

SOMMAIRE

I - Emscher Park

Introduction

Objectifs et démarche
Du voyage pittoresque à l'itinéraire d'étude
Pourquoi Emscher Park ?

p. 2

p. 3

Itinéraires d'un territoire

Identité
Cartes
Autobahn

p. 6

Emblèmes

Le parc paysager de Duisburg-Nord, un emblème
Garder la mémoire d'un monde en train de changer
La fabrique d'emblèmes

p. 10

Grandes carcasses silencieuses

Recréation d'un milieu «naturel»
De l'idée de «belle nature» à la «nature industrielle»
Emscher Park, un conservatoire de formes industrielles
Matières à contraste

p. 13

Rencontres aléatoires

p. 18

Loin des icônes

Un urbanisme de greffes

L'art contemporain, vecteur d'une assise internationale

Fragmentations

p. 22

Panoramas

Monumenta

Le pittoresque contemporain : essai de définition

p. 25

Assemblage et mixité

Cohérence dans la fragmentation

II - Cycle de conférences *Chiasma*

p. 29

Métapolis : territoires d'aujourd'hui

p. 32

Natures : au-delà de l'esthétique

p. 34

Matières, surfaces et profondeurs

p. 35

A propos des GOTs : du sublime au pittoresque contemporain

p. 37

Arpentage : sensations dans la ville

p. 38

Métissages, diffusion, emprunts, appropriations

p. 40

I - EMSCHER PARK



Panneau sur site avec le plan d'implantation de l'oeuvre de Richard Serra à Emscher Park

Objectifs et démarche

Le plus souvent porteur d'une connotation passéiste, se rapportant aux paysages vernaculaires identitaires, le «pittoresque» semble aujourd'hui former avec le «contemporain» une structure oxymorique. En fabriquant cette expression de «structure oxymorique», nous voulons indiquer par là que cette figure de rhétorique, nommant la coïncidence des opposés, ne concerne pas que la fabrique du discours mais aussi l'organisation des «choses».

C'est à ce titre que ce rapport explore les formes de la fabrique du monde contemporain en continuant d'identifier les analogies, emprunts, dévoiements, pertes de caractéristiques par rapport au pittoresque «historique» tel qu'il s'est construit aux XVIIIème et XIXème siècles, en Angleterre. Ce qui n'était qu'embryonnaire au XVIIIème (tant au niveau de la médiation par le livre que la production matérielle) serait devenu la règle. Le pittoresque est un mode, une modalité de présentation et de représentation du réel qui est et prétend être adéquat à sa fabrication, augmenté aujourd'hui de la puissance technique et de la dure nécessité d'aménagement de la totalité du monde.

C'est la raison pour laquelle le pittoresque se tient dans une position paradoxale : une volonté de picturalisation de tout le réel qui fait office de justification, d'auto-justification, qui implique des enjeux d'organisation d'espace et donc territoriaux, économiques et politiques. A terme, rappelons-le, l'ambition de l'ensemble de cette recherche est de faire émerger de ces explorations un cadre théorique qui délimiterait ce qui caractérise le pittoresque contemporain, l'hypothèse générale et générique consistant à dire que la «fabrique» du monde contemporain relève d'un projet (global) pittoresque dont la structure (méta-poïétique) peut être dite oxymorique.

D'une première recherche qui s'est en grande partie focalisée sur l'analyse et les paramètres du pittoresque historique, cette seconde recherche porte sur quatre phases consécutives :

- La première a été consacrée à l'étude de revues et de publications rendant compte des réalisations architecturales et surtout paysagères en Europe (voir le premier Rapport intermédiaire). L'enjeu de cette partie de l'étude porte sur les relations entre la fabrique du monde et ses mediums. L'analyse et la synthèse critique de cette étude sont en cours de réalisation.
- La seconde phase correspond à une recherche sur le terrain au cours de laquelle certains sites ont été visités selon des itinéraires pré-définis ou pas, du matériel recueilli (entretiens, documentation, photographies...). Une réflexion a été menée sur ces expériences ainsi que sur les modalités de fabrique du monde contemporain telles qu'elles nous sont apparues sur ces lieux. Emscher Park, dans la Ruhr en Allemagne, a été le premier site visité, suivi de Barcelone, en Catalogne (Août 2006 - Octobre 2006). Divers éléments ont contribué au choix de ces sites, le plus évident étant la place emblématique qu'occupent aujourd'hui aussi bien Emscher Park que Barcelone comme territoires européens en devenir, qui se construisent, se transforment, se définissent, s'étendent, se donnent à voir, se médiatisent au travers d'images récurrentes.
- La troisième phase, que nous avons nommée *Chiasma*, prend place en décembre 2006 et janvier 2007 sous forme d'une série de 6 conférences-débats au cours desquelles interviennent à chaque fois un théoricien, dont l'intérêt porte sur la fabrique du monde contemporain au regard du pittoresque, et un «réalisateur» (architecte, paysagiste, plasticien, ingénieur, photographe ...), ce dernier étant bien évidemment également pourvu d'une réflexion propre.
- La quatrième phase verra l'élaboration d'une analyse déductive, née de la conjonction des différents regards et expériences, des multiples niveaux d'études et de l'établissement de liens et de rapports avec le pittoresque historique.

Les documents, synthèses critiques, études et analyses seront articulés dans un rapport final dont les différents aspects devraient pouvoir trouver leur diffusion selon plusieurs modalités, à savoir une ou des publications et, si possible, une exposition.



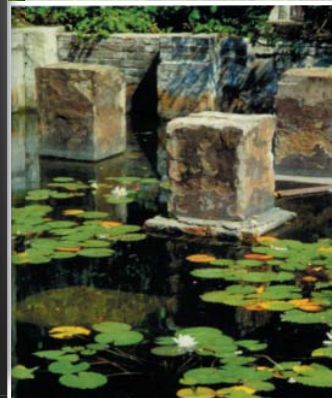
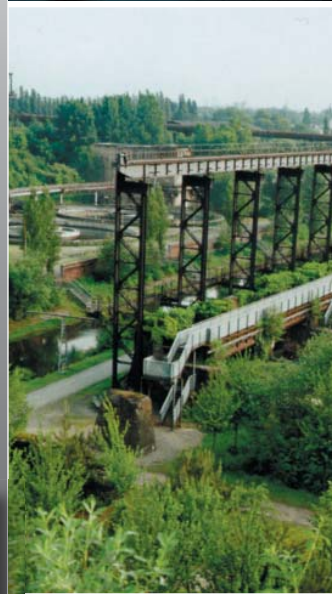
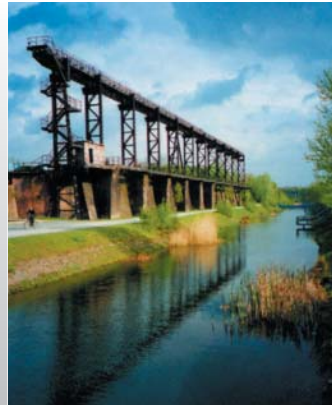
Du voyage pittoresque à l'itinéraire d'étude

A la fin du XVIII^{ème} siècle et tout au long du XIX^{ème} siècle, il est de bon ton pour la Gentry, les artistes, et les écrivains anglais, puis pour ceux de France ou d'Allemagne, de partir vers d'autres contrées, notamment vers l'Italie, afin d'en admirer les sites, paysages et monuments remarquables (déjà connus, en vérité, au travers des peintures et dessins mais qu'il fallait aller «re-connaître»). Expérience de l'étranger, du dépaysement et de l'exotisme, voire de l'étrange, expérience esthétique aussi, il en découle des écrits, des dessins, des peintures, des images. Ramenées en terre natale pour y être montrées, publiées, reproduites, notamment dans et par les parcs et jardins, celles-ci construisent de nouveaux paysages.

Avec leurs codes, leurs attributs, leurs itinéraires obligés, leurs surprises et accidents, le voyage, la promenade, l'exploration, la découverte... font intimement et intrinsèquement partie du pittoresque historique. La seconde phase de cette recherche, l'étude sur le terrain, emprunte donc au pittoresque historique une de ses figures centrales, que l'on peut nommer «figure du déplacement». Tout comme les voyageurs du XVIII^{ème} siècle (et comme les touristes du XX^{ème}), nous avons défini des itinéraires, des lieux supposés incontournables, tout en nous autorisant à nous laisser entraîner dans des découvertes fortuites, plus encore, en souhaitant confronter des attentes avec la rencontre de sites et situations pressentis, choisis comme pertinents pour la construction de notre objet.

D'un point de vue théorique, et pour, à ce stade, simplifier la réflexion, deux manières de visiter ces territoires sont possibles. La première consiste à se mettre en situation «pittoresque», à suspendre toute référence et toute intention (notamment théorique) et regarder ce qui se donne à voir, accueillir l'éventuel choc, les surprises, déceptions, rapprochements, les apparences et leur au-delà... Un déplacement de type phénoménologique, sans préjugé, sans grille de lecture. Nous pouvions aussi opter pour une démarche de type herméneutique : lire ce territoire en ayant comme objectif constant la construction du cadre de référence pour le pittoresque contemporain.

En pratique, notre approche de ces territoires a emprunté à l'une et à l'autre de ces démarches, essayant d'être la plus sensible et ouverte possible mais sans que nous puissions totalement écarter toute référence théorique. Quant à la démarche analytique dont le présent rapport pose les prémices, elle n'a véritablement commencé qu'au travers d'une «lecture» *a posteriori* du site, à l'aide de notes, photos, documents, références, rapprochements, souvenirs, discussions, reprises. Elle a permis de faire émerger des questions et d'identifier certains éléments d'un cadre théorique pour le pittoresque contemporain : qu'en est-il de l'idée de nature, de sa représentation, de sa scénographie ? Qu'en est-il des effets recherchés, aux niveaux esthétique, sensoriel, idéologique ? Qu'en est-il du rôle des matières (lisse, rugueux), des contrastes, des mélanges entre vernaculaire et emprunts, entre ruines et constructions contemporaines, entre loisir et travail ? Quels sont la place et le rôle de l'art, notamment de l'art contemporain *in situ* ? Bref, quelle identité pour ce territoire ? Est-elle nouvelle et peut-elle constituer un modèle pertinent, exportable ?



Pourquoi Emscher Park ?

On peut dire sans craindre de se tromper que le premier élément, le «premier moteur» qui a déclenché la décision de visiter le projet *in situ* est l'image, le pouvoir, suggestif, des images. Dans cette suggestion se loge déjà un effet de type oxymorique : étant ici, je me transporte ailleurs. Comment ? Et pourquoi ?

Tout comme les parcs et jardins classiques, pittoresques et paysagers, Emscher Park est l'objet d'une renommée qui court de bouche à oreille, certes, mais bien évidemment également par les moyens et outils textuels et surtout visuels. C'est ainsi que, comme nous l'avons déjà dit dans le rapport précédent, l'un des outils de diffusion et de médiation du projet a été la revue *Topos* qui lui a consacré la totalité de son numéro 26, de mars 1999. Elle a aussi régulièrement publié des articles et compte rendus, relayant les moments forts de réalisation du projet créant ainsi une aura, un impact, voire un «modèle» à l'échelle européenne et peut-être au-delà. Le mécanisme qui se produit ici n'est pas neuf. Il communique de manière profonde avec la question de la «production» de la réalité par les images «rêvées».

D'un point de vue anthropologique, et notamment depuis l'Antiquité gréco-latine (par exemple, la villa d'Hadrien), le «verbe» et l'image construisent la réputation d'un lieu. Cette réputation (dont la forme et la structure narrative sont essentielles) peut d'ailleurs «tenir lieu» du lieu lui-même. D'où la nécessité de «confronter» ces images mentales, cette réputation, au site, au terrain, au projet *in situ*, au contexte. D'où la nécessité d'une méthode et la prise en compte du caractère incontournable de cet élément d'aura tel qu'il se donne à voir et à lire...

«Décider» de visiter Emscher Park résulte donc de plusieurs éléments qui se déclineront au fur et à mesure de ce rapport, «rapport» qu'il faut aussi considérer comme la construction d'un récit (textes et images) dont la mise en intrigue doit tendre à rendre compte du fonctionnement de la structure oxymorique énoncée plus haut. Cette décision et cette construction témoignent d'un horizon d'attente : en quoi et comment le projet d'Emscher Park permet-il de tester la validité de l'hypothèse, générale et générique, de cette recherche ?

En s'appuyant et en se fondant sur les éléments connus du pittoresque historique, la volonté et la perspective de thématiser et d'organiser les éléments recherchés et découverts (ou non) en plusieurs entrées, construisent une grille de lecture (une interprétation) qui établit la relation entre les éléments du pittoresque historique et les singularités d'Emscher Park. L'ambition est d'en déduire certaines des caractéristiques fondamentales, voire fondatrices, d'un pittoresque contemporain.



Identité

Sur fond d'une image mentale dont on vient d'évoquer le pouvoir de suggestion, synthétisons d'abord quelques informations sur Emscher Park avant d'en venir aux cartes, un des premiers instruments de lecture, d'interprétation et de construction d'un territoire.

Emscher Park ou *Emscher Landschaftspark* est un ambitieux programme de requalification d'un grand territoire industriel d'environ 450 km² faisant partie du bassin sidérurgique de la Ruhr. Dans les années 1970-80, cette région a été frappée par une crise économique d'envergure qui a rendu obsolète un énorme outillage industriel. Le projet de l'IBA (*Internationale Bauausstellung*) a consisté à relever le défi de cette crise en élaborant et en mettant au point toute une série de «dispositifs» destinés à redonner vie à la région, à développer une nouvelle économie et à construire un nouveau paysage. Commencé en 1989, le programme s'est achevé à la fin de 1999 pour être remplacé par le programme *Der Emscher Landschaftspark 2010*.

A ses origines, le pittoresque historique a joué de la captation et de la mise en place, à l'intérieur du territoire anglais, d'éléments exogènes et qu'il a accompagné le développement centripète de la société anglaise.

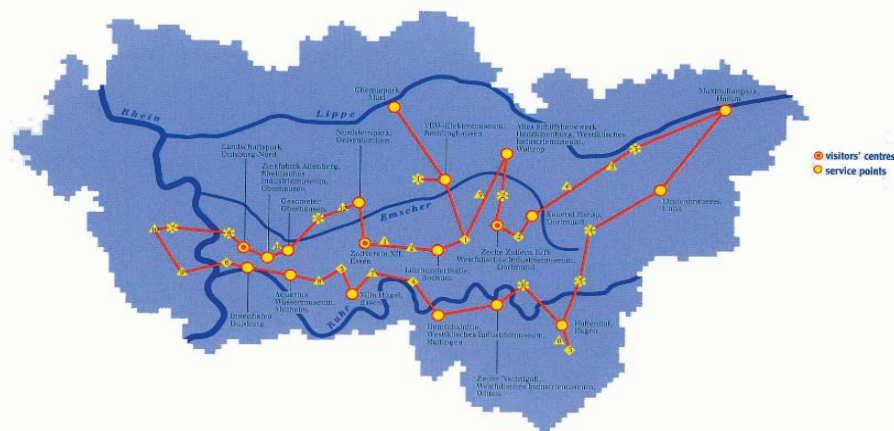
Tout en étant également endogène - puisqu'il s'agit de faire revivre et vivre, se développer toute une région - le projet de l'IBA consisterait plutôt en une volonté, sinon d'exporter son image et sa spécificité au dehors de son territoire, du moins d'en construire une lisibilité et une visibilité à la mesure de la réputation souhaitée. Or, de ce point de vue, ce qui ressort de notre approche est la présence d'une très grande ambiguïté, voire d'une certaine confusion. Cette ambiguïté se révèle déjà dans le nom propre donné au projet et à la manière dont les cartes le donnent à connaître.

Emscher Park est une trouvaille verbale vraisemblable, juste, opportune eu égard au projet dans la mesure où elle assemble deux éléments «naturels», le nom d'une rivière, l'Emscher, et le terme «générique» de Park. La rivière constitue le «nerf», la colonne vertébrale autour de laquelle s'appuient les différents tours, actions, promenades, points remarquables, requalifications éminentes...

Quant au terme de Park, s'il est en vogue et connoté de manière positive, il est ambigu pour qualifier ce projet. Comment et pour quelles raisons appeler «park» une région très dense, très urbanisée, traversée de multiples réseaux routiers dont de très nombreuses autoroutes, et sur laquelle sont implantées d'immenses installations sidérurgiques qui, précisément, ont construit et construisent encore ces paysages parfois dantesques ?

On peut supposer que le terme de «park» est donné pour caractériser un programme qui tend à construire sur toute une région une mixité harmonieuse entre les infrastructures industrielles, anciennes et nouvelles, et le développement de grandes zones de loisirs et de réserves biologiques.

The industrial culture route – To experience industrial culture



Cartes

L'abondance, la diversité et la complexité des représentations graphiques produit par l'IBA et les différents organismes impliqués dans la promotions de Emscher Park révèlent une volonté de médiatisation des intentions du projet ainsi que de ce qui est mis en place. En particulier, les cartes produites indiquent les points «d'accroche» et déterminent la manière dont le visiteur mais aussi les habitants sont amenés à (re)connaître, explorer, identifier, parcourir et s'approprier ce territoire.

Nous n'avons repris ici que quelques cartes d'ensemble, presque à la même échelle et couvrant le même territoire, celui d'Emscher park dans son intégralité.

Il s'agit d'abord des circuits ou «routes» - ici, le circuit de la culture industrielle - que l'on retrouve un peu partout dans les documents officiels de l'IBA comme sur les multiples panneaux qui jalonnent et ponctuent le territoire et tels qu'ils ont été publiés dans *Topos* en 1999.

Ensuite, une carte générale, publiée par la Région dans un ouvrage exposant le programme *Emscher Landschaftspark 2010*. La vue d'ensemble ou «vision» du projet, fait nettement ressortir les «zones vertes» affichant ainsi la priorité donnée à la place de la nature et de l'écologie.

En dernier lieu, enfin, une banale carte routière où les routes principales sont très apparentes et où habitats, emprises industrielles et espaces verts sont aussi représentés, sans réelle hiérarchie. Un élément frappe immédiatement : la densité, l'enchevêtrement, le poids des infrastructures.

Sauf erreur, à aucun moment, nous n'avons pu trouver un outil cartographique qui recoupe, en une seule carte, l'ensemble de ces paramètres, en particulier comportant en sus des routes, les «monuments» des circuits de la culture industrielle, de la nature ou de l'art contemporain. Tâche impossible peut-être étant donné les multiples strates enchevêtrées. Sans doute, mais cette absence a le défaut principal de rendre assez difficile l'accès *in situ* aux éléments à visiter...

Ce traitement visuel au niveau des cartes routières renvoie, selon nous, aux stratégies visuelles et spatiales complexes mises en place *in situ* : elles cachent, montrent, révèlent non de manière arbitraire mais en fonction d'un «projet» qu'il s'agit d'analyser, de comprendre et d'interpréter. Ces stratégies trouvent leurs origines dans le pittoresque historique tel qu'il a été travaillé et institué dans le laboratoire du monde futur qu'a constituée finalement l'Angleterre du XVIIIème siècle. Aujourd'hui, c'est la planète tout entière, le «global», qui est le laboratoire d'un (ou de plusieurs) monde(s) futur(s) dont le pittoresque contemporain est le nom éponyme, l'oxymore, la structure métapoïétique et certains lieux, l'image emblématique.



Autobahn

Une des stratégies (visuelles) du pittoresque historique consiste à jouer d'effets de surprise, à manipuler le révélé et le caché, le vu et le non vu. Camouflage, masques, ruses sont partie intégrante de cette pratique (et production) esthétique des territoires comme on le voit de manière exemplaire avec Humphry Repton.



Qu'en est-il de cette stratégie et de cette esthétique une fois que l'industrialisation a complètement introduit la «Machine in the Garden» (*The Machine in the Garden, Technology and the Pastoral Ideal in America* livre de Léo Marx publié aux Etats-Unis par Oxford University Press en 1967) avec, notamment et de plus en plus, la vitesse accompagnée de tous les objets et machines qu'elle implique et induit dans le territoire : voitures, routes et autoroutes, aéroports, emprises d'accompagnement diverses, motels, resto-routes, sculptures, noeuds, ponts, terrassements, tunnels, plantations, etc. ? Dans la mesure où Emscher Park est un territoire traversé par de multiples réseaux de transports et notamment le réseau des autoroutes, cette esthétique se traduit-elle au niveau de la conception de ces réseaux ? Si oui, de quelle manière ? Si non, pourquoi ?

On ne fera ici qu'indiquer quelques repères et éléments d'approche et d'interprétation par rapport à un sujet vaste dans ses enjeux, notamment économiques et touristiques, techniquement central à l'échelle de l'Europe, impliquant aussi des questions esthétiques et politiques liées aux paysages dans un monde qui s'industrialise partout à la surface de la terre.

L'une des questions majeures qui se pose alors, aussi bien dans les pays et régions entièrement industrialisés que dans les pays en voie d'industrialisation, est la relation construite entre ces transformations et leurs usages et appréciations, notamment et d'abord visuelles.

Etant donné l'ambition, les intentions déclarées et les réalisations effectives de l'IBA, on s'attend à ce que le réseau d'autoroutes soit scénographié, ne fût-ce que pour se situer par rapport aux grands «moments» de

la conception de la route au XXème siècle que sont les *parkways* et les *scenic roads*. Or il n'en est rien.

Si l'on considère, comme c'est le cas avec les *parkways* et les *scenic roads*, que l'implantation sur le territoire de l'autoroute implique un certain dessin, un certain rapport entre cet objet et la géomorphologie des terrains que cet objet traverse, les autobahns qui traversent Emscher Park ne semblent pas répondre à cet objectif.

D'une conception très fonctionnelle, privilégiant la vitesse avant tout, ils sont «abstraits» du territoire sur le plan topographique et rendus (presque) invisibles par des rideaux végétaux. Autrement dit, ils ne donnent rien à voir et, du «dehors», sont à peine perceptibles.

Pour le dire brutalement, les autobahns qui sillonnent cette région sont des couloirs coupés du «park». On peut se poser la question de savoir pourquoi. Serait-ce pour des raisons historiques ? Techniques ? Est-ce une question de contexte et de contraintes géomorphologiques ?

On peut douter que les contraintes géomorphologiques soient en cause au vu de la qualité des performances et de la puissance technique exercées par ailleurs sur le territoire comme du soin extrême apporté aux scénographies mises en place par rapport au patrimoine industriel.

Comme on le verra plus loin, notre hypothèse est qu'il s'agit là, plutôt, d'une attitude à la Repton et au-delà de Repton, d'un débat et d'attitudes analogues aux stratégies diversifiées qui ont peuplé la fin du XVIIIème et le début du XIXème siècles. Il y a ici, en effet, sinon un paradoxe, du moins une attitude complexe qui s'est mise en place à Emscher Park et qu'il faudrait en toute rigueur pouvoir comparer avec d'autres situations exemplaires, par exemple aux Etats-Unis, au Japon ou en Chine dans la manière dont ces pays et cultures «gèrent» leurs patrimoines industriels et «l'aménagement/déménagement» de leurs territoires.





The Avus in Berlin, completed in 1919, a prototype of modern freeways.

A typical parkway of the 1920s in Westchester County, N.Y.

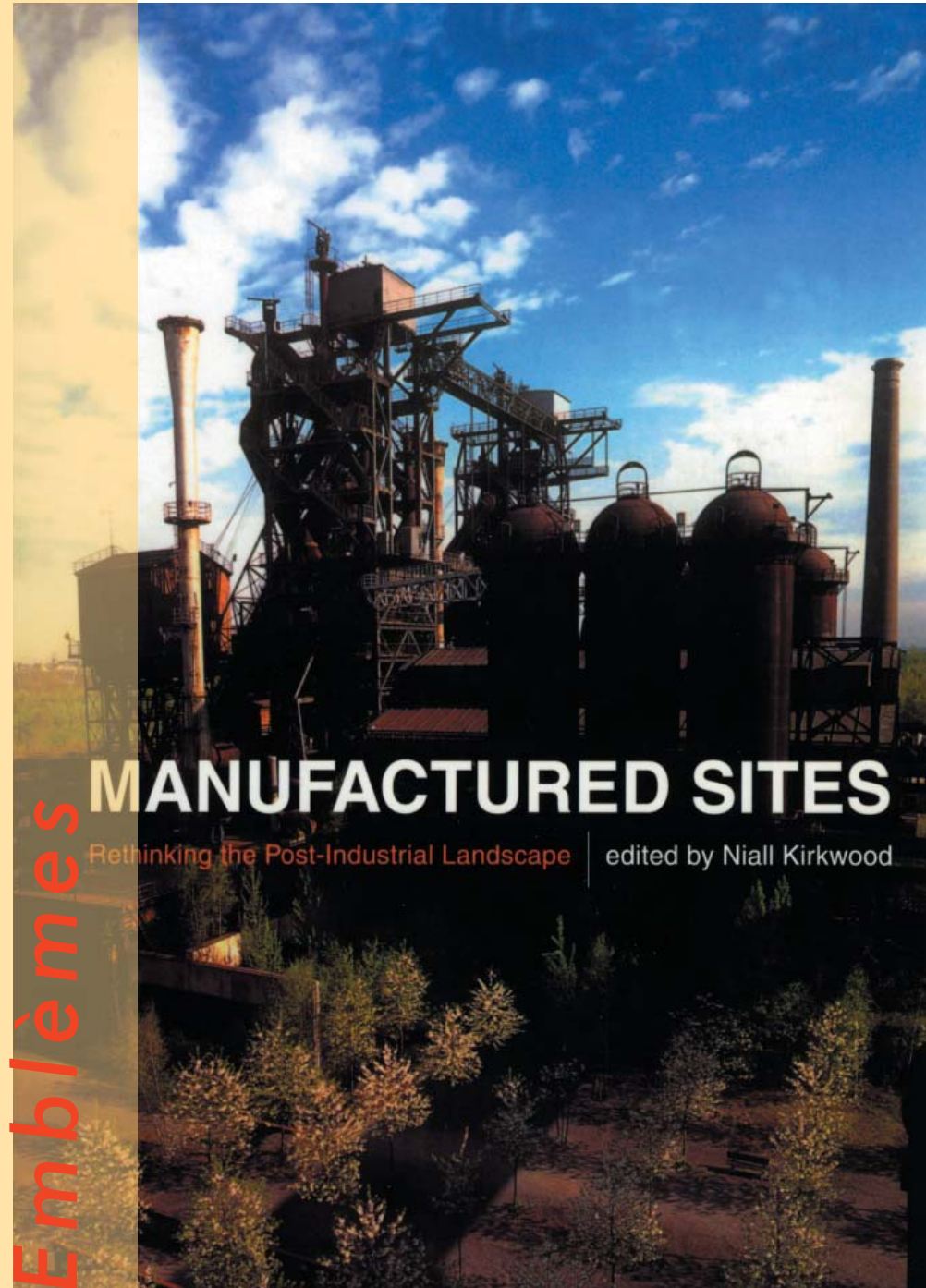


«Esthétiser» le territoire pour en faire des paysages, le rendre ou le faire voir comme digne d'être vu, pittoresque donc ou au contraire donner accès à son caractère sublime, par le médium de la voiture automobile, n'est pas neuf. Frederick Law Olmstead, le père du paysagisme américain au XIX^{ème} siècle, a «inventé» et mis au point le concept (visuel) de *parkway*, lié à l'urbanisation. Le *parkway* a connu un développement conséquent aux Etats-Unis dès le début du XX^{ème} siècle en s'élargissant au grand paysage du *wilderness* (nature sauvage) avec les *scenic roads*.

Malgré l'association entre *Emscher* et *Park*, il y a une profonde différence entre le *parkway* (Photo du bas, *parkway* dans le Westchester County, N.Y. en 1920) et les autobahns d'Emscher Park. Celles-ci ne sont ni des *parkways* ni des *scenic roads*. Tout comme les premiers «freeways» allemands (tel celui de Berlin achevé en 1919, cliché du haut), les autobahns qui traversent Emscher Park ne montrent rien ou presque du territoire traversé.

Emscher Park est le lieu d'un aménagement global du territoire, le laboratoire d'une «volonté d'art», d'un *Kunstwollen* explicite, volontaire, notamment face à un outil industriel abandonné. Or il y a un paradoxe évident entre les scénographies mises en place pour ce patrimoine recyclé et l'absence de scénographie des autobahns, comme si, seuls, les grands objets technologiques morts et la nature «naturante» les entourant étaient dignes d'être représentés, médiatisés, les premiers parce qu'ils sont morts, justement, la seconde parce qu'elle incarne un positionnement et une sensibilité contemporains. Au contraire, le monde du travail «se faisant», de l'économie, du fonctionnel, y compris les autoroutes, ne semble bénéficier d'aucune intention esthétisante : autrement dit, le travail est digne d'être scénographié mais quand il a disparu. Emscher Park sur sa face vivante, active, non patrimoniale disparaît comme image ou presque. On aménage donc les autoroutes comme des couloirs ou des glissières qui traversent des «tableaux» rendus invisibles ou des zones d'activités humaines qui ne sont pas dignes d'être regardées pour elles-mêmes, dans leur crudité.





Le parc paysager de Duisbourg-Nord

Comme les cartes précédentes le montrent, Emscher Park est organisé en fonction de «circuits» de visites, de «tours», avec de nombreux points focaux qu'il s'agisse d'anciennes usines, de sites où sont implantés des oeuvres d'art ou de zones à caractère écologique particulier. Mais tout visiteur doit bien commencer, choisir, déterminer un circuit dans un circuit, construire un parcours dont il escompte certains résultats, par exemple sur le pittoresque contemporain.

Au-delà du territoire dans sa totalité, au-delà de la question de l'approche (ici par autoroute), nous avons donc choisi le parc paysager de Duisbourg-Nord pour commencer l'exploration effective, «rapprochée», de ce territoire avec un projet spécifique. Pourquoi Duisbourg Nord ? Pour être honnête, presque dix ans après la fin officielle du projet, il s'agit là d'un malentendu, mais d'un malentendu porteur de sens et de significations.

Il est issu d'une confusion sur le nom et sur l'échelle dont la raison d'être vient, selon nous, d'abord du choix des termes pour nommer l'opération dans son ensemble. Dans ce choix se logent plusieurs opérateurs : la rhétorique, l'emblème, la mémoire, la séduction, l'attraction, le tourisme, l'image... Au départ, pour nous (comme pour d'autres vraisemblablement), cette «expression» de Emscher Park ne désignait pas tout un territoire mais bien un projet spécifique, dans le nord de Duisbourg, d'une agence de paysagistes, Peter Latz & Partners, le parc paysager de Duisbourg-Nord. Une fois sur place apparaît l'ampleur territoriale du projet dont le parc paysager de Latz n'est qu'une petite partie, certes signifiante, et fortement médiatisée. On a là, de manière typique, mais ici de manière non consciente, l'effet d'un procédé rhétorique : la partie est prise pour le tout parce qu'elle est digne de porter l'image du projet dans son ensemble.

Il est cependant remarquable d'observer, par exemple, que sur les photographies présentées par un site internet consacré au «Tour-de-Ruhr» et à Emscher Park, une seule image avec le nom de Peter Latz apparaît alors que des éléments du projet, des installations artistiques ou d'autres sites aménagés sont photographiés et identifiés de multiples fois avec le nom de l'artiste ou de la maîtrise d'ouvrage. Rien que très banal sans doute mais intéressant cependant dans la mesure où l'image de marque dominant le projet et revendiquée par les maîtres d'ouvrage consiste précisément à magnifier le site et à présenter l'alliance entre industrie, «nature» ou «écologie» et art comme possible, nécessaire. Or cette alliance est rendue «emblématique» précisément grâce au travail spécifique de paysagistes dont les savoirs et les compétences leur permettent d'apporter, à grande et petite échelle, des réponses techniques, sociales et esthétiques à la question de la requalification (traitement de l'espace, production d'images, circulations, remédiations, usages...) de sites dévastés par des industries polluantes.

Le relatif effacement de la figure du paysagiste accentue l'ambiguïté générale de la lisibilité que nous avons déjà relevée d'autant plus que, selon nous, créer des emblèmes fait intimement partie du processus de production du pittoresque.



Garder la mémoire d'un monde en train de changer

Plus que Emscher Park, le projet de Duisburg-Nord est à l'origine d'images, identifiables, (presque) reconnaissables et donc médiatisables. Il ne s'agit pas seulement de question d'échelle mais plus fondamentalement d'une question de visibilité et de lisibilité, de reconnaissance. L'opération de Duisburg-Nord constitue en quelque sorte un «zoom» avant sur l'histoire récente d'un dispositif industriel.

Ce qui est produit avec Duisburg-Nord, à Emscher Park et avec les lieux de mémoire en général, relève de la production d'emblèmes et, de manière plus spécifique, du pouvoir des images. Quelles sont les modalités spécifiques de cette production dans le cadre qui nous occupe ici ? Quels en sont le sens, les significations, la portée ?

On pourra relever ici quatre éléments que nous nous contenterons d'énoncer : la définition générale de l'emblème d'abord, le lien avec le pittoresque historique ensuite, le lien et le sens par rapport à la situation spécifique de Emscher Park et enfin, en quoi Emscher Park peut-il être emblématique d'une situation générale d'une société «post-industrielle» en voie de recyclage et de restructuration ? Pour le dire autrement, Emscher Park a-t-il créé un modèle ? Et si oui, lequel ? C'est là que la question d'un pittoresque contemporain acquiert de la pertinence.

Aussi vieux que le monde, l'emblème consiste en attributs symboliques d'une attitude, d'un principe (par exemple, l'épi de blé de la Fécondité, la balance de la Justice, la colombe de la Paix, etc.) qui apparaît sous les traits d'une figure tutélaire. En cela, l'emblème est proche de l'allégorie. Cette figure de rhétorique consiste à cacher une idée sous le voile d'une image, mais l'image est employée justement pour conduire à l'idée, pour la révéler. Avec l'invention de l'imprimerie et notamment de la gravure sur bois, les livres d'emblèmes, avec leurs allégories, couvrent toute l'Europe. Un emblème devient alors la conjonction de trois éléments : une image jouant le rôle d'une mnémotechnie, un titre en latin, généralement crypté et un texte, une devise délivrant et explicitant la morale à extraire de l'image. Le tout est destiné à frapper les esprits et l'imagination, à éduquer le peuple «qui ne sait pas lire le texte dans le texte». Le peuple peut être ainsi séduit et dominé par le pouvoir des images et des représentations destinées à le conduire dans le labyrinthe des signes et des codes régissant le monde.

Le développement de l'art des jardins et du paysage participe de la construction des emblèmes *in situ* qui deviennent partie intégrante de la mise en place et de la production du pittoresque historique. Celui-ci «traduit» et incarne les emblèmes dans la matière, l'espace et le temps au moment même où les livres d'emblèmes perdent de leur importance et disparaissent de la culture. Se fabriquent ainsi un goût de la nostalgie et la volonté de garder ce qui est en train de se perdre, pour perpétuer dans l'imaginaire un monde (ancien) qui est en train de changer avec l'industrialisation (et ce sera de manière irréversible et radicale) .



Casare Ripa, Baroque and Rococo, Pictorial Imagery, 1593

Dans cette perspective, une des stratégies du pittoresque historique consiste à importer des éléments venus d'ailleurs dans un «ici», par exemple des citations de l'Antiquité et de l'architecture «mondiale» - pyramide, colonne, tombeau, pagode, temple grec, cabane primitive, ruines, éléments d'architecture, le tout scénographié -. L'ensemble des artefacts construit des emblèmes et témoigne de plusieurs types de «performances» : techniques et architectoniques, méditation sur le temps, et donc un travail technique, tactile et visuel sur des matériaux, des jeux de citations, des mélanges de styles, des jeux de cryptage et de décryptage, des voyages imaginaires, bref la fabrique d'un monde complet, en petit et sur place, plein de sens.



«Monde à l'envers» sur le strip de Madison -USA- Scène tirée du film *The World* réalisé en 2005 par Jia Zhang-Ke
(Photo : © Ad Vitam Zhao Tao)

La fabrique d'emblèmes

Par rapport au XIX^{ème} siècle, les images venues «d'ailleurs», à l'évidence, n'ont plus exactement le même attrait, la même charge émotive et imaginaire pour la société contemporaine. Aujourd'hui, «d'ailleurs», l'exotisme, l'étrange, l'étranger, sont immédiats, largement accessibles, présents partout, dans les magazines, les livres, sur les panneaux publicitaires, au cinéma, à la télévision et, maintenant, sur internet. Aussi, lorsqu'elle est pratiquée, la reconstitution hors de leur univers d'origine de monuments de référence se fait-elle dans un cadre global très éloigné de celui du pittoresque historique. Elle tient alors du pastiche, parfois distant et décalé, tel ce «monde à l'envers» rencontré sur le strip de Madison aux Etats-Unis, ou carrément du Luna Park dans le cas du parc The World, monde en miniature reconstitué en Chine. Son esthétique est plus proche du kitch que du romantisme nostalgique associé au pittoresque.

Ce que l'on voit à Duisburg-Nord, et plus largement à Emscher Park, est aussi de la production et de la mise en scène d'images. Mais, contrairement aux exemples cités précédemment, il ne s'agit pas, dans ce cas, de pastiches ironiques ou naïfs d'une modernité réduite à quelques attributs emblématiques détournés de leur signification contextuelle. L'enjeu, ici, n'est pas uniquement l'image pour l'image, l'attrait touristique et le consumérisme. Ce qui se donne à voir à Emscher Park est aussi bien la nostalgie d'un monde en train de disparaître qu'une vision optimiste (et peut être réaliste) de ce que les changements, en eux-mêmes bouleversants, pourraient induire de positif.

Ce qui frappe, dès que l'on pénètre dans un des sites «donnés à voir» dans Emscher Park, c'est le spectacle de ces monumentales et silencieuses carcasses métalliques d'où s'échappent de multiples cheminées, hyper-structures, tuyaux, conduits, perdues au «milieu» d'un écran de nature.

Indubitablement, on retrouve ici certaines caractéristiques du parc pittoresque : le poids de la ruine, la référence au temps, au vieillissement, la nostalgie, la volonté de mise en scène par et avec la nature...

Cette similitude, surtout visuelle, a cependant des limites aussi bien esthétiques que dans ce qui est représenté, limites qui tiennent aux origines, aux contextes, au sens général des deux formes de projet.

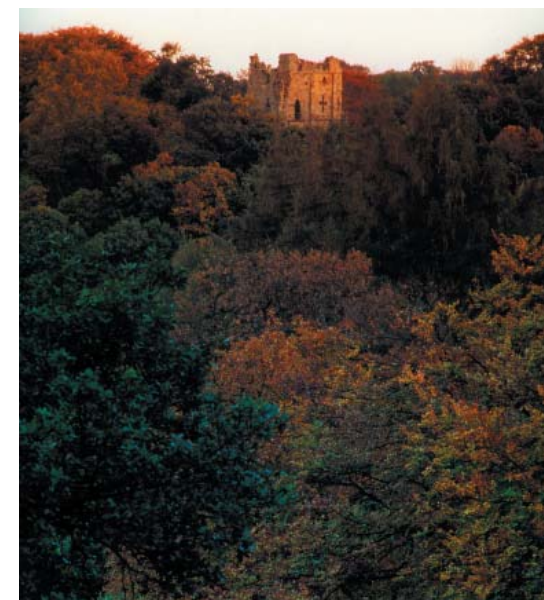
Emscher Park a émergé «autour» des ruines, en l'occurrence celles d'une industrie mourante, alors que les ruines étaient introduites dans le parc du XVIII^{ème} siècle dans le but de donner au lieu une dimension narrative dramatique. Aussi y a-t-il toujours dans les scènes pittoresques un subtil équilibre générateur d'une tension stimulante entre la ruine et le végétal : l'un fait valoir l'autre par le jeu de la mise en scène ; la ruine est une reconstruction qui semble «naturelle», le végétal paraît sauvage alors qu'il est soigneusement conduit dans son implantation et son développement ; le statique côtoie le dynamique, et le lisse le rugueux.

Peut-on parler d'équilibre et de tension stimulante entre ruine et végétal, au moins dans ce qui est donné à voir, dans le cas d'Emscher park ?

A l'évidence, là n'est ni l'enjeu ni l'objectif. L'artefact, l'usine désaffectée constitue le point d'ancrage du projet - ce qui en premier chef lui confère sa visibilité - le végétal sous une forme qui paraît, et est appelée, «naturelle» venant l'habiller.



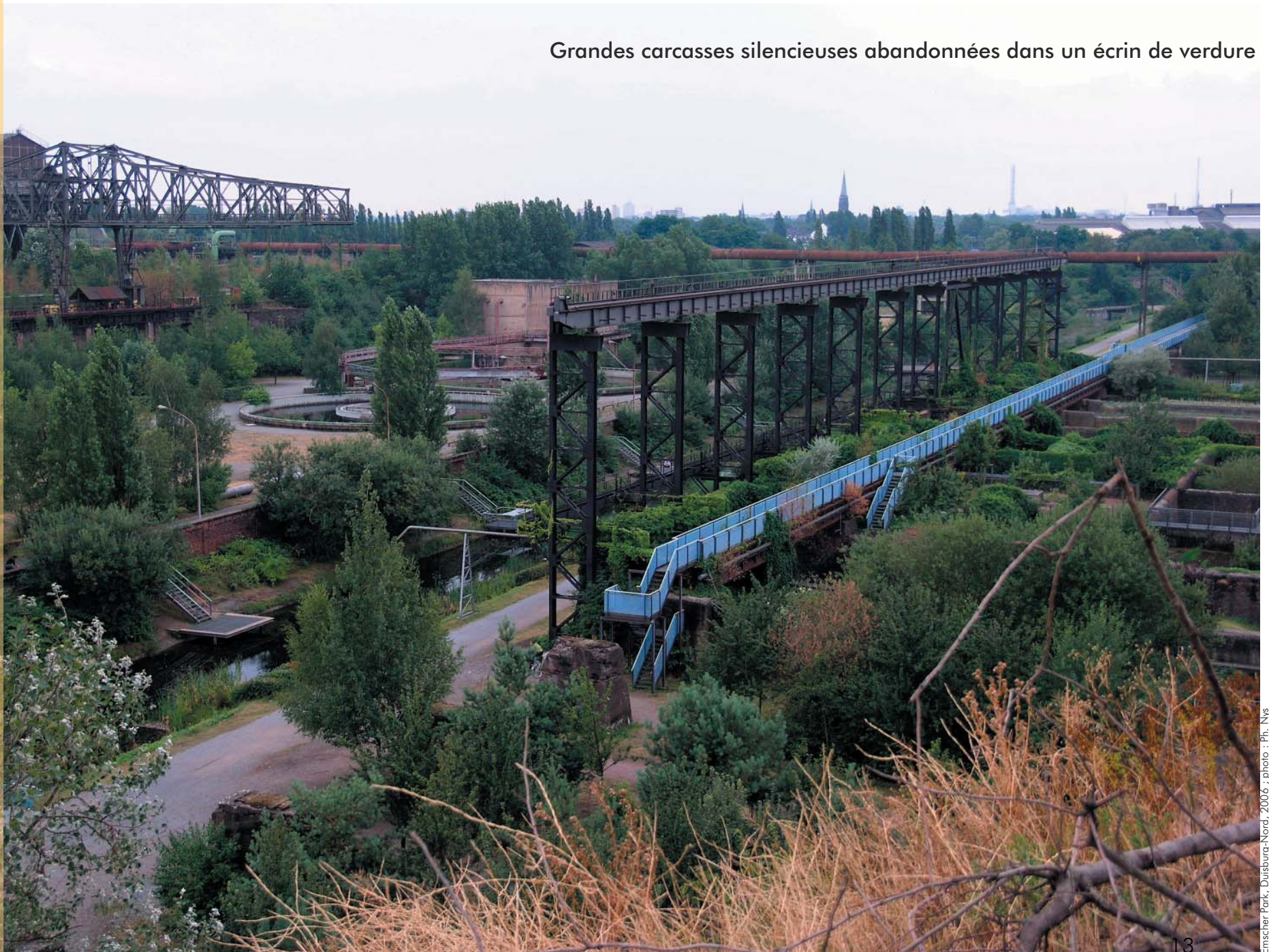
Les anciennes usines Thyssen dans le parc de Duisburg-Nord

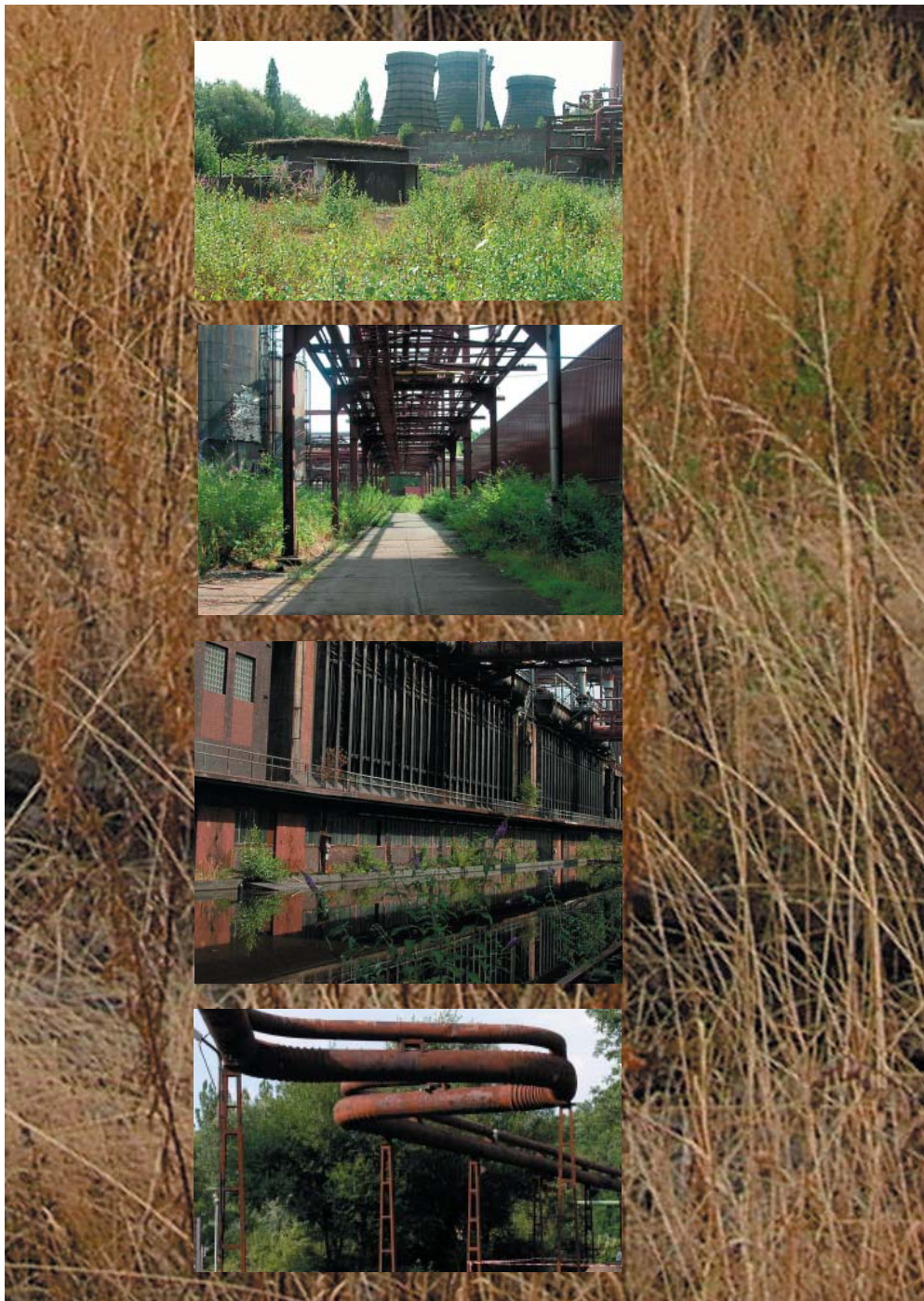


Vue sur Hackfall wood, réalisé en 1765 par William Aislabie

Grandes carcasses silencieuses

Grandes carcasses silencieuses abandonnées dans un écrin de verdure





Recréation d'un milieu «naturel»

Si donc dans le parc pittoresque historique aussi bien qu'à Emscher Park, il y a conjonction du minéral et du végétal, l'association ne se fait ni suivant les mêmes règles ni avec les mêmes objectifs.

La ruine industrielle est ce par quoi «commence» Emscher Park, il n'y a pas volonté délibérée et intentionnelle «totale» de recherche d'un équilibre visuel, esthétique, explicitement codé, entre ces deux grandes masses que sont le végétal d'un côté et le minéral de l'autre. Il ne s'agit pas ici de reproduire une première nature apprivoisée et faussement effrayante mais bien de mettre en valeur un patrimoine industriel. Excepté en de rares endroits, le parti pris est de laisser le plus possible la végétation pousser «naturellement» en respectant l'écologie végétale. Le renouvellement des espèces suit alors les lois de la colonisation progressive par les plantes pionnières : d'abord les espèces herbacées basses qui, en se décomposant, entraînent la formation d'humus favorable à l'arrivée de nouvelles espèces plus hautes. Vient ensuite l'émergence des arbustes, suivi d'un développement pré-forestier avec toutes les essences régionales qui se développent en fonction de leur préférence en terme de milieu nutritif, de lumière, de rapports entre végétaux. S'épanouissant sur des sites particulièrement chargés en métaux lourds et polluants de toutes sortes, ce nouveau milieu peut être qualifié de «nature industrielle».

Quinze ans après la mise en place du programme, le végétal est présent partout, il s'est infiltré dans tous les interstices, a recouvert en partie les sols, proposant au promeneur une scénographie visuelle relativement unifiée, presque monotone. Même si les usines désaffectées sont encore au premier plan, avec le temps, ce processus laisse présager un certain degré d'enfouissement. En attendant, le spectaculaire, le «digne d'être peint», entendons par là aujourd'hui digne d'être photographié, tient en fait au bâti, aux structures qui apparaissent pour elles-mêmes, dans leurs formes, gigantesques, rudes, étranges, belles, curieuses.

Bref, toute la palette de l'appréciation esthétique peut s'exercer et s'offrir aux regards parce que, précisément, ces structures ne sont plus en fonction, elles ne sont plus un lieu de production, de travail. Quant au végétal, il relève plutôt d'un ornement qui adoucit, enveloppe, atténue la «brutalité» de l'objet dont il réduit le caractère sublime et effrayant qu'il contenait (feu, aliénation, danger réel) à des évocations acceptables,... pittoresques.

D'un point de vue strictement visuel, on est très loin des effets et des tableaux mis en scène dans les parcs pittoresques et paysagers tels qu'ils étaient codifiés et composés dans les productions de l'époque. Ici, la plupart du temps, les mises en scène sont fortuites, elles résultent d'un donné, d'un déjà là et non d'une création. En revanche, d'un point de vue esthétique, on est relativement proche dans la mesure où, dans l'un et l'autre cas, ce qui est produit l'est en fonction d'une esthétique du «bon goût» caractéristique de l'époque : là un monde où tout est composition, ici une nature en liberté qui contraste avec l'énormité hiératique des structures métalliques.



Parc de Duisburg-Nord, végétation colonisatrice typique des friches industrielles de la région



Duisburg-Nord : plantation arborée.



Duisburg-Nord : canal sec avec végétation caractéristique des zones humides et plantation en ligne de peupliers.



Parking et mares avec graminées et roseaux en pousse spontanée.

Cheminements



Jardins clos et arrangements floraux.

De l'idée de «belle nature» à la «nature industrielle»

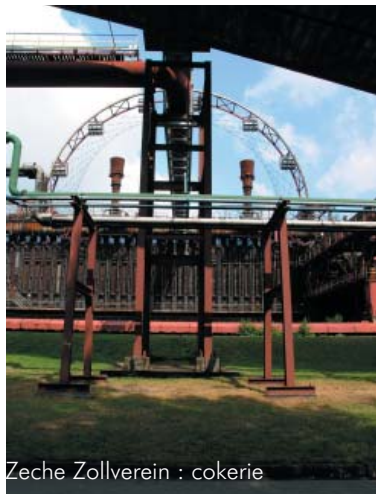
Dans les parcs pittoresques du XVIIIème siècle comme dans les parcs paysagers du XIXème siècle tout autant qu'à Emscher Park, ainsi que dans certaines productions actuelles analogues, une même pulsion, culturelle et anthropologique, guide les projets de ce type. Tous veulent exprimer le rapport que l'homme entend entretenir avec la nature, montrant et démontrant l'étendue et la signification du pouvoir de l'homme sur la nature. Mais de quelle nature s'agit-il ? A chaque fois d'une nature «sauvage», d'une nature «naturelle».

La représentation mentale et culturelle que l'on se fait de cette nature «naturelle» a évolué. Dans le parc pittoresque, il s'agissait avant tout de l'idée d'une «belle» nature, ayant l'apparence du sauvage et du naturel tout en répondant aux critères esthétiques de l'époque. Elle reproduisait, en fait, une nature idéalisée telle que représentée par les peintres de paysages, de l'histoire et de la mythologie des XVIIème et XVIIIème siècles, s'accompagnant d'une construction de l'artifice, d'une scénographie d'un habitat vernaculaire lui aussi idéalisé, d'emblèmes et de métaphores, le tout s'efforçant de masquer, de camoufler, de travestir la transformation du monde moderne et l'exploitation des forces du travail.

De cette *natura naturata* où les formes du mélange entre nature et artifice sont bien ordonnées, réservant des surprises sans véritable danger, on est passé aujourd'hui, sous l'impulsion d'une sensibilité écologique, à la mise en scène d'une nature *naturante* (*natura naturans*) : la végétation semble reprendre et avoir tous les droits, elle ne fait plus l'objet de compositions sophistiquées, référencées et citationnelles, on ne cherche plus à reproduire des tableaux célèbres faisant eux-mêmes référence à un passé antique. Au contraire, poussant librement, au gré de la compétition entre espèces, elle semble pouvoir s'étendre partout, de manière aimable, douce et sans fin, sa diversité étant explicitement plus liée aux biotopes qu'aux plantations effectuées par l'homme.

Ces caractéristiques en font un élément d'attrait, voire un produit d'appel, pour les visiteurs au même titre que les compositions du pittoresque historique. Certes, cette nature libre est considérée comme belle mais, au-delà, ce qui attire le regard et l'attention est le principe «réparateur» appliqué dans ce contexte : quelle que soit la lourdeur des dégâts occasionnés par l'homme, la nature peut se réparer elle-même... si tant est que l'homme ait le désir et la volonté de laisser ce processus intervenir. Ce qui est ici mis en scène exprime et correspond donc à une idéologie particulière qui promeut la nature et le naturel et, dans ce cas précis, fait confiance à des mécanismes d'auto-régulation.

Au plan strictement «fabrique du paysage», cependant, ce principe de *natura naturans* n'est pas appliqué partout avec une égale rigueur à Emscher Park. S'agissant d'espaces dont la fonction première est de permettre la promenade (à pied, à vélo), bien souvent les circulations, bien entretenues, gravillonnées, coupent largement les plages de nature libre, en friche. Certains endroits ont été en partie reboisés, d'autres accueillent des plantations ordonnées, notamment d'arbustes ou d'arbres et d'autres de véritables jardins (jardins clos de Peter Latz à Duisburg-Nord).



Zeche Zollverein : cokerie



Zeche Zollverein : bistro de la cokerie



Zeche Zollverein construit en 1928 et 1932 par Fritz Schupp et Martin Kremmer



Duisburg-Nord : intérieur de l'usine Thyssen



Zeche Zollern : entrée du pavillon Arch. Bruno Möhring



Zeche Zollverein : bâtiment Bauhaus réhabilité par Foster & Partners



Emscher Park, un conservatoire de formes industrielles

Une des caractéristiques du parc pittoresque historique consistait à créer un univers agréable pour reposer le propriétaire des désordres et du chaos de la société en mutation dans laquelle il vivait. Aussi, le monde du travail de l'époque, c'est-à-dire de l'industrie lourde et mécanisée naissante, en était-il exclu, qu'il s'agisse des usines, des mines, des véhicules ou des maisons ouvrières.

Deux siècles plus tard, cette industrie du fer, du charbon et de l'acier, aujourd'hui en train de disparaître en Europe, est à son tour mise en scène dans un «parc» car elle est désormais considérée comme digne d'intérêt historique aussi bien qu'esthétique. La transformation du regard porté par la société sur ce monde industriel est relativement récente, même si Turner auparavant en avait lui aussi saisi la beauté intrinsèque. Elle date des années 50 avec le mouvement dit de l'archéologie industrielle qui, à la suite des destructions de la guerre, prend conscience de la signification et de la fragilité des vestiges de la Révolution industrielle. L'image et, en particulier, la photographie, ont servi ce mouvement et joué un rôle crucial du point de vue documentaire - parce qu'elles archivent -, mémorial - parce que s'accomplit un travail de deuil - et esthétique - parce que se construit un regard nouveau-.

A cet égard, l'énorme travail systématique de documentation de Bernd et Hilla Becher a été déterminant : il a fait émerger et voir les formes de l'industrie en tant que formes plastiques. Leurs oeuvres photographiques révèlent le caractère sublime de ces ouvrages technologiques et leur confère une sorte de familiarité. Le fait que certaines de ces photographies soient aujourd'hui affichées sur un bâtiment d'entrée de Duisburg-Nord (comme une frise sur un temple grec) montre explicitement la relation entre ce travail et la prise de conscience du caractère patrimonial des usines désaffectées, à l'origine des actions (pragmatiques) de réhabilitation et d'implantations de nouveaux usages. Profondément associées à cette reconnaissance, en tant que photographies, elles renvoient continûment au caractère mort de ce qui, un jour, «a été» (Barthes).

Sur le terrain, l'approche se fait à des niveaux progressifs d'appréhension des lieux : elle commence par une déambulation dans ce qui ressemble étrangement à un cimetière de grandes carcasses atones envahies par une végétation plus ou moins sauvage. De plus près, à «l'intérieur» en quelque sorte, on découvre les musées, les collections d'architectures remarquables de cette époque éteinte, et les multiples activités que ces lieux, rendus publics, abritent et qui, dans un sens, leur redonnent une apparence de vie. 16



Matières à contraste

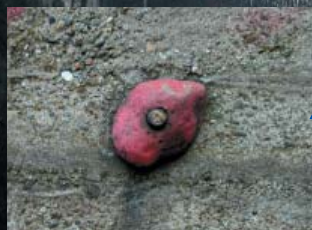
Du territoire entrevu lorsqu'il est traversé par l'autoroute à la pénétration dans les différents parcs paysagers où l'on est, comme nous l'avons dit, confronté au mélange de «nature industrielle» et de gigantesques ruines en acier, il est dorénavant possible de rentrer davantage dans le «ventre de la bête», d'avoir accès à ce qui fut, pendant si longtemps, des lieux immenses, actifs, bruyants mais fermés, sauf aux ouvriers et cadres qui y travaillaient, des lieux en somme «hors» de la société tout en y étant intrinsèquement liés.

Un premier contraste général et global apparaît bien entre le vert du végétal «libre» et le caractère dur et massif des équipements industriels. Le jeu des contrastes se poursuit, se décline, s'amplifie à mesure que le regard s'enfonce et se glisse dans les tissus et strates composant un véritable paysage de matières. A nouveau, il faut rappeler que la théorie et les pratiques du pittoresque historique ont bien mis en avant la diversité, la variation dans l'unité, non seulement le contraste de l'ombre et de la lumière mais aussi celui des matières, principalement entre le lisse (associé au beau, au moderne) et le rugueux (associé au sublime, à l'ancien). L'ensemble vise à susciter un choc visuel, exacerbé par le traitement des surfaces et des profondeurs.

A Emscher Park, ce parti, cette esthétique, cette esthétisation se rencontre partout, dans la continuité et la reprise des matières caractéristiques de la région et de ses industries (brique, fer, le brun de la rouille, massivité et omniprésence du métal...) associés à de nouvelles matières. Ce qui, de ce point de vue, a changé entre le pittoresque du XVIIIème siècle et le pittoresque aujourd'hui ne tient pas (seulement) à l'historicité et l'évolution des concepts esthétiques mais bien plutôt à l'élargissement de l'éventail des matériaux utilisés. L'attraction et la séduction des contrastes restent entières mais elles se déploient de manière plus riche, créant plus d'effets visuels et plastiques et donc une plus grande palette d'ambiances.

Désormais ouverts, visitables, débarrassés des caractéristiques rédhitoires (bruit, fumée, poussière noire, chaleur, feu, pollution...) associées à ce type de production industrielle, ces sites «transportent» le visiteur dans différents univers en faisant varier qualitativement et sensiblement l'expérience des lieux par le traitement des espaces et des matières. Cette variété constitue un des intérêts d'Emscher park et lui confère une dimension nettement contemporaine par l'effet de «zapping» qu'elle autorise : de la promenade à vélo ou à pied le long d'un canal, on passe à l'escalade de structures métalliques rouillées ou à la visite d'un musée d'histoire industrielle, de design ou d'art contemporain, pour ensuite déambuler dans une galerie de boutiques et d'espace-expo, aller au cinéma en plein air, au concert, au restaurant...

Là réside une différence essentielle d'avec le parc pittoresque historique. Celui-ci abritait un lieu de détente et de loisir pour une élite bourgeoise alors que le dispositif d'ensemble d'Emscher park, sous couvert de protection d'un patrimoine, tend à substituer à une économie de production industrielle lourde, une économie de services (tourisme, loisir,



Assemblages

formes

dessins

Rappels

couleurs

textures

Contrastes

matières





Zollverein : Design Centre, Arch.: Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa



Zollverein : extérieur du Palais des Projets de Kabakov

Loin des icônes

L'architecture contemporaine constitue une autre strate sur laquelle se positionne Emscher Park. A l'inverse d'autres lieux de fabrique du monde et de réaménagements de territoires et de villes (Barcelone, Västra Hamnen à Malmö, Beijin, Singapour...), Emscher Park joue très peu, voire pas du tout, de l'architecture iconique (comme forme et comme message) pour créer un effet «vitrine». Aucune nouvelle construction ne semble avoir été implantée pour exercer un rôle attracteur comme a pu le faire, avec puissance et efficacité, le Guggenheim de Frank O. Gehry à Bilbao. Des architectes de renom ont pourtant été appelés à exercer leur talent à Emscher Park, notamment, parmi beaucoup d'autres, Norman Foster pour la réhabilitation d'un bâtiment à Zeche Zollverein ou Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa. Ceux-ci ont conçu et réalisé le nouveau Design Center à Zollverein (en cours d'achèvement).

Si ce bâtiment n'en impose pas par ses dimensions ou par sa sophistication, il n'en est pas moins remarquable. Sobre, élégant, simple cube blanc aux ouvertures subtilement dimensionnées et placées, jouant sur les transparence et le leurre, il paraît, de prime abord, étrangement sans étage. Sa forme rigoureuse, le blanc de ses façades, son aspect lisse, l'effet de transparence sur un «vide» le situe d'emblée en contraste avec l'acier rouge sombre et rugueux, l'architecture chargée, complexe et monumentale des ruines industrielles du voisinage. Loin d'être un geste gratuit, la forte attraction qu'il exerce n'est pas provoquée par un effet spectaculaire et monumental mais plutôt par la sobriété de l'architecture et la réponse adéquate, jouant sur le contraste, qu'il fournit par rapport au contexte.

Ce sont de telles caractéristiques que l'on retrouve communément dans les nouvelles formes architecturales rencontrées à Emscher Park, comme s'il était demandé aux maîtres d'œuvre d'intervenir avec modestie pour ne pas entrer en compétition avec l'architecture grandiose des usines recyclées. Ainsi, le Palais des Projets de Kabakov dans la cokerie de Zollverein a donné lieu à la construction d'une structure en acier corten qui semble surgir du vieux bâtiment dont elle participe. Elle n'apparaît pas comme une «excroissance» incongrue mais bien comme un prolongement «intégré».

De par leur facture générale, ces exemples apparaissent *in situ* comme des paradoxes : objets étrangers, neufs, en contraste soit dans la forme, dans la matière ou la couleur avec les éléments architecturaux qui les entourent, ils s'inscrivent cependant sans heurt dans le contexte. Ils ne se confondent pas avec l'architecture pré-existante mais ne la dominent pas non plus. Ils ne tentent pas le sublime.

Se dessine ici un contour un peu plus précis d'un pittoresque contemporain : la ruine est indigène, presque sublime, elle rend hommage à un passé en voie de disparition ; la nature «naturelle» est réinventée ; l'objet venu de l'extérieur quant à lui est «neuf», moderne, éventuellement exotique (mais peut-on qualifier l'architecture japonaise contemporaine d'exotique ?), fonctionnelle et en résonance paradoxale avec le contexte.



Duisburg



Essen



Unna : l'ancienne brasserie et son prolongement moderne, centre d'art contemporain et musée de la Lumière.

Un urbanisme de greffes

A Emscher Park, un tel pittoresque contemporain est présent partout y compris dans les villes. Ces quelques images (parmi beaucoup d'autres) exemplifient assez bien comment dans la ville se rencontrent aussi des effets contrastés, volontaires et involontaires, de matières et de formes qui constituent parfois, en eux-mêmes, des messages ambigus.

Devant les remparts de briques, vestiges de la première enceinte de Duisburg, par exemple, un espace a été requalifié en terrain de jeux et de promenade pour les habitants de l'îlot qui s'y trouve accolé. Dans la douceur et l'amenité du lieu, la manière dont la protection du mur est assurée peut choquer, frapper et apparaître comme d'une extrême violence, presque dangereuse, alors même que l'intention est patrimoniale et protectrice. L'objet de protection ne «tait» pas son rôle ; il est là pour arrêter la violence mais, ce faisant, il l'affirme et lui accorde une place importante, sans doute de manière involontaire. Effet et message qui témoignent d'une situation paradoxale généralisée.

Une statue de Nicky de Saint Phalle, lisse, colorée, moderne, dans la rue principale vieillotte de Duisburg ne choque aujourd'hui plus personne. Elle est devenue le signe d'une «fête» permanente, presque obligée, dans la requalification des espaces publics et urbains dans le monde industrialisé et développé. Ce pittoresque contemporain est ici au service de la construction d'une nouvelle identité, fruit d'un volontarisme très nettement engagé dans un combat social, économique, culturel, local, spécifique à cette région....

Le pittoresque contemporain se rencontre à la manière d'objets trouvés sans que, pour autant, ses effets résultent d'un pur hasard. Il s'agit d'une économie des signes, matières et formes qui joue de l'identité culturelle d'un territoire avec son histoire et ses habitants, qui veut coller et adhérer à ses racines. Les nouveaux aménagements allient allègrement vieux et neuf, lisse et rugueux, rondeurs et lignes droites sans volonté de choc violent, sans surprise radicale ou étonnement profond. Recherches de sensations sans doute, mais pas fortes, domestiquées et donc domestiques, loin du sauvage et de l'exotisme, aux limites de l'étrange et de la bizarrerie à l'image de ce mur d'eau, noir et anguleux, aux formes hyper modernes, dans une rue d'Essen. Il laisse découvrir une lame d'eau où se reflète une vieille église de pierres, dans un jeu où le rugueux et la patine de la pierre se confrontent à l'aspect lisse de l'eau et du métal brillant dans un curieux effet néo-baroque.





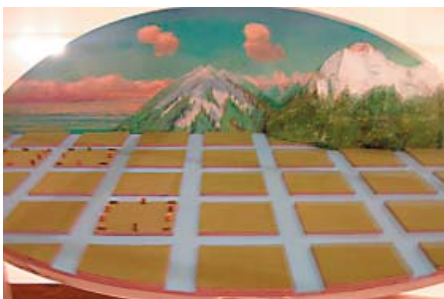
Mario Merz, *Fibonacci-Reihe* 2000



James Turrell, *Floaters 99* - 1999-2001



Ilya et Emilia Kabakov, *Palais des Projets, Spirale d'exposition, Cokerie de Zollverein*



Ilya et Emilia Kabakov, *Palais des Projets*
Elément de l'exposition



Bois de sculptures - Gelsenkirchen



Sculpture de Ulrich Rückriem, *Zeche Zollverein*



Bois de sculptures - Gelsenkirchen

L'art contemporain, vecteur d'une assise internationale

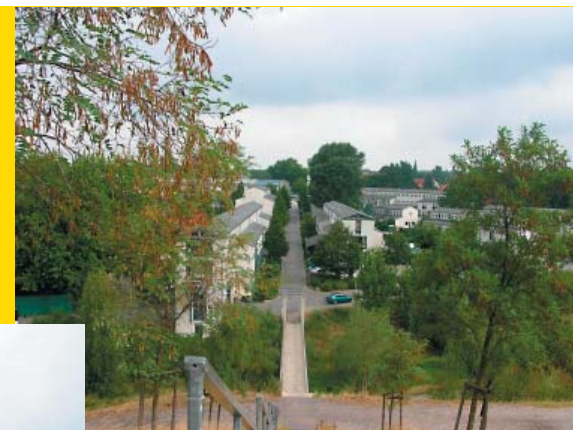
Comme on le sait et comme nous l'avons déjà rappelé, l'une des stratégies du pittoresque historique consistait à placer des artefacts au sein de la scénographie générale d'une nature idéalisée. Ces artefacts permettaient de faire le «tour du monde» par le biais de l'architecture, depuis la grotte primitive jusqu'à l'architecture contemporaine (de l'époque) en passant par la pyramide et l'obélisque égyptiens, les temples gréco-romains, l'architecture palladienne, les pagodes chinoises, etc., le tout étant mélangé aux scénographies de l'eau, du végétal, à des métamorphoses, allégories et emblèmes des rapports entre art et nature. Les parcs pittoresques et paysagers construisent ainsi un parcours, une visite, un «tour» comme l'on visite des collections dans un musée, avec ses pièces précieuses.

Même principe ici où un «tour» permet de visiter plusieurs oeuvres d'art contemporaines. Les responsables de l'IBA ont promu une politique d'achats et d'expositions permanentes d'oeuvres, d'artistes allemands de renommée internationale comme Rückriem mais plus encore d'artistes étrangers, *a fortiori* de renommée internationale, comme James Turrell, Mario Merz, Ilya Kabakov, etc. L'art contemporain et l'appel à ses stars (comme l'appel aux paysagistes de renom au XVIIIème siècle) participent de la médiatisation du projet.

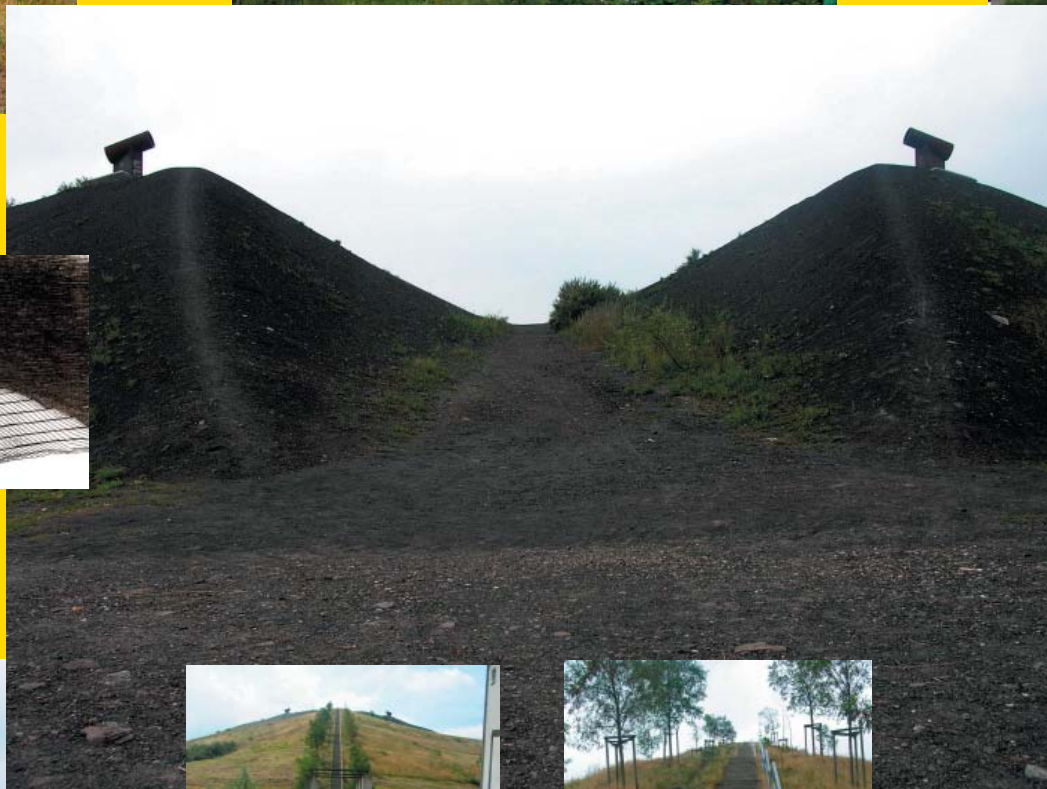
Cette attitude, assez classique et répandue aujourd'hui, fait connaître Emscher Park par le biais d'autres strates que celles de l'écologie, de l'archéologie industrielle, en propulsant le projet à l'échelle du village global du monde de l'art. Emscher Park s'inscrit ainsi dans le circuit mondial de l'art contemporain. Il s'agit donc, pour le dire autrement, d'un produit d'appel. Il n'en demeure pas moins que ces oeuvres sont en général implantées avec un réel sens du contexte. Si la greffe semble avoir pris au niveau des sites, en est-il de même au plan de la «réception»? Comment sont-elles «vécues», vues, assimilées par les habitants et les visiteurs?

Si l'invitation faite à des artistes de renommée internationale participe d'une opération de marketing, de la fabrication d'une image de marque dans le circuit du monde de l'art, il n'en reste pas moins que, au delà de la publicité, l'oeuvre peut non seulement résister à l'emprise de la communication de masse, elle peut aussi révéler un certain nombre d'enjeux propres au contexte, comme on le verra avec R. Serra. Au-delà du contexte, elle peut soutenir une interprétation forte et pertinente d'une situation générale caractéristique de notre époque.

Ces oeuvres d'art contemporain sont à l'échelle du territoire très exactement dans la position structurelle des artefacts du XVIIIème siècle, à cette différence près qu'ils sont accessibles au plus grand nombre, aux masses. On peut dès lors légitimement se poser la question de savoir si cette stratégie ne joue pas le même rôle idéologique de masquage et de camouflage du monde du travail par le monde de la «vraie» culture. Sans doute, mais on ne peut en rester à cette critique sociologique du point de vue de l'expérience de l'espace et de la compréhension/interprétation de ce qui s'est mis là en place, et de ce qui est en jeu.



Nachtzechen de Klaus Nocolak et Hermann Richter, à Halde Rungenberg



Panoramas

Ces «incongruités» du paysage que sont les terrils nés de l'industrie passée ont été récupérées et utilisées avec les objectifs suivants:

- implanter des oeuvres d'art signées d'artistes reconnus internationalement,
- «marquer» le territoire par des signes reconnaissables de loin,
- attirer les visiteurs vers des sites en hauteur offrant des points de vue sur le territoire.

L'art contemporain est un «pré-texte» qui donne à lire un territoire fragmenté, difficile à interpréter. Il y a de l'audace à se dévoiler ainsi sans mensonge.





Halde Rungenberg : vue sur une de deux pyramides de poussières de charbon qui constituent l'oeuvre



Halde Rungenberg : vue panoramique à partir des pyramides de K. Nociulak et H. Richter.



Slab for the Ruhr
de Richard Serra, sur le terril de Schurenbach

Monumenta

Parmi les oeuvres que nous avons pu voir et «expérimenter», l'installation de Richard Serra, est, de plusieurs points de vue, tout à fait exemplaire (et emblématique) de la stratégie de l'IBA : choix de l'implantation et de l'approche de l'oeuvre, construction d'un point de vue panoramique, travail sur les matières et, pour nous, réinterprétation de la trilogie du beau, pittoresque et sublime. Quant à la construction d'une structure méta-poétique qui reste l'horizon ultime de notre propos, elle soutient la comparaison avec l'architecture sacrée et notamment le temple grec et au-delà, d'un point de vue anthropologique, avec toute «installation» d'un «objet» hors norme, en excès du monde que cet objet permet précisément d'ordonner.

Le Parthénon et l'Acropole étaient juchés sur les aplats d'un rocher qui pouvait résister aux tremblements de terre et d'où l'on pouvait voir le paysage naturel - non construit - alentours. L'Acropole, comme le dit magnifiquement le Corbusier, était la raison (d'être) du paysage, il prenait place dans un écran au sein duquel surgissait le pur diamant constitué par la ville et sa silhouette. Cette situation a généré des modes de reproduction qui entraînent dans le cadre narratif et héroïque, pictural et esthétique de la trilogie du beau (le temple), du sublime (la présence des dieux) et pittoresque (la promenade telle que la retrouve A. Choisy), voire phénoménologique (Scully, Norberg-Schultz). Ce dispositif n'entrait pas sous la rubrique de la scène satyrique (Vitruve, Serlio), caractérisée par l'hybridation et le mélange, l'inachèvement des formes. Quant à la «ruinification», elle accentue le caractère sublime et tragique d'un récit, sans dérision ou ironie. Dans l'esthétique des ruines telle qu'elle se développe au XVIIIème siècle, l'âme sort grandie de l'épreuve de la destruction et de l'érosion opérée par le temps.

L'enchevêtrement et la complexité «actuelle» des composants de Emscher park (ruines, érosion, arrêt d'une activité, patrimoine, grandeur, décadence...nostalgie, mémoire) engendrent une expérience spatiale, visuelle, plastique, mentale, au premier abord, éclatée et fragmentaire.

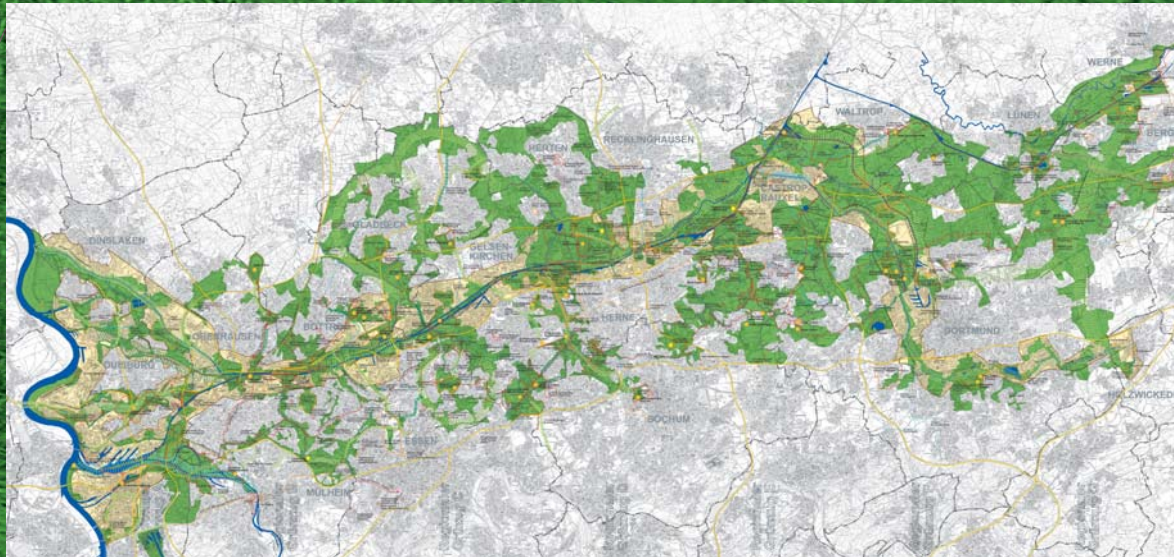
La force de l'oeuvre de Serra vient de ce qu'elle cristallise l'ensemble de la situation de Emscher park. Posée au sommet d'une montagne de déchets et de déchets morts, d'un terroir, non pittoresque, elle s'interprète plutôt, à l'évidence, du côté du sublime. Avec ses analogies de matières, de formes, ses références plastiques au monde dans lequel elle se situe (fer, feu, déchets, charbon...), sa situation dominante et éminente, l'oeuvre de Serra dépasse et unifie la fragmentation du territoire dont elle relativise l'hétérogénéité. Par sa sobriété, sa totale rugosité, elle se confronte directement au caractère démesuré, hétérogène, chaotique, contrasté du territoire. Pour le dire autrement, l'oeuvre de Serra ne ment pas, elle dévoile. Du coup, les multiples aménagements prennent une autre «coloration», ils deviennent pittoresques c'est-à-dire apprivoisés, plus structurés, presque aimables. La différenciation entre ce qui ressort du sublime (Serra), d'un côté, et ce qui relève du pittoresque contemporain (l'aménagement du territoire d'Emscher park) est ainsi rendu potentiellement plus manifeste, lisible et tangible.

Pittoresque contemporain Essai de définition





MELANGES / MIXTES
Impression - présence de mélange



Assemblage et mixité

Mélange d'industrie (au dehors), de post-industrie,
de «nature», de culture,
d'habitat, d'infrastructures, de loisirs,
de jeux, de travail, de circulation
de vieux et de neuf,
de modernité et de passé
de libre et de formel,
de bruits et de silence
de rugueux et de lisse,
de sites visités et de lieux désertiques.
d'art /de non-art

MELANGES / MIXTES
Impression - présence de mélange
Mélange d'industrie
(au dehors), de post-
industrie,
de «nature»,
de culture,
d'habitat,
d'infrastructures, de
loisirs,
de jeux, de





Cohérence dans la fragmentation

Territoire fragmenté, disions-nous, difficilement appréhendable d'un seul coup d'oeil et d'un seul tenant si ce n'est, de manière exceptionnelle, du haut de belvédères constitués par les terrils où ont été installées des oeuvres d'art (signées et identifiées) qui attirent l'attention et informent le regard. D'un point de vue visuel, cette identité éclatée d'Emscher Park s'exprime et se formalise en fait partout, à toutes les échelles, celle du territoire, de la ville, des zones paysagères, de même qu'au niveau des matières et matériaux choisis pour l'aménagement des lieux. Le pittoresque contemporain que notre enquête tente ainsi de dégager est largement le fruit d'une re-composition - problématique - qui s'opère dans un monde infiniment plus complexe que ne l'était celui du XVIIIème siècle.

Nous avons tenté (page précédente) de rendre compte de cette fragmentation paradoxale en suivant la méthode (classique) d'une planche synthétique avec, au centre, un plan masse entouré d'un cartouche reprenant dans les vignettes des «spots» résultant de notre exploration, de notre voyage «pittoresque à la manière de», spots caractéristiques, emblématiques de ce qui se donne à voir : de la végétation «naturelle» ou des jardins structurés, des ruines industrielles, des usines en activité, des infrastructures anciennes et modernes, des contrastes de styles, de matériaux, de textures, de fonctions, etc. Ce territoire contient des «moments», des maquettes du monde industriel disparu dans lequel nous pouvons entrer comme dans un autre monde. Des lieux autres, tout à la fois étranges et familiers. En cela, Emscher park est bien l'héritier des modalités traditionnelles de fonctionnement des hétérotopies, mais, à la différence du parc traditionnel, qu'il s'agisse du jardin clos, du parc de La Villette, d'Eurodisney et autres biodômes, c'est Emscher Park dans sa totalité, comme territoire, qui constitue le parc et le projet sans pour autant produire une métaphore, un microcosme, un monde en réduction. En revanche, l'organisation du territoire et des activités semble être élevée au rang de modèle de gestion du monde de la post-industrie lourde, en crise du point de vue économique et écologique. Au regard de notre cadre de référence ou de notre horizon - à savoir «le» pittoresque -, l'une des questions qui se pose, cependant, est celle de savoir si nous avons affaire là à de la variété dans l'unité (Hogarth) au travers d'une composition dont le pittoresque explore et incarne les formes d'expression, ou à de la variété «pure», sans composition, sans unité, ou encore à une variété organisée selon une cohérence générale.

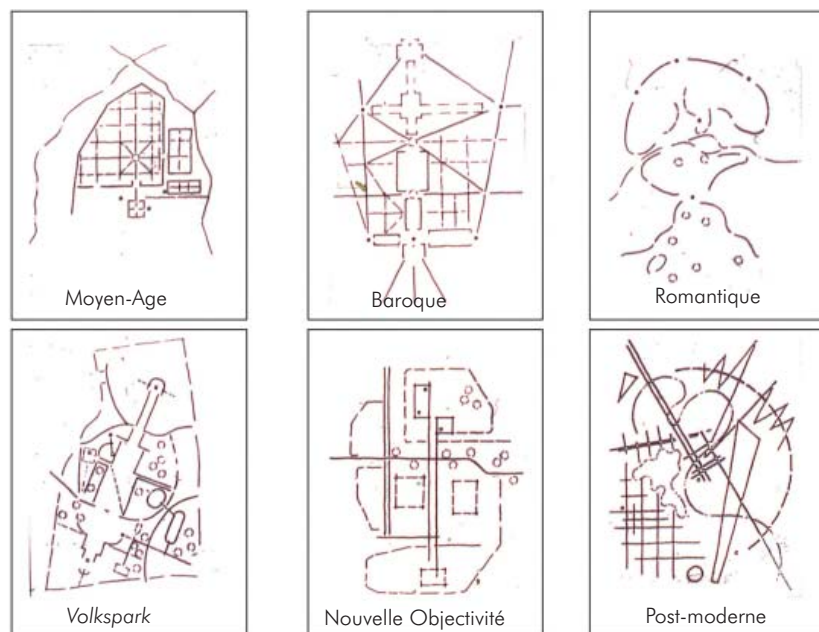
Emscher Park présente une cohérence d'ensemble qui résulte, selon nous, d'une re-disposition du territoire selon des modalités prenant en compte l'histoire, la géomorphologie, la distribution dans l'espace de différents univers (habitats, industries, loisirs, «zones vertes», agriculture), leurs imbrications, liaisons et intercommunications volontaires. Variété et diversité passées et présentes sont cultivées dans une esthétique générale qui renvoie toujours à l'alliance juste et mesurée, sans excès ni ornement, entre éléments naturels et matériaux nobles. Une esthétique sans kitsch et sans plastique. On aboutit ainsi à une mixité ordonnée où le jeu des contrastes, des paradoxes, des oppositions de formes, de fonctions, de matières est, tout à la fois, beaucoup plus riche et plus libre que dans le pittoresque historique.

Cette «stratégie» est loin d'être anodine. A Emscher Park se matérialise l'idéal d'une société structurée non plus autour du travail, comme aux XIXème et XXème siècles, mais autour de l'accès, partout et pour tous, à la nature, aux loisirs, à la culture. Dans un certain sens, le territoire est ainsi en grande partie pacifié : soit le monde du travail dur, salissant, aliénant n'existe plus que sous forme de vestiges, glorieux certes mais désormais inoffensifs, embaumés, soit il est actif et, autant que possible, caché ou mis en boîte. On fait croire que nous sommes et vivons dans la fabrique d'un monde non tragique, conciliant qui ne renvoie pas l'image d'une société de conflits, mais plutôt celle d'une société de négociation, de conciliation, sinon de réconciliation.

Le principe général qui régit cette organisation relève d'une attitude transversale qui s'efforce constamment de rendre possible des liens, des ponts, des passages, sans heurt, d'un univers à l'autre, aux transitions fluides. En l'absence de zones véritablement réservées et refermées sur elles-mêmes, de cloisonnements entre fonctions, avec l'atténuation voire la disparition des limites entre espaces, entre nature et ville, entre loisir et labeur, entre culture et paysage, entre dehors et dedans, Emscher Park serait un modèle d'aménagement des territoires dans un monde high-tech (et non d'industrie lourde), l'une des mises en forme exemplaires d'un *pittoresque contemporain* produit à échelle mondiale selon des modalités tenant compte à chaque fois de spécificités locales.



Source : Masterplan Emscher Landschaftspark 2010, Klartext, 2005, p. 49



Schémas représentant l'évolution des parcs européens selon Lodewijk Baljon, dans L. Baljon, *Designing Parks*, Architectura & Natura Press, 1992, p. 224-225

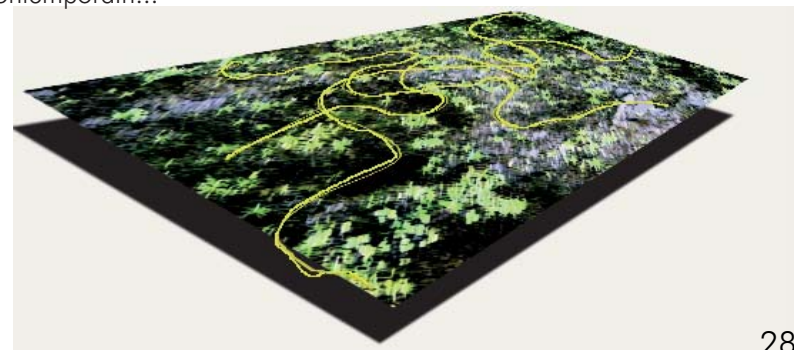
Pour affiner notre analyse et la situer dans une perspective historique et formelle, nous avons fait appel au travail élaboré il y a quelques années par Lodewijk Baljon dans son étude des réponses au concours du parc de La Villette. Ce travail est toujours valable et pertinent, selon nous, précisément en raison de la production de plusieurs schémas organisés en une séquence de six modules ou modèles reprenant l'histoire des parcs et jardins européens depuis la fin du moyen âge jusqu'à l'âge post-moderne, vocable utilisé par L. Baljon pour qualifier le parc de la Villette.

Compte tenu de la richesse de ces schémas et dans le cadre de cette analyse, nous ne retiendrons ici que deux éléments utiles à notre recherche et à notre démonstration. Le premier consiste à relever que, dans les schémas et la problématique tels que Baljon les formalise, il s'agit de variations stylistiques d'un lieu relativement clos, séparé du «reste» de l'espace, autrement dit, d'un lieu d'exception, toujours conduit par l'idée d'unité et donc tout entier tenu et contenu par une composition. C'est la raison pour laquelle nous mettons l'accent sur un deuxième élément, tout aussi fondamental, dans la mesure où il dépasse l'histoire des formes pour s'ancrer dans une dimension anthropologique et métaphysique et donc, en dernier ressort, aux points d'articulation entre arts et nature(s), dans le cas de Emscher park, entre nature et industrie. Ce deuxième élément porte sur une ligne spécifique, la ligne de contour qui clôture la zone aménagée, scénographiée où se produisent les effets recherchés : citations, illusions, simulacres, symbolisation, métaphorisation...

On remarquera que, dans les schémas de Baljon, de continue et clôturante, cette ligne est percée, s'ouvre progressivement jusqu'à se tordre pour finalement devenir totalement poreuse et souple, sans pour autant disparaître. Cette ligne, élastique et plastique, participe tout autant «au dedans» de la formalisation de l'espace «clos» qu'à ses dehors en s'étendant par pseudopodes et extensions qui semblent aléatoires et improvisés. Elle poursuit et exacerbe ainsi le mouvement d'interpénétration cependant limité aux lignes qui caractérisent la Nouvelle Objectivité alors que dans le parc post-moderne, l'extension de la ligne crée de la surface, des zones «extérieures» participant de l'esprit du parc, sans que pour autant la ville devienne parc. La création du parc de La Villette témoignerait au contraire (selon Baudrillard) d'un aveu d'impuissance, celui de poursuivre la forme (historique) de la ville.

La séquence dessinée par Baljon est remarquable en ceci que l'on perçoit bien les métamorphoses et transformations d'une «même» forme à travers l'histoire dont le moment post-moderne dessine l'éclatement et signe la disparition en tant que forme maîtrisée par un schéma directeur. Avec La Villette, nous nous tenons toujours aux limites d'un espace du dedans et d'un espace du dehors, le parc d'un côté, la ville de l'autre, l'histoire d'un côté, l'hyper-contemporain de l'autre, le sérieux de la science ou de l'art, le jeu libre et improvisé de l'autre, etc. D'un point de vue poétique, la citation et la distance, l'ironie sont constitutives à part entière de ce type d'espace.

Avec Emscher Park, nous aurions affaire à une tout autre configuration et à une autre situation. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, la différence, marquée et marquante entre un dedans et un dehors, donc aussi bien entre un ici et un ailleurs, n'existe plus. Emscher Park n'est pas une métaphorisation d'un territoire, un modèle réduit. Emscher Park **est** le territoire auquel il est adéquat et adhérent, sans solution de continuité. C'est aussi la raison pour laquelle, d'un point de vue poétique, plus que d'une structure dont l'ironie est la pointe, Emscher Park relève d'une structure oxymorique : (l') ici est (l') ailleurs, «aujourd'hui» est déjà «demain», le loisir est le travail, l'industrie est nature. Nous ne sommes plus dans une structure de pensée duelle ou dualiste caractérisée par le «ou» (dedans ou dehors) mais dans une structure caractérisée par le «et» (l'association) ainsi que par l'intrication. En ce sens, Emscher Park est bien l'une des expressions de la fabrique du monde contemporain...



II - CYCLE DE CONFERENCES *CHIASMA*

CHIASMA

A la recherche du pittoresque contemporain



Argument général

Situons brièvement les perspectives visées par ce cycle de conférences sur le pittoresque contemporain. Un pittoresque «historique» s'est cristallisé à la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre comme catégorie majeure de l'art des jardins, du paysage et, de manière plus générale, de l'aménagement de l'espace agricole. La transformation des paysages et, par la suite, urbain et suburbain, s'est étendue en Europe et exportée tout «naturellement» dans les régions colonisées par les Européens.

Catégorie esthétique extrêmement complexe et âprement discutée dès ses origines, elle est, notamment, reliée à deux éléments : la recherche et la construction d'une authenticité savante fondée sur la ruine et l'habitat vernaculaire d'une part, la recherche d'effets visuels surprenants et/ou attendus, produits par la composition, la disposition, l'assemblage d'éléments disparates qu'il s'agit de mettre en scène de manière à provoquer et à déployer une palette des sensations, d'associations, d'images. A la différence du beau et du sublime qui sont les catégories canoniques de l'esthétique, le pittoresque construit un monde où la dimension esthétique qui lui est propre lie fortement, jusqu'à les solidariser, une «économie politique des signes» à la distribution/division des territoires et du sol. Le tout était fondé sur une image d'harmonie et de (ré)conciliation entre l'homme et la nature qui, si elles tendaient à effacer les marques et traces de l'industrie et du travail, pouvaient révéler celles de l'histoire, voire celle du temps, fût-il mythique...

Réduite à sa seule dimension esthétique, entendue avec une connotation péjorative (particulièrement en France), la notion de pittoresque semble aujourd'hui désuète, voire même ridicule, pour qualifier la fabrique du monde moderne et contemporain. Notre hypothèse est que le pittoresque en serait, au contraire, l'un des fondements. Même métamorphosés, notamment par les techniques et nouvelles technologies, ses outils et les effets recherchés sont toujours opératoires. Ils se sont généralisés et, plus encore, déployés à la mesure même de l'interpénétration de plus en plus profonde, contradictoire et conflictuelle, entre les cultures d'un monde devenu village global, chantier permanent de destruction/construction constamment reproduit et mis en scène par et dans la sphère des media.

Cette hypothèse d'un pittoresque élargi, protéiforme, opératoire à l'échelle de la planète et «adhérant» en quelque sorte constamment à ses mouvements et sphères spécifiques, implique et permet dès lors de poser une série de questions qui appellent des réponses, à différentes échelles, approches, champs disciplinaires. Quel est, par exemple, le devenir de la trilogie classique «beau pittoresque sublime» au regard du destin de l'art et des arts au XX^{ème} siècle, du développement des techniques et de la technologie, notamment des media et multimedia ? Selon quels modèles et quelles modalités se fait la «production de l'espace» ? Quelles sont les modalités de mise en oeuvre d'un pittoresque contemporain au regard du devenir des villes, de la disqualification/requalification des friches et zones industrielles ? Qu'en est-il du traitement ou de l'abandon des banlieux, des nouveaux territoires de conquête et de marchés créés par les entreprises et les poussées démographiques ? Quels sont les modes et modalités de fabrication d'images, de matières, de masques ? Qu'en est-il de la question, centrale, des moyens de reproduction, de diffusion, de réception des espaces et objets produits et des images qu'ils génèrent ? Qu'en est-il du rôle spécifique d'éditeurs et «graphic designers» dans la production des lieux contemporains ?

En déployant ces questions parmi d'autres, notre ambition est de tester la pertinence de notre hypothèse, de comprendre les raisons de l'efficacité du pittoresque contemporain qui peuvent aussi se révéler les mêmes que celles de sa dévalorisation, bref de mieux cerner et discerner sa légitimité originelle, ses métamorphoses (historiques) et ses limites (structurelles).

La venue de ces conférenciers de réputation internationale, tous impliqués à différents degrés dans la fabrique du paysage (au sens large), sera mise à profit pour lancer un laboratoire «hors-les-murs» ayant pour vocation l'enrichissement mutuel de nos recherches et pour mode de fonctionnement des séminaires, colloques, publications communes.

Ces conférences ont été organisées par Philippe Nys et Catherine Tastemain, dans le cadre de la recherche «Le Pittoresque aux limites du moderne» menée en réponse à l'appel d'offre du programme interdisciplinaire de recherche Art, Architecture et Paysages initié au sein du Ministère de la Culture et de la Communication par la DAPA, la DAP, la DAG, l'INHA, le PUCA, le Ministère de l'écologie et du Développement durable.

METApolis : Territoires d'aujourd'hui, matrices, mosaïque, dislocation, recomposition



Avec des spécificités propres à chaque culture, le pittoresque a joué le rôle d'un instrument d'aménagement des territoires, agricole, urbain et suburbain, pendant deux siècles. Aujourd'hui submergé par une grande vague, celle de l'urbanisation, à l'échelle mondiale et non plus à échelle régionale, le monde est une sorte de chantier permanent, de destructions, de constructions, de métamorphoses - sur- et hyper- fabrication des espaces de travail, de vie, de consommation, de productions, de loisirs, d'infrastructures, de connexions multiples et réseaux, d'exploitations des sources d'énergie...-, le tout médiatisé et produit dans la sphère de l'information et de la communication.

Cette conférence METApolis permettra de dresser une cartographie de cette situation et de détecter les codes et instruments opératoires dans ce contexte. Quelles théories sont mobilisées ? Produites par qui et pour quels pouvoirs ? Quels modèles, références, structures pour quel design urbain ? Qu'en est-il aujourd'hui, par exemple, du concept de régionalisme et de régionalisme critique ? Et faut-il, à la manière de Koolhaas, définitivement abandonné le terme de pittoresque ?

Mañuel GAUSA (architecte, éditeur ACTAR /Barcelone) :

Stratégies «multitinter» pour la reconquête des territoires

Ces dernières années ont vu l'émergence d'une double équation en matière d'aménagement des territoires. D'un côté, villes et territoires, confrontés à un cadre économique se globalisant et à une internationalisation croissante du marché du sol, se positionnent de manière compétitive. De l'autre, on assiste à l'apparition d'une nouvelle sensibilité culturelle et environnementale qui rend nécessaire de favoriser la réflexion sur les processus de redéfinition et de réactivation de la ville.

Cela entraîne des opérations d'identification assez radicales, innovatrices et de qualité qui se font jour au travers de circuits globaux de flux et d'échanges. La définition d'éventuelles stratégies «multitinter» (multicouches et interterritoriales) pour les défis qui se présentent aujourd'hui sur ces scènes d'échange oblige à examiner certains grands thèmes transversaux, ces derniers engendrant aussi leur propres facteurs «re-» - re-définition, re-fondation et ré-information -, facteurs qui émaillent les nouveaux programmes urbano-territoriaux à l'aube de ce siècle.

Mañuel Gausa (1959) est architecte diplômé, en 1983, de l'E.T.S.A.B. (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona). Depuis 1987, il exerce professionnellement à Barcelone et dirige, depuis 1994, la société d'édition Actar Architecture S.L. Il a ainsi réalisé en équipe plusieurs projets de construction pour de nouvelles aires d'intervention territoriales. Il enseigne et assure actuellement la co-direction du Master Costa Inteligente. *Nuevas Estrategias Turísticas. Nuevas Estructuras Territoriales* à la Fondation polytechnique de Catalogne. Manuel Gausa a écrit et dirigé de nombreux ouvrages. Il a co-fondé, en 2000, et co-dirige l'Institut METAPOLIS de arquitectura Avanzada (IAAM). Il est aussi co-directeur de la revue VERB, responsable des publications *Otras «Naturalezas Urbanas»*: *Arquitectura es ahora Geografía* (ed. EACC, 2001); *Optimismo Operativo* (ed. Actar, 2005). En 2000, Mañuel Gausa a reçu la médaille de l'Académie d'Architecture de France.

Clichy revendique une colère « sincère », dix jours après la mort des deux adolescents

Martin Altun, le seul rescapé de l'accident du 27 octobre à l'origine des violences, devrait revenir, devant le juge d'instruction, sur son premier récit des faits.

Les brûlures à bout de bras, les bandages enserrant ses jambes et son bras droit. Mais Martin Altun, le rescapé, s'exprime normalement devant les deux victimes autorisées à pénétrer dans la chambre à l'hôpital Saint-Antoine, à Paris. Ses parents, Hacı et Akhu, sont visiblement inquiets. Ils sont réveillés devant un étranger les questionnant sur leur intimité, sans empêcher la hantise de la langue française que ses frères n'ont pas, et les aiguilles de la peur que leur cause l'annonce de l'accident. Leur fils, âgé de 17 ans, est le seul survivant parmi les trois adolescents qui ont péri, le 27 octobre, dans le transformateur EDF de Clichy-sous-Bois.

Il est donc le témoin de l'enquête. Le récit des faits qu'il va livrer au juge d'instruction dans les prochains jours va avoir une portée majeure : selon ses proches, il sera tout autre que celui relayé par les policiers, venus l'interroger à son chevet alors qu'il avait du mal à parler en venant de son pénitencier 45 jours d'interdiction temporaire de travail (ITT). « Sa narration des faits contredit fondamentalement les dires de la police », selon ses proches, l'avocat des familles des victimes, M. Jean-Pierre Vigand. Selon lui, il y a eu une erreur postume.

La course-poursuite entre les policiers et les victimes de l'élémentaire à Clichy-sous-Bois, qui n'a cessé de monter de son existence, quelle que soit sa durée. Le ministre de l'Intérieur, Nicolas

Sarkozy, est accusé de couvrir ses hommes. La ville porte encore les stigmates du traumatisme et des nuits de violence. Ici, une chaussette usée par le malin, souvenir, il est tagué sur le mur : « Rigueur en jeu, Basse ». « Un tee-shirt blanc taché par l'urgence est aussi devenu le témoignage de la solidarité du quartier. Devant, un petit y lire : « Mort pour rien », avec les lettres ADNI, du nom de l'association créée en la mémoire des victimes. ADNI, pour « au-delà des nuits ».

« Il sentait le crémé »

Sous la fenêtre où Zeyd apparaissait chaque jour, pour répondre à l'appel de ses copains, on traînait, on discutait, on riait, on se disputait. On revenait, que, aussi, l'authenticité de la culture d'ici, à l'insigne des églises égyptiennes ou indiennes dans les autres cités. « Les gens de quartier ont eu conscience de peine dans leur cœur qu'ils se sont exprimés comme ça, explique Ousmane D., 15 ans. Surtout quand on a entendu la version officielle, qui disait que nos parents avaient fait un mariage. Quel mariage ? On nous a menti, il ne s'est rien passé de nous que rien. » A ses côtés, Mamadou C., 17 ans, hoche la tête. « On s'a pas revu les CRS en dehors de la nuit du 27, dans les journaux, dit-il. C'est pour ça qu'ils n'ont rien à dire là. »

Dans la famille Traoué, endormie, on compte onze enfants. Parmi eux, Siyakh, grand gaillard de 24 ans, agent d'exploitation à l'entreprise de Rétay. Le matin du dimanche, il a vu son petit frère, Boune, repasser ses affaires avant de sortir pour jouer au foot. Le lendemain touchait à sa fin. « Il était à la base, il était trop se réveiller, raconte-t-il. Je le retrouvai avec ça. Il était du genre à ne faire du vélo qu'à son arrivée. » Dans l'après-midi, Siyakh Traoué s'apprêtait à sortir faire des courses et couper le jus. L'électricité a été coupée :

le transformateur EDF venait de transformer de ses victimes. D'abord, le grand frère a rencontré Martin, le rescapé, les vêtements mouillés, qui s'était tiré hors de l'enceinte pour prévenir la cité. « Il était dans un état grave, il sentait le crémé. Il pleurait et arrivait juste à dire les noms des deux autres », raconte Siyakh. Quelques minutes plus tard, devant les copains attroupés, il a ajouté : « On s'est fait casser, on s'est fait casser... », se souvenant le frère de Boune.

Siyakh s'est précipité sur les lieux du drame, à la recherche de son frère. Il était notamment accompagné de Cyril H. Selon son dernier, des leur arrivée sur place, les policiers et les pompiers ont dit : « C'est pour ça qu'ils n'ont rien à dire là. »

CHRONOLOGIE

27 octobre. Trois adolescents sont électrocutés dans un transformateur électrique. Zeyd Benne et Boune Traoué disparaissent. Martin Altun est gravement blessé.

Nuit du 27 au 28 octobre. Des affrontements opposent des dizaines de jeunes aux forces de l'ordre. Un camion-citerne et 23 voitures sont incendiées. Une école maternelle, des magasins et des appartements sont incendiés.

Nuit du 28 au 29 octobre. Les violences s'intensifient au secteur voisin des Bonheurs, à Nanterre.

29 octobre. 400 personnes participent à une marche silencieuse et lancent un appel au calme.

Nuit du 29 au 30 octobre. Vingt voitures sont incendiées.

Nuit du 30 au 31 octobre. Vingt voitures et dix dizaines de poubelles sont incendiées. Une grenade lacrymogène éclate près d'une mosquée dans le quartier de Châteauneuf.

Nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre. Les échauffourées s'intensifient en Seine-Saint-Denis.

termes des propos contradictoires sur ce qui venait de se passer. « Le témoin qui raconte, raconte-t-il. Le transformateur, c'est pas un peu d'attention, on ne va pas se prendre de tête. On va venir qu'on nous explique l'incident. »

À Châteauneuf, centre névralgique de la cité, les esprits sont encore échauffés lorsque les miniers, arrivés par la police avant la fuite des trois adolescents, ont été rendus à liberté. La nouvelle de la mort de Zeyd et Boune, la blessure grave de Martin, les premiers échanges téléphoniques jugés distants ont suscité leur colère. « À Châteauneuf, nous sommes les principaux, les Arabes, les Turcs et les Noirs. Les trois victimes représentent chacune une communauté, nous Cyril H. Alors pourquoi n'a pas dû mourir, sur ses deux oreilles. »

Incendies de voitures et de poubelles, magasins vides : la flamme de violence qui a contaminé d'autres communes du département, de la région, puis de pays, a commencé à Clichy. Mais les villes ont pris la première à avoir recueilli un véritable de calme. « On a vraiment eu le pire », souffle Michel Bigardier, 24 ans, médiateur. Lui et d'autres volontaires du quartier ont pu donner au cours de la semaine passée, patrouillant sans violence, dans une atmosphère de calme.

« Les premiers ont vu des choses, quand ils leur parlaient, de braver le mur. » Plus tard dans la nuit du samedi à son dimanche 6 novembre, peu avant 8 heures du matin, un véhicule belge a été précipité contre un gruyère de Clichy.

PIERRE BOUTIER

STAINS

Un homme de 61 ans dans le coma après une altercation

Un homme âgé de 61 ans a été admis à l'hôpital Jean-Vendier de Bondy (Seine-Saint-Denis), vendredi 4 novembre, après avoir été agrippé à Stains, dans le quartier de la Croix-Blanche, à la suite d'un différend dont les causes demeurent obscures, selon la police. L'homme, Jean-Jacques Le Chercheur, discutait avec un voisin au pied de son immeuble lorsqu'une altercation l'a opposé à un homme d'une vingtaine d'années. La police judiciaire de Seine-Saint-Denis, qui est chargée de l'enquête, n'a pas retrouvé l'agresseur. Jean-Paul Le Goff, adjoint au maire de Stains chargé de la vie des quartiers, des associations, de la prévention et de la sécurité, a déclaré que « les faits ont été vus par les voisins qui ont rien d'extraordinaire ». « Le quartier de la Croix-Blanche est distant de près d'un kilomètre de Châteauneuf. Le café de Stains ne se souvient d'aucun incident ces derniers jours », a-t-il ajouté.

EUROPE

Incendies de voitures en Belgique et en Allemagne

Plusieurs voitures ont été incendiées en Belgique au cours de la nuit du dimanche 6 au lundi 7 novembre, dans la commune de Saint-Gilles. L'une des dix-neuf municipalités qui composent Bruxelles. La nuit précédente, plusieurs voitures ont été incendiées dans la commune de Braine-la-Vieille, à Braine, dans le nord-ouest de l'Allemagne, à la suite d'assauts violents de plusieurs centaines de personnes. Selon un porte-parole de la police allemande, il n'est pas exclu que les auteurs aient tenté d'entrer les permissions qui agissent en France. « Le grand défilé de Paris, c'est qu'il n'y a pas eu de confrontation avec », a-t-il déclaré.

Depuis le début des violences en France, les responsables politiques belges ont esquivé pas leur crainte d'une possible contagion. Dimanche, deux équipes de télévision belges ont été agrippées par des adolescents dans la banlieue de Liège.

Stefano BOERI (architecte, éditeur Domus/Milan) : Super-Lieux et Anti-ville

Un avenir réellement dangereux se profile pour nos environnements urbains : la croissance d'une véritable Anti-ville. Déjà des milliers de gens - jeunes, couples, retraités... - sont de plus en plus coupés de toute vie culturelle, d'échanges économiques et de relations institutionnelles, favorisant l'émergence et le développement, en parallèle à la ville « officielle », de cette Anti-ville. Elle constitue un corps à part, qui surgit et se répand partout dans le monde là où se concentre le désespoir d'individus privés d'avenir et n'ayant rien à vendre hormis eux-mêmes.

L'Anti-ville croît, invisible car elle est cachée et à l'abri de l'attention des médias - jusqu'à ce que jaillissent des formes radicales d'antagonisme et de révolte. Elle s'accompagne de deux connotations principales : la frustration et l'homologation. Les anti-corps contre son expansion ne peuvent venir d'une simple thérapie «anti-banlieue». Clairement, l'Anti-ville nécessite un traitement politique.

Stefano Boeri (<http://www.stefanoboeri.net>) est né en 1956. Il a étudié l'architecture à Milan et a obtenu son doctorat en 1989 à l'IUAV de Venise. Il est actuellement éditeur de la revue Domus et enseigne le projet urbain à l'école polytechnique de Milan.

Son agence à Milan (Boeri Studio) travaille sur l'architecture et le projet urbain. Il a organisé de nombreuses expositions interdisciplinaires et initié divers projets de recherche parmi lesquels Uncertain States of Europe (USE) et Border Device(s), issu du réseau de recherche Multiplicity (<http://www.multiplicity.com>). Solid Sea, une installation de Multiplicity, a été exposée à la Documenta XI, en 2002, à Kassel.

LA BELLE OTTOMO
PORTE LA BANQUE ET
LE SAUTOIR QUATRE
LE PARTIR DE L'ÉGLISE

www.boucheron.com

BOUCHERON
PARIS

PARIS
CANNES
SAINT-PIERRE
MONACO
TEL. 01 42 61 58 18

NATures : au-delà de l'esthétique



Zeche Zollverein, 2006 ; photo : Ph. Nys

Outil d'aménagement du territoire au moment de la révolution industrielle, le pittoresque a participé à la transformation des paysages en revendiquant une sorte d'authenticité régionale, illustrée, entre autres, par la préservation de l'habitat vernaculaire au milieu d'une végétation apparemment libre et spontanée... Cela, au service d'une image de belle nature, rendue plus belle encore par la présence d'éléments d'exotisme et d'étrangeté. D'un pays à l'autre, se sont ainsi développées de multiples stratégies plastiques, visuelles et techniques au service de ces objectifs.

Qu'en est-il du destin de la théorie du pittoresque aujourd'hui en France, en Europe et aux Etats-Unis non d'un point de vue historique mais du point de vue de la mise en scène contemporaine des paysages par les architectes, paysagistes, urbanistes, voire programmeurs ? Quels sont les rapports entre pittoresque historique, pittoresque contemporain et le mouvement de l'esthétique environnementale ? Quel est le rôle spécifique des paysagistes dans le monde industriel d'aujourd'hui face à ses constructions, métamorphoses, déshérences, destructions, délocalisations et re-localisations ? Quels sont les enjeux politiques et idéologiques révélés, cachés ou voilés par l'aménagement des lieux, espaces et grands paysages ?

Christophe GIROT (architecte-paysagiste / Zurich) :

Tirages Durables

Comment notre exercice sur le paysage évolue-t-il au regard des transformations et perturbations qui l'affectent quotidiennement ? Quels sont les outils de conception et de représentation à notre disposition propres à mener à bien l'établissement d'un paysage véritablement durable ? Vu à travers ce prisme «révélateur», l'esthétique devient toute autre, supposant un nouveau «tirage» du paysage, impliquant du même coup une remise en question des schèmes fondamentaux issus du Pittoresque.

Né à Paris en 1957, **Christophe Girot** a grandi à Londres et étudié l'aménagement et la planification environnementale à Davis, Université de Californie, puis l'architecture et le paysage à Berkeley, Université de Californie. De retour en France, en 1989, il devient enseignant et directeur des ateliers de projet à l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. En 2001, il a reçu le prix Fritz Schumacher pour la restauration et le dessin du Invaliden Park à Berlin. Depuis 2001, il dirige la Chaire d'Architecture paysagère au Polytechnique de Zurich, et y fonde l'institut de l'architecture du Paysage en 2005. Il a créé sa propre agence Atelier Girot à Zurich et Paris en 2005.

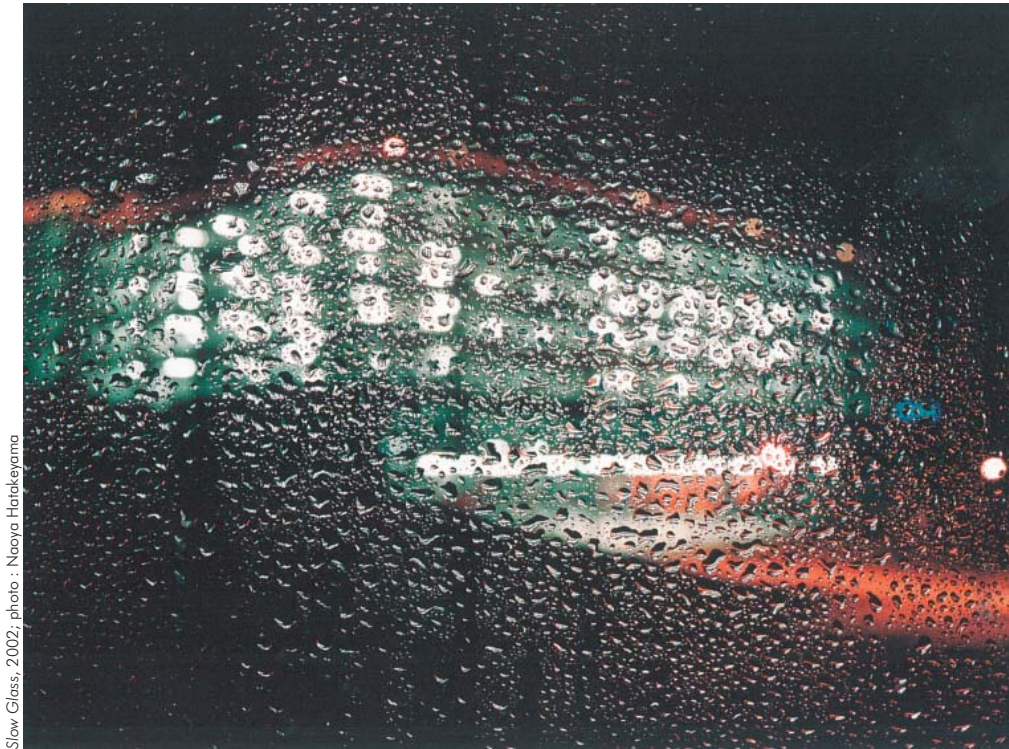
Eric LUITEN (architecte-paysagiste / Delft) :

Définir l'indéfinissable

Ces quinze dernières années, un programme politique national ayant pour objectif de favoriser le développement de la nature, a été mis en place aux Pays-Bas. Architectes-Paysagistes et écologistes ont réagi avec des points de vue extrêmement différents sur la question des images, des références et des potentialités induite par ce programme alors que ces éléments, une fois définis, pourraient servir de principes directeurs pour ce «grand projet».

Eric Luiten, né en 1959, aux Pays-Bas, est architecte-paysagiste, enseignant, conseiller, critique et planificateur. Son agence se situe à Delft et il est professeur à temps partiel à la chaire Belvédère d'histoire culturelle et de projet spatial de la faculté d'Architecture de l'université de Technologie de Delft. Auparavant, Eric Luiten dirigeait à temps partiel l'Ecole d'architecture du paysage de l'Académie d'architecture d'Amsterdam. Il a été aussi co-fondateur et co-éditeur de la revue hollandaise d'architecture du paysage, Blauwe Kamer, de la revue biannuelle Landscape Architecture and Urban Design in the Netherlands et du Landscape Architecture Europe Review. Son expérience professionnelle se déploie sur une palette assez large, principalement à l'échelle régionale, qu'il s'agisse de la pression urbaine sur le paysage, du développement de la nature ou de la préservation et du développement du patrimoine.

MATières, SURFaces et profondeurs dans la fabrique du monde contemporain



Slow Glass, 2002; photo : Naoya Hatakeyama

L'une des caractéristiques essentielles du pittoresque historique est sa rugosité, son caractère «rough». Cette rudesse peut être «rendue» de différentes manières : ruine, lézarde, destruction feinte, choix des matières, effets recherchés par le traitement des surfaces, voire même l'ornement et ses multiples charmes et surprises cachées. Cette rugosité s'exerce sur et à même le corps d'éléments placés dans un dispositif, un écrin. Plus l'écrin est beau, harmonieux, «lisse», plus le caractère surprenant, choquant, «laid» du rugueux apparaîtra, plus «le» pittoresque s'affirmera. La puissance et l'impact des effets sont opérationnels tant qu'il y a assemblage et maîtrise de cet assemblage. Qu'en est-il de cette tension dynamique dans le projet d'architecture et de paysage contemporain ? Pour le dire autrement, entre le corps de l'œuvre et le contexte dans lequel elle prend place ?

David LEATHERBARROW (architecte, historien / Philadelphie) :

Potentialités inattendues de l'architecture

Les ruines signifient la fin d'un bâtiment, et les esquisses préliminaires, son commencement. La rugosité est la qualité qui lie ces deux états. Elle est le signe, en premier lieu, du déclin de ce qui fut un jour achevé, et en second lieu, de ce qui reste inachevé. Ainsi défini (ou indéfini), le projet est condamné au temps, piégé dans le déroulement temporel. Quoique indécises et inconvenantes, des figures telles que celles du déclin et de l'inachèvement sont souvent en contraste avec celles du maintien et de la parfaite finition. Tel est le cas, par exemple, du Pavillon Suisse de Le Corbusier, la Maison de pierre à Tavole par Herzog et de Meuron, ou encore la Chapelle de Peter Zumthor à Sumvitg. Aussi intéressants que soient ces exemples, la vraie question - celle que l'on se pose ici - concerne les conditions sous lesquelles la rugosité apparaît. Alors que accident et omission sembleraient expliquer des images qui sont soit abîmées soit indéfinies, aucune de ces « raisons » n'inscrit la rugosité comme une tendance ou une potentialité qui pourrait aussi sembler naturelle. Ce que F.W.J. Schelling appelle vestige indiscipliné (*das Regellos*) et Merleau-Ponty «être sauvage» a son équivalent dans les latences auxquelles la construction architecturale est confrontée et dont elle souffre, du fait de sa matérialité et de son « situationnisme ». De plus, des formes involontaires de rugosité montrent la pertinence toujours actuelle de figures correctement appelées pittoresques.

David Leatherbarrow est professeur d'architecture et dirige le programme de PhD en architecture à l'université de Pennsylvanie. Il a, entre autres, récemment publié : *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* (Ed. UPP, 2004), *Surface Architecture* (The MIT Press, 2002), en collaboration avec Mohsen Mostafavi, et *Uncommon Ground: Architecture, Technology and Topography* (The MIT Press, 2002). *The Roots of Architectural Invention: Site, Enclosure and Materials*, et *On Weathering: the Life of Buildings in Time* (The MIT Press, 3e ed. 2001), ce dernier écrit aussi en collaboration avec Mostafavi, sont des ouvrages antérieurs.

Ses recherches sont centrées sur l'histoire et la théorie de l'architecture, des jardins et de la ville avec un intérêt plus récent pour l'impact de la technologie contemporaine sur l'architecture.



Naoya HATAKEYAMA (photographe / Tokyo) :

Matières, surfaces et profondeurs dans la ville

Comment l'outil photographique permet-il de saisir ce qui est le propre de la matière et de l'espace de la ville, aujourd'hui ? Naoya Hatakeyama aborde cette question en se fondant sur ses travaux photographiques, nombreux, qui explorent systématiquement des champs de perception offerts par les transformations de la fabrique et de l'usage du monde. Carrières à ciel ouvert, figées dans une immobilité presque inquiétante, nappe urbaine de Tokyo littéralement «fixée» en multiples vues sans horizon, grandeur des Alpes réduite à l'état de maquette, forêt de métal du chantier de la bibliothèque de Sendai... , autant d'interventions sur la plasticité du monde dont l'œil du photographe fait apparaître la pure et inquiétante beauté.

Naoya Hatakeyama est né en 1958, au nord du Japon, dans la préfecture d'Iwate. Depuis 1953, ses travaux ont été montrés dans de nombreuses expositions personnelles et collectives au Japon et dans le monde (Allemagne, Angleterre, États-Unis, Hollande). Il a été personnalité invitée à la Biennale de Venise en 2001 et aux Rencontres d'Arles en 2003. Plusieurs livres importants marquent la progression et la rigueur de ses explorations photographiques parmi lesquels *Lime Works* (Sinergy INC, 1996, republié en 2002 par Amus Art Press), *Underground* (Media Factory, 2000), *La houillère de Westphalie I/II* vient de paraître en France aux éditions Textuel. Déclaré photographe de l'année 2003 par la Société photographique japonaise, il a également reçu le prix Kimura Ihei en 1997 et le Mainichi Award of Art en 2001.

Mercredi 10 Janvier 2007 à 18h30

A propos des GOTs (Grands Objets Technologiques) : du sublime au pittoresque contemporain



Matsuda Town, 1991 ; photo : Shibata Toshio

Quels sont la place, le statut, l'image de la technologie dans la fabrique du monde/paysage contemporain ? Quels sont les outils et modes «d'appropriation», de «réduction» du grand et du sublime dans le quotidien ? Comment s'opère le mariage entre le GOT et le site ainsi que le contexte dans lequel il s'inscrit ? A quels prix le grand objet technologique contemporain réalise-t-il la dimension mythique d'un acte prométhéen, d'un exploit dont les limites sont sans cesse repoussées plus loin en raison d'une volonté de puissance et grâce aux découvertes scientifiques et techniques ? Ces réalisations portent-elles encore une foi et un optimisme dans la volonté de se faire maître et possesseur des forces de la nature ou sont-elles aujourd'hui, d'emblée, minées de l'intérieur par la conscience anticipée de leur destruction ?

Antoine PICON (architecte, historien / Etats-Unis) :

Infrastructures et paysages contemporains : du sublime au récit

L'intervention d'Antoine Picon questionnera les changements récents intervenus dans la relation entre infrastructure et paysage. Le relatif déclin de la thématique héroïque d'une conquête sans partage de la nature s'accompagne, selon lui, de la montée d'une dimension narrative dont il tentera de préciser les possibles implications esthétiques.

Polytechnicien, ingénieur des Ponts et Chaussées, architecte DPLG, docteur en histoire, **Antoine Picon**, né en 1957, est actuellement et depuis 2002 professeur à la Graduate School of Design de l'Université Harvard. Son activité de recherche porte sur l'histoire de l'architecture, des architectes et des ingénieurs. Il a publié de nombreux articles sur ces thèmes, dirigé des ouvrages, organisé des expositions. Ses livres les plus récents sont : *Les Saint-Simoniens. Raison, imaginaire et utopie* (Ed. Belin, 2002) ; *Un atlas parisien. Le dessus des cartes* (avec J. P. Robert, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1999) ; *L'aventure du balnéaire. La grande Motte de Jean Balladur* (avec C. Prélorenzo, Ed. Parenthèse, 1998) ; *La ville territoire des cyborgs* (Ed. de l'Imprimeur, 1998).

Marc MIMRAM (architecte-ingénieur /France) :

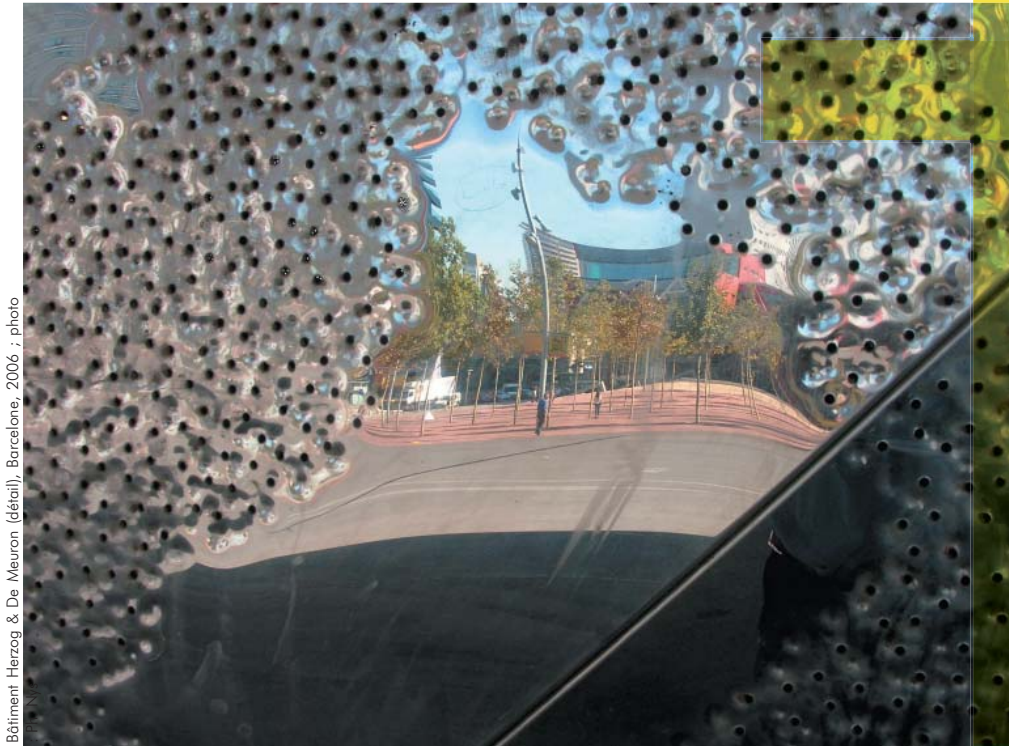
Chine-France : le GOT à l'épreuve des échanges planétaires

Travaillant aujourd'hui aussi bien en France que dans d'autres pays, notamment en Chine, Marc Mimram a acquis ce qu'il appelle des «expériences croisées». Quel est le rapport que chaque pays, chaque culture, entretient avec les Grands Ouvrages Technologiques ? Qu'est-ce qui, pour chacun, ressort de la haute ou de la basse technologie ? A-t-on affaire aux mêmes regards, aux mêmes approches, ou ces dernières sont-elles très éloignées ? Et surtout comment, en tant qu'architecte, réalise-t-on des ouvrages d'art complexes dans des mondes a priori différents ?

Après une maîtrise de mathématiques et des diplômes d'ingénieurs (Ponts et Chaussées, Master in Civil Engineering, Berkeley), **Marc Mimram** a obtenu son diplôme d'architecte à Paris (1980) et un DEA de philosophie à Paris1. Les projets de son agence recouvrent aussi bien la construction de ponts, viaducs, passerelles, que celle d'équipements (gares, stades, piscines) ou de logements. Pour Marc Mimram, le projet résulte de l'accumulation d'un travail partagé, le chantier devient un lieu de mémoire, et la construction un vaste processus de transformation qui trouve son origine dans l'usage même de la matière : de l'extraction du minerai au façonnage de la tôle d'acier, de l'exploitation forestière aux structures en bois lamellé-collé, de la carrière de concassage aux ossatures en béton armé, des mines de bauxite aux profilés d'aluminium extrudé. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Structures et formes* (Ed. Dunod, 1983), *Paris d'ingénieurs* (en coll. avec B. Lemoine, Ed. Pavillon de l'Arsenal/Picard, 2000).

Vendredi 19 Janvier 2007 de 18h30 à 21h

ArPENTage : sensations dans la ville



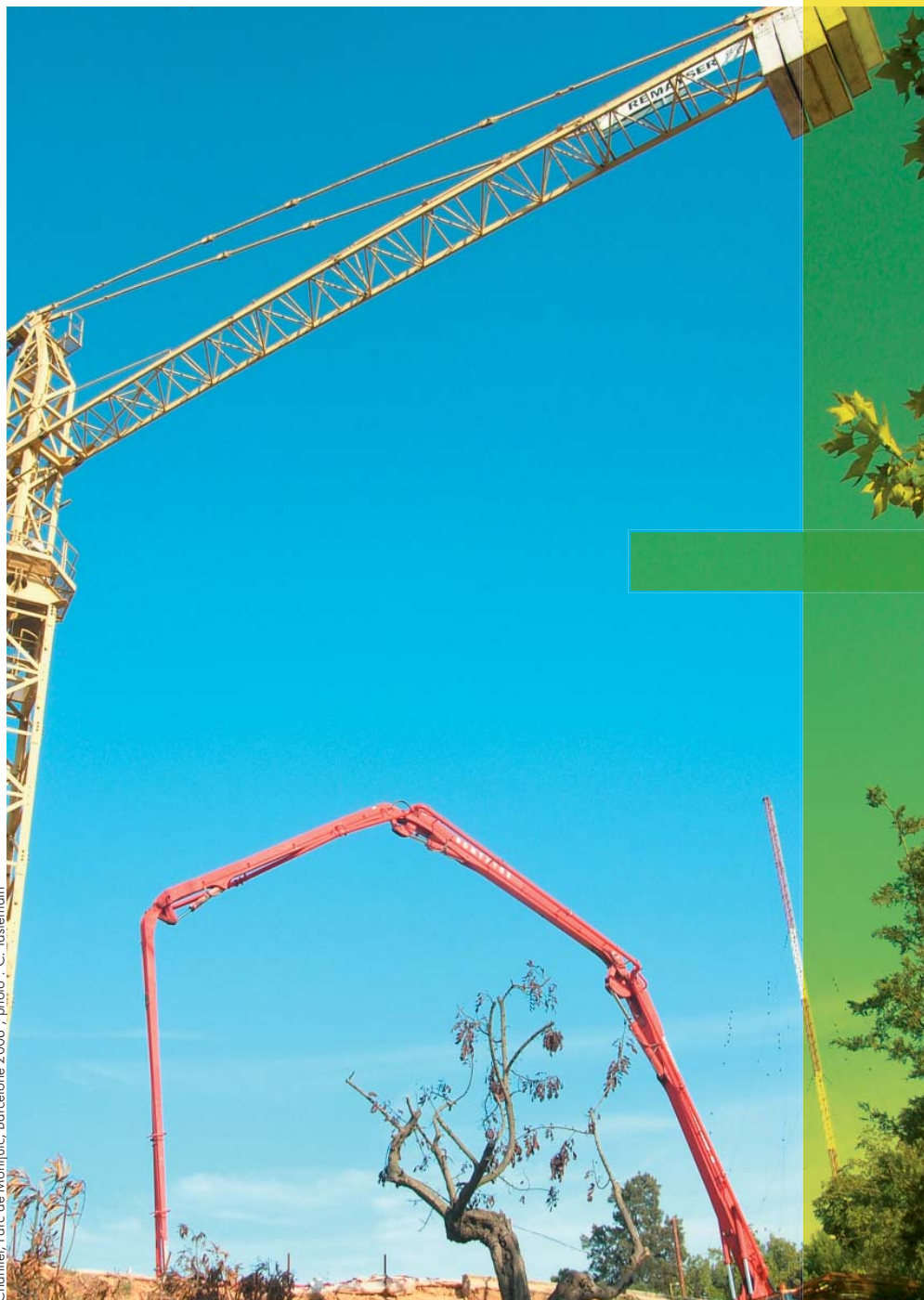
Bâtiment Herzog & De Meuron (détail), Barcelone, 2006 ; photo

La ville, le paysage, les lieux, l'espace en général sont inséparables de la marche, du parcours, du regard, bref d'un corps sensible qui habite, fréquente, «use» des enveloppes qui entourent et modèlent ce corps. Comme cela a été montré, démontré, décortiqué à de multiples reprises, la culture occidentale a développé une suprématie du regard, offrant ainsi, tout compte fait, les conditions et bases de développement du pittoresque. Dominée par une prolifération de machines de toutes sortes, cette esthétique encode et scénarise la «vie commune». Contre cette emprise et cet empire grandissants, de multiples stratégies de résistance active, de détournement, d'analyses et de créations se sont développées, retrouvant de manière implicite ou explicite la dimension du «sens commun», faisant ainsi apparaître un enjeu anthropologique et politique de premier ordre qui affleure partout dans le monde technicisé et «marchandisé».

David HOWES (anthropologue / Canada) : *L'esthétisation de la vie quotidienne*

Cette conférence présentera une archéologie du régime perceptuel qui, aujourd'hui, guide l'esthétisation de la vie quotidienne où «le design est partout et où tout est maintenant design» (selon Virginie Postrel, auteur de *The Substance of Style*). David Howes trace les origines de ce régime perceptuel depuis l'invention du jardin pittoresque au dix-huitième siècle, passant par l'hygiénisation de la ville et la spectacularisation de l'architecture commerciale (par exemple *Le Bon Marché*) au dix-neuvième siècle, pour aboutir aux splendeurs multisensorielles du *Shopping Emporia* d'aujourd'hui et à l'appel croissant aux sens exercé par les produits contemporains. Il démontre ainsi que l'efficacité du pittoresque est telle que sa logique en est venue à infiltrer toutes les modalités sensorielles en sus de la vision.

Anthropologue de formation, diplômé en droit, **David Howes** exerce comme enseignant et chercheur à l'Université Concordia de Montréal au Canada. Ses recherches portent notamment sur l'anthropologie des sens, celle de la consommation et celle des lois. Il dirige le Concordia Sensoria Research Team (<http://david-howes.com/senses/>) et le Culture and Consumption Research Group (<http://www.david-howes.com/CultCon/>). David Howes a publié un grand nombre d'articles et de livres parmi lesquels : *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (Berg, 2004) ; *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (University of Michigan Press, 2003) ; *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities* (Routledge, 1996) et avec Constance Classen et Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell* (Routledge, 1994).



Francesco CARERI (architecte, membre de Stalker et d'Osservatorionomade / Italie)

Lorenzo ROMITO (architecte, membre de Stalker et d'Osservatorionomade / Italie)

La marche comme possibilité d'un anti-pittoresque

A partir de deux expériences récentes de «marche» collective et transdisciplinaire menées par le réseau de recherche Osservatorionomade - l'une dans la campagne romaine de la zone métropolitaine de Rome (juillet 2006), l'autre dans la «ville des bergers», en Sardaigne (octobre 2006) - Francesco Careri et Lorenzo Romito expliqueront comment la marche peut représenter une pratique esthétique « anti-pittoresque », à rebours donc de la manière habituelle de se référer à la promenade.

Tous deux architectes, **Francesco Careri** et **Lorenzo Romito**, sont membres fondateurs, en 1995, du groupe Stalker - laboratoire d'art urbain et de recherche sur le territoire, qui expérimente diverses méthodes de lecture du paysage contemporain et établit sa pratique en faisant se rencontrer l'art, l'architecture, l'urbain, le social et l'environnement. Ces multiples champs d'expériences et d'expérimentation débouchent sur la production de performances, installations, livres, expositions et conférences. Stalker a lancé, en 2002, le réseau créatif international ON/Osservatorionomade composé d'artistes, d'architectes, de vidéastes et de chercheurs de différentes disciplines. ON travaille sur l'expérimentation, la recherche sur site et sur des projets spécifiques de territoires. Il privilégie l'approche expérimentale fondée sur la cartographie et les pratiques d'écoute et relationnelles activées par des interactions créatives avec le territoire exploré, ses habitants et sa mémoire. L'espoir est que ces pratiques puissent faire émerger des processus évolutifs auto-organisés de renforcement des liens sociaux et des relations à l'environnement, actuellement absents du fait des difficultés et de l'abandon que connaissent ces territoires.

Mercredi 24 Janvier 2007 à 18h30

METissages: diffusion, emprunts, appropriations



La Maison de bambou, Samuel Fuller, 1955

L'histoire du pittoresque est loin d'être terminée...

La situation contemporaine de la fabrique du monde se caractérise en effet par la circulation des projets, images, références. De cette circulation omniprésente, instantanée, voire d'une co-présence d'éléments tout à la fois disparates et homogènes, se détachent plusieurs éléments : une cristallisation de certaines formes comme Disney, les golfs, l'architecture iconique, une diffusion tous azimuts et parallèle de ces formes et donc d'une esthétique qui dominerait une scène mondiale, une universalisation de valeurs «communes» liées à une nature qui doit rester naturelle ou retrouver sa naturalité. Tout cela conduit à des emprunts, produit des métissages, provoque la création, l'invention, crée des ambiguïtés, des étrangetés. Au regard de l'architecture contemporaine, de la transformation des villes, territoires, espaces et lieux, ces emprunts et métissages ne sont-ils pas à l'origine et l'un des fondements d'un «pittoresque» contemporain qui trouve ses racines mentales, culturelles et plastiques dans le pittoresque historique ?

John MACARTHUR (architecte, historien /Queens, Australie) :

Scénographie horizontale : collage, peinture et points de vue dans l'urbanisme pittoresque

S'appuyant sur les principaux concepts développés à partir du XVIIIème siècle pour définir, caractériser et mettre en pratique le pittoresque, John Macarthur analysera les traits communs (et les différences) que l'on retrouve dans des réalisations récentes telles que Civilia, la citée imaginaire - un pittoresque méga-structural qui émerge en Angleterre dans les années 1970 - ou Collage City, de Colin Rowe, pour finir par explorer la «revanche» du pittoresque dans la ville générique de Rem Koolhaas et dans l'urbanisme contemporain. La question du «point de vue» et de «l'horizontalité» sont au coeur de son analyse.

Diplômé en Design Studies à l'Université de Cambridge (1989), **John Macarthur** est actuellement lecteur en architecture à l'Université du Queensland en Australie, et professeur visiteur au RMIT (Cambridge). Il enseigne le projet, l'histoire et la théorie de l'architecture dans ces deux universités tout en poursuivant des recherches sur le cadre conceptuel et l'histoire de l'esthétique pittoresque. Il a publié plus de 70 articles et plusieurs ouvrages dont, tout à fait récemment, *The Picturesque in Modernity*. John Macarthur est aussi critique en architecture contemporaine.

Iñaki ABALOS (Architecte /Madrid) :

Pavillons, paysages recyclés et observatoires

Cette conférence introduira les principaux concepts de la théorie du pittoresque qui servent de substrat à l'activité projectuelle de l'agence Abalos & Herreros. Entre autres seront exposées les relations entre techniques et naturalité, entre nature et artifice telles qu'elles sont envisagées dans l'architecture contemporaine. Les trois éléments du titre seront illustrés par la présentation de projets et d'œuvres diverses.

Iñaki Abalos est architecte à Madrid où il est associé à Juan Herreros au sein de l'agence Abalos&Herreros (www.abalos-herreros.cm). Les travaux de Abalos&Herreros ont reçu plusieurs prix ; ils ont été publiés dans des revues spécialisées et exposés notamment dans des expositions collectives telles que « Light Construction », « Groundswell » et « On Site » au MoMA de New York (1995, 2005, 2006) ou encore « Aichi – Eurasia Extreme » (Tokyo, 2005). Iñaki Abalos est professeur et directeur du programme d'études environnementales et paysagères du Master de l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, où il a été professeur en construction de 1984 à 1988. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Reciclando Madrid/Recycling Madrid* (Ed Actar, 2000), *Tower and Office : From Modernist Theory to Contemporary Practice* (The MIT Press, 2003), *La Buena Vida* (Ed. Gustavo Gili, 2001 ; en anglais : *The Good Life : A Guided Visit to the Houses of Modernity*, 2002) et récemment *Atlas pitoresco Vol. 1 : el observatorio* (Ed. Gustavo Gili, 2006).