au Louvre, lorsqu'on a restauré la cour carrée, on a ajouté en son centre un bassin qui contredit stupidement le génie de ce lieu. Pendant un court moment, on a pu percevoir la dimension sublime de la Cour Napoléon vidée de ses parkings, de ses arbres et des ses statues. On a vu combien son architecture saturée nécessitait de vide. C'est la grande plaque d'eau de l'audacieux projet mexicain qu'il aurait fallu et non la prolifération académique de pyramide et pyramidons et de jets d'eau. Alors que l'art moderne a fait du vide une de ses valeurs essentielles, c'est paradoxalement au nom de la modernité qu'on pollue l'espace avec des objets inutiles. Le Parc de la Villette, encombré de mobilier incongru et de gadgets décoratifs est exemplaire du type de démarche qu'affectionnent nos animateurs culturels. C'est pourquoi aujourd'hui, j'aime à penser que la fonction principale d'un parc ou d'un jardin urbain, c'est de nous retrancher du trop-plein de la grande ville, pour nous révéler les potentialités de vide, de calme et de disponibilité d'un espace de fondation tout à la fois archaïque et onirique. Pour moi, l'espace creux de Central Park, au cœur de Manhattan, qui permet de découvrir le sol originel de New York, est un événement poétique majeur de la modernité.

Michel Corajoud : Oui, je pense que le vide est une valeur à défendre, ou plus exactement, qu'il est important de s'opposer à l'encombrement systématique de l'espace. Ce n'est pas parce que nous sommes des professionnels de l'aménagement, que nous devons être toujours complices de cet acharnement à tout vouloir tenir, à tout vouloir construire et recomposer.

Je découvre que la difficulté du projet sur l'espace, n'est pas celle d'y mettre des choses mais, le plus souvent celle de se priver de le faire. Et si l'on admet qu'avant toute intervention, l'espace considéré a déjà des valeurs positives, la maîtrise du projet commence par l'économie.

En cela, je m'oppose à certains architectes ou paysagistes qui amoncellent, sur l'espace, toutes sortes de prothèses, tout un fatras d'objets, parfois bien dessinés et très photogéniques, qui participent à la surcharge générale du

paysage urbain. Je m'intéresse, aujourd'hui, moins au démonstratif, au formel, qu'à la maîtrise des quelques décisions justes, qui permettront à l'espace d'exprimer toutes ses potentialités.



Alexandre Chemetoff : Je ne partage pas l'opinion de Corajoud quand il dit : ces objets ne m'intéressent pas, donc je les laisse faire par d'autres. C'est la critique principale que l'on pourrait faire au parc du Sausset : ces objets ont fini par encombrer son propre espace. Il a laissé anéantir la pertinence du territoire par des objets que d'autres ont faits. Je suis assez d'accord pour critiquer l'encombrement de l'espace ; mais, je me demande si ce juste diagnostic n'est pas aussi une manière d'échapper à l'obligation d'avoir à faire et d'être confronté à la nécessité de produire. J'en viens à regretter que cette découverte l'ait d'une certaine façon éloigné du soin qu'il mettait autrefois à assembler deux briques et trois galets...

Michel Desvigne : Selon moi, il est possible d'articuler à la fois une juste installation sur le site et la constitution des objets. Les jardins de la Renaissance, en Italie, sont les magnifiques témoins d'une installation très habile sur un site et, en même temps, ils sont constitués d'une multitude d'objets qui participent à cette installation. Il y a d'abord installation sur le site, pour ensuite retrouver la logique de la mise en place de ces objets. Ce que j'aimerais réussir, c'est articuler un ensemble d'objets en fonction de réalités d'ordre géographique. L'archétype du jardin italien est à Pienza : intériorisant le paysage, le jardin est une sorte de léger prolongement d'un bâtiment où finalement se traite le rapport avec le site. Ce tout petit jardin fait la transition entre la ville et le paysage. On réalise alors que le décor ne fait que participer à l'effort accompli pour s'installer dans le site. Je pourrais également citer l'exemple de Niki de Saint-Phalle en Toscane, qui a réussi avec une habileté rare à marier ses sculptures avec les roches en place. Là non plus, il n'y a pas opposition. Ce sont les jardins inféodés à l'architecture, dessinés à partir de bâtiments, comme les espaces verts, qui ont perdu leur sens pour n'être plus que des décors.

Alexandre Chemetoff : Je crois qu'il faut replacer ce que tu dis là par rapport au chemin parcouru. Tu parles du retour au jardin. Notre singularité à nous est d'être passés par ailleurs, parce que l'on a su montrer le paysage différemment. On a été, bien sûr, marqué par les films de Wim Wenders et ces sortes d'errances dans les franges et sur les frontières. La culture moderne est issue de ces territoires d'entre-deux, de ce monde dont on ne parlait pas. A un moment donné, un choc s'est produit, entre la culture des jardiniers, l'école qui est à Versailles, le poids de l'histoire et cette confrontation naturelle avec une réalité plus brutale, un monde plus brutal. Au fond, ce qui a le plus changé,

La culture

moderne

est issue

de ces territoires

d'entre-deux

c'est ce qui est inscrit entre les choses. Que l'on pense à la façon dont Marseille a été construite par les grands ensembles qu'aujourd'hui on tente de relier avec des routes et des autoroutes qui sillonnent la ville, à sa crise politique... Tout cela est inscrit sur le territoire, non dans les objets, mais entre les choses. Nous sommes dans un monde qui a dispersé les pièces du puzzle et qui est en train de se poser la question : qu'est-ce qui se passe sur chacune des pièces de ce puzzle ? La vraie question, en fait, c'est de rassembler ces pièces sur le territoire.



Michel Corajoud : Oui tu as raison, il serait intéressant de repenser toute la critique de l'espace que l'on dit « moderne » et de ne pas se contenter d'une simple condamnation... L'espace moderne fait partie de ma culture, j'ai appris mon métier sur l'espace des ZUP, j'ai fait des espaces-verts et je continue à en faire, car il ne faut pas se tromper, la commande en ce domaine, n'a pas vraiment changé. Aujourd'hui, j'en réhabilite certains et je comprends la difficulté qu'il y a de le faire... Notre avenir me semble davan-

tage lié à l'effort de reconstitution du territoire, à la reprise des banlieues, qu'à la restauration un peu artificielle, me semble-t-il, de l'idée du jardin. Ce que je sais des jardins, est qu'ils étaient les lieux privilégiés où les sociétés du moment exprimaient l'idée qu'elles avaient de leurs certitudes et de leur cohérence. Je ne pense pas que nous soyons dans ce type de société et si cela devait être le cas, je ne suis pas sûr qu'il me plaise d'être celui par lequel elle s'exprime.



Michel Desvigne : Il s'agit, en effet, de rassembler les pièces du puzzle ; et je crois qu'il faut citer ces expériences où les espaces résiduels deviennent les lieux de retrouvailles avec la géographie. Les paysagistes remettent aujourd'hui à jour des rivières couvertes par les aménageurs des grands ensembles, ou révèlent la continuité des vallées entaillées par les voies. Je crois qu'il faut différencier ces interventions qui remettent en situation géographique les pièces du puzzle, de celles qui ne font que combler l'espace vacant par des « aménagements » où Wenders n'aurait jamais emmené Alice.

Je crois que, dans ces retrouvailles avec la géographie, les paysagistes ont réactivé un savoir qui était perdu. Ce savoir retrouvé autorise ma génération à s'intéresser de nouveau au jardin, ce lieu où peut se constituer notre véritable langage. C'est parce qu'on a essayé de faire des places de Sienna entre les Hlm que l'on peut rêver aujourd'hui de refaire Bomarzo, un jardin qui serait la transformation locale d'un morceau de nature en œuvre d'art.



Gilles Clément : Il est vrai qu'une génération de paysagistes a eu un langage d'architecte. Ils mettent

sur le paysage des images architecturales et non des images qui puisent leur inspiration dans un monde biologique. Un monde qui pourtant est bien plus spécifique au jardinier ou au paysagiste. Contrairement à Michel Corajoud, je ne suis pas venu au jardin que par la commande ou par l'histoire. Le terme de jardin a pour moi une grande importance. Dans le concours que j'ai fait avec l'architecte Patrick Berger pour le parc Citroën-Cévennes, nous avons eu une collaboration très fructueuse, parce que chacun de nous a gardé sa spécificité. Je ne deviendrai jamais architecte, il ne deviendra jamais paysagiste. Cependant, nous avons travaillé en complémentarité, voire en symbiose, jamais en lutte. Notre souci était de penser ensemble ce qui allait être construit et planté et de faire travailler cette entité « bâtiment bâti » qu'on appelle un jardin dans la même orientation de signification.

Alexandre Chemetoff : Les architectes et les paysagistes peuvent travailler dans une très grande complicité. Mais, j'ai toujours le sentiment qu'il y a entre eux une sorte de combat. Et ce combat est celui des lieux contre les objets,

Architectes et paysagistes : le combat des lieux contre les objets,

du vide contre les pleins. Dans le concours de la Villette, il n'y a pas eu opposition entre les paysagistes et les architectes, mais entre les systèmes et les lieux. Bizarrement, certains architectes se sont déplacés et commencent aujourd'hui à faire des aménagements urbains. Pensons à Portzamparc, à Grumbach, à Ciriani ou Bernard Huet qui aujourd'hui traitent des jardins, des espaces publics ou des morceaux de ville... Moi aussi parfois je peux m'amuser : je suis en train de faire des trottoirs dans le quartier de Bercy et, à côté, Bernard Huet va planter des arbres dans un parc ! Je trouve cela un peu étonnant, mais je suis prêt à me déplacer comme cela. Il y a quand même deux cultures différentes, l'une qui va dans le sens des objets et l'autre dans le sens des relations qui existent entre les choses. Entre architectes et paysagistes, il y a une guerre, une guerre amicale mais nécessaire.

Michel Corajoud : Je ferai le même constat, mais un peu dif-



féremment. Je m'éloigne progressivement des architectes d'aujourd'hui, parce que notre complicité, pourtant très forte, butte sur la résistance qu'ils ont à abandonner tout à fait l'idée archaïque, qui est attachée à leur profession. Ils font partie de ces grands corps de professions libérales qui rêvent d'être encore des faiseurs de mondes.

Pour avoir laissé aux bureaux d'études le soin de faire la construction de leurs bâtiments, beaucoup se sont absentés de leur architecture et caressent l'idée d'être les généralistes qui couvrent tous les domaines de l'aménagement. Ils veulent, inconsciemment, reconquérir le statut qu'ils avaient fort heureusement perdu il y a quelques décennies. Bien qu'ils s'en défendent, les architectes sont très présents dans le concert des corporatismes.

Le paysage est une notion trop large, trop ouverte, pour être acaparée par une seule profession et, même si nous le voulions, nous ne pourrions empêcher qu'un photographe, un peintre, un géographe, un paysan et bien d'autres encore, représentent ou fassent le paysage. Cette évidence nous tient à l'écart de ce réflexe qui pousse les architectes à toujours vouloir être maîtres du jeu.

La formation actuelle des unités pédagogiques d'architecture prépare très bien à la fabrication des objets et à l'organisation des espaces qui leur sont juste mitoyens ; mais elle prépare assez mal, semble-t-il, à la maîtrise

Ce réflexe qui pousse les architectes à toujours vouloir être maîtres du jeu

d'étendues plus larges, ainsi qu'à la compréhension des échelles d'intervention où le temps travaille prioritairement. Dans cette guerre « amicale », dont parle Alexandre, les architectes seront toujours socialement gagnants, car ils gèrent des intérêts qui n'ont pas de communes mesures avec ceux que l'on nous confie, mais

par contre, leur architecture a beaucoup à perdre de ne pas s'intéresser au paysage.

Alexandre Chemetoff : C'est vrai que dans les romans de gare on ne rêve pas d'épouser un paysagiste, mais un architecte !... Mais j'aime cette idée que le paysage est un métier nouveau. Tout cela fait partie de notre ascension possible. Je m'en félicite plutôt.



Bernard Huet : Ce qu'a dit Michel Corajoud est profondément vrai. Il existe un rapport dissymétrique entre les architectes et les paysagistes, dont l'origine tient à la formation que reçoivent les architectes dans certaines écoles. On leur inculque très jeune une mission démiurgique et hégémonique de leur art qui a peu de rapport avec l'impact réel de leur projet. Une certaine perversion des idées exprimées par Vittorio Gregotti dans son livre « Architecture du territoire » fait que les jeunes architectes pensent légitimer le moindre de leur cabanon par des visées vertigineuses sur le territoire. Nos écoles sont pleines de ces projets ridicules et prétentieux où des étudiants mégalomanes se donnent l'illusion de transformer profondément la réalité du paysage grâce à quelques signes aussi subtils que transcendants. On comprend que, dans ce type de démarche hégémonique il reste bien peu d'espace pour un paysagiste. Pour dépasser cette situation, il faudrait pouvoir se rencontrer autour de valeurs partagées (comme la ville) qui permettent aux uns et aux autres de comprendre leurs limites territoriales et de respecter leur travail respectif.

Michel Desvigne : Un designer célèbre a signé des aménagements urbains à Nîmes, mais aussi, depuis peu, des bâtiments, renvoyant aux architectes comme aux paysagistes cette image de fabricant de carrosseries. Dans cet univers où flottent les objets, je crois que nous avons beaucoup à apprendre des artistes du land-art, qui ont fui les galeries où mourraient leurs sculptures désituées, pour aller modeler le paysage même, enracinant leurs œuvres dans le territoire.

De la même manière j'ai le sentiment de cette urgence qu'il y a à témoigner de notre compétence, non seulement entre mais hors les plaques du puzzle.



Michel Corajoud : Il ne s'agit pas d'opposer l'architecte au paysagiste, ni le paysage à l'architecture, car les grandes œuvres architecturales ont toujours cette dimension paysagère qui les enrâcent dans le réel, mais de dire que les médias actuels ont une fâcheuse tendance à privilégier certaine forme d'architecture ou de paysage : celle qui propose les meilleures images !

C'est en effet, l'efficacité de la photographie qui décide de leur choix et ce filtre ne retient que les objets clos et les compositions brillantes. Tout baigne dans la perfection des cadrages qui anéantissent leurs marges. Or, ce que nous avons à montrer, c'est précisément la marge et l'entre-deux. Godard disait qu'il aimerait bien pouvoir filmer un paysage de dos !

Il y avait, me semble-t-il, il y a quelques années, des revues moins accrocheuses, moins glacées, qui s'intéressaient davantage à restituer la complexité du réel, la multiplicité des points de vues et des enchaînements. On doit sans doute, à cette nouvelle obligation des médias, le retour en force de la tendance « techno », celle qui fabrique les architectures que Ciriani appelle « bicyclettes » et qui nous proposent de vivre dans des images de synthèse.

Nos projets n'ont pas leur place dans l'entrechoc de ces images rutilantes ; pour exprimer la densité et l'échelle des paysages et le temps qui les travaille, il nous faudrait inventer nos propres médias. Mais peut-être devons-nous admettre que le paysage ne peut être apprécié que par les promeneurs et de même qu'à l'époque, pour échanger des idées, certains faisaient « salon », pour témoigner du réel faisons aujourd'hui « jardin ».



Alexandre Chemetoff : Cette question de la communication est vitale pour revenir en prise avec le monde. Si l'on devait montrer ce qui s'est passé de plus marquant

sur le territoire durant ce siècle, c'est effectivement ce qui est compris entre les choses : les routes par exemple. Le monde dans lequel je vis c'est celui-là : un parking d'autoroute. Drôle d'endroit pour une rencontre ! Mais c'est notre décor quotidien. Et c'est la seule chose dont on ne parle pas. Il y a quelque chose qui est passé entre les mailles du filet. Il m'apparaît nécessaire qu'indépendamment du débat architectes/paysagistes, au-delà des points de vue philosophiques, on trouve un moyen de parler de cet espace de crise, de ces marges, de cette absence. Cette absence qui façonne notre monde. La reconquête du territoire passe par là. On est dans une situation où l'on ne sait plus reconnaître le territoire ; les décisions d'urbanisme se prennent avec une ignorance relative du terrain, déplacées devant des plans que l'on ne comprend plus. Comment faire revenir les gens sur le terrain ? C'est effectivement la question centrale. Mais je reste persuadé que la parole peut aider à cela. Autant elle peut être dissimulatrice, en masquant le projet, autant elle peut le révéler comme la promenade.



Michel Desvigne : Je crois que le véritable média de cette reconquête du territoire dont tu parles pourrait bien être, justement, le jardin. Lieu de mise en évidence des composantes paysagères, il pourrait très bien constituer le langage de relecture du territoire.

À Istanbul, en Turquie, une expérience de ce type est en cours d'achèvement : des entrepôts et des bidonvilles avaient, depuis des décennies, enseveli les rives du Bosphore et de la Corne d'Or. Aujourd'hui, la ville redécouvre peu à peu, par des démolitions successives, sa géographie, son territoire. Au milieu du bras de mer de la Corne d'Or, sur une île qui existait, un jardin est construit, qui est la miniaturisation géographique, très simple, du site d'Istanbul, dont il donne pendant les travaux, au delà de son caractère anecdotique, une magnifique lecture située. Plus proche de nous, pensons à l'efficacité d'un lieu comme la terrasse de Saint-Germain-en-Laye, dessinée par Le Nôtre sur la vallée de la Seine.

J'imagine des jardins-observatoires du paysage, pourquoi pas aussi dans les marges.



Gilles Clément : Ce dont parlait Alexandre Chemetoff m'est étranger. J'ai eu surtout l'occasion de représenter un rêve. Nous avons la chance inouïe de travailler sur un matériau dont on ne connaît pas la dimension finale. Il est vrai que, ces vingt dernières années, on a eu tendance à représenter les choses du paysage comme les objets d'architecture, c'est-à-dire en les privant d'une incertitude. On a fait des formes qui sont des contours simplifiés ou des masses, en disant : on ne va pas rentrer dans le détail. Je m'oppose tout-à-fait à cela. Je pense pourtant que, si l'on devient figuratif en inscrivant une incertitude dans cette figuration, on a la possibilité de transcrire un rêve. On crée des dessins qui sont l'imagination de ce qui s'accomplira dans un temps déterminé, même si ce ne sera jamais comme cela... parce que, dans le paysage, les spéculations achevées sont toujours déjouées. Mais, au moins, on aura émis une certaine idée d'un temps très loin devant nous. Seulement, voilà ! il n'y a pas de revues pour exprimer cela. Il y a deux catégories de revues. Celles qui, comme *Mon jardin, ma maison* ou *L'ami des Jardins*, se privent de dessins et ne montrent

On crée
des dessins
qui sont
l'imagination
de ce qui
s'accomplira

que des états. Et celles qui montrent les paysages avec les méthodes d'architecture.

Au fond, le problème de la représentation est celui-là : Que peut-on représenter ? J'ai une expérience très forte à ce sujet, celle du jardin en mouvement. C'est un jardin qui est changeant : on a dépassé le stade où on met en place un jardin, on ne le prépare pas en amont, on ne fait pas un

plan de ce jardin-là. On devient concepteur, en même temps que l'on est jardinier. On le fait en même temps que l'on jardine. On est pris dans une dynamique biologique ; et, là, il n'est plus question de chercher à représenter quoi que ce soit. On n'a pas le choix : il faut emmener les gens dedans. Tout ce qui bouge dans un jardin n'autorise aucun discours classique ; on est obligé de repenser les modes de représentation, il n'y a pas lieu de copier ceux que l'architecture a mis en place.

Alexandre Chemetoff : Oui, nous sommes confrontés à un chantier qui ne se termine jamais. Lorsque l'on me dit : on réceptionne un jardin, que réceptionne-t-on finalement ? Une graine dans la terre ou une pelouse qui a levé ? La campagne est un chantier perpétuel. Il y a toujours un type avec

Nous sommes
confrontés
à un chantier
qui ne se
termine
jamais

une moissonneuse-batteuse, un autre avec une charrue... Foster dit : « les beaux chantiers font les beaux bâtiments ». Dans les jardins aussi, tout est dans la préparation. Tout se passe comme si faire un jardin n'était qu'une façon d'amener telle qualité de terre, de faire tel amendement à tel endroit... On draine ; on amène une terre plus acide ou plus basique ; on en met telle épaisseur ; on laboure ; on discute de l'engin à utiliser, etc... Nous sommes toujours paysagistes, dans cette préparation des choses. Au fond, la question c'est : comment attraper cela ? Une question de journalisme finalement.



Bernard Huet : Comme toujours, la représentation pose un double problème : il faut tout à la fois rendre communicable un projet statique exprimé au présent, et une pensée dynamique qui engage un état futur. Ce débat sur la difficulté de représentation du

projet paysager me fait penser, pour les mêmes raisons, au problème des instruments de représentation du projet urbain. Un

**Le parc
de La Villette
agence
des systèmes
et des signes
plus que
de véritables
choses**

morceau de ville ne prend sa forme que dans la durée. Comme pour un jardin, il faut passer par un état de simulation probable, il faut stimuler l'imaginaire de celui auquel on s'adresse par l'appel au rêve. Le danger vient bien évidemment du faible écart qui peut exister entre le rêve et la science-fiction, entre le rêve qui est l'anticipation d'une réalité possible et la fantasmagorie qui repose sur l'expression singulière d'un individu sans rapport avec la réalité. Pour les maîtres d'ouvrage et le public, il est souvent d'autant plus difficile de résister à la fascination onirique de certaines représentations flatteuses, qu'ils ne possèdent pas une culture suffisante pour évaluer l'adéquation des moyens techniques proposés par les architectes et les paysagistes, aux finalités qu'ils proposent à travers leur projet. Inévitablement, dans toute représentation brillante, il y a un risque de démagogie. Ce serait précisément le rôle des revues et des critiques, que de démasquer les charlatans et de démonter, pour les expliquer, les mécanismes des projets.



Michel Corajoud : Puisque cette revue, au-delà des projets qu'elle a choisi de montrer pour ce numéro sur le paysage, nous propose un débat, j'en profite pour dire que l'orientation de mes projets actuels ne les prédisent pas à cette forme de publication. Je voudrais me donner tout le temps nécessaire pour expérimenter de nouvelles formes de représentation qui n'enferment pas mes pro-

jets et réalisations dans le cadre trop strict de leurs images. La simulation est dangereuse et je veux bien faire rêver les gens à la condition, toutefois, qu'ils puissent encore le faire dans l'espace grandeur de mes projets une fois réalisés, et de cela comment témoigner !

Au terme de cette conversation, je voudrais éviter les contresens, malgré les apparences, je ne souffre pas d'un manque de séduction ; je vérifie chaque jour, lorsque je parle des divers événements qui ponctuent le temps de notre chantier du parc du Sausset, des problèmes que nous avons avec les lapins, les chenilles, des saisons plus ou moins pluvieuses et des ruses que nous devons inventer, enfin, des mille circonstances qui nous attachent à la réalité du monde, que notre travail est l'objet d'un véritable enchantement.

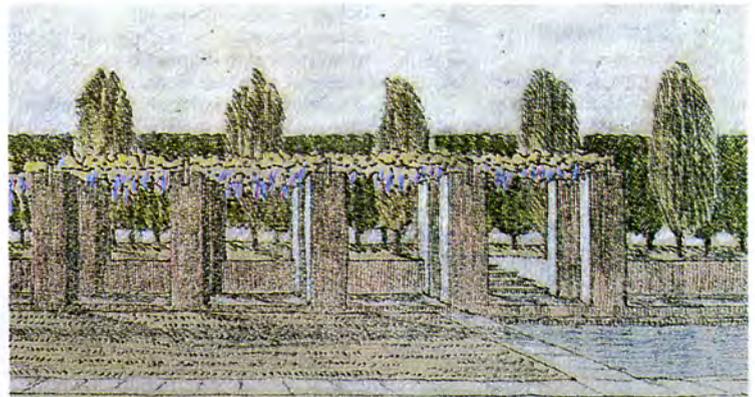
Quand Bernard Huet dit que La Villette est un morceau de science-fiction, je ne me laisse pas convaincre. Je pense au contraire, qu'il n'est pas in situ, à la hauteur des ambitions qu'il affiche : être le parc du XXI^e alors qu'il est tout à fait de son temps. Comme beaucoup d'œuvres contemporaines, il agence des systèmes et des signes plus que de véritables choses, et il a beaucoup de difficultés à retrouver dans l'espace, la saveur des textes ou des images qui le représentent.

Le parc du XXI^e siècle sera, à mon avis, celui qui après un long détour par l'abstraction des discours et des signes, saura remettre en scène la beauté et la sérénité d'un monde retrouvé.

Ce débat organisé
par l'Architecture
d'Aujourd'hui
a eu lieu
le 31 janvier 1989.

LE PARC DE BERCY

*La rencontre
d'une règle
et d'un contexte
pour créer
un « pittoresque »*





Photographie aérienne de la baie de Sistiana. Le projet se développe sur un territoire de 60 ha en bord de mer. Ce littoral est constitué de deux anses : l'une naturelle abrite un petit port, l'autre est une carrière abandonnée de 80 m de haut.

Traitement de la côte, croquis. Enrochements et archipels d'îlots assurant la protection du site, dessinés à partir de l'analyse graphique de littoraux existants.



E ENSEMBLE TOURISTIQUE DANS LA BAIE DE SISTIANA

Cet ensemble touristique composé principalement d'un énorme complexe hôtelier et d'un port de plaisance, s'inscrit dans un vaste territoire de 60 hectares en bord de mer au nord de l'Adriatique, près de la frontière yougoslave. Cette portion de littoral est constituée de deux anses successives, l'une naturelle où existe déjà un petit port, l'autre artificielle, gigantesque carrière abandonnée formant un cirque imposant de quatre-vingts mètres de hauteur. Le fond de cette seconde baie est occupé par un plateau rocheux situé dix mètres au-dessus de l'eau.

La plus grande partie du volume bâti vient s'inscrire naturellement dans cet amphithéâtre. Des terrasses horizontales sont sculptées dans la roche, formant une succession de vastes gradins courbes sur lesquels viennent s'appuyer les chambres d'hôtel. Horizontalement, une sorte de métamorphose est mise en scène, passant de la paroi rocheuse naturelle avec sa flore indigène, à des terrasses jardinées, puis minérales et enfin bâties.

Mais la singularité de ce projet paysager tient à sa localisation en bord de mer. Ce caractère spécifique s'attache à deux échelles d'intervention : la modification de l'ensemble du profil côtier et la création d'un jardin utilisant le milieu marin comme matériau, dans la carrière abandonnée. L'extension du port, le surcreusement de la baie artificielle nécessitent la création d'ouvrages de protection et induisent une importante modification du tracé de la côte.

L'un des objectifs était de restituer la continuité de ce profil qui annonce la longue côte rocheuse yougoslave. Les réponses strictement techniques, du fait de la marée qui existe au nord de l'Adriatique, conduisaient à la construction d'énormes digues foraines qui occultaient la vue depuis la terre.

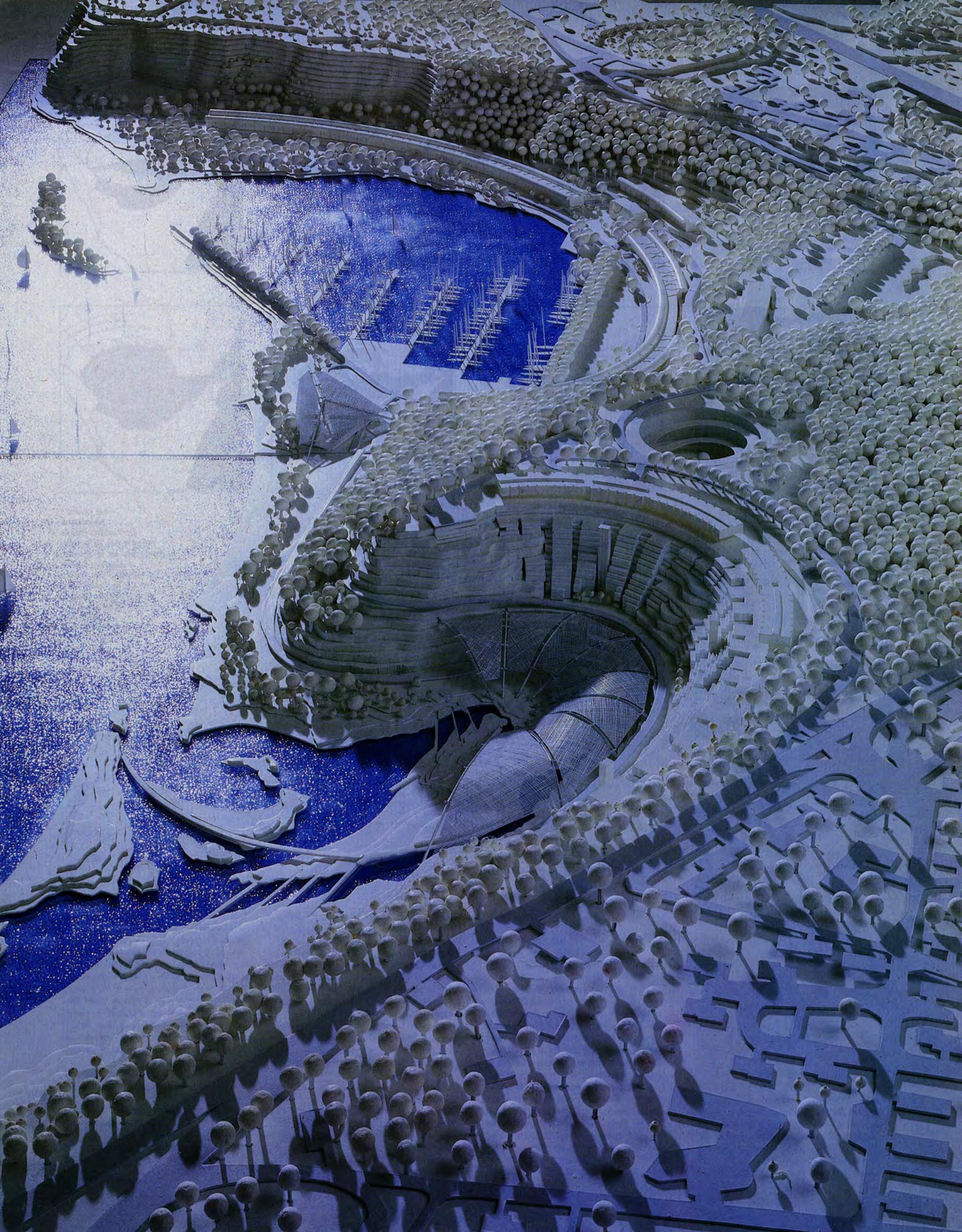
Par tâtonnements graphiques, nous avons transposé des profils naturels de références, à partir d'images prises depuis satellite à la situation locale, remplaçant ainsi les digues par des archipels d'îles dont l'effet est ensuite vérifié par les techniciens. Un va-et-vient s'établit jusqu'au tracé définitif entre intuition graphique et vérification scientifique.

Au cœur de l'amphithéâtre où s'installera l'hôtel, l'idée première était de faire entrer la mer, et donc d'excaver l'actuel plateau rocheux. L'observation de la lagune de Venise, toute proche, le souvenir des salines qui existaient à Trieste nous ont conduit à imaginer que cette excavation pourrait se faire selon une succession de bassins, de niveaux croissants, dans lesquels pourrait monter et descendre la marée. Le dernier de ces bassins recevra l'eau douce d'une résurgence au pied de la falaise. Chaque jour, l'eau douce accumulée sera libérée pour chasser les dépôts apportés par la marée. Ce flux instaurera un gradient de salinité dans les bassins, où sera développée une flore spécifique des milieux lagunaires.

Ce jardin apparaît comme la mise en scène vivante de phénomènes naturels cycliques (mouvements des marées, marnage). De même que pour le profil côtier, le dessin du jardin est obtenu par transpositions graphiques de sites existants, marais salants et lagunes, mais aussi de certains travaux d'artistes du Land-art tels que Smithson et Heizer.

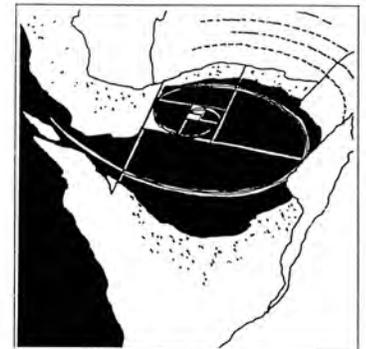
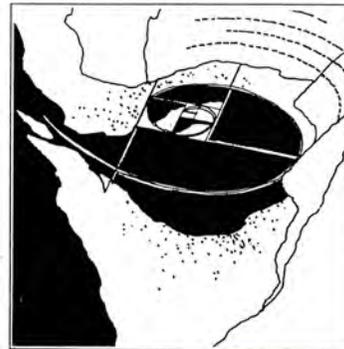
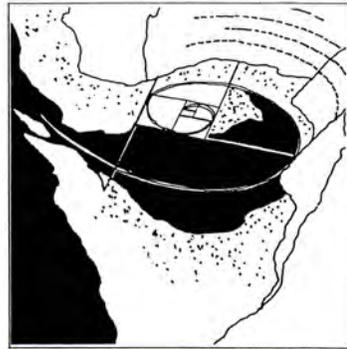
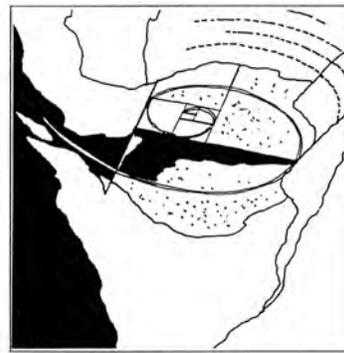
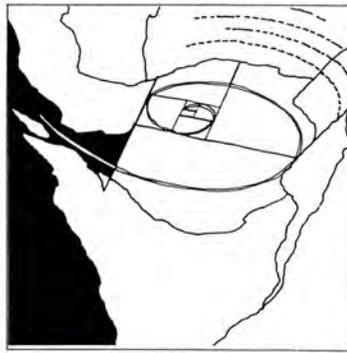
Michel Desvigne

This tourist resort complex is composed mainly of a mega-hotel and marina and occupies a huge 60-hectare seaside property on the Northern Adriatic, not far from the Yugoslavian border. The portion of littoral in question is composed of two consecutive bays, one of them natural and already harbouring a small port, the



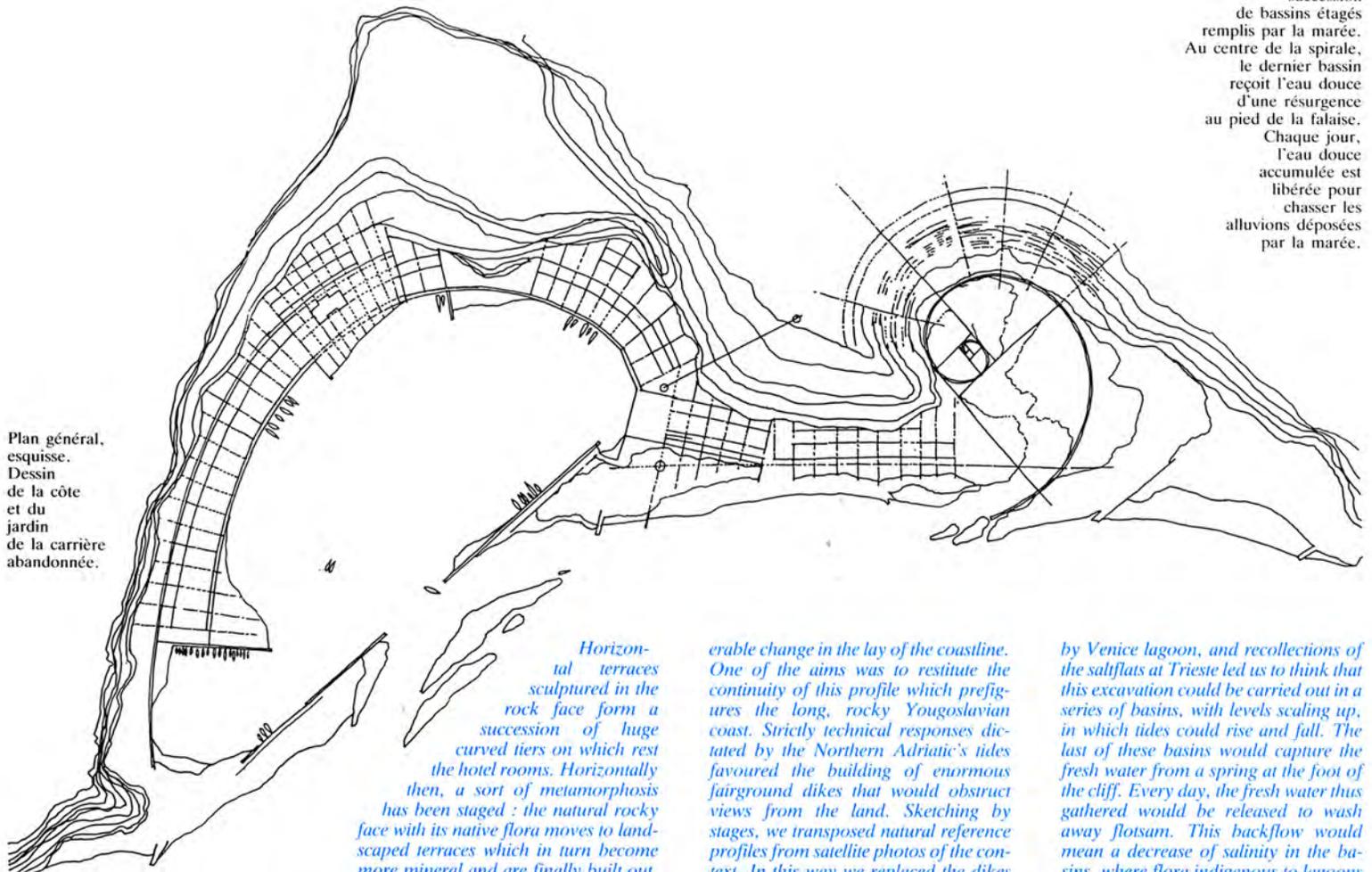


Ci-dessus :
Spiral jetée, Smithson.
Ci-dessous :
Marais salants,
référénts transposés
graphiquement
dans le projet de
jardin littoral



Le jardin :
succession
de bassins étagés
remplis par la marée.
Au centre de la spirale,
le dernier bassin
reçoit l'eau douce
d'une résurgence
au pied de la falaise.
Chaque jour,
l'eau douce
accumulée est
libérée pour
chasser les
alluvions déposées
par la marée.

Plan général,
esquisse.
Dessin
de la côte
et du
jardin
de la carrière
abandonnée.



other artificial : a gigantic abandoned quarry forming an imposing amphitheatre with walls eighty metres high. The inner reach of this second bay is barred by a rocky plateau ten metres above sea level, and the largest part of the built volume is naturally inscribed there.

Horizontal terraces sculptured in the rock face form a succession of huge curved tiers on which rest the hotel rooms. Horizontally then, a sort of metamorphosis has been staged : the natural rocky face with its native flora moves to landscaped terraces which in turn become more mineral and are finally built out. The striking feature of this landscape project though is the seaside setting. This characteristic engenders two scales of intervention : the modification of the coastal profile and the creation of a garden using the maritime context as material, in the abandoned quarry. The extension of the port and the re-sculpturing of the artificial bay called for protecting works and led to a consid-

erable change in the lay of the coastline. One of the aims was to reconstitute the continuity of this profile which prefigures the long, rocky Yugoslavian coast. Strictly technical responses dictated by the Northern Adriatic's tides favoured the building of enormous fairground dikes that would obstruct views from the land. Sketching by stages, we transposed natural reference profiles from satellite photos of the context. In this way we replaced the dikes by archipelagos of islands whose effect was subsequently verified by the technicians. Flow and flowback between graphic intuition and scientific verification nurtured the final tracing. Originally, the sea was to wash into the heart of the amphitheatre, where the hotel will stand, and this meant excavation of the rocky plateau. Observation of the near-

by Venice lagoon, and recollections of the saltflats at Trieste led us to think that this excavation could be carried out in a series of basins, with levels scaling up, in which tides could rise and fall. The last of these basins would capture the fresh water from a spring at the foot of the cliff. Every day, the fresh water thus gathered would be released to wash away flotsam. This backflow would mean a decrease of salinity in the basins, where flora indigenous to lagoons would be cultivated. The garden thus appears as the live stage setting of natural cyclic phenomena (tides, tidal ranges). As was the case for the coastal profile, the design of the garden came thru subsequent transpositions of existing sites, saltflats and lagoons, but also by looking at the works of certain Land-art artists such as Smithson and Heizer.

Plan général : un canyon est artificiellement creusé de telle sorte que les vues soient cadrées vers l'Océan et échappent aux premiers plans pavillonnaires. Dans le canyon, des barrages sont construits, recevant les eaux d'orage. Vers le bas du canyon, les murs se disciplinent pour former la structure du bâtiment.

MUSÉE D'ART MODERNE À NEWPORT

Ce musée d'art moderne privé est situé sur une étroite bande de terrain, désertique, perpendiculaire à l'océan tout proche, et immergé dans un tissu pavillonnaire très californien. Ce site a été l'élément déterminant du projet où architecture et paysage travaillent en symbiose et où le projet construit apparaît comme la complexification progressive des structures du jardin.

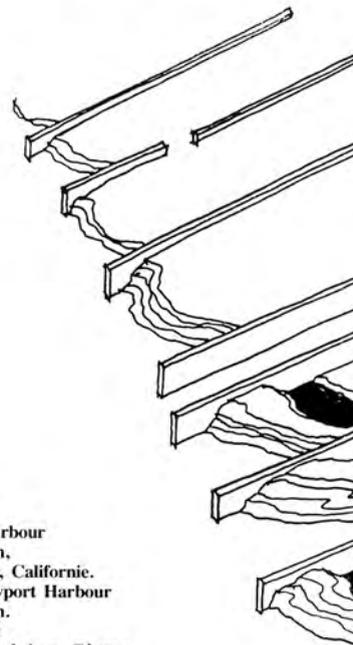
Le projet utilise les particularités de ce terrain en creusant un long canyon dont les rives jardinées cadrent les vues sur l'océan. Seul le canyon est irrigué : la partie haute du jardin reste désertique. Le canyon concentre l'humidité, recueille les eaux d'orage par des barrages successifs. Une végétation luxuriante se développera dans cette fissure de terrain.

Les « barrages » sont constitués par des murs qui, vers le bas du canyon, se disciplinent, deviennent parallèles entre eux jusqu'à former la structure bâtie du musée, et supporter une couverture légère.

Dans un premier temps, seule la partie basse du projet est réalisée. De légers mouvements de sol, sortes de ravinements, sont contenus par les murs du jardin qui jouxte le musée. Des poches sont ainsi formées qui reçoivent l'eau collectée sur le couronnement des murs depuis un petit torrent d'orage.

La couverture légère du musée forme une nappe horizontale fichée dans la pente. Elle est composée d'éléments modulaires de petites dimensions et permet l'installation d'un petit jardin qui, comme un écran vidéo agrandi, propose une image « mosaïque » d'un morceau de nature. Ce toit propose une image artificielle (le jardin) qui devient une empreinte du morceau de nature qu'il recouvre. Les modules du jardin sont préfabriqués et mis en culture deux ans avant leur mise en place sur l'édifice.

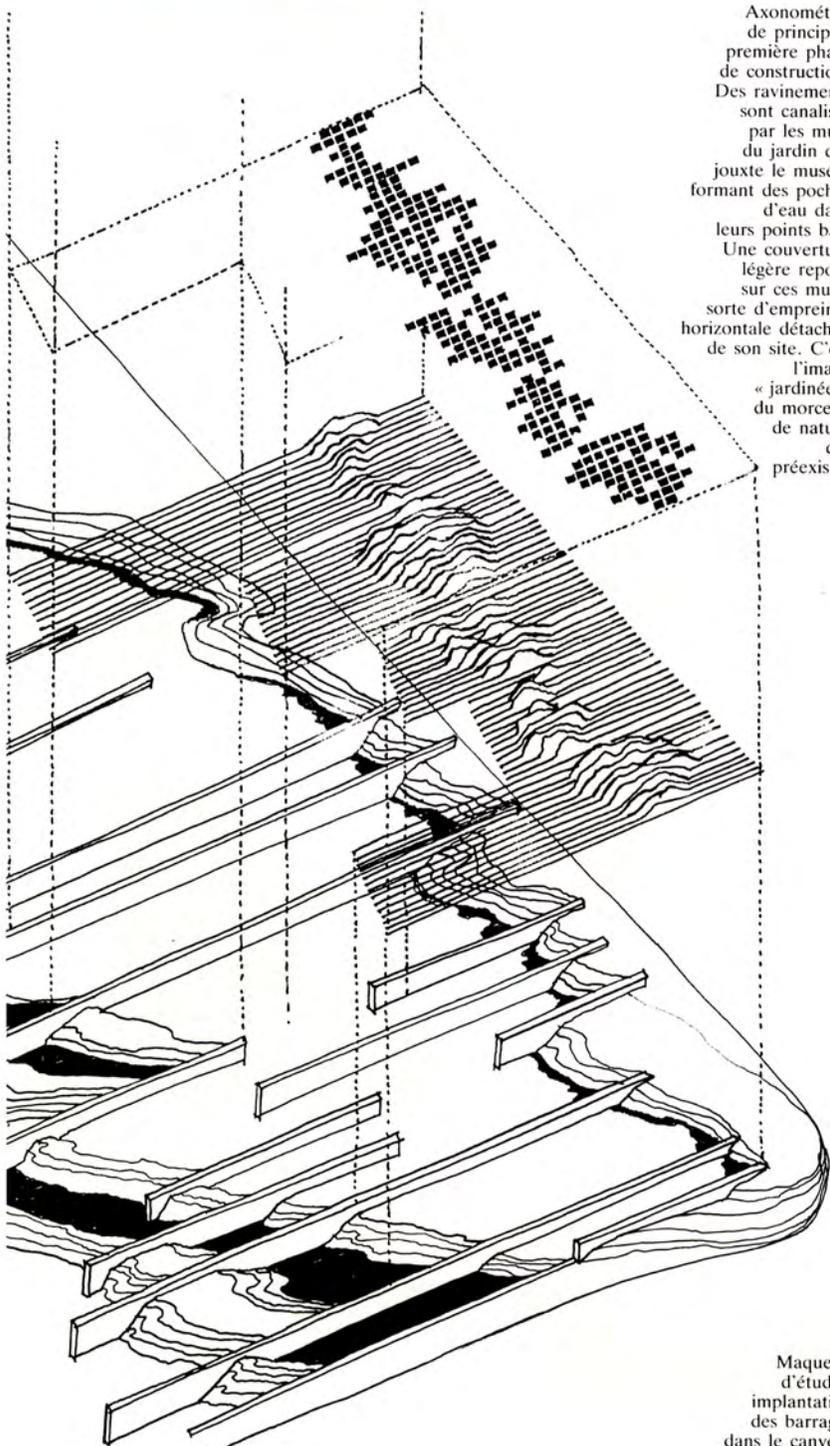
Michel Desvigne



Newport Harbour
Art Museum,
Los Angeles, Californie.
Client : Newport Harbour
Art Museum.
Architectes :
Building Workshop, Gènes ;
Renzo Piano, architecte ;
Alain Vincent,
ingénieur associé ; Shungi Ischida,
architecte associé ; Mark Carroll,
architecte.
Bluroch Partnership, Newport.
Paysagiste : Michel Desvigne
Ingénieurs : Ove Arup + Partners
(Londres, Los Angeles), Peter Rice,
Tom Barker.

Set on a thin strip of sandy land perpendicular to the nearby ocean, this private modern art museum emerges from a fabric of typically Californian pavilion housing. The site was the determining factor of the project in which architecture and landscape work together in symbiosis, and where the built project appears as the gradual complexification of the garden structures. As such the plan used the characteristics of the lot by digging along a long canyon whose landscaped edges frame ocean views. The canyon alone is irrigated – concentrating humidity and retaining rainwater by a series of small dams –, the upper part of the garden remaining desert-like. Luxuriant vegetation will thus develop in its fissure. The "dams" are walls which, in the lower reaches of the canyon, order themselves and lie parallel to each other, thus forming the built structure of the museum, which supports a lightweight

roof. In a first phase, only the lower part of the project was implemented. Light soil movements – mini-ravines – are controlled by garden walls that butt up against the museum. In this way pockets are formed that receive water collected on the crowns of the walls from a small storm torrent. The museum's lightweight roof forms a horizontal layer stuck into the slope. It is composed of small-dimensioned modular elements and allows for the installation of a little garden that, like an enlarged video screen, gives a "mosaic" image of a piece of natural scenery. The roof offers an artificial image (the garden) which becomes a print of the fragment of nature it covers. The prefab garden modules were set into place in conditions identical to their exhibiting two years prior to their setting into place on the building.



Axonométrie de principe : première phase de construction. Des ravinements sont canalisés par les murs du jardin qui jouxte le musée, formant des poches d'eau dans leurs points bas. Une couverture légère repose sur ces murs, sorte d'empreinte horizontale détachée de son site. C'est l'image « jardinée » du morceau de nature qui préexiste.

Maquette d'étude : implantation des barrages dans le canyon.

