

Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture
Hundertwasser

La peinture et la sculpture sont libres parce qu'aujourd'hui tout le monde peut produire n'importe quelle oeuvre d'art et ensuite l'exposer. En architecture, cette liberté fondamentale, qui doit être regardée comme la condition préalable à toute création artistique, n'existe pas parce que, pour avoir le droit de bâtir, il faut avoir un diplôme. Pourquoi? Tout le monde devrait pouvoir construire, mais tant que la liberté de bâtir n'existera pas, l'architecture planifiée d'aujourd'hui ne sera en aucun cas de l'art. L'architecture chez nous est soumise à la même censure que l'est la peinture en Union Soviétique. Ce qui est mis en chantier ne sont que des pitoyables compromis sans aucune coordination, conçus avec mauvaise conscience par des gens dont l'esprit est dominé par un pied à la coulisse.

L'individu qui désire construire ne devrait être soumis à aucune inhibition. Tout le monde devrait être capable et contraint de bâtir pour qu'il soit véritablement responsable des quatre murs à l'intérieur desquels il vit. Nous devons accepter le risque qu'une folle structure de cette nature puisse plus tard s'effondrer et nous ne devons en aucun cas reculer devant le danger de mort que cette nouvelle façon de construire risquerait d'entraîner.

Il faut mettre un point final à la situation actuelle où les gens s'installent dans leurs logements comme des lapins dans un clapier.

Si une de ces structures sauvages construites par ses habitants doit s'effondrer, elle commence d'abord par se fissurer, ce qui leur permet de se sauver à temps. Désormais, l'habitant sera plus critique et plus créatif vis-à-vis des logements qu'il occupe et renforcera les murs de ses propres mains si ceux-ci lui paraissent trop fragiles.

L'inhabitabilité matérielle des bidonvilles est préférable à l'inhabitabilité morale de l'architecture fonctionnelle et utilitaire. Dans ce que l'on a coutume d'appeler bidonvilles, seul le corps de l'homme risque de périr, tandis que dans l'architecture institutionnellement planifiée pour l'homme, il y perd son âme. C'est donc le principe des bidonvilles — c'est-à-dire une architecture à prolifération anarchique — qui doit être amélioré et pris comme point de départ, et non pas l'architecture fonctionnelle.

L'architecture fonctionnelle s'est révélée être une fausse route, exactement comme la peinture avec une règle. Nous nous approchons rapidement d'une architecture impraticable, inutilisable et finalement inhabitable.

Le grand virage pour la peinture est le tachisme automatique et absolu: pour l'architecture c'est l'inhabitabilité absolue, mais comme l'architecture a trente ans de retard sur la peinture, ce point de non-retour n'est pas encore atteint.

Aujourd'hui, ayant dépassé le tachisme automatique total, nous faisons l'expérience miraculeuse du transautomatisme: de la même façon, ce ne sera qu'après être passé par l'instabilité totale et la moisissure créative que nous ferons l'expérience miraculeuse d'une véritable architecture nouvelle et libre.

Toutefois, comme nous n'avons pas encore dépassé l'inhabitabilité totale, comme nous ne sommes malheureusement pas encore au coeur du transautomatisme de l'architecture, nous devons d'abord rechercher aussi rapidement que possible l'inhabitabilité totale et la moisissure créative.

Un homme dans son appartement doit avoir la possibilité de se pencher hors de sa fenêtre et d'arracher la maçonnerie à portée de ses mains. Il doit avoir le droit de prendre tout ce qu'il peut atteindre en rose, avec un long pinceau, afin que les gens puissent voir de très loin dans la rue: un homme habite la qui diffère de ses voisins, c'est-à-dire ceux qui acceptent ce qui leur est donné. Il doit également pouvoir scier les murs et entreprendre toutes sortes de travaux, même si la soi-disant harmonie architecturale de l'immeuble est détruite. Enfin, il doit pouvoir remplir sa chambre de boue et de pâte à modeler.

Mais ceci est interdit par le bail ! Il est temps que les gens se révoltent contre une situation qui les condamne à vivre confinés dans des boîtes à sardines, de la même façon que les poules et les lapins sont confinés dans des constructions-cages qui sont tout aussi étrangères à leur nature.

Une construction-cage ou utilitaire est un bâtiment qui demeure étranger aux trois catégories de personnes concernées:

1. L'architecte n'a pas de rapports avec la construction.

Même s'il s'agit d'un très grand architecte, il ne peut prévoir quelle sorte de gens vont l'habiter. La soi-disant "échelle" humaine en architecture est une cruelle déception. Particulièrement quand cette échelle est établie d'après un sondage d'opinions.

2. Le maçon n'a pas de rapports avec la construction.

Si, par exemple, il désire élever un mur en suivant son inspiration et en s'écartant du plan précis, il perd son travail. Mais de toute façon il s'en moque parce que ce n'est pas lui qui habitera la construction.

3. L'occupant n'a pas de rapports avec la construction.

Simplement parce qu'il ne l'a pas bâtie et qu'il s'y est seulement installé. Ses besoins humains, son sens de l'espace sont à coup sûr différents. Cela demeure vrai même si l'architecte et le maçon essayent de construire en suivant les instructions exactes de l'occupant.

C'est seulement quand l'architecte, le maçon et l'occupant forment une unité, c'est-à-dire quand il s'agit de la même personne, que l'on peut parler d'architecture.

Tout le reste n'est nullement de l'architecture mais l'incarnation physique d'un acte criminel.

Architecte, maçon, occupant sont une trinité comme le père, le fils et le saint-esprit... Quand l'unité architecte-maçon-occupant est brisée il n'y a pas d'architecture et c'est la situation aujourd'hui.

L'homme doit retrouver sa fonction "critique-creative" qu'il a perdue et sans laquelle il cesse d'exister en tant qu'être humain.

Criminel aussi est l'usage en architecture de la règle qui, comme on pourrait aisément le prouver, doit être considérée comme un instrument qui conduit à la destruction de l'unité architecturale... Cette jungle de lignes droites qui nous enferme progressivement comme dans une prison doit être arrachée.

Jusqu'à maintenant l'homme a toujours arraché la jungle dans laquelle il se trouvait afin d'être libre. Mais d'abord il doit prendre conscience du fait qu'il vit dans une jungle parce que cette jungle s'est développée subrepticement sans que la population s'en aperçoive. Cette fois il s'agit d'une jungle de lignes droites. Tout architecte moderne, dans le travail duquel la règle et le compas jouent un rôle, même pour une seconde, doit être rejeté. Nous ne parlons même pas de la table à dessin ni du travail de maquettiste qui sont devenus morbides, stériles et sans signification. La ligne droite est immorale.

Les structures construites à partir de lignes droites, quelles que soient leurs formes, sont intenables. Elles sont le produit

de la peur et du conservatisme: les architectes constructeurs ont peur de se tourner vers le tachisme avant qu'il soit trop tard.

Quand la rouille attaque une lame de rasoir, quand la moisissure se forme sur un mur, quand la mousse pousse dans un coin et estompe les angles, nous devrions nous réjouir de ce que la vie microbienne entre dans la maison et nous rendre compte que nous sommes les témoins de changements architecturaux dont nous avons beaucoup à apprendre.

La manie de destruction des architectes fonctionnalistes est bien connue. Ils voudraient tout simplement détruire les maisons Art Nouveau du XIX^e siècle avec leurs décorations en stuc et les remplacer par leurs constructions vides et sans âme. Je citerai Le Corbusier qui voulait raser Paris et la reconstruire avec de monstrueux immeubles rectilignes. Pour être juste nous devrions maintenant détruire les bâtiments de Mies Van der Rohe, Neutra, Le Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier et les autres parce qu'ils sont devenus démodés et moralement insupportables en moins d'une génération.

Pour sauver l'architecture fonctionnaliste de la ruine morale une substance corrosive devrait être versée sur les murs de verre et les surfaces de béton lisse pour permettre à la moisissure de se fixer sur eux.

Il est temps que l'industrie reconnaisse que sa mission fondamentale est la production de moisissure créative !

Il faut maintenant que l'industrie développe chez ses spécialistes, ingénieurs et docteurs, un des responsabilités pour la production de la moisissure créative...

Seuls les savants et les ingénieurs capables de vivre dans la moisissure et de produire de la moisissure créative seront les maîtres de demain.

C'est seulement après que toutes les choses seront recouvertes de moisissure créative, dont nous avons beaucoup à apprendre, qu'une nouvelle et merveilleuse architecture naîtra.

page 90

Frédéric Borel
J P Le Dantec

Frédéric Borel est un jeune architecte qui a travaillé et complété sa formation dans l'atelier de Christian de Portzamparc.

Ce fait est important parce que il me semble que son travail est, non pas influencé par celui de Portzamparc, mais qu'il a été marqué par le souci, presque obsessionnel, de la forme et du détail que l'on trouve chez son ancien patron.

Pour décrire sa carrière; Borel a été remarqué dès sa première oeuvre personnelle, un immeuble situé sur le boulevard de Belleville, qui avait pour caractéristique, outre un très bon travail plastique et une attention portée à la forme et au détail, une volonté de créer une sorte de poche spatiale, c'est à dire de faire en sorte que l'espace publique du boulevard et de la rue se replie dans l'intérieur même du bâtiment et devienne ainsi une sorte d'espace intermédiaire entre les espaces publiques parisiens traditionnels, la rue, le boulevard, le trottoir et les espaces privés qui sont les logements.

C'était une oeuvre tout à fait remarquable. A tel point que, quand on a découvert la maquette exposée à l'Institut Français d'Architecture avant la construction de l'immeuble lui-même, on a su que l'on avait affaire à un travail exceptionnel, à un architecte qui ne se contente pas de fabriquer un bel objet mais qui veut le mener à un état de complexité et de perfection qui sort de l'ordinaire.

Le deuxième travail de Borel est un petit ensemble rue Oberkampf qui associe un bureau de Poste et des logements pour jeunes postiers. Là encore Borel a voulu prolonger l'espace public avec cette sorte de petit prolongement de la rue qui donne en

surplomb sur le jardin contigu à la Poste. L'ensemble est installé dans une parcelle très étroite et de forme peu facile à occuper.

Contrairement à l'idée reçue, Paris n'est pas de tout une ville haussmannienne homogène. Rue Oberkampf en particulier, dans le construit, on se trouve face à des parcelles de faubourg très profondes dans lesquelles sont installés à la fois de bâtiments d'habitation mais aussi de bâtiments industriels et, tout ceci, avec des orientations très anciennes et très diverses, liées au parcellaire. D'ailleurs tout près du bâtiment de Borel il y a un petit immeuble d'habitation avec une couverture en tuile, chose qui est très rare dans Paris et qui signale son ancienneté. Mais ce n'est pas tout. A côté de ces bâtiments d'habitation relativement pauvres mais qui ont beaucoup de charme et des ces anciens bâtiments industriels, on trouve en fond de la parcelle des constructions des années 60, assez médiocres. Or Borel a composé avec tout ça, a su composer avec ça, sans vouloir imposer un objet unique, bloqué sur les franges de la parcelle. Il a recréé un micro univers complexe avec des passerelles ouvertes, des escaliers, des coursives, des niveaux différents, des objets architecturaux à la géométrie contemporaine mis en rapport les uns avec les autres.

L'idée de fragmentation a été introduite dans l'architecture contemporaine française à la fin des années 70, par Portzamparc, dans l'ensemble des Hautes-Formes. Dans ce projet il avait refusé de faire un seul bâtiment, ou de reconstruire une sorte de pseudo-ilot haussmannien. Il a donc séparé son programme de manière de pouvoir produire plusieurs bâtiments. Là il s'agissait d'un programme d'habitation donc il n'avait pas de fonctions différents et il a toutefois choisi de séparer, de faire plusieurs bâtiments et de les rassembler autour d'un vide. De cette manière il a pu recréer une sorte de place intérieure, de vide intérieur et, en même temps aussi, une sorte de rue intérieure. Mais ces ne sont, ni une place traditionnelle, ni une rue, ni une cour haussmannienne, ni une rue corridor comme les dénonçait Le Corbusier, mais une rue ouverte latéralement. Son ilot, son ensemble de bâtiments, n'est pas un ilot fermé, haussmannien, comme c'était la tradition au XIX^e siècle à Paris mais, un ilot moderne, puisqu'il permet à la fois de retrouver l'esprit de la rue, tout en gardant une des conquêtes de l'architecture moderne, à savoir, faire des bâtiments qui ont 4 faces et qui ne sont pas liés par de mitoyens. La fragmentation, évidemment, peut aussi jouer avec des mitoyens, mais elle a été faite de façon délibérée par Portzamparc, à ce moment là, pour créer ce qu'il appelle de la ville "âge 3". C'est à dire, la ville correspondante à notre époque qui n'est plus celle de la ville européenne constituée comme une sorte de tout organique, progressif, avec de bâtiments liés les uns aux autres autour d'un espace public en creux, ni celle de l'urbanisme moderne qui a créé des objets architecturaux autonomes sur un sol libre. Mais qui exprime une époque mixte où l'on doit composer avec ces deux réalités, ces deux "âges" de la ville et, en même temps, savoir tirer parti de toutes les conquêtes plastiques possibles.

Je pense que Borel a parfaitement faite sienne, cette manière de penser. C'est tout à fait évident dans son travail à la rue Oberkampf — quelques soient les critiques que lui ont été adressées, comme celle d'être peut-être un peu formaliste — où il travaille avec des objets autonomes et ces objets sont assemblés entre eux par des rapports d'échelle, de volumétrie, de telle sorte que ils n'ont pas l'air d'exister chacun pour soi, mais qu'ils composent au contraire un ensemble retrouvant, mais dans une langue de notre temps, le caractère du quartier composite, bizarre, de cette rue faubourienne qui est en périphérie de l'haussmannien pur et dur.

Voilà pour ce qui concerne l'idée de fragmentation. Idée que Portzamparc a mise en pratique dans presque tous ses projets. Dans la Cité de la Musique par exemple où il décompose son programme selon les fonctions (salle de musique, salle d'étude, salle de concert, etc) ce qui lui permet de fabriquer des volumes exprimant leur destination, des sortes d'instruments de musique dont la forme est adaptée à leur emploi, et il les assemble par des parties communes: rues intérieures, patios. Son principe a été toujours le vide, le vide intérieur, le vide qui rassemble, alors qu'à l'époque du mouvement moderne le vide était privé de qualités, puisque l'objet architectural les contenait toutes comme une machine, un paquebot qui est autonome par définition.

Mais revenons à Borel. Borel, donc, appartient à une génération d'architectes qui s'approchent de la quarantaine et qui sont donc la génération d'après Portzamparc, Nouvel, Gaudin et Ciriani qui sont les architectes qui ont le plus marqué le panorama de l'architecture française à partir du début des années 80.

Ils ont évidemment, ces jeunes architectes, grandi dans un climat où l'architecture française, qui avait passé par un moment très critique dans le courant des années 60, était en train de reconquérir sa position sur la scène internationale. Ces jeunes architectes, donc, ont bénéficié du travail de cette génération qui a reconstruit les bases d'une architecture contemporaine possible au cours des années 70. Mais, évidemment, ils ont reçu cet héritage de manières très contrastées. Certains se placent plutôt dans une sorte de prolongement de ce qui a été créé par la génération précédente. Donc, ils ont réinterprété à leur manière ce travail qui les amenés à repenser le rapport entre l'architecture et la ville: à chaque fois ils ont développé des thèmes personnels. Parmi ceux-ci, je placerais Borel; Catherine Furet, une excellent architecte qui a travaillé avec Gaudin; ou un ancien élève de Ciriani comme Kagan. C'est une liste arbitraire, évidemment, il y aurait d'autres encore.

En revanche, certains jeunes architectes de la nouvelle génération ont plutôt cherché à s'affirmer contre la génération précédente en essayant de récupérer un certain néo-modernisme. Ils jouent avec des transparences, l'objet, la technologie, en étant attentifs au hightech, au deconstructivisme, etc. Ces architectes se sont placés en général derrière Jean Nouvel. Dominique Perrault qui construit la Grand Bibliothèque de France ou alors Odile Decq, tous deux anciens élèves de UP6 (Ecole d'architecture de Paris-la-Villette), s'inscrivent dans ce courant qui cherche ses sources dans l'air du temps, la mode et une esthétique "branchée". Ce qui, à mon avis, leur interdit d'atteindre le niveau d'exigence, éthique et esthétique, de Borel, Furet, ou Kagan.

page 94

La Ville en ses miroirs. Ou comment rendre la ville étrangère à elle-même Michel Vernes

Faut-il voir dans cet espace sans contour, que l'on nomme ville par habitude ou par commodité, un milieu insaisissable ou une idée fixe, une image? "Que de substances se fondent dans un si petit espace", s'étonne au XVIII^{ème} siècle Louis Sébastien Mercier. Le citadin y respire "des particules animées qui donnent à son cerveau ces vibrations qui enfantent la pensée". (1) La ville est demeurée un lieu de dissémination et de création autant que de perte, de malheur. Autrefois serrée dans une enceinte, elle est devenue si abondante, s'est épanchée si largement qu'elle est désormais partout. Ayant annexé tous ses dehors, elle pourrait bien perdre jusqu'au souvenir de sa localité et perdre son identité. Mais sa généralisation modifie déjà sa nature et

menace sa forme. D'abord destiné à freiner son développement, puis à le réguler, le plan est maintenant responsable de son effacement. C'est comme vecteur des rationalités nivelatrices qu'il l'affranchit de son territoire natif et le dissout dans l'anonymat de sa géométrie. Il la schématise, s'efforce de la mettre en abîme, parvient à convertir son espace accidenté en espace propre, intemporel et utopique. Livré à pareille entreprise de réduction graphique, le fait vivant devient objet. "Ne serait-ce pas la volonté de système qui se dissimule sous le concept "objectif" en apparence d'objet scientifique?" demande Henri Lefebvre dans "La Révolution Urbaine". (2) Le système cherché constitue son objet en se constituant. Après quoi, l'objet constitué légitime le système. Attitude d'autant plus inquiétante que le système considéré peut se vouloir "pratique". Et il est vrai que l'urbanisme s'attache à faire de la ville à la fois l'illustration d'un système et la preuve de son bon fonctionnement. Fort de ses origines institutionnelles, il l'enferme dans la double projection d'un passé opaque et d'un futur incertain sur une surface traitable.

La fiction contre l'histoire

A l'honneur dans la déconfiture, la ville était offerte en spectacle au Centre Georges Pompidou. Une vaste exposition dédoublée la montrait sous deux aspects contraires: un aspect impersonnel et un aspect grimaçant. Entre eux, c'était le jour et la nuit. Mais un même but les rapprochait: donner à voir un motif et non un phénomène. Motif de satisfaction pour les architectes, la ville devenait un motif de mécontentement pour les peintres.

La ville peinte semblait réagir contre la ville planifiée. Et leur oubli commun de la ville réelle, loin de les rapprocher, exacerbait leur antagonisme et l'obscurcissait. Il aurait fallu mettre celle-ci en présence de celle-là pour apprécier leur différence et en tirer quelque enseignement. Faute de références et d'explications, la double exposition froissait l'histoire sans jamais s'y engager. C'est en silence et sur un mode plutôt énigmatique que peintures et plans témoignaient de l'évolution de notre culture urbaine. Présentées comme des pièces de collection, privées d'assises et de perspectives, les "œuvres" réunies ne parlaient que d'elles-mêmes et de ceux qui les ont produites. Utilisées comme des "documents", peut-être auraient-elles été jugées indignes d'un musée d'art et attentatoires à la morale de l'architecture, qui prétend plus que jamais reposer sur le désintéressement.

Une collection aussi abondante et variée de projets sans histoire dénotait le profane, mais réjouissait l'architecte, ou au moins le confortait dans les convictions de sa discipline. Et la raison en est simple: un projet infère le futur d'une ville de la représentation qu'il en donne, et non de l'observation de son état présent. Il ne décrit rien, n'interprète guère mais anticipe souverainement. Ses conjectures rabattent le temps sur un perpétuel avenir qu'il se réserve de concevoir. L'architecte ne peut se défendre, explique Mona Ozouf à propos de Claude-Nicolas Ledoux, (3) de voir en tout paysage un site à bâtir et n'a de cesse qu'il ait amené ses virtualités à l'existence. Un désir irrépressible d'architecture convertit sa perception du monde en projection. Mais la virtualité du projet, c'est aussi le possible exilé dans un perpétuel avenir. La confusion des temps coïncide chez l'architecte avec la confusion de la réalité et de la fiction. Cette confusion est essentielle au projet. Elle conditionne toute préhension architecturale du territoire.

Ville immédiate et ville captive

La singulière faculté de "dessiner la ville" repose sur l'illusion, légitimée par l'usage, qu'elle ne fait qu'un avec ses représentations. C'est cette illusion qui

permet au "savoir optique" de l'urbaniste de surmonter ses désordres. Elle, encore, qui explique et justifie que le tiers absent de notre grande exposition ait été la ville elle-même. Elle, enfin, qui confère aux plans d'urbanisme exposés un pouvoir d'attraction inversement proportionnel à leur pouvoir d'occultation. Figures spectrales, ces plans détournent délibérément l'attention de la ville immédiate et la retiennent captive. De sa réalité foisonnante et turbulente, ils ne conservent que les éléments les plus évidents: les repères minimaux exigés par la vraisemblance. Le plus souvent, ils absorbent les irrégularités de son paysage, ses traits fugitifs et permanents, obscurs et distincts, toutes informations qui rendraient possible une identification. Mais qui dit information dit surprise, variété croissante, désordre d'où pourrait naître "une nouvelle intelligibilité, une nouvelle redondance, un autre ordre momentané et plus complexe", prévenait Henri Lefebvre en 1970. (4) Et l'urbanisme ne peut calmer le jeu urbain qu'en le simplifiant, en le privant de sa liberté créatrice. Le silence et la rigidité des ses plans sont inséparables de leur "somptuosité". Ce sont, à proprement parler, des monuments de superstition appelés à retenir le temps qui passe. "Limiter l'urbanisme à l'art du traceur de plans serait livrer le destin des villes à de purs concepts linéaires", peut-on lire dans l'"Introduction à l'urbanisme" rédigée par Marcel Poète en 1929, en pleine crise de la démocratie européenne. Et qu'on ne me dise pas que la connaissance du passé n'a point d'utilité pratique", poursuit-il. "La simple étude des conditions et manifestations actuelles d'existence de la cité est insuffisante, car, faute de points comparatifs, de repères dans le passé, on ne peut s'orienter vers l'avenir. Tout tient à tout. La physiognomie d'une ville en exprime le caractère". (5) Ravi au temps la ville en péril implique, outre une rare volonté de puissance, une véritable religion de la transparence et l'aveuglement qu'elle prescrit.

Transgresser l'espace usuel

Comme à un sacrifice rituel, il est demandé au plan d'urbanisme de réconcilier la cité et de restaurer son intégrité perdue. Par la magie de l'épure s'efface toute différence entre l'individuel et le collectif, l'éphémère et l'immuable, le singulier et l'universel. Ce que l'exposition établissait clairement, c'est que le remède architectural aux contradictions de la ville peut devenir plus intolérable que l'effet de ces contradictions, les disparates et la confusion. L'urbanisme conjure les symptômes d'un mal sans lui porter remède. Et d'aucuns auront compris que ce mal est l'histoire elle-même et la ville son symptôme.

Pour les architectes des années 30, planifier la ville, c'est la dissoudre ou la rendre à jamais virtuelle. Témoin de la dérive visionnaire de l'urbanisme, Marcel Poète inculquait à ses étudiants architectes et ingénieurs le sens de l'observation. A rebours des avant-gardes, il voulait que "la science des villes" ne repose que sur des faits bien constatés. Mais, en dépit de la régularité monotone de leurs plans, les villes spontanées ou "volontaires" sont plus spectaculaires que les villes façonnées par les temps. Leur beauté abrupte résulte d'une transgression de l'espace usuel. Accumulés sur les panneaux de l'exposition, leurs plans communiquaient au visiteur un sentiment de déréliction proche de la solitude. Quelle différence entre l'admiration ennuyée que commande un plan d'urbanisme et la curiosité suscitée par le paysage sans cesse renouvelé de la ville progressive! D'un côté, on fixe un mandala de l'autre, on déchiffre un palimpseste où se croisent un nombre infini de souvenirs et d'aspirations. Le trait sans repentir de l'urbaniste lutte en vain contre les traces du promeneur. "Le parler des pas perdus" (6) l'emporte sur les prescriptions muettes du plan. La ville donnée maintient ses nouvelles architectures dans le visible en les arrimant à d'autres architectures appartenant à d'autres temps. Il y a cent ans, le plan

régulateur de Barcelone dessiné par l'ingénieur Cerda se laissait subvertir par les créations d'Antonio Gaudi pour le salut de cette capitale. A la même époque et à Paris, Hector Guimard déréglait utilement les alignements du Préfet Haussmann. Depuis les années 50, un groupe d'architectes se réclamant de l'Art Nouveau tente avec succès de sortir de leur léthargie les longues artères de Turin. Nous en reparlerons ici même avant longtemps.

Le refus ou l'attente du voisinage

Le probable et l'improbable voisinaient dans notre exposition. A quelques pas des très civiques plans d'extension d'Amsterdam et de Cologne dessinés par Berlage et Stübber, triomphaient les "visions" tyraniques de Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier ou Libera, peu différentes de l'image offerte par quelques unes de nos banlieues aux automobilistes venus d'ailleurs.

Pareils projets dilats sont presque nécessairement bornés. Ils ne peuvent tolérer ni altération, ni prolongements, à la différence de projets plus modestes, mais plus soignés, qui vivent dans l'attente ou la reconnaissance d'un voisinage.

Ainsi des projets d'architectes aussi différents que Schmitz, Berlage ou Horta et, maintenant, Bohigas, Siza, Gaudin, Grumbach et même Nouvel. Envelopper la création architecturale et le déjà-là de la ville dans une même considération devrait relever de la plus élémentaire civilité. A l'ignorer, l'urbanisme se condamne à un isolement grandissant. Discipline spécialisée, s'exerce en dehors de tout consentement démocratique. A mi-chemin de l'art et de la technique, il énonce ses doctrines, développe ses projets, dans une sorte de désert culturel.

Quelques mises en garde

Sans doute pour infléchir l'esprit de l'exposition, les auteurs qui semblaient parrainer son catalogue, abondent dans ce sens. Se référant au doute méthodique cultivé par Descartes, Hubert Damisch se demande si la ville est "le résultat des vicissitudes du temps ou le fruit d'une volonté délibérée qui ne saurait être le fait que d'un seul ou de quelques-uns". (7) Il constate avec une nuance d'ironie que la ville est devenue un "modèle" par le biais de l'architecture, et plus encore, "un cadre de pensée privilégié, au regard de l'histoire comme à celui de la raison", pour une philosophie dont le dessin constructif était avéré, et qui visait avant tout à "rejeter la terre mouvante et le sable pour trouver le roc et l'argile" (René Descartes), afin de bâtir sur des fondations assurées.

L'indifférence de la ville dessinée à l'histoire culmine avec la naissance de l'urbanisme à la fin du XIX^{ème} siècle. Des 1867, cette discipline "autonomiste" postule sous la plume de Cerda "une maîtrise complète du fait urbain".

L'urbanisation est-elle synonyme de production de ville? s'interroge Françoise Choay. (8) La ville serait devenue "le mot alibi des clans d'urbanistes, d'aménageurs, d'architectes, d'administrateurs, de sociologues qui la scrutent, l'auscultent et/ou prétendent lui donner forme". A la "déréalisation" induite par le graphisme des urbanistes, elle oppose l'"intersomaticité" qui fonde l'urbanité. Et de citer Adolphe Loos à l'appui de son raisonnement: "Par la faute de l'architecte, l'art de bâtir s'est dégradé, il est devenu un art graphique". Quant au préfacier Joseph Ramoneda, il voit dans les œuvres sélectionnées par les commissaires "l'illustration du désenchantement d'un siècle "où, à l'image de Yahvé, on a choisi tant de fois de détruire ou d'enfermer la ville qui résistait". (9) Comme Hubert Damisch et Françoise Choay, il mesure la distance qui sépare la "parfaite idée de ville" de la "ville autre" et incertaine de ses fins. Dans un de ses rares textes nostalgiques, Borges la pressent dans "l'autre rue, celle qu'on ne foule jamais", dans "l'ultérieur, le différent, le latéral, le quartier que nous ignorons et que nous aimons". (10)

Où les images deviennent des êtres réels

Si l'on avait du déduire le parti intellectuel de l'exposition du choix et de la disposition des œuvres présentées, il serait apparu qu'elle voulait célébrer l'urbanisme comme art spéculatif et ses travaux graphiques comme curiosités esthétiques. Est-ce parce que "la théorie de la ville est devenue impossible" qu'Alain Guiheux, son commissaire, mobilisait les séductions du plan mais négligeait ses attendus ? (11) L'exposition agissait sur le visiteur comme une "miraculeuse" et perpétuelle apparition. La ville feinte, sans passé ni lendemain, répondrait-elle mieux que la ville sensible mais périmée aux aspirations d'"une société sans lieu mais non sans urbanité" ?

Si la ville à venir ne devait qu'une apparence — une vue de l'esprit — rien ne s'opposerait à ce que les urbanistes la conçoivent de toute pièce comme un nouméen. Pure "production intellectuelle" et picturale, elle relèverait d'un jeu à la fois innocent et cruel. Cité contre toute attente comme témoin à décharge, Guy Debord pousse plus avant le raisonnement: "là où le monde réel se change en simple image, les simples images deviennent des êtres réels". (12) C'est bien dans cette optique que l'exposition substituait à la ville transitoire un répertoire de projets achevés et détachés dans lequel l'urbaniste, que rebutent les affres de la négociation, était invité à puiser son inspiration.

Mémoire et projet

En rabattant la ville agitée sur un plan, on la prive de son actualité mais aussi on l'apaise et on la clarifie. Délignée du vivace aujourd'hui, elle offre "le spectacle de la fabrication de sa propre archéologie" qui peut instruire les gens de l'art.

Encore que dans cette archéologie, les édifices fragmentés et imbriqués ne puissent se déployer sur un mode muséal et didactique. Le temps les a réduits, enfouis et stratifiés. "Paris" — écrit Victor Hugo en 1867 — "a des couches d'alluvions, des alvéoles de seryngue, des spirales de labyrinthe. Disséquer cette ruine à fond semble impossible. Une cave nettoyée met à jour une cave obstruée. Sous le rez-de-chaussée, il y a une crypte, plus bas que la crypte une caverne, plus avant que la caverne un sépulcre, au dessous du sépulcre le gouffre". (13)

Si la ville dessinée est par essence superficielle, comme sa sœur sans contrainte la ville radieuse, la ville historique est en revanche vertigineuse. Elle existe dans la profondeur de son passé et par elle, doit son ascendant à une mémoire verticale qui articule le visible et l'invisible. Son existence antérieure et enterrée supporte en effet une existence aérienne et quotidienne. Fellini le montre à loisir dans son film sur Rome: les catacombes et autres souterrains appartiennent au passé vivant de cette ville comme à l'inconscient collectif de ses habitants. Ils stimulent son paysage et confortent son identité. Bonnes et mauvaises rencontres sont esquivées, les inégalités du paysage urbain corrigées, et ses ambiguïtés innombrables impitoyablement levées.

De la ville comme exposition d'architecture

Est-ce par crainte du compromis, Alain Guiheux voit dans le "Musée d'Art" un "modèle de l'urbain". Peut-être regarde-t-il la ville comme un jeu de construction ou bien encore une vaste "installation". Nul doute qu'une rue aménagée comme une galerie d'exposition serait un spectacle attrayant: les façades et les vitrines défileraient sous le regard ébahi des passants devenus passifs. Mais pour l'heure, la ville déborde la capacité de l'esprit à la réduite à un schéma. Elle demeure, selon le poète Yves Bonnefoy, "le creuset au fond duquel le fait d'être paraît à nu" (14), alors que sur la scène de la "ville-concept", ce fait est ramené à un acte de figuration. La "rue

archéologique" conçue par Charles Garnier pour l'Exposition Universelle de 1889 (15), la "rue des Nations" sa voisine, ou "le vieux Paris" reconstitué par Robida pour l'Exposition de 1900, se visitaient comme des musées de plein air.

De nous jours, pareille mémoire artificielle est mise en œuvre, il est vrai, dans quelques parcs d'attraction et de nombreuses Villes Nouvelles soucieuses de donner le change. Le nouveau centre de Saint-Denis, Marne-la-Vallée ou Euro-Disneyland sont bien des villes expositions. Leurs architectures suggestives simulent, ici, un centre défunt, là, une station de villégiature, ailleurs, un pays de cocagne. Dans tous les cas, il s'agit de mettre en œuvre une idée vacancière du bonheur pour tromper l'ennui de l'exil. Afin que que leurs hôtes s'approprient la fiction salvatrice, on doit les persuader que tout n'est qu'affaire de décor. Mais pareille industrie de la nouveauté égalera-t-elle jamais en invention l'art du temps ?

Disons de surcroît que, pour un architecte intègre, s'aider du passé dans l'élaboration d'un plan d'urbanisme est immoral, que ce passé soit conservé dans la pierre ou par le livre.

Tout ce qui a lieu sans l'aveu du projet est perçu comme une menace. La croyance en l'existence d'"une pensée formelle de l'urbain" peut en revanche fortifier la détermination de l'architecte. Elle le pousse à déceler dans la ville sédimentaire les susceptibles signes d'une composition transcendante de légitimer ses propres plans et la violence requise pour leur exécution.

Le pouvoir de la transparence

C'est en cultivant son immunité qu'un projet gagne en autorité et parvient à soumettre la ville. A l'unicité du lieu qu'il prend pour cible, il doit pouvoir objecter l'universalité de son dessein. L'exposition d'Alain Guiheux contribue à protéger les "pleins pouvoirs" de l'architecte en lui épargnant la vue d'une réalité trop singulière. Pour le retenir dans le sanctuaire de sa discipline, il lui offrait "les solutions et les projets non réalisés de ses prédécesseurs, des dessins et doctrines légues par le siècle...". (16) En allant de la peinture à l'architecture, le visiteur assistait à une métamorphose éloquent: "La profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus" (17), se transmutait en figures planes, interchangeables et intangibles. Sous le regard ébloui ou consterné du visiteur, la ville basculait dans la fiction.

Sans doute conscient de l'excessive raideur de son raisonnement, Alain Guiheux tenta de l'assouplir en se référant à Walter Benjamin. La ville souhaitée n'est plus un musée, mais un "intérieur dont le décor égalerait ou dépasserait en valeur celui d'un salon bourgeois". Vain recours, puisque l'"intérieur" est pour Walter Benjamin une métaphore et non un modèle. Pour lui, comme pour Heine ou Baudelaire, son auteur de prédilection, la ville est bien plus qu'un spectacle d'architecture, c'est un théâtre sans relâche où le flâneur est à la fois spectateur et acteur. Dans la rue en mouvement, il saisit la nouveauté au vol frôle un inconnu, son semblable, emboîte le pas à une beauté fugitive. L'architecture? Ce sont des verrières et des vitrines, des portes cochères et des terrasses de café. Point d'architecture en soi et pour la seule contemplation. L'unique intérieur qui fasse écho à une galerie de musée, c'est le salon cossu où l'on se retire à heure fixe, au milieu d'un décor figé, suivant un rituel connu du promeneur qui abandonne la rue pour pénétrer avec respect dans un musée ou une église.

Penser la ville avec circonspection

Refuser que la non-ville ou l'anti-ville phagocyte la ville "ayant un bruit de multitude" implique que l'on reconnaisse cette dernière pour ce qu'elle est: "un lieu de rencontres sans lequel il n'y a pas d'autres rencontres possibles dans des lieux assignés". (18) Parmi ceux-ci, n'en déplaise à

Alain Guiheux, il y a les salles d'exposition où l'image requiert l'attention exclusive du visiteur. Faut-il lui rappeler qu'une rue, aussi belle soit-elle, ne manifeste pas son existence par la seule vertu de son architecture. "Organisme inerte, elle a besoin d'être habitée et parcourue pour acquiescer une âme", écrivait en 1908 Emile Magne, qui ajoutait: "Reflet d'humanité, elle adopte, dans la collectivité urbaine, l'attitude que lui communiquent ses habitants et ses passants". (19)

Contrairement à Alain Guiheux qui le cite et l'a préfacé, Colin Rowe connaît l'incapacité des architectes à "mettre en œuvre les processus complémentaires d'anticipation et de rétrospection". Il écrit dans "Collage-city" qu'"aucune tentative de supprimer l'un en faveur de l'autre ne peut réussir durablement". (20) Après bien d'autres écrivains, il nous invite à penser la ville avec circonspection, non comme un ensemble rigide et unitaire, mais comme un paysage instable et composite, un authentique "théâtre de la mémoire".

Si tant est que le projet architectural veuille sauvegarder son identité, il doit prêter attention à ses moindres irrégularités. Nous aimerions qu'elle se construise au fil du temps, sans considération pour les "joies essentielles" qui sont le point de mire de tout urbanisme ravageur. La mobilité hasardeuse des citadins, le légendaire de leurs dérives façonent plus sûrement cette identité que les décrets arbitraires de l'architecture.

Legendas

Jean, Eugène, Auguste Atget

Né en 1856 à Libourne, mort à Paris en 1927. Successivement acteur et peintre, il devient photographe dans les dernières années du XIX^{ème} siècle. Comme tel, il pourvoit des peintres de Montparnasse en sujets pittoresques. En trente ans, il constitue une collection de plusieurs milliers de clichés sur Paris. C'est en 1926 qu'il rencontre Bérénice Abbott qui contribuera à le faire connaître dans le monde entier.

Les frères Sééberger

Jules (1872-1932), Louis (1874-1946) et Henri (1876-1956) Ils appartiennent à une famille bavaroise qui s'établit à Paris en 1890. L'aîné, Jules, vient à la photographie en 1901 à l'occasion d'un concours organisé par le mensuel "Lecture pour tous". Dès avant la 1^{ère} Guerre Mondiale, les trois frères entreprennent de photographier les villes de province en vue d'éditer des cartes postales. Simultanément, ils font de la photographie de mode et réalisent des reportages sur les sujets les plus divers. En 1914, ils deviendront photographes de guerre. Leurs photos de ville ont été, pour la plupart, recueillies par les Archives photographiques du C.N.M.H.

Citations

Chaque citoyen à son berceau, a droit à sa nation toute neuve, à une nation de l'époque, du jour. Il est un immigrant dans une colonie qui se doit d'être toujours nouvelle. Il est fondé à y trouver ce qu'offre toute colonie, l'espace, l'imagination, l'espoir. Au citoyen français, on se contentait de repasser un vieux pays où l'enfant devait prendre dès ses débuts des habitudes de vieillard et des précautions de retraité.

Jean Giraudoux, *L'urbanisme*, 1946

L'ordre interdit dans une large mesure les fumées, les forêts, les voyages. Désirer l'ordre de façon systématique, c'est désirer la clinique, le devoir de vacances, l'uniforme et la mort. Car le plus bel ordre est l'ordre de la Mort. Il n'y a d'ordre que dans les alphabets, les règles grammaticales, les souvenirs et les cimetières.

Léon Paul Fargue, *Plaidoyer pour le désordre*, Paris, 1946

La géométrie est le moyen que nous nous sommes donné pour percevoir autour de nous et pour nous exprimer.

La géométrie est la base.

Elle est aussi le support matériel des symboles signifiant la perfection, le divin. Elle nous apporte les satisfactions élevées de la mathématique.

Le Corbusier, *Urbanisme*, réimpression de 1966

Je me jette dans la rue, dans cette eau bienfaisante qui sommeille entre des berges à fenêtres. Eau fraîche d'une rue de Paris où l'on se mêle aux reflets, eau plus pure que dans n'importe quelle ville du monde, eau réconfortante, source miraculeuse, d'où jaillit un mélange de courage et d'espoir.

Léon Paul Fargue, *Haute solitude*, Paris, 1941

Le bon sens est capable de se ressaisir quand vient la bataille violente de la reconstruction. Le vrai problème: vivre aujourd'hui ! trouvera sa solution, dans un effort intense de toute la pays et la participation passionnée de ceux qui en seront responsables: les architectes devenus urbanistes. Ce sera à nouveau des tracés sur du papier, à nouveau des plans. Mais, cette fois-ci, du travail avec des vues claires. Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, 1946

1

L.S. Mercier *Tableau de Paris* Amsterdam 1783, Tome 1, préface

2

Henri Lefebvre *La Révolution urbaine* Paris, 1970

3

Cf. Mona Ozouf *Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez C.N. Ledoux* annales, volume 21, 1966

4

H. Lefebvre, op cit

5

Marcel Poëte *Introduction à l'urbanisme* Paris, 1929

6

Cf. Michel de Certeau *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire. 3ème partie, pratiques d'espace* Paris, 1990

7

Hubert Damisch *Fenêtre sur rue dans La ville. Art et architecture*, Paris, 1994

8

Françoise Choay *Le règne de l'urbain et la mort de la ville dans La ville. Art et architecture*, Paris, 1994

9

Josep Ramoneda *Qu'est-ce que la ville ? dans La ville. Art et architecture*, Paris, 1994

10

Cité par Cristina Grau dans *Borges et l'architecture* Paris, 1993

11

Alain Guiheux *Tract pour une ville contemporaine somptueuse dans La ville. Art et architecture*, Paris, 1994

12

Cité par Alain Guiheux

13

Victor Hugo *Paris-guide* tome 1, introduction, Paris, 1867

14

Yves Bonnefoy *préface au Baudelaire* de Claude Pichois et Jean-Paul Avicé, Paris, 1994

15

Cf. Michel Vernes *La leçon d'architecture de Monsieur Garnier Archicréé*, n° 249, Paris, 1992

16

Alain Guiheux, op cit

17

Charles Baudelaire *Peintres et aquafortistes* article paru dans la revue *Le Boulevard*. le 14 sep 1862

18

H. Lefebvre, op cit

19

Emile Magne *L'esthétique des villes* Paris, 1908

20

Colin Rowe et Fred Koetter *Collage city* Paris, 1994