

Ignasi de Solà-Morales

collection la nécessité du paysage
DIRIGÉE PAR JEAN-MARC BESSE

Territoires

avant-propos de Jean-Marc Besse
traduit de l'espagnol par Isabelle Taudière

Parenthèses

AVANT-PROPOS

Nécessité de l'architecture, responsabilité de l'architecte

La traduction de cet ouvrage a bénéficié du soutien du Centre national du livre.

Titre original : *Territorios* (Gustavo Gili, 2002).

Copyright © 2002, Eulàlia Serra
pour les héritiers de Ignasi de Solà-Morales.

Copyright © 2024, Éditions Parenthèses, Marseille,
pour la traduction et la présente édition.

www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-419-5

L'œuvre d'Ignasi de Solà-Morales, brutalement interrompue par son décès prématuré en 2001, est encore peu connue en France. Cependant, par la richesse des thèmes abordés et l'acuité du regard qui s'y déploie (dont témoigne une bibliographie abondante), cette œuvre dresse des perspectives considérables pour qui veut aujourd'hui encore penser l'architecture, le paysage, la ville, et plus généralement les arts de l'habiter.

Né à Barcelone en 1942, dans une famille d'architectes, Ignasi de Solà-Morales i Rubió poursuit en parallèle des études d'architecture, de lettres et de philosophie. Diplômé en 1966, docteur en 1977, il enseigne la théorie et l'histoire de l'architecture à l'École technique supérieure d'architecture de Barcelone à partir de 1978. Il est considéré comme l'un des historiens de l'architecture les plus marquants de son temps en Espagne, en particulier par les travaux qu'il a consacrés à Gaudí, dont il a renouvelé la compréhension de l'œuvre, à Jujol et aux architectes catalans contemporains.

Solà-Morales a enseigné également aux États-Unis, à l'université Columbia (New York) et à Princeton. Ce séjour américain lui a permis de collaborer avec Peter Eisenman, entre autres, et d'approfondir les références post-structuralistes de sa pensée.

Solà-Morales a peu construit, mais ses réalisations sont significatives de ses engagements en faveur de l'histoire de l'architecture. En 1986, avec Fernando Ramos et Cristian Cirici, il reconstruit avec fidélité le Pavillon allemand qui avait été construit en 1929 par Ludwig Mies van der Rohe dans le cadre de l'Exposition internationale de Barcelone, et qui avait été détruit par la suite. Autre projet emblématique : la reconstruction du théâtre du Liceu, avec Lluís Dilme et Xavier Fabre, qui avait été détruit par un incendie en 1994. Ces deux projets reflètent le rapport singulier entretenu par Solà-Morales avec l'histoire, où sont valorisées les continuités plutôt que les ruptures.

Solà-Morales a beaucoup publié, aussi bien dans la presse spécialisée que pour le plus large public. Ses interventions, réunies pour les plus significatives d'entre elles dans des ouvrages publiés après son décès¹, sont le reflet à la fois de sa très grande culture philosophique et artistique, et de sa volonté d'élargir le champ de la théorie de l'architecture pour y faire entrer les perspectives ouvertes par les sciences sociales contemporaines. La liste des références qu'il convoque à l'appui de ses analyses est impressionnante. Ses textes, d'une grande richesse historique et théorique, traduisent un souci permanent d'évaluer et de questionner le rôle et les possibilités de l'architecture dans l'organisation des sociétés contemporaines.

Est-il encore possible de faire la ville ? Ou plutôt : comment est-il encore possible aux architectes de la concevoir et de la construire ? Solà-Morales, en historien, envisage cette question

¹ Outre *Territorios*, dont nous proposons ici la première traduction française, on consultera en particulier les ouvrages suivants : *Diferencias : topografía de l'arquitectura contemporánea* (1995), *Inscripciones* (2003), *Intervenciones* (2006). Tous ces ouvrages publiés chez Gili.

aux deux niveaux, celui de l'histoire urbaine et celui de l'histoire de l'architecture. Il décrit d'une part, de façon rigoureuse, les étapes de ce devenir qui a conduit les sociétés modernes et contemporaines de la ville historique aux métropoles ou mégapoles contemporaines, et plus précisément qui les a fait passer de cette époque où la ville était intelligible, grâce à la lisibilité de ses tracés, à la stabilité (sinon à la permanence) de ses organisations spatiales, de ses rues et de ses places, au moment contemporain de la ville planétaire, diffuse, sans limites fixes, en mouvement perpétuel de dévastation et de reformation, un monde devenu celui de l'urbain global, mais incompréhensible, et en tout cas difficilement figurable. Mais Solà-Morales, d'autre part, retrace en détail la succession des conceptions et théories développées par les architectes modernes et contemporains au cours du xx^e siècle vis-à-vis du devenir des villes. Face aux conséquences de l'industrialisation, de l'augmentation démographique, et surtout des deux guerres mondiales, les architectes ont voulu « faire la ville à partir de l'architecture », souligne Solà-Morales qui décrit les méandres de cette volonté en en faisant également paraître les dimensions géographiques (les Ciam, « l'empirisme scandinave », Team X, les métabolistes japonais, Archigram, Aldo Rossi, etc.).

Au moment où Solà-Morales rédige ces histoires conjointes de la ville et des théories architecturales, il observe et signale cependant l'émergence d'un ensemble de faits nouveaux, qu'il n'aura malheureusement pas eu le temps d'analyser en profondeur. « Il s'agit, écrit-il, du phénomène des métropoles, ces énormes concentrations urbaines qui ne peuvent plus être considérées comme des villes au sens conventionnel du terme. » La façon dont Solà-Morales décrit ces concentrations urbaines est révélatrice des questionnements qu'il cherche à mettre alors en place : il parle en termes d'agrégats, de juxtaposition d'éléments hétéroclites, et surtout d'énergies, de forces et de flux. Solà-Morales évoque les « aéroports, galeries commerciales, espaces

sportifs, parcs à thème, échangeurs routiers, zones industrielles immaculées, centres d'affaires, etc.», qui « sont aujourd'hui autant de nouveaux générateurs d'activité urbaine autour desquels la forme de la ville semble devenir plastique et malléable ». C'est une autre spatialité qui se met ainsi en place, qu'il s'agit de considérer avec des catégories renouvelées : les réseaux numériques, l'accélération des flux et des échanges, avec ce que cela implique comme développement des infrastructures destinées à la connexion, doivent constituer désormais, selon Solà-Morales (et de façon prémonitoire, pourrait-on dire), le centre de l'attention des architectes.

Mais comment construire, dans ce contexte d'une condition urbaine généralisée ? Quelle attitude, théorique et pratique, et quels gestes, les architectes doivent-ils adopter ? On lira, dans les pages qui suivent, les profondes réserves (c'est un euphémisme) exprimées par Solà-Morales vis-à-vis de ceux qu'il appelle les « architectes stars », qui conçoivent certes des architectures brillantes et séductrices, mais dont les réalisations sont à ses yeux avant tout des objets singuliers posés dans l'espace sans égard pour l'histoire des sols et des sites. La ville qui constitue la toile de fond de ces architectes est la ville des VIP et celle du marché, ajoute-t-il. Face à ce type de relations entre ville et architecture, Solà-Morales, qui s'appuie sur sa formation en philosophie, et qui se montre par ailleurs extrêmement attentif aux leçons des sciences sociales contemporaines mais aussi des productions des arts visuels, envisage une autre architecture, une autre façon de concevoir les relations entre l'architecture et la ville, au sein de laquelle les traces, les mémoires, les données passées et vivantes de la ville sont prises en compte dans l'élaboration du projet architectural.

Il parle d'architecture « liquide » ou « faible ». L'expression peut paraître datée, elle évoque en effet la conjoncture intellectuelle (dite de la post-modernité) de la fin du xx^e siècle, où

s'est développée la notion d'une « pensée faible » (Gianni Vattimo), à laquelle Solà-Morales fait référence et dont il fait usage. Mais l'expression traduit surtout la nécessité, pour les architectes, de prendre en considération dans le projet ce qu'on pourrait appeler l'instabilité ou plutôt la mobilité ou l'impermanence fondamentale des réalités urbaines contemporaines. « Cette faiblesse, écrit Solà-Morales, est précisément la manifestation architecturale de la condition de la culture contemporaine. » Il est nécessaire de changer le point de vue, et la méthode, car ce sont des conditions non architecturales, immatérielles, mais aussi économiques, techniques et sociales, qui affectent principalement l'architecture : les dynamiques marchandes, les énergies et les réseaux, les flux et les changements, sont devenus des données constitutives des réalités urbaines, et contribuent à faire apparaître de nouvelles spatialités, bien plus que les formes et les matières qui forment les héritages urbains. Autrement dit, l'architecture, autant qu'à l'espace et à ses stabilités édifiées, doit devenir attentive au temps et au mouvement (les références de Solà-Morales sont ici Henri Bergson et Gilles Deleuze). L'architecture doit pouvoir prendre en considération les dimensions immatérielles qui jouent un rôle structurant dans l'organisation des réalités urbaines contemporaines.

Parmi les multiples directions de pensée ouvertes à cet égard par Ignasi de Solà-Morales, signalons la sympathie avec laquelle il a observé, puis commenté et mis en valeur, la place de ces espaces urbains caractérisés par l'indétermination à la fois spatiale et fonctionnelle et qu'il désigne avec l'expression française « terrain vague ». Ces « terrains vagues » ont une double caractéristique : ils sont à la fois sans usage défini et sans limites claires. Des espaces vagues, par conséquent, qui constituent des sortes de trous dans l'homogénéité urbaine, des ponctuations, des vides. Il est intéressant de relever de quelle manière Solà-Morales parvient à ces zones

d'indétermination : par la photographie. Il rappelle comment, dès les années cinquante, la photographie humaniste a favorisé une « lecture existentialiste de la ville et du paysage », et comment la photographie des années soixante-dix, quoique s'inscrivant dans cet héritage, a « ouvert la voie à une sensibilité toute différente », et porté un autre regard sur les grandes villes, marqué par la volonté de traduire l'expérience émotionnelle, psychique, provoquée par les espaces urbains. L'enjeu est là, avant tout, pour Solà-Morales, et la photographie le montre : insister sur le fait que la ville est plus qu'un espace productif et fonctionnel, et plus qu'un espace où se distribuent les formes architecturales.

Le terrain vague est un espace vide, inoccupé, disponible, libre, indéterminé, flou, incertain dans ses destinations et dans ses limites. Il est surtout un espace libre, un espace qui peut être aussi envisagé comme une absence, comme une promesse ou une attente, un ensemble de possibles. Il serait intéressant de confronter la notion de « terrain vague » à celle de « tiers paysage » qui a été développée quelque temps plus tard en France par Gilles Clément. Les deux notions semblent proches, et prendre en charge les mêmes types d'espace. Mais là où Gilles Clément met en évidence la dimension vivante de ces espaces délaissés et inaffectés, là où il défend leur importance botanique et pédologique, Solà-Morales s'oriente dans une autre direction, plus existentielle et politique.

Le terrain vague est d'abord un espace autre, un espace d'altérité, une « île intérieure » écrit-il, qui échappe au système urbain et d'une certaine manière y résiste, de la même manière que le vagabondage échappe aux assignations définitives. La fascination exercée par ses espaces sur les photographes contemporains tient avant tout, selon Solà-Morales, à leur étrangeté, c'est-à-dire à l'espèce de faille qu'ils constituent au cœur même des systèmes urbains les mieux administrés. Espaces négatifs, ou encore espaces représentatifs du rapport

d'étrangeté que les contemporains entretiennent avec l'histoire, c'est-à-dire avec la notion de progrès. Ce sont des espaces de la post-histoire, ou d'une autre histoire, d'un autre régime d'historicité.

« Que faire, demande Solà-Morales, face à ces énormes vides, à leurs limites floues et à leur définition vague ? Comme face à la nature (qui, pour le citoyen urbain, est encore une manifestation de la présence de l'autre), l'art réagit en cherchant à préserver ces espaces alternatifs, étranges, étrangers à l'efficacité productive de la ville. De la même manière que l'écologie se bat pour préserver les espaces non pollués d'une nature érigée en mère nourricière mythique et inaccessible, l'art contemporain semble lui aussi se battre pour préserver ces espaces d'altérité au sein de la ville. [...] L'attrait qu'exercent ces espaces vides, en attente, imprécis, fluctuants est, dans le code urbain, la réponse de notre étrangeté au monde, à notre ville, à nous-mêmes. »

Mais qu'en est-il de l'architecture ? Que peut-elle faire de ces espaces ? Et doit-elle, en vérité, en faire quelque chose ? « Comment l'architecture, demande Solà-Morales, peut-elle opérer sur le terrain vague sans devenir un instrument agressif des pouvoirs et des raisons abstraites ? »

Il faudrait, écrit-il, porter « une attention particulière à la continuité. Non à une continuité de la ville planifiée, efficace et légitimée, mais au contraire, à une continuité issue de l'écoute attentive des flux, des énergies, des rythmes que le passage du temps et la disparition des limites ont établis ». Car seule une architecture « sensible à la différence du discontinu, installée dans la continuité temporelle, sera en mesure de répondre à l'agression angoissante de la raison technologique, de l'universalisme télématique, du totalitarisme cybernétique et de la terreur égalitariste et homogénéisante. » Il s'agit de préserver la puissance de l'altérité, de ménager la possibilité de la surprise, de l'événement, de la liberté.

On parle des terrains vagues souvent comme des espaces vacants, en attente, comme s'ils devaient être remplis par quelque chose, une fonction, un usage, on ne sait quoi. Ce sont en fait des zones de libre respiration. Des zones où il est enfin possible de reprendre son souffle, sans être envahi par les fonctions et les équipements. Les espaces publics sont trop souvent accablés des équipements qu'un pouvoir urbain y installe pour des raisons parfois obscures. On équipe, on aménage, on meuble, on occupe l'espace et on ne le ménage pas, de même qu'on ne ménage pas les populations qui tentent de l'habiter. Le terrain vague, par sa négativité même, dans son refus obstiné et toujours renaissant de fonctionner, d'entrer dans le système, de ne pas vouloir être là « pour », mais de vouloir subsister dans sa simple existence indéterminée, est un appel, peut-être mélancolique, au droit d'habiter tranquillement dans les villes, au droit à l'inutilité.

JEAN-MARC BESSE

Territoires

Nota

En l'absence des archives de l'édition originale espagnole, l'iconographie a été reconstituée aussi fidèlement que possible pour la présente traduction.

1

Introduction

L'idée selon laquelle ville et architecture sont étroitement liées et la construction de la ville, sa définition même, passent nécessairement par ses architectures, n'a pas toujours été évidente. Ce lien apparaît pourtant en filigrane dans tous les traités, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, et, de Vitruve aux traités de castramétation, les textes antiques posent le principe d'une forte corrélation entre la forme des bâtiments et la morphologie de la ville, du camp militaire ou de l'établissement humain.

De même, la construction monumentale — temple, palais, cathédrale ou vaste espace public — affiche systématiquement son intentionnalité urbaine, en ceci qu'elle intègre dans la forme même de son bâti le rapport qu'elle établira avec son emplacement dans le tissu urbain.

On pourrait penser que ce rapport est inéluctable, qu'il est ancré dans la nature sociale de l'architecture comme de la ville. Dans le fait architectural comme dans le fait urbain, si tant est qu'il soit possible de les distinguer, la dimension spatiale et la vocation de cadre de la vie humaine semblent en effet converger.

Pourtant, bien que, dans la théorie, cette corrélation paraisse manifeste et parfaitement observable, dans le cas de l'architecture et de la ville historiques, il n'est pas certain qu'elle puisse aujourd'hui se comprendre aussi clairement.

Le contenu et la portée de ces deux termes, architecture et ville, sont en réalité devenus problématiques : aucune des deux réalités qu'ils désignent ne fait consensus ; elles ne constituent pas des points de départ établis qui permettraient d'envisager le travail concret consistant à faire la ville et faire l'architecture à partir de références communément admises.

Les citoyens ont souvent du mal à s'approprier la ville. Ils la subissent comme une fatalité et cherchent à la fuir pour des lieux périphériques où l'identité se construit à de plus petites échelles, les relations sont plus restreintes, et les démarcations entre sphère publique et sphère privée plus nettes.

Le terme même de « ville » ne décrit plus le lieu de la vie qui lui est associée, de façon articulée, où l'on partage certaines valeurs que l'on qualifie, précisément, de civiques (de *civitas*, la cité).

Mégapole, métropole, post-métropole, cyberbia (ville informationnelle), exopole, *global city* (ville globale) et bien d'autres néologismes formés sur les racines gréco-latines de *polis*, *urbs* et *civitas*, semblent avoir ouvert la voie à une infinie production de nouveaux mots permettant de nommer une réalité dont on sait qu'elle n'est plus celle de la ville historique.

La définition de l'architecture est elle-même équivoque : qui dit architecture dit bâti, périmètre, implantation, espace, mais aussi refuge, maison, structure, langage. L'architecture est intérieure ou extérieure ; permanente ou éphémère ; artistique ou technique ; raison ou expression ; urbaine ou objectale.

Le présent ouvrage, fruit d'une série de réflexions sur la façon dont se crée aujourd'hui le lien entre ce que nous considérons actuellement comme de l'architecture et comme de la ville, propose d'ouvrir un cadre conceptuel plus générique axé sur le *territoire*.

Il s'agit d'une notion préalable à toute définition plus précise et qui, par là même, rend compte du flou qui entoure aujourd'hui l'architecture et la ville.

Cette notion de territoire désigne ici le système d'espaces habitables dans sa détermination topographique, historique et sociale, et constitue également le point de départ, le lieu de

rencontre de l'activité créative qui fait à la fois l'architecture et la ville, quel que soit le sens que nous puissions donner à ces termes.

La vie collective ne s'organise pas forcément sur un système de valeurs collectives. La solidarité, la démocratie, la sociabilité (l'attention à l'autre) ne sont pas nécessairement des critères propres à structurer un espace de vie commun. La recherche de modèles de cohabitation réduisant au minimum le partage, la collaboration, la dépendance, semble tiraillée entre un individualisme exacerbé et le besoin évident d'échanges de services. La ville, en tant que projet politique, apparaît davantage comme un truisme (ville politique/*polis*) que comme un point de départ cohérent.

De fait, la ville, de quelque dimension qu'elle soit — grande, très grande —, semble plutôt conditionnée par le poids de la nécessité que guidée par un système de valeurs visant à optimiser les services en minimisant les contributions individuelles.

Or, du point de vue du territoire, que nous proposons la ville et l'architecture contemporaines ?

Les sciences sociales d'une part, et la création artistique d'autre part, abordent l'expérience urbaine contemporaine de façon beaucoup plus spécifique que par le passé.

Il existe aujourd'hui, même au niveau universitaire, une géographie urbaine, une économie urbaine, une anthropologie urbaine qui accréditent l'idée selon laquelle l'urbain constitue une catégorie culturelle suffisamment spécifique pour générer des domaines de recherche et de réflexion distincts des autres champs disciplinaires.

On constate même une certaine transversalité qui fait que, même si les géographes travaillent sur l'espace de la ville contemporaine, les économistes sur la quantification des phénomènes urbains et les anthropologues sur les comportements des individus, il est désormais tout à fait légitime de recouper les connaissances que nous apportent Edward W. Soja ou Andrew C. Harvey, avec celles de Saskia Sassen ou de Manuel Castells, de Marc Augé ou de Manuel Delgado.

On assiste depuis quelques années à une production pléthorique d'études sur la ville contemporaine, mais dans chaque discipline, le discours met l'accent sur les différences au sein même de la ville et entre les villes.

Des différences d'implantation, de densité, de typologies ou de notions de centre/périphérie, de fragmentation, de diffusion et de dispersion, que les géographes doivent interpréter à la lumière d'une théorie sociale fondée sur l'économie matérielle pour identifier l'origine des inégalités de revenus ou de ressources.

Croissance, déclin, transformation, impact des nouvelles technologies et prolifération des communications se prêtent à une lecture spatiale immédiate qui débouche sur une géographie humaine où la ville, en tant qu'espace et territoire, fait très clairement ressortir des enjeux économiques et anthropologiques.

La question des inégalités est également le postulat de départ du discours économique sur la ville. Inégalités des moyens de production, de distribution et de consommation, comme en témoigne l'offre croissante et accélérée de nouveaux services spécifiques qui découlent de la grande ville lorsque, du fait de son environnement équilibré, de son niveau culturel élevé et de sa force de travail à bas coût, celle-ci se constitue en marché de biens et services particuliers.

L'analyse économique devient une analyse sociale à partir du moment où les tendances économiques à l'œuvre dans la ville ne peuvent plus masquer les avantages et opportunités que la ville, et plus largement les villes, présentent en tant que marchés. Lorsque Saskia Sassen analyse la répartition des régimes d'emploi dans les villes globales ou dans celles du tiers-monde, elle étend opportunément son discours sur les coûts de production ou la qualification de la main-d'œuvre à une réflexion urbaine, afin de comprendre jusqu'à quel point la dynamique de la production ou du marché tend à affaiblir ou à renforcer certaines formes de concentration ou de dispersion.

Le jour où, comme l'a souligné Manuel Delgado, l'anthropologie a décidé que sa discipline ne se limitait pas aux coutumes,

rituels et comportements des tribus primitives mais que la ville contemporaine offrait des rites et des tribus tout aussi voire plus structurés que ceux des peuplades exotiques, elle a ouvert un vaste front d'investigation sur les usages, les modes de vie, les comportements quotidiens, le travail, les loisirs, etc., dans les villes.

L'anthropologie et la sociologie ont dès lors produit une avalanche de discours sur la ville et ses habitants. Entre les différents courants de la pensée sociologique, des informationnistes (Umberto Eco, Jean Baudrillard, Paul Virilio, etc.) aux comportementalistes (Marc Augé, Scott Lash, Norbert Elias, etc.) en passant par les politiques (Eric Hobsbawm, Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, Elizabeth Grosz, Javier Echeverría, etc.), il se trouve une communauté extrêmement variée de chercheurs qui considèrent le fait urbain comme une donnée spécifique et caractéristique de la situation actuelle.

Les arts plastiques, les arts visuels et la littérature ont également développé une sensibilité à l'urbain : chez les créateurs (Wim Wenders, Pier Paolo Pasolini, Krzysztof Wodiczko, František Kupka, Richard Artschwager, etc.) comme chez les chercheurs (Rosalind Krauss, Julia Kristeva, Sylviane Agacinski, Juan Antonio Ramírez, Jean-Louis Cohen, Hal Foster et beaucoup d'autres), on a ainsi vu émerger un type de réflexions sur la production artistique contemporaine abordant le cadre urbain comme référence culturelle spécifique, et en faisant un point de départ fondamental.

Ces approches ont peut-être ceci de commun qu'à travers l'image dont s'emparent les artistes et les études sur des ouvrages particuliers, elles dissèquent la ville contemporaine, nous montrent ses faces sombres, dans leur perversité et leur violence, dans la lourdeur des idéologies pacificatrices et l'inconsistance de leurs objets du désir.

Spectacularisation et consommation, révolte et agressivité, inégalité et marginalisation, opulence et gaspillage sont autant de traits récurrents des sociétés urbaines contemporaines.

Mais qu'en dit l'architecture ? Socialement, l'idée selon laquelle les architectes sont des agents qui participent directement

cohabitation. Mais la ville peut aussi être envisagée comme architecture. La confusion de la culture moderne, si morcelée et spécialisée, vient de ce que chacun de ces paradigmes se voudrait autonome et absolu.

L'histoire de l'architecture moderne des cinquante dernières années est aussi l'histoire de ce désir : faire la ville à partir de l'architecture.

L'urbanisme humain

Les idées développées dans les années d'invention radicale, entre 1917 et 1929, avaient débouché sur une première tentative d'œcuménisme théorique. Les Ciam (congrès internationaux pour l'architecture moderne) avaient tenté de mutualiser les expériences de différentes villes européennes, cherchant à établir une doctrine et une méthodologie communes. La ville fonctionnelle devait se substituer à la ville historique, dépassée et périmée, afin de créer un système urbain efficace, tout en assurant le bien-être des habitants.

Or, les propositions avancées dans les premiers Ciam, à commencer par la Charte d'Athènes de 1933, reposaient moins sur des réalités que sur des hypothèses. Leurs critères d'organisation des grandes villes relevaient davantage de la planification urbaine que de la conception architecturale proprement dite.

La violence de la Seconde Guerre mondiale allait transformer de fond en comble la scène européenne. La brutalité sous-jacente à tous les projets d'organisation sociale autoritaire avait déclenché l'épisode de destruction le plus massif qu'eut jamais connu l'humanité.

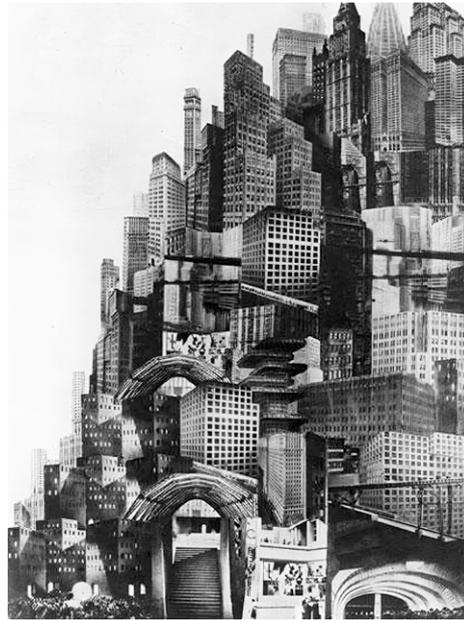
Lorsque les armes se sont tues, il a fallu songer à l'entreprise de reconstruction, mais aussi aborder avec beaucoup plus de discernement les grands problèmes propres à la construction de la ville.

Francfort, Berlin, Rotterdam, Le Havre, Coventry et bien d'autres villes européennes engagèrent alors d'immenses chantiers de reconstruction, où l'on put pour la première fois éprouver



Francfort-sur-le-Main : photographie aérienne du centre de la ville après les bombardements, 31 mars 1945.

Hiroshima : vue aérienne après l'explosion de la bombe atomique, août 1945.



Kazimierz Podzadecki, La Ville moderne, creuset de la vie, photomontage, 1928.

Fritz Lang, photomontage à partir du film Metropolis, 1926.

Lajos Lengyel, C'est l'Amérique, photomontage, 1933.

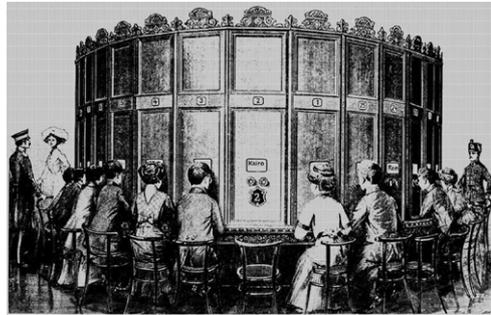
abstraite en montages d'éléments, dont chacun revêt sa propre charge iconique. Par rapport à tant d'autres expériences jouant avec des lignes et des cercles, des couleurs et des mouvements, et elles aussi capables de générer des espaces littéralement nouveaux, la technique du photomontage dépasse le banc d'essai de l'abstraction et ouvre, dans un autre registre, la possibilité de produire du sens par collision, par surprise, conflit et destruction. Le caractère pamphlétaire de ces images, leur potentiel de dénonciation radicale et de simplification agressive n'est pas un hasard. Il doit se comprendre non comme un détournement du projet harmonieux de la grande ville, avec son apparente charge utopique et réformiste, mais comme quelque chose qui est au cœur même de ce projet.

Les liens entre l'art et la propagande, entre l'architecture et les nouveaux pouvoirs autoritaires, dictatoriaux, ne sont pas des déviations, des erreurs dues à une mauvaise application de quelques bons principes.

Le projet de la grande ville est celui du lieu du capitalisme avancé et plus nous l'analysons avec attention, plus sa violence intrinsèque transparaît.

Les stratégies d'innovation architecturale de Mies van der Rohe pour le centre de Berlin ne sont-elles pas agressives ? N'y a-t-il pas une charge destructrice explicite dans les propositions urbanistiques de Hilberseimer ou de Le Corbusier ? Les projets d'Ernst May pour Francfort, de Josep Lluís Sert pour Barcelone et de Le Corbusier pour Alger ne constituent-ils pas, justement, un conflit par omission ? Seuls le spectre et la réalité de la guerre devaient ouvrir la voie à l'expansion réelle des propositions du Mouvement moderne.

La reconstruction de Rotterdam, du Havre, de Coventry, de Francfort, de Dresde ou de Saint-Petersbourg s'est faite sur les ruines et la destruction la plus violente qu'ait jusqu'alors connue l'humanité. Le lien que John Heartfield, comme d'autres, établissait entre la modernisation des grandes villes et la violence dévastatrice n'avait rien de gratuit. Dans les photomontages, les images de la ville, comme les images de guerre, superposaient la destruction



Thomas Gainsborough, *Homme tenant un miroir de Claude*, dessin, 1779.

Le Kaiserpanorama de Berlin, 1883.

Umbo, *Autoportrait*, 1948.

Andreas Feininger, *Le Photojournaliste*, 1955.

particularisent diverses formes d'accès à la réalité. Les simples lunettes ou le microscope sont déjà des moyens d'accéder à des mondes visuels invisibles à l'œil nu, par la médiation de technologies optiques. Or, dans le monde moderne, technologie et accès visuel s'inscrivent dans une dynamique constante de diversification et d'expansion. Nous accumulons, nous réduisons, agrandissons et modifions en recourant à des techniques qui sont totalement étrangères au mécanisme naturel de l'œil et qui, pourtant, nous permettent d'atteindre des mondes visuels qui font partie de la réalité et sur lesquels nous opérons en permanence.

Entre le corps et le répertoire visuel d'images que nous appelons réalité, on admet une distance *naturellement* irréductible. Nous savons que, d'une façon ou d'une autre, nous sommes en dehors, nous construisons depuis un poste d'observation qui ne se situe pas à l'intérieur même des choses.

Face à l'illusion réaliste de la tradition phénoménologique, une longue tradition soutenue par les progrès scientifiques et techniques explique que nous soyons en mesure de nous approprier des visions, des sons et toutes sortes d'autres perceptions grâce à des phénomènes de médiation, et que cette médiation repose toujours sur un support technique qui la caractérise et la différencie des autres médiations possibles.

L'action de l'art figuratif, comme celle de la pensée conceptuelle, tend à construire des formes et des concepts qui organisent l'informe à partir d'une certaine extranéité et d'une certaine nécessité.

Dans l'océan des perceptions et des informations, toute opération constructive consiste à produire des paysages et des architectures à partir du désordre et de l'informe originels. C'est la construction intermédiée (et magnifiée) par des regards et des perceptions, empreinte de quelque nécessité, qui, aussi provisoire et éphémère soit-elle, permet de passer de la simple navigation à la définition de mailles, de liens, stables ou instables, qui recomposent la réalité sous de nouveaux dehors, de nouvelles apparences.

étant celui d'un lieu ou d'une ville donnés. Parce que nous avons vu ou allons voir certains de ces lieux, ce mécanisme sémiologique de la communication par l'intermédiaire d'indices opère ; et c'est la mémoire que nous nous constituons par expérience directe, par des récits ou par simple accumulation de nouveaux indices qui génère indéfiniment notre imaginaire de la ville — d'une ou de plusieurs villes.

Après la Seconde Guerre mondiale, la photographie a développé un système de signes totalement différent du remplissage dense des photomontages. Elle privilégiait désormais la vivacité humaniste des récits urbains construits à partir d'images de personnages anonymes, dans des paysages dénués de toute grandeur architecturale. L'exposition « The Family of Man », organisée par Edward Steichen au musée d'Art moderne de New York en 1955, arrivait après la fondation de l'agence Magnum par Henri Cartier-Bresson, Robert Capa et David Seymour en 1947, et inaugurait la lecture existentialiste de la ville et du paysage, dans le monde développé comme dans le monde en développement — lecture qui trouverait sa plus puissante expression avec la publication, en 1958, du livre de Robert Frank *The Americans*. Mais le phénomène qui nous intéresse ici est plus tardif : c'est le mouvement qui, dans les années soixante-dix, a ouvert la voie à une sensibilité toute différente qui commençait à porter un autre regard sur les grandes villes.

Les espaces vides, abandonnés, porteurs de nombreuses histoires, semblent alors subjugué l'œil des photographes urbains.

Ces espaces urbains, que nous désignerons sous le terme de « terrains vagues », semblent devenir des points d'intérêt fascinants, des indices infaillibles permettant de parler de la ville, de dire par des images ce que sont les villes et l'expérience que nous en avons. Comme tout produit esthétique, la photographie transmet non seulement les perceptions que nous pouvons accumuler de ces espaces, mais aussi les émotions, c'est-à-dire ces expériences qui, du plan physique passent au plan psychique, en faisant du vecteur des images photographiques le médium à travers lequel nous portons un jugement de valeur sur ces lieux, vus ou imaginés.



Edward Steichen, New York, 1932.

Louis Faurer, 5th Avenue, New York, 1948.

Crédits

The Alison and Peter Smithson Archive, Harvard Library, Cambridge : p. 31.
 Photo Balthazar Korab : p. 43.
 Musée d'Orsay, Paris : p. 51h.
 Metropolitan Museum of Art, New York : p. 51b.
 Musée Carnavalet, Paris : p. 54b.
 Museum of Art, Łódź : p. 58hg.
 Musée hongrois de la photographie, Kecskemét : p. 58b.
 Moma, New York : p. 34b, 60h, 62, 128h, 192b.
 The New York Public Library : p. 60b.
 Photos Catherine Tighe : p. 71.
 Dominique Perrault Architecture : p. 76h.
 Renzo Piano Building Workshop : p. 76b.
 Photo Rob Crandall : p. 85b.
 Foster + Partners : p. 96h.
 Gilbert Fastenaekens : p. 99h.
 Jean Baudrillard : p. 105, 115.
 Umbo © ADAGP, 2024 : p. 112bg.
 Yale Center for British Art : p. 112hg.
 Time & Life Pictures : p. 112bd.
 Wolf Vostell © ADAGP, 2024 : p. 128b.
 Photo Ruedi Walti : p. 132.
 Marcel Duchamp © ADAGP, 2024 : p. 136.
 Toyo Ito & Associates : p. 140, 141.
 Ateliers Jean Nouvel : p. 142.
 Eduardo Chillida © ADAGP, 2024 : p. 148.
 Photo Gabriel Ramon : p. 153b.
 Photo Duccio Malagamba : p. 158b.
 John Heartfield © ADAGP, 2024 : p. 160.
 Yale University Library : p. 181.
 Edward Steichen © ADAGP, 2024 : p. 183h.
 Louis Faurer Estate : p. 183b.
 Photo Jannes Linders : p. 186b.
 John Davies © ADAGP, 2024 : p. 186h.
 Photo Thomas Struth : p. 188b.
 Landesarchiv Berlin, photo Gerhard Hoffmann : p. 192h.
 Archives Parenthèses : p. 34h, 108, 168.
 DR : p. 27, 28, 54h, 58hd, 80, 83, 85h, 86, 92, 96b, 99b, 112hd, 121, 145, 153h, 156, 158h, 173, 188h, 192m.

Table

AVANT-PROPOS	
<i>Nécessité de l'architecture, responsabilité de l'architecte</i>	5
1	
<i>Introduction</i>	15
2	
<i>Faire la ville, faire l'architecture (1945-1993)</i>	25
<i> L'urbanisme humain</i>	26
<i> Radicalismes</i>	33
<i> L'architecture de la ville</i>	37
<i> Métropoles</i>	42
3	
<i>Représentations : de la ville-capitale à la métropole</i>	47
<i> La ville-capitale et le réalisme</i>	48
<i> La grande ville entre figuration et abstraction</i>	55
<i> La métropole et l'Art informel</i>	61
4	
<i>Présents et futurs</i>	
<i>L'architecture dans la ville</i>	69
<i> La forme du changement : les mutations</i>	74
<i> La forme du mouvement : les flux</i>	79
<i> La forme du logement : l'habitation</i>	84
<i> La forme de l'échange : les conteneurs</i>	91
<i> La forme de l'absence : le terrain vague</i>	97

5	<i>Médiations en architecture et dans le paysage urbain</i>	103
	<i>Intentions</i>	107
	<i>Médiations</i>	111
6	<i>Architecture liquide</i>	119
	<i>Le bergsonisme</i>	123
	<i>L'art liquide</i>	125
	<i>L'architecture liquide</i>	127
7	<i>Architecture immatérielle</i>	131
	<i>Glasarchitektur</i>	131
	<i>L'environnement bien tempéré</i>	134
	« <i>Les Immatériaux</i> »	135
	<i>Toyō Itō : la lumière, vecteur de l'immatériel</i>	139
	<i>Jean Nouvel : le matériau transparent</i>	143
	<i>Herzog & de Meuron : l'ornement</i>	144
8	<i>Paysages</i>	147
9	<i>Corps absents</i>	161
	<i>Anthropomorphisme</i>	162
	<i>Mécanique / organique</i>	166
	<i>Le corps-sans-organes</i>	172
10	<i>Terrain vague</i>	179
11	<i>Patrimoine architectural ou parc à thème</i>	195

collection la nécessité du paysage

Jean-Marc Besse	<i>La Nécessité du paysage</i>
Atelier Le Balto	<i>Escapes</i>
Bertrand Folléa	<i>L'Archipel des métamorphoses</i>
Gilles A. Tiberghien	<i>Le paysage est une traversée</i>
Denis Delbaere	<i>Altérations paysagères, pour une théorie critique de l'espace public</i>
Alexis Pernet	<i>Au fil du trait, carnets d'un arpenteur</i>
Jean-Marc Besse	<i>Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie</i>
Joachim Ritter	<i>Le paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne,</i>
John Brinckerhoff Jackson	<i>Le paysage accessible et autres textes</i>