

Thèse de doctorat
Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot
École doctorale Langue, Littérature, Image (ED 131)
Laboratoire CERILAC

Le libre parcours
Présences du pittoresque dans les paysages
aujourd'hui
Illustrations (version de diffusion)

Par **Philippe Hilaire**
Thèse de doctorat en
Histoire et sémiologie du texte et de l'image

Dirigée par **Jean-Patrice Courtois**
Présentée et soutenue publiquement à Paris, Université Paris-Diderot
Le 22 septembre 2016

- Président du jury : **Philippe Nys**, Philosophe, professeur émérite université de Vincennes Saint-Denis
- Rapporteur : **Joëlle Le Marec**, Professeure des universités, HDR, université de Paris Sorbonne
- Rapporteur : **Yann Nussaume**, Architecte, Professeur des écoles d'architecture, HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette
- Directeur de thèse : **Jean-Patrice Courtois**, Maître de conférence, HDR, université Paris Diderot
- Membre invité : **Jean-François Cottier**, Professeur des universités en langue et littérature latines, HDR, université Paris-Diderot
- Membre invité : **Bernard Lassus**, Paysagiste DPLMA, Ancien professeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris



ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 0

Abréviations des sources iconographiques.

Les illustrations suivies de "PH" avec une date sont de l'auteur

Les références complètes des ouvrages sont en bibliographie.

AA218	Architecture d'Aujourd'hui N° 218	Int	Internet (les sites sont dans le texte en bibliographie ou en note)
AA225	Architecture d'Aujourd'hui N° 225	IGN	Cartes ancienne de l'IGN
AA227	Architecture d'Aujourd'hui N° 227	JB	Jurgis Baltrusaitis (aberrations)
AA254	Architecture d'Aujourd'hui N° 254	JL	Jardins de longévité
AA261	Architecture d'Aujourd'hui N° 261	JTE	Jardins terre d'expérience (catalogue)
AA270	Architecture d'Aujourd'hui N° 270	JM	Joan Mitchell (Michel Waldberg)
AA300	Architecture d'Aujourd'hui N° 300	JT	James Turrell (Sup. de la revue Beaux-Arts pour l'exposition de l'espace Electra
AA314	Architecture d'Aujourd'hui N° 314	JW	James Whistler
AA318	Architecture d'Aujourd'hui N° 318	LA	Photo prêtée par M. Lagny, descendant de la famille Passy (état du Désert de Retz autour de 1900)
AAJ	L'art et l'âme des jardins	LB	Lodewijk Baljon (sur le concours pour le parc de La Villette)
AD	Albrecht Dürer (dessins et aquarelles)	LC	Library of Congress
AdJ	L'art des jardins (M. Mossert & G. Teyssot)	LI	Ligeia N° 11 / 12 déc. 1992
Al	Alexandre de Laborde	LM	Louis Marin (Détruire la peinture)
AM	Alain Mazas & Alain Freydet (Atlas des paysages des Yvelines)	LVA	La Ville Aujourd'hui
AMo	Adolphe Monticelli	MP	Marc Perelman
AR	Alain Roger (Le Débat)	MR	Mark Rothko (œuvre sur papier)
AW	Antoine Watteau (catalogue)	M/S	Monet / Skira
BL	Bernard Lassus (Les habitants paysagistes)	PB	Patrick Beurard
BLIa	Bernard Lassus (Landscape approach)	PI	G. Piranèse (les vues de Rome)
BN	Bibliothèque Nationale	PO	Poïétiques N° 2 (Bertrand Rougé et Hélène Saule-Sorbé)
CD	Christophe Domino	PsV	Paris sous verre (Catalogue de l'exposition)
CG	Colette Garraud (L'idée de nature dans l'art contemporain)	PP6	Page Paysages N° 6
CM	Cahiers du Musée National d'Art Moderne (F. Chaslin)	PS	Philippe Sollers (sur Fragonard)
CR	Christo (catalogue de l'exposition de Nice. 1989)	Qu	Dictionnaire encyclopédique Quillet
CT	Christopher Thaker (Histoire de l'art des jardins)	RB	Roland Barthes (catalogue d'exposition)
DM	Daniela Mignani (les lunettes de G. Utens)	RMN	Réunion des musées nationaux (Manières de Visiter les jardins de Versailles)
DV	Denatured vision	RS	Richard Serra
Ep	Édouard Pignon (catalogue)	RSM	Roch Smets (Photo Washington)
EPp	Évry, concours pour l'entrée de ville (plaquette d'exposition)	7F	Sept Folies Capitales
EK	Émil Kaufmann	SF	Sam Francis (catalogue)
FB	François Bon (sur Hopper)	SK	Sketching at home and abroad (Stephanie Wiles)
FM	Florence Morisot (Photo)	UB	Urbi N° VIII
FMu	F'MURR (génie des Alpes n° 6)	UW	Udo Weilacher
GD	Georges Didi-Huberman	V	Velasquez
GT	Gilles A. Tiberghien (Land art)	WT	Turner en France (catalogue)
GTje	Gilles A. Tiberghien (Jardins élémentaires)	XB	Xavier Barral éditeur (photo de Mars)
GTIa	Gilles A. Tiberghien (Land art travelling)	ZM	Zoran Music (catalogue)
HT	Hubert Tonka (sur la place de la Bourse à Lyon)		

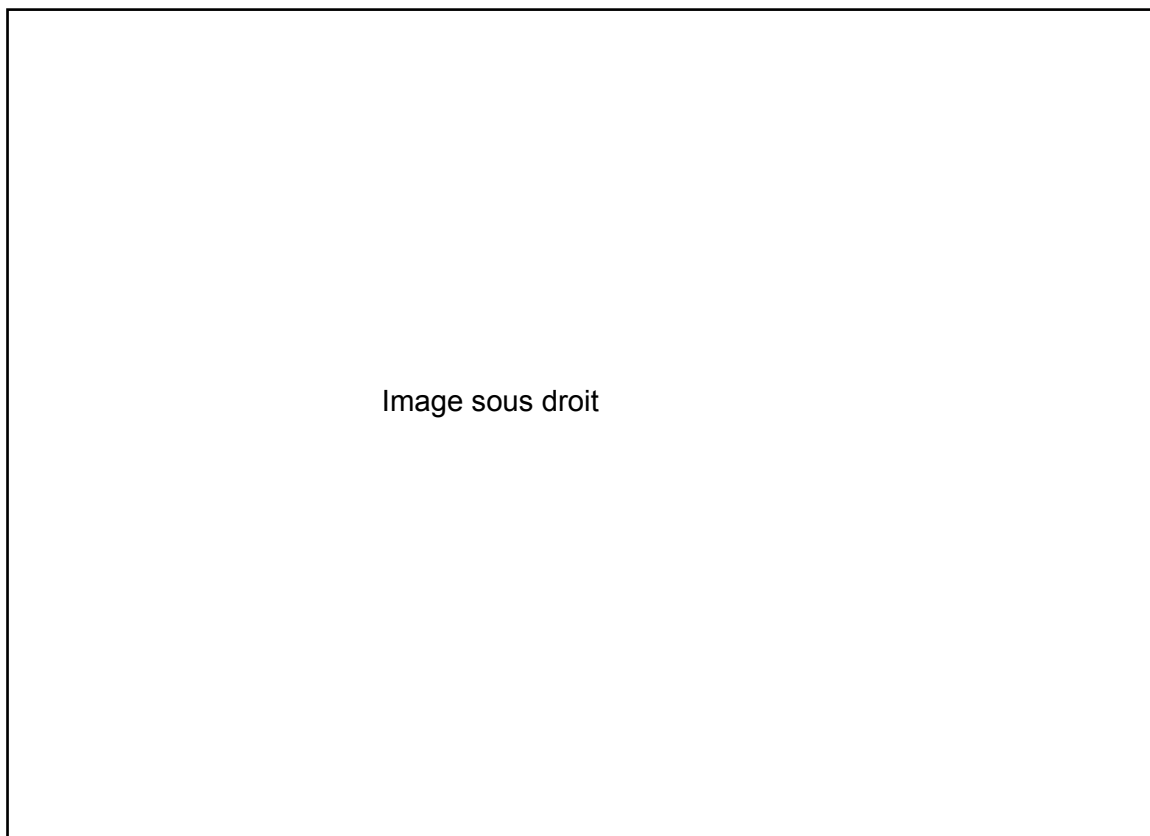


Fig. 0 1 a - François Louis Français - Trois peintres au bord du ru des Vaux de Cernay (Remiremont, musée Charles de Bruyère) (Int)

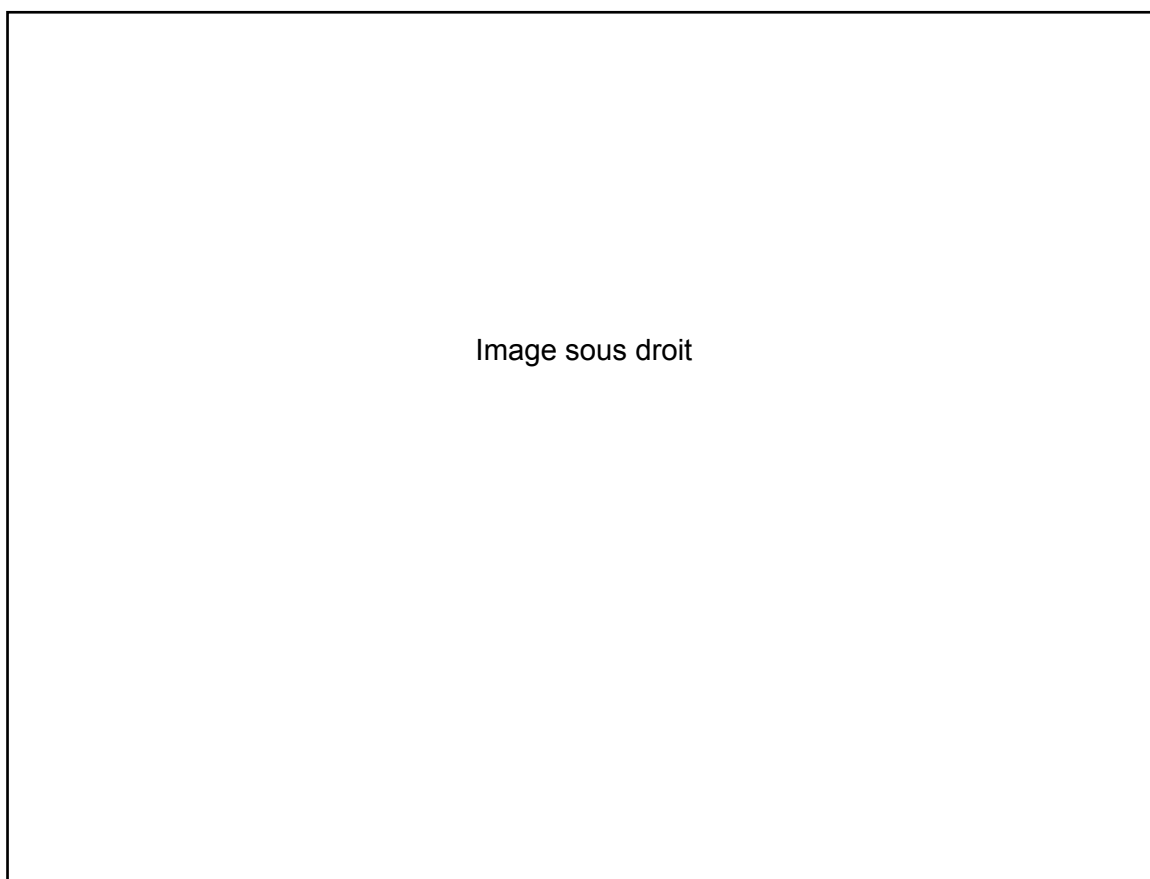


Fig. 0 1 b - Jules Breton - Récolte à Cernay (1865) - étude (Int)

Image sous droit

Fig. 0 1 c - Léon Germain Pelouse - un coin de Cernay en janvier, vers 1879. Musée d'Orsay (Int)



Fig. 0 1 d- Monument à la mémoire de Léon Germain Pelouse édifié au bord des cascades Cernay-la-Ville (PH 1992)

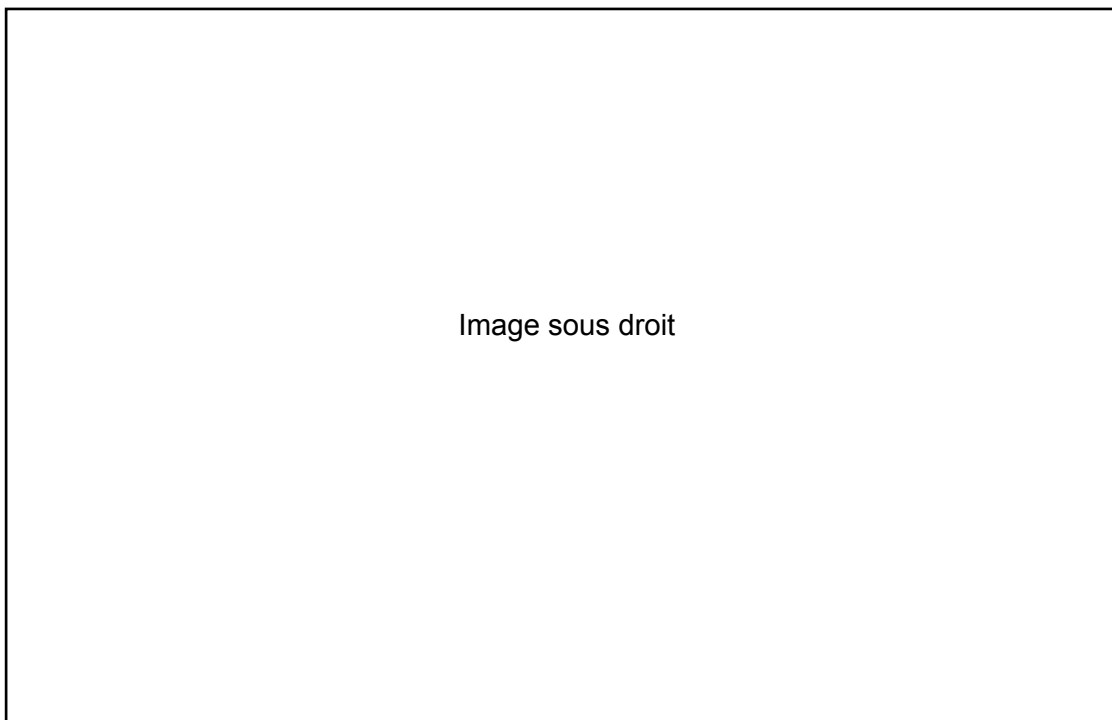


Fig. 0 2 a - La villa Miryvette. Carte postale du début du XXe siècle (Int)

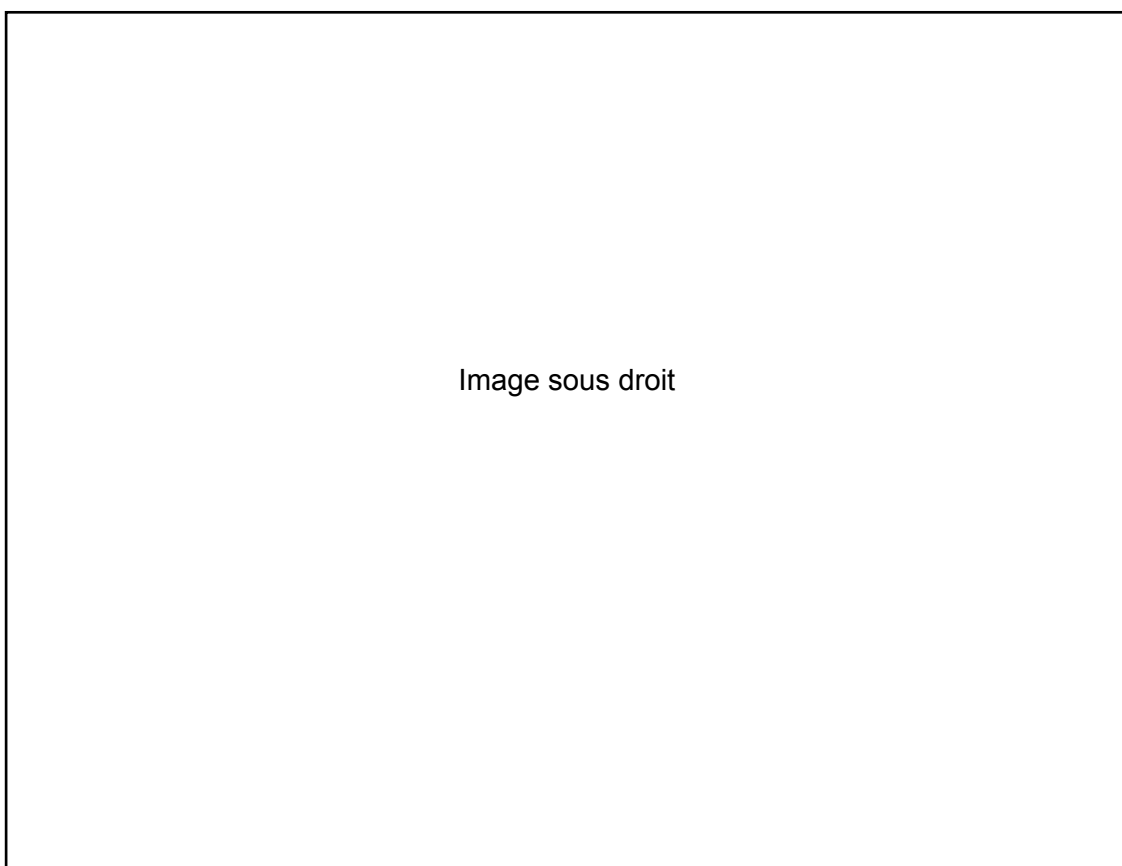


Fig. 0 2 b et c - La villa Miryvette. Photos contemporaines de la villa transformée en salles de réception à louer (Int)

Image sous droit

Fig. 02 b et c - La villa Miryvette. Photos contemporaines de la villa transformée en salles de réception à louer (Int)

Image sous droit

Fig. 02 d - Carte postale par J. Gabriel (1900 - 1910 environ) Collection François Roche

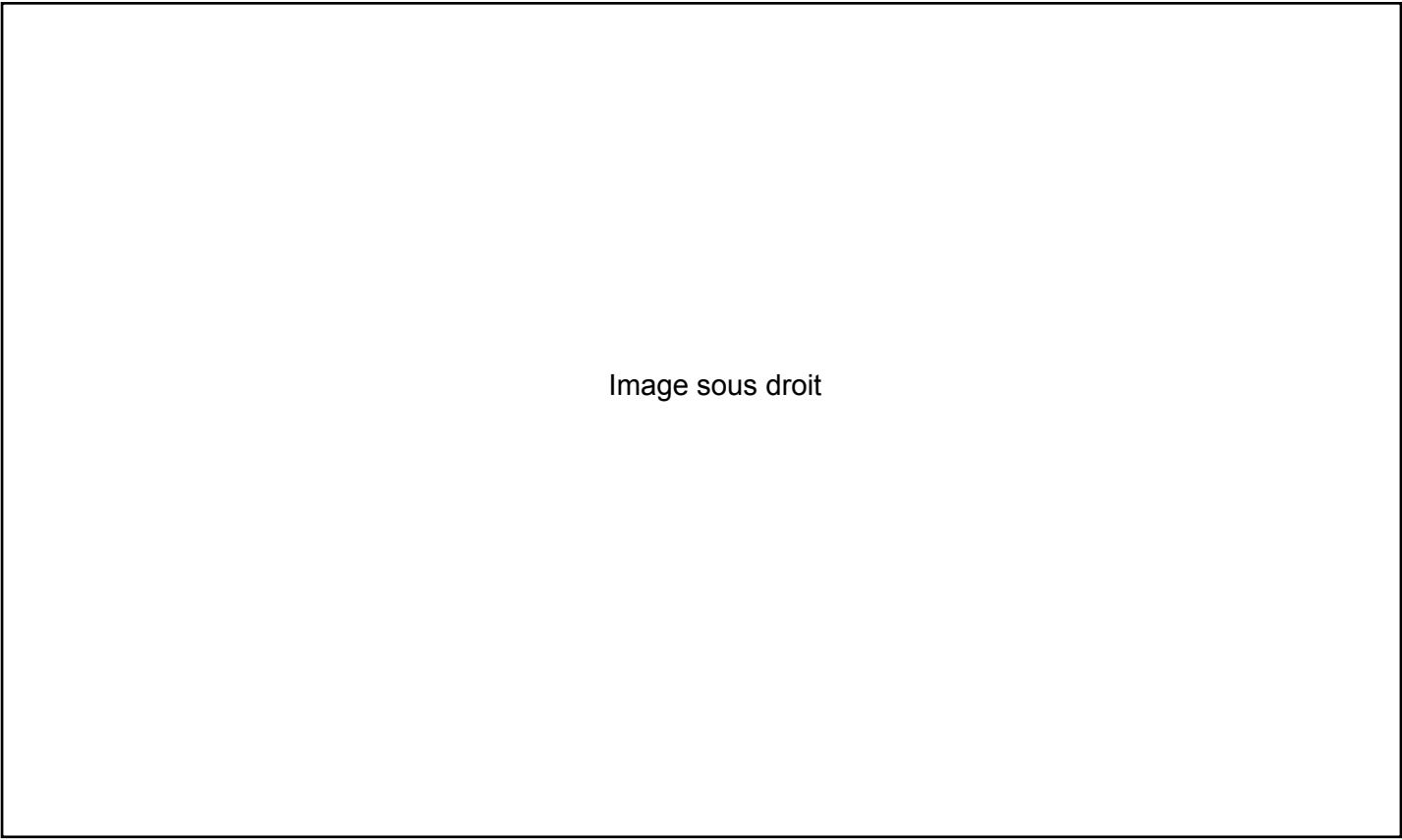


Image sous droit

Fig. 0 3 a Mars Reconnaissance Orbiter (XB)
Paysage marin vu du ciel ou vue microscopique d'on ne sait quel organite cellulaire ?

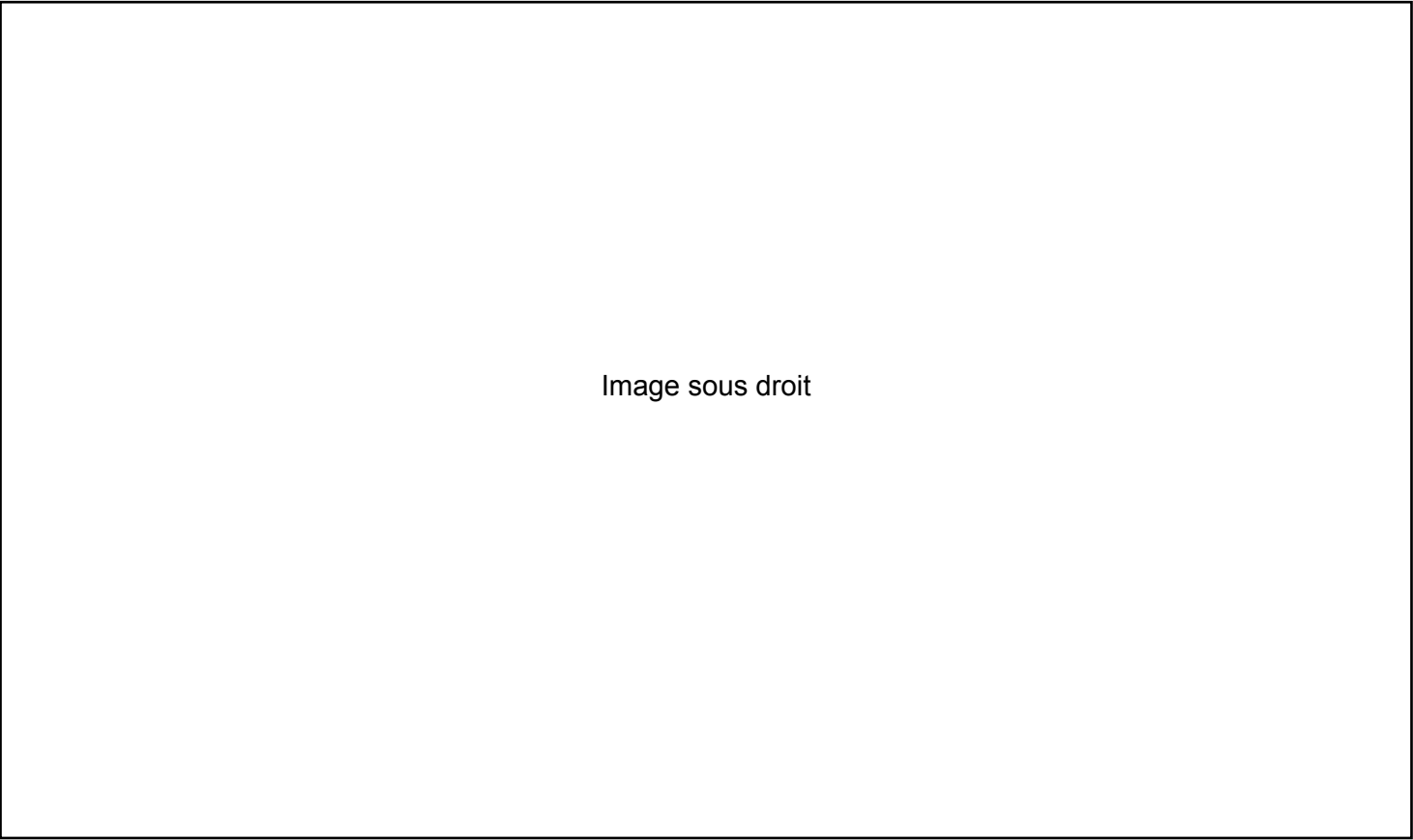


Image sous droit

Fig. 0 3 b Mars Reconnaissance Orbiter (XB)
Paysage onirique d'Yves Tanguy ?

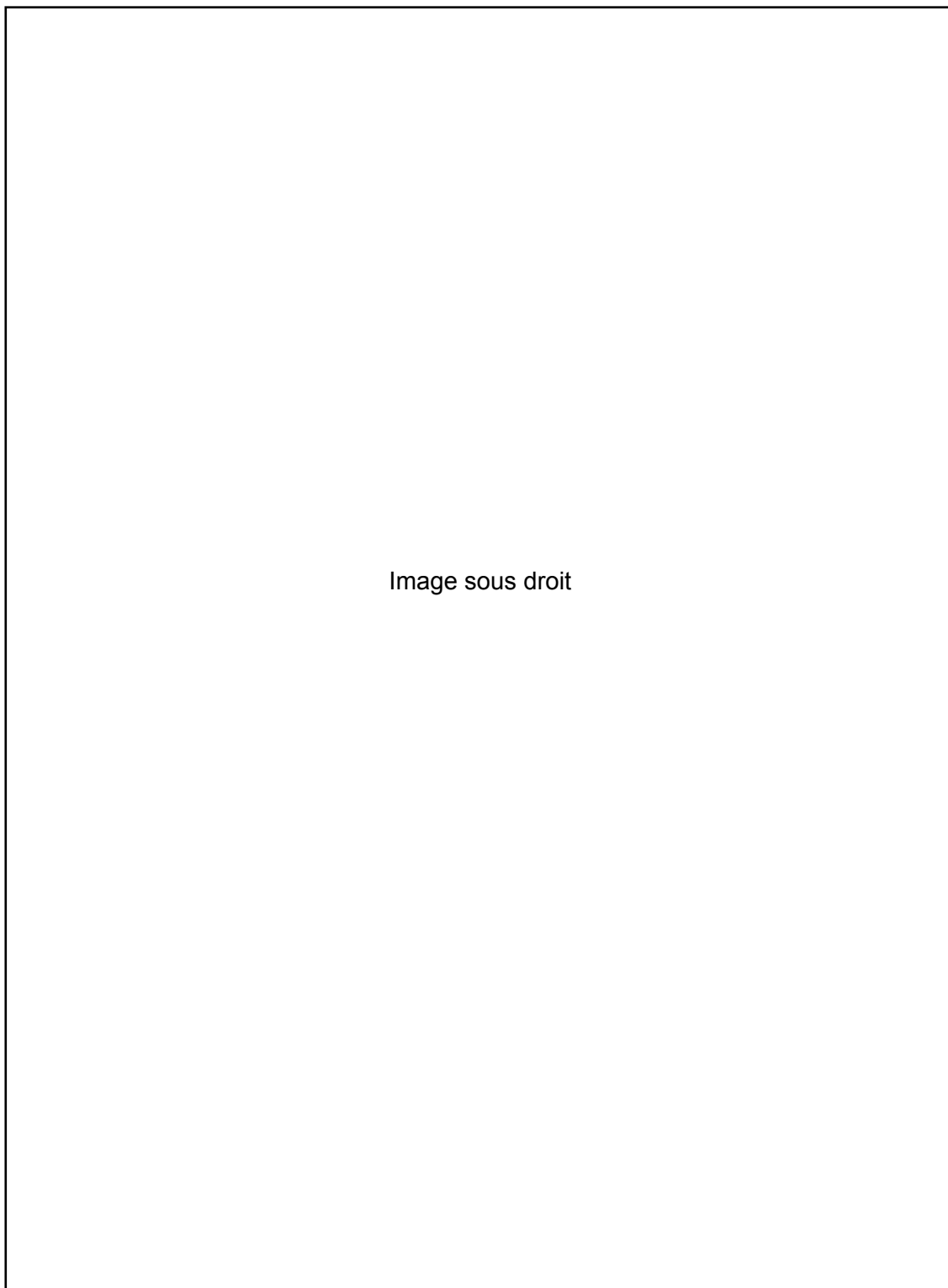


Fig. 0 3 c Mars Reconnaissance Orbiter (XB)
Estran ?



Fig. 0 3 d - Upper Antelope Canyon - Arizona. (PH 2007)

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 1

**Le plan vertical :
un monde lisse et redressé**

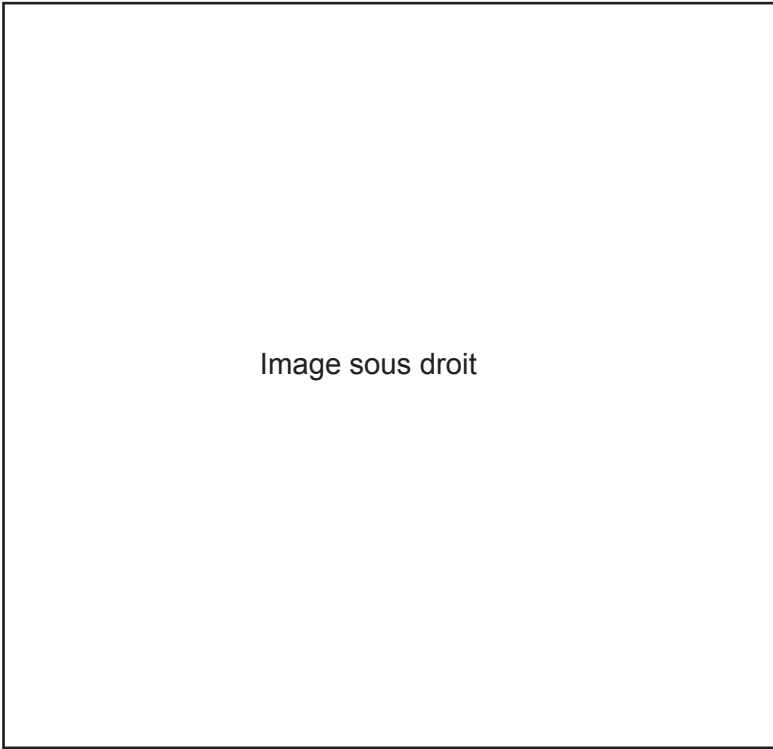


Image sous droit

Fig. 1.1 a - E. L. Boullée Projet pour l'église de la Madeleine. Élévation. (EK)

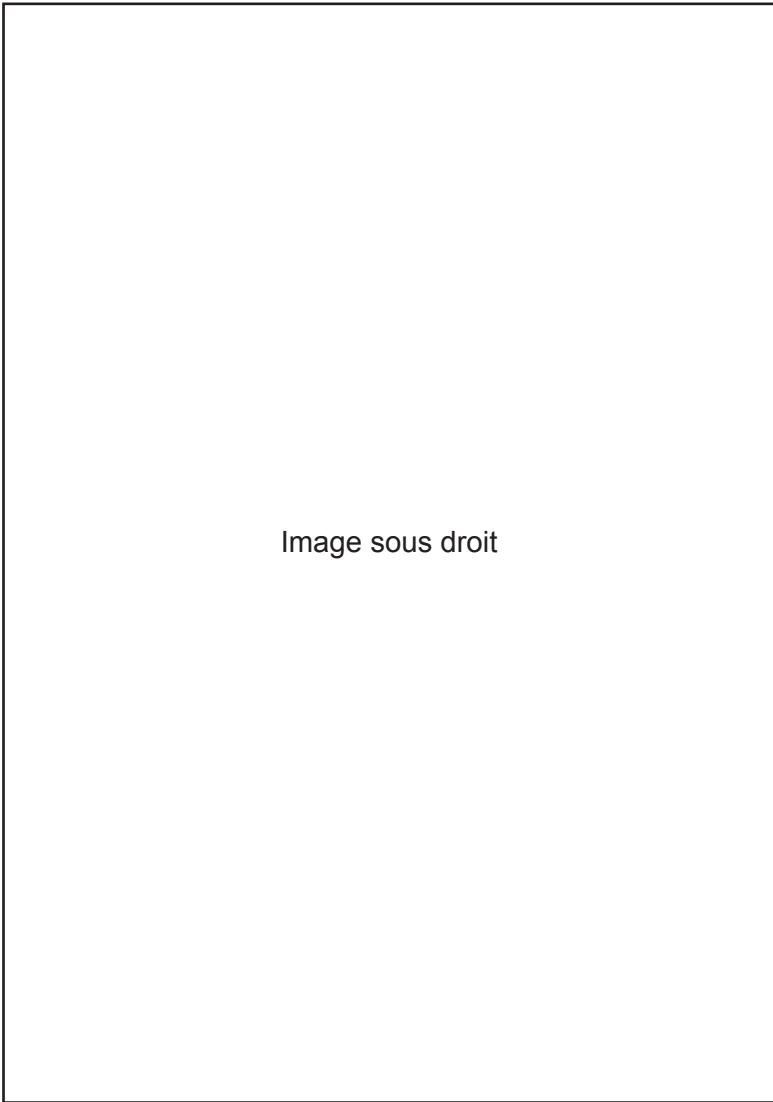


Image sous droit

Fig. 1.1 b - D. Perrault La Bibliothèque Nationale de France. Façade. (AA 300)

Continuité de la représentation «objective» de l'architecture à partir du géométral. Personne ne verra jamais le bâtiment de cette manière, ce plan redressé ne rend dès lors plus compte d'aucune réalité, mais il est la norme du regard pour l'architecture.

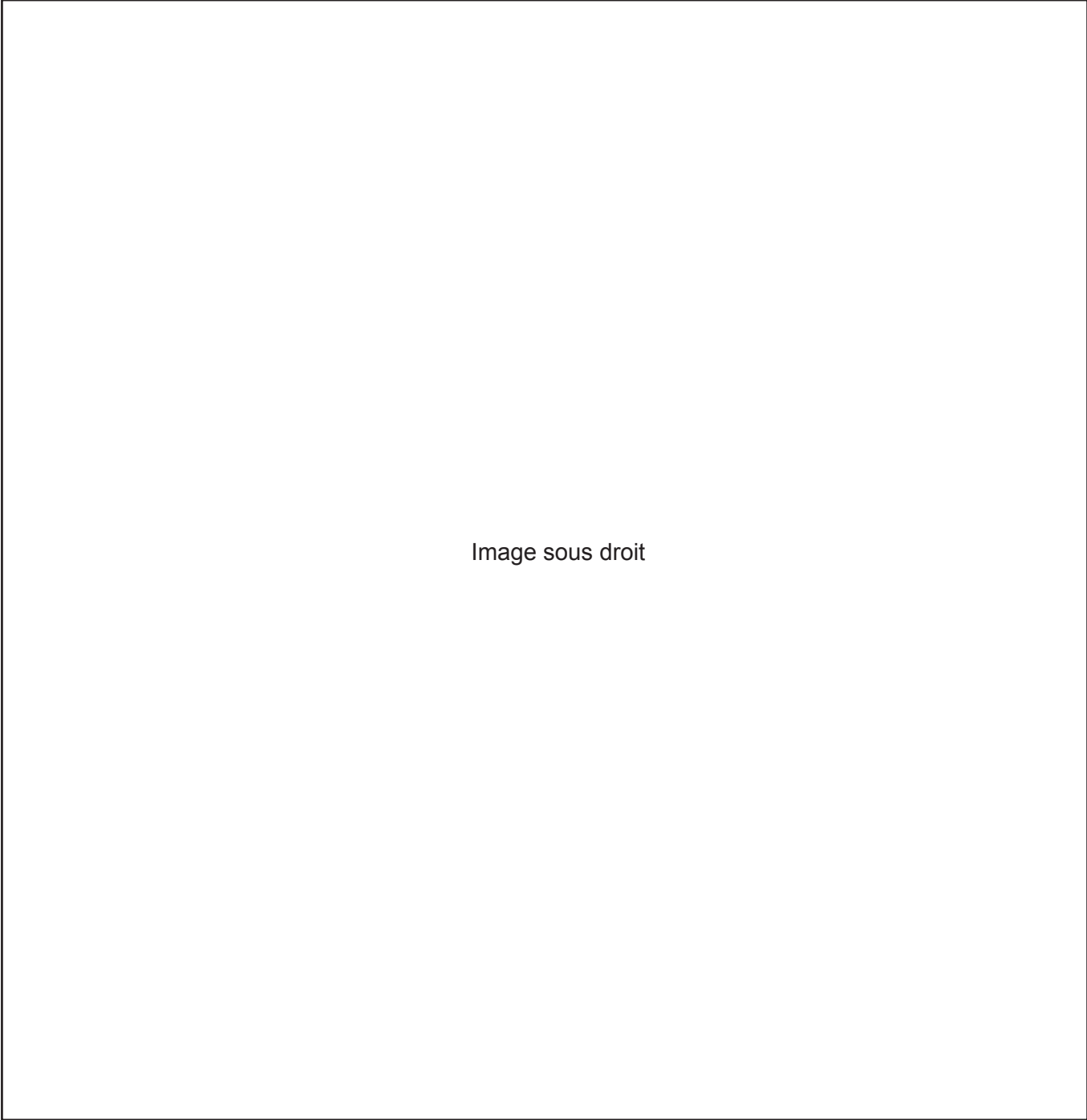


Image sous droit

La netteté du monde de zéro à l'infini

Fig. 1.2 - Jardin des Souvenirs par Marta Montero - Buenos-Aires Argentine.1993. (PP6)

Le monde représenté doit être net en tout point, ce qui bien sûr n'est pas le cas de la vision du réel. Chaque détail doit être visible, rien ne doit pouvoir s'échapper dans une marge floue de la vision binoculaire. C'est une autre tentative d'objectivation du monde qui se conjugue avec celle du plan vertical.

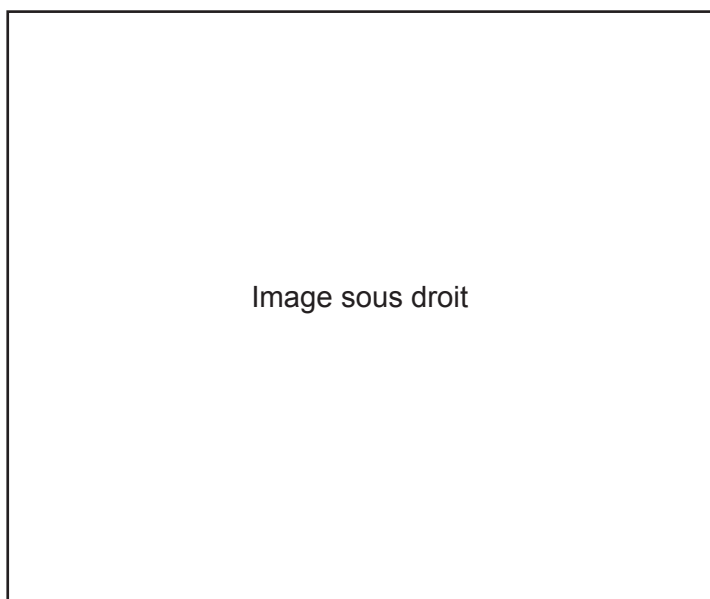


Fig. 1.3 a

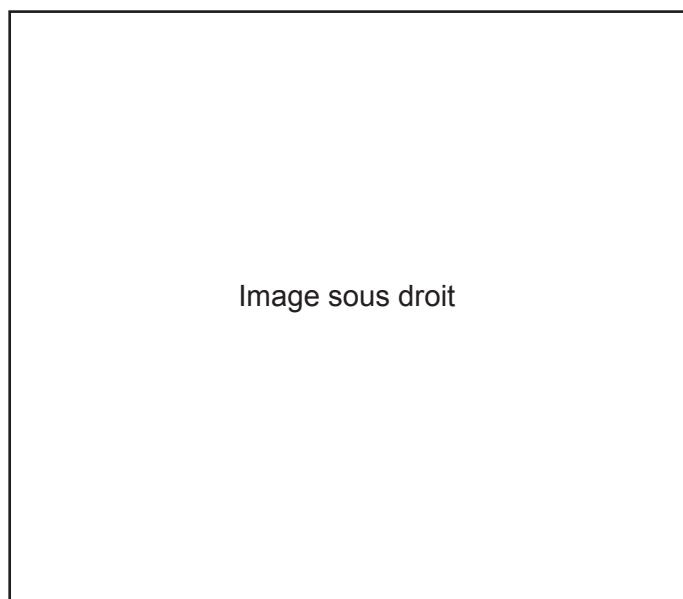
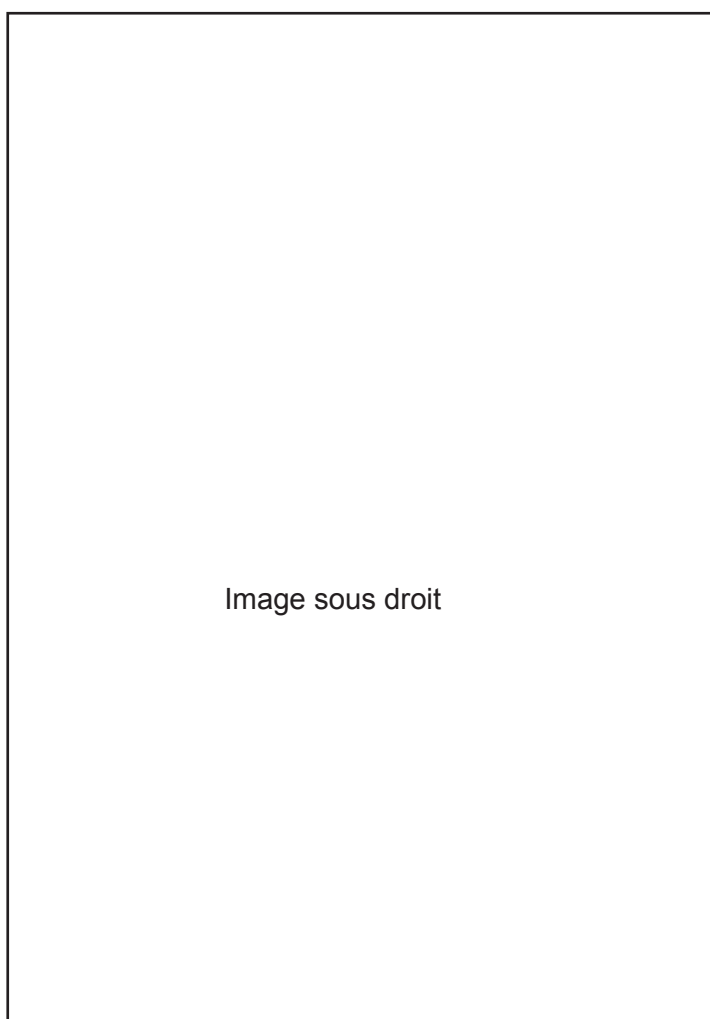


Fig. 1.3 b

Fig. 1.3 c



Le cadrage

Fig. 1.3 a - Hubert Robert - Paysage composé - Rouen Musée des Beaux-Arts. (JB)

Fig. 1.3 b - Vivares - Gravure du parc de Stourhead 1777. (CT)

Fig. 1.3 c - Collèges Renoir et Rostand à Marseille. Art'M/Scpa (Matthieu Poitevin et Pascal Reynaud) architectes. 1998. Photo Philippe Ruault. (AA318)

Le monde représenté prend un indice de réalité plus grand lorsque le cadrage choisi est explicitement manifesté dans l'image. Le premier plan qui cadre ou qui découpe le motif sur le fond augmente l'illusion de la profondeur.

La généralisation de ce dispositif est attribuée à Claude le Lorrain. L'effet pittoresque est d'autant plus grand que des contrastes forts existent entre ce premier plan (en général sombre) et le motif du tableau.

Aujourd'hui, d'une manière plus graphique et plus abstraite parfois, les mêmes schémas sont utilisés pour redonner une profondeur à une image qui l'a perdue par le plan redressé et la netteté de zéro à l'infini. L'effet pittoresque demeure et travaille notre esthétique contemporaine à notre insu.

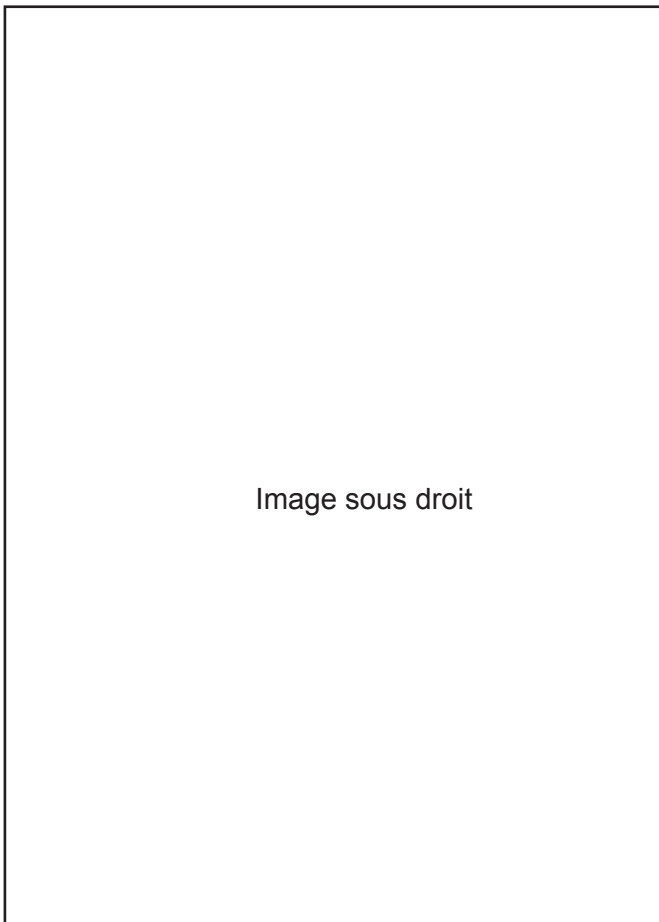
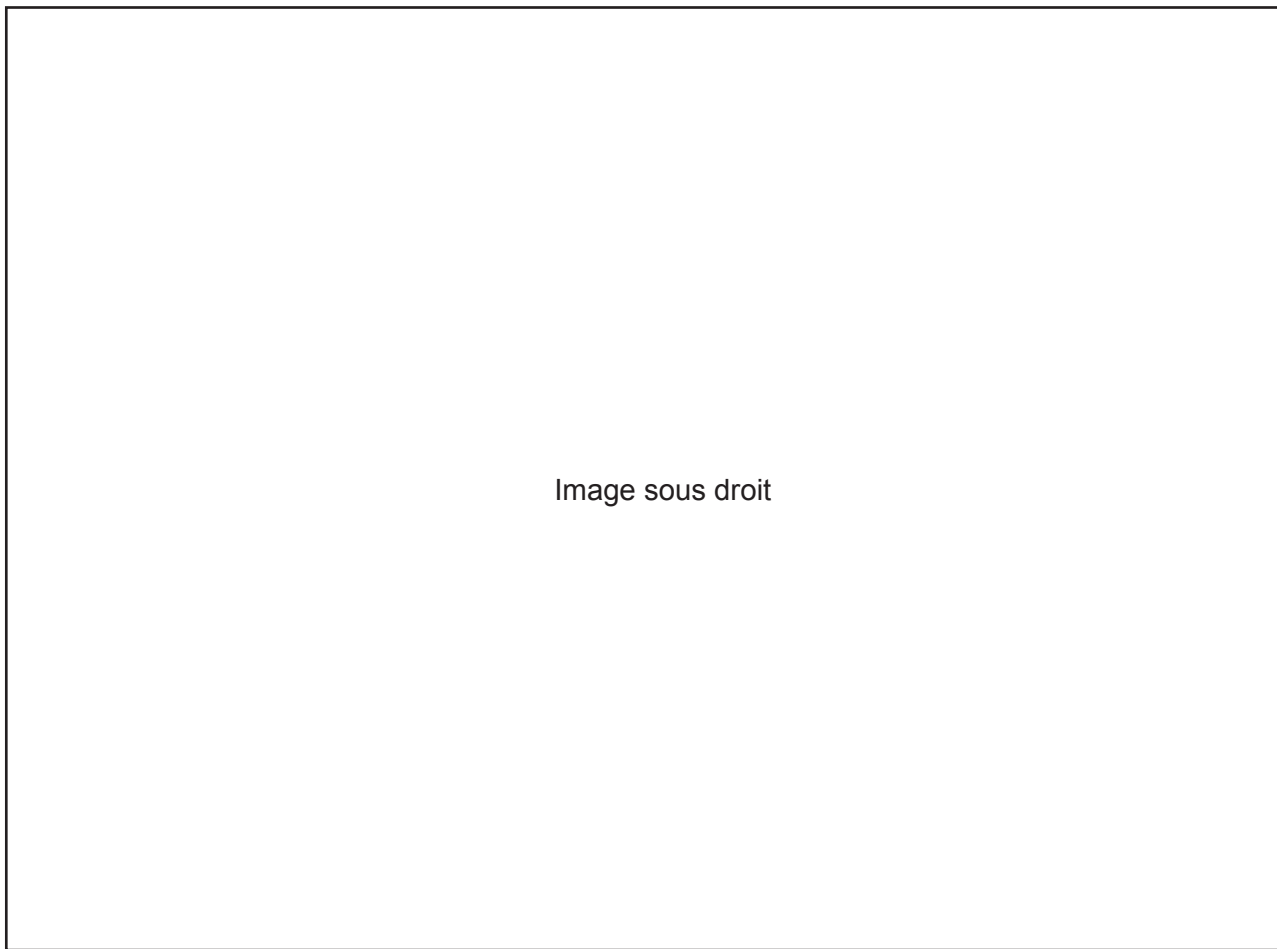


Fig. 1.4 a - Édouard Pignon, Paysage aux oliviers brûlés. 1956. Aquarelle 0,575 x 0,780 (EP)

Double existence de la peinture et de la photo
La représentation conserve une sorte d'évidence dans la peinture, mais la matière picturale doit rester dans le plan de la toile pour que l'objet peinture existe pour lui-même parallèlement et simultanément à la représentation.

La photo d'architecture rentre maintenant souvent dans le plan. Par la perspective redressée, l'absence d'ombre, la saturation des couleurs, elles élimine les effets descriptifs du réel, elle peut devenir une peinture (l'effet était augmenté dans la publication par le cadrage pleine page de l'image sans marges). Mais l'objet représenté existe néanmoins par ailleurs et il est différent.

Fig. 1.4 b - Collèges Renoir et Rostand à Marseille. Art'M/Scpa (Matthieu Poitevin et Pascal Reynaud) architectes. 1998.
Photo Philippe Ruault. (AA N° 318)



Fig. 1.5 a - Square Juan Miro dans le 13e arrondissement de Paris. (PH Oct. 1993)



Fig. 1.5 b - La Villette (PH déc. 1989)

Le remplissage du jardin par les objets

Les objets s'accumulent dans le jardin pour satisfaire aux exigences de la sécurité des fonctions de loisirs (repos, hygiène, jeux, etc.), de la diversité des «tranches d'âge» (c'est étrange ce découpage en tranches).

Le jardin devient objet par le remplissage. Il y a une obligation à ce que de plus en plus d'objets soient présents dans le jardin. Mais, au bout du compte, n'est-ce pas le jardin lui-même qui devient un objet, encombré, saturé, dans lequel je ne peux que passer ou obéir aux fonctions qu'il est en charge de satisfaire ?

Parfois même, les objets eux-mêmes n'ont plus de sens, au sens propre quand les bancs sont installés à l'envers, au sens figuré quand un canal s'arrête sur une vitre suspendue au-dessus d'une allée et d'un escalier.

Fig. 1.6 b - Square Juan Miro dans le 13e arrondissement de Paris. (PH Oct. 1993)

Fig. 1.6 a - Jardin de l'Atlantique. (PH Mai 1999)





Fig. 1.7 a, b et c
Nanterre, Avenue Pablo
Picasso. (PH Fév. 2000)

Au croisement de deux trames, une élémentaire et géométrique pour la plantation des arbres et une «néo-géographique» (Desvigne et Dalnoky in TOPOS N° 13) pour le sol, l'art des jardins trouve une spécificité contemporaine.

N'est-ce pas une banalité, voire un contresens, puisque, depuis toujours, le jardin est à la croisée d'un ordre géométrique (qui était caché jusqu'à il y a peu), qui règle le monde miniaturisé dans ses rapports d'une composition de l'art avec un lieu qui préexiste, des usages et des représentations?

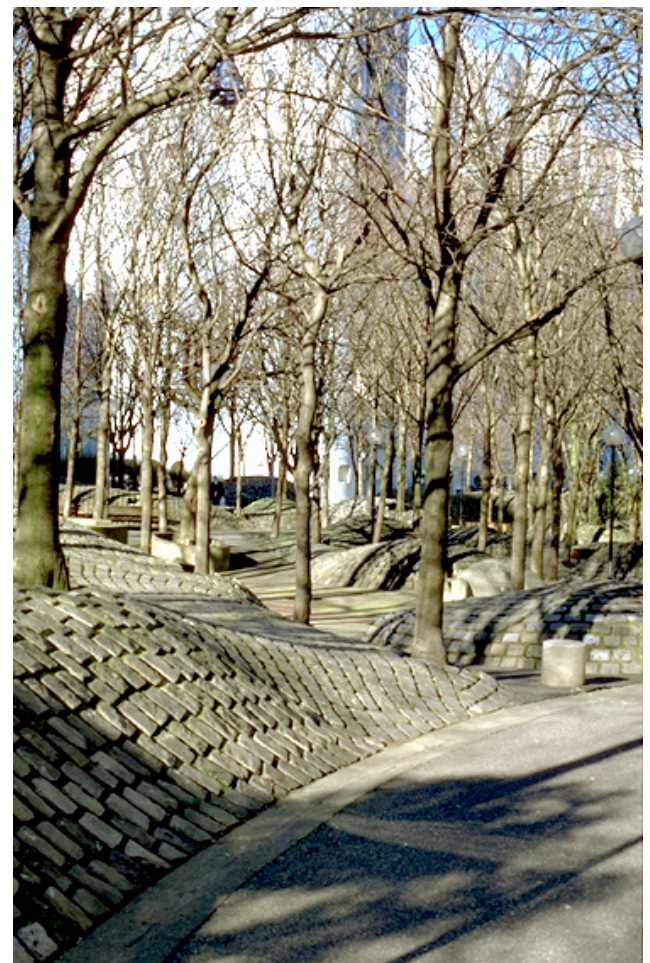




Fig. 1.8 - Aménagement d'un délaissé de voirie à Nanterre (PH 2002)

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 2

Image sous droit

Fig. 2.1 a - Rochefort-sur-Mer, La Corderie Royale, Le Jardin des Retours par B. Lassus. Plan (UW)

Fig. 2.1 b et c - Jardin des Retours. (PH Avril 1995)

Fig. 2.1 d - Jardin des Retours (PH avril 2000)

La dissociation de la vue et du parcours

Dès le concours (plan), les vues sont organisées depuis le bâtiment vers le paysage, mais aussi depuis l'extérieur du site vers le bâtiment afin de fragmenter l'ensemble dans des vues partielles, tout en conservant l'unité du site géographique et urbain et de la perception de l'histoire qu'il nous propose.

Pour que le dispositif fonctionne parfaitement, les parcours sont dissociés des vues. Deux échelles se mettent en place : une échelle visuelle et une échelle tactile.



Un point de vue réciproque

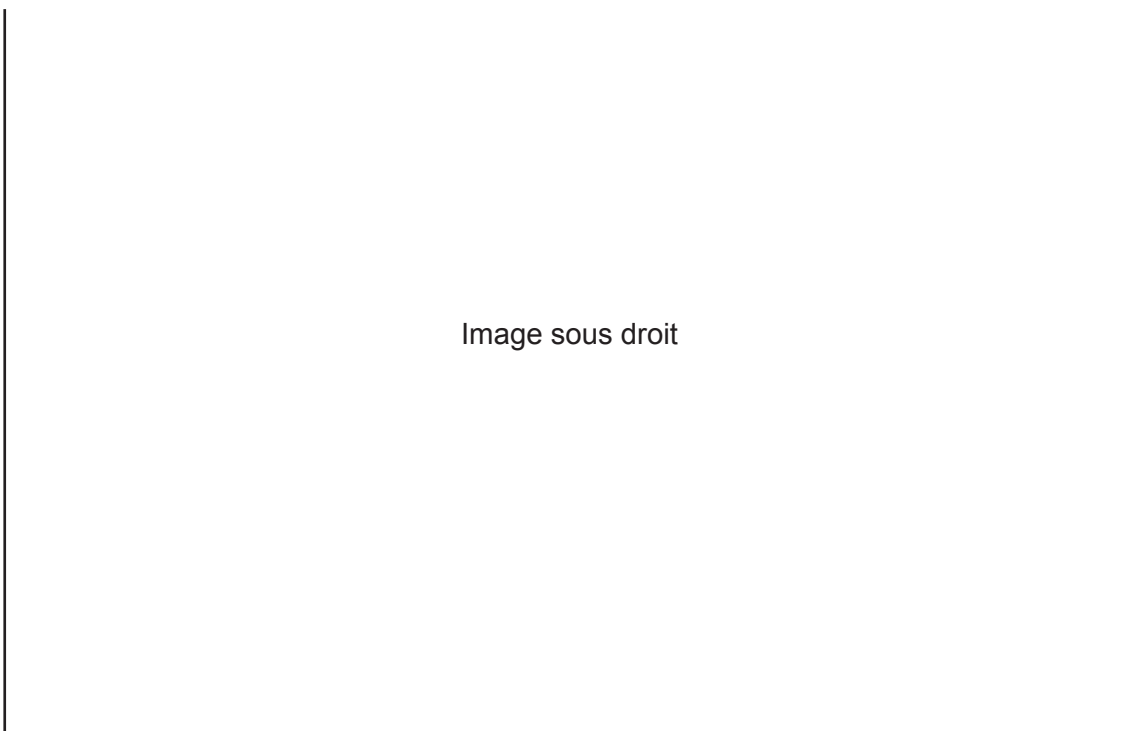


Fig. 2. 2 a -
Désert de Retz.
La colonne par
Le Rouge (BN)

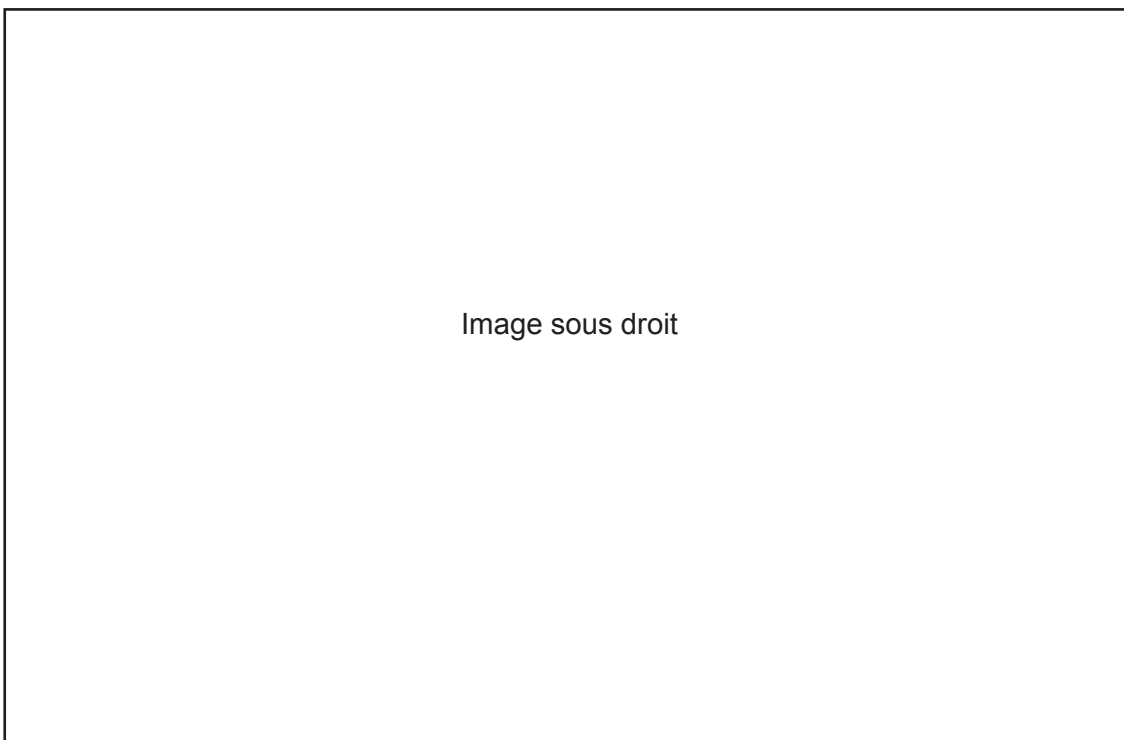


Fig. 2. 2 b -
Désert de Retz
La grotte d'entrée
du jardin par Le
Rouge (BN)

Les objets du jardin mis en espace par le graveur

Dans le cahier de Le Rouge consacré au Désert de Retz, seules deux fabriques sont presque mises en espace dans la représentation : la colonne tronquée et la grotte. Presque, puisque, en effet, c'est l'esquisse du contexte qui donne un début de profondeur à l'espace représenté alors que les objets eux-mêmes sont en géométral.

Les autres fabriques sont montrées hors contexte et dans des vues très proches de l'élévation.

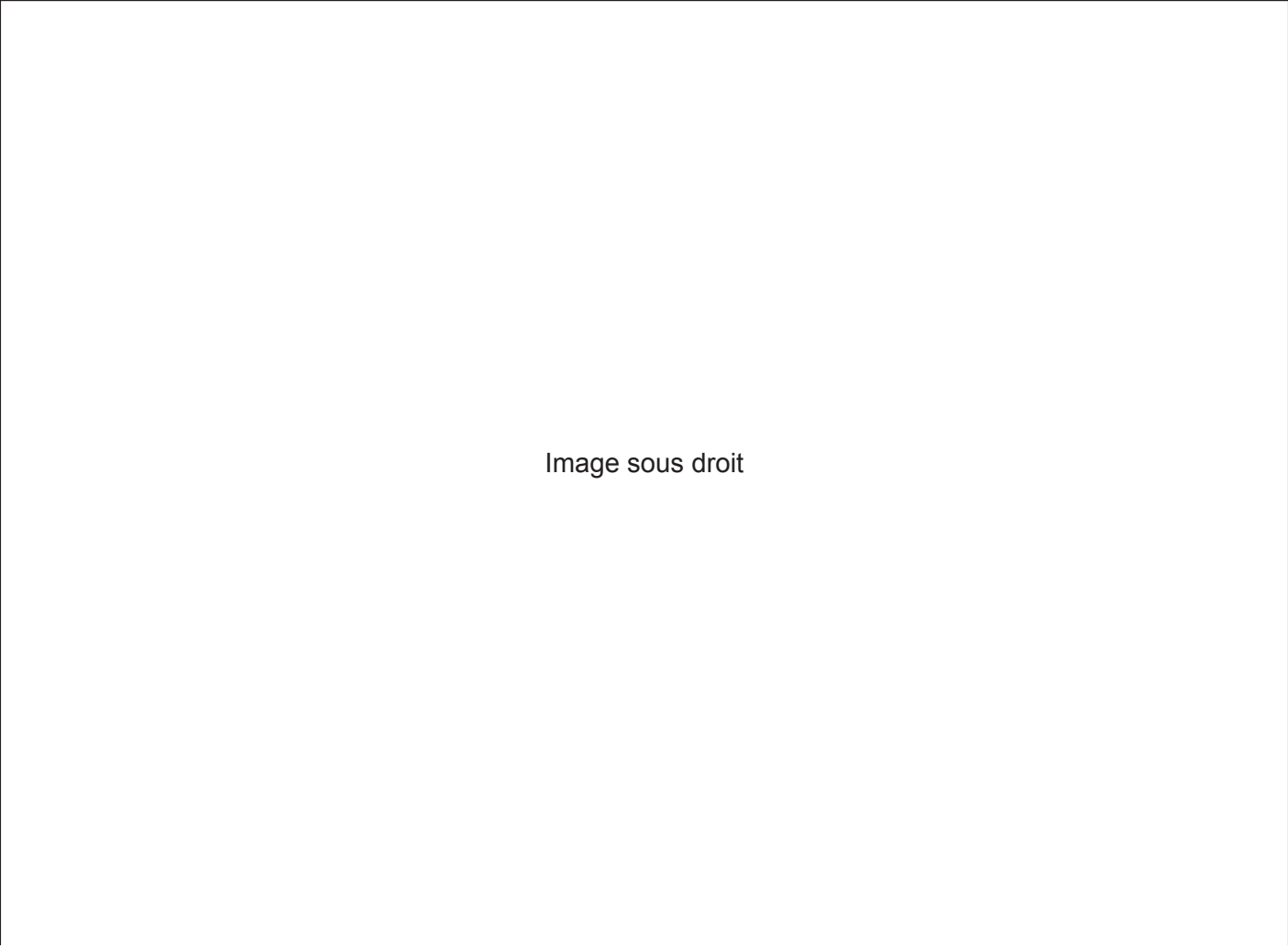


Image sous droit

Fig. 2.3 - Désert de Retz. Le plan par Le Rouge. 1785. (BN)

Le jardin comme lieu autonome

Le plan, géométriquement faux montre l'ensemble du jardin sans rien localiser précisément, mais surtout sans dire les relations qui peuvent s'instaurer entre les différents objets du jardin. De fait il ne donne pas de réponses aux questions que le visiteur peut se poser sur les intentions du créateur du jardin. Son interprétation est ouverte et son parcours est libre.

Le plan se pose dans une feuille blanche, confirmant le statut d'isolat du jardin qui n'avait pas besoin de relations visuelles avec l'extérieur, à l'exception du panoramique infini sur la forêt, possible seulement depuis le haut de la colonne, réservé au propriétaire et sans doute à quelques privilégiés, la dimension libertine du domaine et de son créateur étant bien connue.

Les problèmes d'échelle du plan de Le Rouge

La transcription d'un plan de 1776 «rentre» sans difficulté autre que géométrique dans le fond de plan actuel. Le plan de Le Rouge ne peut pas loger dans l'espace disponible à moins de réduire tous les éléments du jardin : clairières, boisements, haies, allées d'un facteur de presque deux.

C'est le premier niveau de la miniaturisation : celui de la réduction de l'espace pour offrir une grande variété de paysages différents sur un parcours aléatoire.

Fig. 2.4 a - Désert de Retz. Plan de 1776 transcrit sur un fond de plan actuel. Extrait du travail de diplôme de Philippe Hilaire (PH 1985/86)

Fig. 2.4 b - Désert de Retz. Plan de 1785 transcrit sur un fond de plan actuel. Extrait du travail de diplôme de Philippe Hilaire (PH 1986)



Image sous droit

Fig. 2.5 - Le Désert de Retz dans la carte des Chasses du Roi. Mise à jour de 1785. (IGN)

Fig. 2.6 - Désert de Retz. La colonne. (PH Nov. 1982)



Fig. 2.7 - Désert de Retz. La colonne vers 1900. (LA)

Image sous droit



Fig. 2.8 - Désert de Retz. La colonne dans une vue à distance moyenne qui confirme son statut de bâtiment ordinaire en même temps qu'elle est une fabrique de parc et un objet invraisemblable. (PH 2015)

La colonne qui sidère le visiteur

XVIII e siècle : interprétation du plan

L'entrée par la forêt et la grotte, les petits espaces qui se succèdent rapidement sur un parcours varié permettent de découvrir la colonne dans une situation qui sidère le visiteur.

La colonne qui devient un bâtiment

De loin, la colonne est une fabrique comme une autre, elle évoque un ailleurs. De très près, lors de la découverte, elle sidère. Mais en même temps, dans une relation d'usage, elle est un bâtiment habitable, quotidien. Ces trois «échelles» du même objet introduisent le trouble dans la compréhension que nous pouvons en avoir.

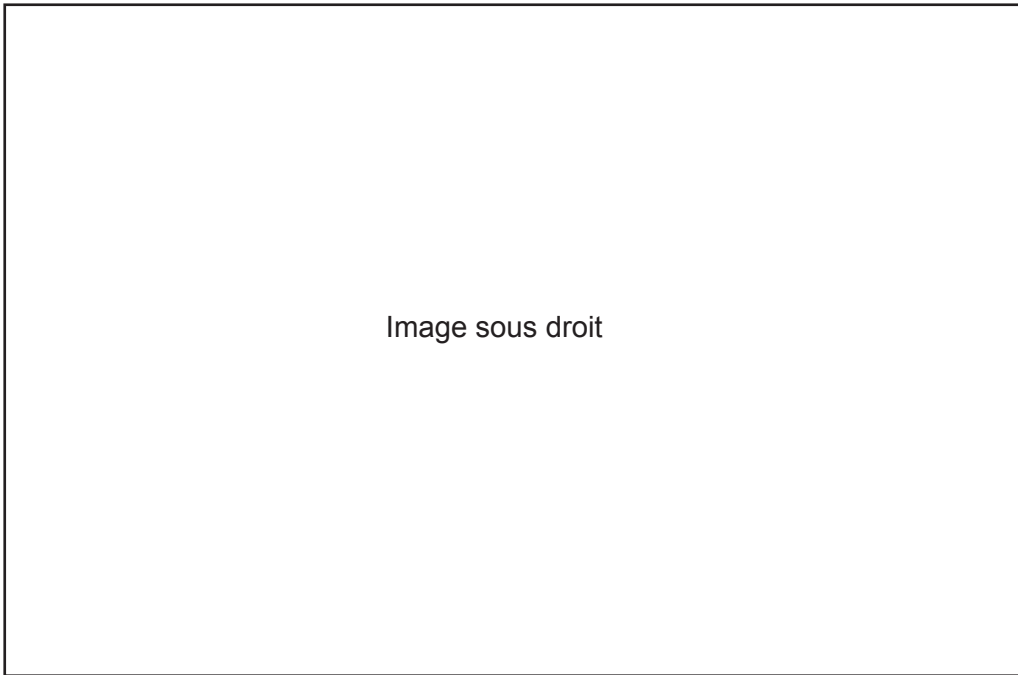


Fig. 2.9 a - Désert de Retz. La grotte d'entrée par Le Rouge. (BN)

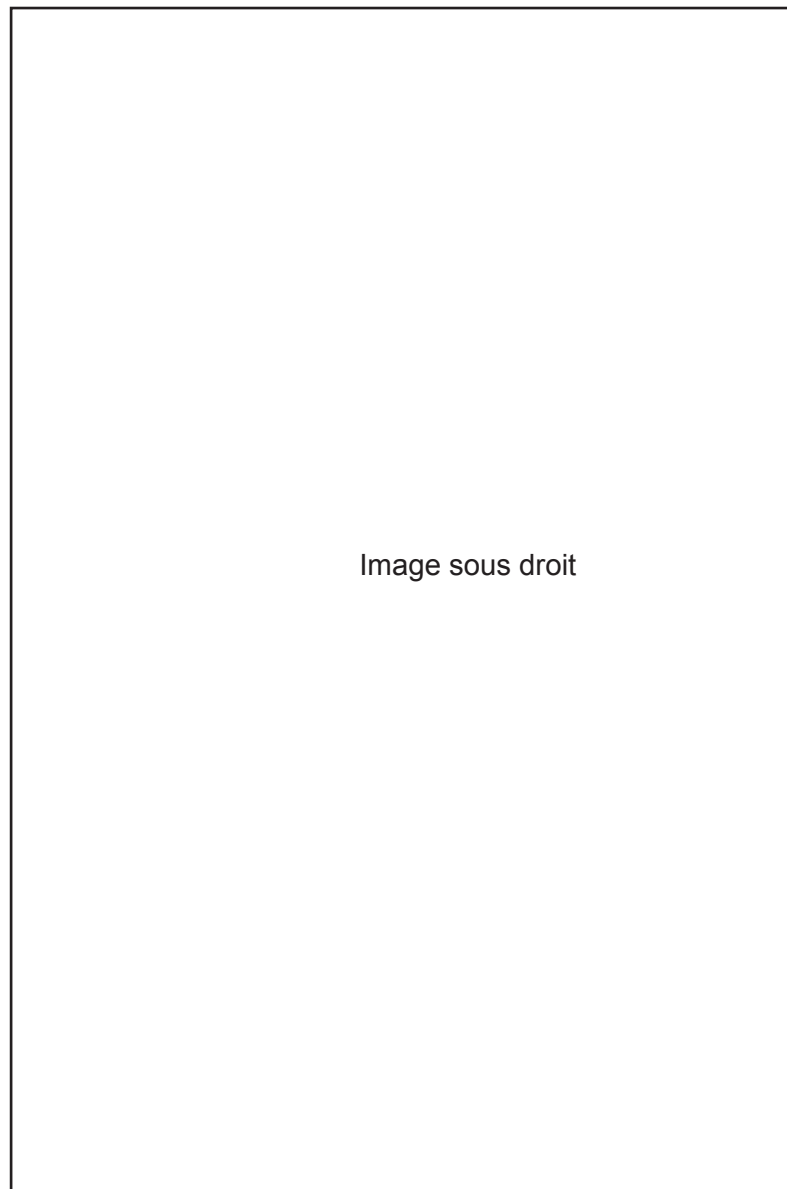


Fig. 2. 9 b - Désert de Retz. La grotte d'entrée vers 1900. (LA)

Le passage au jardin

Côté forêt, la porte à «pointes de diamant» dont nous avons une description du XVIII, ouvre, en 1900, sur la lumière du vallon dégagé situé derrière.

À l'origine, la lumière ne peut pas exister puisque la grotte en empêche la perception. Au contraire le créateur du jardin fait entrer le visiteur dans un intérieur pour le faire «sortir» dans le jardin.

Rite de passage, changement de monde, symbolique des faunes en «tôle peinte plus grands que nature» qui éclairent le passage et qui rappellent les chérubins à l'épée flamboyante de la genèse, etc.

L'hypothèse d'une mise en scène qui a plus à voir avec le sublime que le pittoresque se confirme.

Fig. 2. 10 - Désert de Retz. A. de Laborde. La colonne tronquée. 1808. (AL)

La perte du sens du XIX e siècle

La vue donnée par A. de Laborde est contradictoire avec les intentions de de Monville. La colonne devient un banal objet un peu excentrique, posé dans un décor charmant (?). Même si dans le dessin original du désert, cette vue était possible, elle ne pouvait pas être retenue comme emblème et montrée dans une publication comme si elle était la manière dont on découvrait la fabrique en arrivant au jardin. Le XIX e siècle conservera ce contresens en ouvrant dans le bas du jardin une porte qui permet d'y entrer par la vallée en court-circuitant le passage de la grotte.

Image sous droit

Fig. 2.11 - Désert de Retz lors de la visite de Gustave III, roi de Suède en 1786. Attribué à Carmontelle. (JTE)

Image sous droit

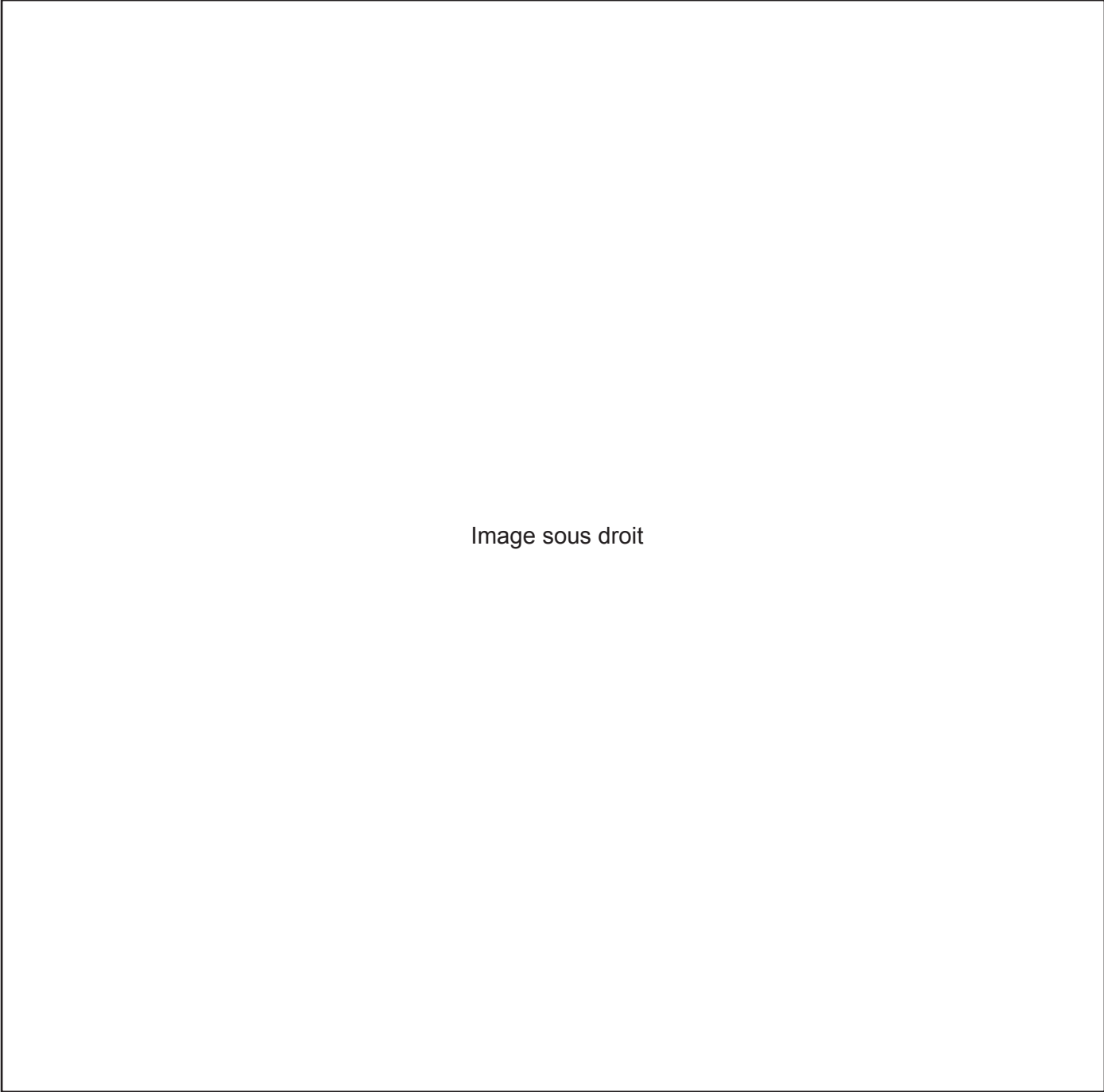


Image sous droit

Fig. 2.12 - Molinos, projet d'un parc circulaire. AN VII. (JB)

La forme du paradis

La fermeture circulaire du jardin évoque la forme archétypale du paradis qui s'oppose à la forme carrée de la Jérusalem céleste (cf. G. Durand «les structures anthropologiques de l'imaginaire»)

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 2.13 a et b - Le Rouge. VII Cahiers des jardins anglo-chinois 1779.

Constitution de la limite du jardin. (BN)

John Milton Paradise lost (1667) Trad. J. Delille

« Toutefois, poursuivant sa course menaçante,
Jusqu'aux plaines d'Éden Satan s'est avancé.
Il regarde ; et, dans l'air doucement exhaussé,
De près, s'offre à ses yeux un coteau que cou-
ronnent

De leurs rameaux touffus les bois qui l'entourent.
De ce mont chevelu les arbrisseaux nombreux
Épaississent partout les taillis ténébreux ;
Et leur richesse inculte, et leur luxe sauvage,
De l'enceinte sacrée interdit le passage.
Plus haut, le frêne altier, le cèdre oriental,
Le palmier élancé, le pin pyramidal,
De cette scène agreste, amphithéâtre sombre,
Montant de rang en rang, jetaient ombre sur ombre.
Au dessus, déployant leurs rameaux fastueux,
Un innombrable amas d'arbres majestueux
L'entourent partout d'un rempart de verdure :
Toutefois dominant cette immense clôture,
L'homme contemple au loin son empire nouveau »

La limite du jardin

Au XVIII^e siècle, la création d'un univers concentré — fragment autonome qui dit la totalité du monde— était encore liée à une autre référence. Dans le siècle précédent le poète Milton avait écrit un long poème épique: "Paradise Lost" qui fut traduit par l'abbé Delille qui lui aussi s'intéressait au jardin. Dans le texte de Milton la limite du paradis est décrite lorsque Satan tente d'y pénétrer.

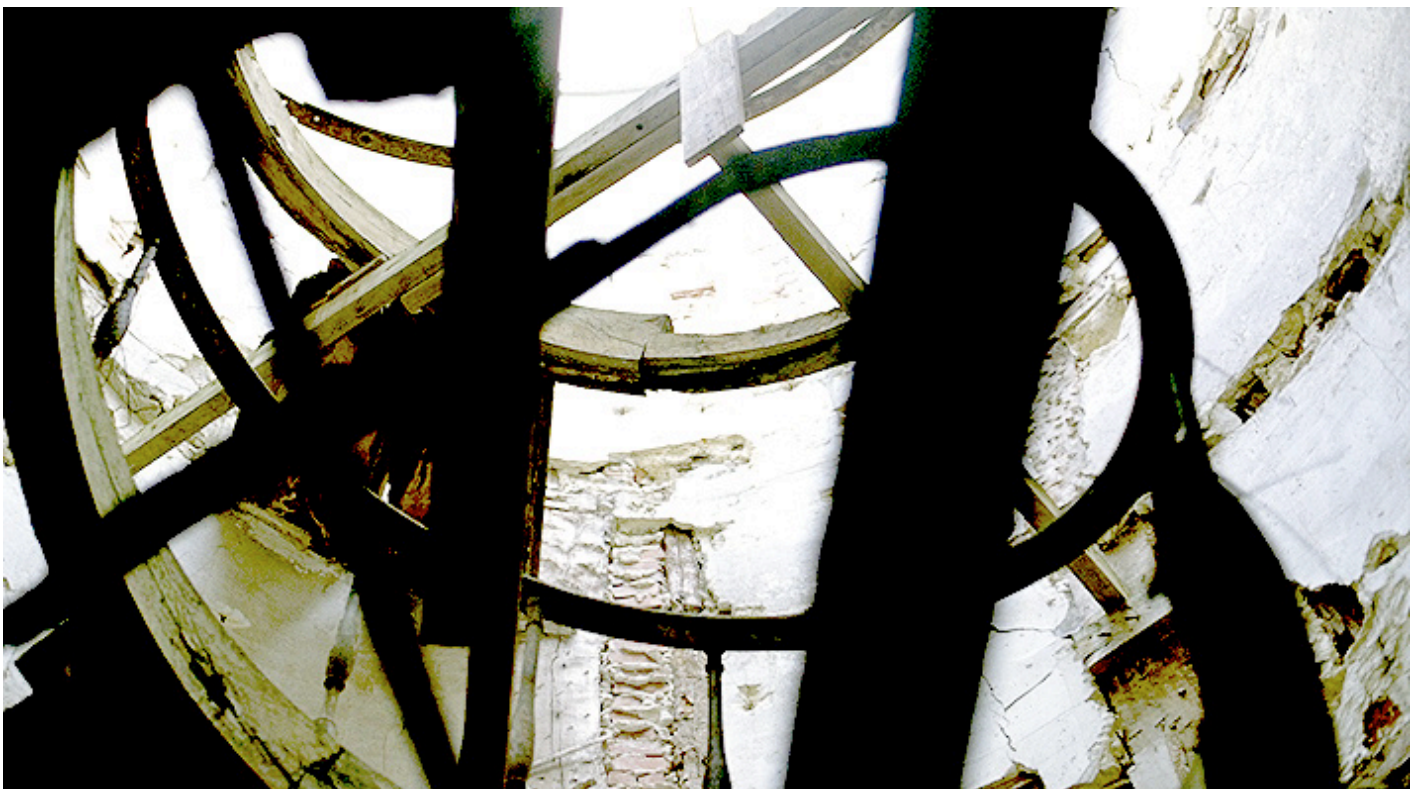
Fig. 2.14 a - Le Rouge, coupe de la colonne du Désert de Retz. (BN)

Le démesurable

L'infini suggéré de l'axe vertical qui va de l'ombre à la lumière à travers la colonne.

Image sous droit

Fig. 2.14 b - L'intérieur de la colonne du Désert de Retz. (PH 1982)



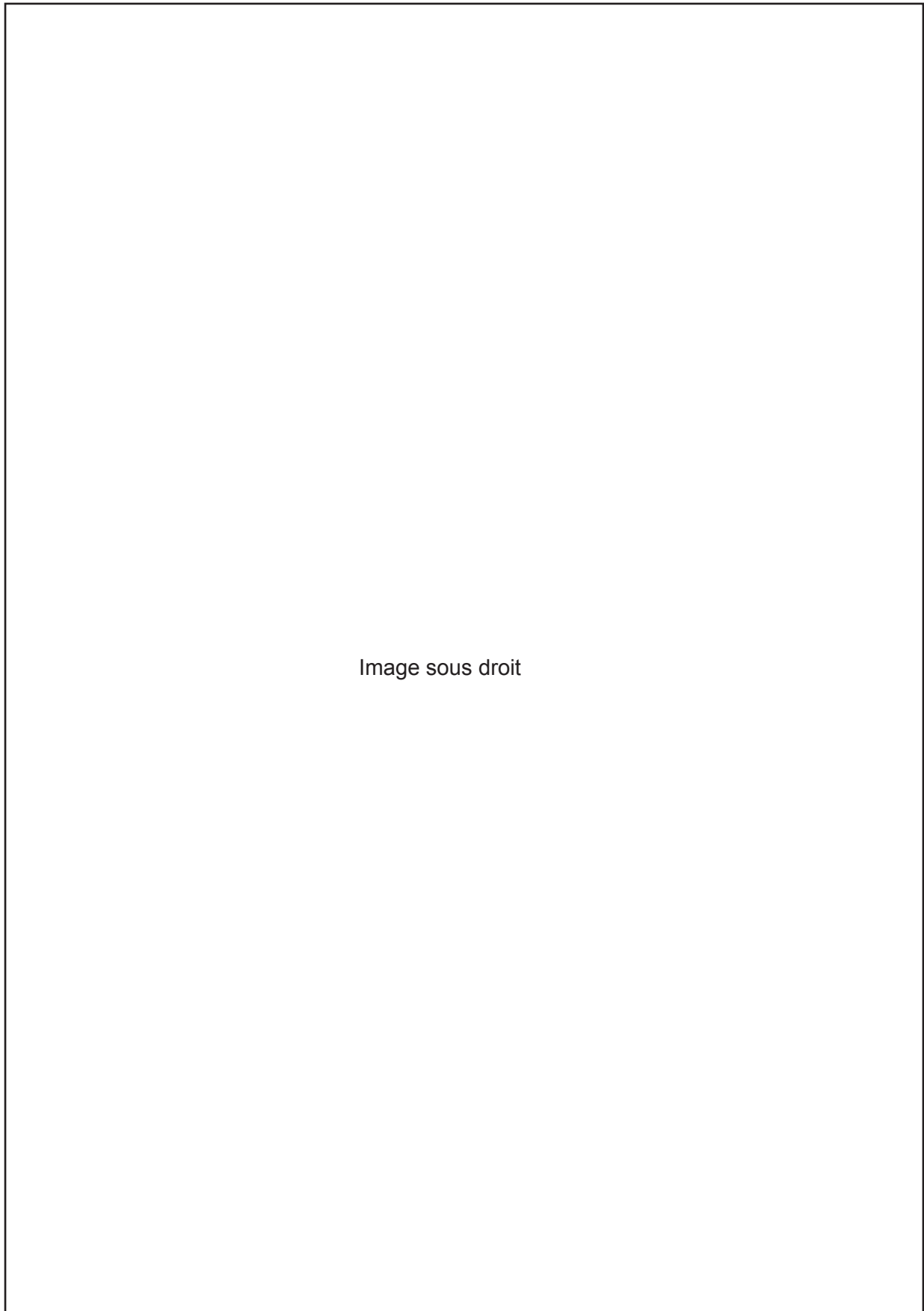


Fig. 2.15 a - Hameau de Chantilly (Jean-François Leroy architecte 1774). Le jeu d'inversion de l'intérieur et de l'extérieur dans la salle à manger. Un paysage total suggéré par l'illusion. (7F)

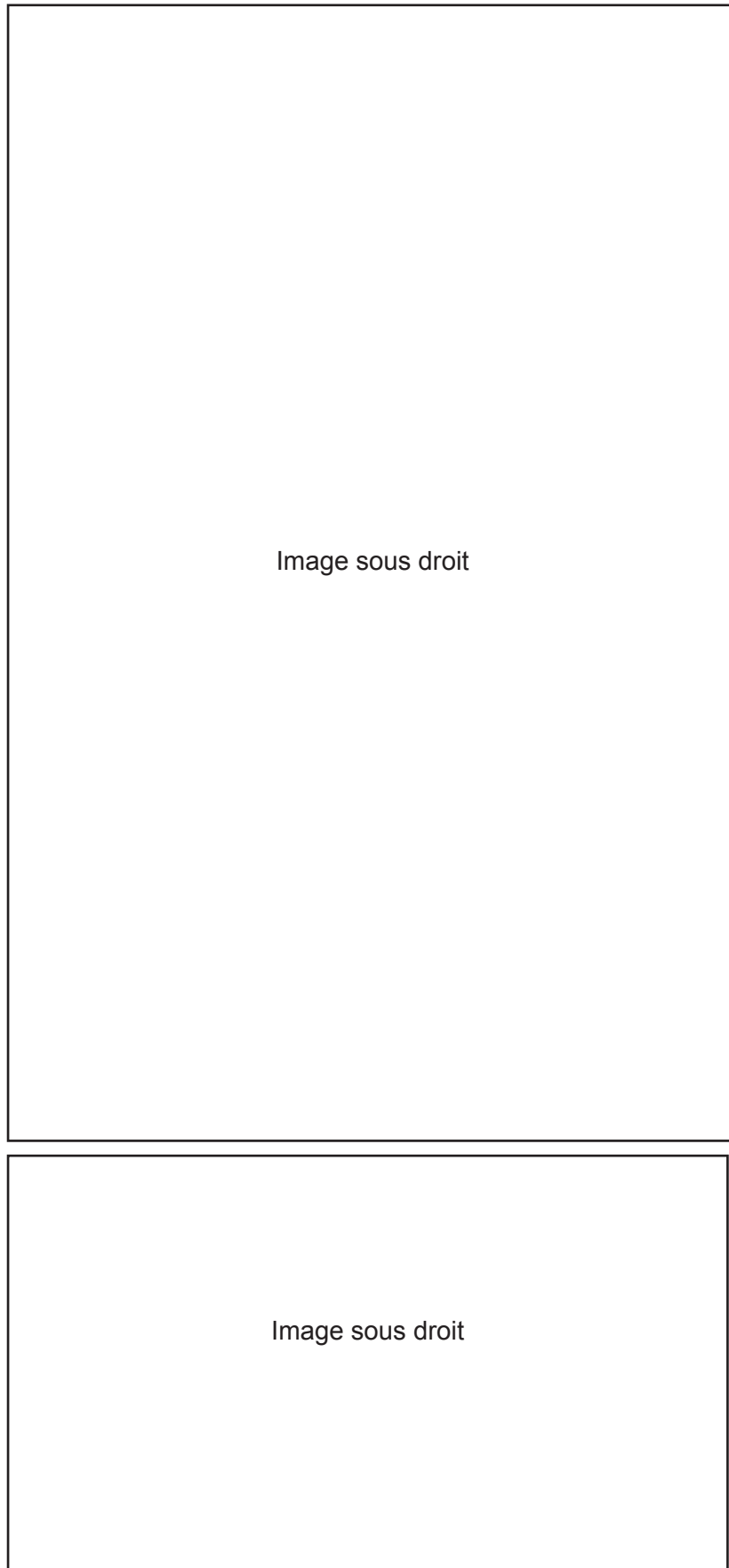


Fig. 2.15 b et c - Varsovie, Palais Mniejszy à Varsovie - Szymon Bogumil Zug architecte
1775, 1777 (HdJ)



Fig. 2.16 a - Désert de Retz, l'étang de la maison chinoise disparue (PH 1982)

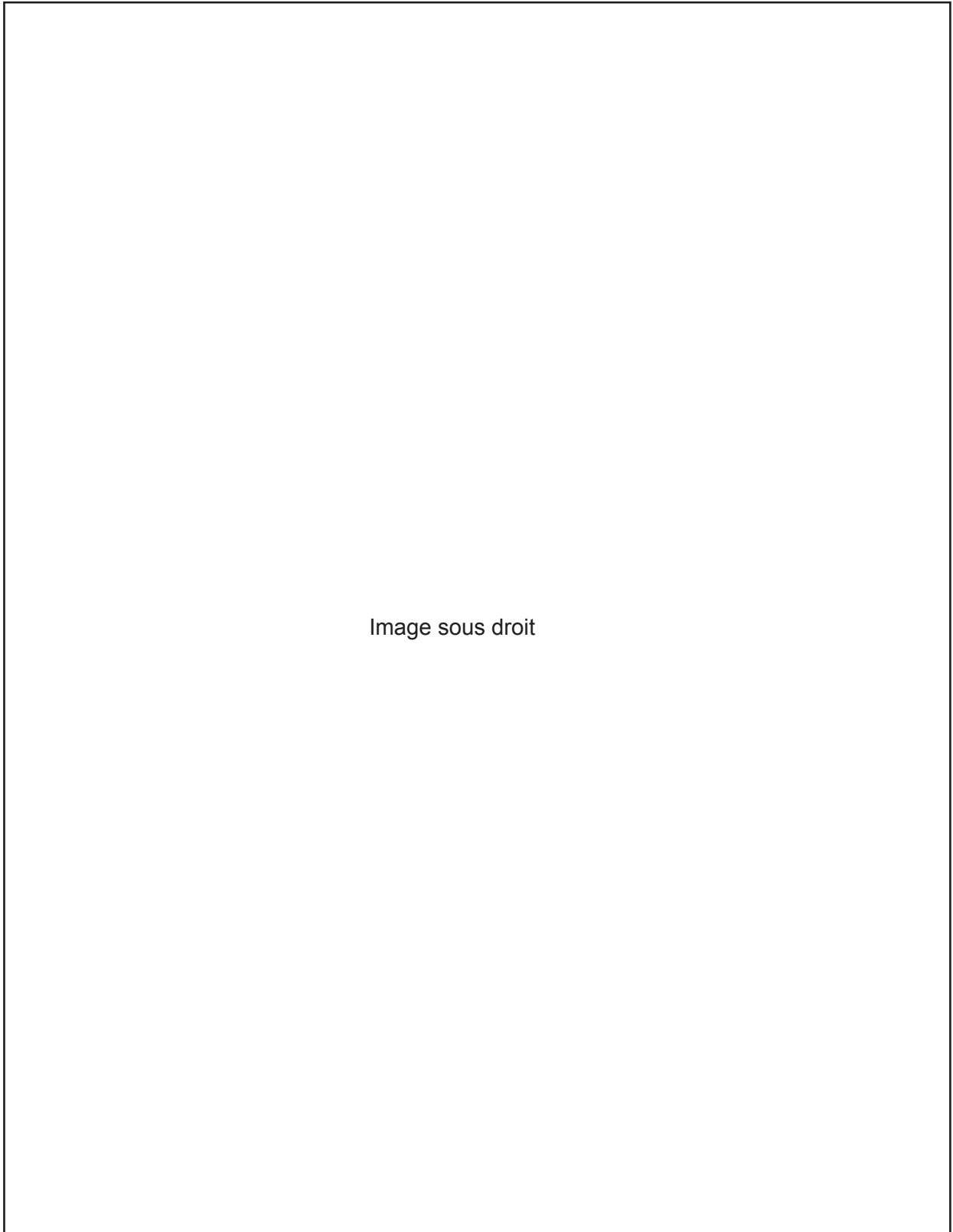


Fig. 2.16 b - Désert de Retz, Collage de Jacques Prévert sur une photo d'Izis. 1963 (Int)
L'arrière plan de la photo originale et la fenêtre abîmée laisse imaginer l'état du jardin.

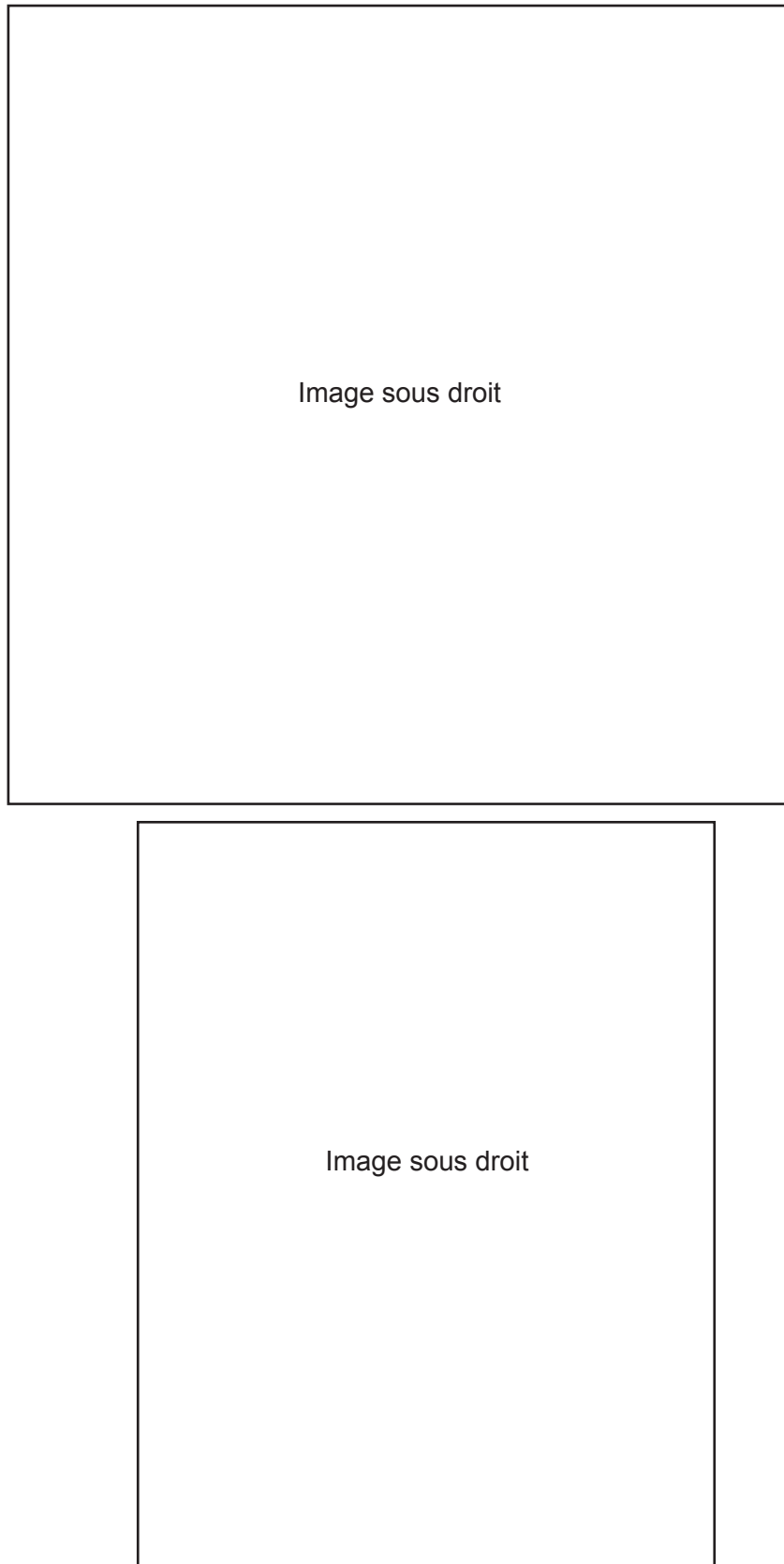


Fig. 2.16 c et d - Le groupe surréaliste au Désert de Retz. 1960. Photo haut anonyme, photo bas R. Van Hecke. (Site Association Atelier André Breton) Le jardin apparaît dans son état de 1960 (Int)

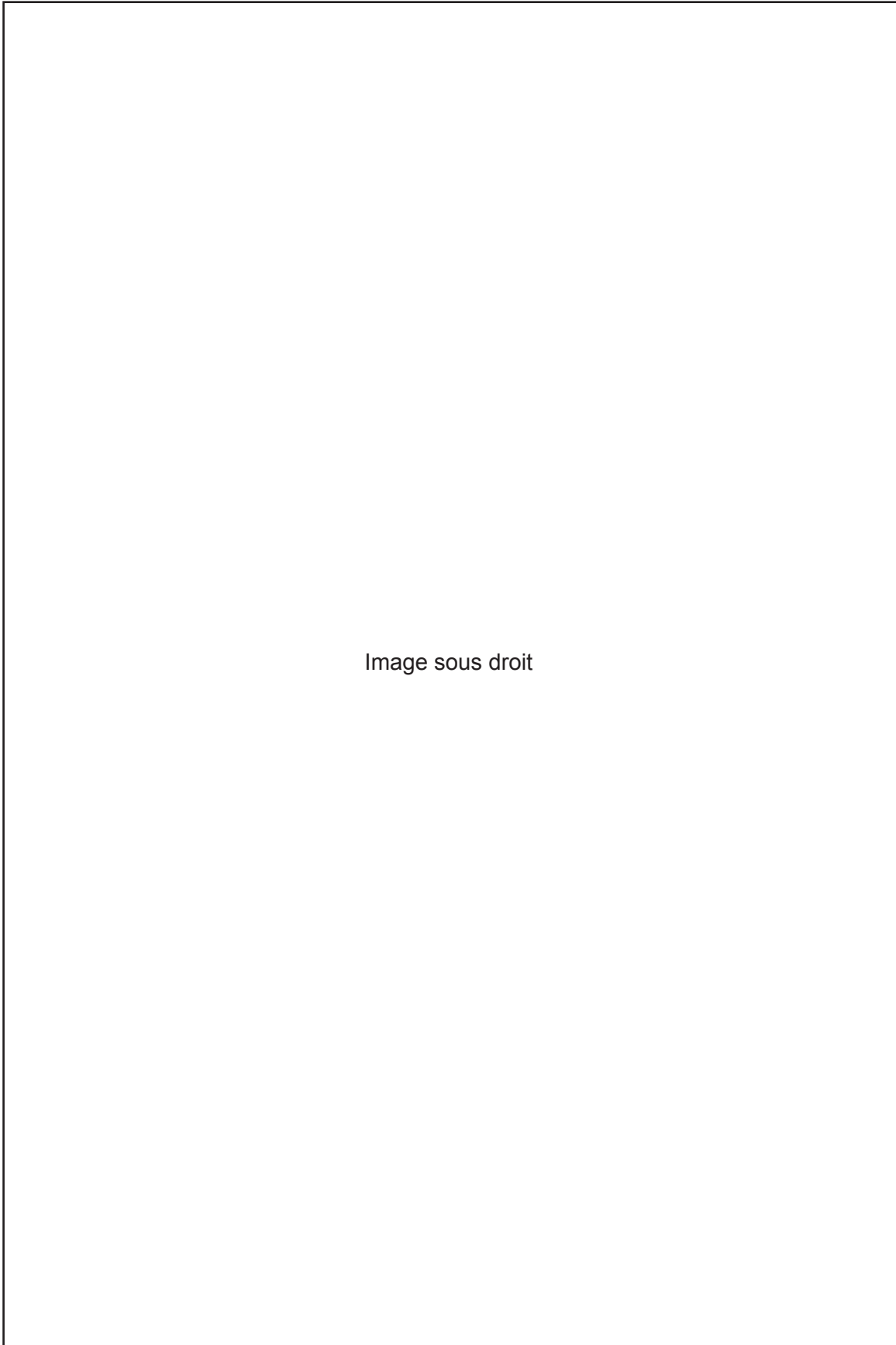


Fig. 2.17 - Monte-Cristo, le château (Int)

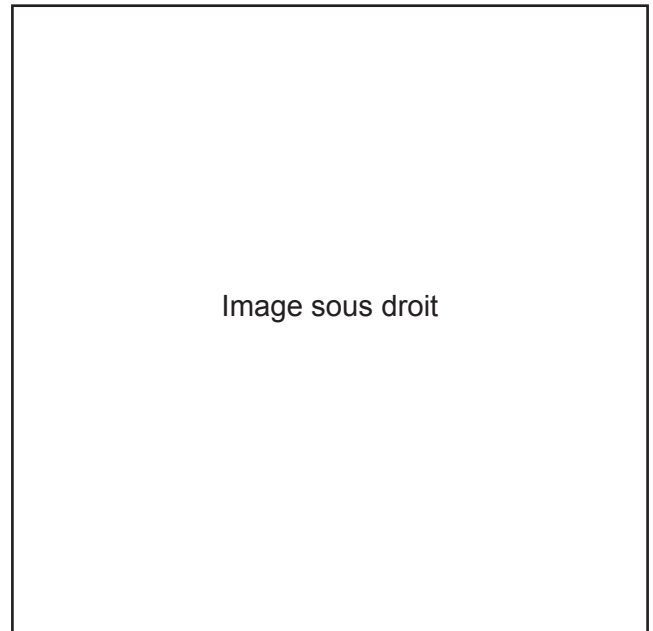
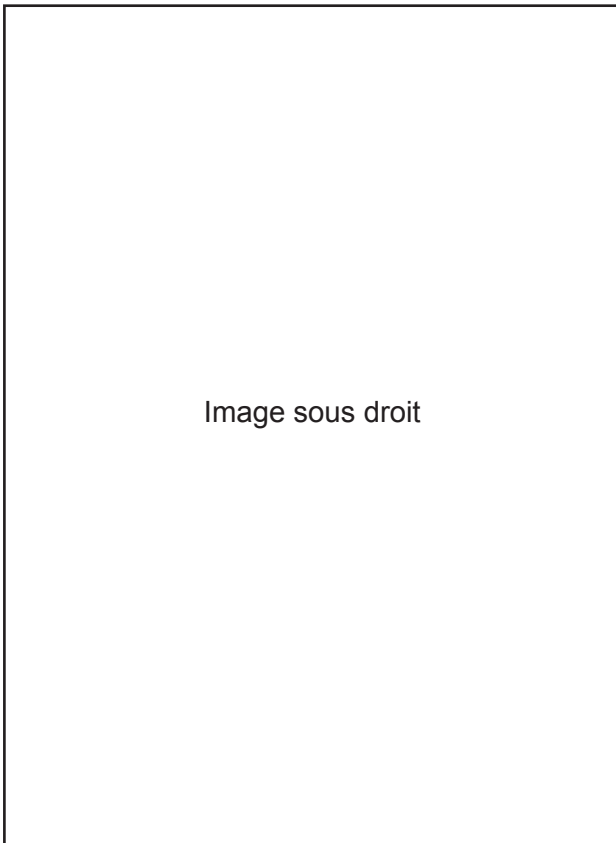
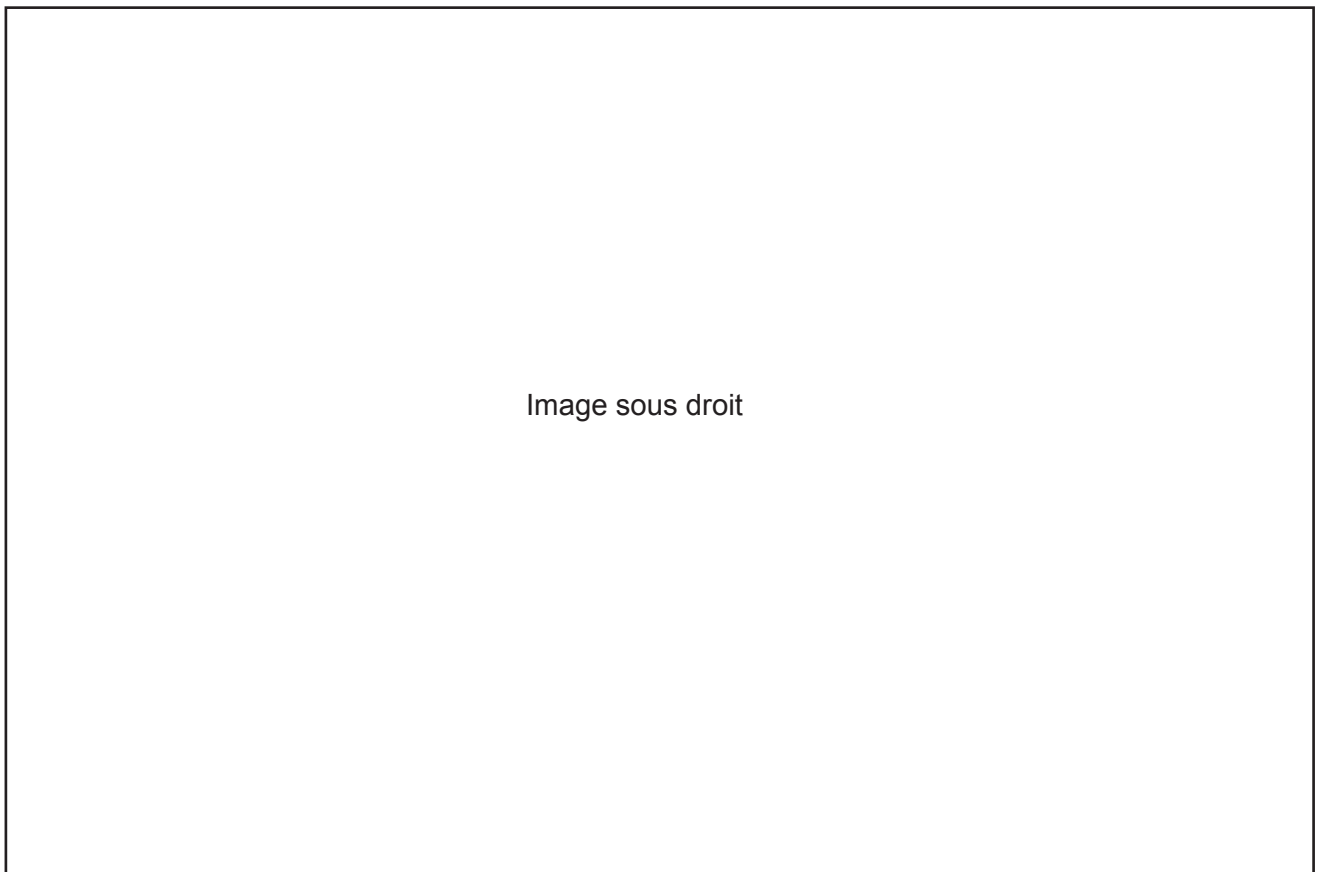


Fig. 2.18 a à c - jardin de Monte-Cristo (Int)
Le château d'If





Différents aspects du parc



Fig. 2.19 a à f
Le parc du château de Barbirey-sur-Ouche. (PH
1995 / 97)
e - Le bois.

- a - Le paysage depuis le haut du jardin, vue vers le village.
- b - Les prairies basses.
- c - Vue de l'étang depuis la terrasse.
- d - Le paysage depuis le verger (avant replantation)

f - Le salon du rez-de-chaussée pendant l'exposition de B; Lassus en 1995.





Fig. 2.20 - Barbirey-sur-Ouche (1995)
Des dessins qui montrent des objets.



Fig. 2.21 a et b - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)
Des dessins qui montrent des espaces.
Certains dessins, initialement réalisés pour d'autres situations prennent une place vraisemblable dans le paysage du jardin.

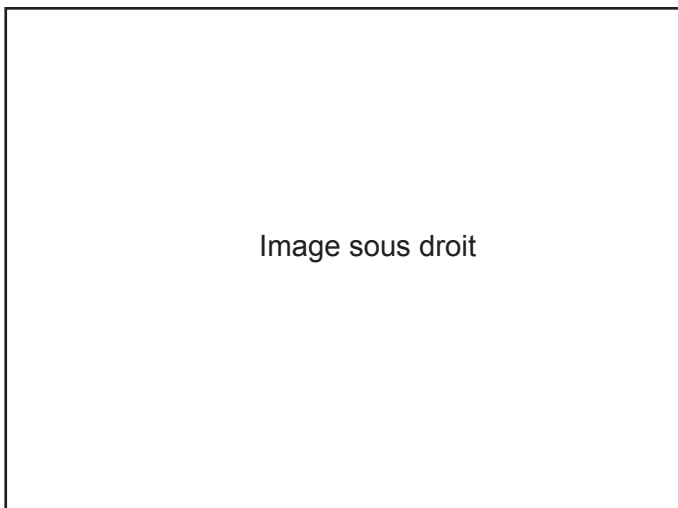
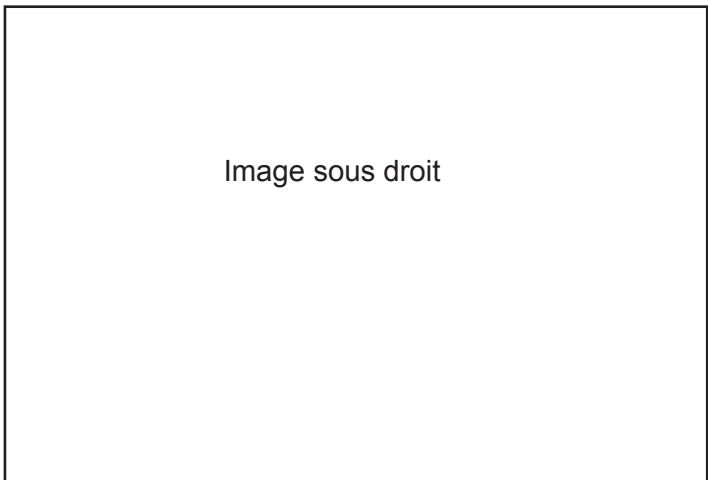


Fig. 2.22 - Le dessin original de l'insecte dans le marais pour le concours du Jardin de l'Antérieur. 1975. (BLIa)

Image sous droit



Fig. 2.23 - Le dessin original de la grotte par B. Lassus. (BLIa)

Fig. 2.24 - Grotte dans le jardin de Boboli détail.. (PH 1988)

Fig. 2.25 - Grotte du Tibre dans le Jardin de Stourhead. (PH 1990)



La profondeur de champ

Fig. 2.26 a - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)

Le dessin est net et l'arrière-plan est flou



Fig. 2.26 b - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)

L'arrière plan est net et le dessin est flou

Deux mises au point qui correspondent à ce que l'œil peut faire pour une vision ordinaire.



Fig. 2.26 c - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)

Toute la profondeur de champ est nette

Une situation que le travail sur le diaphragme de l'appareil photo, donc sur le «temps» de l'image, rend possible mais que l'œil ne peut pas constituer compte tenu de la différence de taille des objets et l'éloignement des plans à regarder.

Dans la réalité, le temps est en suspension dans le passage d'une mise au point à l'autre par l'œil.





Fig. 2.27 a - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)
La projection des images sur une partie non attendue de la scène.

Fig. 2.27 b - Barbirey-sur-Ouche (PH 1995)
Le salon disparaît comme pièce du fait de la présence à peine perceptible des dessins. L'impression d'une exposition de dessins en est affaiblie et le jeu du jardin trouve là une chance de se mettre en place pour chacun. C'est dans cette présence suggérée des objets à voir dans l'exposition que se joue la liberté du spectateur.

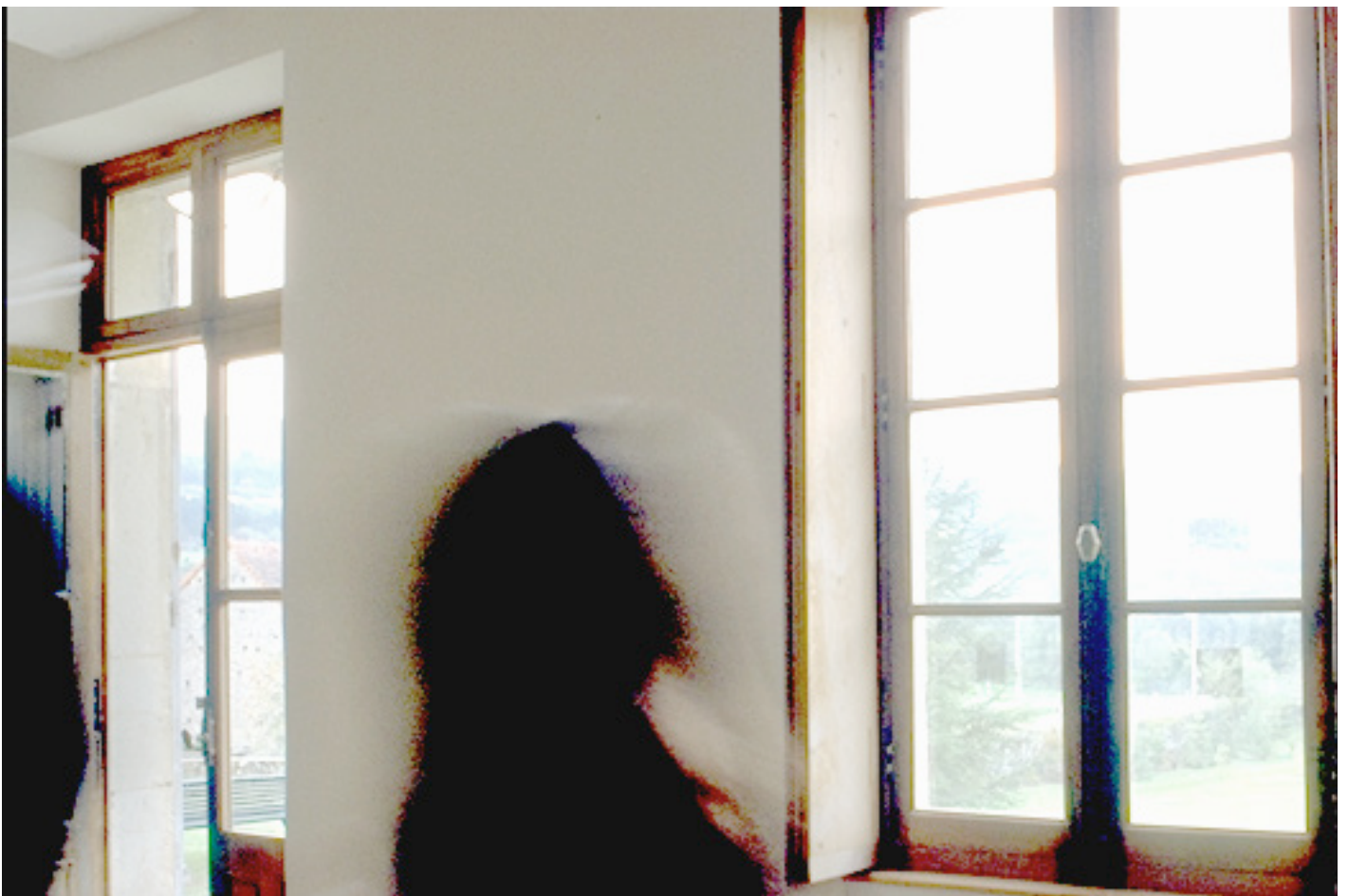




Fig. 2.28 - Barbirey-sur-Ouche. Le potager. (PH 1995)

Deux motifs «classiques» du jardin sont présents dans la réalité du parc, mais n'apparaissent pas dans les dessins de B. Lassus.

Fig. 2.29 - Barbirey-sur-Ouche. L'étang. (PH 1995)

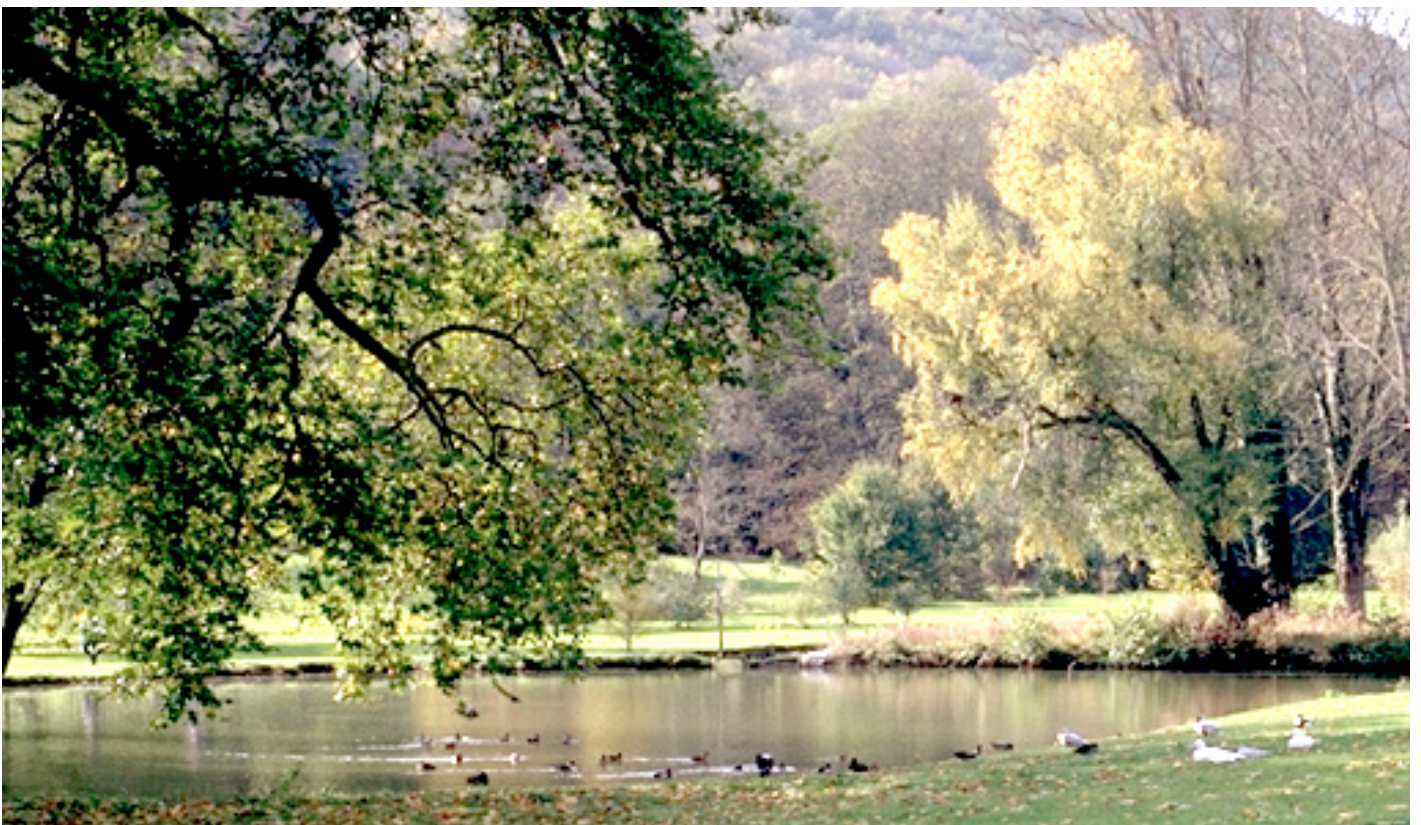


Image sous droit

L'indétermination des images

Fig. 2.30 - Vue topographique. Samuel Buck. The east view of Arundel Castle. 1737. (SK)

Image sous droit

Fig. 2.31 - Vue pittoresque avec une survivance de la description de l'objet par la vue topographique. Thomas Girtin. Melrose Abbey. 1796. (SK)

Fig 2.32 - G Piranèse. Plan reconstitué du forum romain (Antichità Romane 1756), où l'on distingue «les vestiges existants des éléments purement imaginaires dessinés en hachures différentes.» (PI)
Piranèse réinvente sur un mode pourtant documentaire les plans de la Rome antique.

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 2.33 a - Thomas Jones, Tivoli, vue de la villa Mæcenas. 1777. (SK)

La vue est devenue entièrement pittoresque. elle se laisse regarder dans ses codes picturaux. Mais les commentaires faits par l'auteur autour de l'image tendent à déplacer la vue vers une image sublime.

« Foaming Torrents rush down the precipices into the deep Abyss with a fearful Noise and horrid Grandeur.»
Des torrents écumants se ruant dans des précipices, vers les profonds abysses avec un bruit effrayant et une grandeur horrible.

Image sous droit

2.33 b
(Int)

2.33 c
(Int)

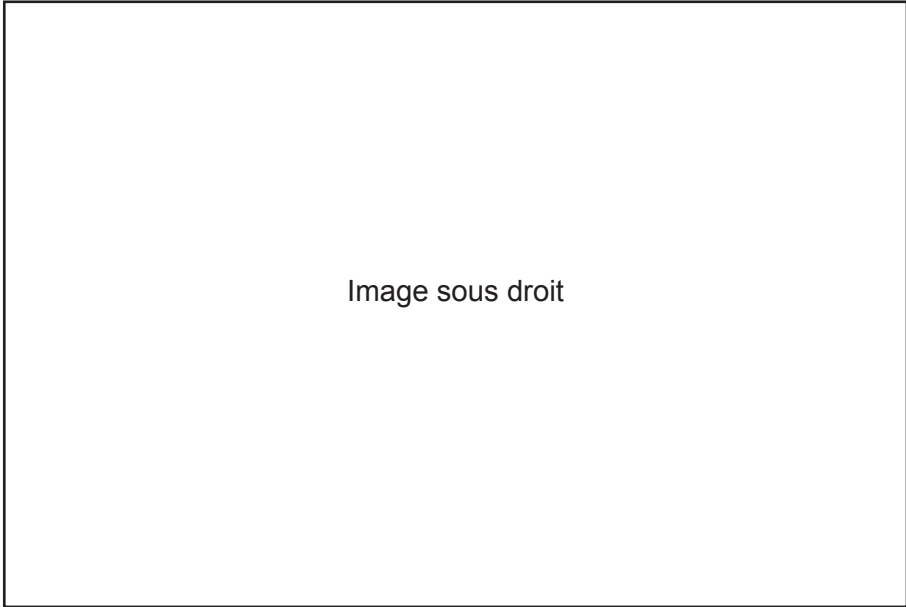


Image sous droit

2.33 d
(Int)

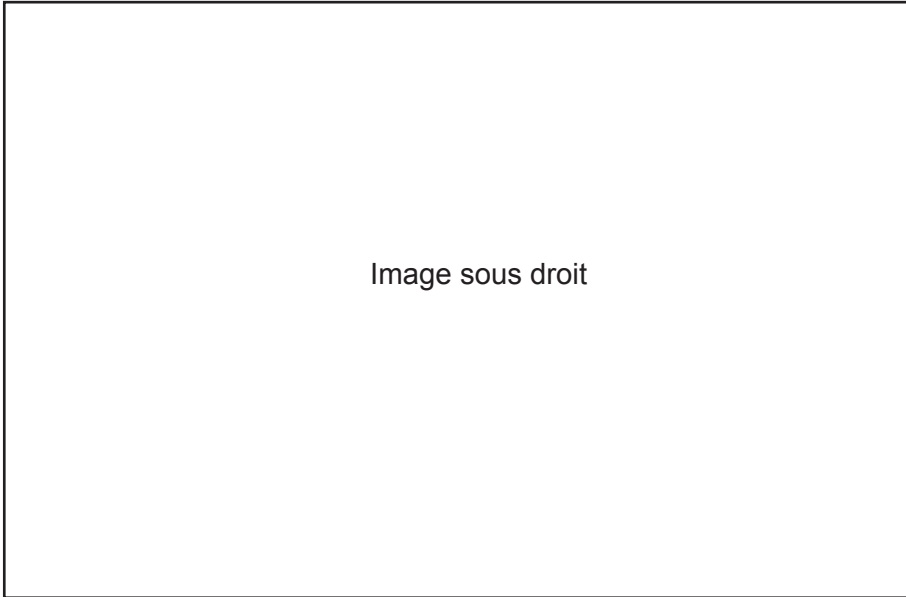


Image sous droit

2.33 e
(Int)

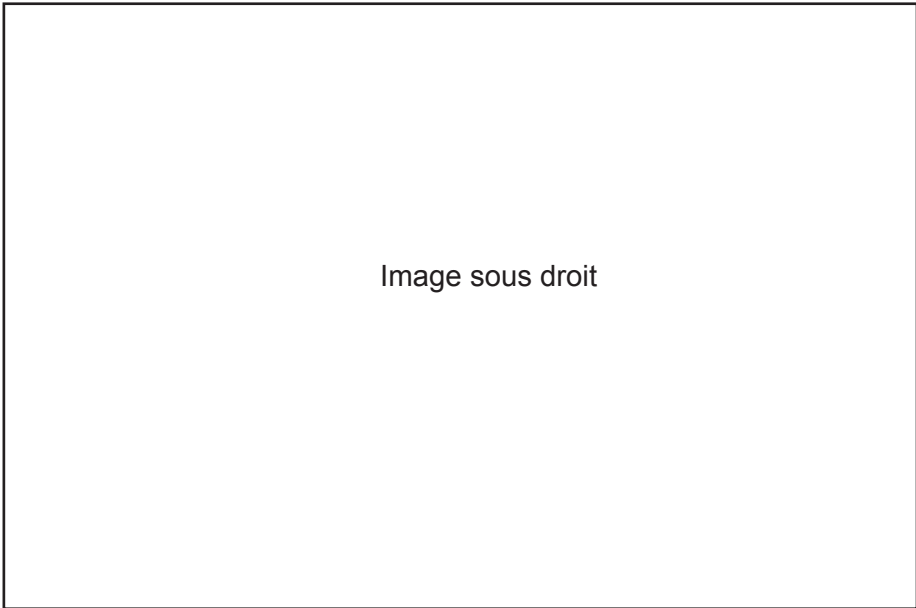


Image sous droit

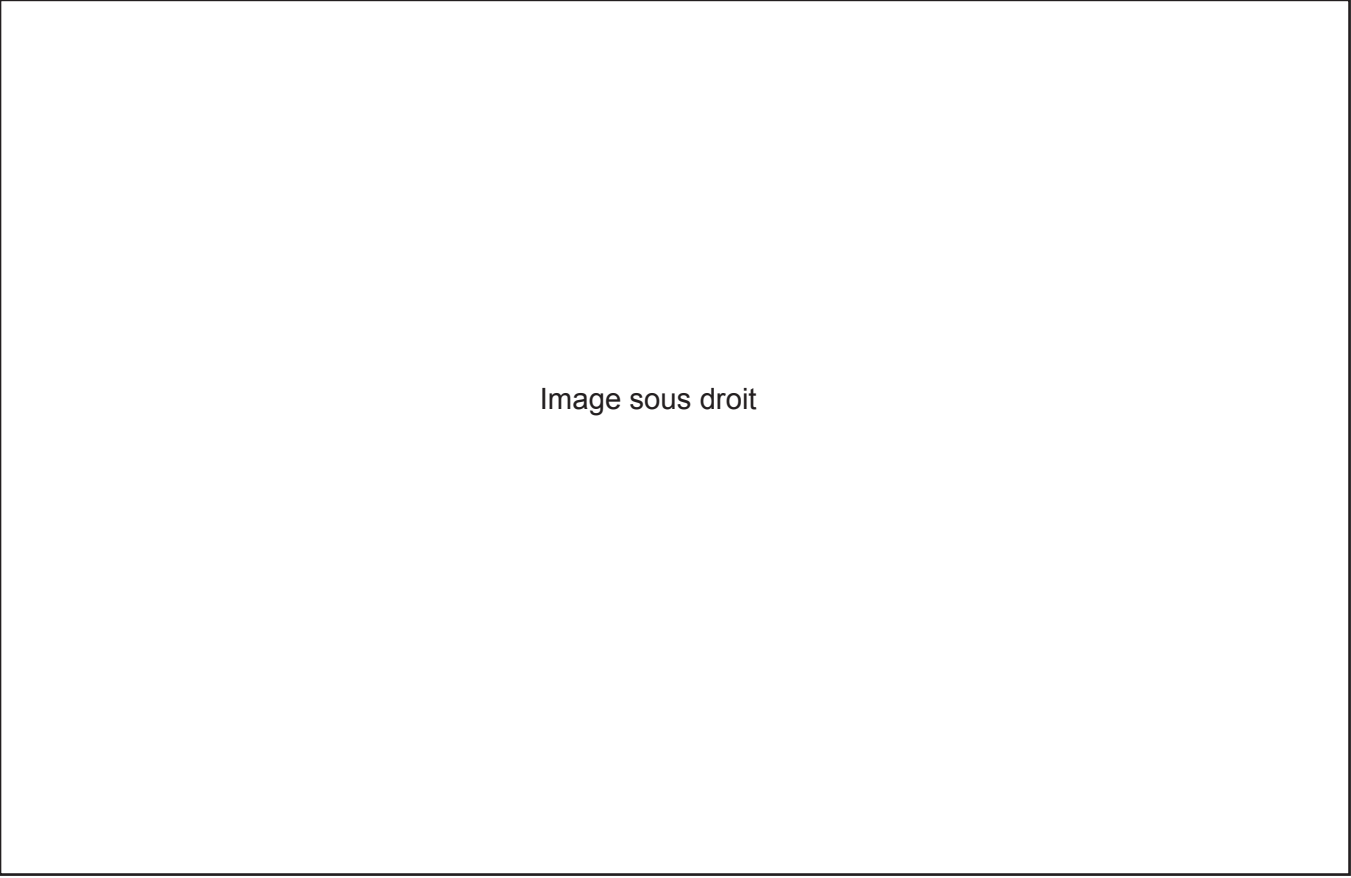


Image sous droit

Fig. 2.34 - Piranèse. Grande cascade à Tivoli. 1766. (PI)

La référence est sublime dans les gravures antérieures notamment celles de Piranèse qui datent de 1766



Fig. 2.35 a et b

Deux vues actuelles du site (PH 2002)



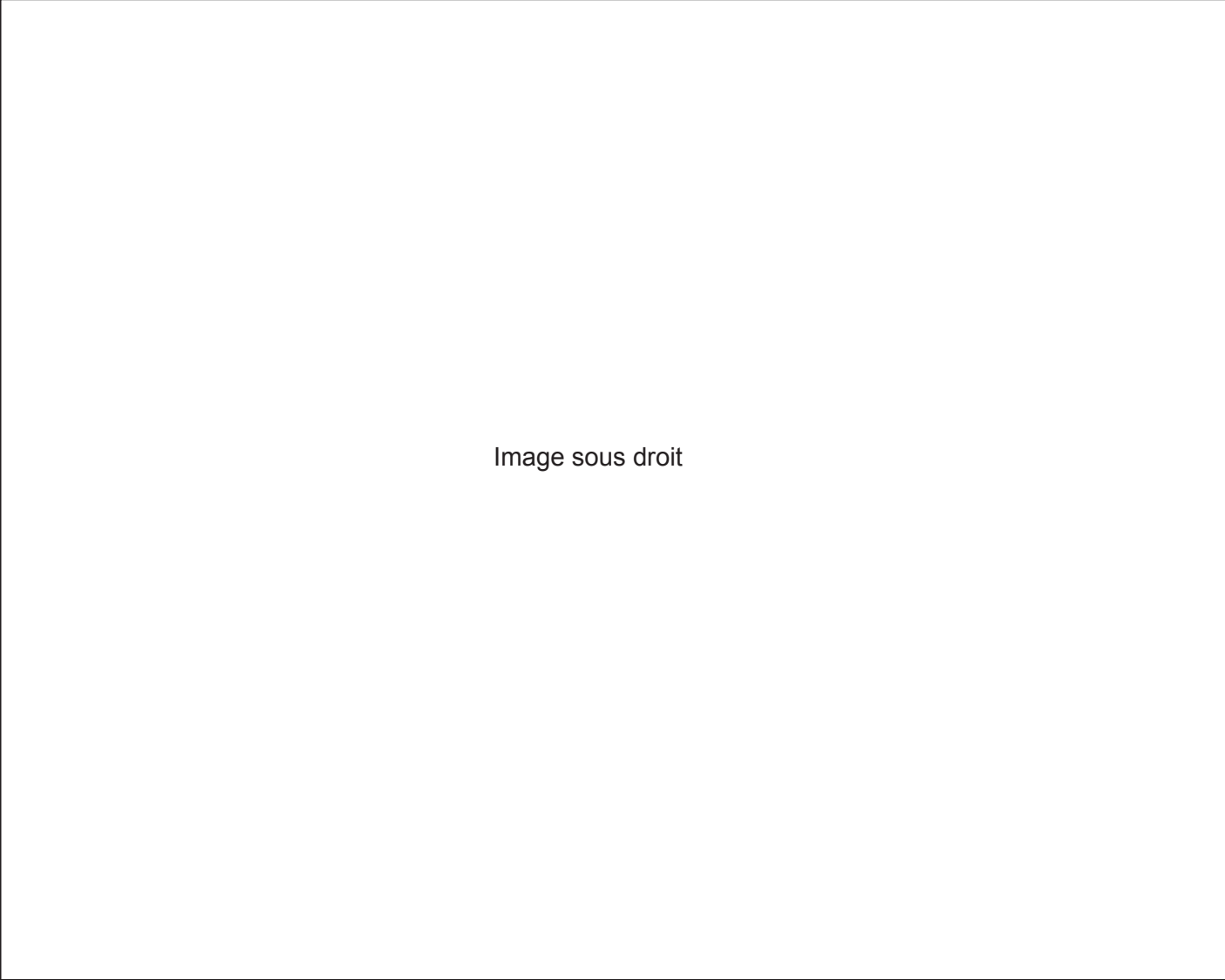


Image sous droit

2.36 - Alexander Gardner - The Burnside Bridge at Sharpsburg on Antietam Creek. Sept. 1862. (LC)

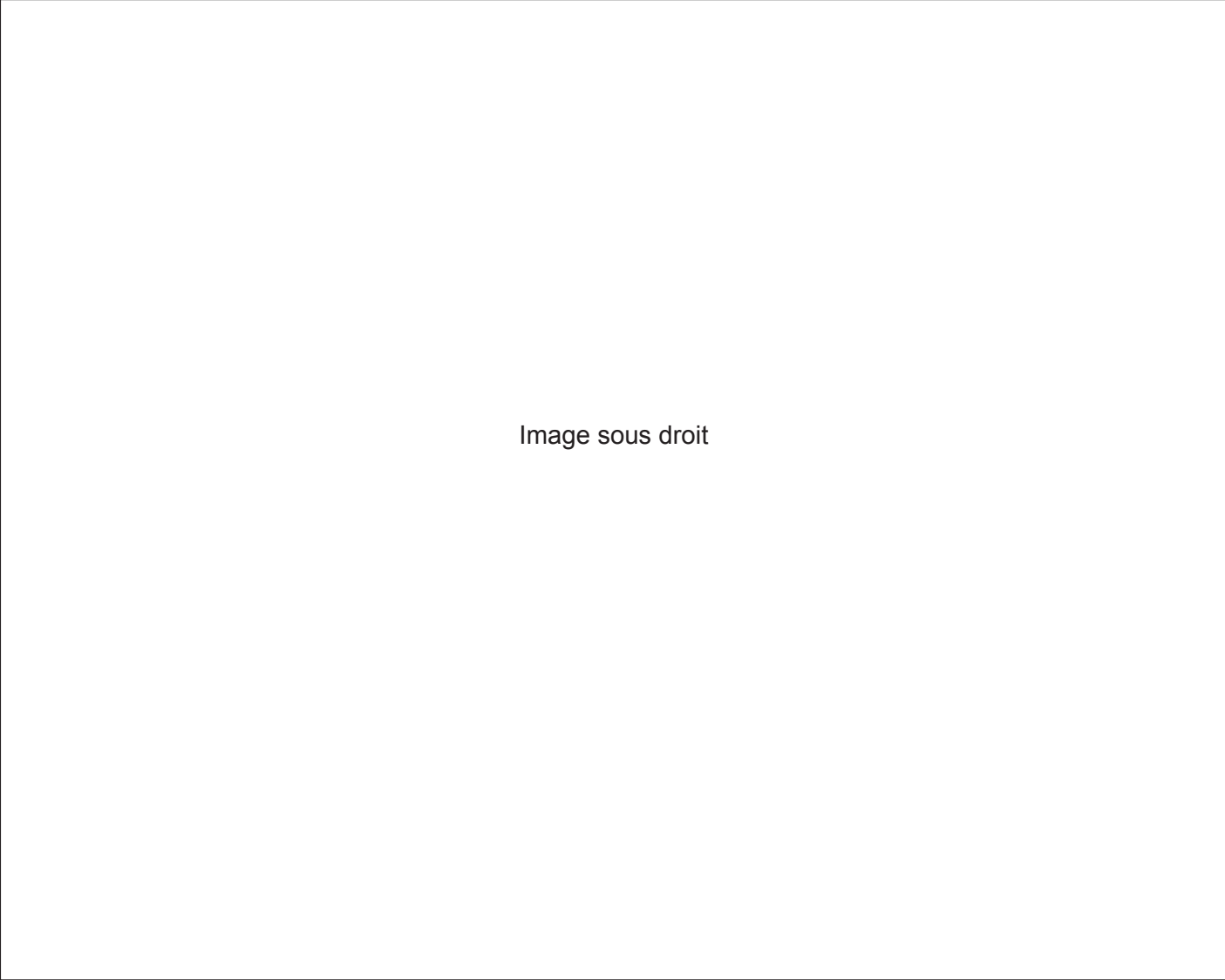


Image sous droit



2.37 - Lancelot 'Capability' Brown - Croome Park - (PH 2015)





2.37 - Lancelot 'Capability' Brown - Croome Park - (PH 2014)

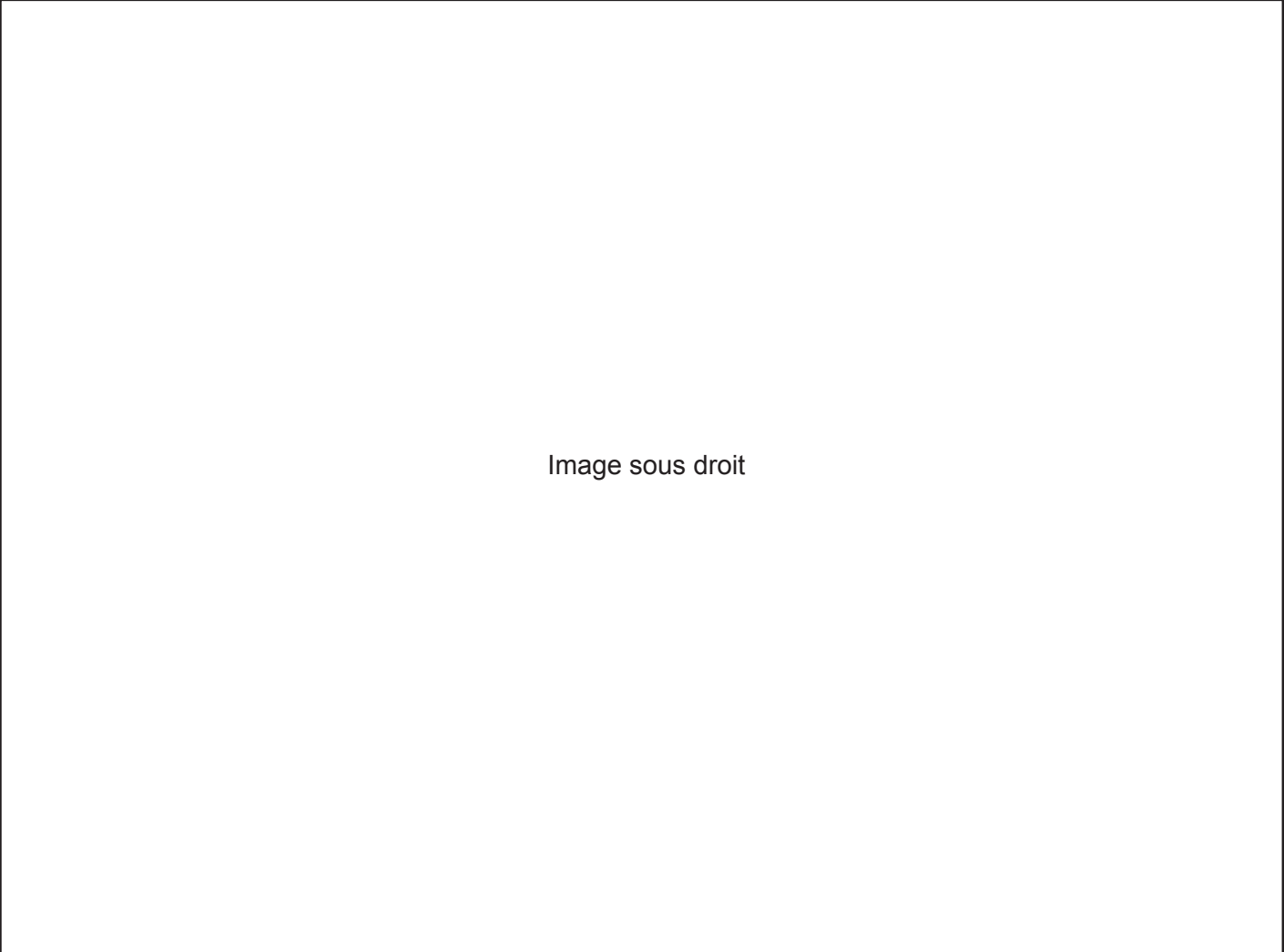
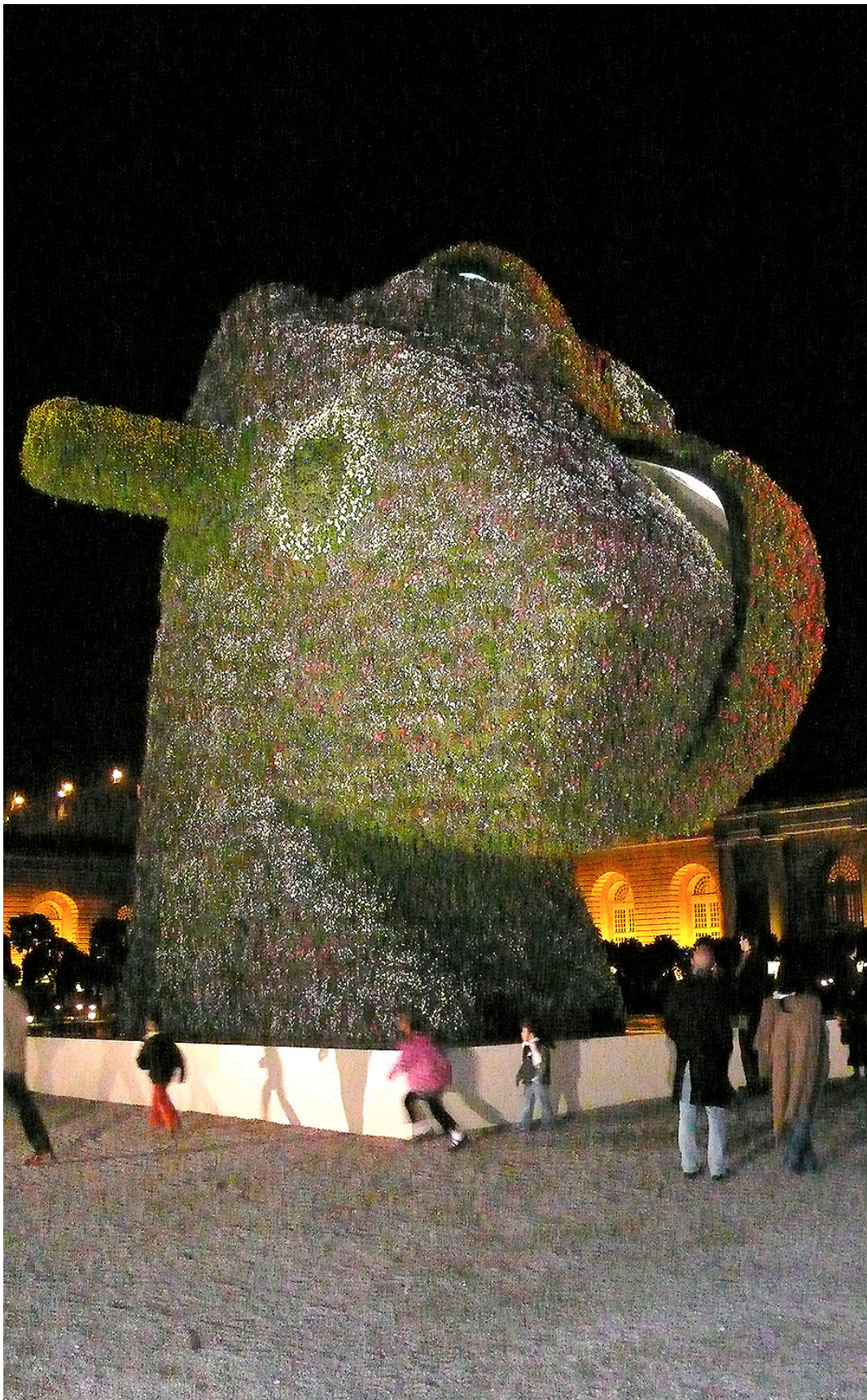


Image sous droit

Fig. 2.38 - Édouard Pignon, petit nu en majesté. 1989. Aquarelle et fusain. 0,575 x 0,78. (EP)



2.39 - Jeff Koons - Balloon Flower - Versailles - (PH oct. 2008)



2.39 - Jeff Koons - Spilt Rucker - Versailles - (PH oct. 2008)



2.40 - Bernar Venet - Lignes verticales - Parc de Marly - (PH oct. 2011)



2.40 - Bernar Venet - Arcs en désordre : 5 arcs x 5 - (PH oct. 2011)



2.41 - G. Pennone - Albero folgorato - Arbre foudroyé (2012) - (PH 2013)



2.41 - G. Pennone - Idee di pietra - Idées de pierre (2010) - (PH 2013)



2.41 - G. Pennone - Le foglie delle radici - Les feuilles des racines (2011) - (PH 2013)



2.41 - G. Pennone - Elevazione- Élévation (2011) - (PH 2013)



Fig. 2.42 a et b
Anish Kapoor -
Descension (2014).
Versailles (PH
2015)

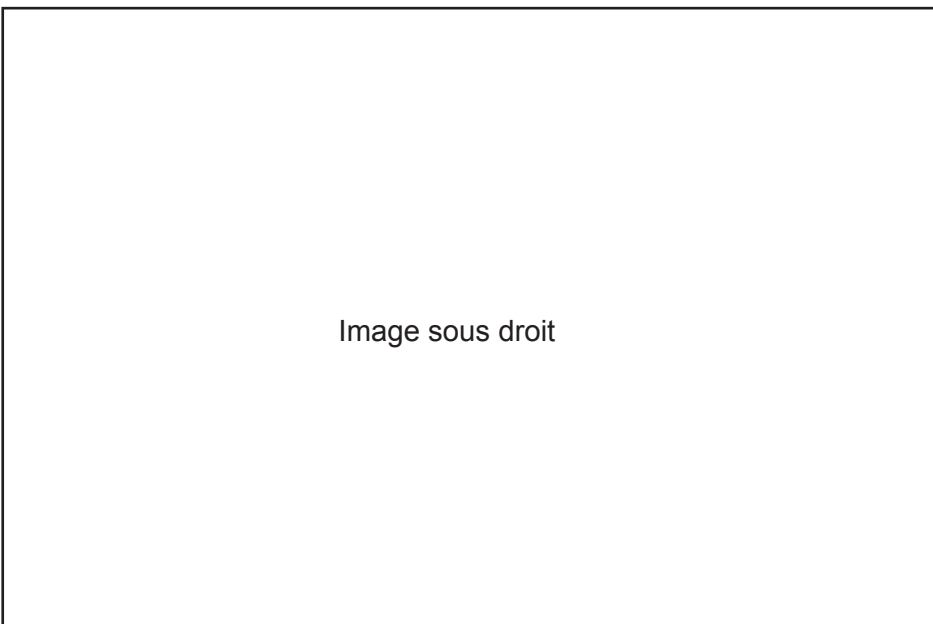


Image sous droit

Fig. 2.42 c
Anish Kapoor - Descension 2014
Présentation à Versailles en
2015.

Photo sans les barrières de
sécurité.

Photo de Fabrice Seixas trouvée
sur le site du journal La Croix

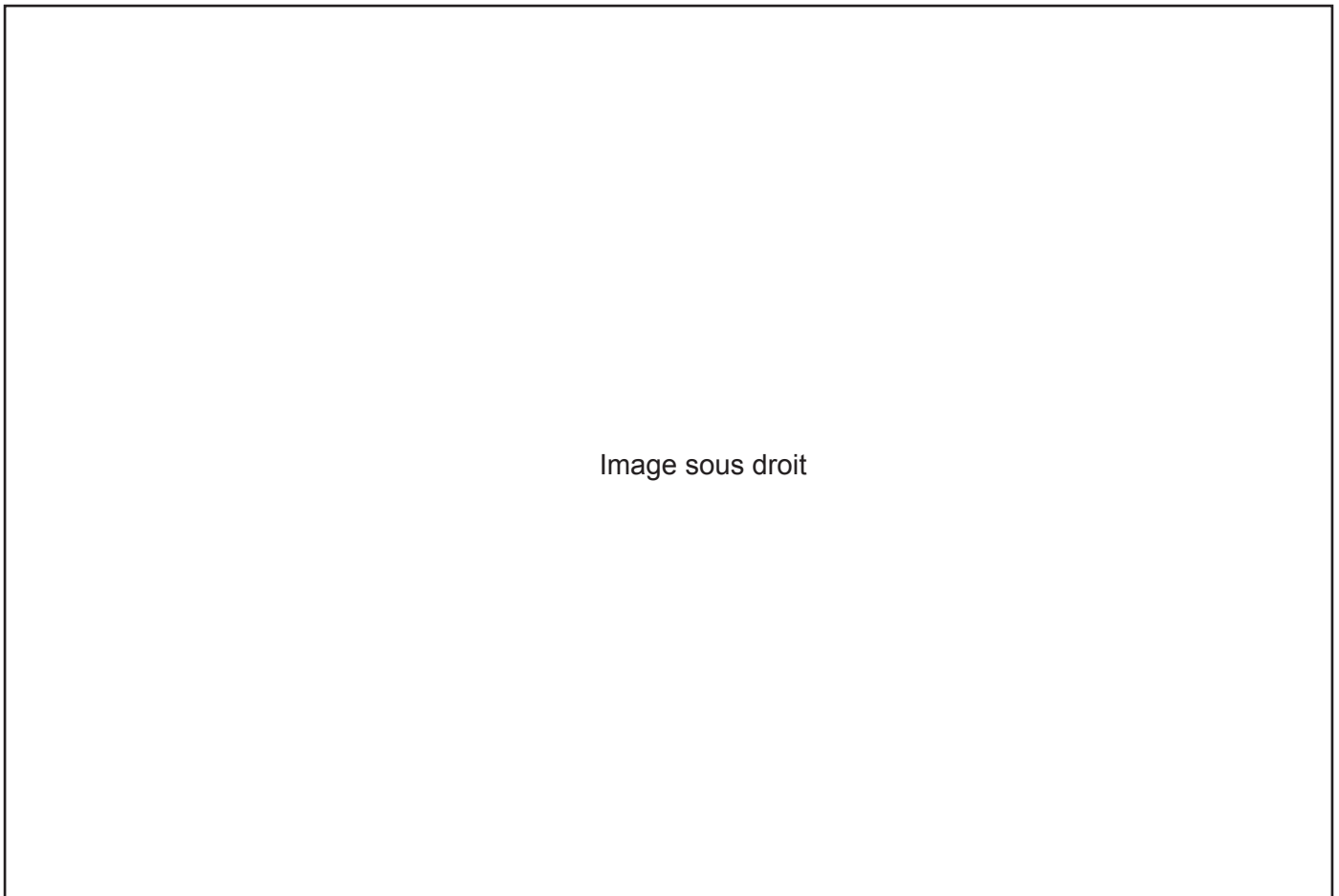


Fig. 2.43 - Barbirey-sur-Ouche 1995. Dessin de B. Lassus, la tête aux yeux qui changent. (BLIa)

Déclencheur de l'imaginaire par son côté invraisemblable, ce dessin est néanmoins encore dans le site du jardin de Barbirey, puisque l'on peut y reconnaître facilement le grand Sequoidendron qui se détache sur l'amorce de l'horizon boisé de la colline qui fait le fond du parc.

Le regard change.

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 3

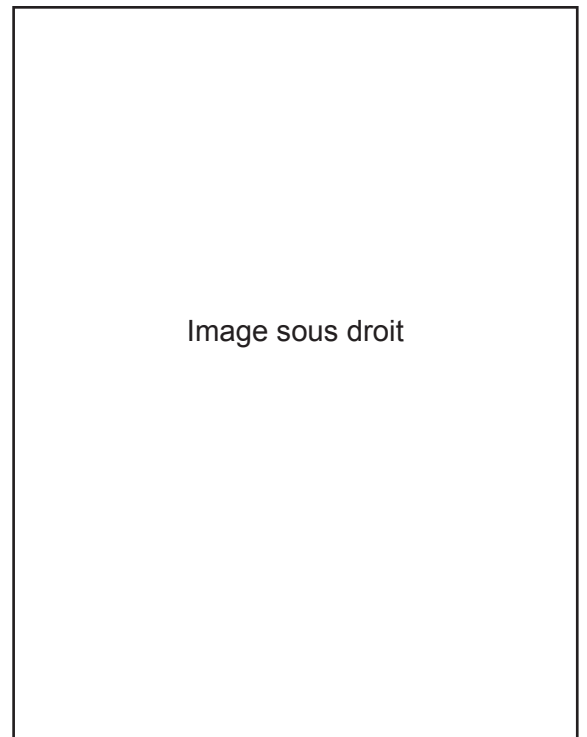
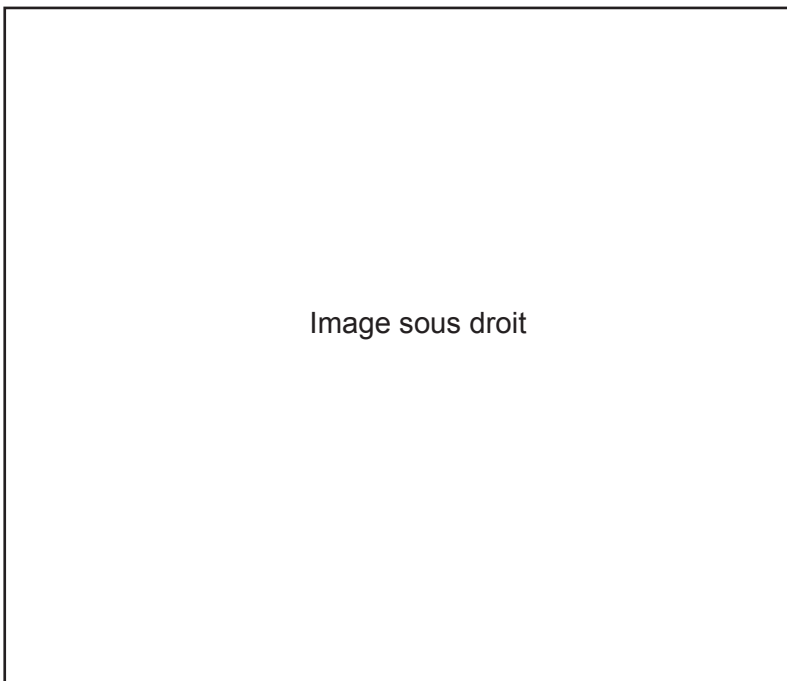
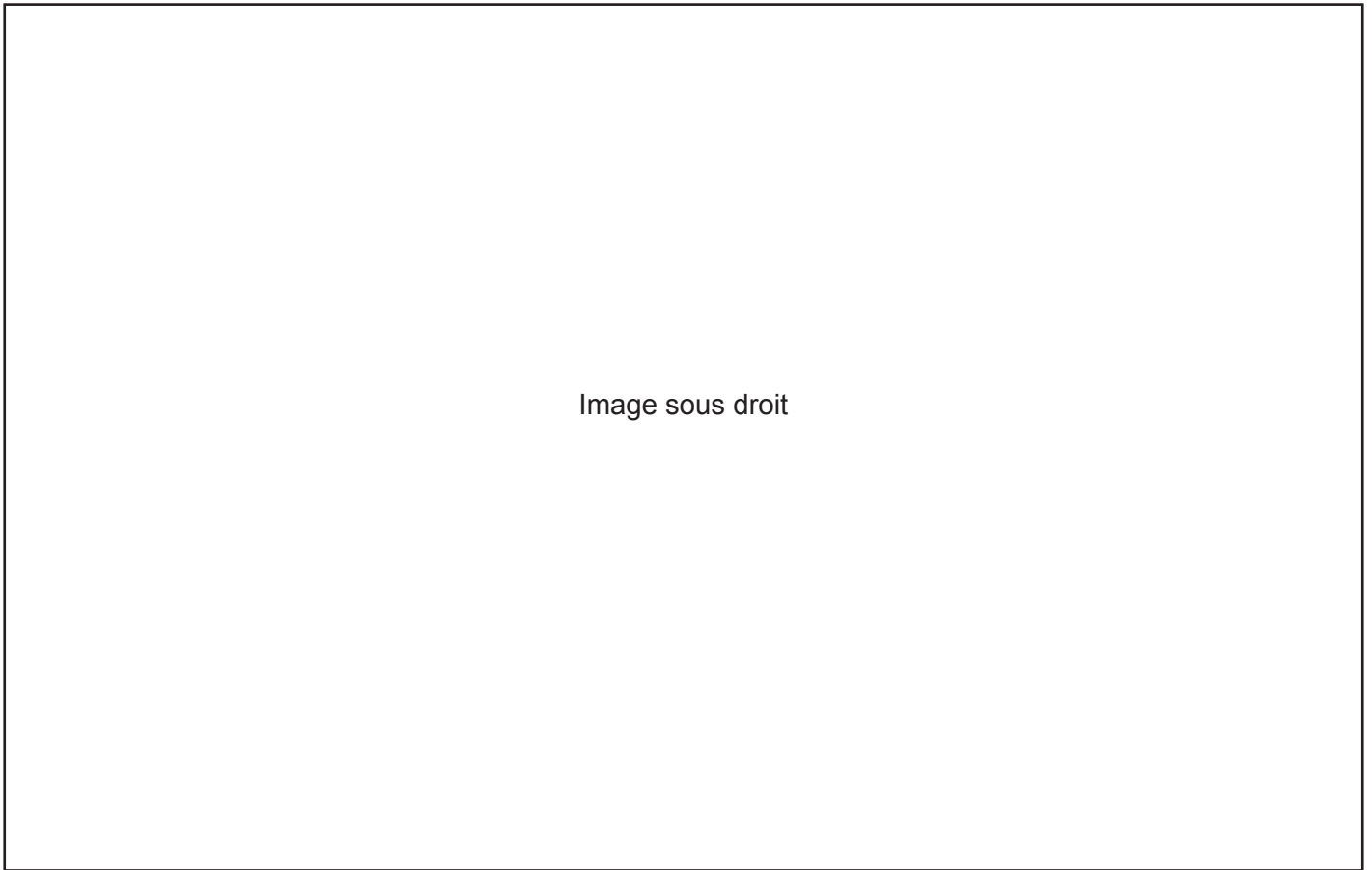


Fig. 3.1 a - Zoran Music. Nous ne sommes pas les derniers. (ZM 1970)

Fig. 3.1 b et c - Zoran Music. Motifs végétaux. (ZM 1972)

L'unité du travail du peintre

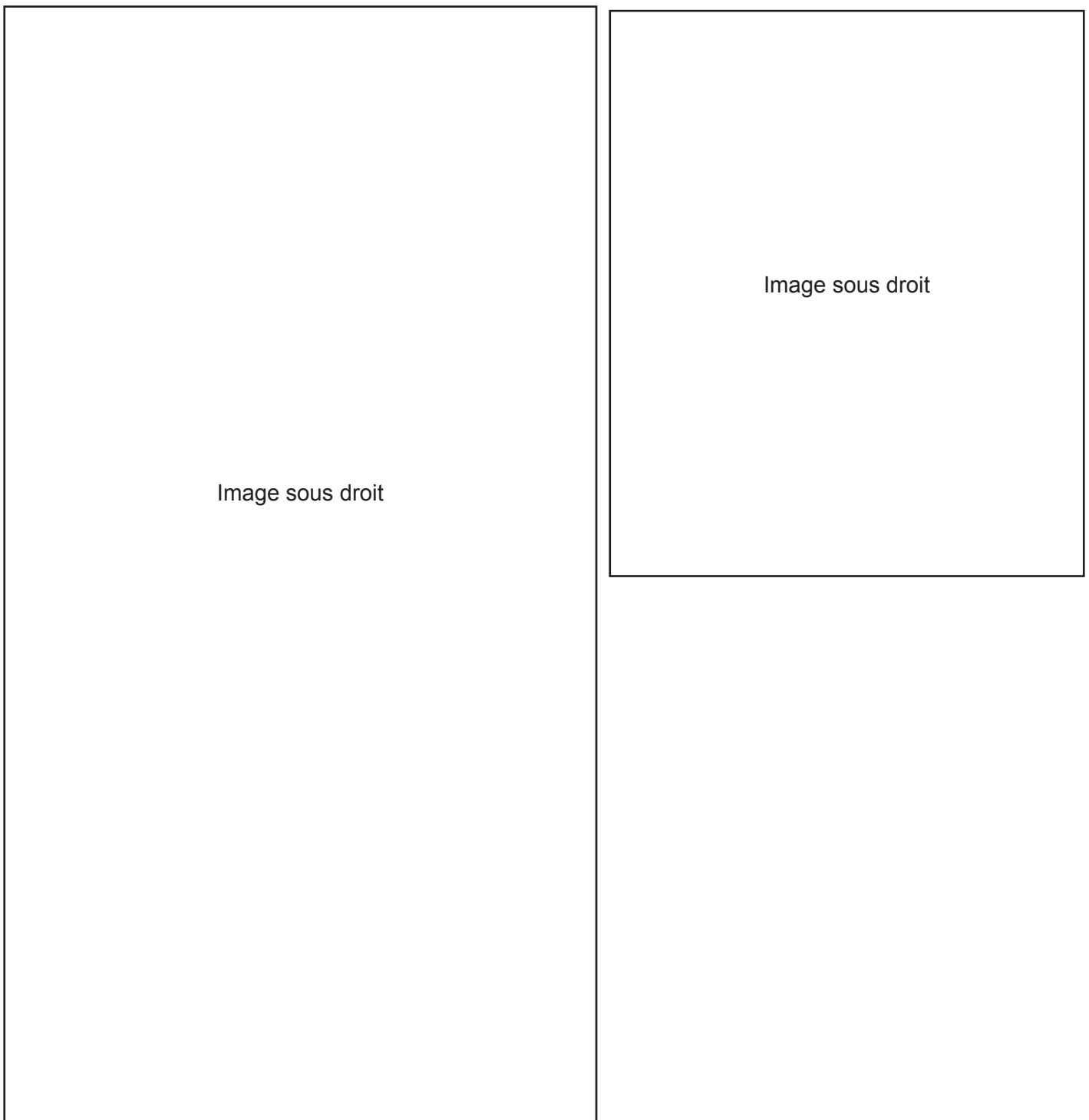


Fig.3.2 a - Pier Kirkeby. Tor Sommer. Laeso. 1989. Huile sur toile 200 x 110. (CG)

Fig.3.2 b - Pier Kirkeby. Lau Mane. Laeso. 1989. Huile sur toile 200 x 170. (CG)

Une peinture qui serait encore peinture de paysage ?

Mais plus comme référence à une nature pure, ni comme état stabilisé de la nature sous forme du tableau.
«Elle n'est pas extraite de l'univers comme un échantillon pris dans un système, elle est ce système, en formation.»

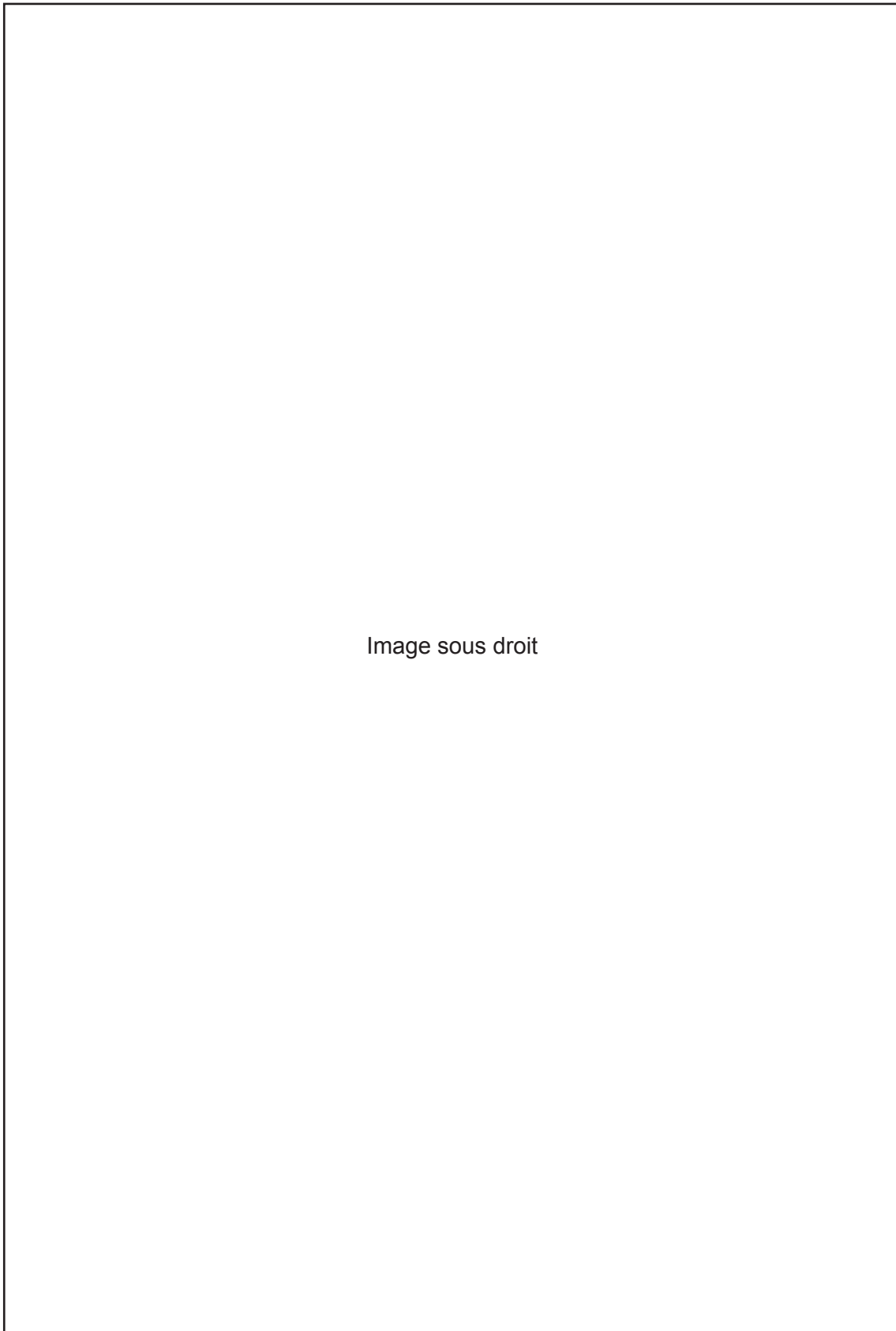


Fig. 3.3 a - Joan Mitchell. Tilleul. 1978 Huile sur toile 240 x 180. (JM)



Fig .3.3 b - Place de l'église de Caugé dans l'Eure - (PH 1985)

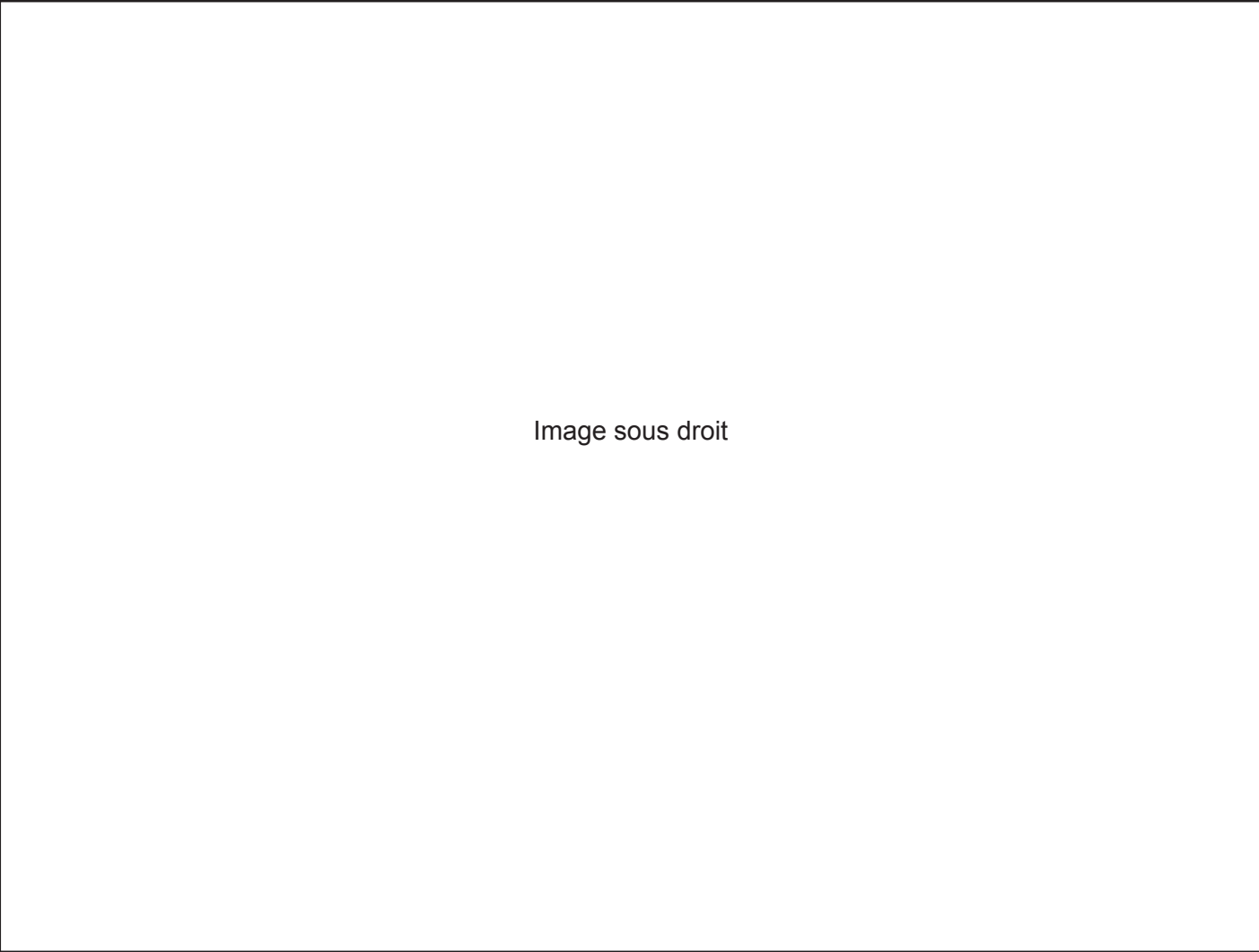


Image sous droit

Fig. 3.4 - Sam Francis. Middle Blue. 1957. Huile sur toile. 183 x 243 (SF)

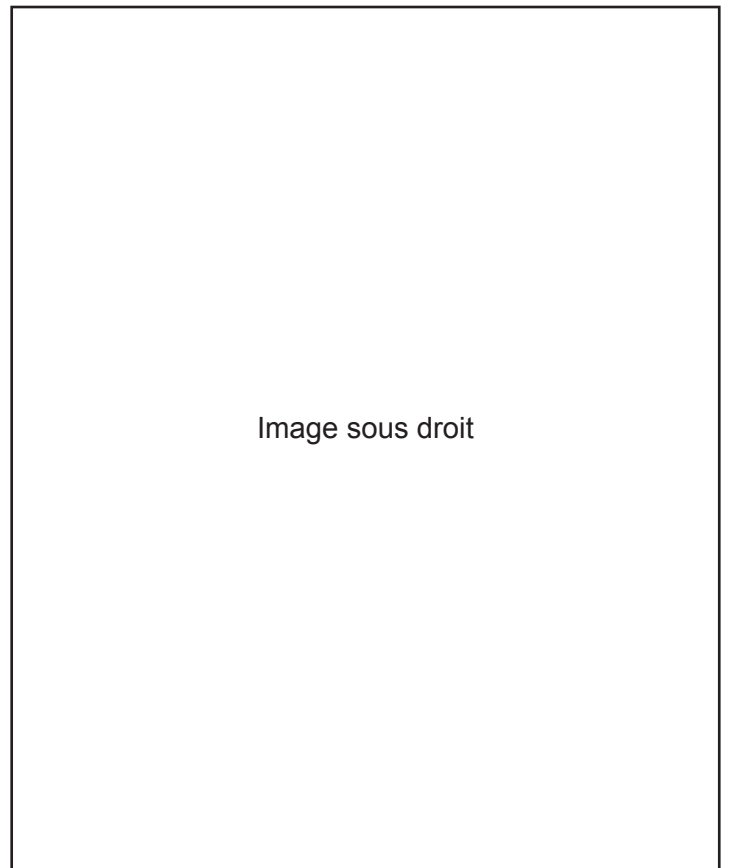
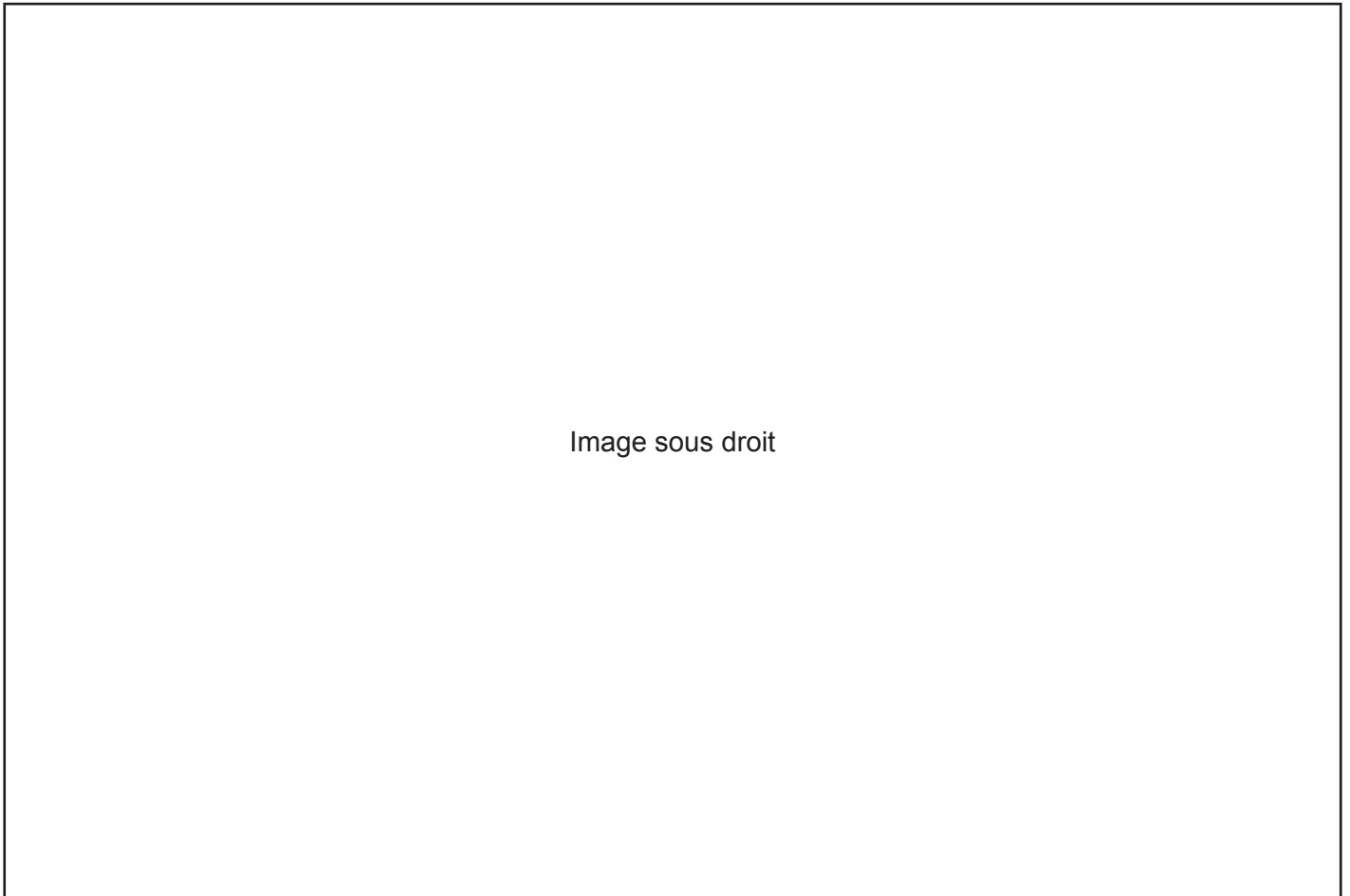


Fig. 3.5 a - Adolphe Monticelli. Le jardin des amours. vers 1857 - 58. 45 x 37. (AMo)

Fig. 3.5 b - Adolphe Monticelli. Le sentier des chasseurs. vers 1882 - 83. 37 x 45. (AMo)



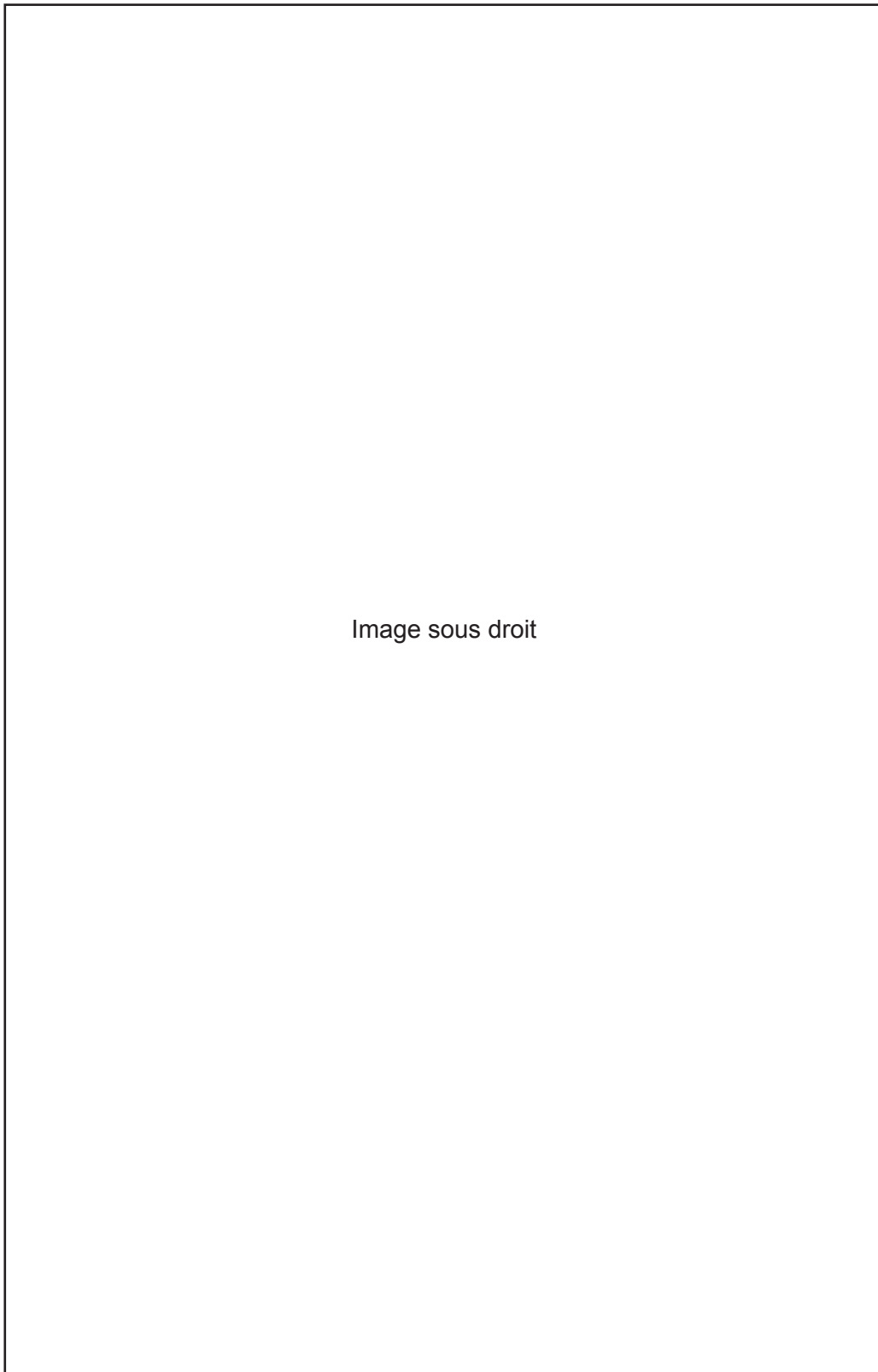


Fig. 3.5 c - Adolphe Monticelli. Le buveur sous la treille. vers 1884 - 85. 44 x 29,5. (AMo)

Tous les peintres montrés ici sont d'une manière ou d'une autre dans le paysage. La peinture est alors un lieu dont le peintre est le mouvement. Le mouvement du corps du peintre au moment de la peinture est l'origine de la relation possible du spectateur avec la nature du monde représenté.

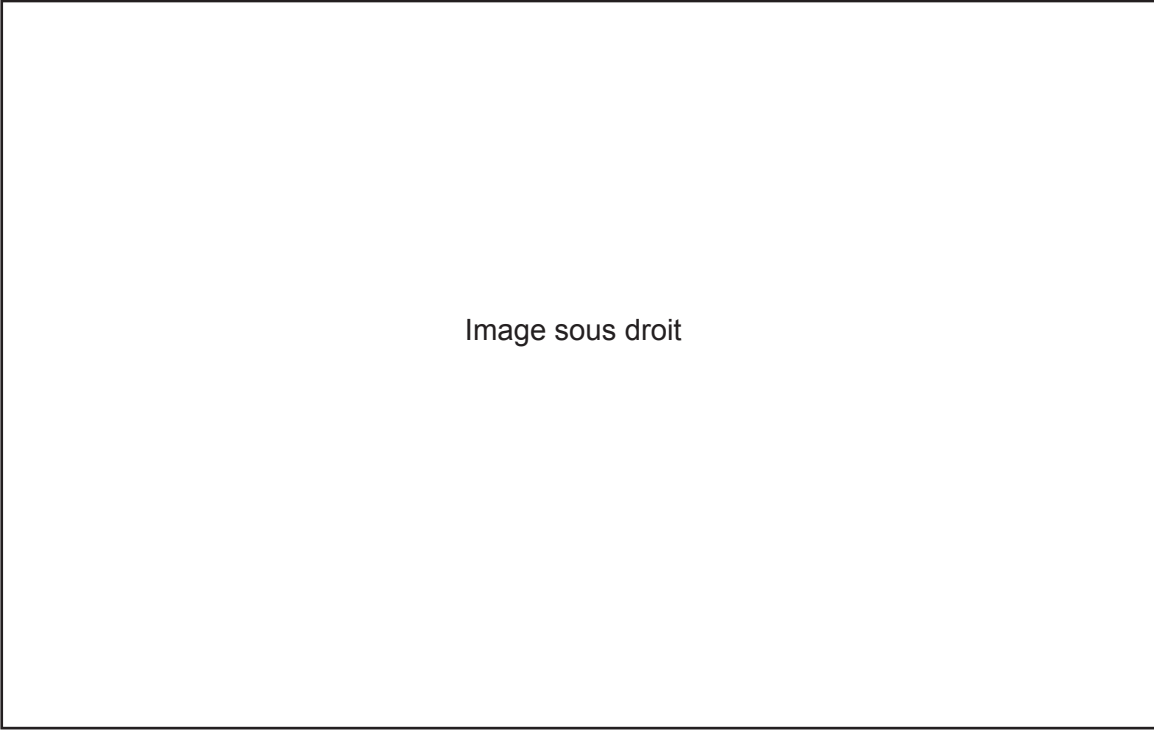


Image sous droit

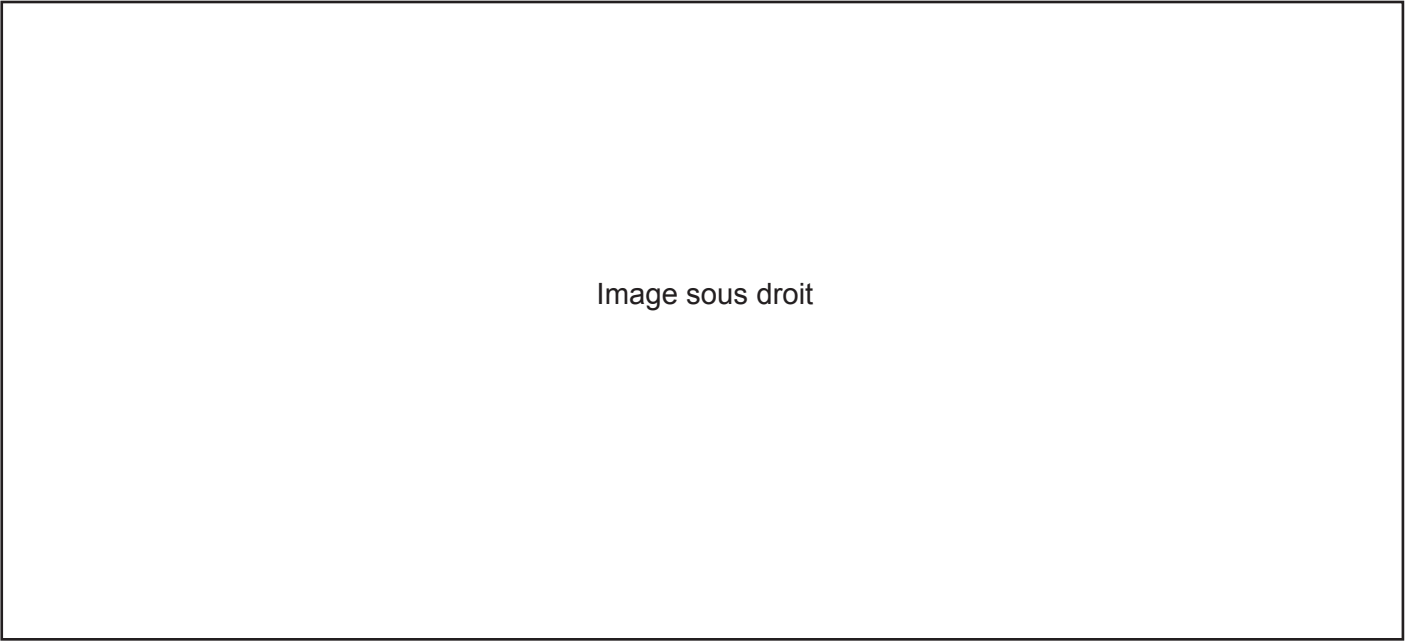


Image sous droit

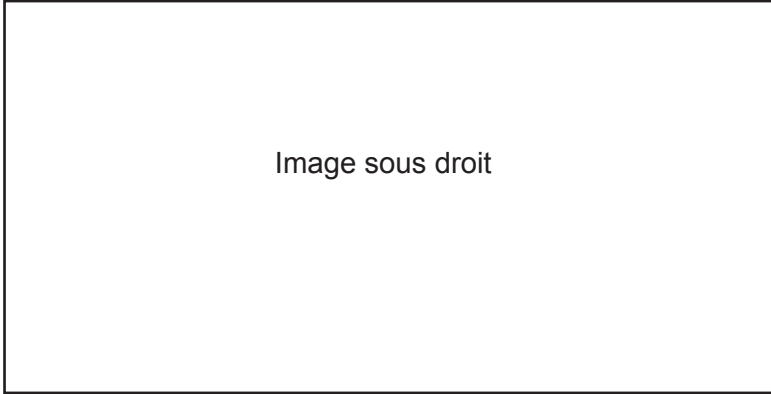


Image sous droit

Fig. 3.6 - A. Lorenzetti - La fresque du bon et du mauvais gouvernement - 1338-40. (Int)

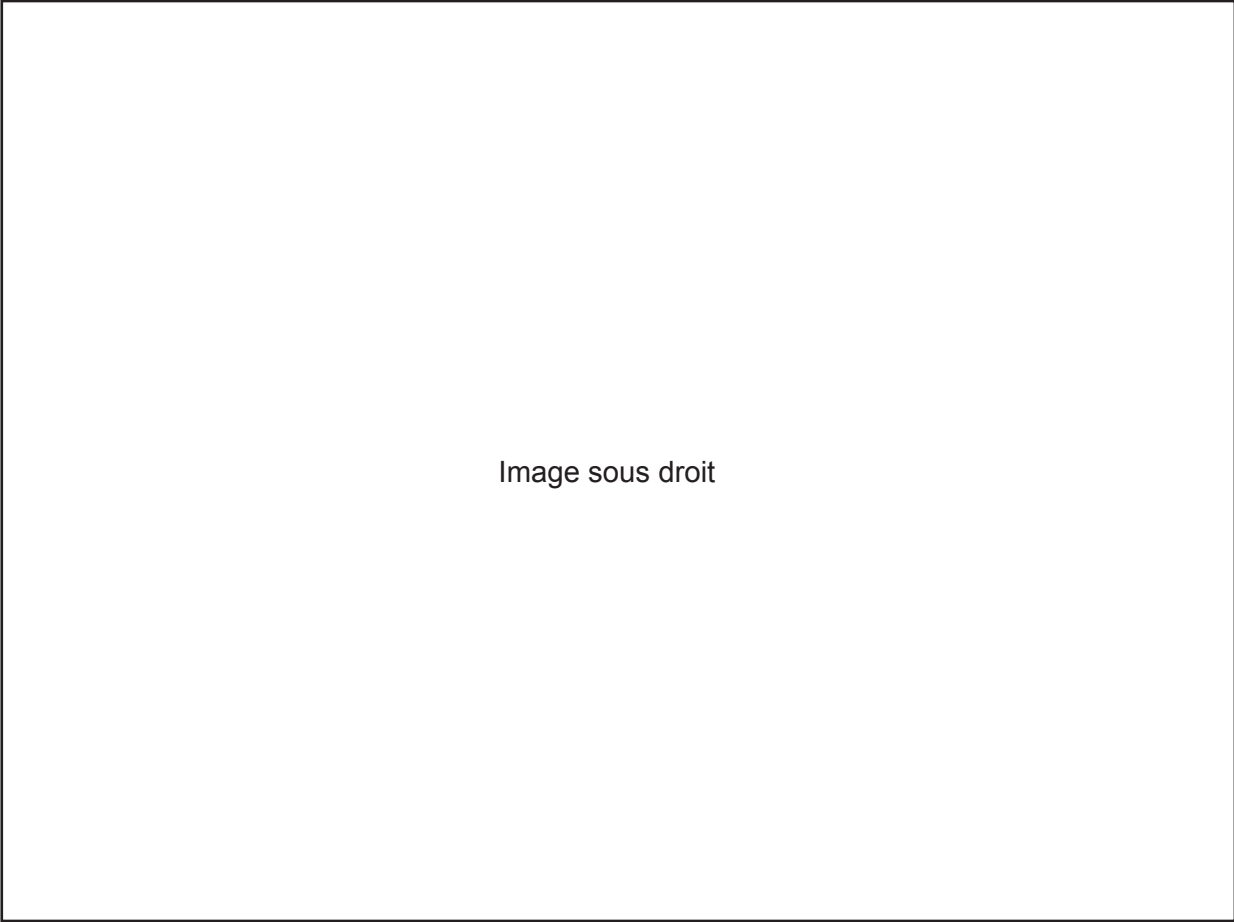


Image sous droit

- I. Pour faire son bien sur la terre, la Tyrannie a soumis la justice : nul ne passe par là sans risque de la mort.
- II. Où est Tyrannie, Guerre, Vol et Dol prennent force près d'elle.
- III. La Tyrannie s'accorde avec tous les vices liés à la nature.

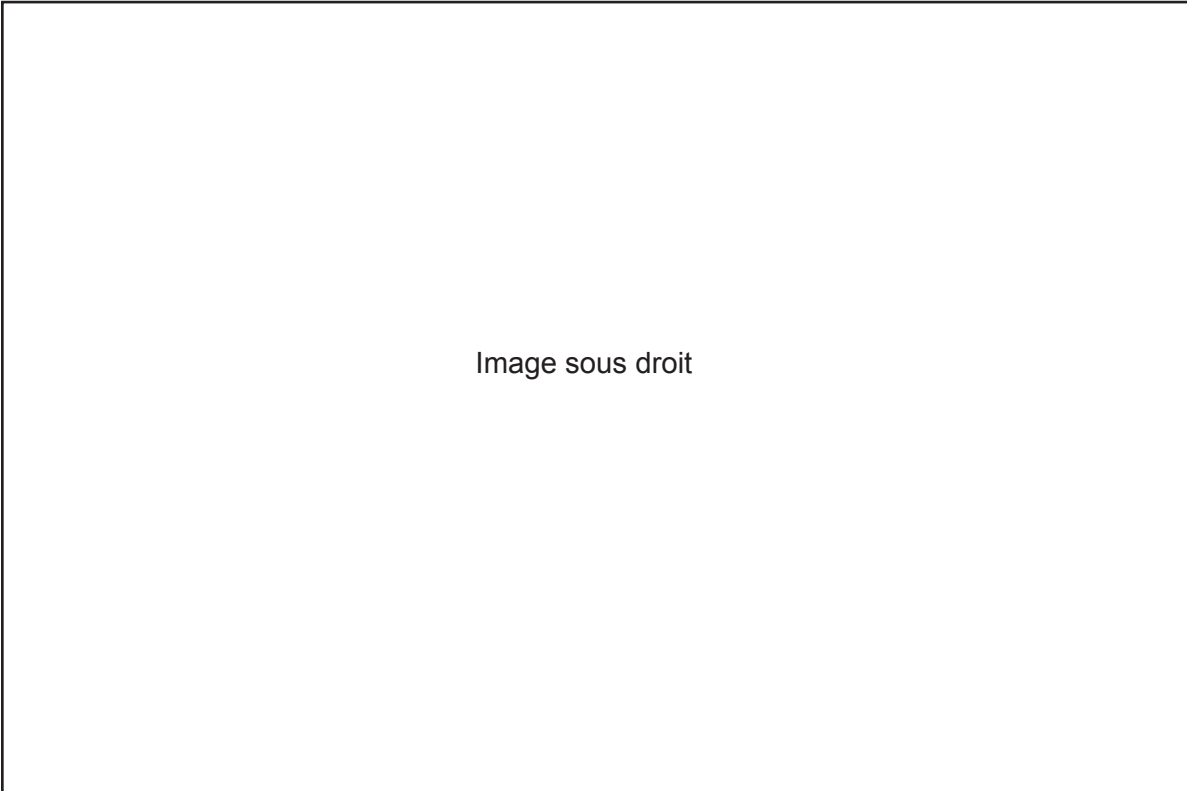


Image sous droit

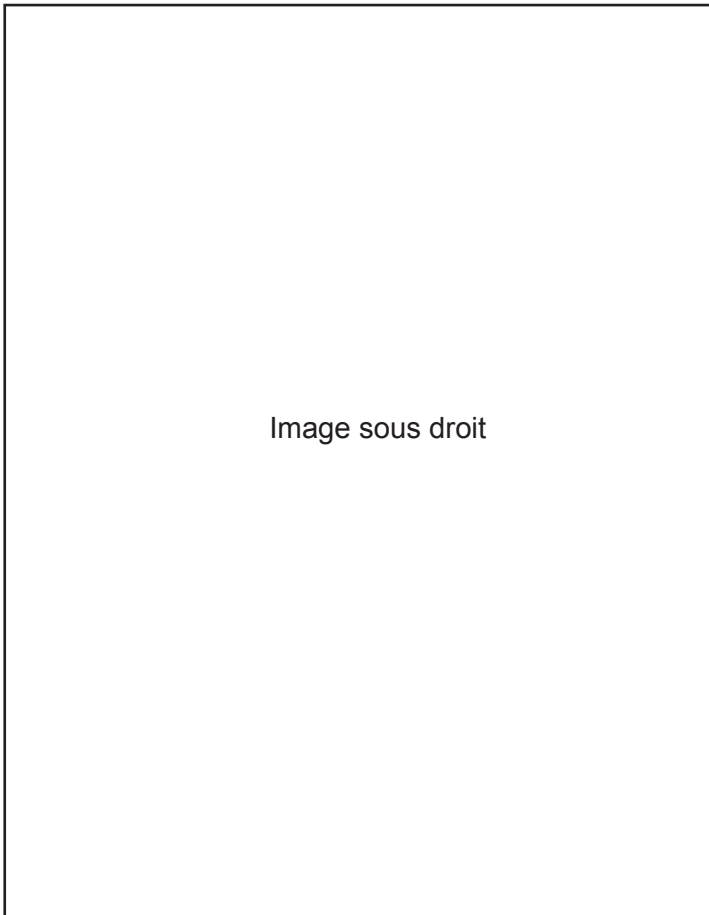


Image sous droit

Fig. 3.7 a - Robert Campin, le «maître de Flémaille». Madone à l'écran d'osier. vers 1420 - 25. (AR)

L'apparition du paysage laïc dans la fenêtre de la peinture religieuse.

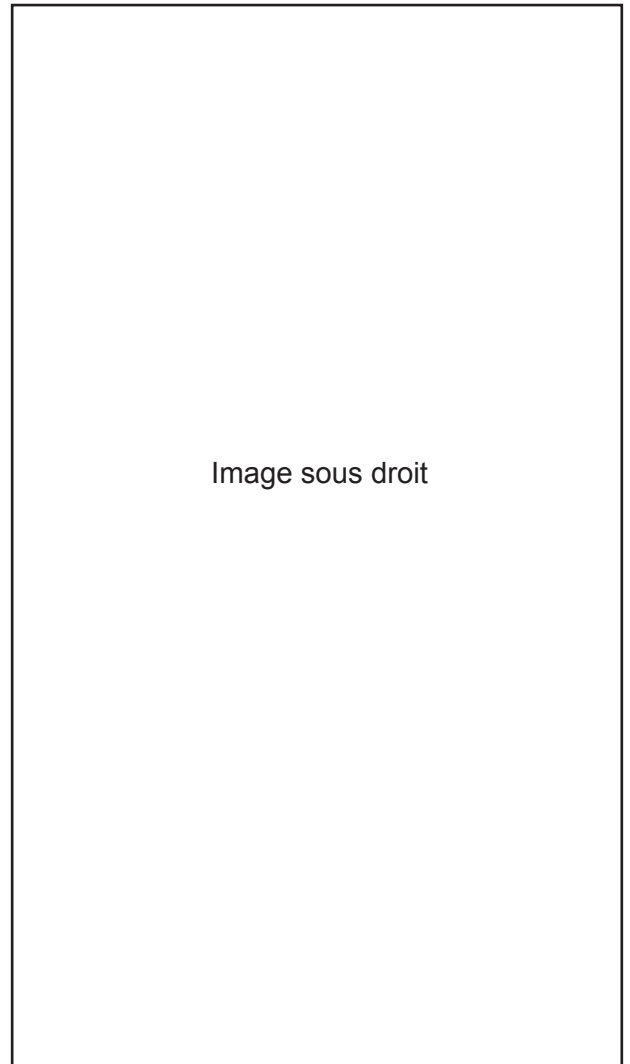


Image sous droit

Fig. 3.7b - Robert Campin, le «maître de Flémaille». Madone à l'écran d'osier. détail de la fenêtre. (AR)

Fig. 3.7 c - Joachim Patinir. L'extase de saint Marie-Magdeleine. vers 1512 - 15. (AR)

Dans le tableau de Patinir, le thème est religieux, il est indiqué par le titre, mais l'image est entièrement laïque.

« Trompe l'œil que toute la peinture — selon A. Malraux — lorsqu'à la fin du XVI e siècle elle renonce à la grandiose invraisemblance du sacré. »

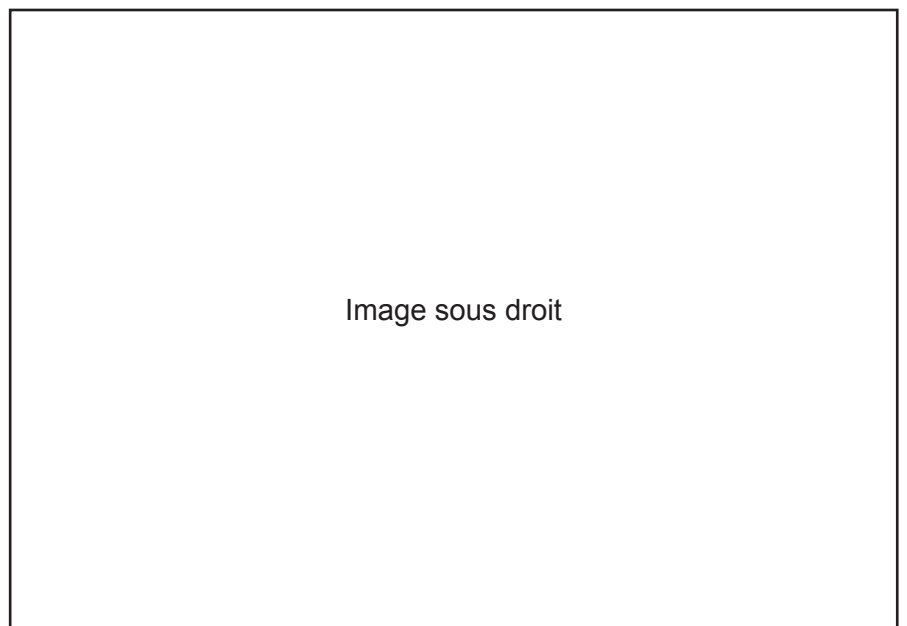


Image sous droit

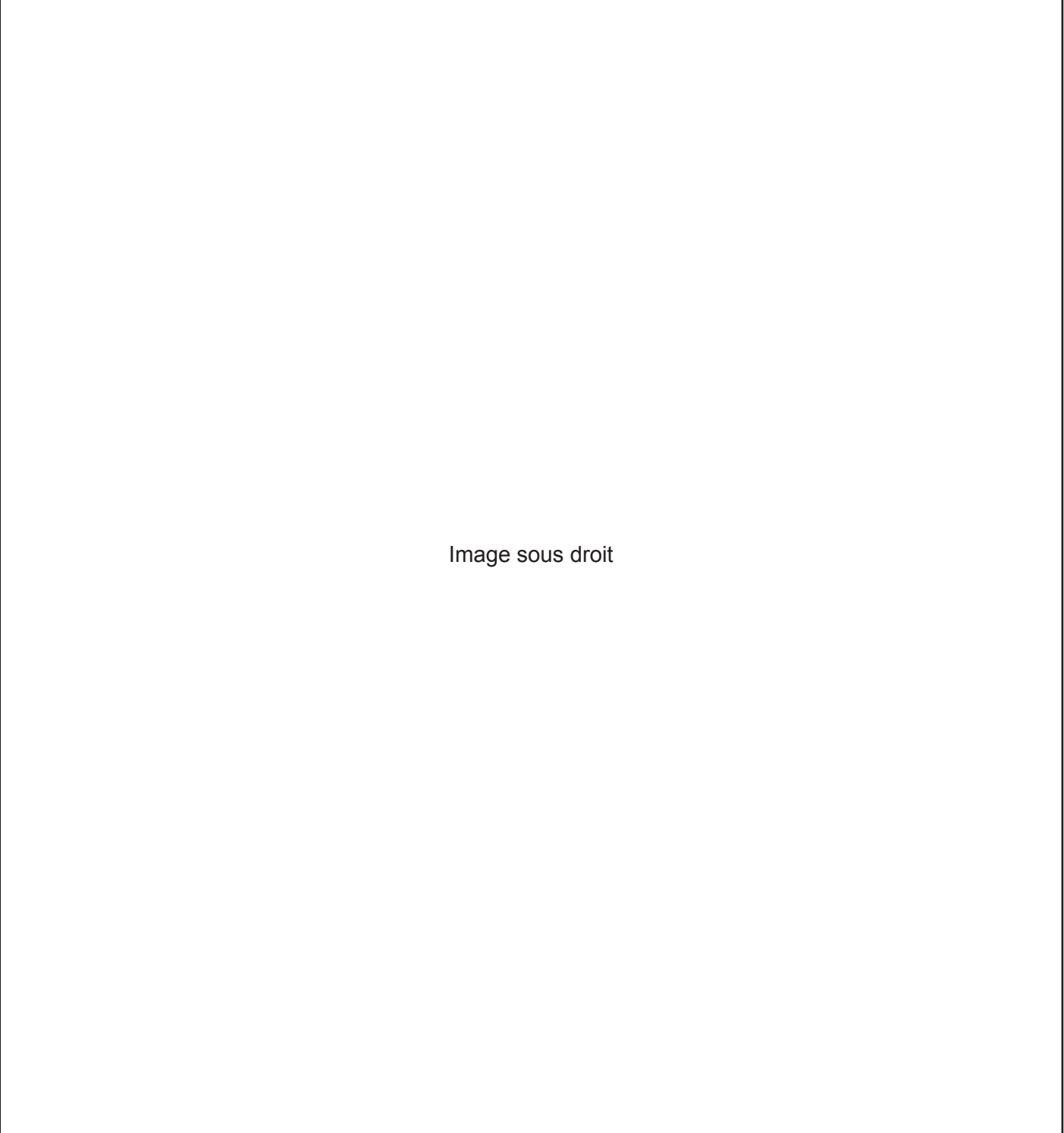


Image sous droit

Fig. 3.8 - Jan Van Eyck - La vierge au chancelier Rolin - 1430-34 env. - (Int)

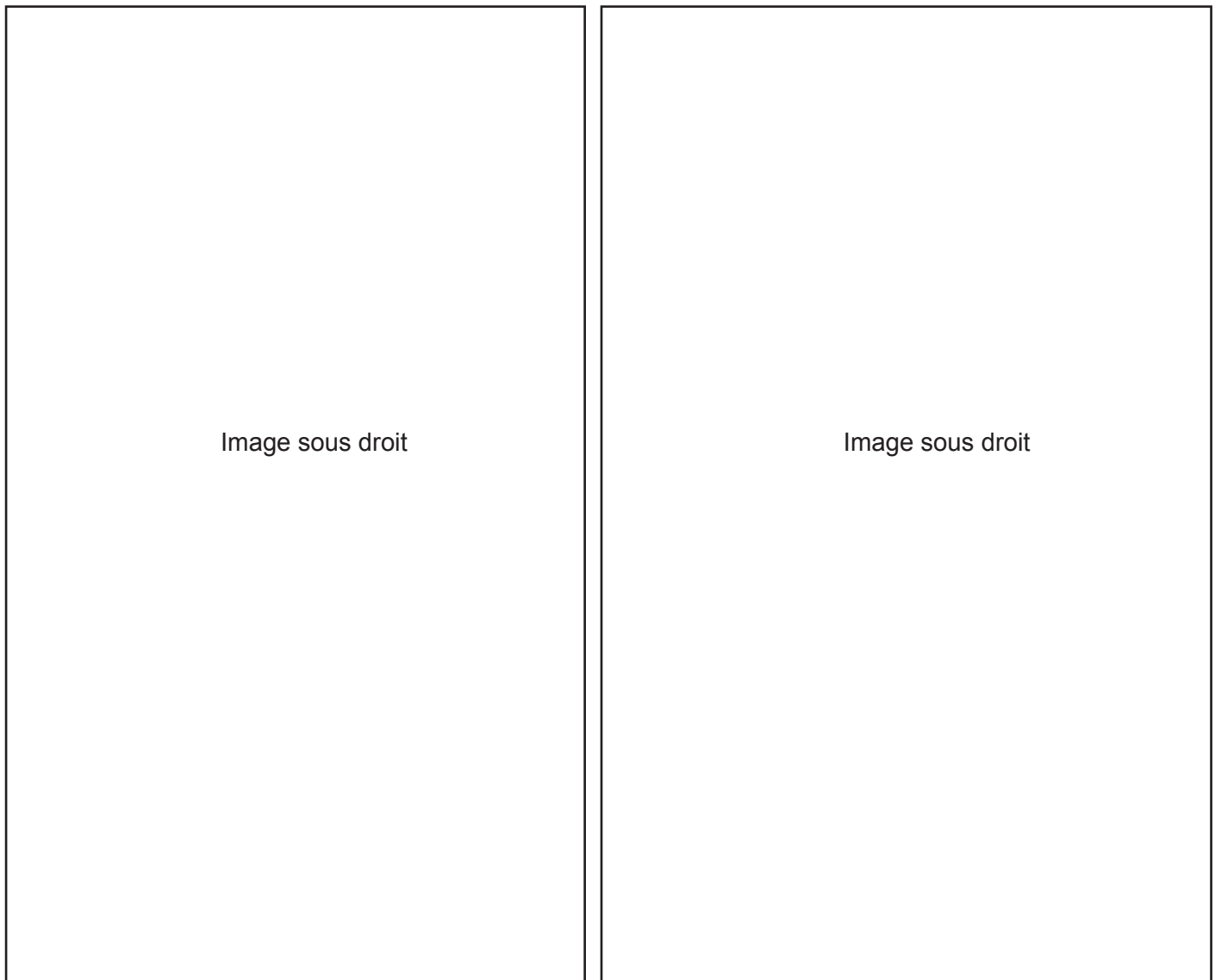


Fig. 3.9 a et b - Brunelleschi. Description du dispositif de mise en visibilité pour le baptistère de Santa Maria del Fiore à Florence. (MP)

« Le coup de force historique de la perspective que l'on dit désormais avoir été " inventée " par Brunelleschi, d'autres précisent seulement redécouverte, est d'avoir su représenter parfaitement non pas tant une image réaliste, celle du Baptistère, ce qui fut fait à merveille, dit-on, à savoir un fragment parfaitement maîtrisé de la visibilité, autrement dit d'avoir créé une perspective peinte identique à la réalité vue, mais bien mieux, celui d'avoir élaboré une forme visible de l'espace. »

Marc Perelman in Construction du corps, Fabrique de l'architecture. Figures, Histoire, Spectacle, Une critique de l'ordre visuel moderne. - Montreuil : Éditions de la Passion. 1994.

À partir de ce moment, le monde est retourné et l'homme peut venir se placer au centre.




Image sous droit

Fig. 3.10 - Velasquez. Les ménines. 1656. Musée du Prado Madrid. 318 x 276. (V)

Le jeu délicieux de l'ambiguïté du point de vue. Le peintre est hors de la peinture, mais se représente dans la peinture qui représente (peut-être) ce qui n'est pas présent, ce qui ne donne pas le titre de la toile, ce qui est vu loin dans l'arrière plan, dans un miroir du fond de la scène.

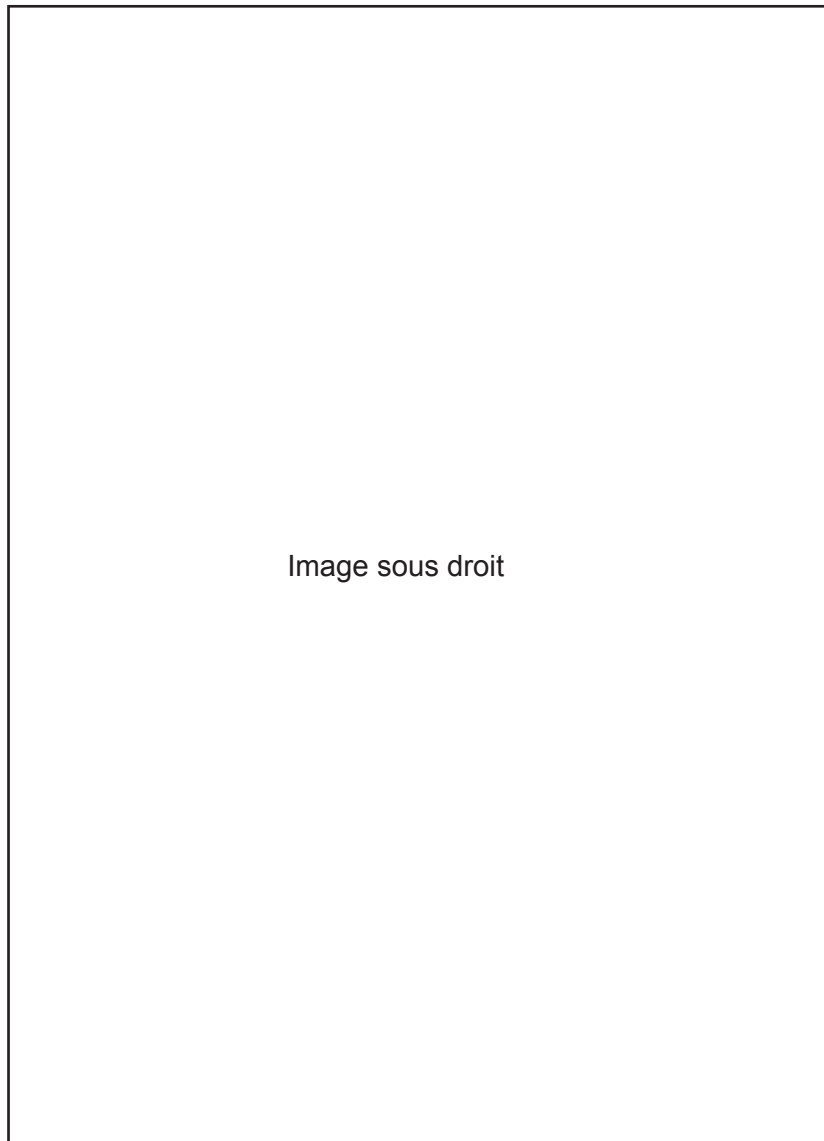


Fig. 3.11 - Thomas Gainsborough. Le miroir de Claude. vers 1750 - 55. Dessin à la plume. Londres, British museum. (JB)

Le miroir est encore l'outil du renversement de l'espace et de l'intériorisation du monde dans le peintre. Plus d'un siècle plus tard, l'analogie entre la réflexion optique et la réflexion mentale de l'artiste trouvera une illustration dans une anecdote à propos de Corot. On raconte que le peintre, occupé en bord de Seine à l'une de ses toiles, fut interrompu par un passant un peu hésitant qui ne parvenait pas à situer, dans la réalité, le motif représenté sur la toile. Interrogé sur ce point, le peintre, sans un mot, montra par dessus son épaule le paysage situé derrière lui.

Que cette anecdote soit vraie ou non importe peu ici : elle est suffisamment vraisemblable pour devenir emblématique. Le miroir est devenu intérieur au peintre et sa position dans l'espace réel n'a pas la moindre influence sur ce qui se passe entre lui et la toile. Deux mondes se dissocient, celui, réel, qui contient le peintre, et un autre temporaire, que le peintre fait advenir.

Fig. 3.12 a - Claude Monet. Femmes au jardin. 1867. (M/S)

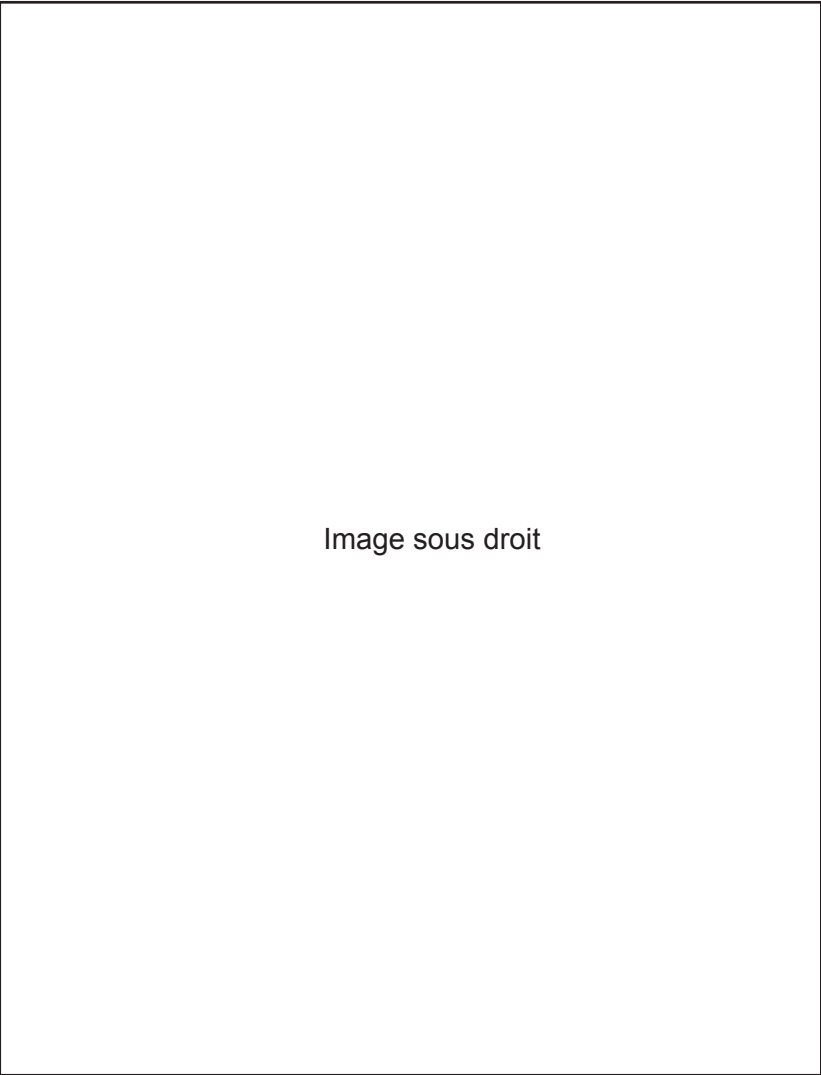


Image sous droit

Pierre Francastel voit dans cette toile le passage à une représentation qui sera une attaque contre le réalisme. La forme est dissociée de la couleur, les ombres peuvent être autonomes par rapport aux formes des robes des femmes. Le monde est hétérogène et son unité est reconstituée dans le regard.

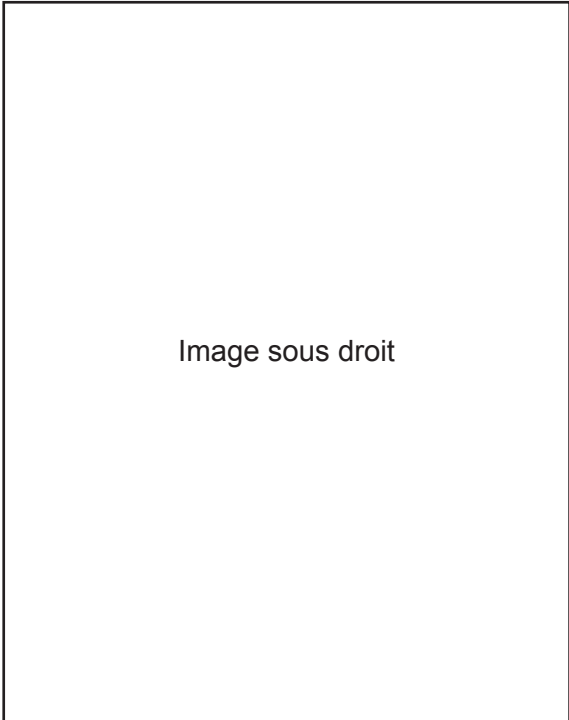


Image sous droit

Fig. 3.12 b - Claude Monet. Femmes au jardin. 1867. (M/S)

Le noir et blanc met en évidence la contradiction entre les formes et les couleurs (ici transformées en valeurs très contrastées). On voit maintenant comment les ombres sur les robes n'obéissent pas à leurs formes et comment la tache lumineuse du sol relie les deux robes claires pour faire un seul espace qui pourrait devenir non figuratif.

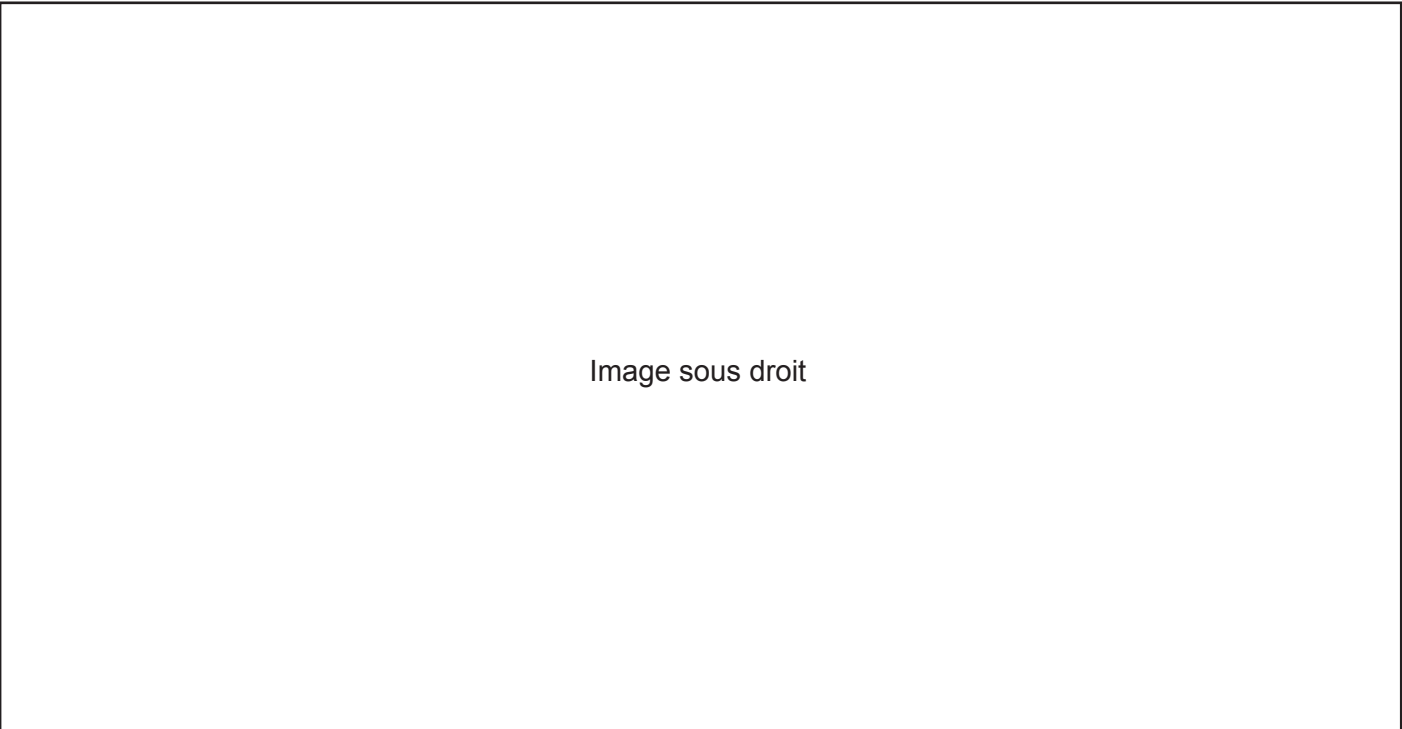


Image sous droit

Fig. 3.13 - William Lamb Picknell (1853-1897) - La route de Concarneau - 1880 - (Int)

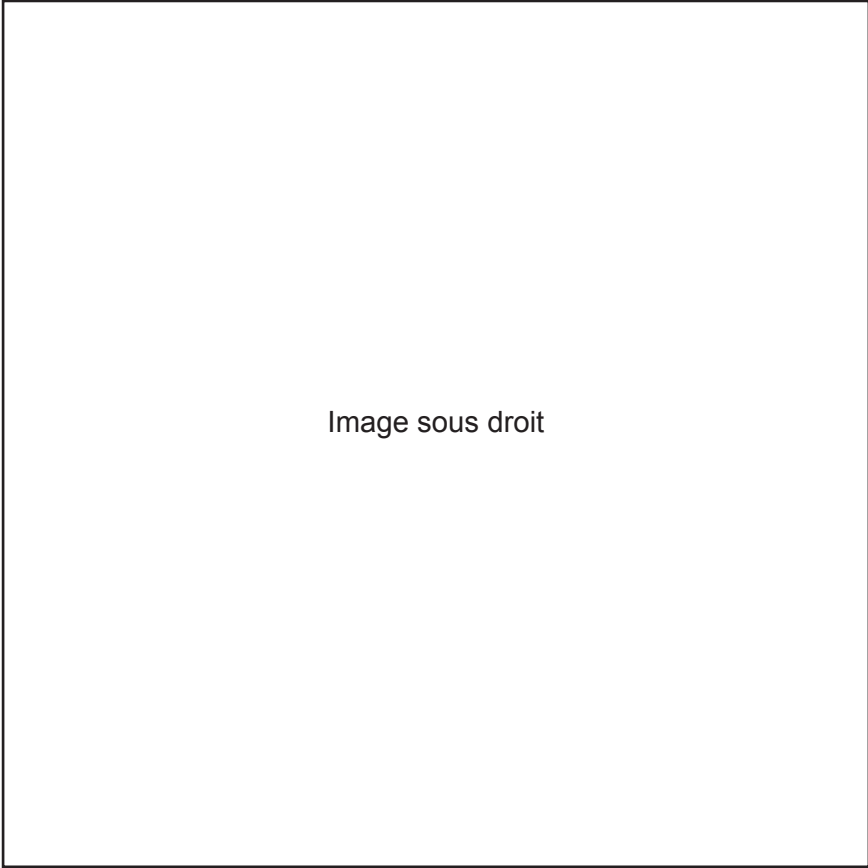


Image sous droit

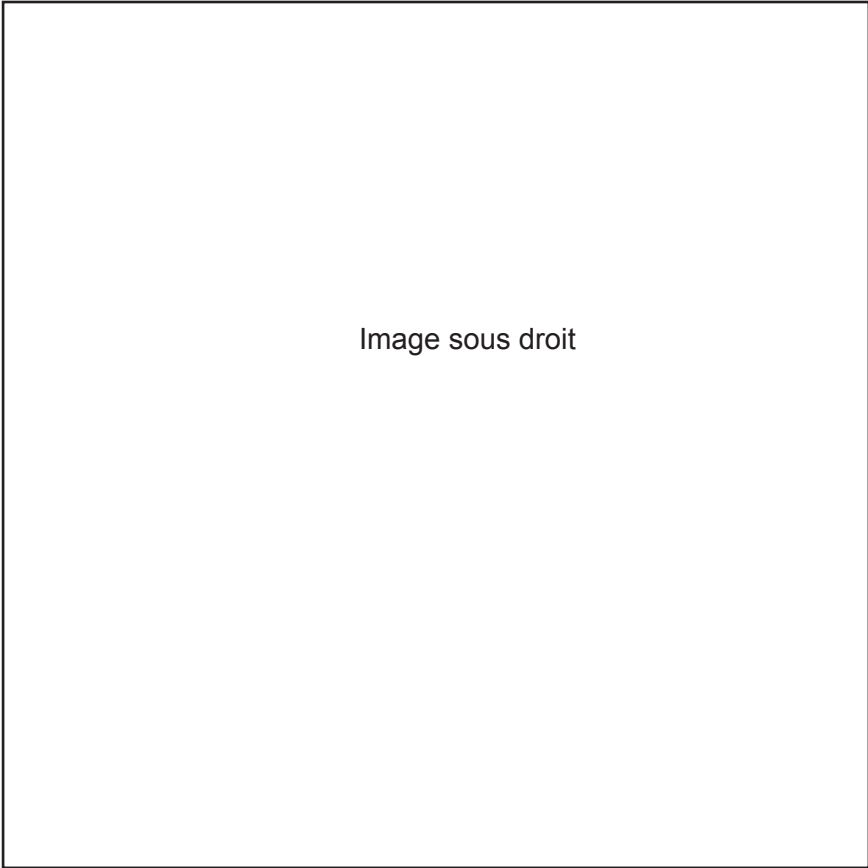


Image sous droit

Fig. 3.14 a - Gérard Schlosser - Elle a un très beau sourire - 1978 - (Int)

Fig. 3.14 b - Gérard Schlosser - D'un moment à l'autre

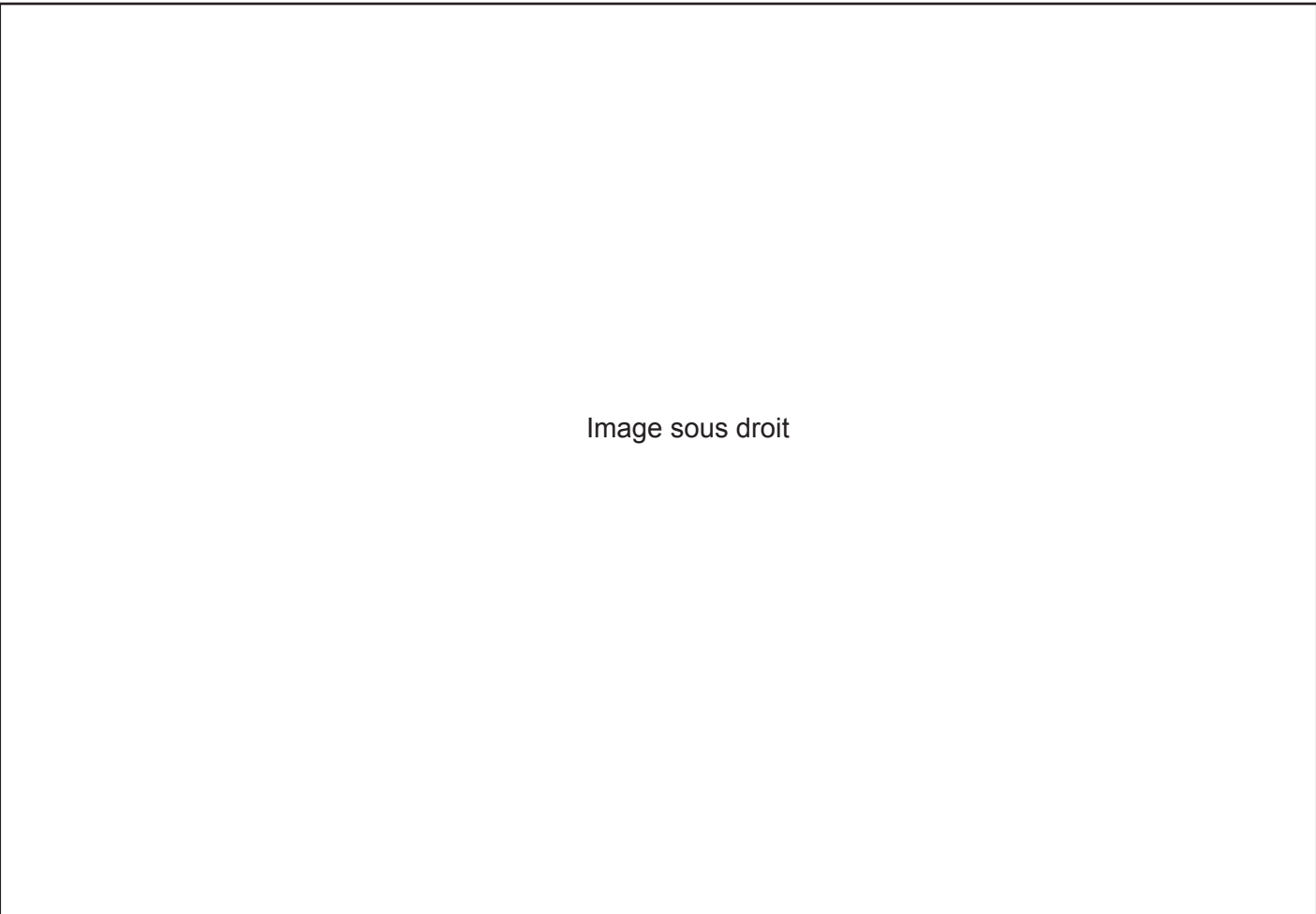


Image sous droit

Fig. 3.15 - Nicolas Poussin. Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé. 1651. Huile sur toile. (AAJ)

La transparence du signe. La peinture dit au-delà de ce qu'elle représente.

Fig. 3.16 a - Antoine Watteau. La partie
quarrée. vers 1713. 49,5 x 63 (AW)

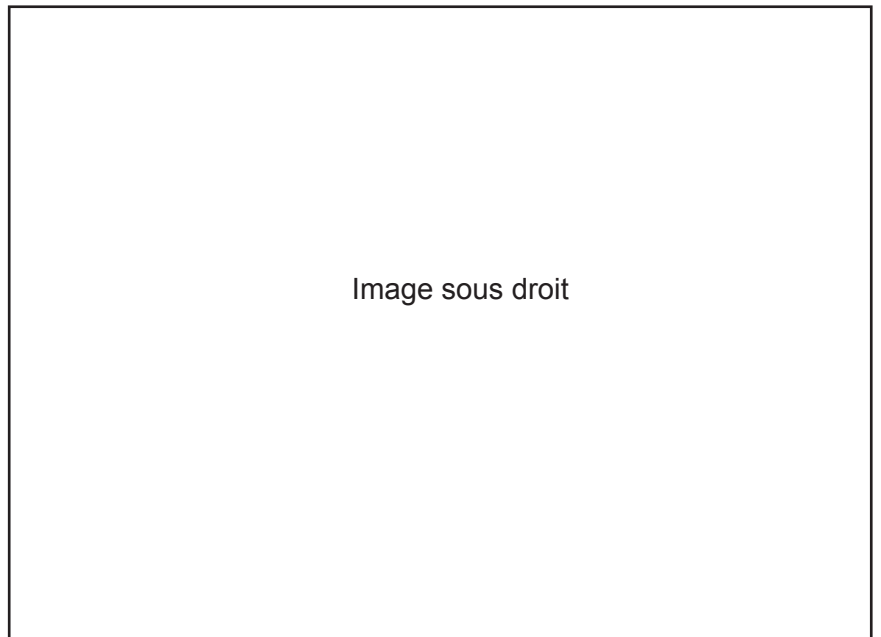


Fig. 3.16 c - Antoine Watteau. Le pré-
lude au concert. vers 1715 - 19. 66 x
91 (AW)

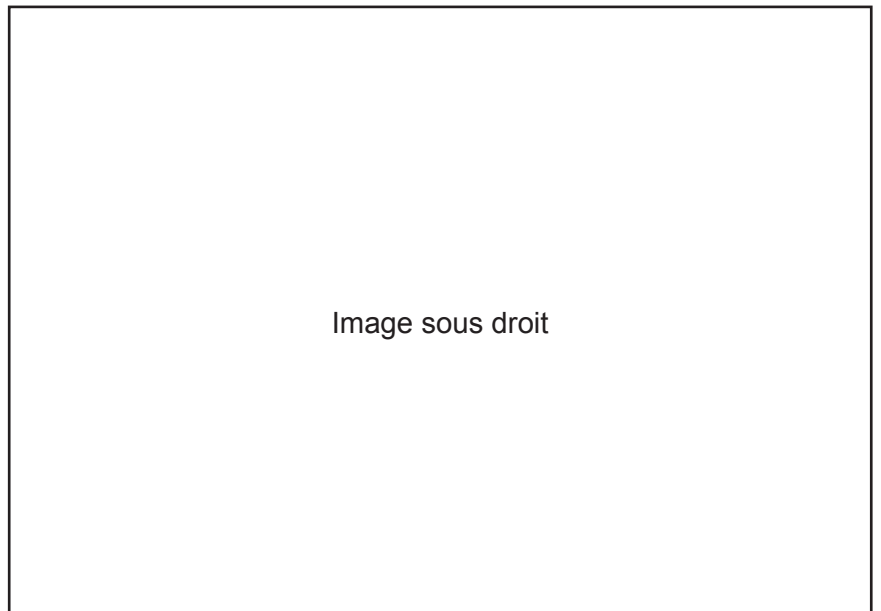


Fig. 3.16 b - Antoine Watteau. La pers-
pective. 1729. 46,5 x 55,3. (AW)

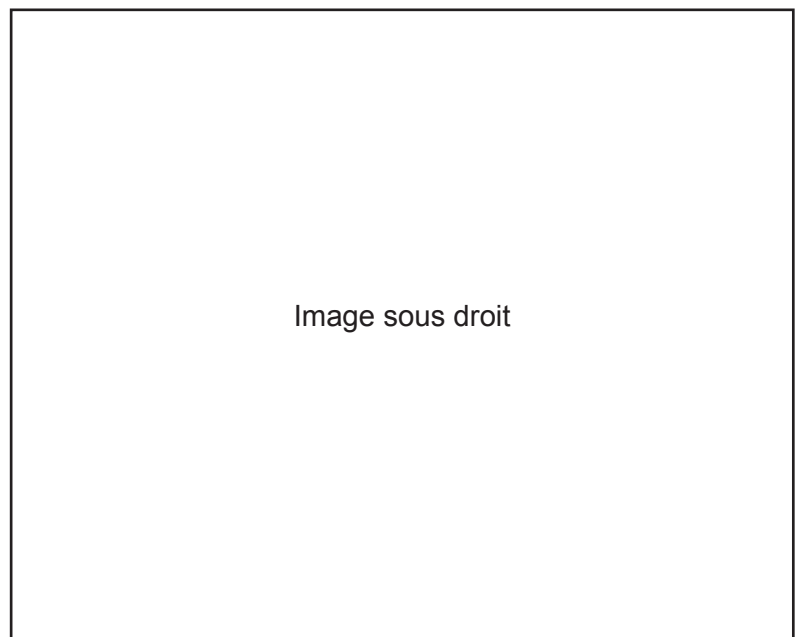


Image sous droit

Fig. 3.17a -
Fragonard. Le feu
aux poudres. (PS)

Fig. 3.17 b -
Fragonard. La
résistance inutile.
(PS)

Image sous droit

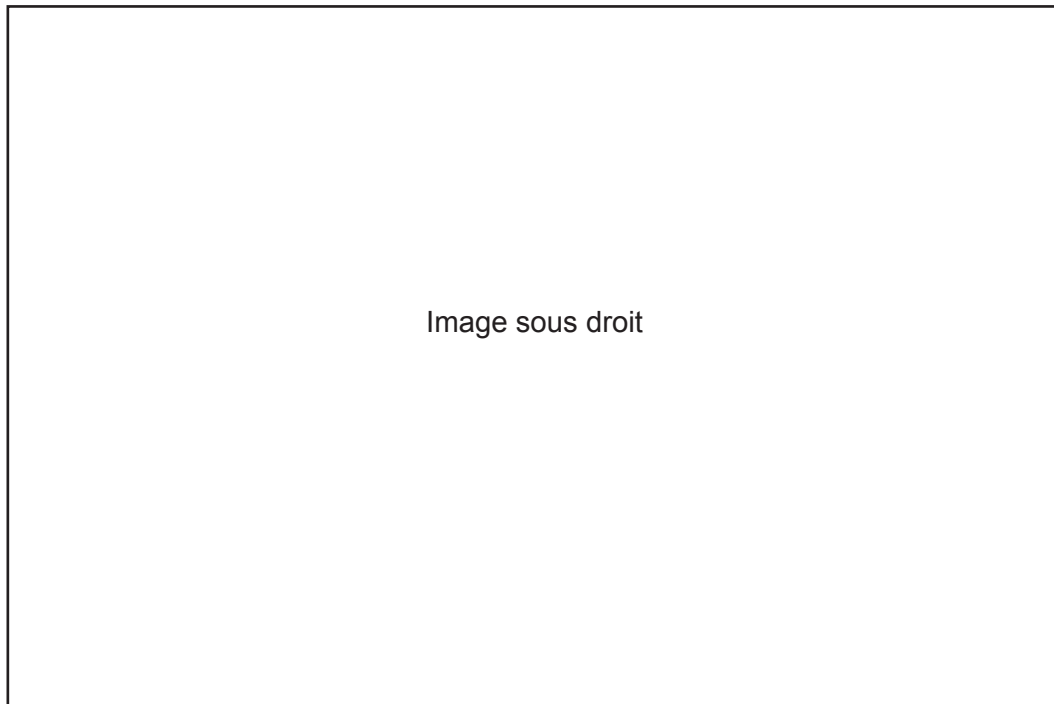


Fig. 3.18 a - Albrecht Dürer. Montagne. 1495. 21 x 21,2. (AD)

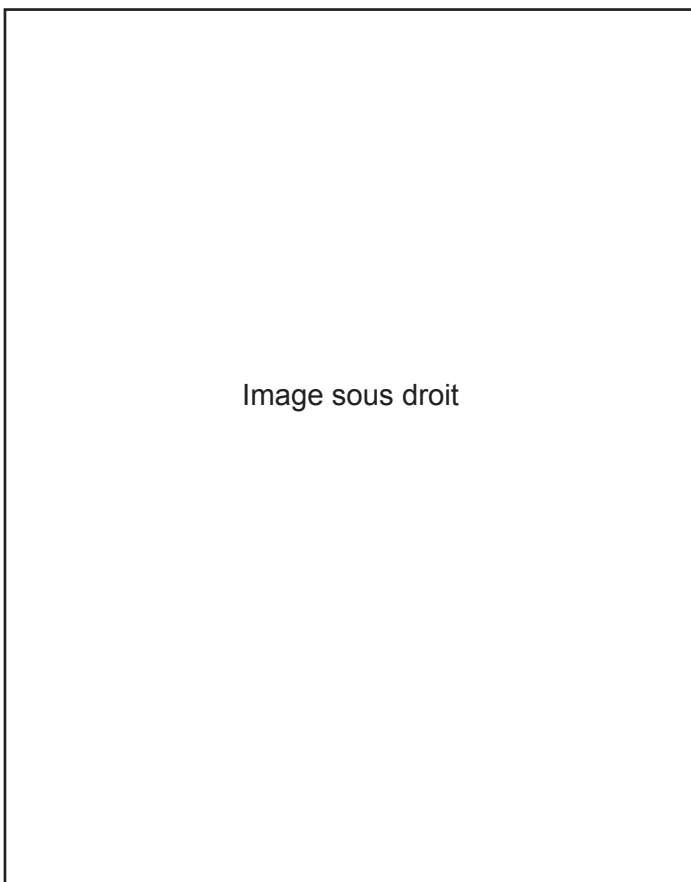


Fig. 3.18 b - Albrecht Dürer. Carrière. 1510.
21,4 x 16,8. (AD)

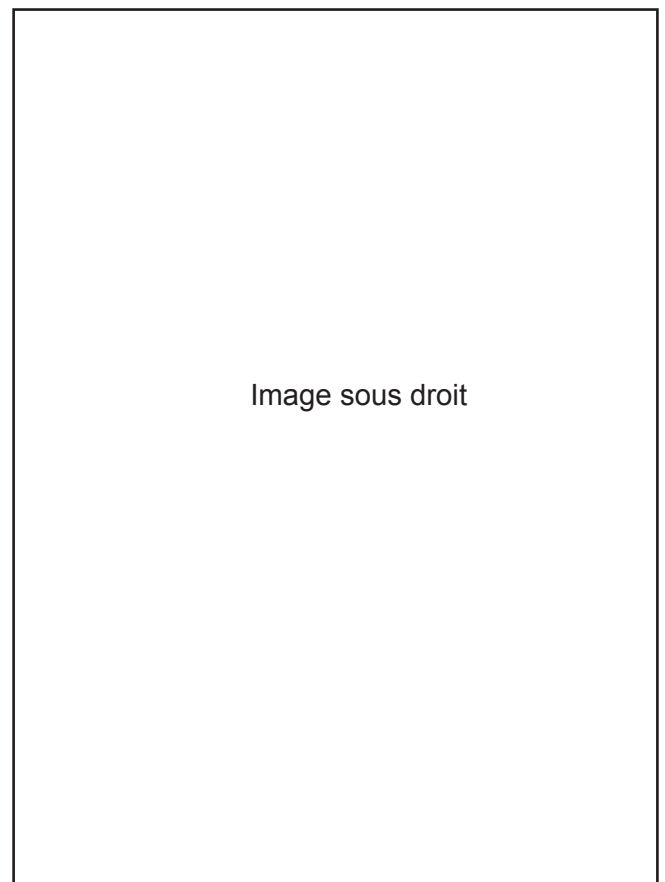


Fig. 3.19 - Nicolas Poussin. 5 arbres. 1635.
Plume, lavis brun, encre et mine de plomb sur
papier crème. (AAJ)

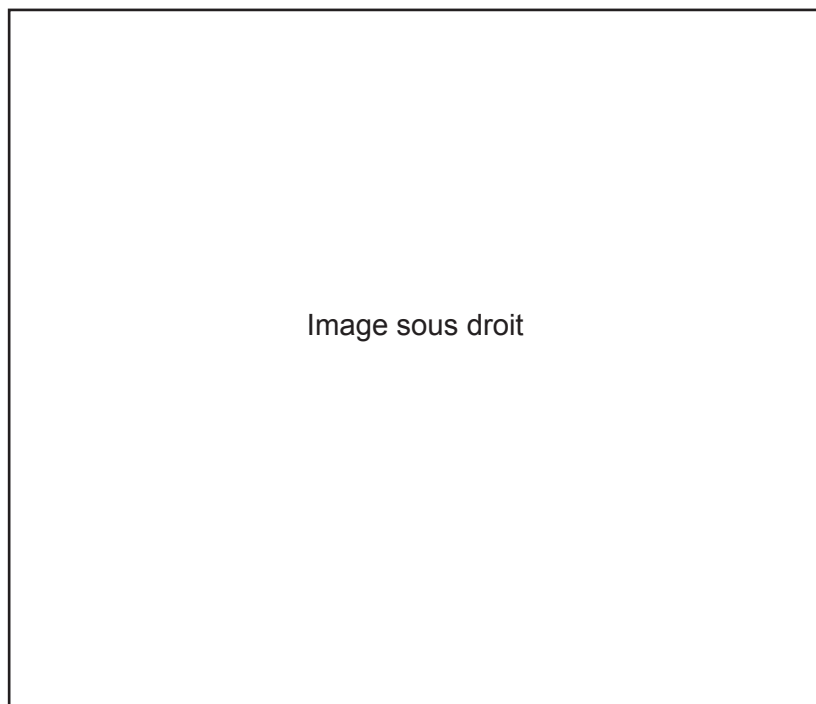
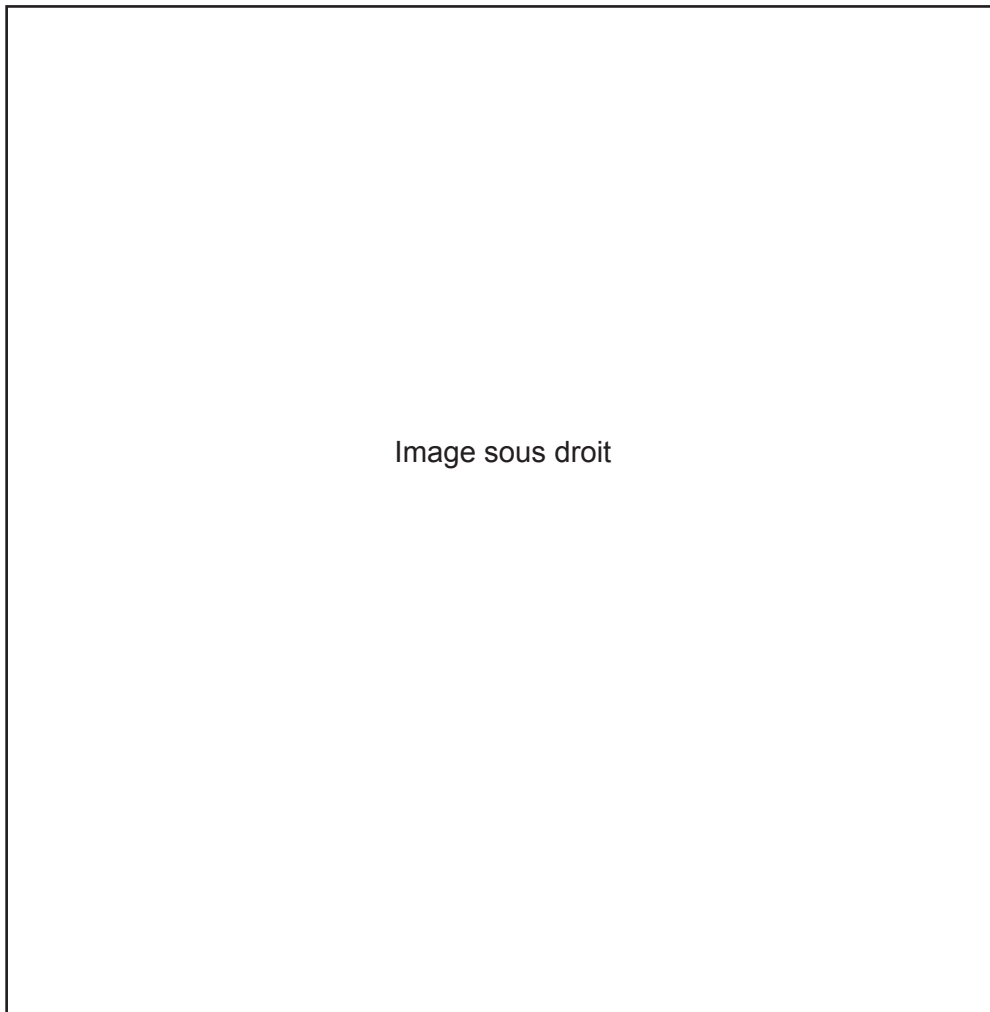


Fig. 3.20 a et b - Le Caravage. Méduse (Int) et Méduse - détail (LM)
Dedans / dehors, intérieur / extérieur. C'est le peintre qui donne le point de vue.
Il est le démiurge qui crée le monde.

Image sous droit

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 3.21 a - Mark Rothko. Sans titre. Esquisse pour les peintures murales Seagram. 1958-59. Pastel sur papier calque coloré. 9 x 46 (MR)

Fig. 3.21 b - Mark Rothko. Peinture murale, esquisse 2. (esquisse pour Seagram). 1958-59. Détrempe sur papier. 11,5 x 43. (MR)

Fig. 3.22 a - W. Turner. A view on the Moselle 14 x 19,5. (WT)

Fig. 3.22 b - W. Turner. Steamship off a harbour. Sunset. Calais 13,6 x 18,8. (WT).

Image sous droit

La miniature de dimension dans la peinture n'est pas incompatible avec l'ampleur du sujet et le sentiment du sublime.

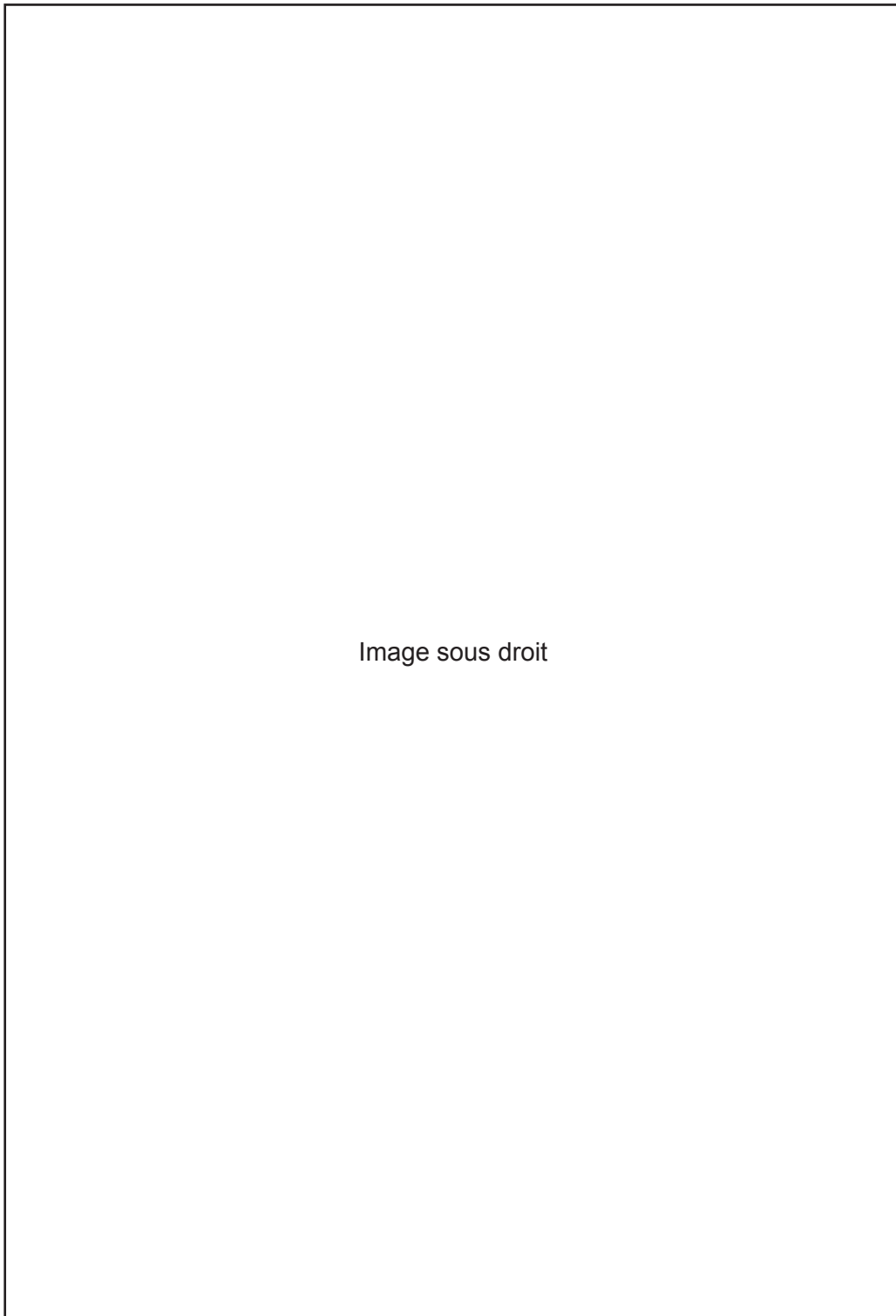


Image sous droit

Fig. 3.23 - Mark Rothko. Sans titre. 1969. Acrylique sur papier. 153 x 123. (MR)

La cadre de la peinture non figurative.

« Le bord blanc fait aussi ressortir la surface plate du papier en repoussant toutes les formes à l'intérieur du plan. »



Fig. 3.24 - Mark Rothko. Sans titre. 1970. Acrylique sur papier. 153 x 145. (MR)
Suggestion du cadre par le travail sur le bord de la peinture elle-même.

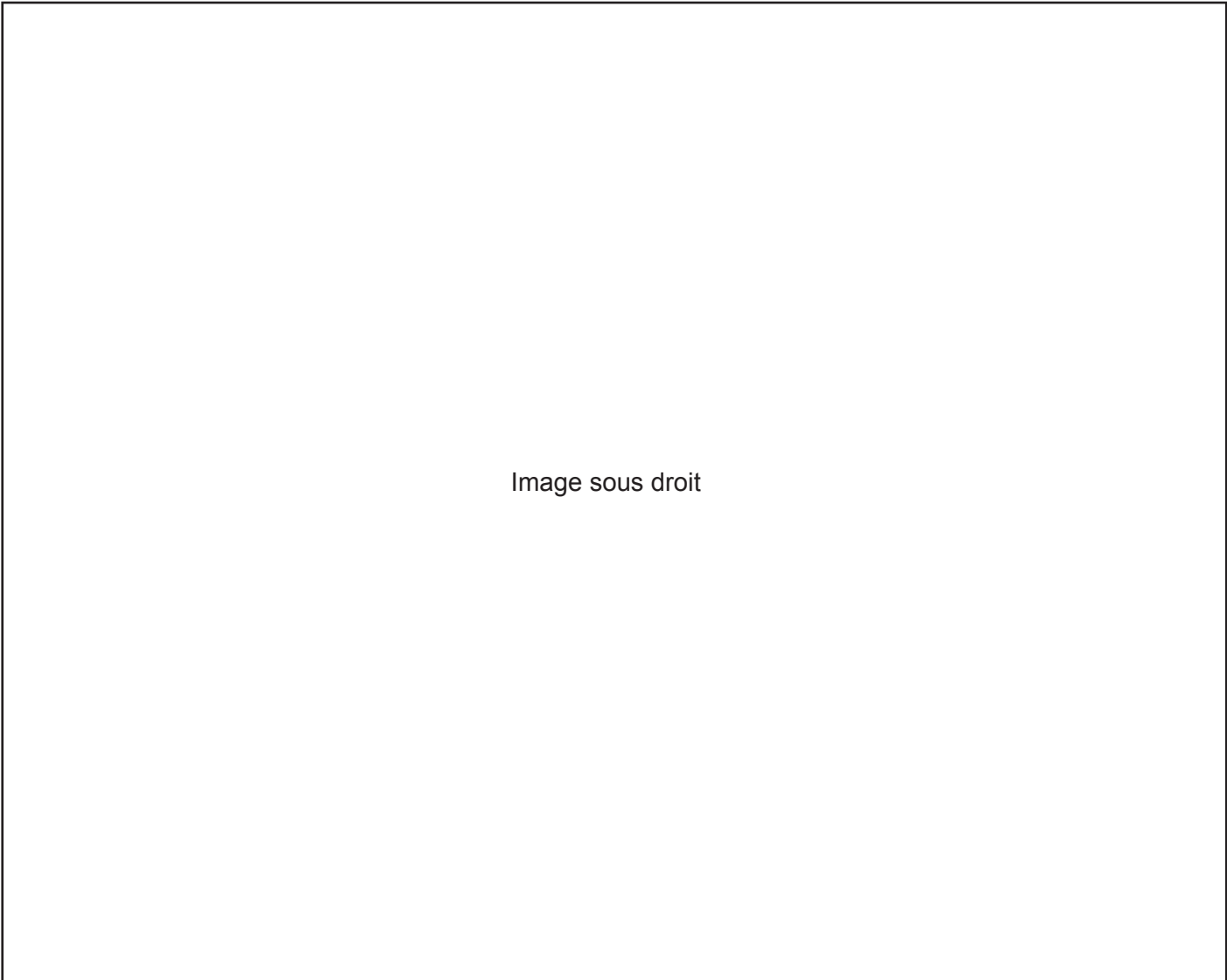


Image sous droit

Fig. 3.25 - Joan Mitchell. October Island. 1956. Huile sur toile. 203 x 254 cm. (JM)

Le cadre est ici donné par la tension centrifuge du motif qui dit où s'arrête le monde représenté sans qu'il y ait besoin de matérialiser le cadre.

Page suivante

Fig. 3.26 a - Joan Mitchell. Champs. 1990. Huile sur toile. 280 x 200. (JM)

Fig. 3.26 b - Joan Mitchell. Champs. 1990. Huile sur toile. 46 x 103. (JM)

Appartenance simultanée et paradoxale de la peinture et de son cadre à un plan représenté, à une profondeur suggérée, qui construisent l'espace sans la perspective ; et à un monde réel avec lequel il faut aménager la transition, la césure étant devenue impossible puisque la peinture est constitutive de la relation du sujet peintre avec le monde.

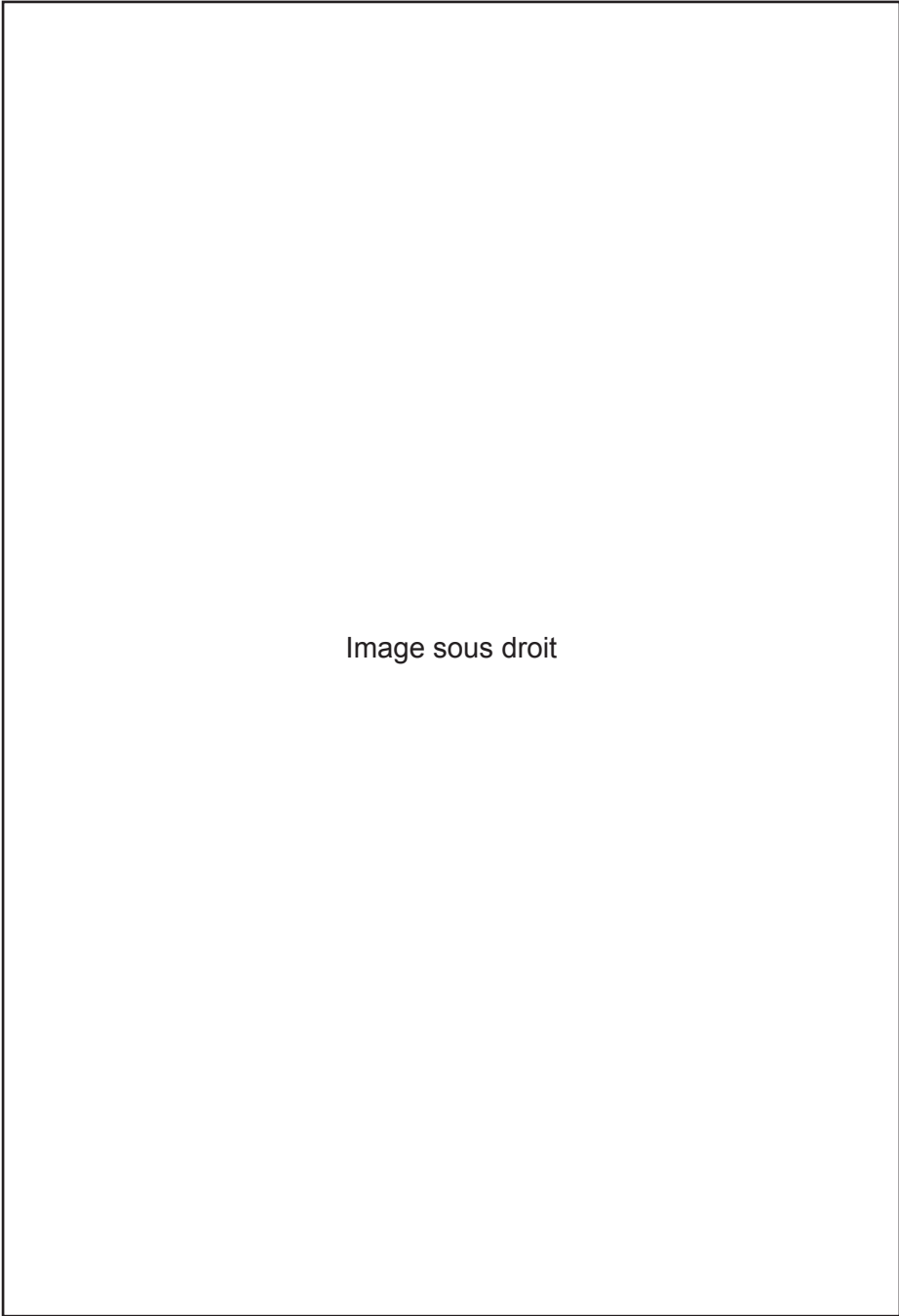


Image sous droit

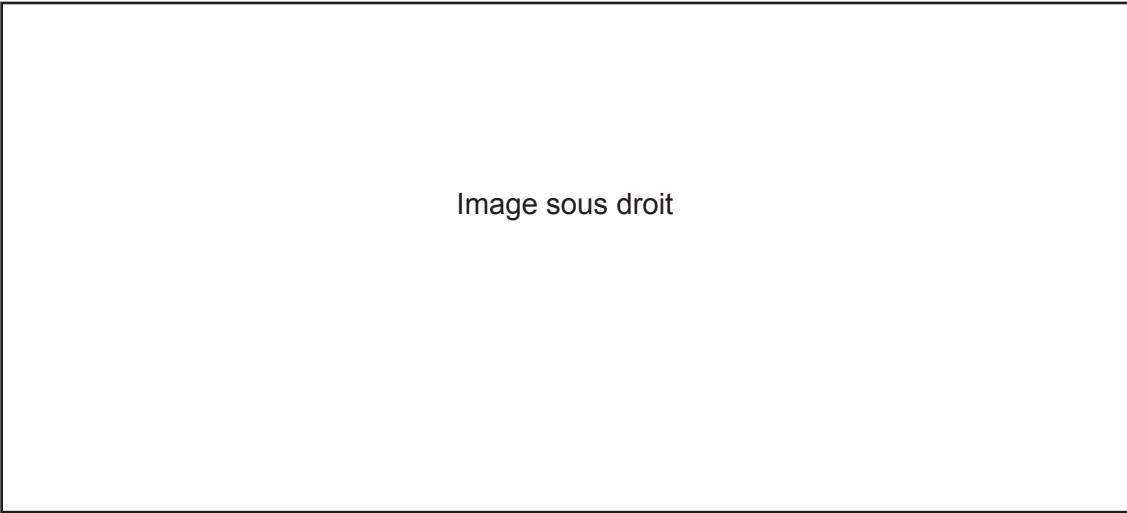


Image sous droit

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 4



Fig. 4.1 a - La Villette. (PH oct. 1987)
Les emprunts de l'architecture à la sculpture contemporaine font parfois apparaître une hésitation sur le sens de l'objet.

les œuvres minimalistes " courent le risque de se faire terriblement triviales et lourdes (sinon de sens, du moins de matérialité) lorsque d'aventure elles deviennent architecture (ainsi pour les folies de pierre noire récemment construites en lisière du parc Citroën par les architectes Viguière et Jodry). Ce sont là des œuvres qui souffrent aussi de devoir, pour plaire et devenir plus parlantes, s'affranchir de leur laconisme habituel et recourir à une mythologie supplémentaire qui, en art, serait probablement tenue pour superfétatoire (ainsi de l'imaginaire portuaire et industriel d'une part, agit-prop d'autre part, déployé dans les folies, rouges cette fois, de Bernard Tschumi à La Villette, et qui vient enrichir, ou plutôt peut-être en parasiter le caractère purement sériel) ". (p 57)
(F. Chaslin in Cahiers du Musée National d'Art Moderne N° 39. 1992)



Fig. 4.1 d - Parc André Citroën. (PH mai 1999)

Fig. 4.1 b - Parc André Citroën. (PH sept. 1997)

Fig. 4.1 c - La Villette. (PH avril 2000)



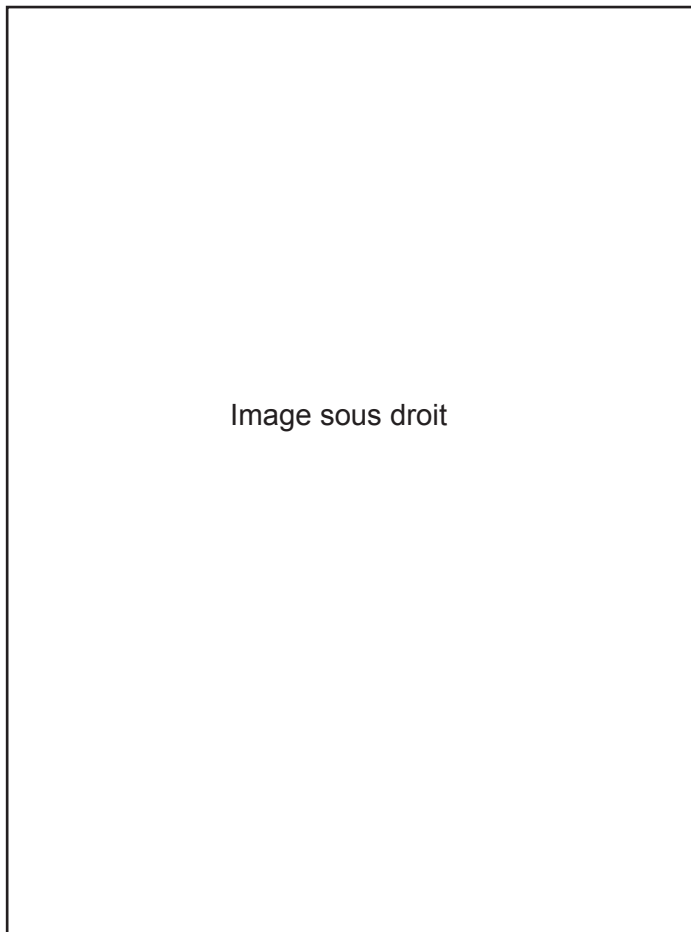


Fig. 4.2 - Philippe Starck. Nani-Nani. (AA N° 270)

L'objet architectural peut faire 10 cm ou 100 m.
Un évident effet de l'oubli des échelles du bâtiment,
y compris celle de l'usage.

Fig. 4.3 - Philippe Starck. Siège de la compagnie
Asahi Beer à Tokyo. (PH Août 2013)
Une architecture internationale



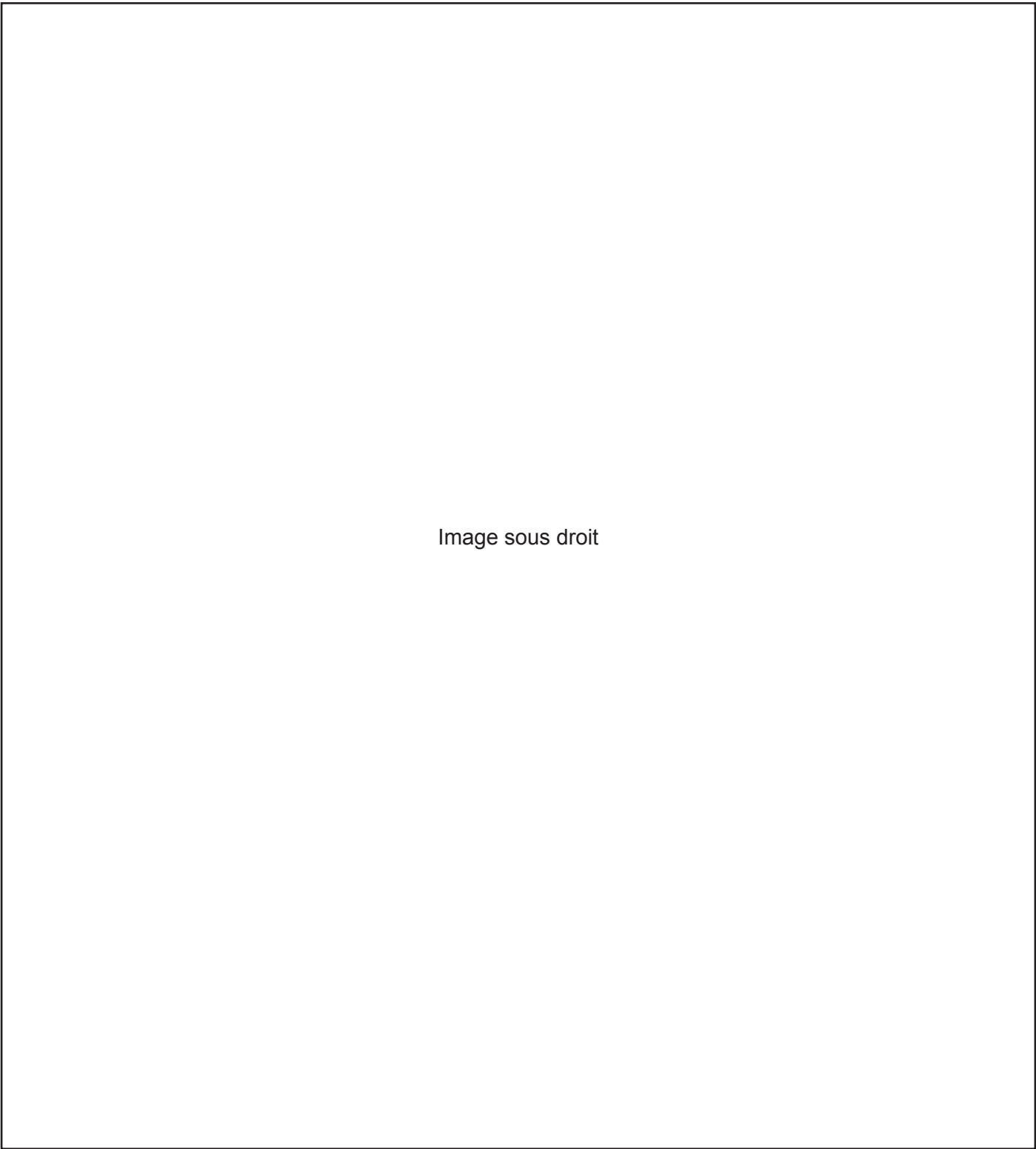


Image sous droit

4.4 a - Orographe de Schrader - (Int)

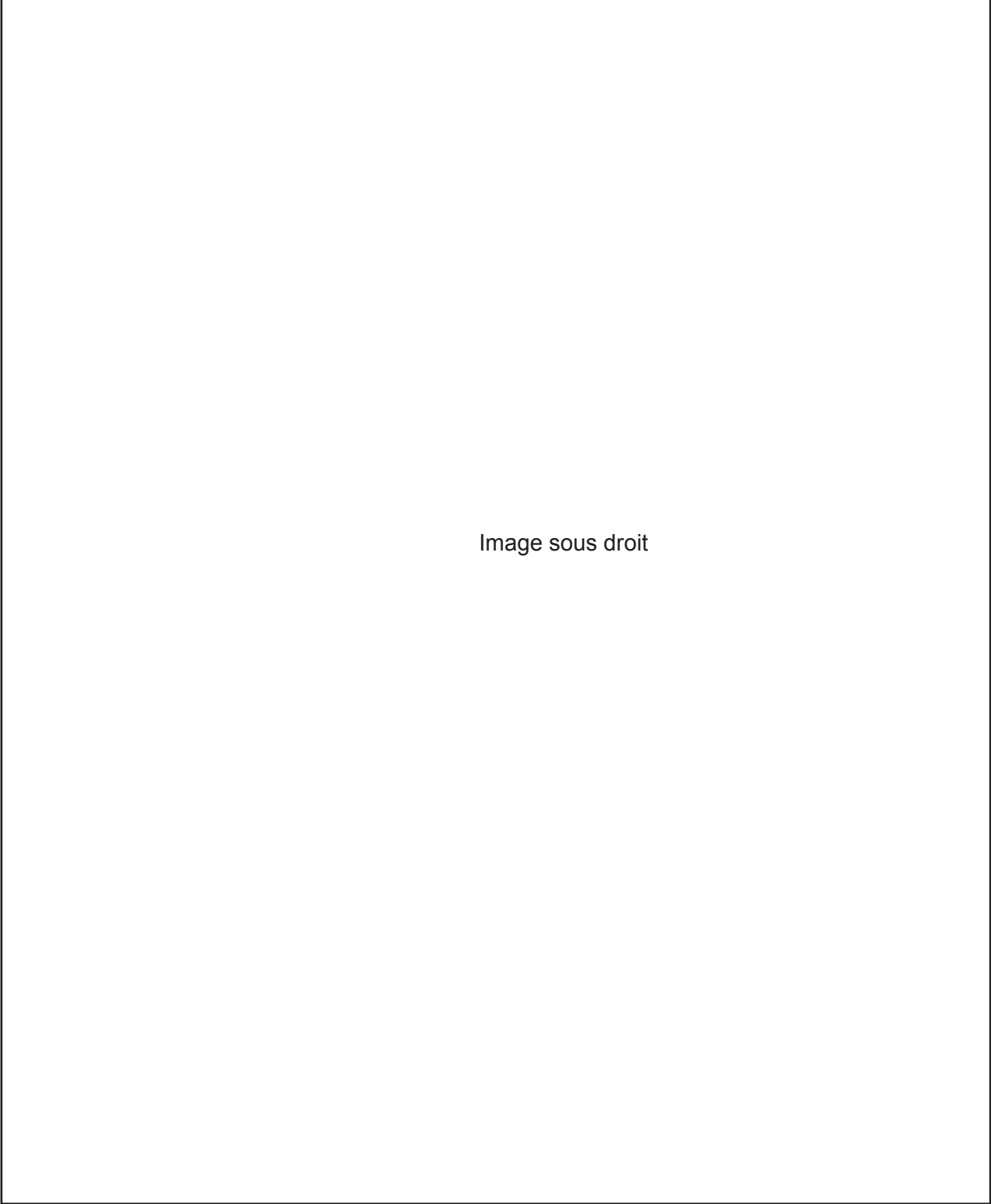


Image sous droit

4.4 b - Orographe de Schrader - (Int)

Fig. 4.5 - Les ordres de la cristallographie (Qu)

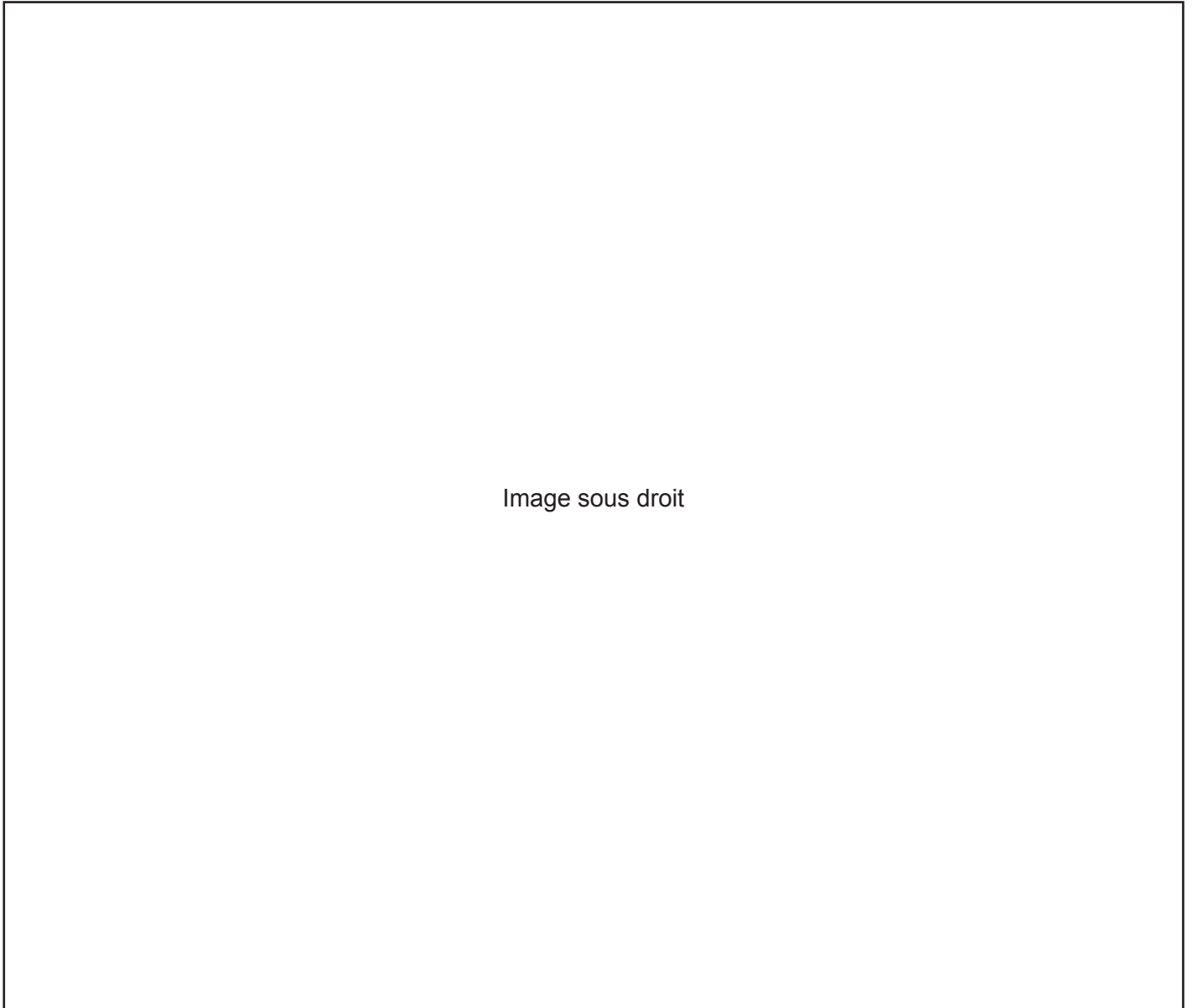




Fig. 4.6 a - Tour du Front de Seine Paris XV.
(PH mai 1999)

Le bâtiment cristal. Littéralité de l'architecture qui cherche la pureté de la forme, comme si elle voulait s'affranchir complètement de la réalité et de l'usage.

Fig. 4.6 b et c - Futuroscope de Poitiers et autoroute A10. (PH mai 2000)

Certains cristaux architecturaux ont servis de vitrine au Futuroscope depuis l'autoroute pendant longtemps. Aujourd'hui que les bâtiments ne sont plus réellement visibles du fait du « remplissage de la zone » (on parle bien ici d'une zone d'activités), le cristal est devenu un emblème que la voie d'accès est chargée de mettre en évidence.



Fig. 4.7 a - Louvre, Atelier de restauration. (PsV)

L'illusion de la transparence totale. Ici le plafond et la structure de verre qui laissent supposer un plancher au niveau supérieur, et donnent l'impression de pouvoir marcher sur la lumière.

Image sous droit

Fig. 4.7 b - Saint-Germain-en-Laye, Centre Administratif. (PsV)

L'illusion de la possible disparition de la matière de l'architecture. Le toit, le mur, le poteau, la porte, ... Le verre est partout, le contraste n'existe plus, la césure dedans / dehors se renforce puisque les passages ne sont plus signifiés, et l'exclusion progresse.

Image sous droit



Fig. 4.8 a - Préfecture de Paris. (PH fév. 97)
Façade face au pont d'Austerlitz.

Toute la façade de verre et d'acier se déplace pour laisser apparaître une porte aux dimensions ordinaires.

Rupture d'échelle entre la façade-porte (représentation de l'institution, exacerbation du délire sécuritaire ?) et la porte réelle (quotidien, usage, respect du citoyen qui doit utiliser le bâtiment)

Fig. 4.8 b, c et d - Préfecture de Paris. (PH fév. 2000)

b et c - L'entrée principale aujourd'hui sans panneaux de verre qui ont été démontés. La porte d'entrée cachée derrière sa façade.

d - L'entrée du public sur l'avenue Ledru-Rollin. Une porte dérobée pour un service majeur de la cité.





Fig. 4.9 a - Parc de La Villette, jardin de bambous. (PH, oct. 87)



Fig. 4.9 b - Parc de La Villette, jardin de bambous. (PH, avril 2000)



Le plan du jardin, d'abord entièrement visible, repoussait le visiteur qui ne pouvait pas espérer d'autre expérience que celle de la vue depuis les passerelles ou la promenade périphérique qui domine le creux du jardin. Aujourd'hui, la densité végétale fait disparaître le plan depuis les points hauts et attire dans le jardin. Mais la promenade est toujours aussi pauvre et l'arrêt dans le jardin toujours aussi impossible.

Fig. 4.10 a - Parc de La Villette, jardin de bambous. (PH oct. 87)



Fig. 4.10 b - Parc de La Villette, jardin de bambous. (PH avril 2000)



Fig. 4.11 - Parc de La Villette, jardin de bambous. (PH avril 2000)

La vision complète du plan du jardin a aujourd'hui disparue sans cependant rendre beaucoup plus attirante la promenade.

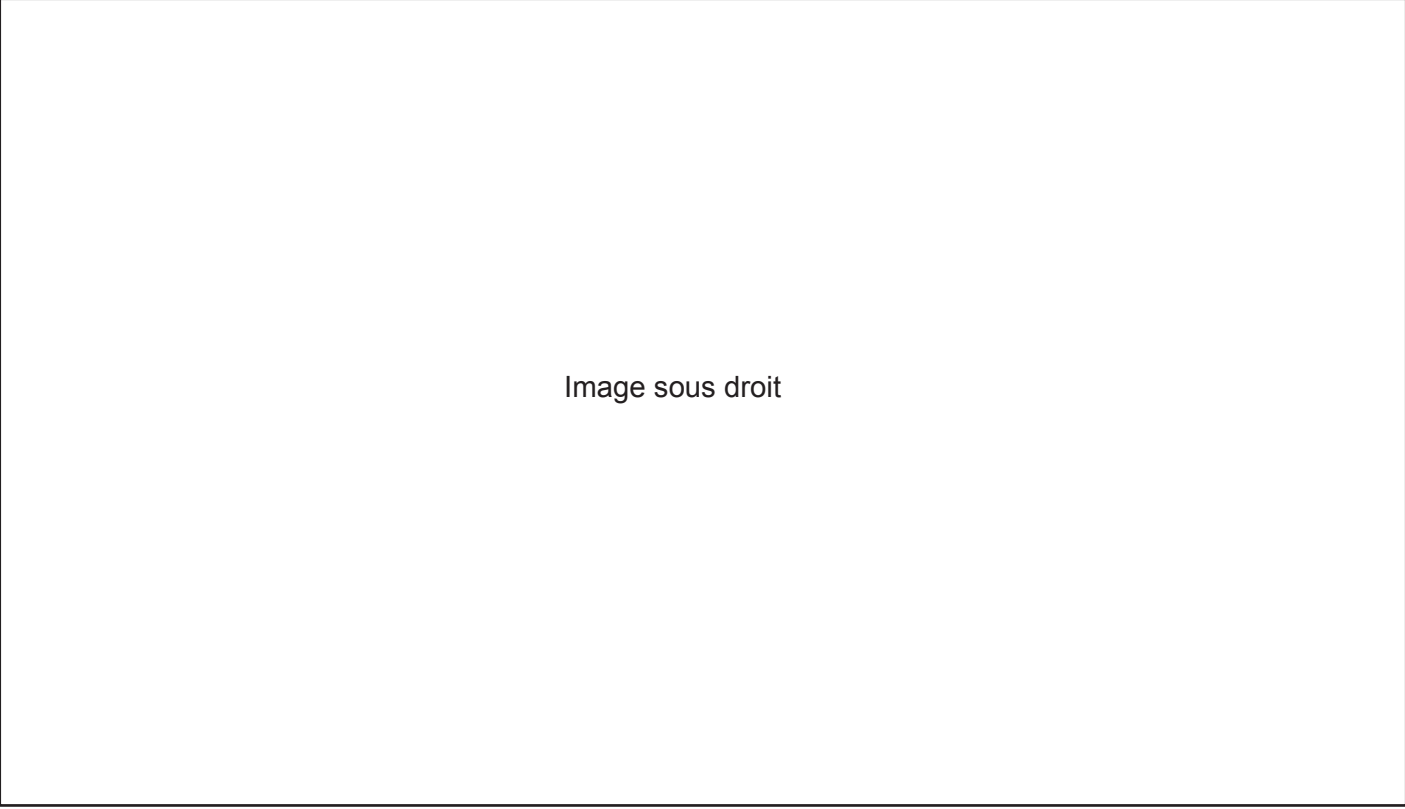


Image sous droit

Fig. 4.12 (Blanche Neige au yeux de béton. (BL)

Les yeux de béton de Blanche-Neige qui capture l'horizon de son regard illustrent la cinquième dimension de l'espace : le poétique. Ils permettent l'invention du «démessurable» par Bernard Lassus comme concept de l'inconnu rendu poétiquement sensible.



Fig. 4.13 - BNF. (PH fév. 1997)



Le jardin sans ses usages est-il encore un jardin ?

L'espace produit pour la BNF est infréquentable et sa dimension tactile a été annulée par la volonté de l'architecte. Cet espace n'est que visible, il produit des vues variées suivant la position que l'on occupe dans le bâtiment ou sur l'esplanade qui le domine, mais jamais sa traversée n'est possible. Il y a là un tour de force qu'il faut noter. Le jardin, qui depuis l'écriture de la genèse au moins, est la mise en forme miniaturisée dans un espace multidimensionnel du désir humain d'être à la fois le démiurge qui construit et ordonne la nature et le jouisseur qui la contemple, a été réduit à une représentation parfaite dans laquelle l'ordre même de l'art a été annulé puisque c'est " un morceau de forêt de Fontainebleau " qui a été non pas reconstruit mais transporté là. D. Perrault considère le vide central comme un espace réservé, comme un témoin d'un sol initial conservé : une sorte d'idéal de pureté naturelle.

Fig. 4.14 - BNF (PH avril 2000)

L'ombre dans le jardin.



a



b

Fig. 4.15 a à e -
Bibliothèque
Nationale de
France. (PH fév
1997 et avril
2000)



d



c



e

Progression vers le jardin.
Malgré l'intention de l'architecte que l'on comprend bien, qui ne voulait pas avoir de garde-corps qui dépasse du niveau de l'esplanade (Fig. 4.15), le jardin demeure invisible.
Le visiteur cherche en vain l'angle qui lui donnera le point de vue dominant sur le patio.



Fig. 4.16 a et b - BNF
(PH avril 2000)

Après l'arène inaccessible, le végétal est dans sa cage.



Fig. 4.17 a et b
BNF (PH avril 2000)



Les garde-corps des petits côtés du rectangle, surdimensionnés, obligent à se mettre sur la pointe des pieds pour découvrir une vue enfin un peu large sur le jardin. Il restait la possibilité de descendre au niveau intermédiaire, celui des entrées du public dans le bâtiment pour découvrir cette vue. Mais on y est contraint dans un lieu à l'ambiance glaciale, étroit, coincé le long de la porte, où s'accroissent les fumeurs interdits à l'intérieur, un lieu qui n'est évidemment pas un lieu mais à peine un passage.



Fig. 4.18 a à c - BNF. (PH fév. 97 pour a, Août 98 pour les autres)

Le décaissé et son garde-corps empêchent de voir le jardin, mais de même la Seine est invisible. Seul le ciel fait signe pour dire le grand vide du fleuve.



Sur l'esplanade



Au bord de l'esplanade, le fleuve apparaît enfin, dans le bruit incessant de la voie sur berge

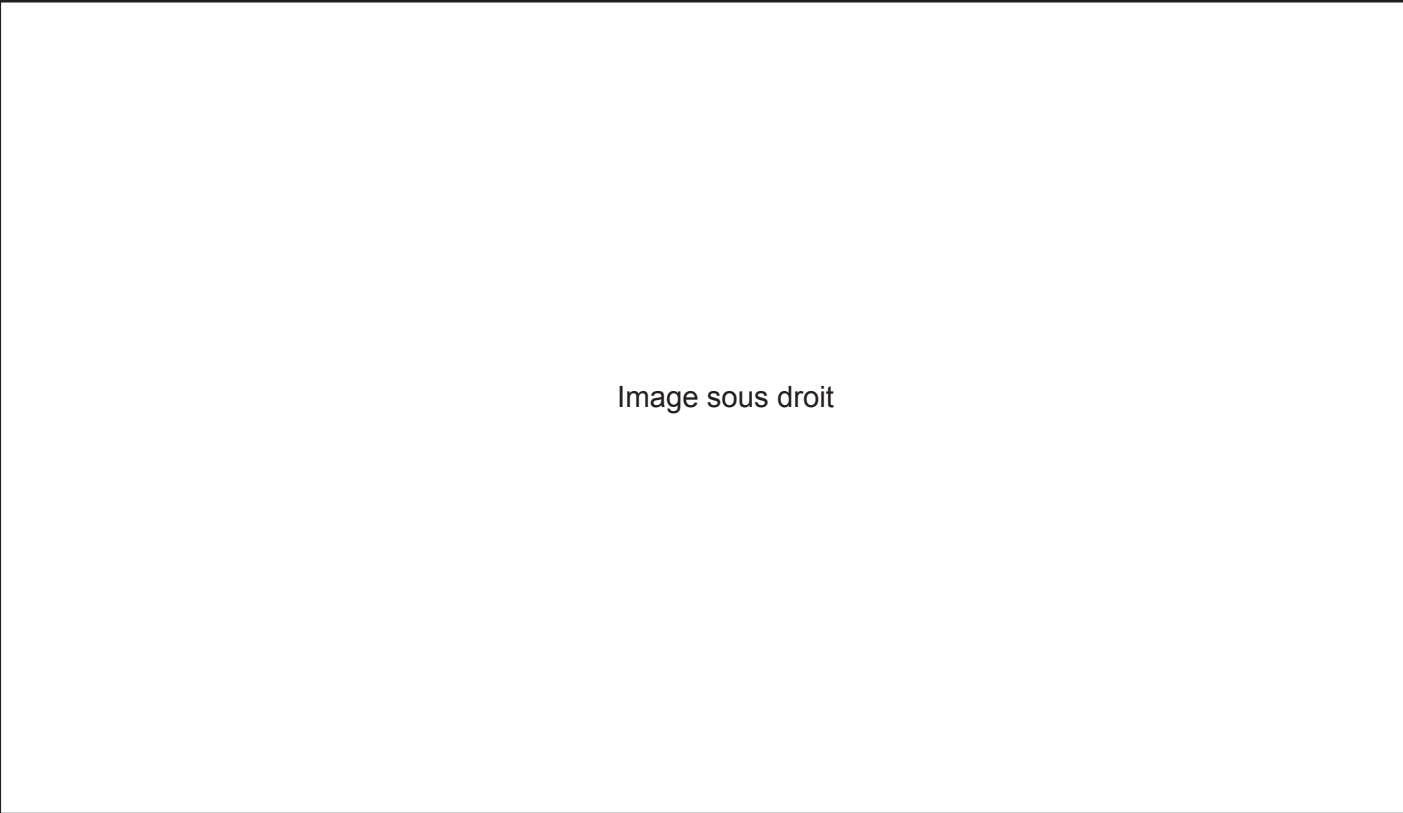


Image sous droit

Fig. 4.19 - El Greco - Vue de Tolède - 1609 env.. (Int)

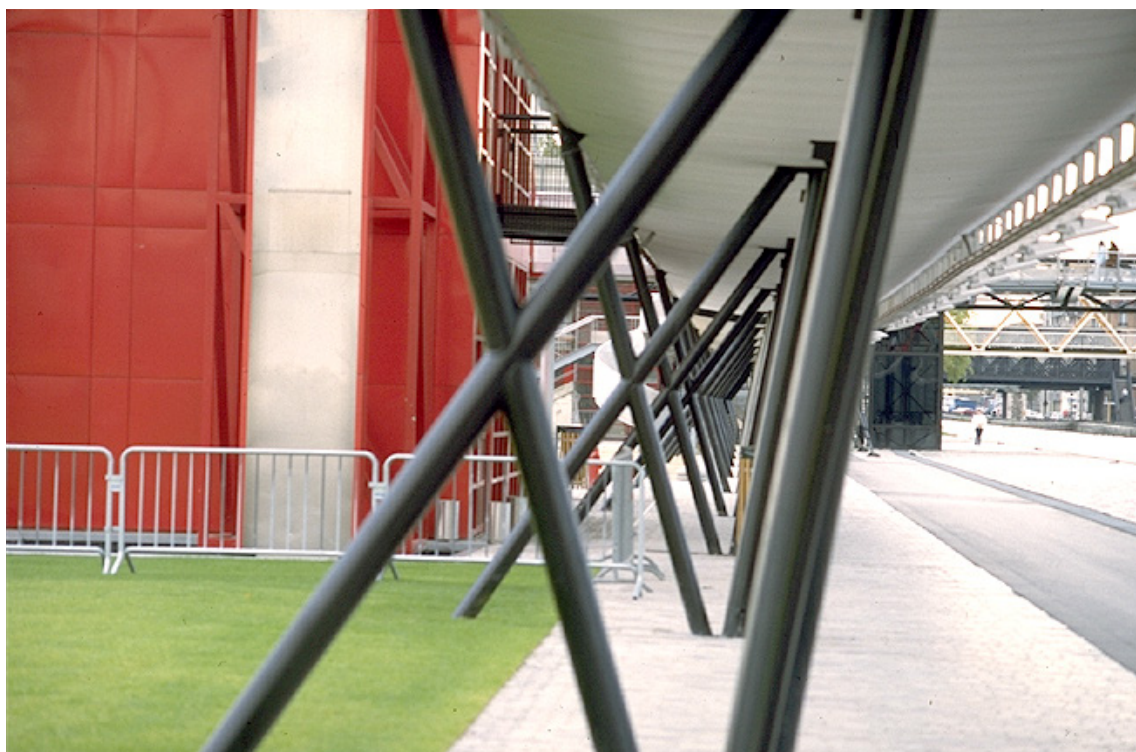


Fig. 4.20 a - La Villette. Passerelle.
(PH nov. 1987)

La saturation de l'espace par des objets parfois surdéterminés, qui font un signe de contemporanéité dans l'abondance des formes qui leur donne existence.

Objets constitués d'objets, par exemple, les passages couverts du parc de La Villette, constituent ce que je peux appeler un pittoresque technologique tant la construction ne semble pas nécessiter toutes les pièces qui composent ces passerelles.

Fig. 4.20 b - La Villette. Passage couvert.
(PH nov. 1987)






Image sous droit

Fig. 4.20 c - Parc de La Villette - La prolifération des formes pour les folies.
Doc. Concours B. Tschumi (AA N°227, Juin 1983)

Les modes de construction des folies et des passages sont du même ordre. Il s'agit à chaque fois d'une accumulation. La folie est une cube d'environ 10 m de côté qui se décline en une multitude de formes différentes: la variété des signes autonomes s'agence dans l'unité retrouvée par la trame, le matériau de base et cette couleur rouge à laquelle on ne peut pas échapper.



Fig. 4.21 a à e - Taler de arquitectura, R. Bofill. Les arcades du Lac. St-Quentin-en-Yvelines. (PH Fév. 2000)





À Saint-Quentin-en-Yvelines, l'échelle de l'immeuble situé sur le lac est en opposition à celle des autres groupes de bâtiments. Dans les rues du quartier, les arcades sont très basses, le sentiment qui se développe est celui d'être dans un décor de cinéma. En revanche, lorsqu'on entre dans les cours intérieures, c'est tout un univers écrasant, carcéral qui est évoqué. Répétitivité des motifs de béton très présents, petites fenêtres, toutes identiques, peupliers d'Italie qui dessinent encore plus violemment les verticales du bâtiment, etc., Tout le travail de l'extérieur de l'îlot et de la rue avec ses arcs de triomphe miniatures, saturé de signes néoclassiques, devenus pittoresque par l'accumulation, est anéanti par le contraste avec les cours. Cette réalisation, en cherchant à retrouver sur un mode moderne, le découpage en îlots de l'urbanisme haussmannien, n'a fait que mettre plus encore en évidence la pauvreté du motif. Le parcellaire s'est encore simplifié, l'espace central de chaque îlot est devenu une seule cour — un espace vert ou un espace vide ? — et la peau de ce vide inappropriable car dominé par les quatre façades qui le font devenir promenoir carcéral, est transformée en une mince couche habitable partout identique.



Fig. 4.22 a - Parc de Bercy (PH. mai 1999)

L'illustration littérale de thèmes comme ici celui de la vigne, mais qui est miniaturisée et devient du jardinage

Fig. 4.22 b - Parc de Bercy (PH. mai 1999)

La résolution formelle du croisement de deux trames géométriques pour ici donner une interprétation citadine de la mare ou de l'abreuvoir avec une connotation vaguement écologique.

Fig. 4.22 c - Parc de Bercy (PH. mai 1999)

Résolution de la coupure du parc par la rue de Dijon. La pergola et le bassin, dans une forme dénuée de sens de l'impluvium romain, butent sur un mur.



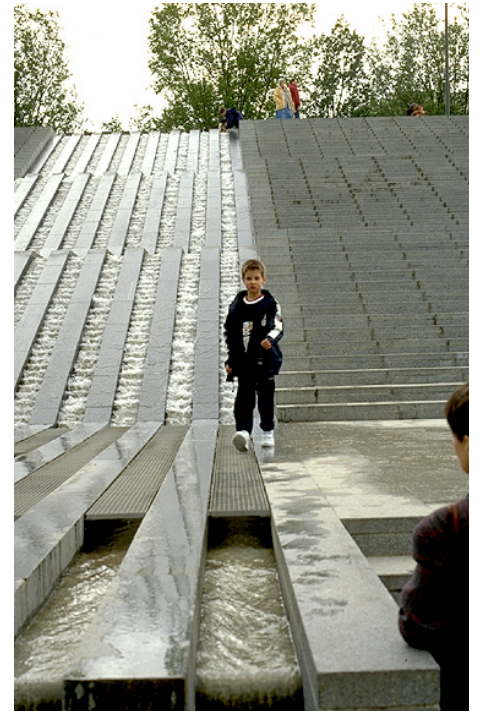


Fig. 4.22 d1 à d6 - Parc de Bercy. (PH. mai 1999)

Le parcours symbolique de l'eau depuis la Seine vers le parc.

Quelle énergie faut-il pour un effet grandiloquent qui ne peut trouver du sens que dans l'effort de l'analyse sans pouvoir émerger de la pratique du lieu.



Fig. 4.22 e - Parc de Bercy. (PH. mai 1999)

Le franchissement de la rue de Dijon qui permet de découvrir dans une vue plongeante l'effet de saturation par l'accumulation des objets, des trames de dessin, des végétaux, du mobilier, etc.



Fig. 4.23 a à d - Boulevard Richard Lenoir. (PH oct. 93 pour la photo nocturne, mai 99 pour les autres)

Le boulevard Richard Lenoir a seulement échappé au remplissage grâce au marché important qui s'y déroule. Tant que l'espace est vide (ou au moins que le rapport entre le vide et le plein, la largeur du vide et la hauteur des arbres, etc. laissent l'impression que l'espace n'est pas trop contraint), tant qu'il n'est pas clos, sa qualité est encore assez grande et l'encombrement n'a pas encore gagné. Mais dès que le "square" est réinterprété pour être mis au centre du boulevard, les incohérences s'accumulent en même temps que les objets. Les grilles de clôture sont-elles réellement utiles en dehors de la satisfaction (illusoire) d'une obsession sécuritaire qui fait chaque jour un pas en avant vers le contrôle total de tout mouvement ? Les passerelles qui n'enjambent rien, et surtout pas le canal couvert qui est sous le boulevard puisqu'elle sont doublées par un passage de plain-pied qui annule cette possibilité de représentation d'un autre monde souterrain, ne sont-elles pas des concessions gratuites à un effet pittoresque qui trouve sa source dans l'idée que l'accumulation des objets seule peut qualifier l'espace en le saturant de signes ?



Image sous droit

a



Fig. 4.24 a à d - Richard Serra. Clara Clara. (RS pour a et PH juin 2008 aux Tuileries pour les autres)

La sculpture n'est pas ce qu'elle a l'air d'être. La dualité de la perception de son plan — que l'on aurait dû découvrir de haut dans l'installation initiale prévue au centre G. Pompidou — et de l'expérience que l'on peut faire de l'œuvre en la parcourant, donne à comprendre l'impureté nécessaire qui préside à l'existence d'une liberté du visiteur que j'ai appelé libre parcours.

La liberté n'est plus ici l'absence d'entraves, mais plutôt la possibilité que des réalités parallèles puissent exister simultanément dans un même lieu ou à propos d'un même objet.



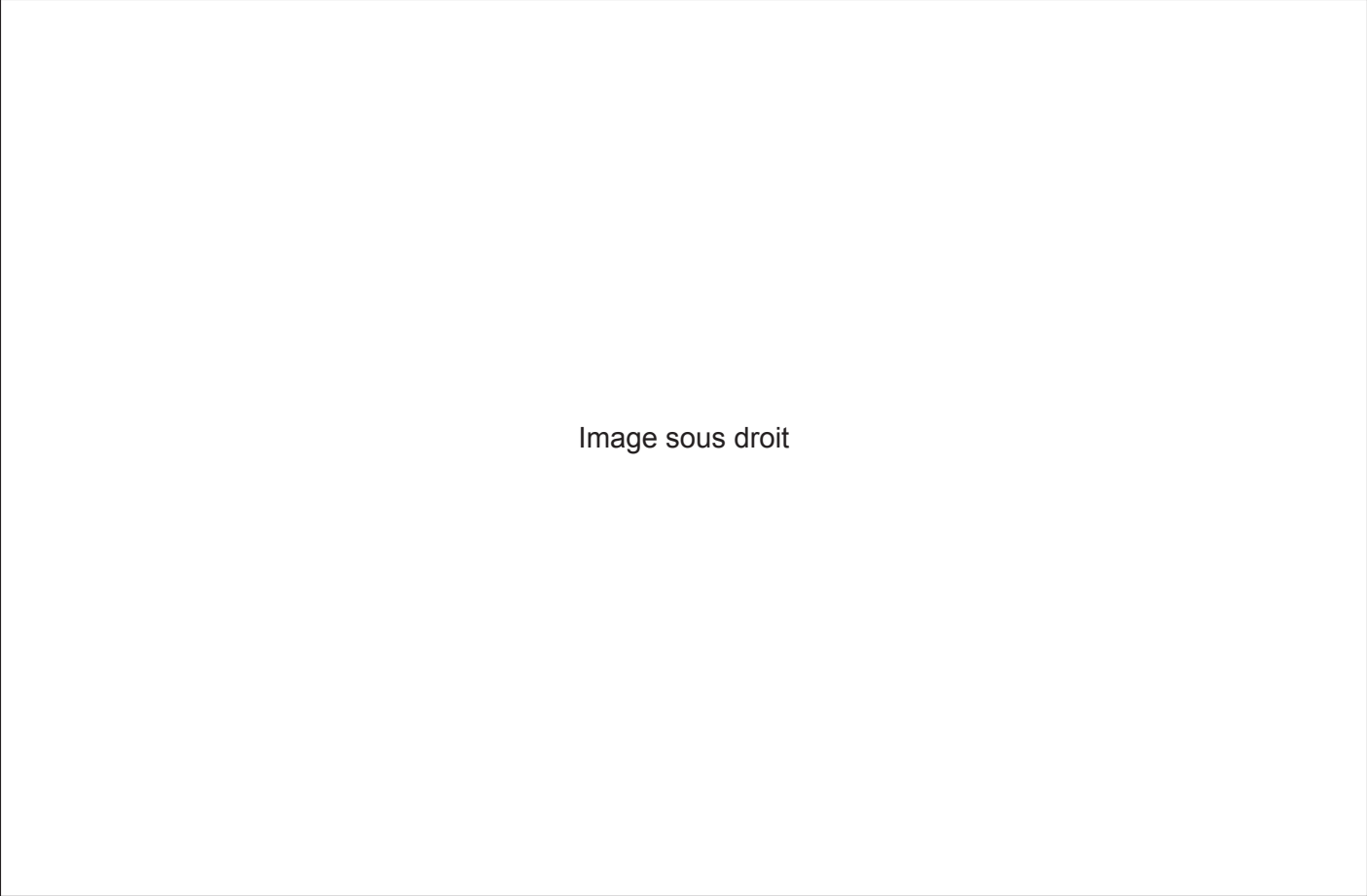


Image sous droit

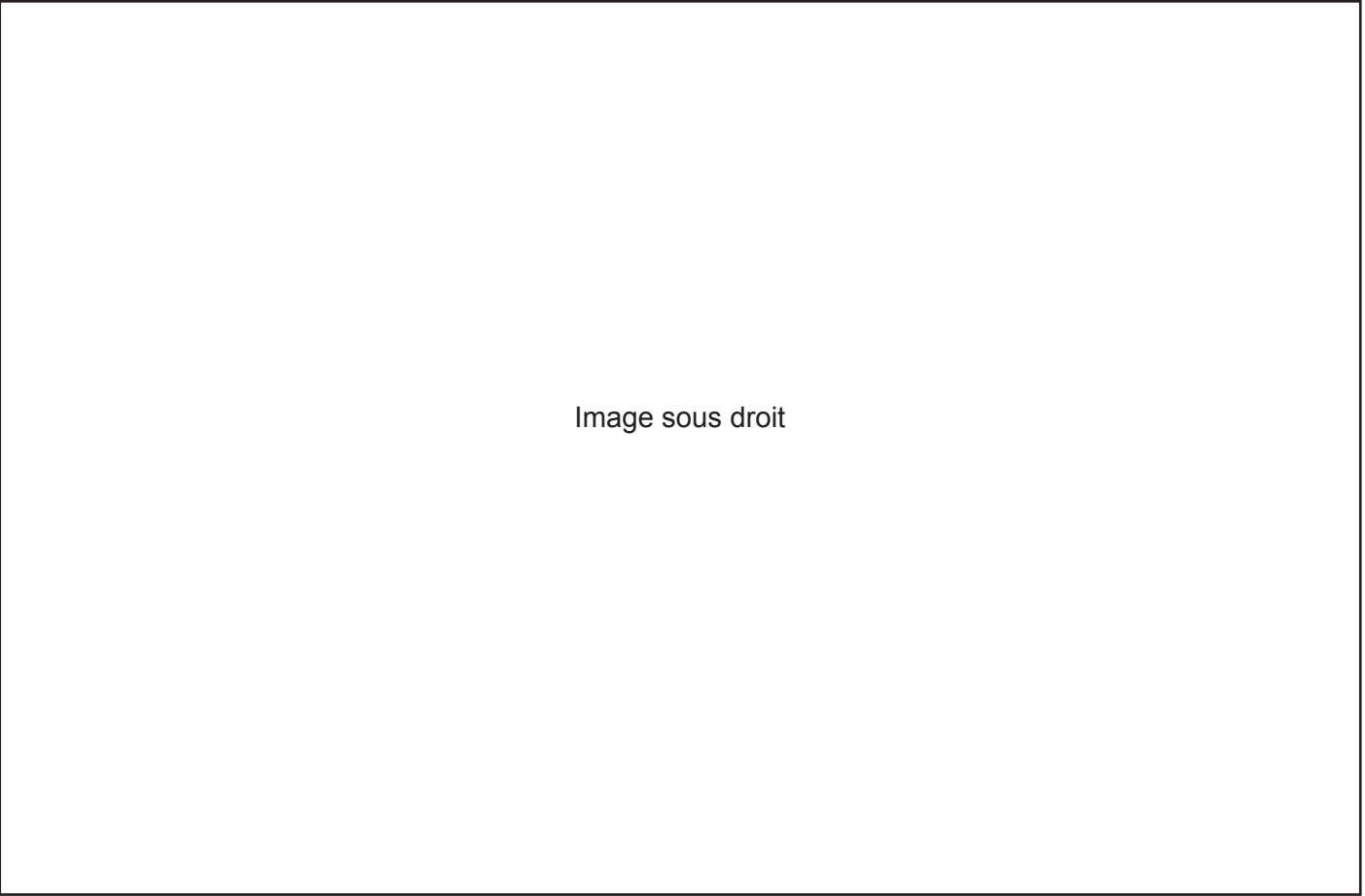


Image sous droit

Fig. 4.25 - Michael Heizer. Double negative. (GT)

Dans le cas de travaux comme ceux de Michael Heizer — dont les œuvres sont particulièrement difficiles d'accès du fait de leurs situations isolées en des lieux désertiques la plupart du temps — la photo exposée ne rend compte que de la manière dont le territoire a été travaillé par l'artiste. L'œuvre ainsi mise à nu devient un objet d'art sans que sa pureté ne puisse être mise en cause. La relation que j'aurai avec elle sera toujours de cet ordre strictement visuel. Le saut entre la représentation et l'espace concret est difficile à faire puisque l'expérience de lieux semblables est peu commune : l'étape de la remémoration ne peut pas se faire, et le spectateur doit alors passer par une autre voie qui est celle de l'expérience " littéraire ". Aujourd'hui que des romans qui valorisent l'ouest et ont été traduits, que les photos du pays ont circulé partout, il est plus facile de se faire une reconstruction idéalisée du désert américain et d'y inclure Double Negative ou Complex one.

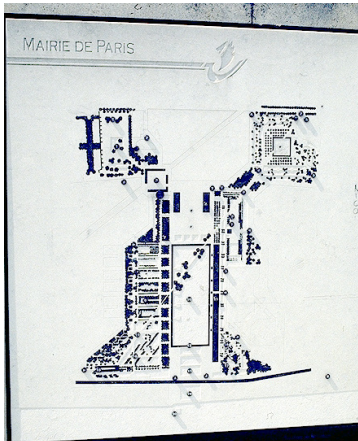


Fig. 4.26 a et b - Parc de La Villette. (PH avril 2000)

L'irruption du quotidien dans l'ordre réglé du parc tramé par les folies rouge.

Le parc est tellement présent, ses objets insistants, que tout ce qui n'est pas de l'ordre imposé par le jardin disparaît ou semble incongru. Ainsi les péniches sur la canal — quoi de plus normal — sont trop grosses, trop étranges, trop quotidiennes d'une certaine façon.

Fig. 4.27 a et b - Parc A. Citroën. (PH mai 1999)



est frappant de constater que, dans trois grands parcs récents de Paris, une allée devient principale, celle qui constitue l'épine dorsale de la " forte composition " si appréciée, du parti comme on dit dans le système académique des beaux-arts ; qui traverse le parc sans le voir comme si le concepteur voulait faire fuir le visiteur le plus vite possible. La Villette, André Citroën, et le Jardin de l'Atlantique sont tout trois construits autour, mais aussi séparés en leur corps, par cette flèche rectiligne, étrangère au reste de l'espace.



Fig. 4.25 c - Jardin Atlantique. (PH mai 1999)



Fig. 4.28 a, b et c - Parc A. Citroën (PH Sept. 1997)

La répétition apparaît comme telle et non pas comme une série puisque seul le dessin est présent dans le parc, l'expérience des nymphées est très pauvre et presque semblable à chaque objet.

Le sens de l'accumulation devient incompréhensible pour qui n'a pas lu la présentation de l'intention par les concepteurs : le jardin nécessite un mode d'emploi, un guide pour que l'expérience de chacun puisse se conformer à celle que les créateurs ont décidée pour chaque visiteur.



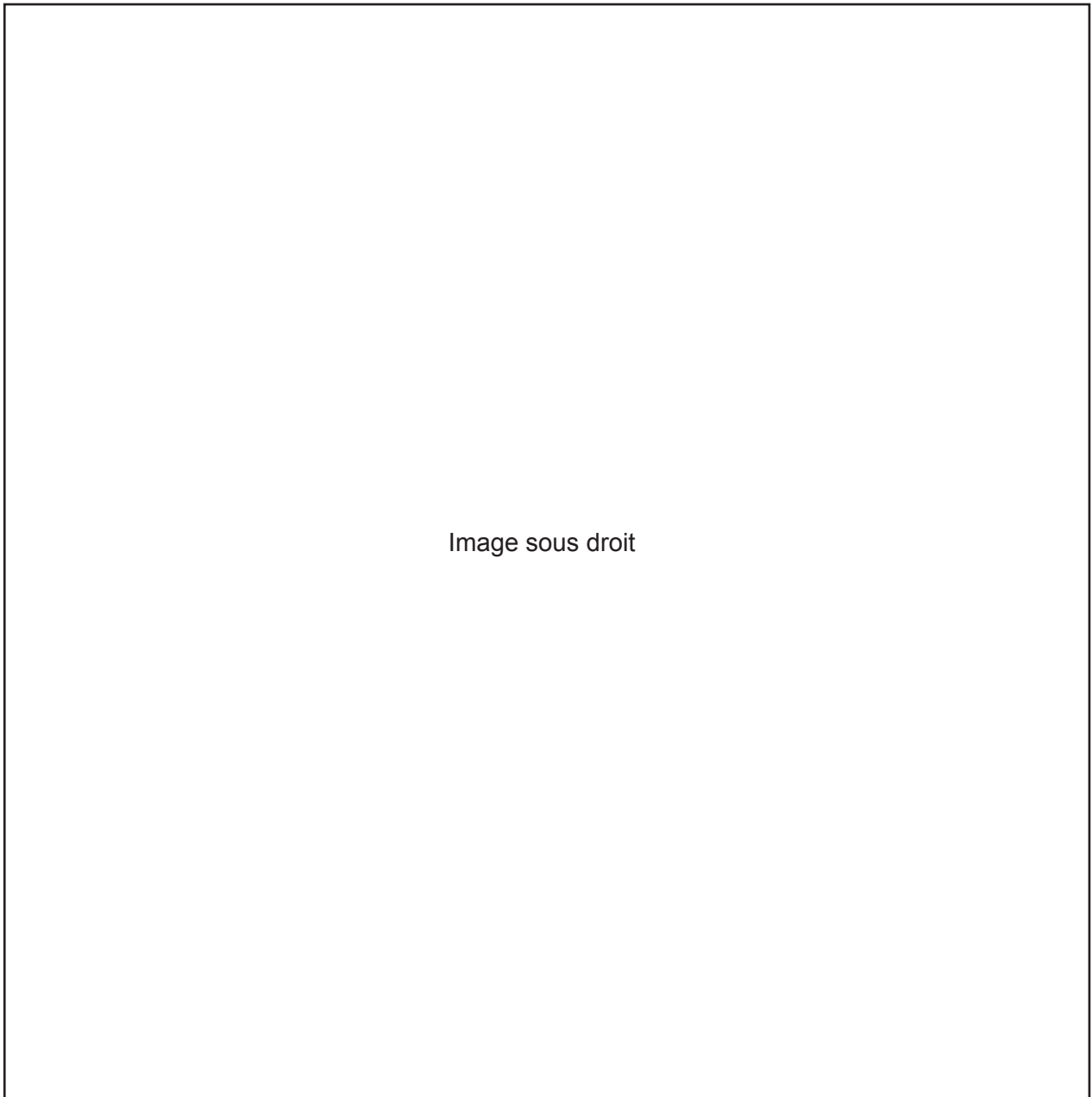


Fig. 4.29 - Kyôto, Jardin du pavillon de thé du Zuiho-in. Composition de Mirei Shigemori (1938 - 1939) (JL)

La limite du jardin qui peut utiliser la répétition dans le sens de la déclinaison d'une forme sans pour autant tomber dans la redondance.



4.29 Kyôto - Jardin Tenjuan près du temple Nanzen-ji au bout du chemin des philosophes (PH août 2013)



4.29 Kyôto - Jardin du Ryôanji - (PH août 2013)



Fig. 4.30 a et b - Parc A. Citroën.
(PH mai 1999)
La limite ouest



Fig. 4.31 - La colonne du Désert de Retz. (PH. Juin 1993)

La colonne du Désert de Retz depuis la prairie où se tenait la maison chinoise : une élégante fabrique qui s'oppose à la vue que l'on a pu en avoir à l'entrée du jardin, celle qui sidère le visiteur.

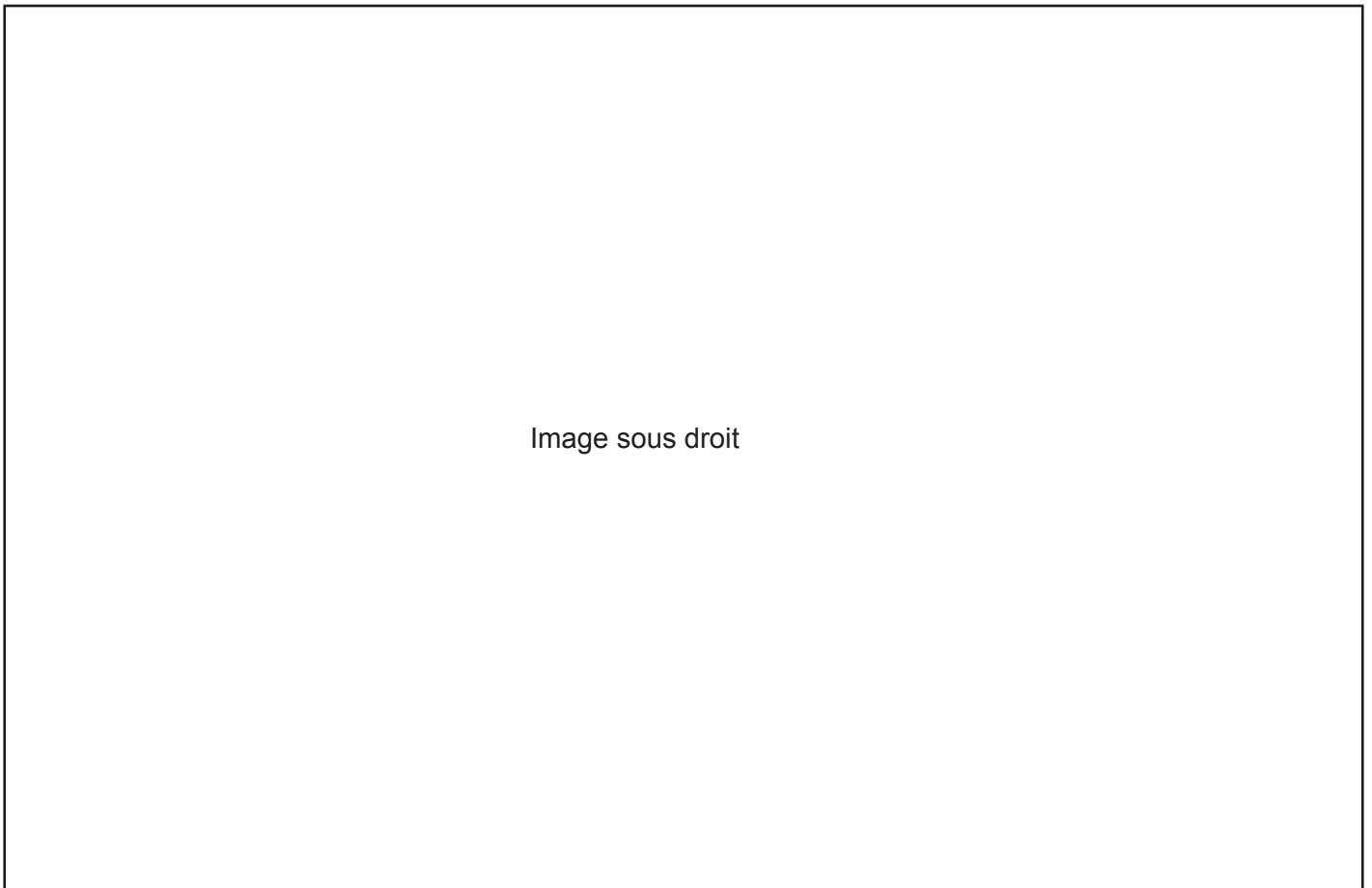
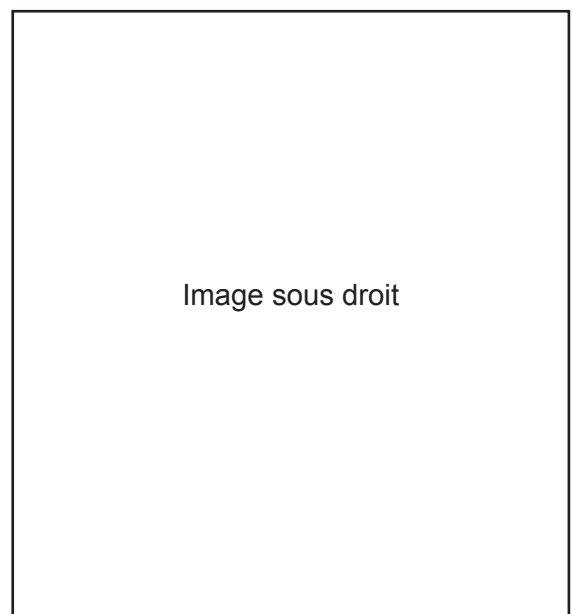


Fig. 4.32 - Robert Irwin. Getty Center.
Los Angeles. (CD)

L'artifice du jardin revendiqué comme un constituant de sa valeur.



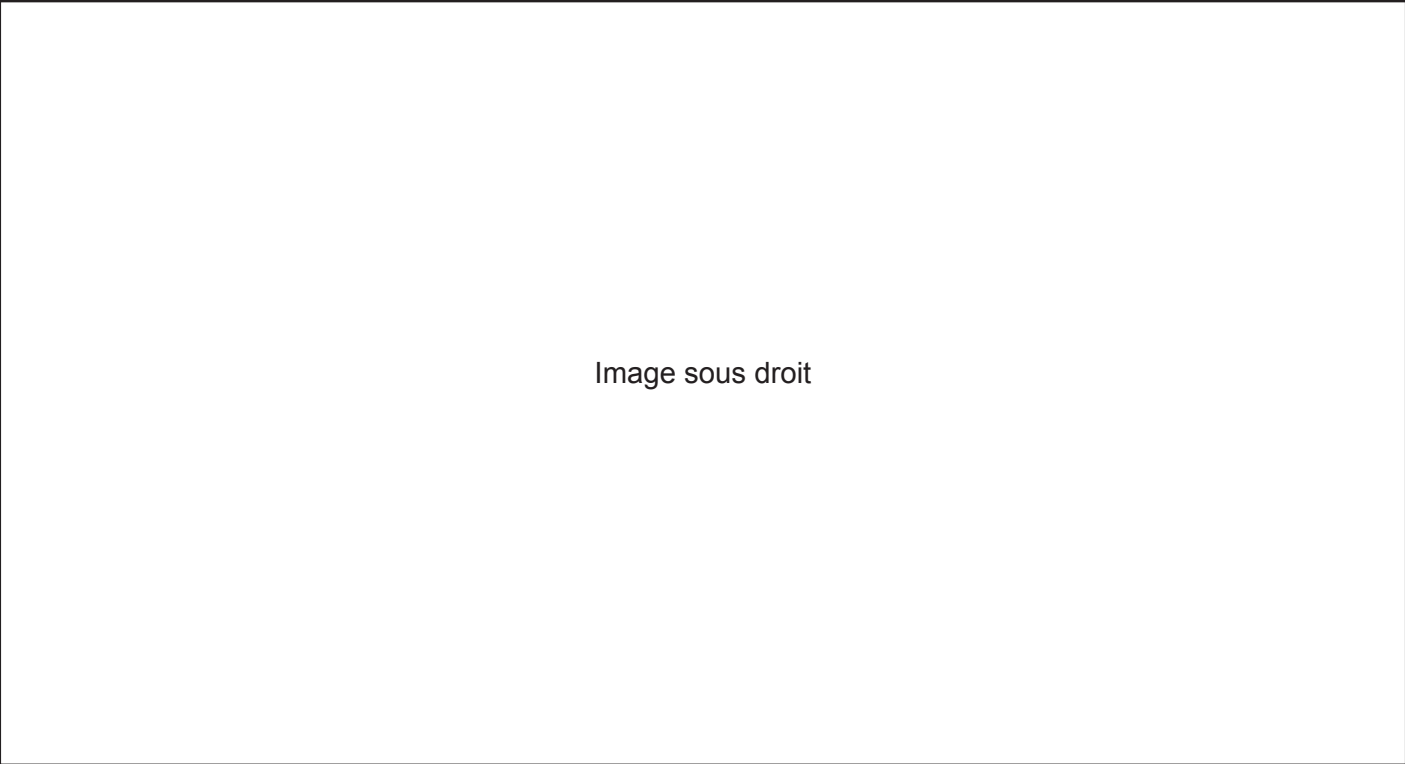


Image sous droit

Fig. 4.33 - Robert Irwin. Nine Trees Nine Spaces. Composition pour le Public Safety Building Plaza à Seattle. 1983. (CD)

À Seattle, l'artifice, encore une fois explicite et assumé, nous parle de notre relation conflictuelle à l'ordre naturel dans une expérience du labyrinthe qui joue avec nos perceptions de l'espace. " Le labyrinthe est protecteur ici : le corps y est à l'abri alors que le regard n'est pas enfermé. [...] Il [R. Irwin] ne part pas à la conquête de territoires nouveaux, mais cherche à rendre sensible l'espace vécu, à la ville, au musée comme au jardin. " (Christophe Domino)

Une ambition relativement modeste mais qui pourrait être considérée comme un minimum et que nombre de nos jardins ne satisfont pas.

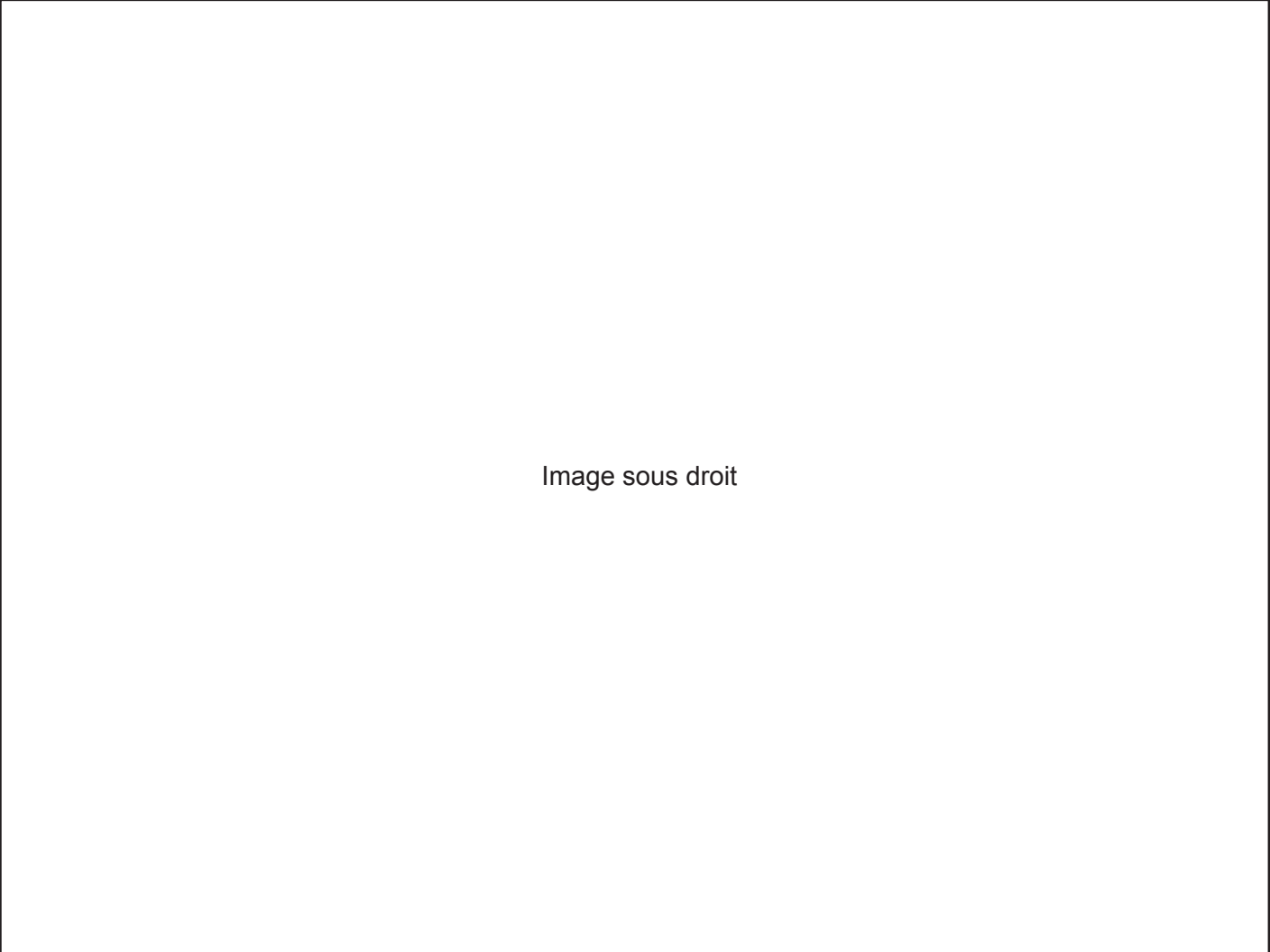


Image sous droit

Fig. 4.34 - Les différents parcours de la visite de Versailles organisés par le roi au cours des années. (RMN)

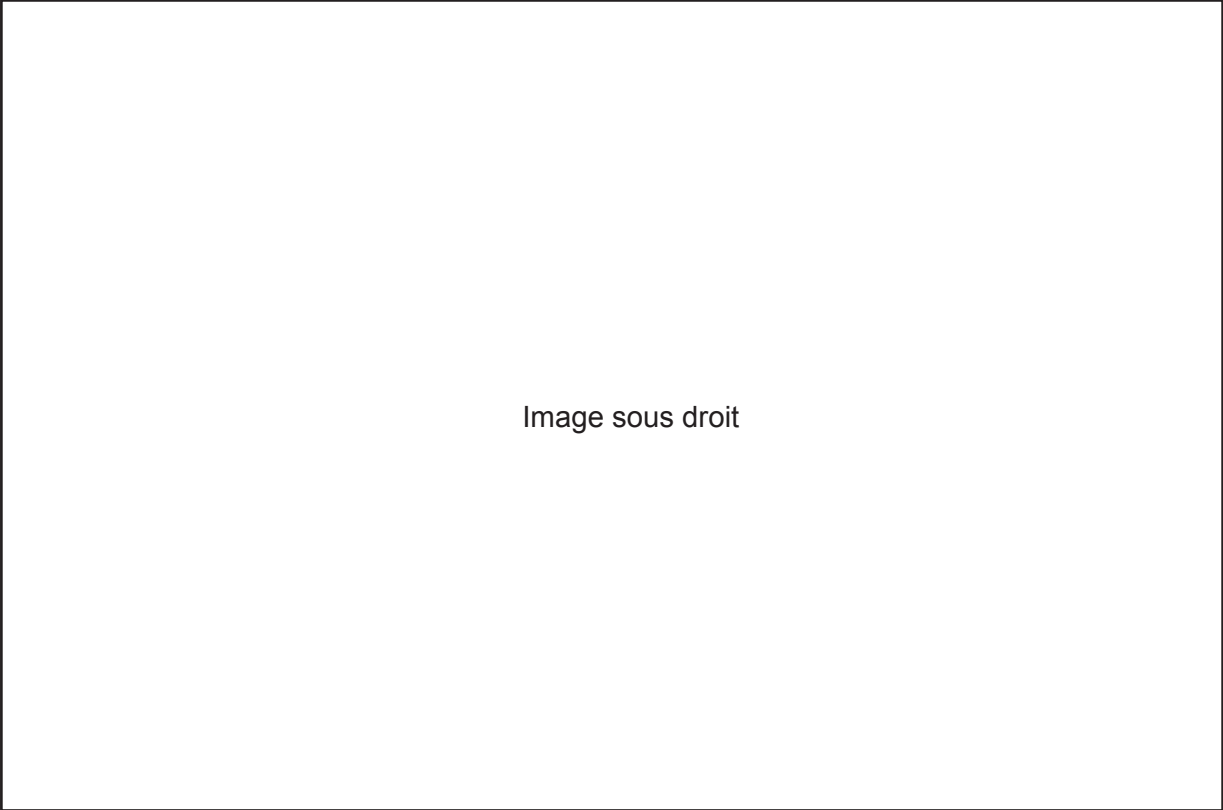


Image sous droit

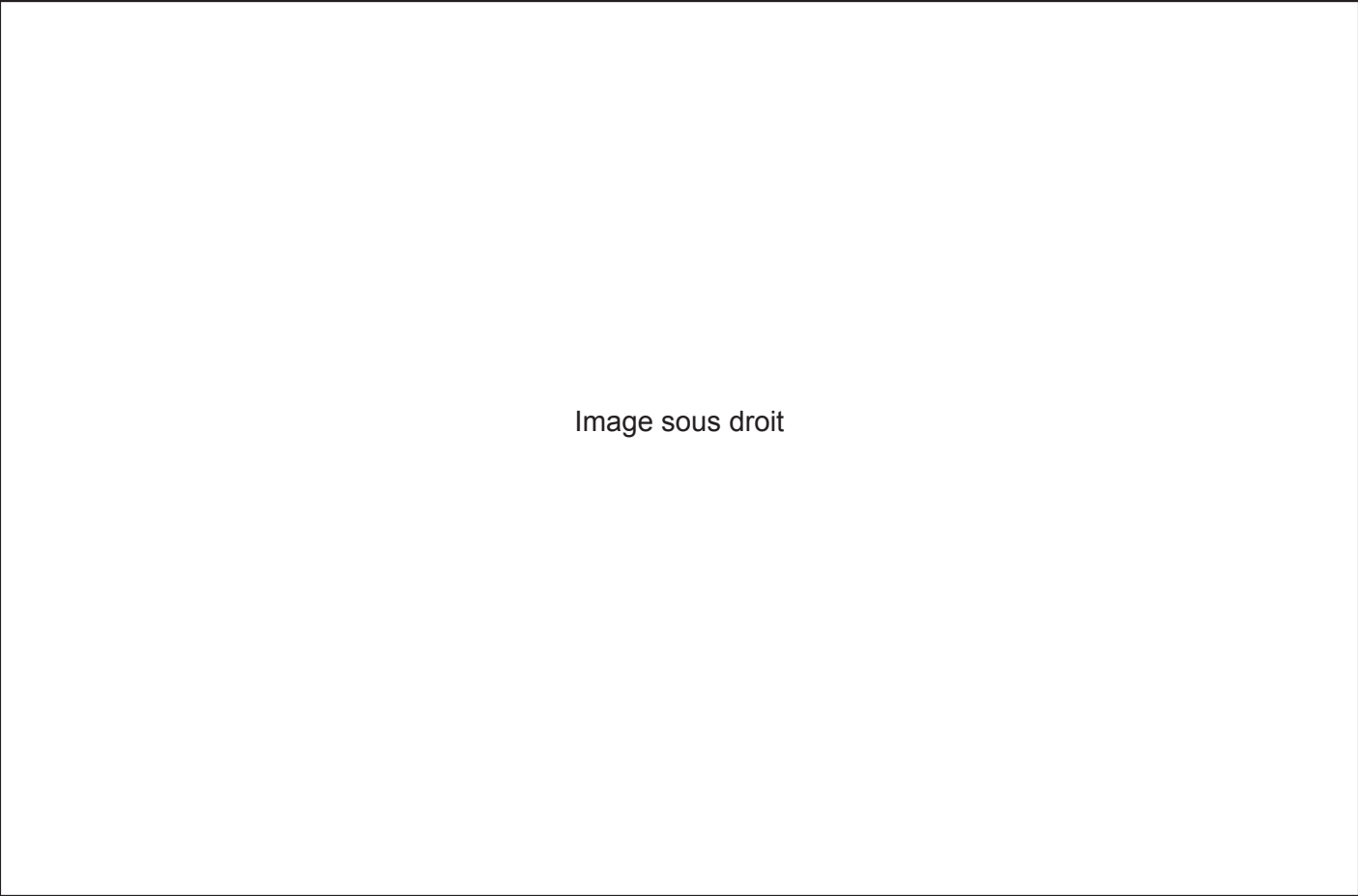


Image sous droit

Fig. 4.35 a - Hubert Robert (1733-1808) - Les Bains d'Apollon - 1777 (Int)

Fig. 4.35 b - Hubert Robert (1733-1808) - Ruine d'une terrasse dans le parc de Marly - env. 1780.

Fig. 4.35 a et b - A. Chemetoff. Place de la Bourse à Lyon.
(PH mai 1999)

Redondance des formes et saturation de la surface.



Fig. 4.36 - A. Chemetoff. Place de la Bourse à Lyon.
(PH mai 1999)

Du haut des marches du bâtiment, l'espace dégagé ne l'est plus. Fallait-il que la sortie du parking souterrain se fasse ici ? Et les lignes végétales devaient-elles être continues pour fermer tout horizon à la place ?



Fig. 4.37 - A. Chemetoff.
Place de la Bourse à Lyon.
(HT)

La redondance même dans
la présentation du projet.

Image sous droit

Fig. 4.38 - A. Chemetoff. Place de la Bourse
à Lyon. (PH mai 1999)

Deux fontaines contradictoires sur le même
espace. Une première de belle qualité et
une seconde, encore une redondance, qui
s'apparente à une évacuation d'eau sale,
comme celle de la voirie.



Fig. 4.39 - A. Chemetoff. Place de la Bourse
à Lyon. (PH mai 1999)



Fig. 4.40 a et b - M. Desvigne et Ch. Dalnoky

Square R. et M. Caille.
(PH août 1994)

On retrouve ici un système formel semblable à celui de la Place de la Bourse à Lyon par A. Chemetoff. Des lignes parallèles constituent la composition. Les publications dans les revues ont souvent montré ce square avec des vues plongeantes pour mettre en valeur la forme. Mais pourtant, cette fois, l'espace est appropriable puisque les lignes déterminent des espaces différenciés : des échelles, des ambiances lumineuses, des fonctions différentes qui permettent des usages variés.

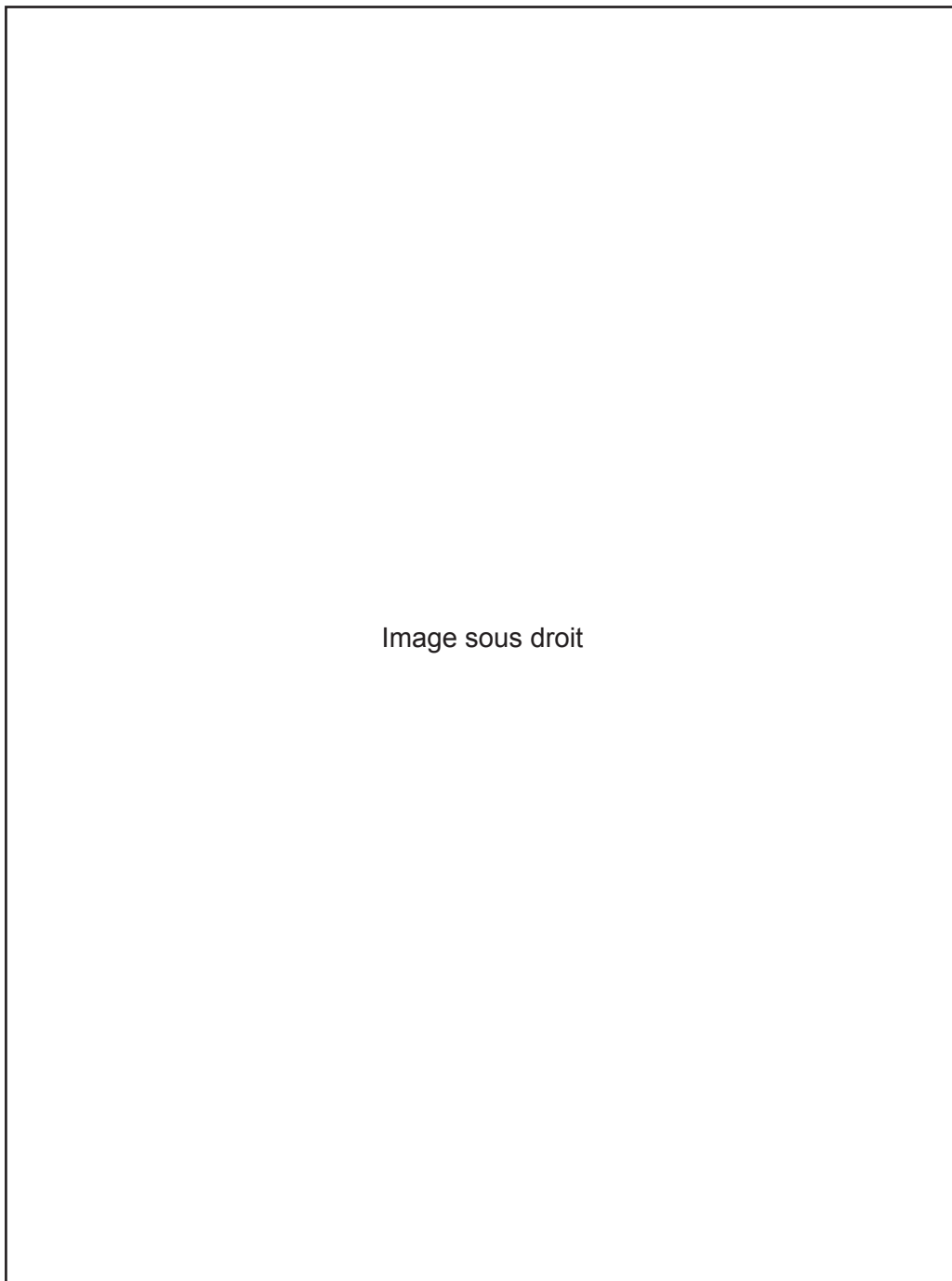


Fig. 4.41 - Salon 100 % design, Londres oct. 1997. (AA N° 314 déc. 1997)

Le design, dans certains cas, fait basculer les objets d'un statut d'œuvre à celui d'objet quotidien sans que l'on sache toujours dans quel sens le mouvement se fait : de l'œuvre vers le quotidien en acquérant par exemple une fonction, ou, du quotidien vers l'œuvre en acquérant la reconnaissance de l'artiste ou du critique ou du réseau de l'art dans le moment où l'objet est saisi et extrait de son milieu.

La figuration a utilisé différentes manières de faire basculer la représentation depuis le monde de l'art vers celui du quotidien et inversement: le gigantisme qui procure cette sensation du dépassement de la représentation pour l'amener à une dimension de l'usage (la carte à l'échelle du territoire), ou la fragmentation qui fait imaginer ce que l'on ne voit pas (l'incommensurable suggéré, c'est-à-dire ce que B. Lassus appelle le demesurable, et in fine, peut-être, le sublime.

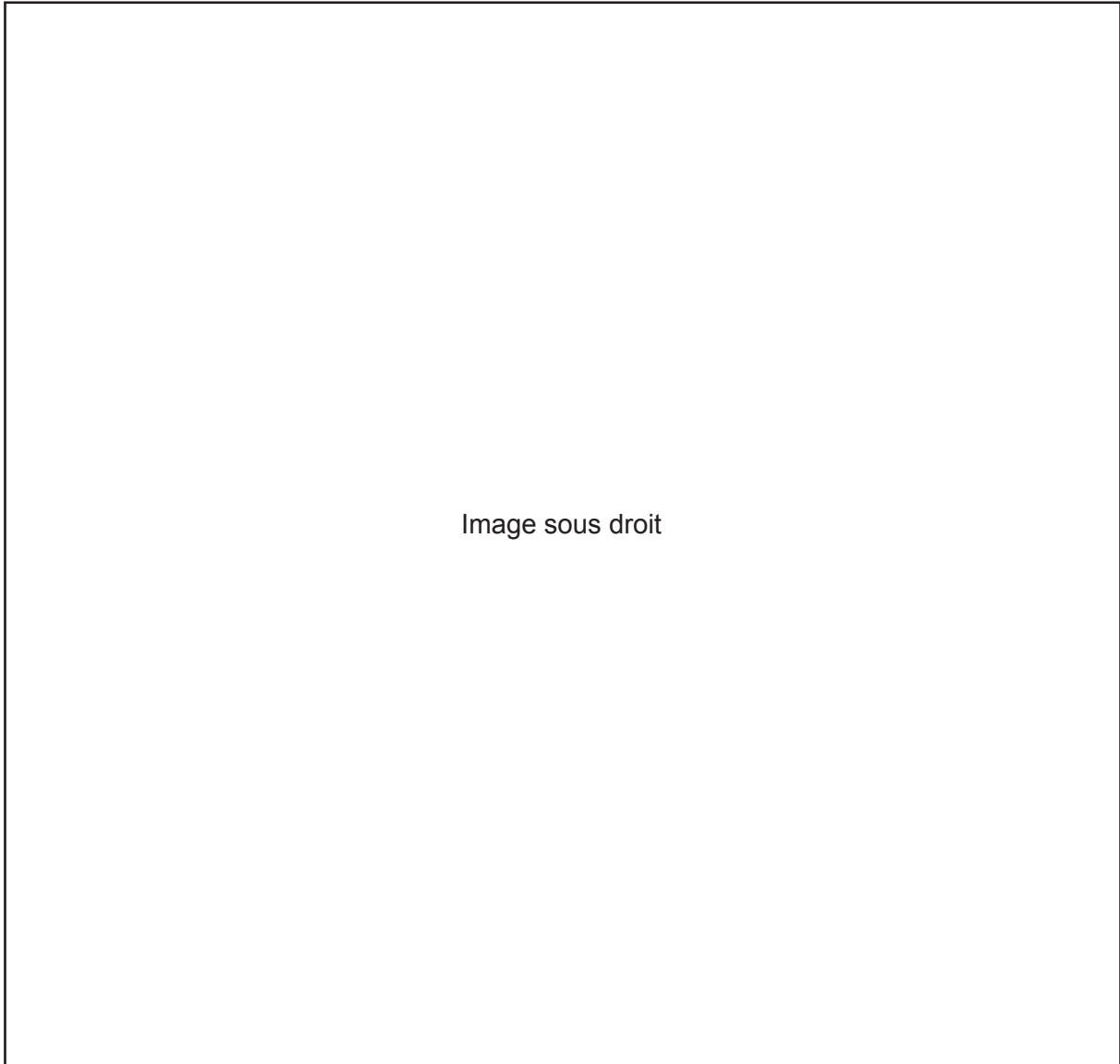


Fig. 4.42 - James Rosenquist - Hey! Lets go for a ride - 1961 - 84x90,8 (Int)

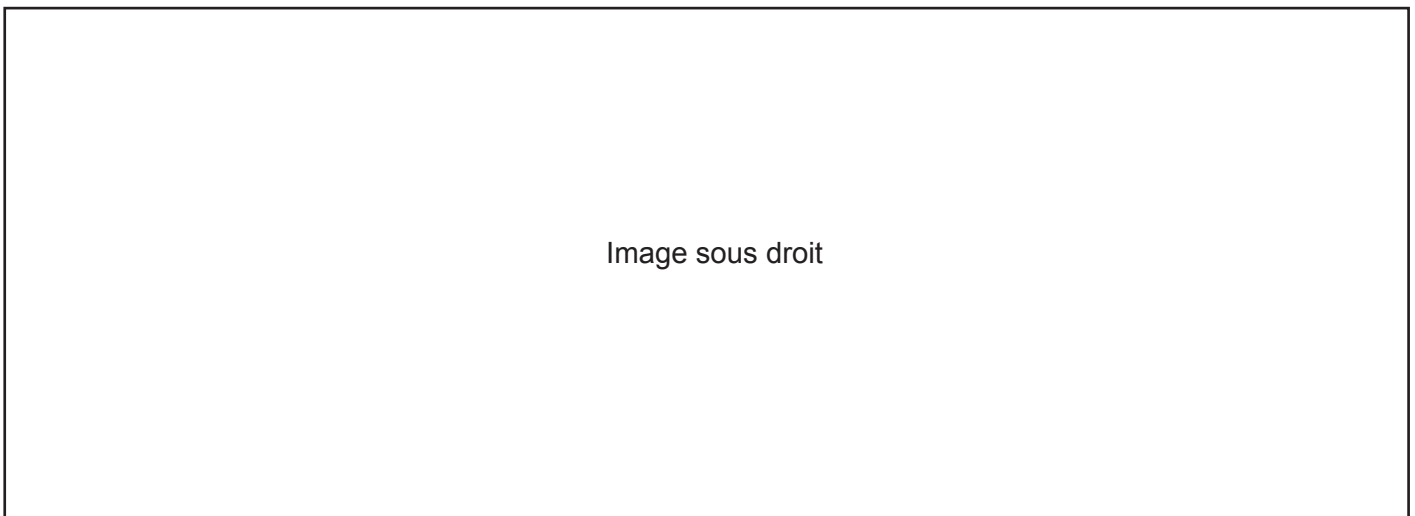


Fig. 4.42 - Claes Oldenburg - La Bicyclette ensevelie - Parc de La Villette. 1990 (Int)

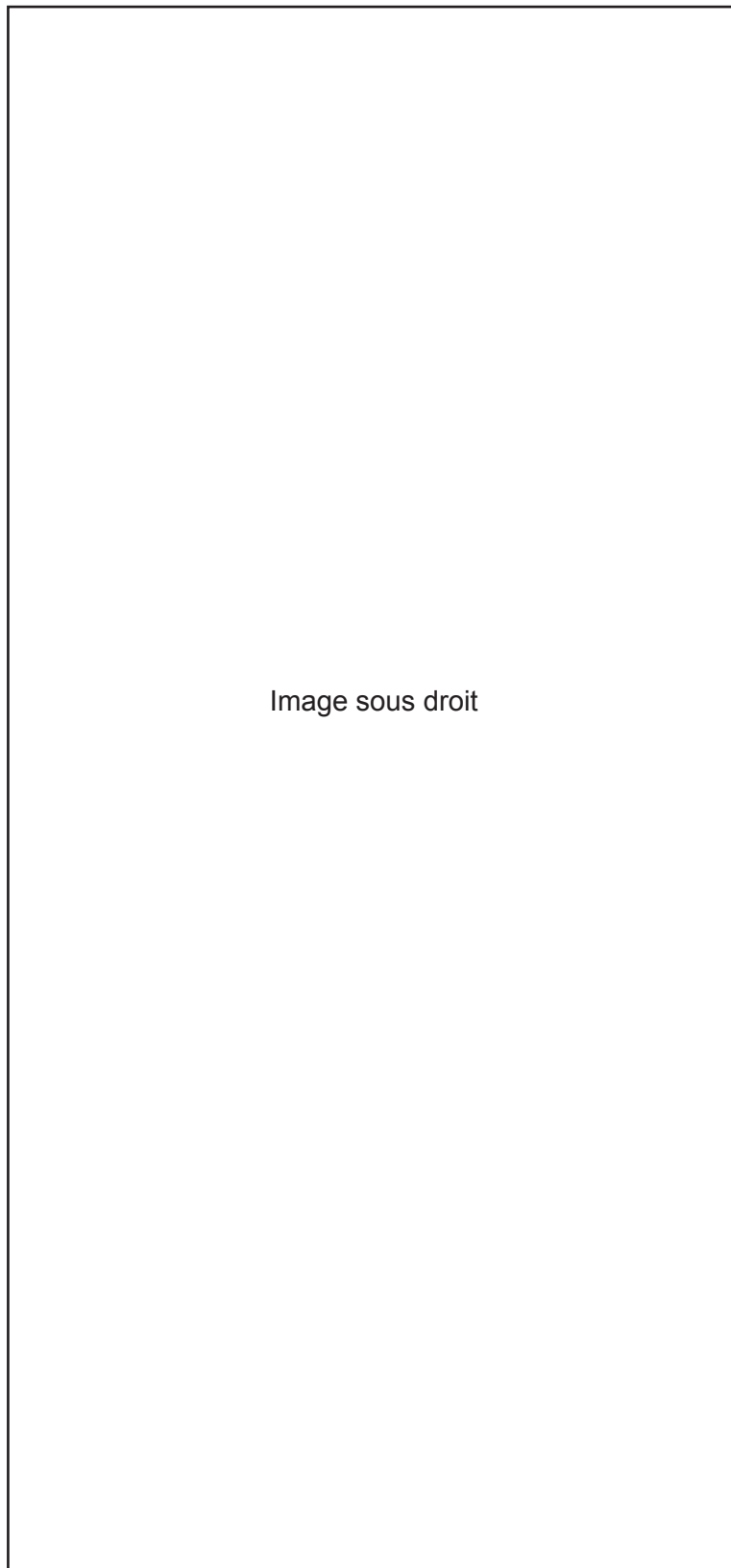


Fig. 4.43 - Michel Desvigne - Jardins élémentaires. (GTje)

Le travail de M. Desvigne sur ce qu'il a appelé les "Jardins élémentaires", relève de la cartographie. Il s'agit explicitement d'un travail d'artiste qui ne peut pas "embrayer" sur une dimension tactile de l'espace. Ces travaux pourront donc devenir des origines analogiques pour certains aménagements ultérieurs de l'auteur, mais jamais ils ne seront des jardins.

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 5

Image sous droit

Fig. 5.1 - Joseph Kosuth - Box, Cube, Empty, Clear, Glass. A description. (détail) 1965. Coll. Panza di Biumo, Varese. (CM)

Image sous droit

Fig. 5. 2 - Robert Morris - Columns.
1961 / 73.

Ace Gallery, Los Angeles. (GT)

Joseph Kosuth veut montrer le même dans la répétition de la même forme, de la même matière, dans les mêmes dimensions et met l'accent sur la différence par le titre et les indications qu'il donne sur chaque objet.

Robert Morris veut construire un objet strictement géométrique, sans référence ; mais lui aussi introduit une connotation que le spectateur peut interpréter en donnant un titre à l'œuvre.

L'« objet non relationnel » semble ne pas exister.



Fig. 5.3 - Richard Serra - Berlin Junction 1987 - (Berlin PH 2002)







Fig. 5.3 - Richard Serra -
The Gate in the Gorge
1983-86

Humblebæk Dk.
Louisiana museum
(PH 2005)



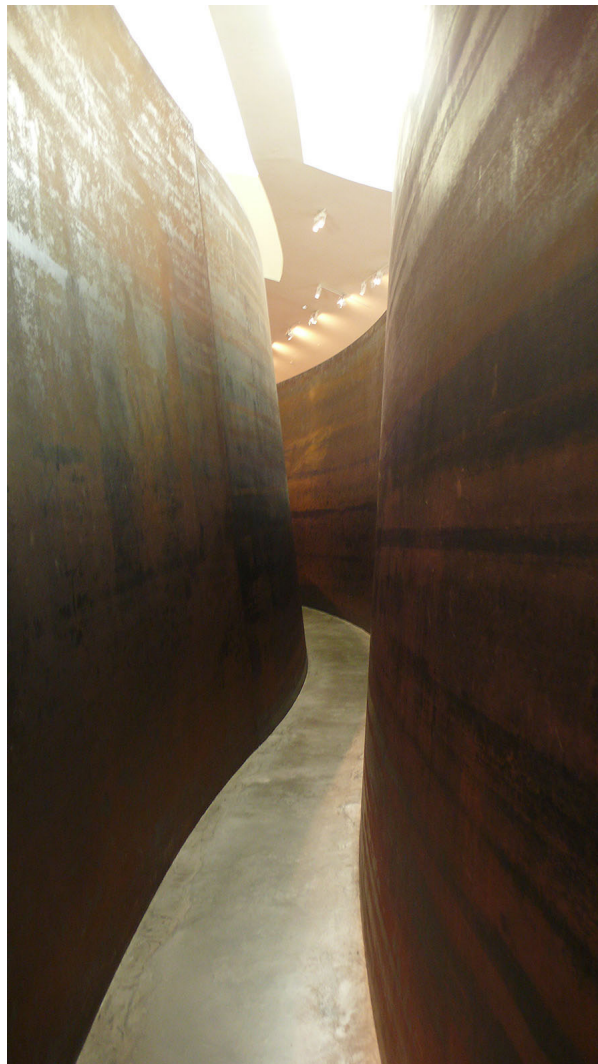




Fig. 5.4 - Musée Guggenheim à Bilbao (Frank Gehry arch.) Présentation des œuvres de Richard Serra - Le balcon sur la grande salle qui permet de voir les pièces comme en plan, la promenade dans les œuvres, la salle d'exposition des dessins et maquettes préparatoires. (PH 2006)

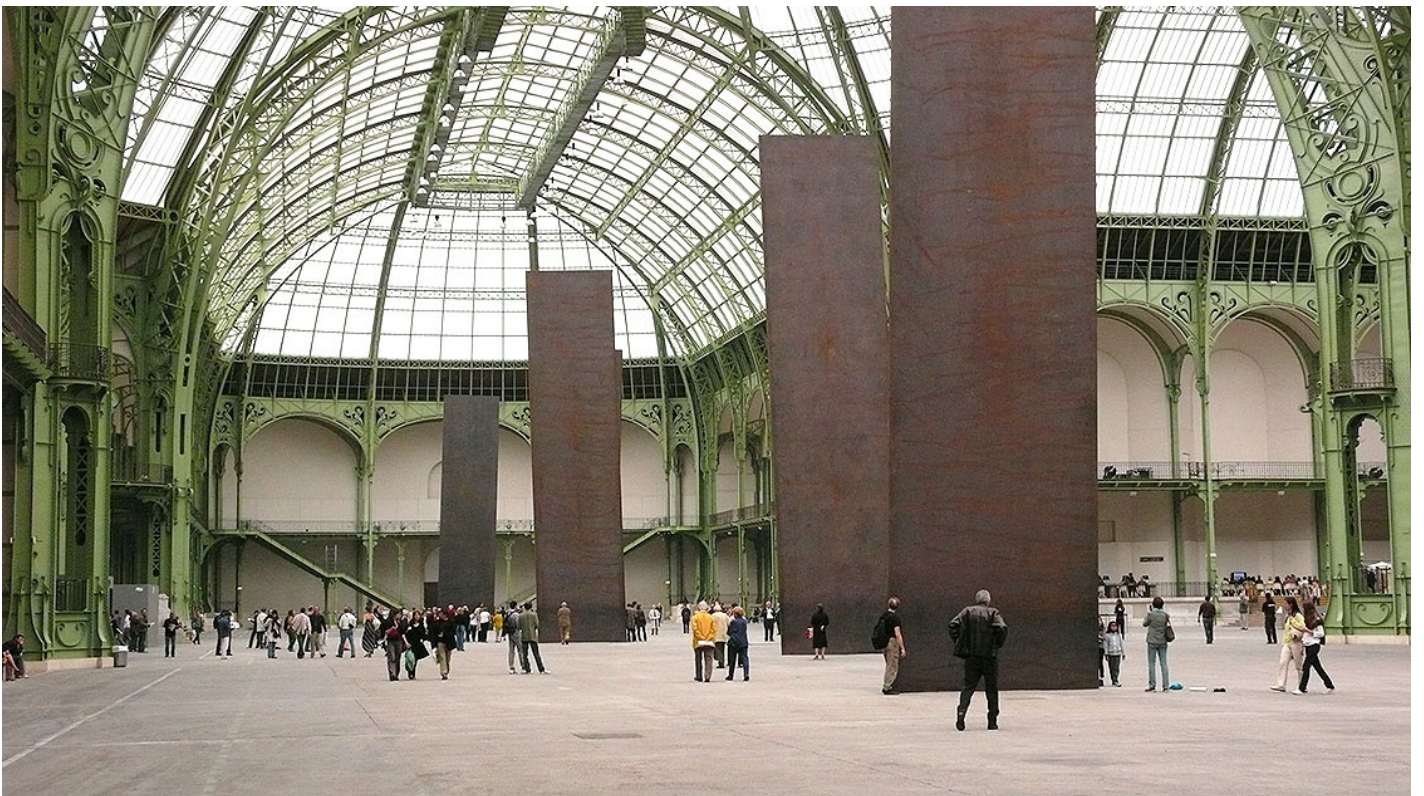
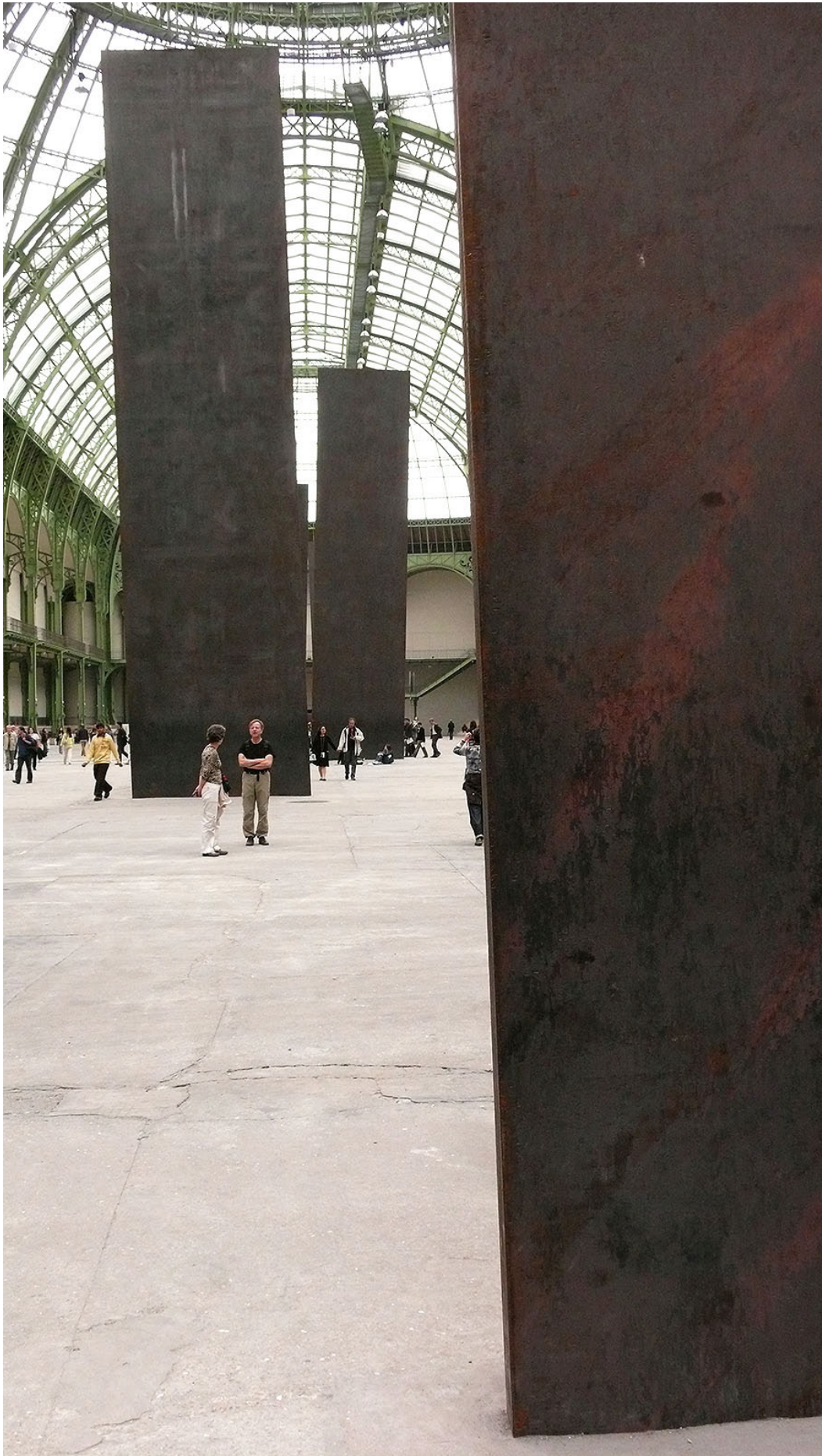


Fig. 5.4 - Richard Serra. "Promenade". Grand Palais Paris dans le cadre de l'exposition Monumenta. La vue d'ensemble et une vue dans l'axe (approximatif mais réel) des sculptures. (PH 2008)



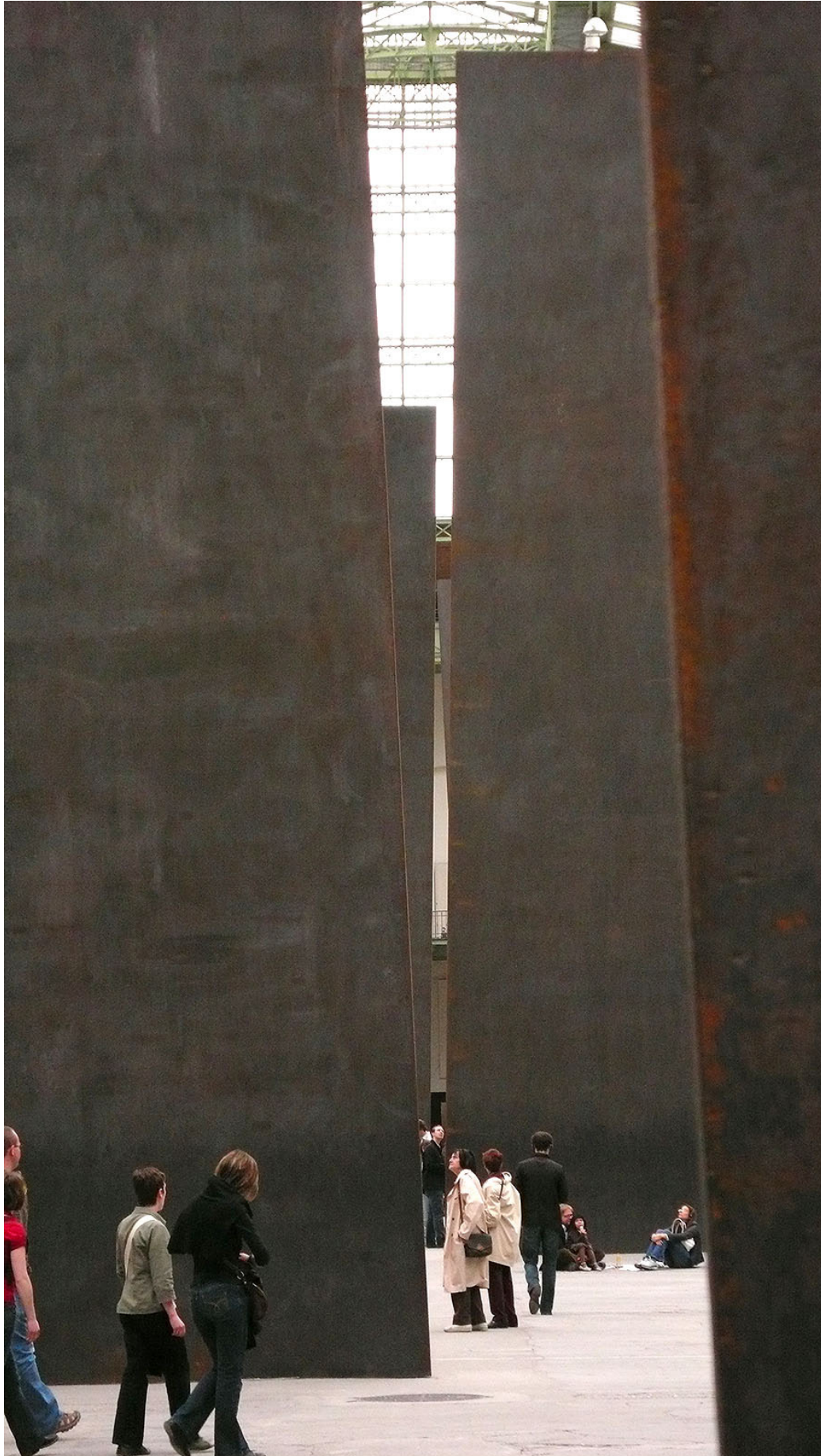




Fig. 5.4 - Richard Serra. "Promenade". Grand Palais Paris dans le cadre de l'exposition Monumenta. Une vue frontale dans l'expérience de la présence des pièces dans l'espace de la nef du Grand Palais, ou, comment les lames de métal créent un espace propre dans un espace pourtant constitué.

La musique de Phil Glass qui accompagne la promenade

(PH 2008)



Fig. 5.5 a et b - Paris Jardin Tino Rossi. (PH mars 1997)

Une affreuse logique de la muséification (reification) par l'accumulation. Les œuvres ne contestent rien, elles sont récupérées par le corps social comme n'importe quel objet. Elle deviennent objet du décor urbain.

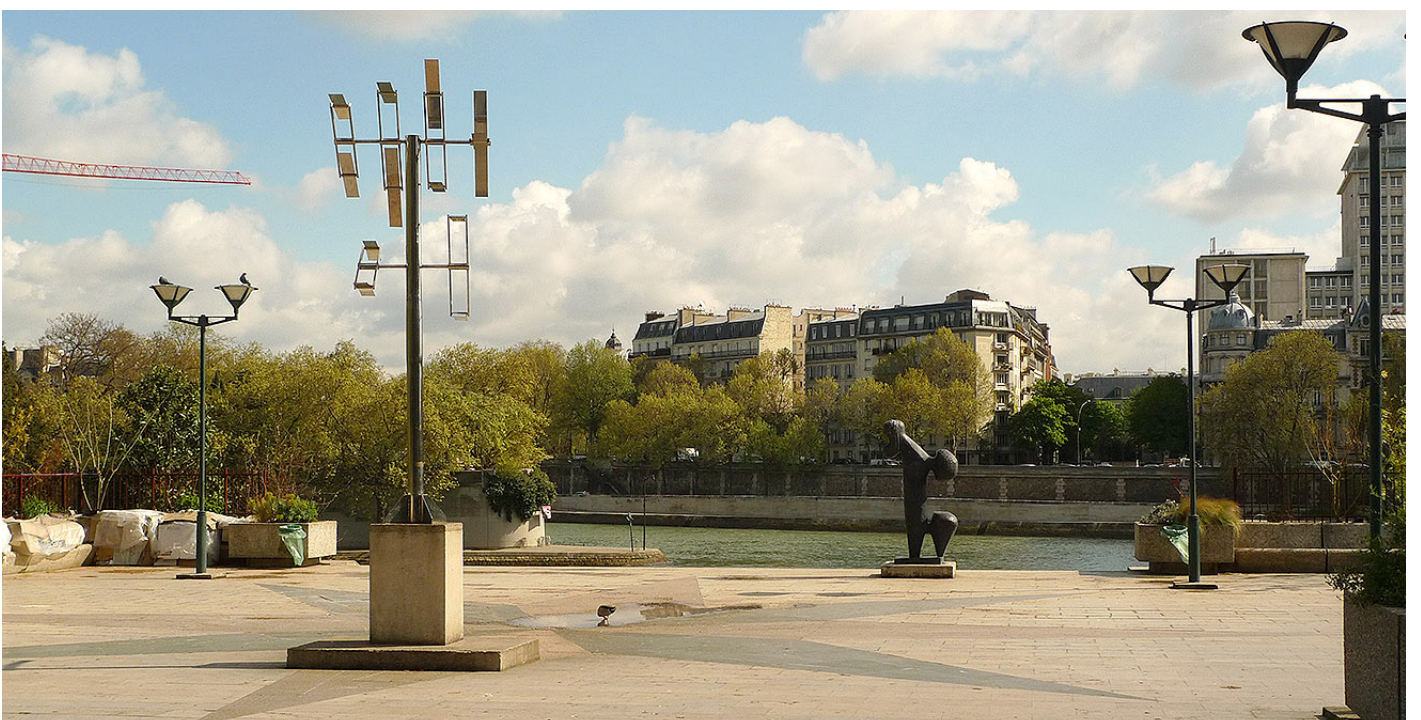




Fig. 5.6 - Paris, Jardin Tino Rossi. (PH mars 1997)

Des œuvres et des objets. Comment imaginer plus belle illustration d'un certain mépris de l'artiste, mais aussi du public ?

(PH mars 2016) Les luminaires ont été changés mais l'espace reste toujours aussi méprisant pour les artistes.



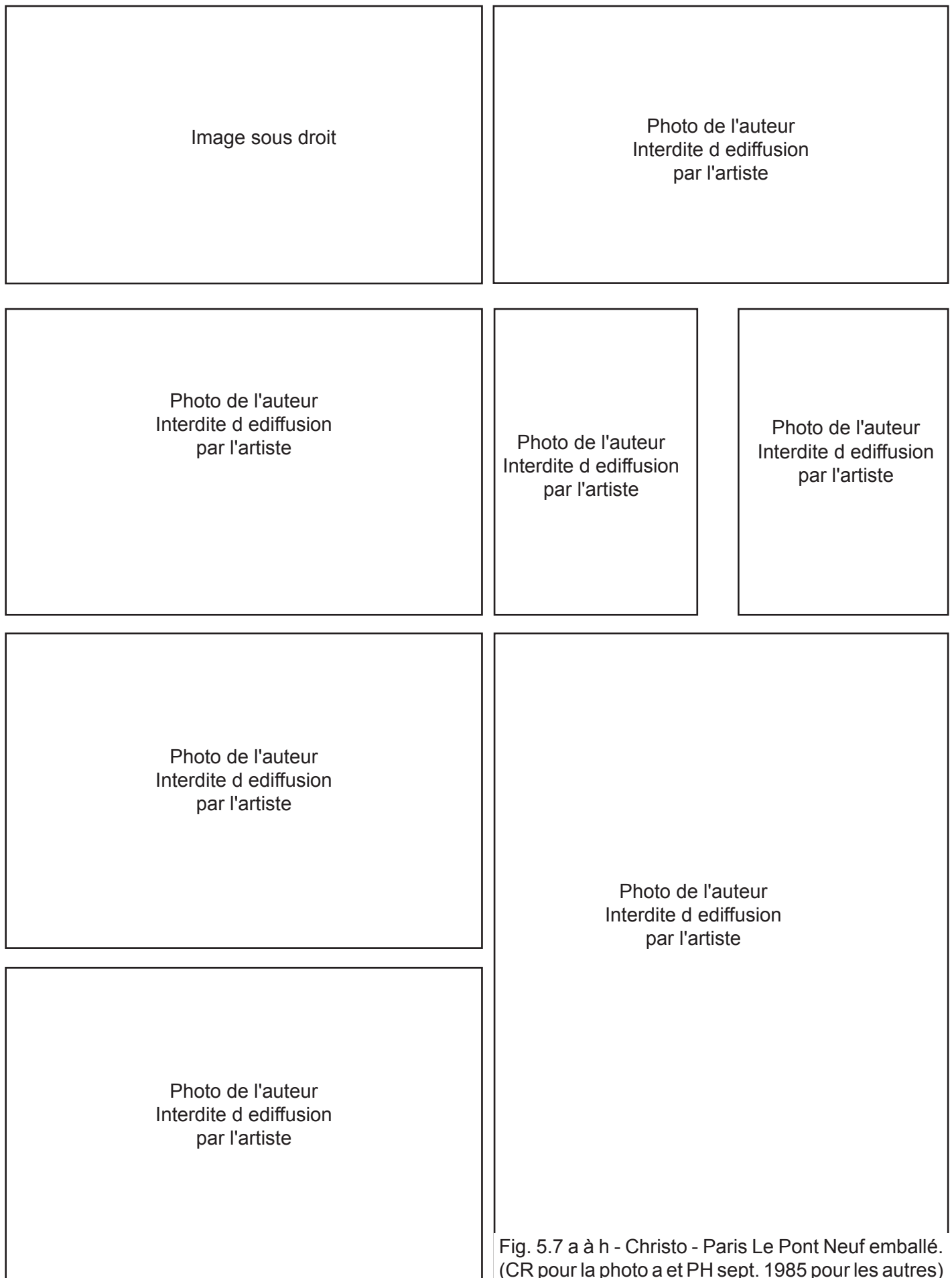


Fig. 5.7 a à h - Christo - Paris Le Pont Neuf emballé.
(CR pour la photo a et PH sept. 1985 pour les autres)

Image sous droit

Fig. 5.8 - Thomas Cole - La croix dans la contrée sauvage. 1836. Int.

Image sous droit

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 5.9 a à c - Maya Lin. Vietnam Veteran Memorial. Washington D.C. (RS avril 2000)

Les artistes deviennent paysagistes ?
Parfois, l'accord minimal se fait sur le sentiment qu'il ne faut pas charger le symbole, mais qu'il faut le laisser trouver sa place dans la conscience des visiteurs afin qu'il puisse prendre toute sa puissance d'image.

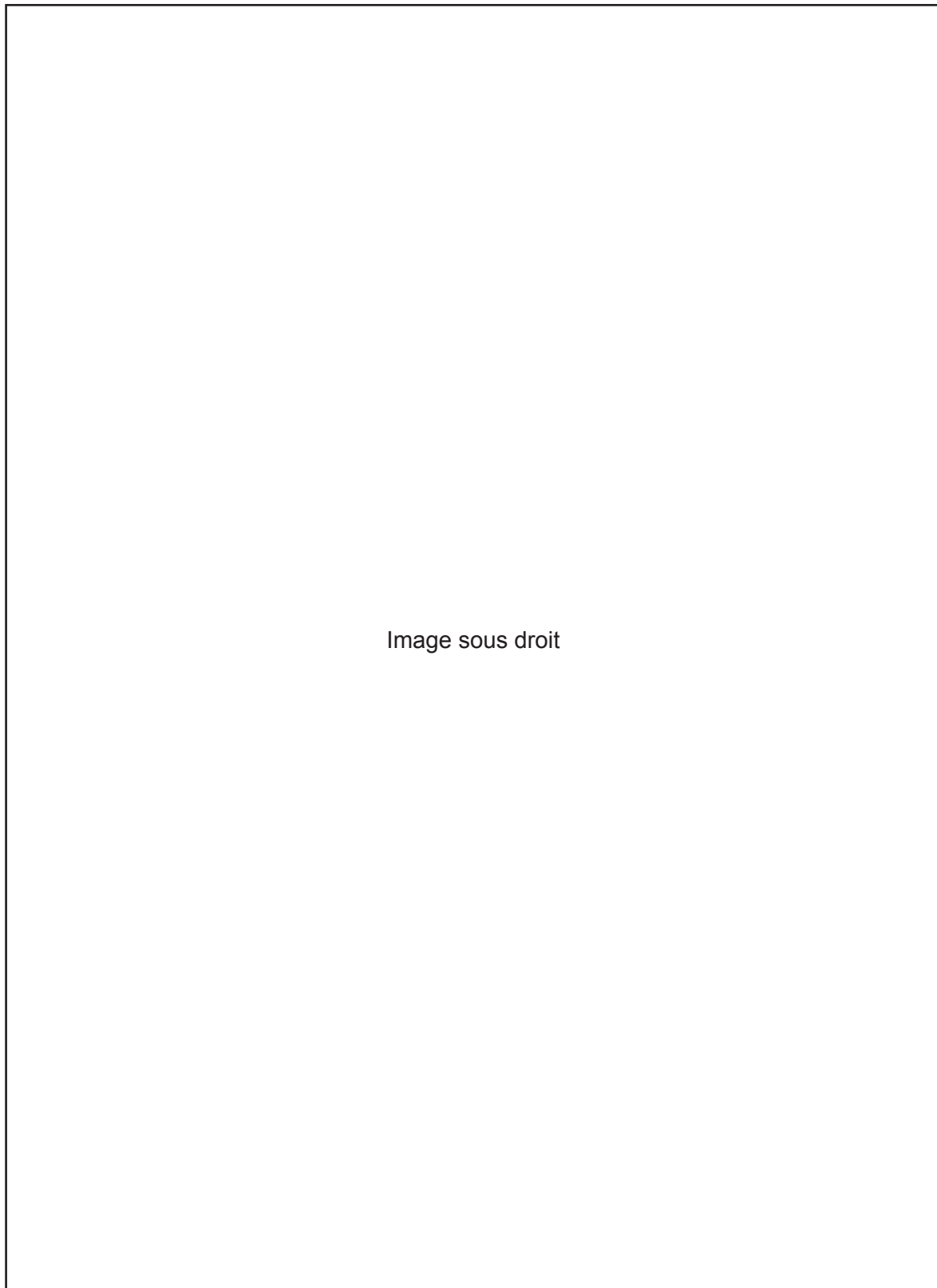


Fig. 5.10 - Ian Hamilton Finlay - Hegel's Stile. (DV)

Sur le poteau vertical on peut lire gravé « THESIS fence ANTITHESIS gate »
Ouvert et fermé n'ont plus de sens, la clôture est ouverte et la porte est fermée, ou l'inverse, ou toute autre combinaison possible. Et pourtant la clôture clôt et le passage est simultanément possible. La dialectique fonctionne, elle est même ici physiquement expérimentable.

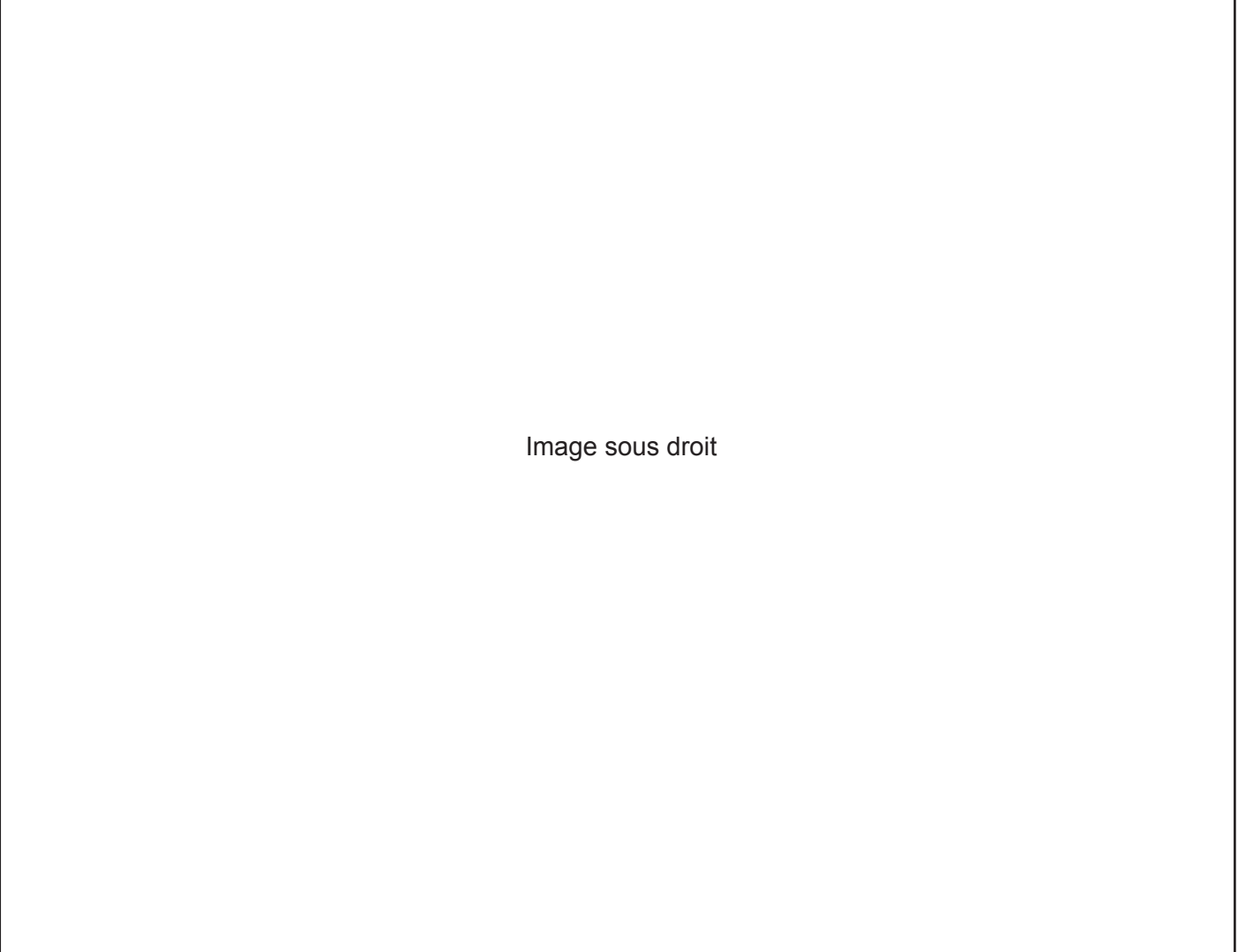


Image sous droit

Fig. 5.11 a - Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry. (EPP 1994)

D. Pontoreau, M. Jaouën, M. et L. Maunoury distinguent la fréquentation pédestre et automobile des deux mondes qui se côtoient : celui de l'autoroute et celui de la ville. Ils en tirent la définition d'une succession de lieux qui doivent articuler " physiquement, morphologiquement et esthétiquement ces deux univers. " dans des parcours très jardinés.

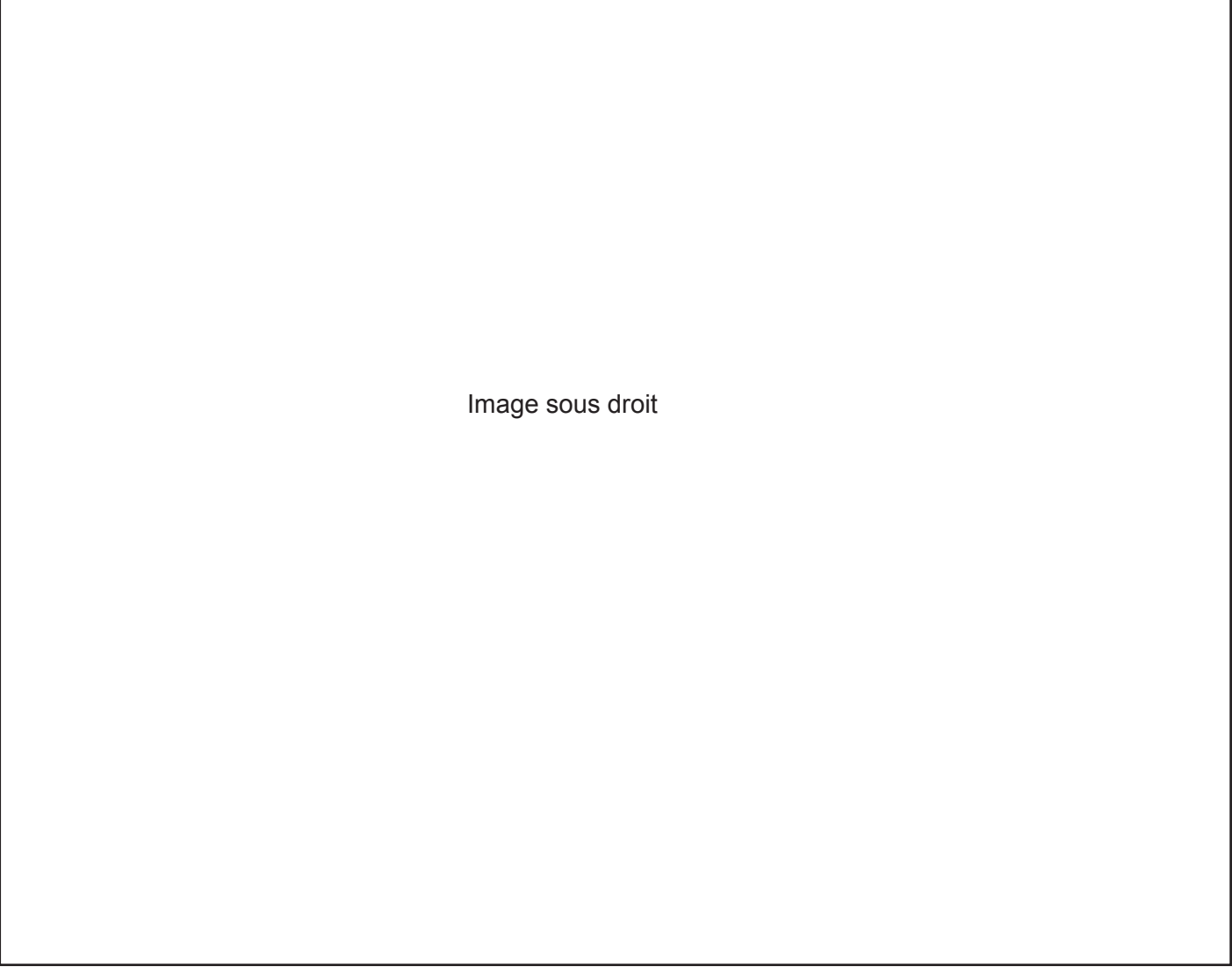


Image sous droit

Fig. 5.11 b - Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry. (EPp 1994)

J. P. Viguier, N. Udo, G. Clément tentent la même approche mais en utilisant les différentiels de vitesse de déplacement, donc le temps du déplacement, comme unité de mesure de l'espace et comme outil pour distinguer des lieux.

Image sous droit

Fig. 5.12 - Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry. (EPp 1994)

J. Turrell, F. Soler et F. Druot, M. Desvigne et Ch. Dalnoky, nous propose d'abord une réflexion sur la pertinence des échelles pour ce travail. D'abord la France pour l'aléatoire de ses formes géographiques, puis un territoire d'accès à la ville au sens large : une figure prédéterminée, le carré, le champ d'accès inventorié pour l'aléatoire des formes foncières et autoroutières, enfin les trois parcelles contiguës : les rectangles thématiques.

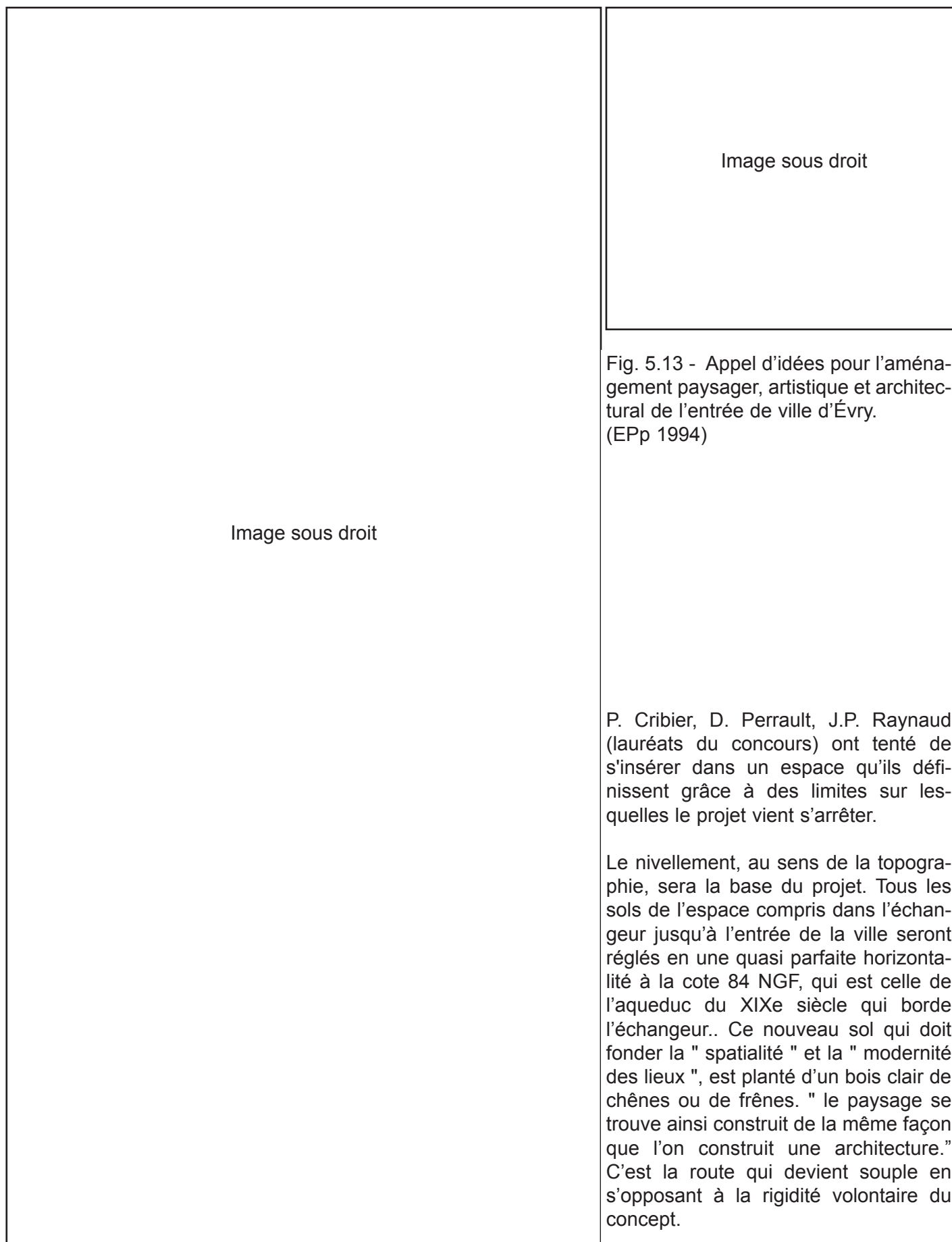


Fig. 5.13 - Appel d'idées pour l'aménagement paysager, artistique et architectural de l'entrée de ville d'Évry. (EPp 1994)

P. Cribier, D. Perrault, J.P. Raynaud (lauréats du concours) ont tenté de s'insérer dans un espace qu'ils définissent grâce à des limites sur lesquelles le projet vient s'arrêter.

Le nivellement, au sens de la topographie, sera la base du projet. Tous les sols de l'espace compris dans l'échangeur jusqu'à l'entrée de la ville seront réglés en une quasi parfaite horizontalité à la cote 84 NGF, qui est celle de l'aqueduc du XIXe siècle qui borde l'échangeur.. Ce nouveau sol qui doit fonder la " spatialité " et la " modernité des lieux ", est planté d'un bois clair de chênes ou de frênes. " le paysage se trouve ainsi construit de la même façon que l'on construit une architecture." C'est la route qui devient souple en s'opposant à la rigidité volontaire du concept.





Fig. 5.14 a à d - Lille. Quartier de la gare "Lille Europe". Conception Rem Koolhaas. (PH oct. 1999)

Le concepteur utilise la notion de sublime en la réduisant à un slogan «Big is beautiful». Et l'on pense alors à la condamnation que faisait E. Burke de l'interprétation erronée de son idée du sublime lorsqu'un "sublime de grandeur" était confondu avec un «sublime de manière». Ici, les espaces produits ne sont que des béances sans signification en dehors de celle des fonctions (et encore de façon approximative puisque un des côtés de la place ne donne accès qu'à un mur rideau intraversable), et les objets sont hors de la mesure de l'homme : ils ne rendent compte que de la mesure de l'espace marchand, immeuble de bureaux en forme de flipper (pour quel géant qui joue à quel jeu incompréhensible dans le monde des affaires?), temple gigantesque de la consommation, non pas lieu de rencontre et de l'échange mais plus sûrement lieu de la frustration et de violence contenue qui donne à nos villes cet air de déclaration de guerre quand elles sont transformées brutalement en un carrefour, un lieu de convergence de toutes les tensions de la vie urbaine.

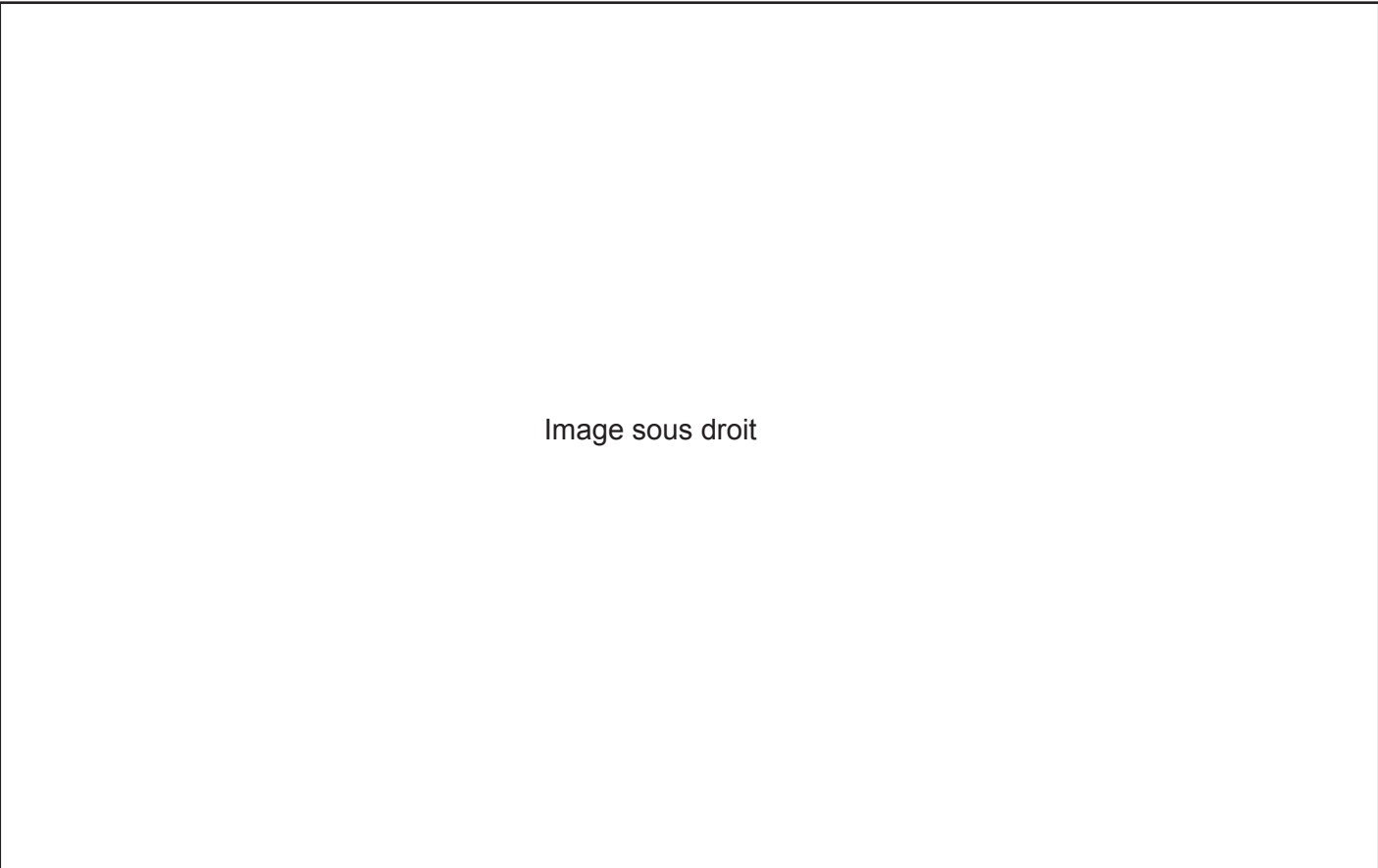


Image sous droit

Le sujet dans l'espace du monde

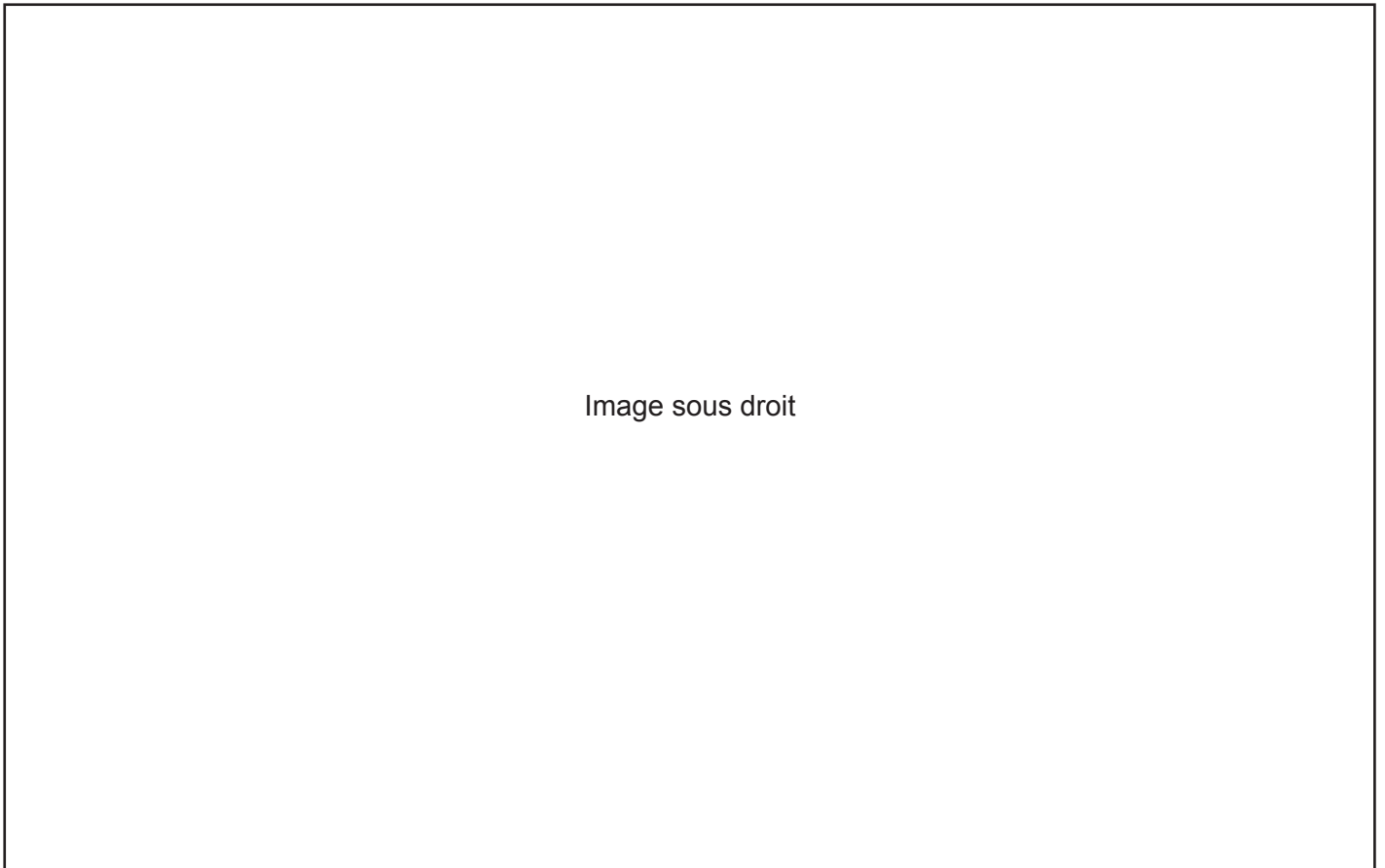


Fig. 5.15 a et b - Claude Le Lorrain. (PB)
Deux états différents d'une même gravure.

La disparition du sujet comme signe de la présence du sujet peintre au moment de l'expérience laisse la place pour une ouverture de l'image vers les mondes du spectateur.

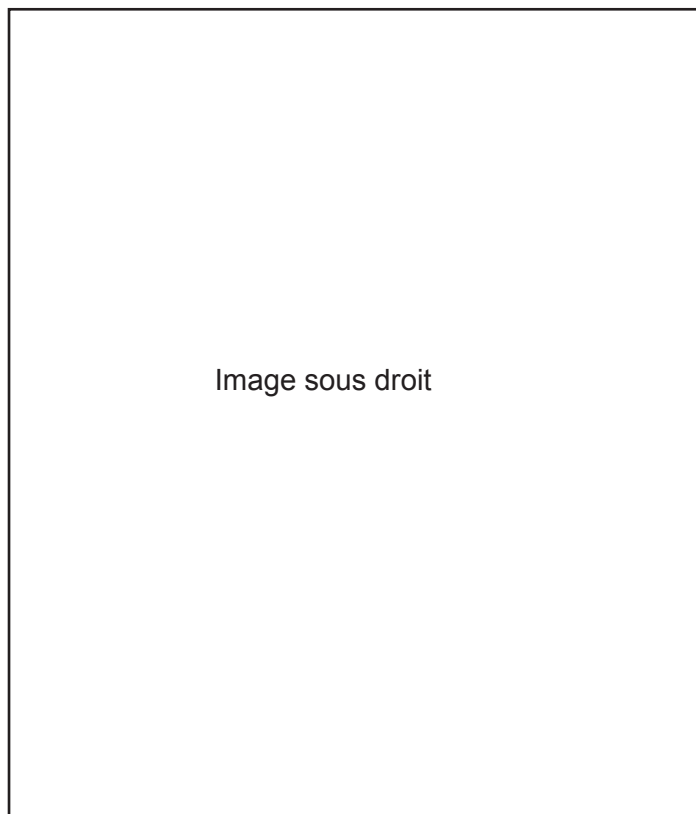
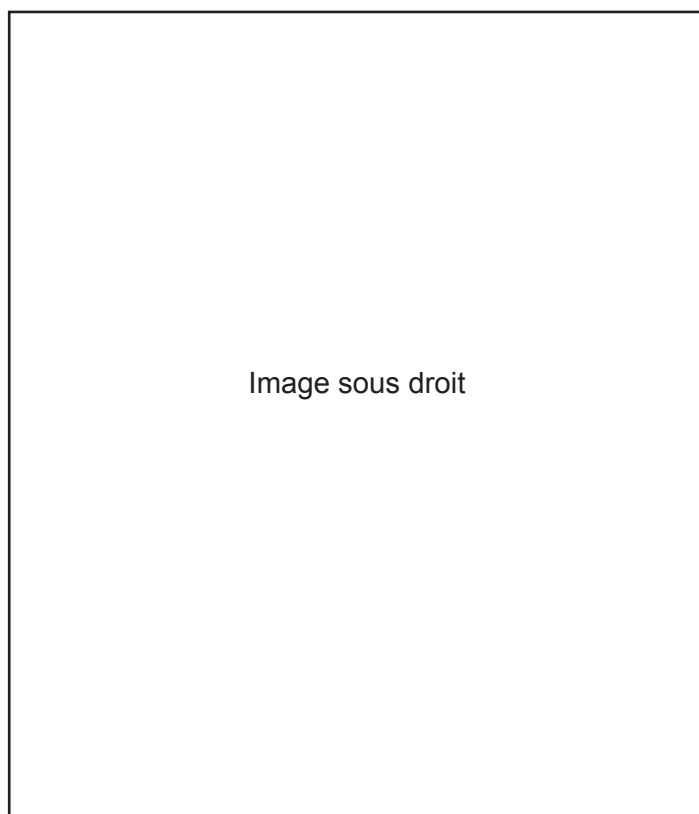
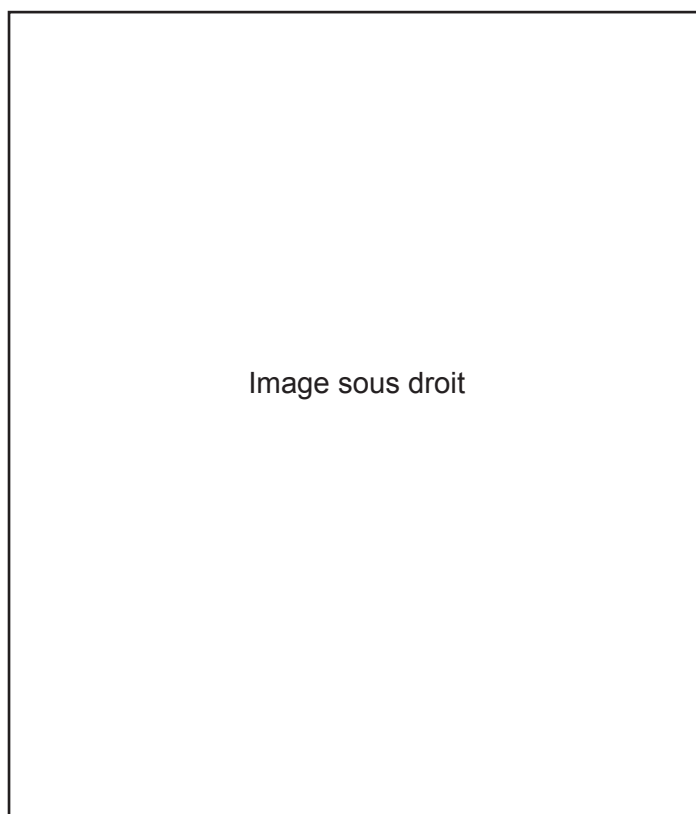
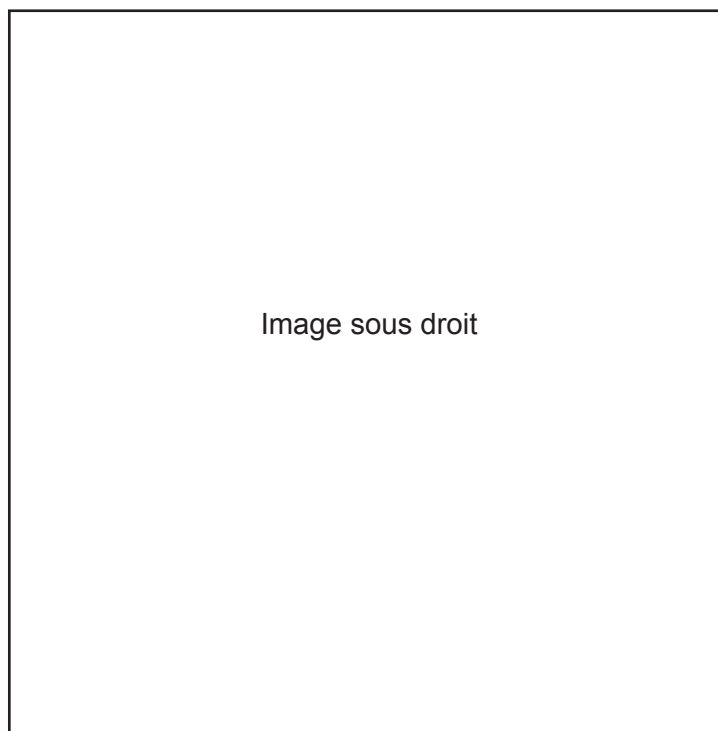
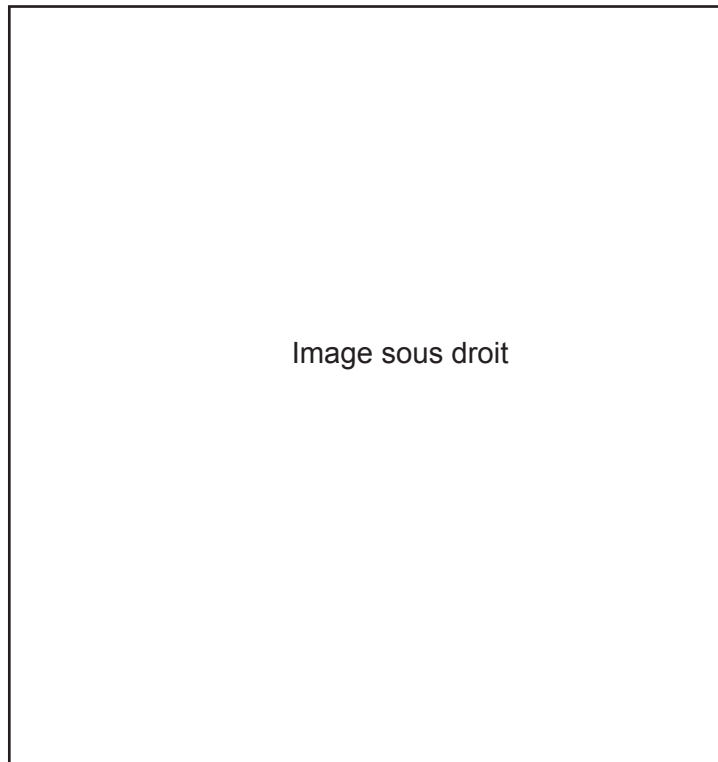


Fig. 5.16 a à c - Hélène Saule-Sorbé - Orographies. (PO)

Le centre de la représentation est pourtant le lieu, figuré comme vide, de la position de l'artiste au moment de la peinture, la tache aveugle.

Il est aussi, de façon paradoxale, le lieu de l'ancrage au sol de l'artiste, figuré comme un ciel qui retourne l'espace et permet l'échappée du spectateur hors de l'image. Il s'agit bien là de l'espace de liberté qui lui est laissé pour que la représentation soit appropriable et puisse éventuellement devenir un paysage.





5.16 d et e - Hélène Saule-Sorbé - Orographies (Int)

Parfois un motif reconnaissable vient occuper le centre de la représentation. Il a aussi alors cette fonction de permettre l'entrée du spectateur dans l'image de manière à ce qu'elle ne soit pas un simple motif décoratif. L'articulation de cette échelle de la représentation du réel en tant qu'il est appropriable et d'une autre échelle plus abstraite au monde signifiée par le motif circulaire de la montagne font sans doute de l'ensemble un paysage.

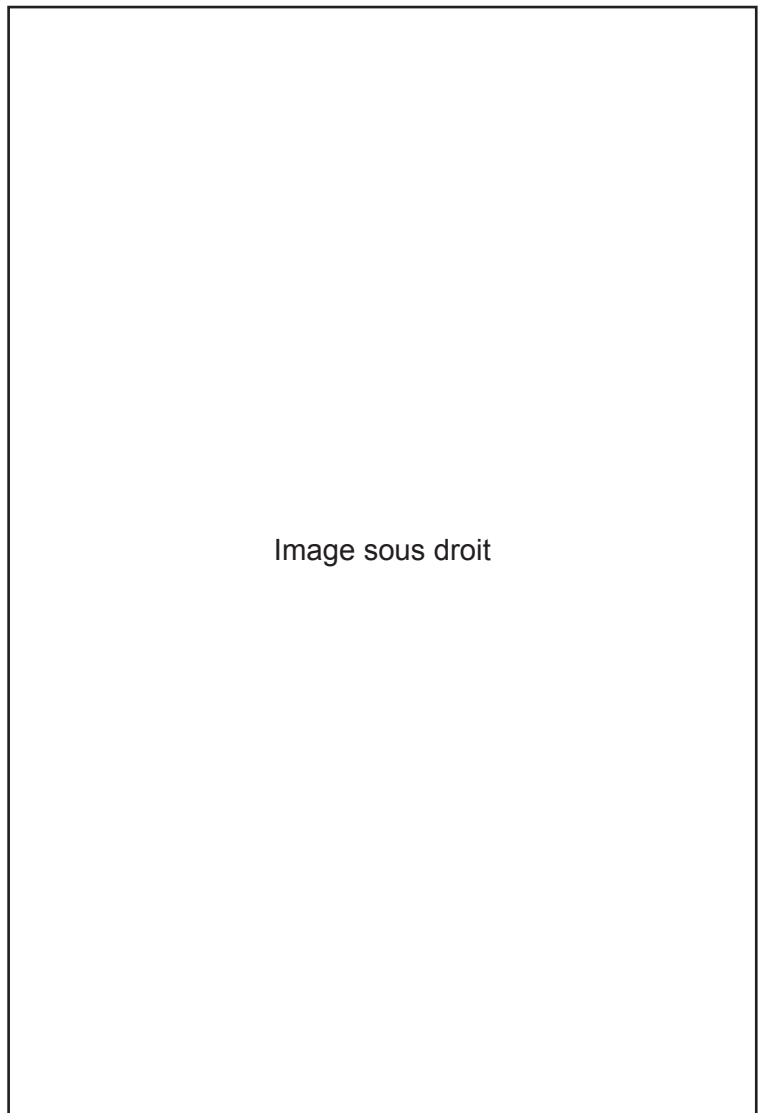
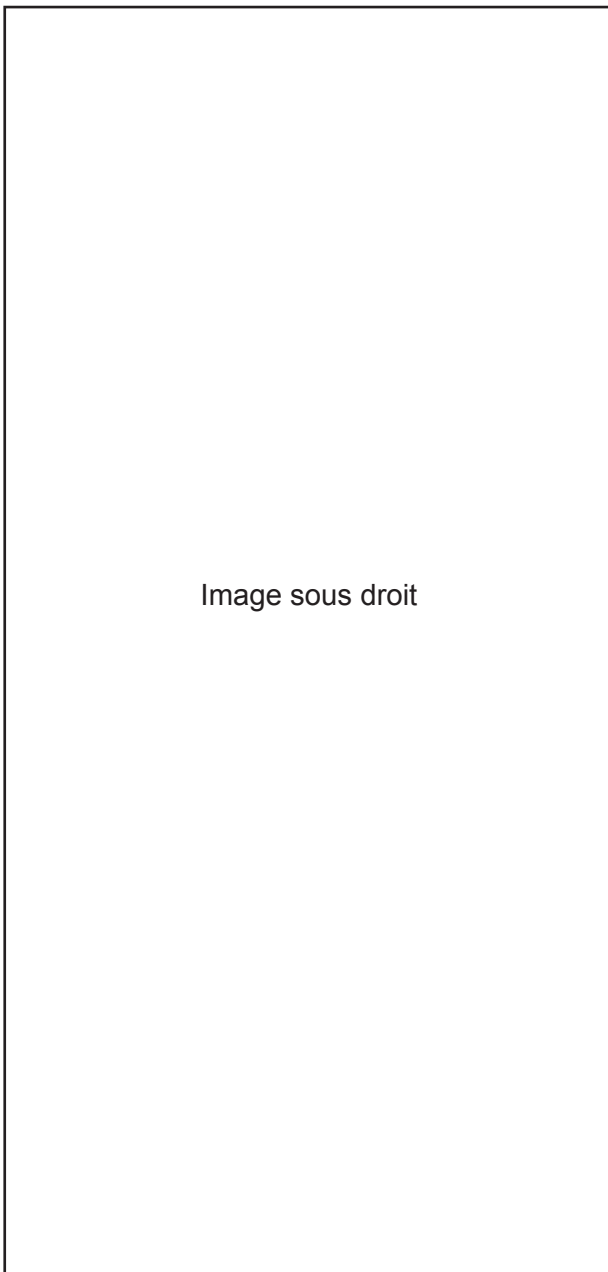


Fig. 5.17 a à c - James Abbott Mc Neill Whistler. (JW)

(a - Symphonie en blanc N° 1 : La jeune fille en blanc. 1862. 216 x 109,2 cm. Washington D.C. Nat. Gall. of Art, Harris Whittemore coll. b et c - L'écharpe rose. 1892 - 95 env. 25,7 x 18 cm. Glasgow. University Art Coll. Don de Birnie Philip)

L'intuition de la nécessaire absence du sujet par S. Mallarmé à propos de la peinture de Whistler.

« Une œuvre comme la sienne, innée, éternelle, rend, de la beauté le secret ; joue au miracle et nie le signataire. »

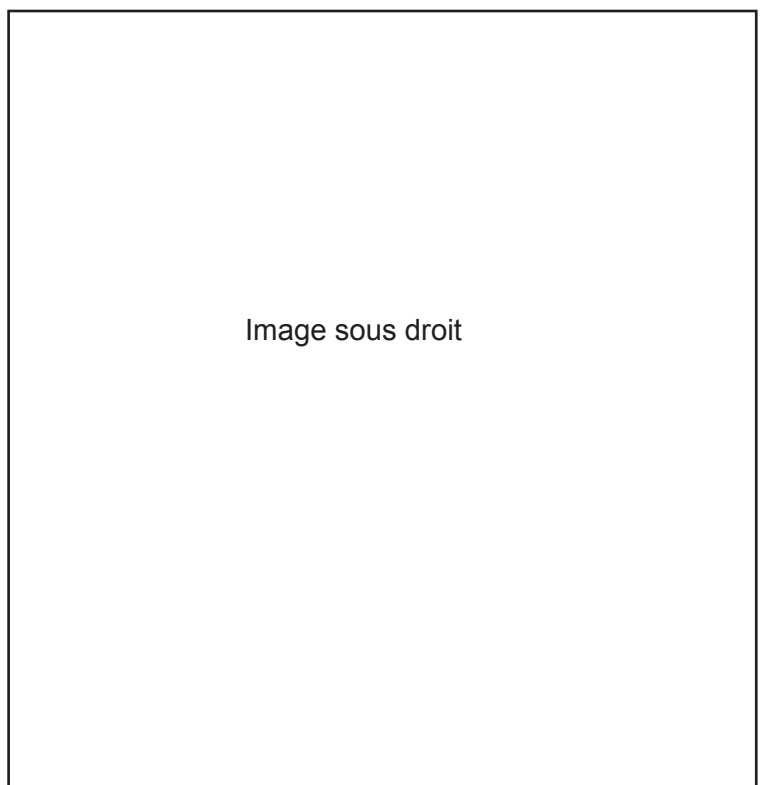


Fig. 5.18 a - Edward Hopper - Solitary figure in a theater. Vers 1902 - 04.
Huile sur carton 31,8 x 23,3 cm. New York, Whitney museum of American Art.

Fig. 4.17 b - Edward Hopper - Four lane road. 1956.
Huile sur toile 69,8 x 105,4 cm. Coll. part. (FB)

La présence du sujet n'est pas nécessairement anecdotique et l'image « locale », ce qui est représenté et identifiable, peut (doit) être recouverte par une dimension qui dépasse cette image : ici la solitude, l'attente ou la résignation, mais aussi la beauté froide du monde en arrêt, la violence même...

On voit l'analogie avec l'art du jardin ou du paysage.

Image sous droit

Image sous droit

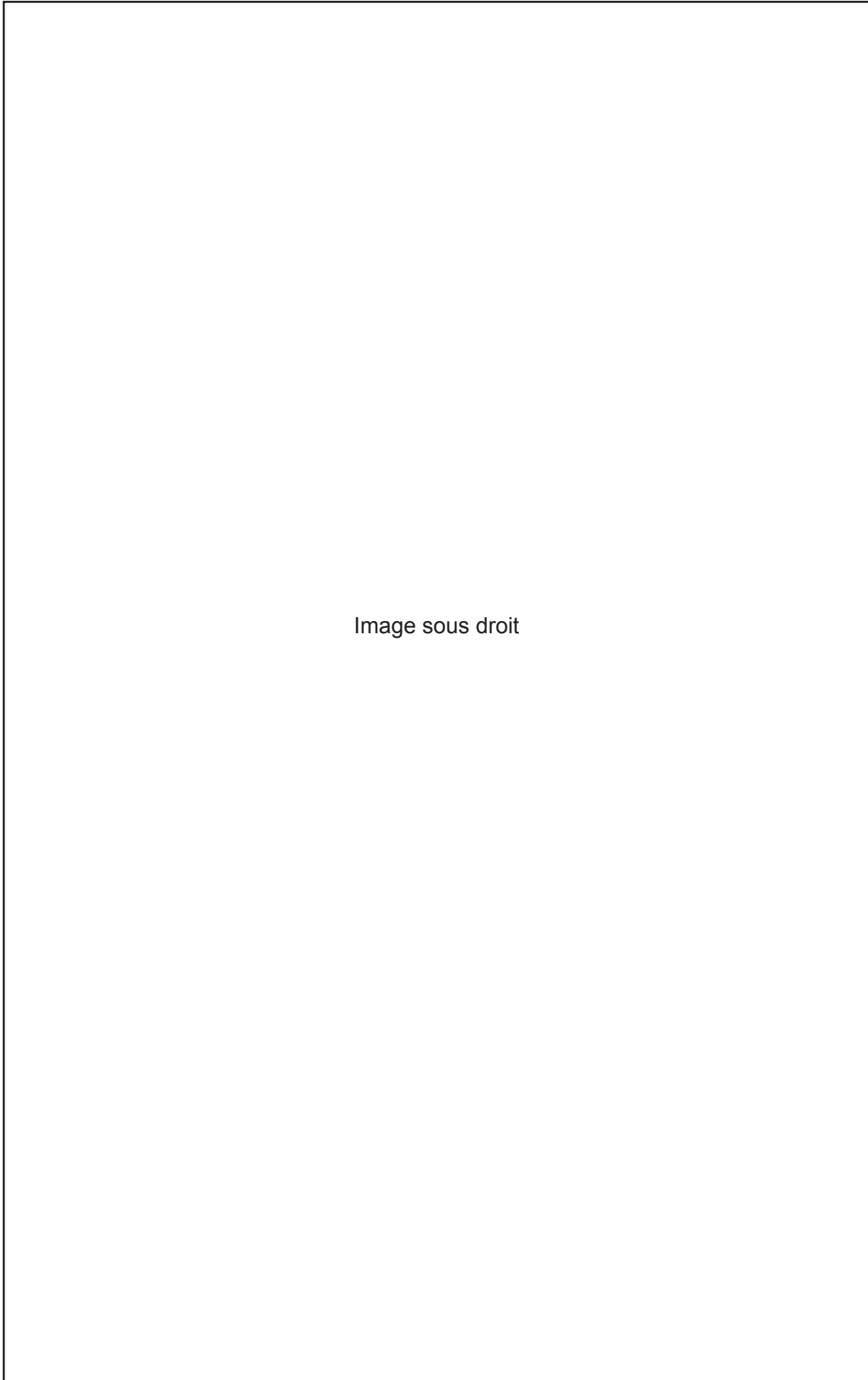


Image sous droit

Fig. 5.19 - Liu Bolin - Hiden in the City n°17
peoples-policeman-photograph, 160x100 cm - 2006 (Int)

Image sous droit

Fig. 5.19 - Liu Bolin - Hiding in the City - Mobil Phone, 2012 et Instant Noodles, 2014. (Int)

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 5.20 Tim Noble and Sue Webster - Wasted Youth, 2000

Trash, replica food, McDonalds packaging, wood, light projector - 210 x 134 x 66 cm (822/3 x 523/4 x 26 in)
(Int)

Fig. 5.20 Tim Noble and Sue Webster Dirty White Trash (with gulls), 1998

6 months' worth of artists' trash, 2 taxidermy seagulls, light projector
Dimensions variable

(Int)

Image sous droit

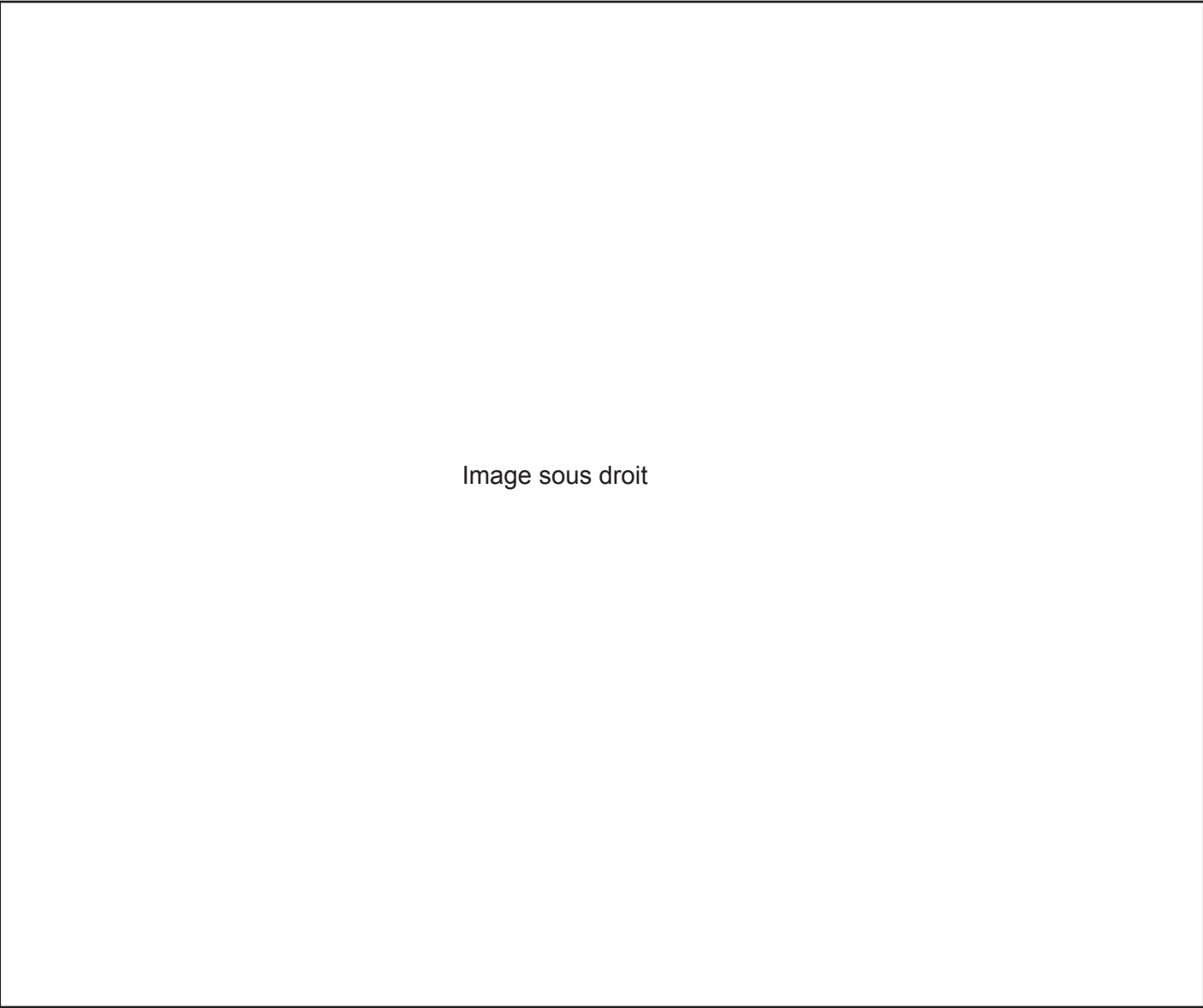


Image sous droit

Fig. 5.20 Tim Noble and Sue Webster - British Wildlife, 2000
88 taxidermy animals; 46 birds (35 varieties), 40 mammals (18 varieties), 2 fish, wood, polyester glass fibre filler, fake moss, wire, light projector
150 x 90 x 180 cm (59 x 35 1/2 x 71 in)

La disparition du sujet dans la peinture

En peinture, l'invention de la disparition du sujet au profit du « paysage » dans un premier temps, puis la suspension même de la figuration locale et temporaire de l'espace ensuite, ont provoqué une ouverture possible à la totalité du monde. La peinture non figurative et non gestuelle de Mark Rothko par exemple peut être considérée comme un aboutissement temporaire de ce voyage qui ne trouvera sans doute son terme qu'avec les monochromes noirs et sans modulation aucune d'Ad Reinhardt qui font bien sûr écho au « carré blanc sur fond blanc » de C. Malevitch (1917. New York, Museum of Modern Art). Les minimalistes ont parallèlement tenté de faire disparaître le sujet artiste de leur production, mais aussi les relations croisées sujet, lieu, œuvre.

Fig. 5.21 - Mark Rothko - Sans titre. 1961. Plume et encre sur papier. 28 x 21,5 cm. (MR)

Fig. 5.22 - Ad Reinhardt - Ultimate painting N° 6. 1960. Huile sur toile 153 x 153. Paris, Centre Pompidou, Musée Nat. d'Art Moderne. (GD)

La peinture, avec ces tentatives, épuise la réalité et sa représentation, elle ouvre la voie à un art qui se veut non relationnel, complètement autonome.

Le land art sera-t-il une autre voie pour dire à nouveau le monde dans la relation du sujet à son espace et à son temps ?

Image sous droit

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 5.23 - Hamish Fulton - The Heron Stands and Waits. 1989. Photographie en noir et blanc, texte et cadre, 117 x 137 cm. (CG)

L'image incertaine est le signe du commencement de l'histoire projetée et du paysage.
Le sens vibre entre l'image et la légende (voir chap. II), la voie de la liberté du spectateur est ouverte.

Land art Jardin

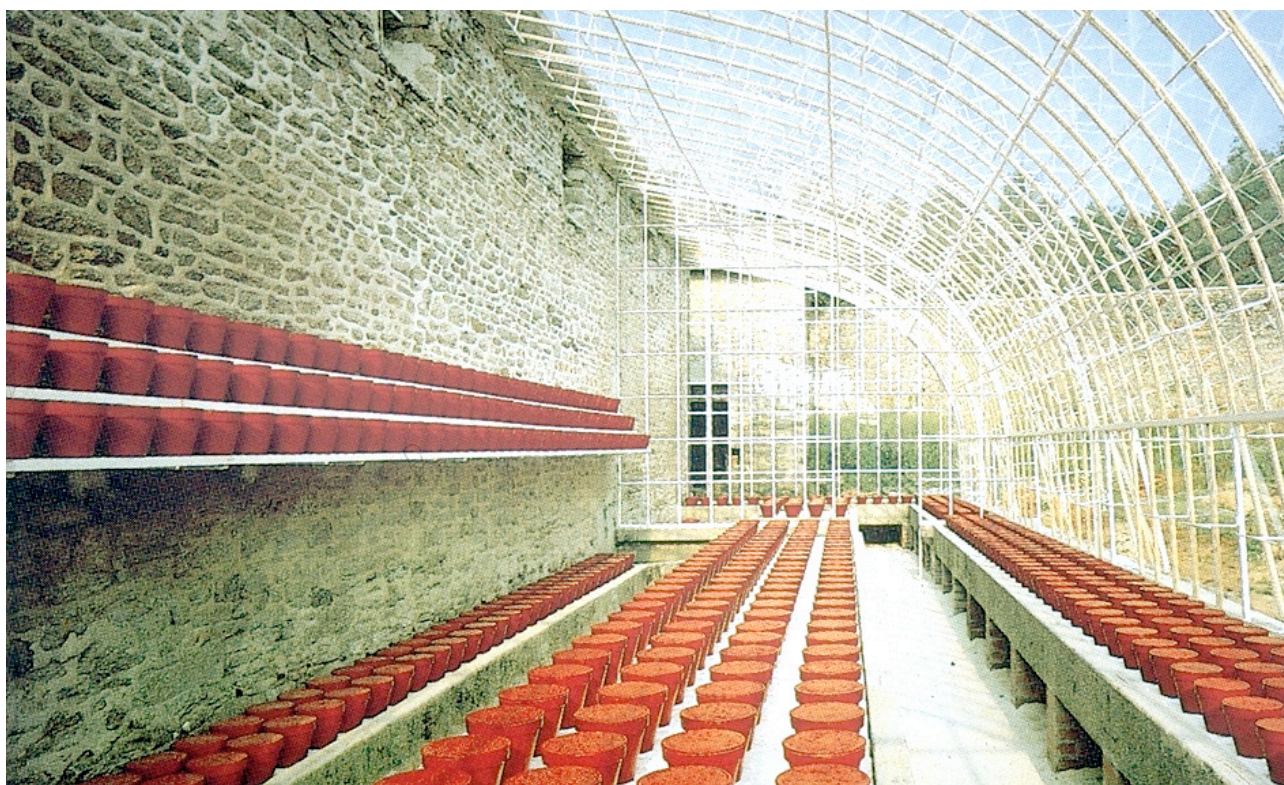


Fig. 5.24 - Jean-Pierre Raynaud - Mille pots bétonnés peints pour une serre ancienne. 1986. Domaine de Kerguehenec. (LI)

Le lieu même est l'œuvre

Fig. 5.25 - Giuseppe Penone - Sentier de charme. 1986. Domaine de Kerguehenec. (FM)



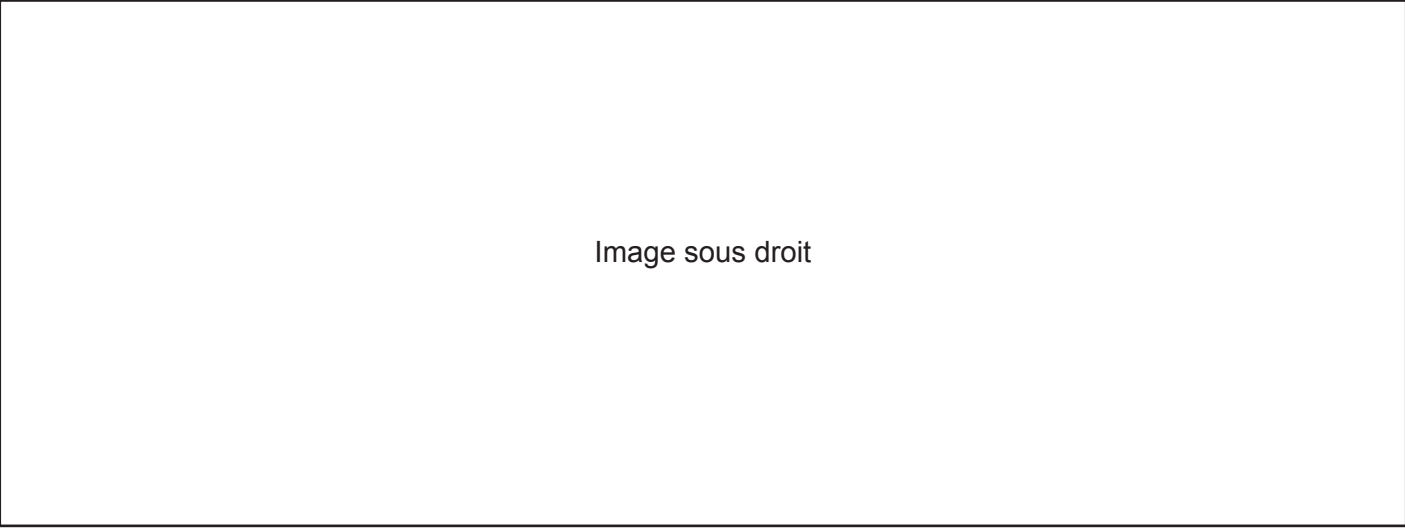


Image sous droit

Fig. 5. 26 - Hamish Fulton - Rétrospective. Baden-Baden. 1991. (CG)

La galerie devient bien un jardin transitoire en ce qu'elle propose, dans un espace réel à l'échelle 1 : celle du quotidien, un parcours qui est mis au service d'un nouveau mode de fréquentation lié à l'expérience de l'artiste pour mettre le visiteur en situation de recomposer ses propres paysages, riches variés et autonomes par définition, à travers l'évocation minimale de ceux de l'artiste.

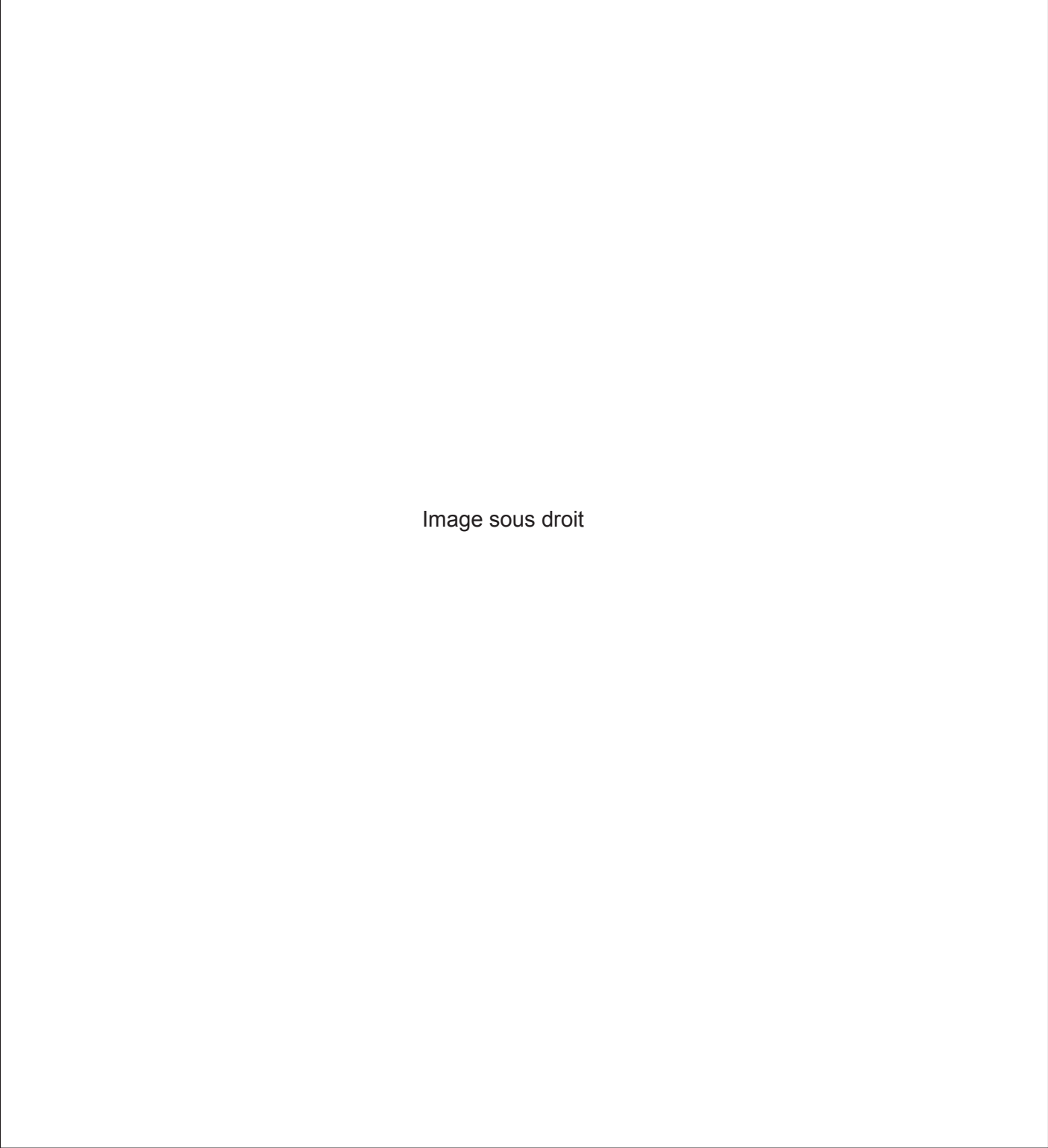


Image sous droit

Fig. 5.27 - Walter de Maria - The Lightning Field. 1977. 4000 mâts d'acier à pointe pleine. 1 mile x 1 km. Nouveau Mexique. Coll. Dia Art Foundation. (GT)

L'artiste constitue presque un jardin dans ce cas, mais la contrainte qu'il impose sur l'usage, et l'usage unique du lieu, ramènent l'œuvre vers l'objet.

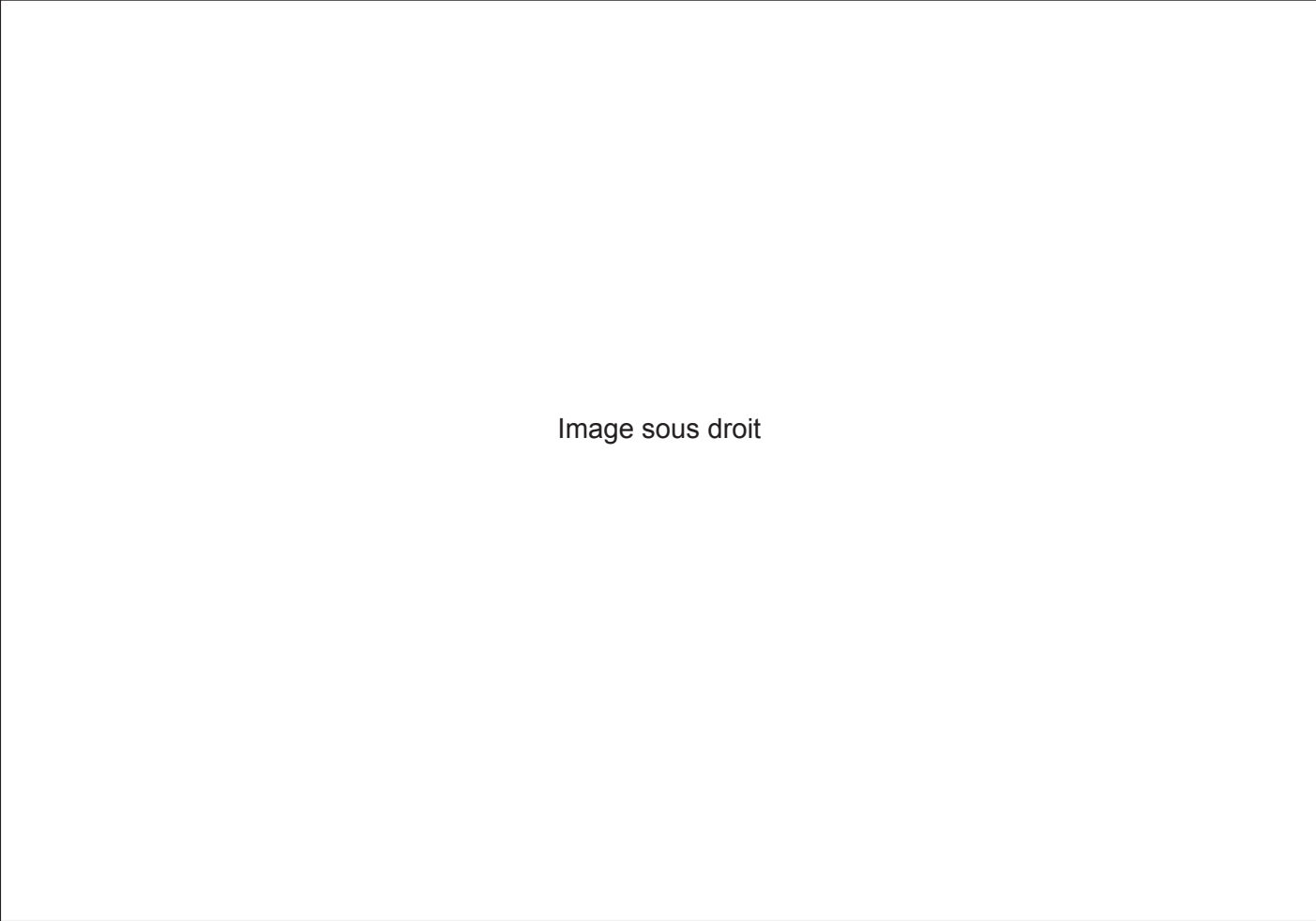


Image sous droit

Fig. 5.28 - Bernard Lassus - Ambiance 13. 1975. (UB)

Au bout d'un couloir sombre, une pièce aux parois et plafond de verre m'attend. Je m'assois dans un espace dé(multi)plié par les reflets infinis de moi-même que les miroirs qui se font face me renvoient dans toutes les directions. L'intensité de la lumière diminue, mes reflets disparaissent et des murs de briques apparaissent. Les murs sont-ils réels ou sont-ils projeté sur les glaces ? En fait, ils ont bien réels, mais au-delà des verres sans tain qui constituent la première pièce, et ils la cernent. Ma perception est troublée par les reflets et les limites de la plus petite pièce (dont la forme est dessinée nettement par les joints entre les plans des murs et du plafond, et dont le volume donc est visuellement appréhendable) qui apparaissent plus lointaines que celles de la pièce en brique pourtant objectivement plus grande.

Fig. 5.29 a et b - James Turrell
Roden Crater. (JT)

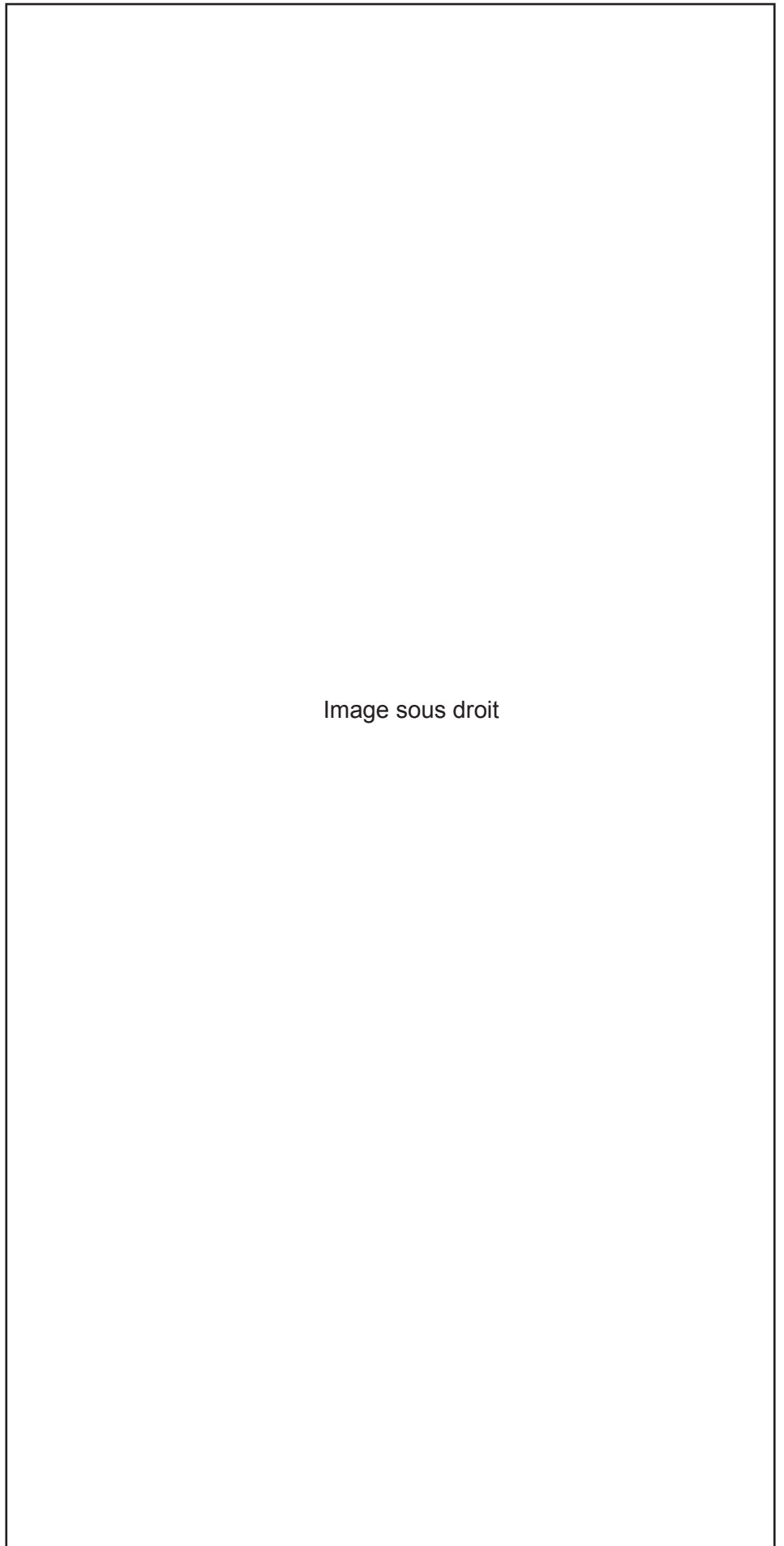
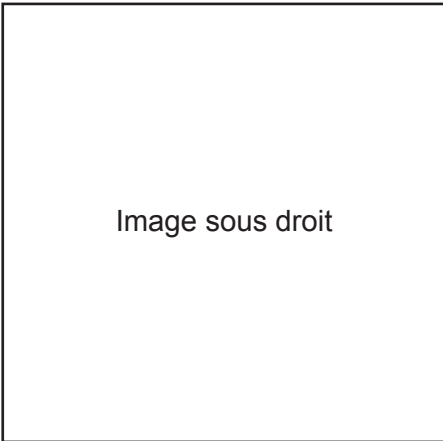


Image sous droit

Fig. 5.30 - Gilles A. Tiberghien. (GT1a)

Quatre photos d'un cratère où l'expérience du jour qui descend dans la « réserve de nuit » est presque semblable à celle qui se produira dans le réel « Roden Crater » mis en forme par James Turrell.

D'où un certain nombre de questions sur l'utilité du travail de l'artiste au-delà de l'idée qu'il a de l'intervention possible sur les lieux.

« D'après les Chinois, d'après ces chinois que me lisent les veuves, les plus beaux jardins sont ceux dont il nous reste la description, mais plus une fleur vaillante ; ils soutiennent même que le plus beau jardin pourrait se passer d'avoir été, puisque seule sa trace écrite le rend sublime. »

(Pierre Senges in *Veuves au maquillage*)

Tel est le paradoxe puisque nous sentons bien ce que de valide cette proposition contient, mais puisque, dans le même temps, le plus beau des jardins ne peut être que celui que je peux reconstruire après sa visite, après que l'expérience de l'espace ait eu lieu, ait pris corps.

Land art descriptif

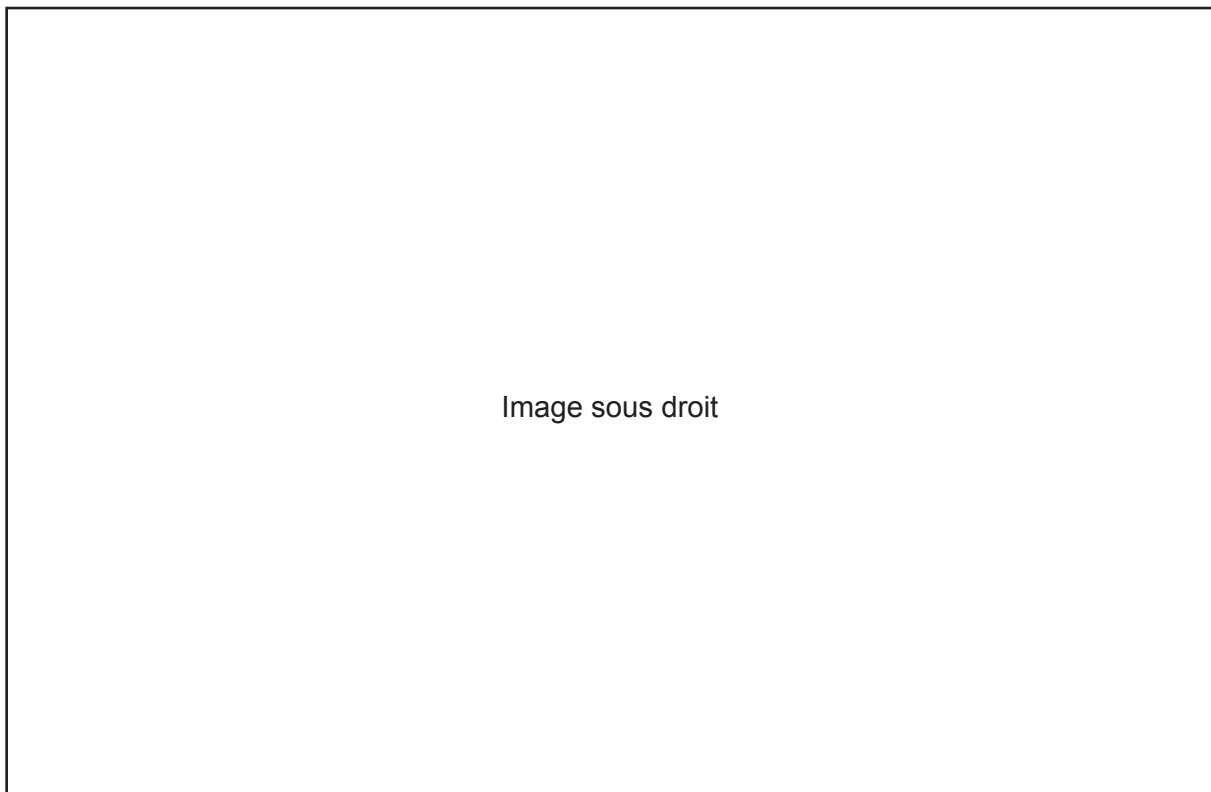


Fig. 5.31 - Robert Smithson.
Partially Buried Woodshed. 1970. Kent State University. Kent, Ohio. (GT)
« Vider le bâtiment de son vide pour faire disparaître sa tension architecturale »

Fig. 5.32 a et b - Gordon Matta-Clark - Conical Intersect. 1975. Paris, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. (GT)

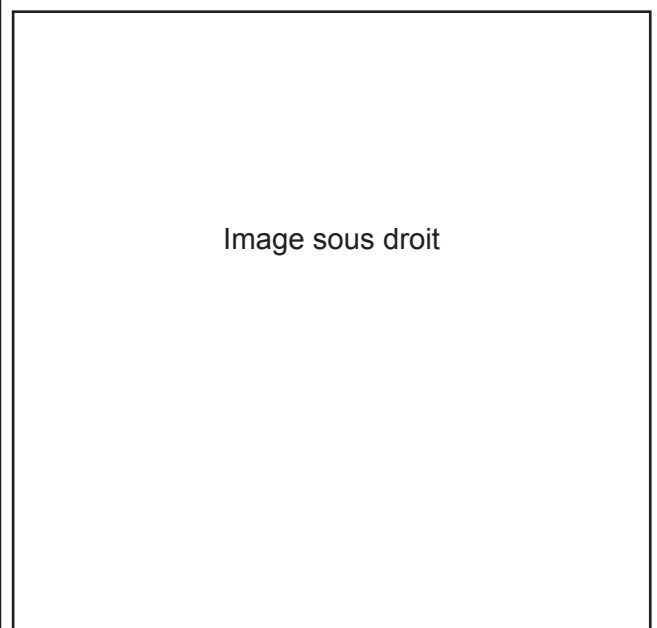
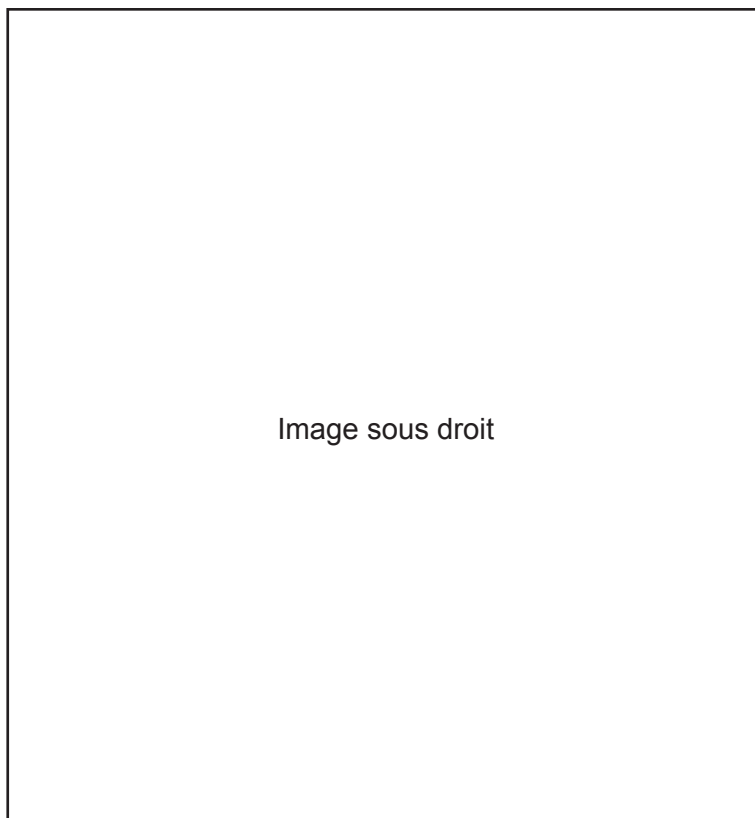


Photo de l'auteur
Interdite de diffusion
par l'artiste

Fig. 5.33 - Christo - Le pont neuf. (PH sept 1985)

Fig. 5.34 a - Michael Heizer - Displaced / Replaced Mass 1,30 tonnes. 1969. Silver Spring. Nevada. (GT)

Fig. 5.34 b - Michael Heizer - Displaced / Replaced Mass 3,43 tonnes. 1969. Silver Spring. Nevada. (GT)

Image sous droit

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 5.35 - Michael Heizer - Double Negative. 1969-70. Mormon Mesa, Overton. Nevada. Coll. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californie. (GT)

Ces œuvres sont dites ici « descriptives » du monde car elles montrent en premier lieu le déplacement de la matière, la mise en ordre par la concrétude de l'action.

Fig 5.36 - Michael Heizer - Complex one. 1972 - 74. Garden Valley. Nevada. 7 x 43 x 34 m. (GT)

Image sous droit

Land art allusif





Fig. 5.37 a et b - Andy Goldsworthy - Sans titre. 1992. Parc de sculptures de l'île de Vassivière.
(PH août 1996)





Fig. 5.38 a et b - Richard Long. CAPC Bordeaux. (PH - 1991)

Image sous droit

Fig. 5.39 - Walter de Maria - Mile Long Drawing. 1968. Désert Mojave, Californie.

Deux lignes parallèles de 10 cm d'épaisseur et de 1 Mile de long, séparées l'une de l'autre de 3,6 m. (GT)

Le corps est la mesure de l'espace, la référence. Dans un court (4'46") film de mars 1969, *Two Lines, Three Circles in the Desert* (que l'on a pu voir récemment à Paris dans l'exposition «Déserts» de la fondation Cartier), le même artiste montre comment l'espace se déforme au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la caméra suivant une ligne droite, tandis qu'elle fait un panoramique complet avant de reprendre sa place initiale et de commencer un autre cercle.

Image sous droit

Fig. 5.40 - Jan Dibbets - Perspective Correction. 1968. Photographie en noir et blanc sur toile 120 x 120 cm.
Coll. Gian Enzo Sperone. Rome. (GT)

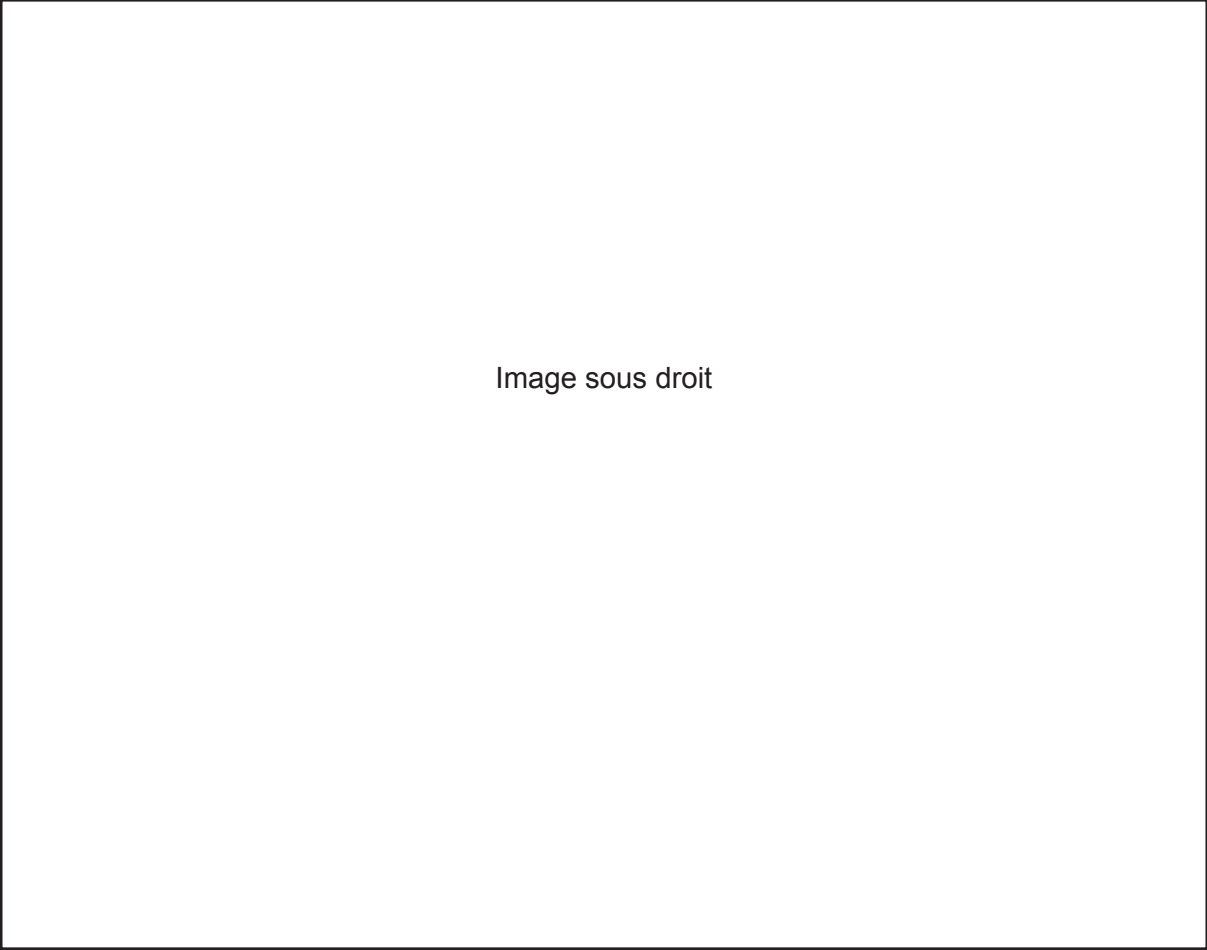


Image sous droit

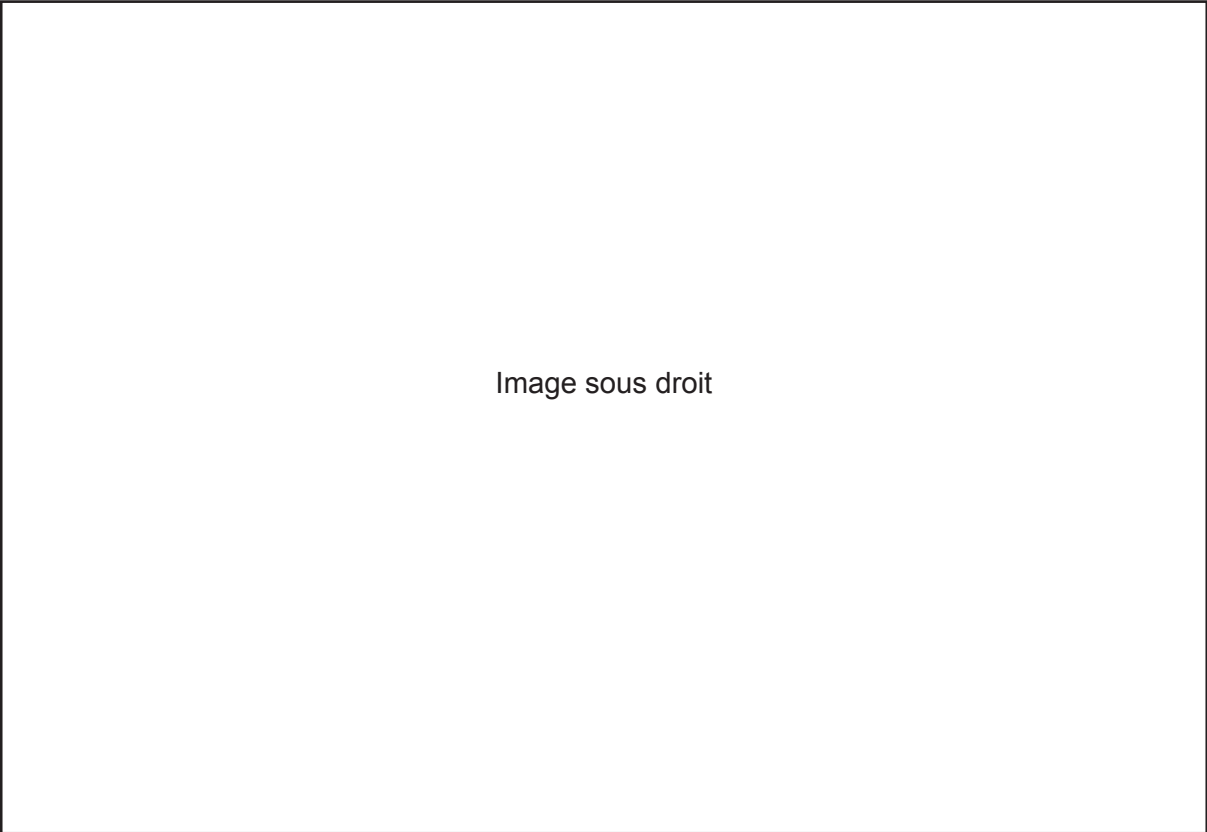


Image sous droit

Fig 5.41 - Georges Rousse - Rüsselsheim - 2003 (Int)

Image sous droit

Fig. 5.42 - Jean-Max Albert.

En haut, trompe l'œil, rue de Belleville, sans date connue (avec une intervention de Ben)
en bas, Sculptures de visée. Parc de La Villette. 1986. (Int)

Image sous droit





Fig. 5.43 a à c Felice Varini - Six arcs en scène - Asnières-sur-Seine, Gennevilliers, Avenue des Grésillons. (PH Mai 2012)



Fig. 5.40 d à f Felice Varini - Onze cercles rouges regardant le sud
Exposition : "Des cercles des toits des façades" Festival Plastique danse flore/Le Potager du Roi, Versailles
(PH Oct. 2013)



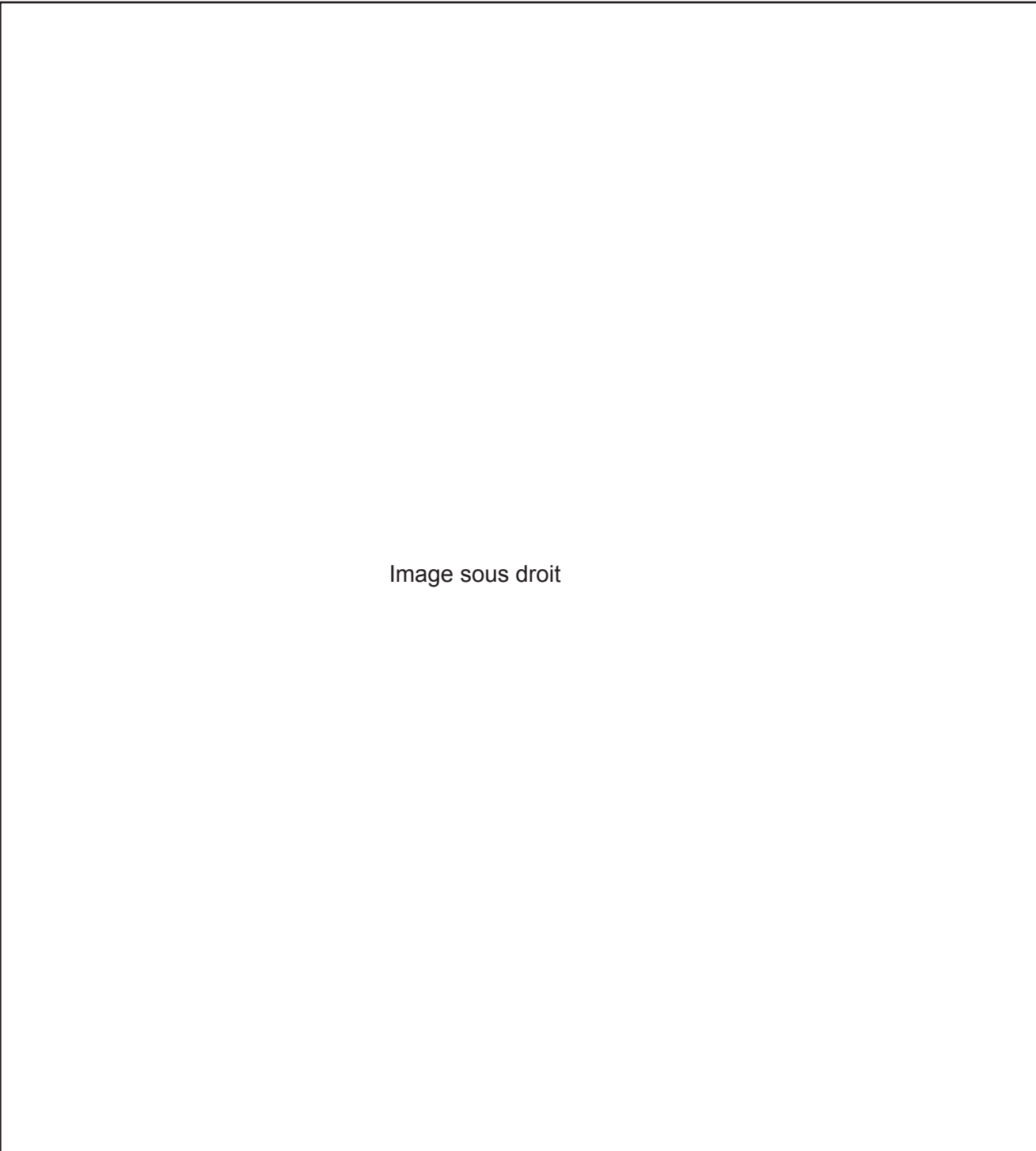


Image sous droit

Fig. 5.44 - Michael Heizer - Rift. 1968.
Nine Nevada depressions 1. Jean Dry Lake, Nevada. Commande de Robert Scull. 15,8 x 45,7 x 0,304 m.
(GT)

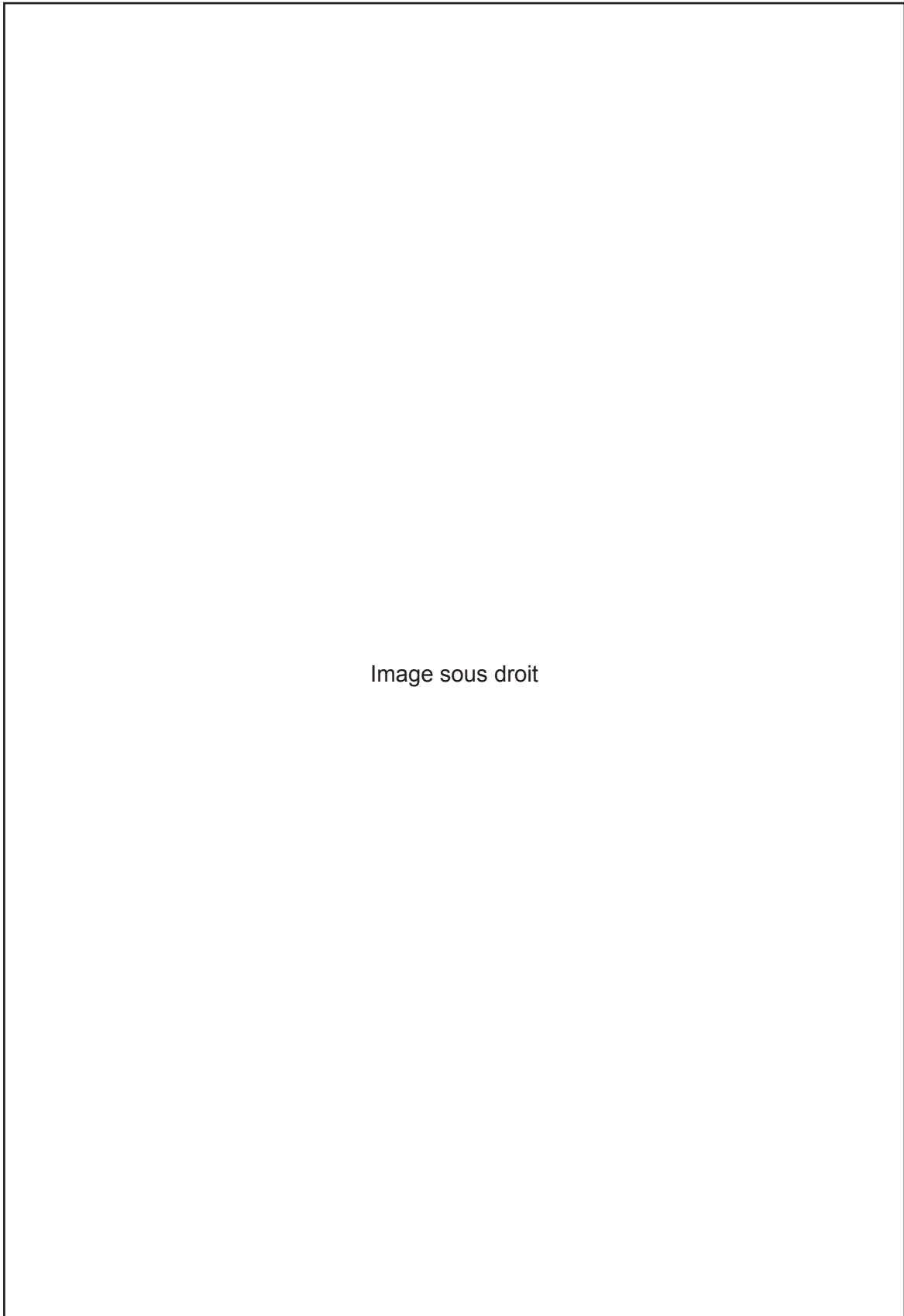


Fig. 5.45 - Robert Smithson - Spiral Jetty. 1970. Great Salt Lake. Utah. (GT)

L'œuvre et le paysage : le déplacement des catégories

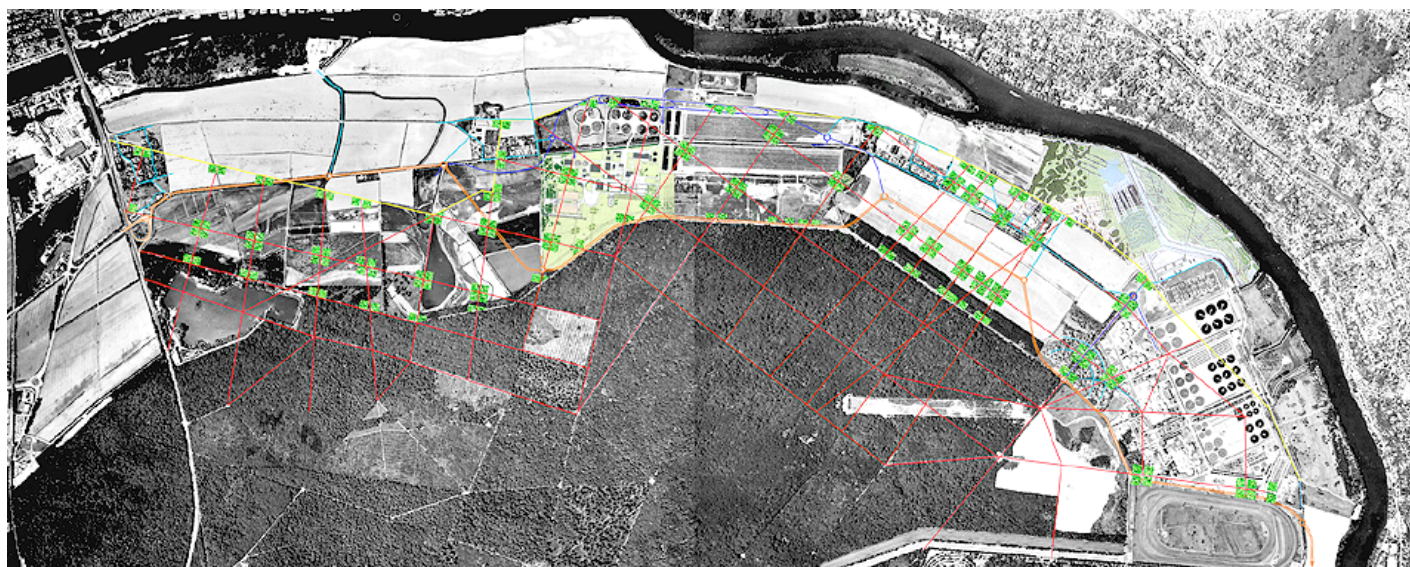


Fig. 5.46 a - Philippe Hilaire Paysagiste dplg - Plaine d'Achères (78) intention du projet (PH 1996)

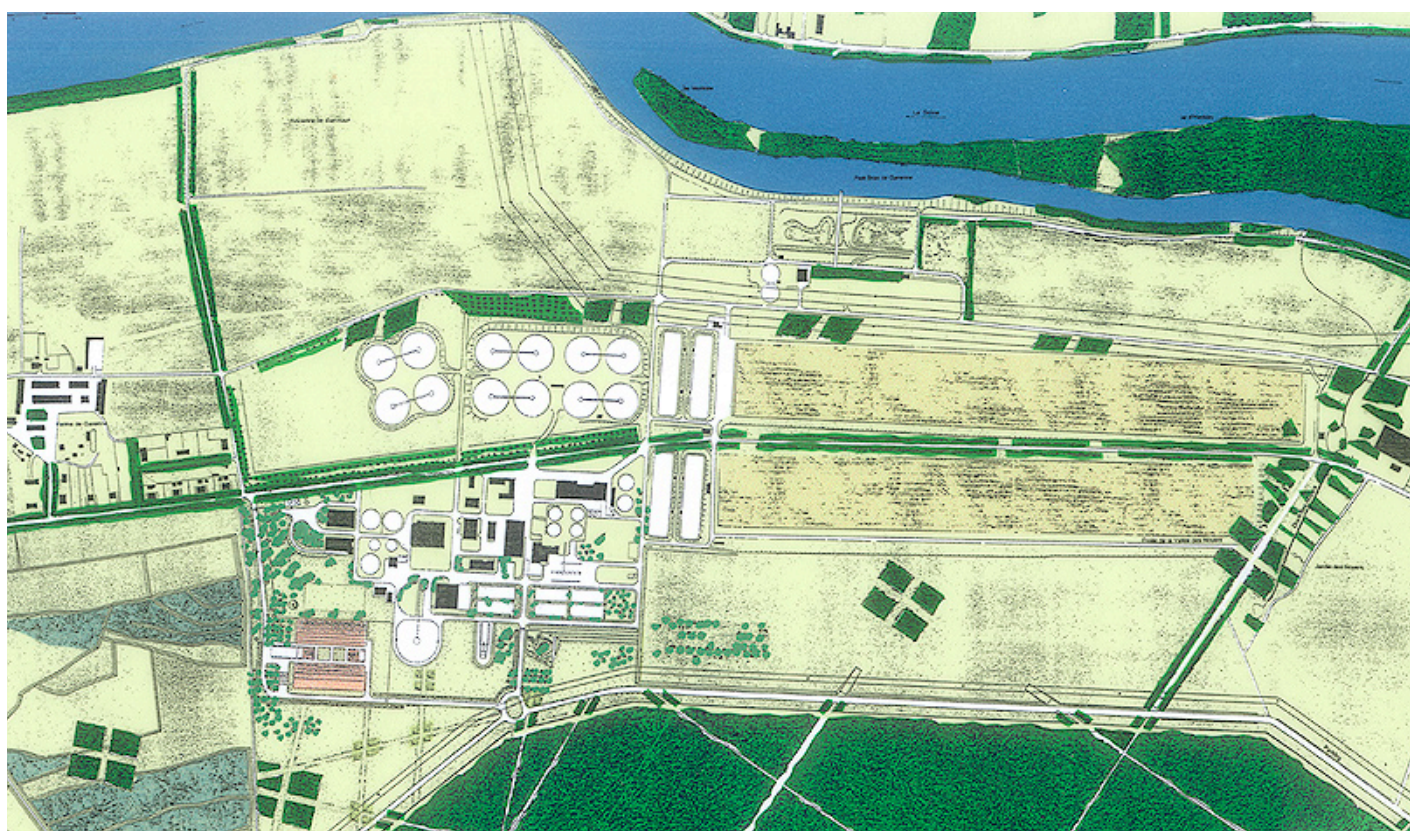


Fig. 5.46 b - Philippe Hilaire Paysagiste dplg - Plaine d'Achères (78) Plan général de l'aménagement (PH 1996)

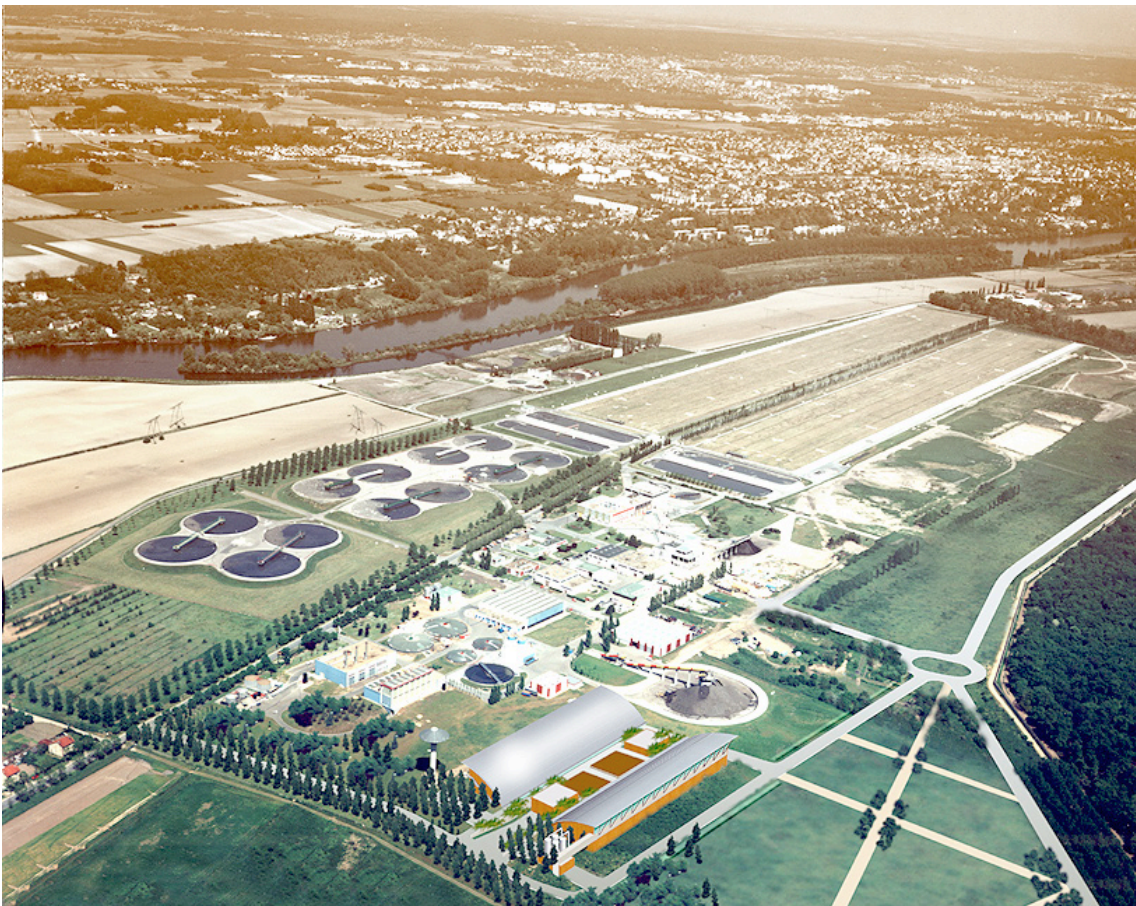
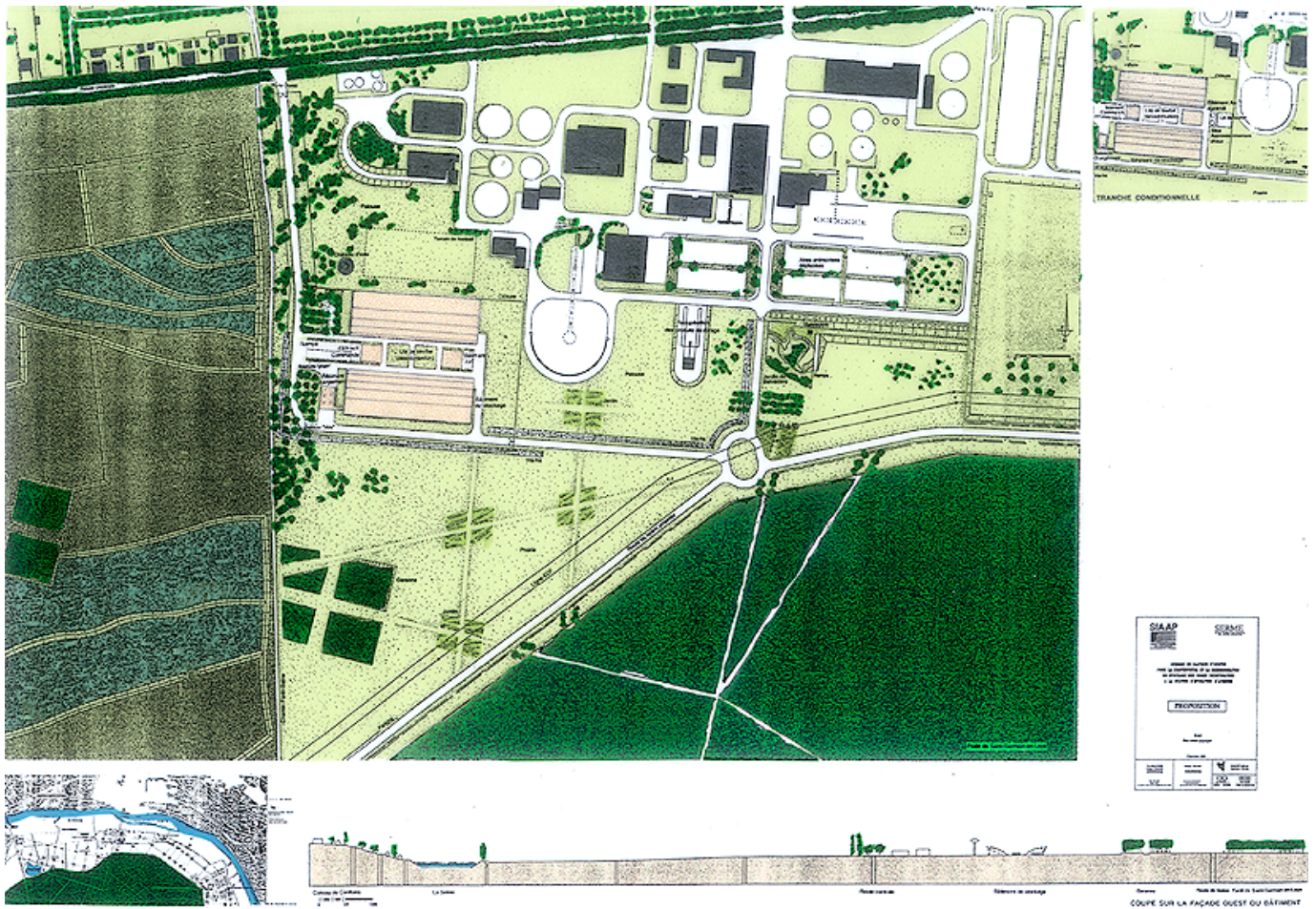


Fig. 5.46 c -
Philippe Hilaire
Paysagiste dplg
-
Plaine
d'Achères (78)
Plan des abords
du bâtiment de
couverture des
boues de la sta-
tion Seine aval.
(PH 1996)

Fig. 5.46 d -
Philippe Hilaire
Paysagiste dplg
-
Plaine
d'Achères (78)
Perspective
aérienne du pro-
jet (PH 1996)

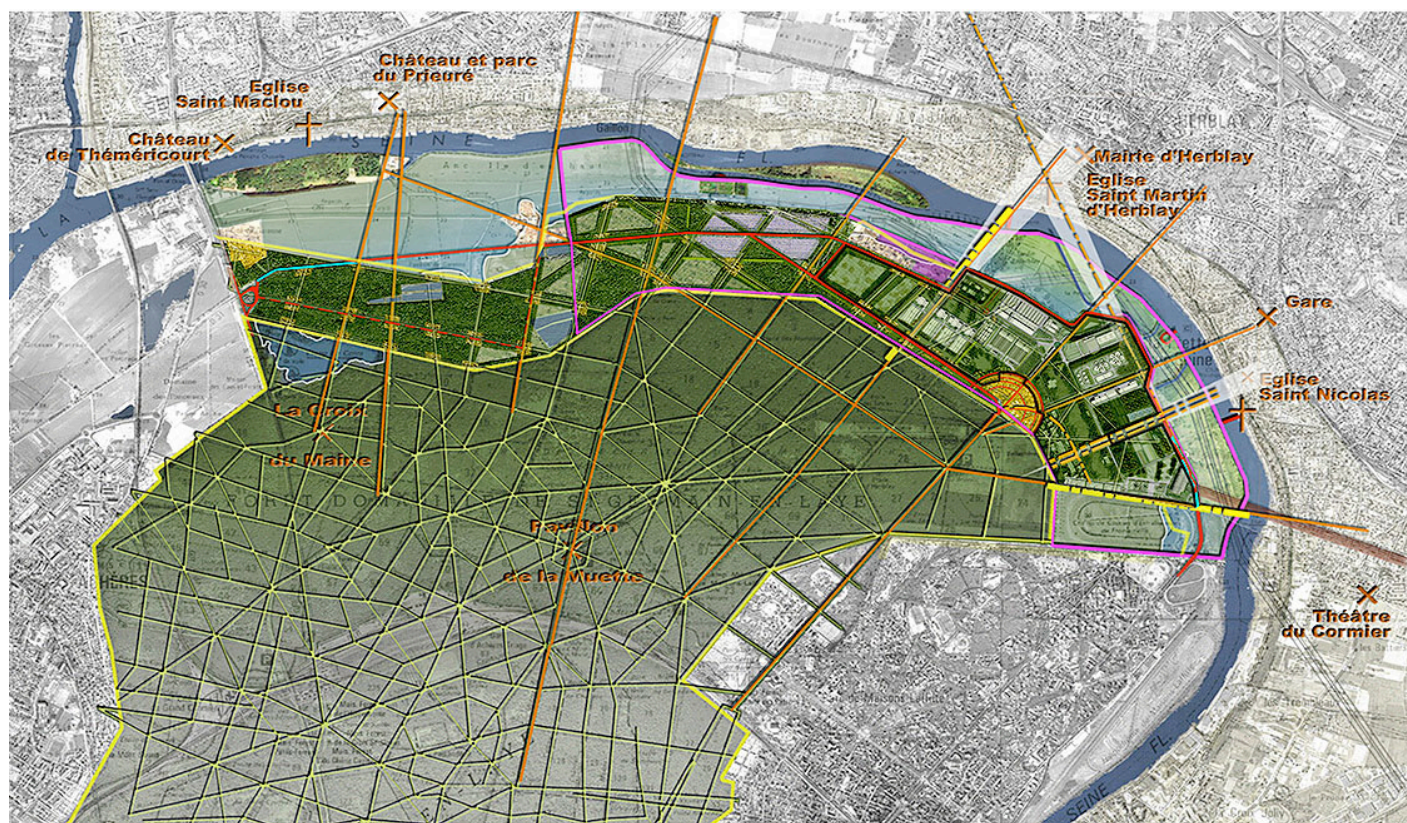


Fig. 5.46 e à g - Achères, marché de définition pour la recomposition de l'ensemble de l'usine Seine Aval (SIAPP maître d'ouvrage).

Travaux du groupement Degrémont, AAE architectes, Hilaire paysagiste, Merlin BET, Berim, Eiffage, Razel 2008/2009)

Le principe de la présence suggérée de la forêt royale est repris du premier projet. Cette fois, le travail se fait à partir d'un plein supposé de la forêt dans lequel des clairières utilisables par l'usine peuvent être créées. Ces clairières jouent le rôle que les mires du paysage jouaient dans le projet précédent.



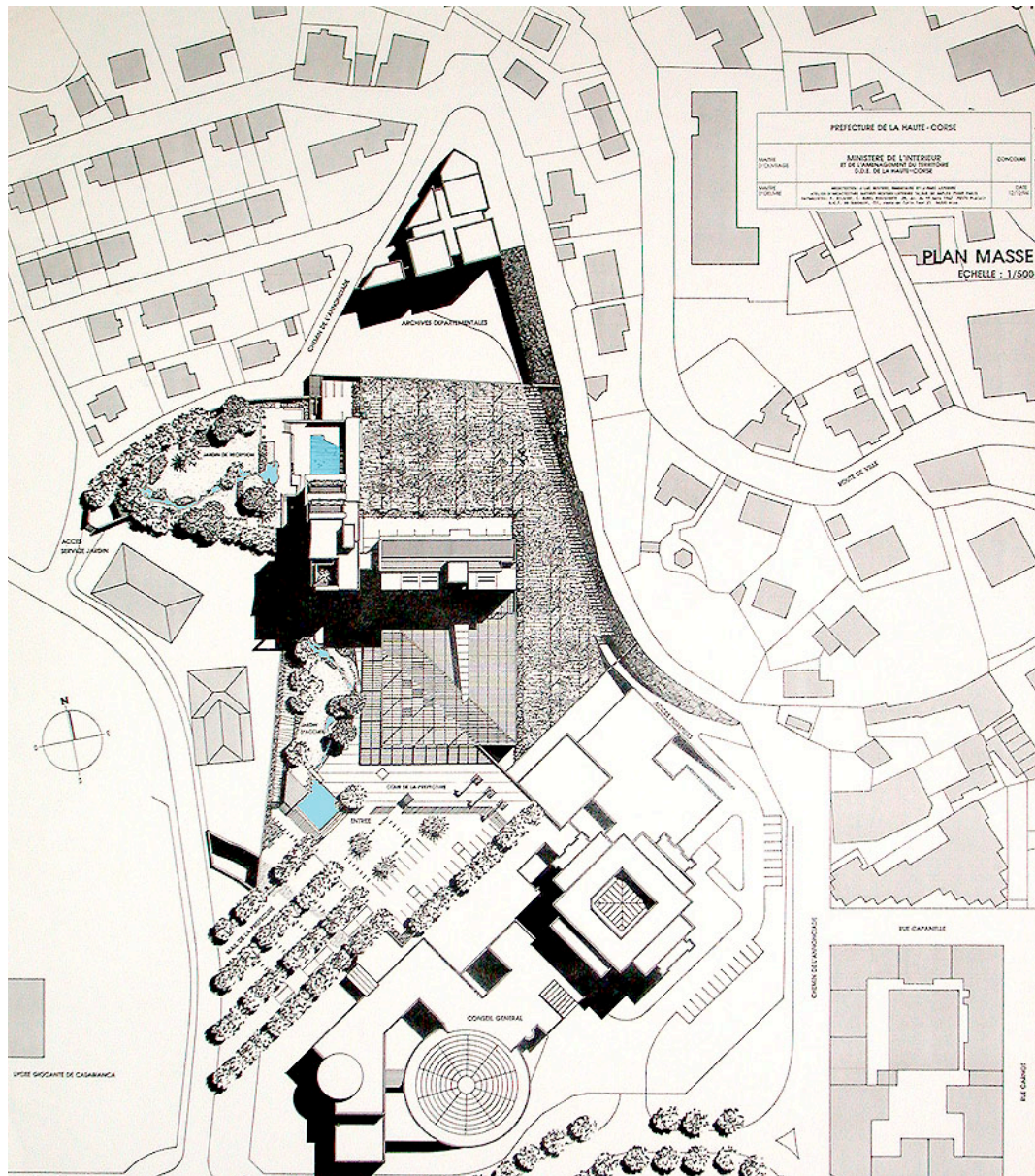
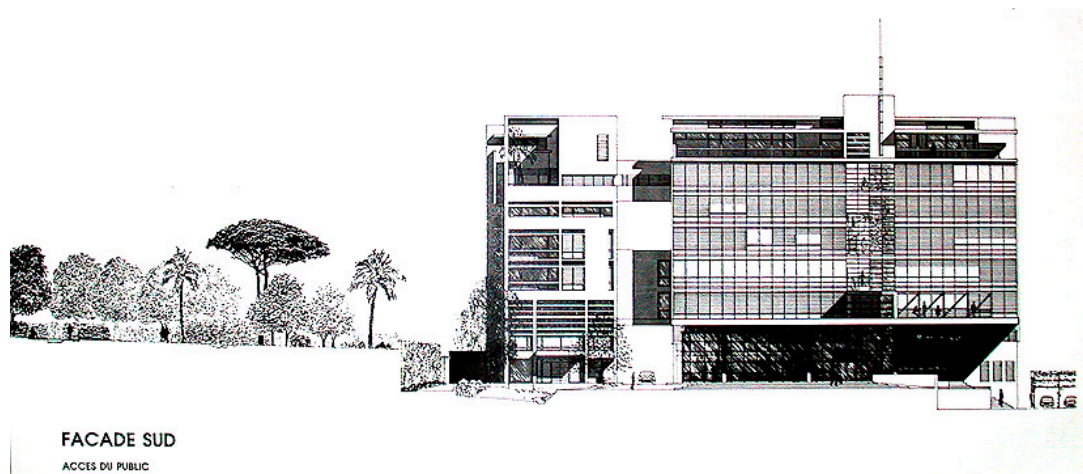
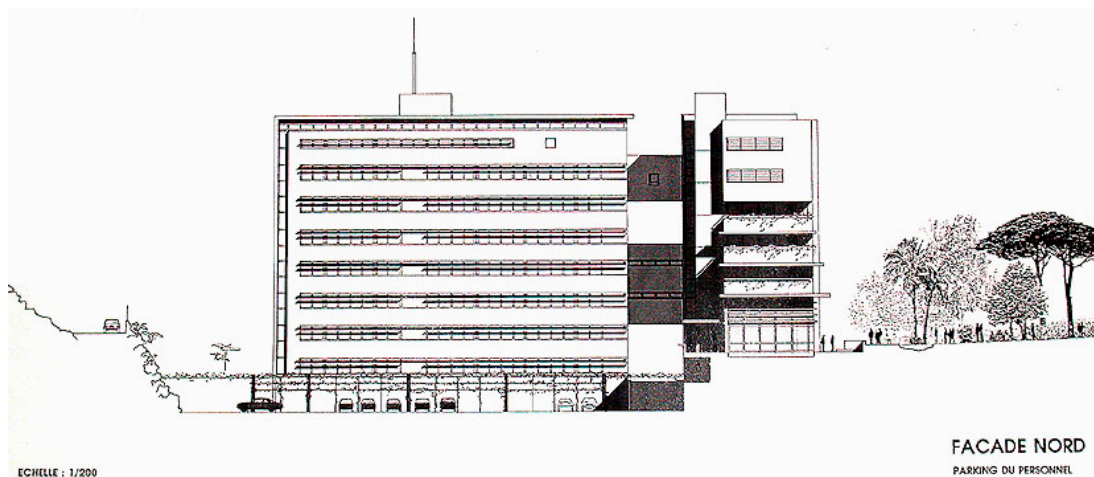
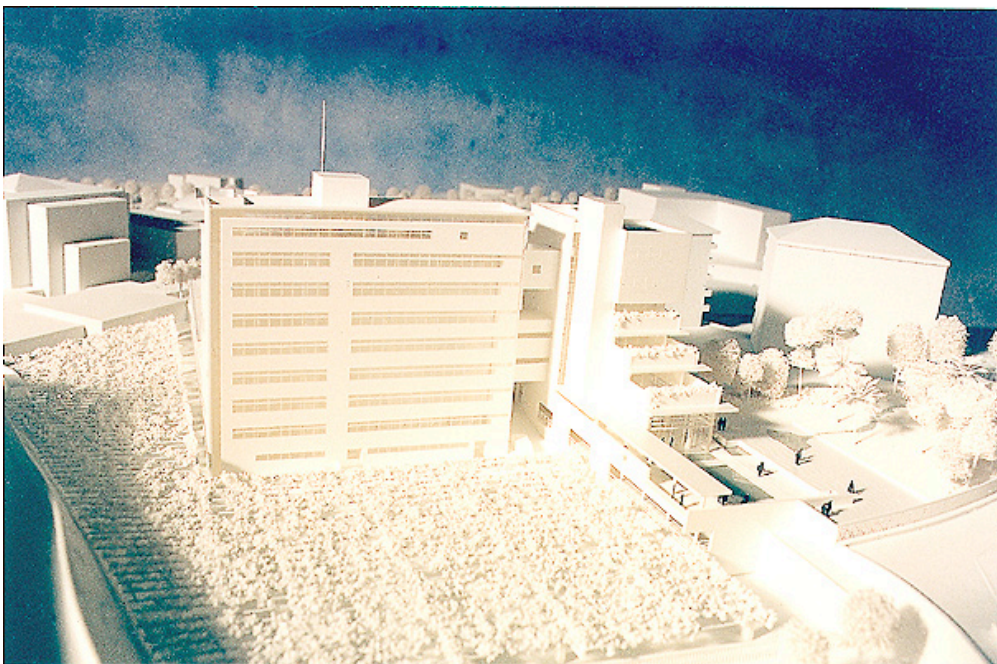
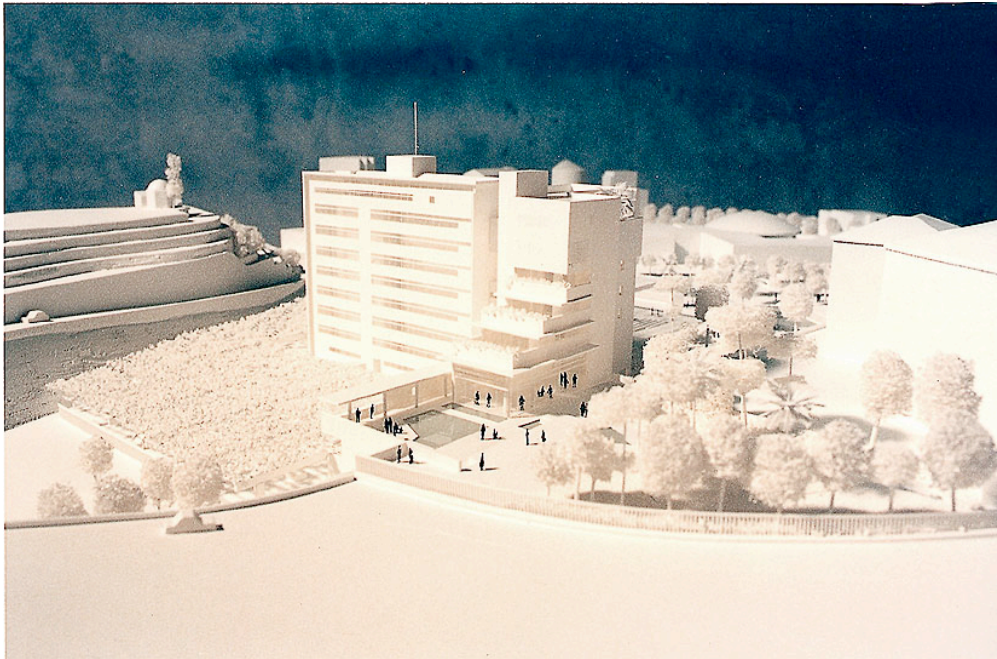


Fig. 5.47 - Philippe Hilaire paysagiste dplg - Nouvelle préfecture de Bastia, plan, façades, photos de la maquette du concours.
(PH 1995/2000)





ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 6

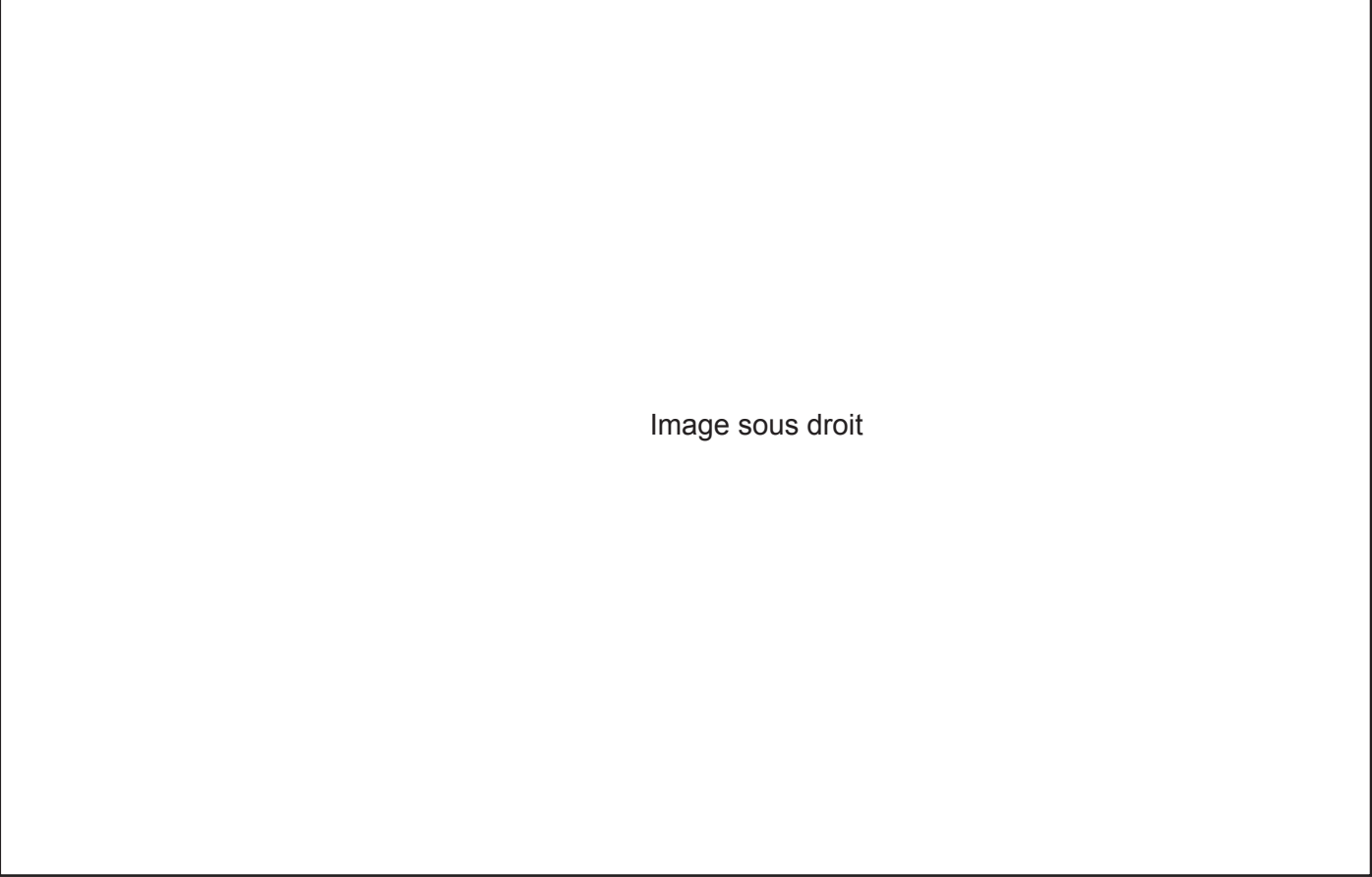


Image sous droit

Fig. 6.1 - F'Murr - Le génie des alpages N° 6 (FMu)

Le dessin de F'MURR montre une manière de découpage du temps d'où l'auteur tire un effet comique puisque l'incohérence entre les deux situations vient du fait qu'elles sont quasi simultanées et que pourtant elles offrent deux images complètement différentes du paysage alpestre, dont l'une est absurde.

ILLUSTRATIONS

CHAPITRE 7

La forme de l'architecture

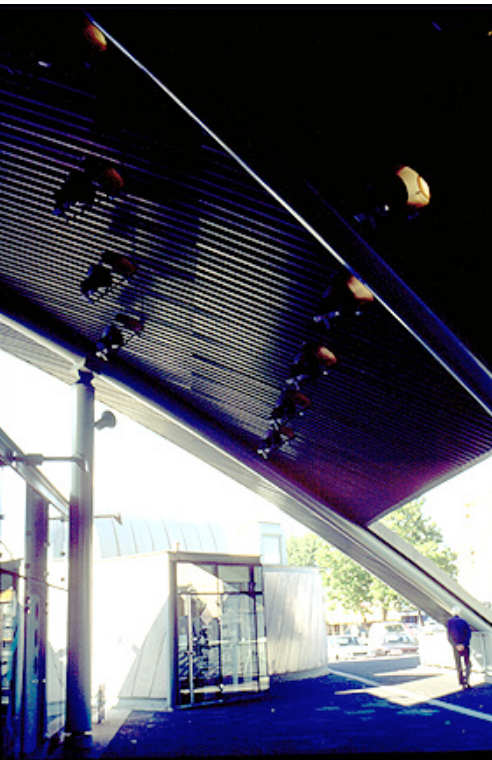
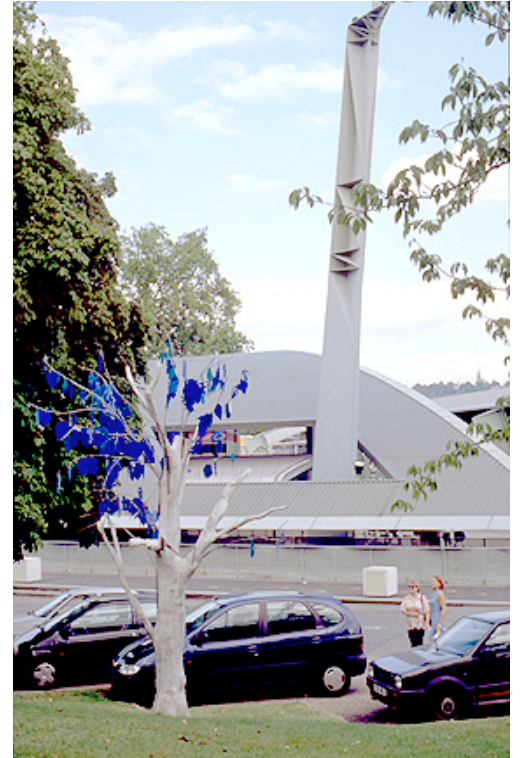
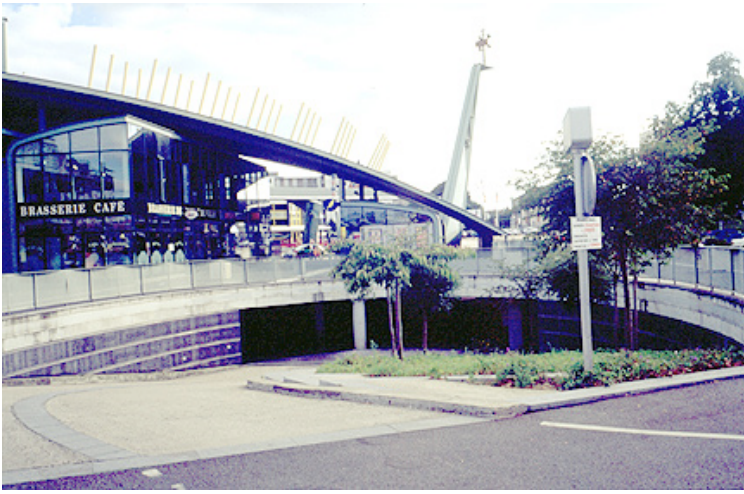


Fig. 7.1 a à e - Alessandro Anselmi - Gare routière de Sotteville-les-Rouen. (Sept. 2000)



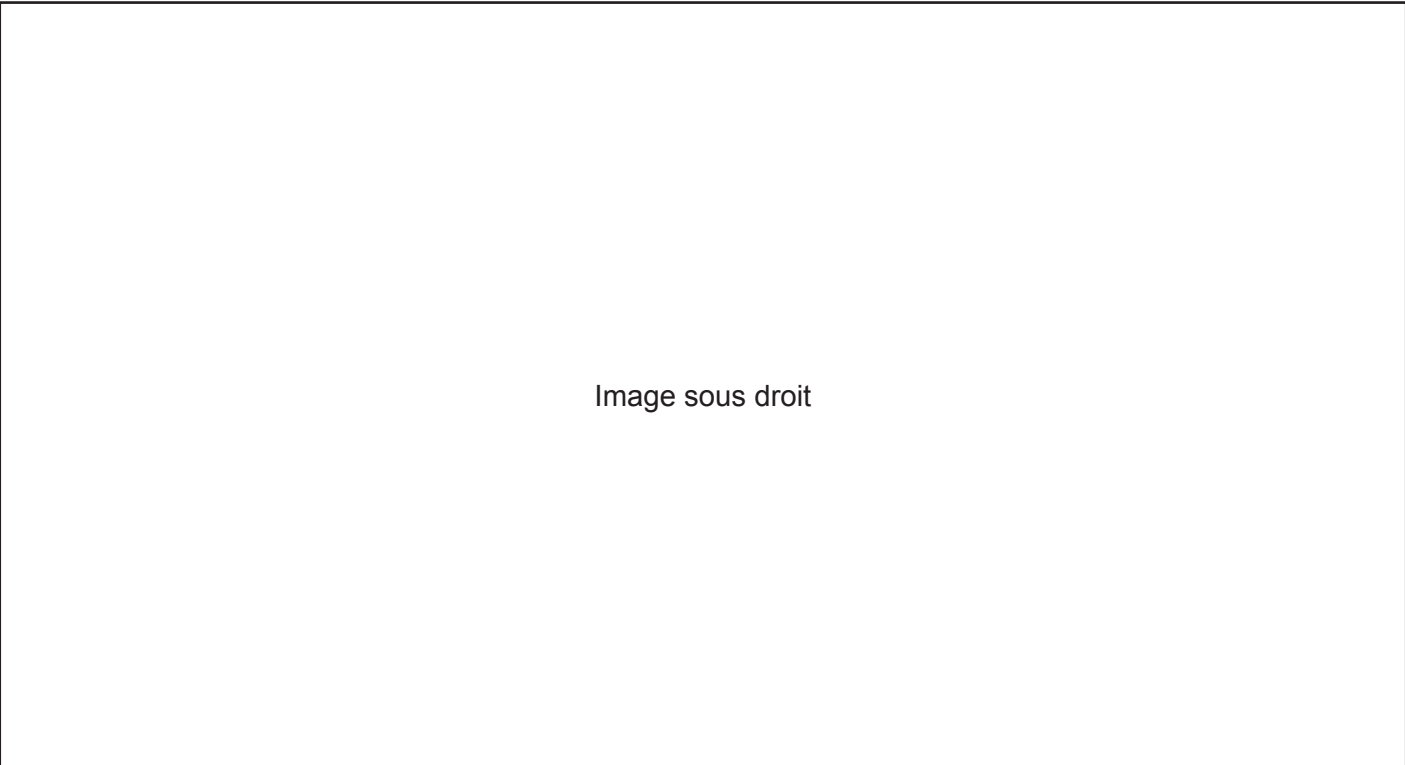


Image sous droit

Fig. 7.2 - Alessandro Anselmi - Hôtel de ville de Rezé-les-Nantes. 1996. Dessin du concours. (AA N° 254)

Image sous droit

Fig. 7.3 a - Mario Merz - Doppio Igloo. 1968-1979 (CM)

Image sous droit

Fig. 7.4 a - Michael Heizer - Dissipate. Black Rock Desert, Nevada. 1968. (CM)

Image sous droit

Fig. 7.5 a - Richard Serra - Berlin Block for Charlie Chaplin Berlin, Nationale Galerie. 1977. (CM)

Image sous droit

Fig. 7.3 b - Coop Himmelblau - Construction sur un toit. Vienne. 1989. (CM)

Image sous droit

Fig. 7.4 b - Vittorio Gregotti - Projet de logements à Cefalu. 1976. (CM)

Image sous droit

Fig. 7.5 b - Massimiliano Fuksas - Médiathèque de Rézé-les-Nantes. 1991. (CM)

Fig. 7.6 a - Le "café des images" construit en 1996 par Olivier Baudry à Hérouville-Saint-Clair (AA N° 318)

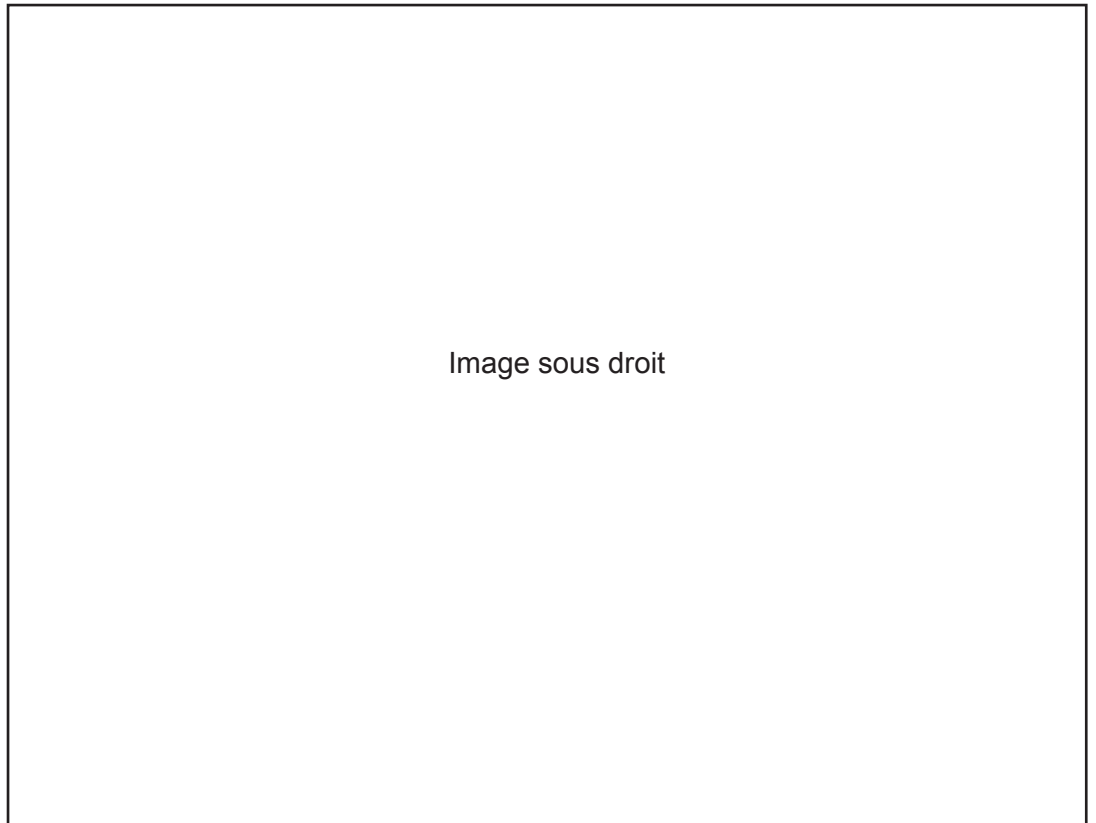


Fig. 7.6 b et c - Logements à Paris, dans le 20 e arrondissement par Frédéric Borel. (PH)



La forme du Land art

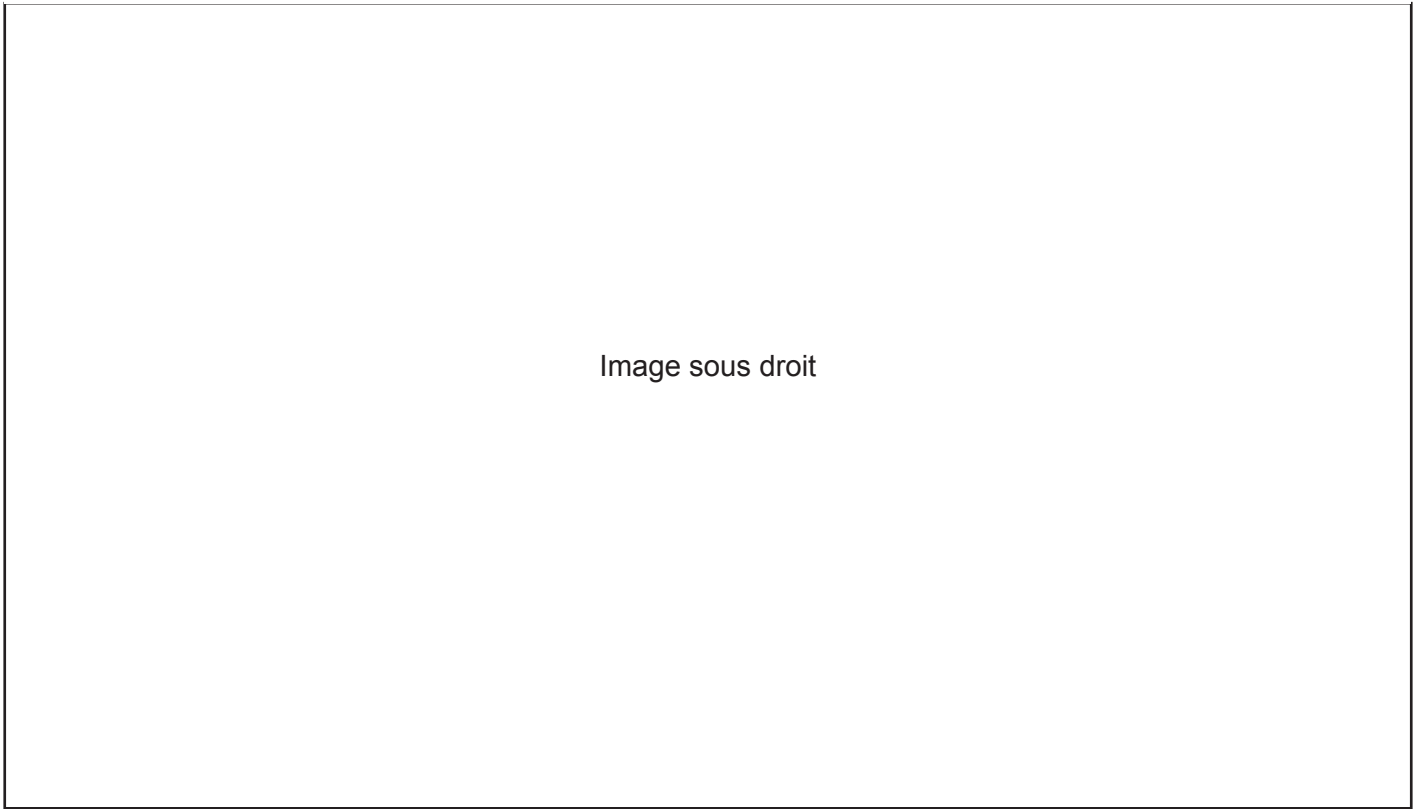
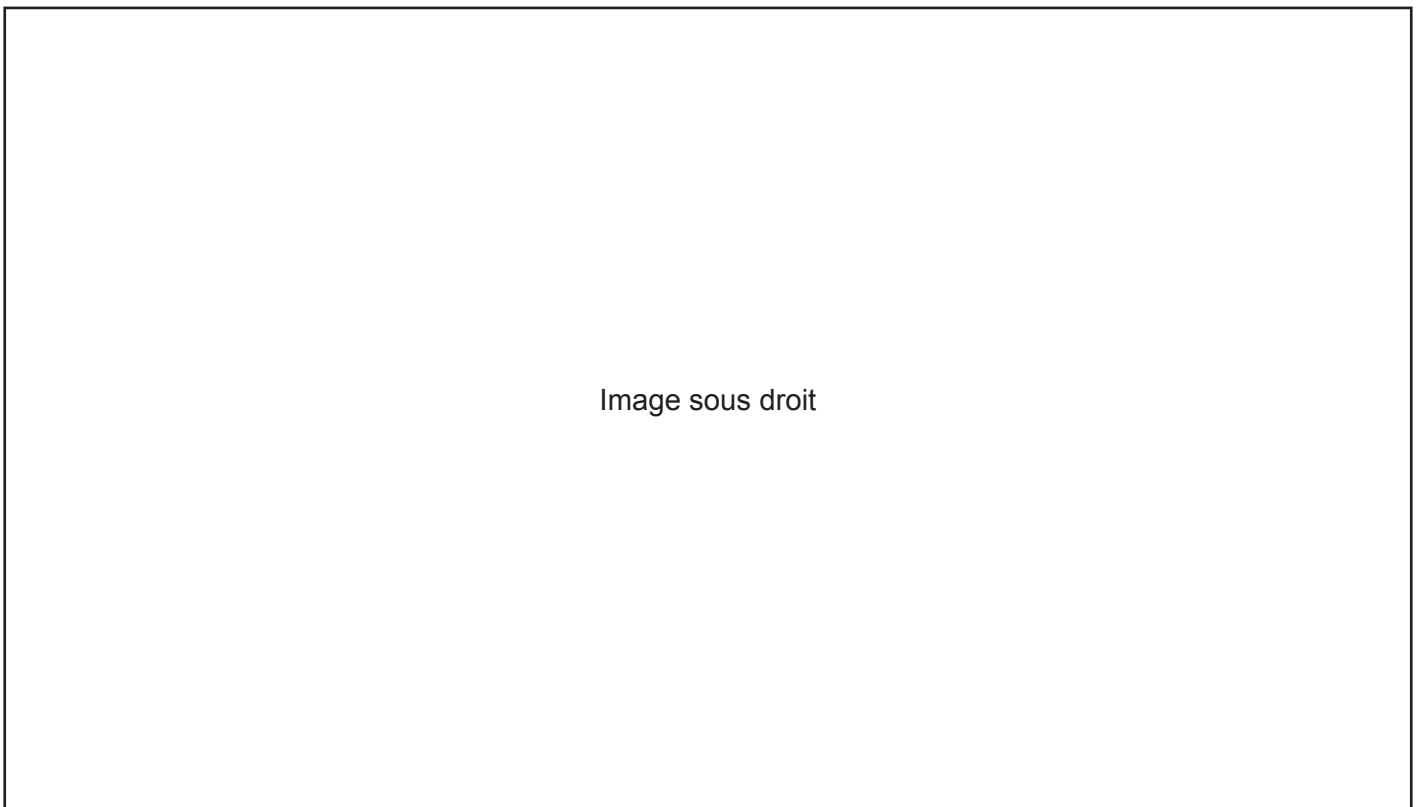


Fig. 7.7 a et b - Christo - Dessins préparatoires pour le pont neuf à Paris. (CR)



L'image de la forme

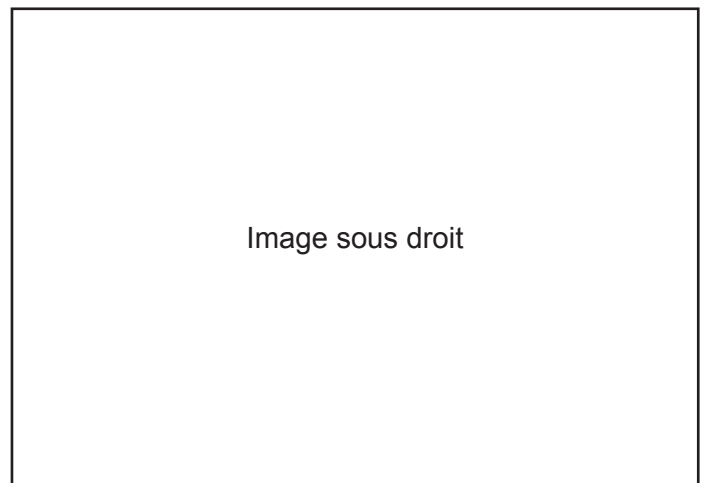
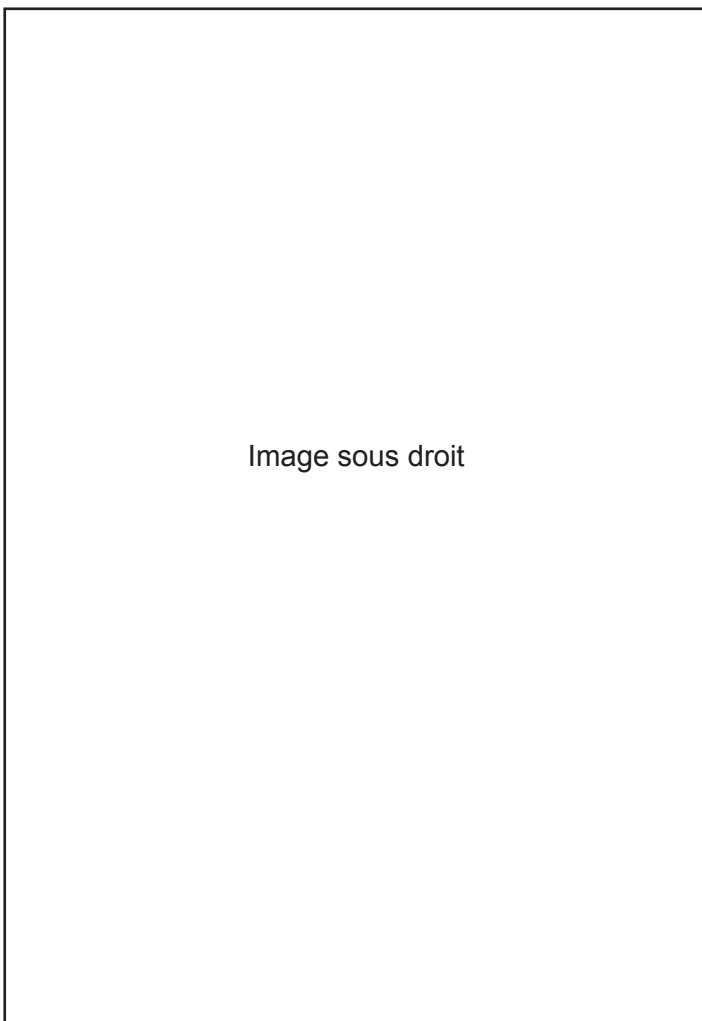
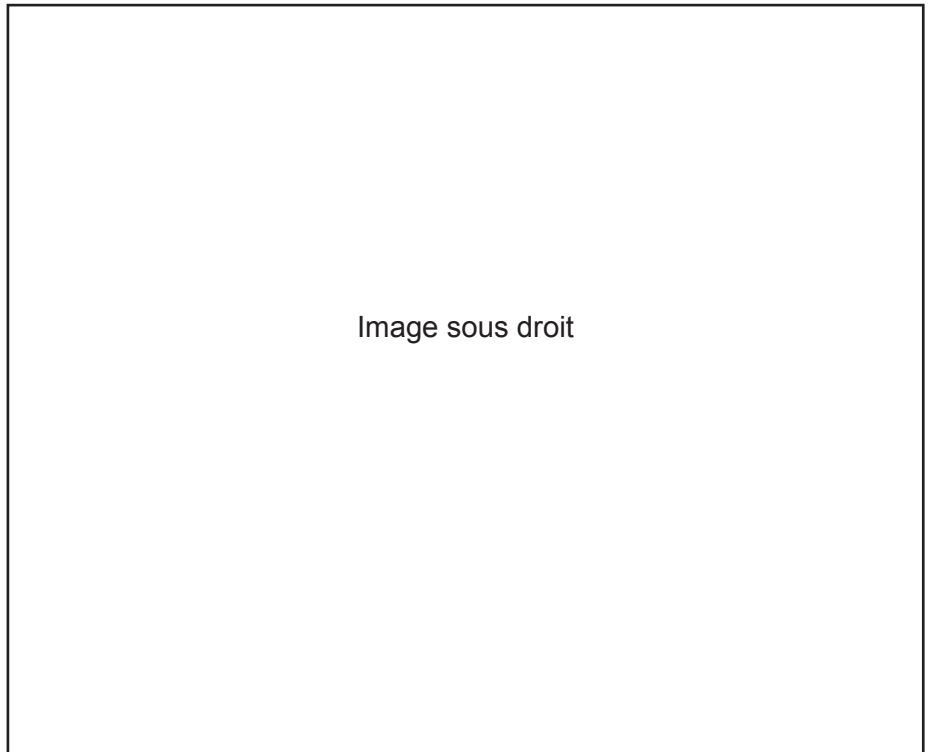
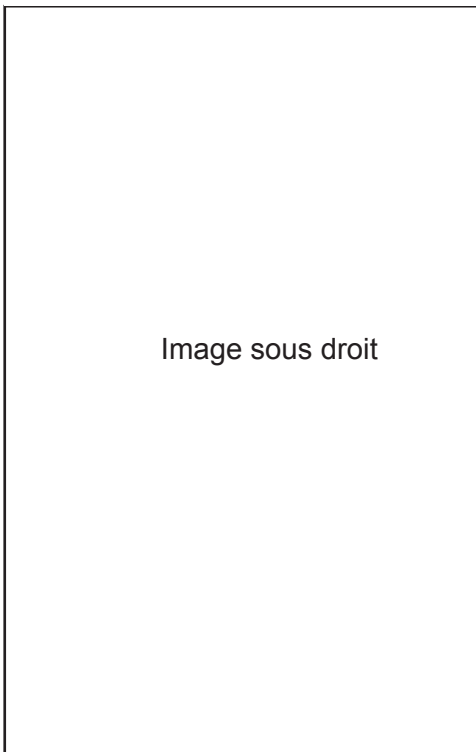


Fig. 7.8 - James Turrell - Projet pour le Roden Crater (détail JT).

Fig. 7.9 - James Turrell à sa table de travail pour le Roden Crater. (LI)

Fig. 7.10 a et b - Planche de l'Encyclopédie, Le four-bisseur. (RB) ensemble et détail

L'image de la forme fonctionne comme une peinture, elle est réalisée comme une peinture. L'artiste se met en scène comme un scientifique pour, parallèlement, accréditer sa position d'homme de projet.

Roland Barthes a bien décrit le phénomène de la métonymie dans l'image et le portrait de J. Turrell est de même nature que la planche du XVIIIe siècle.

Fig. 7.11 a à c - Florence - Galerie des Offices. (PH août 1990)

La multiplicité du monde au détour d'un moment imprévisible





a



b

Fig. 7.12 a à d - Paris - Jardin Naturel. (avril 2000 pour a et b, fév. 1997 pour c et d)

L'écléctisme écologique sans le sens : un contresens?

c



d





e

f

g



Fig. 7.12 e à g - Paris - Jardin Naturel. (fév. 1997 pour e et f, avril 2000 pour g)

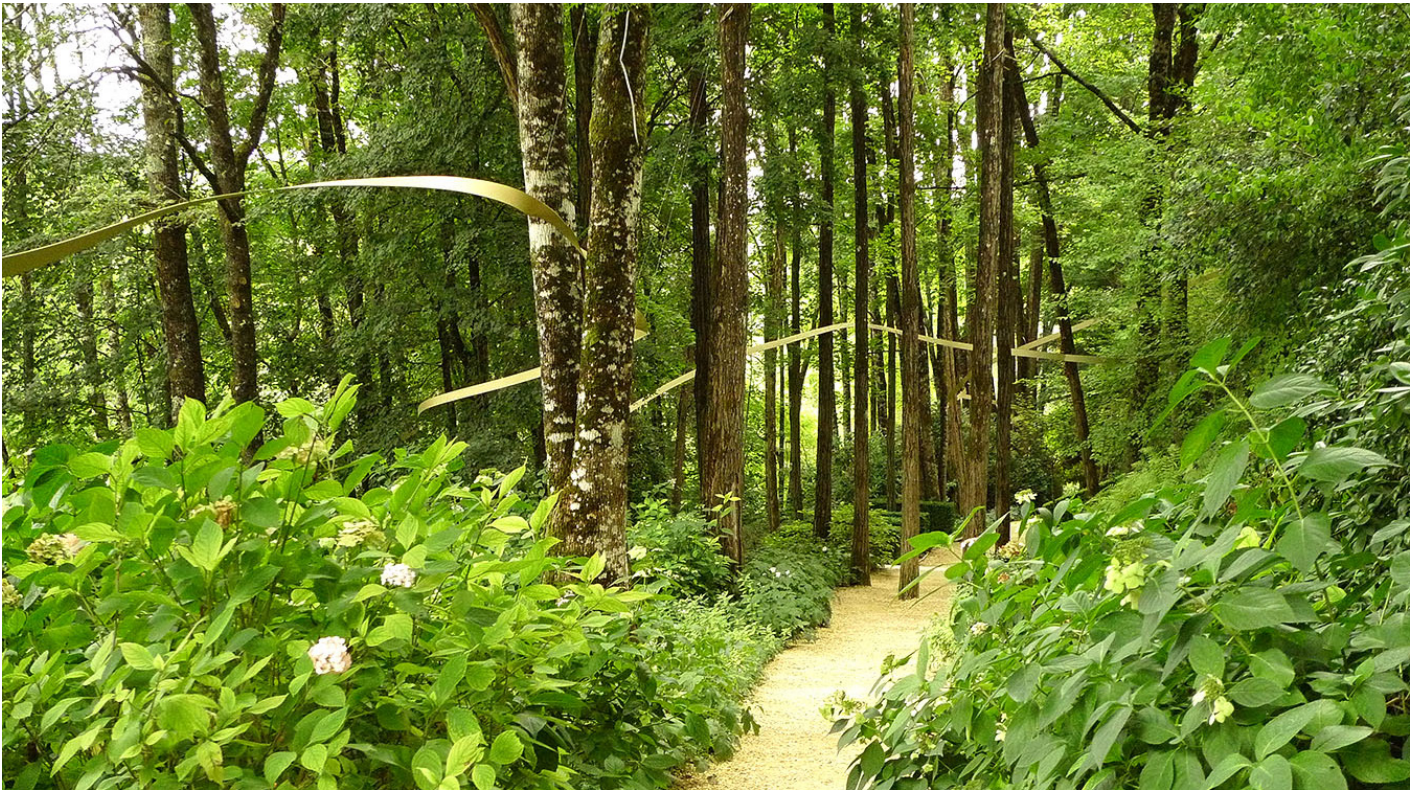


Fig. 7.13 a - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Août 2012). Le fil d'Or
Le trop-plein de sens

Fig. 7.13 b - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). La serre comme un étang





Fig. 7.13 c - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Août 2012). Le théâtre de verdure

Fig. 7.13 d - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). La terrasse des jeux d'eau





Fig. 7.13 e - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). L'origine cachée de l'eau
Fig. 7.14 - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). Le canal.





Fig. 7.15 - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). La terrasse des jeux d'eau.

Fig. 7.16 - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). La serre.



Fig. 7.17 a - Terrasson-la-Villedieu - Jardins de l'imaginaire. (Juin 1997). Une des fontaines des fleuves.

Fig. 17 b - La succession des fontaines (Août 2012)



Les villas Médicis par Giusto Utens (DM)

Le sens en alliance avec les sites des villas mais aussi avec une vue prospective sur le monde dans laquelle l'expérience de l'individu n'est pas a priori abolie par une représentation qui l'empêche d'exercer sa liberté

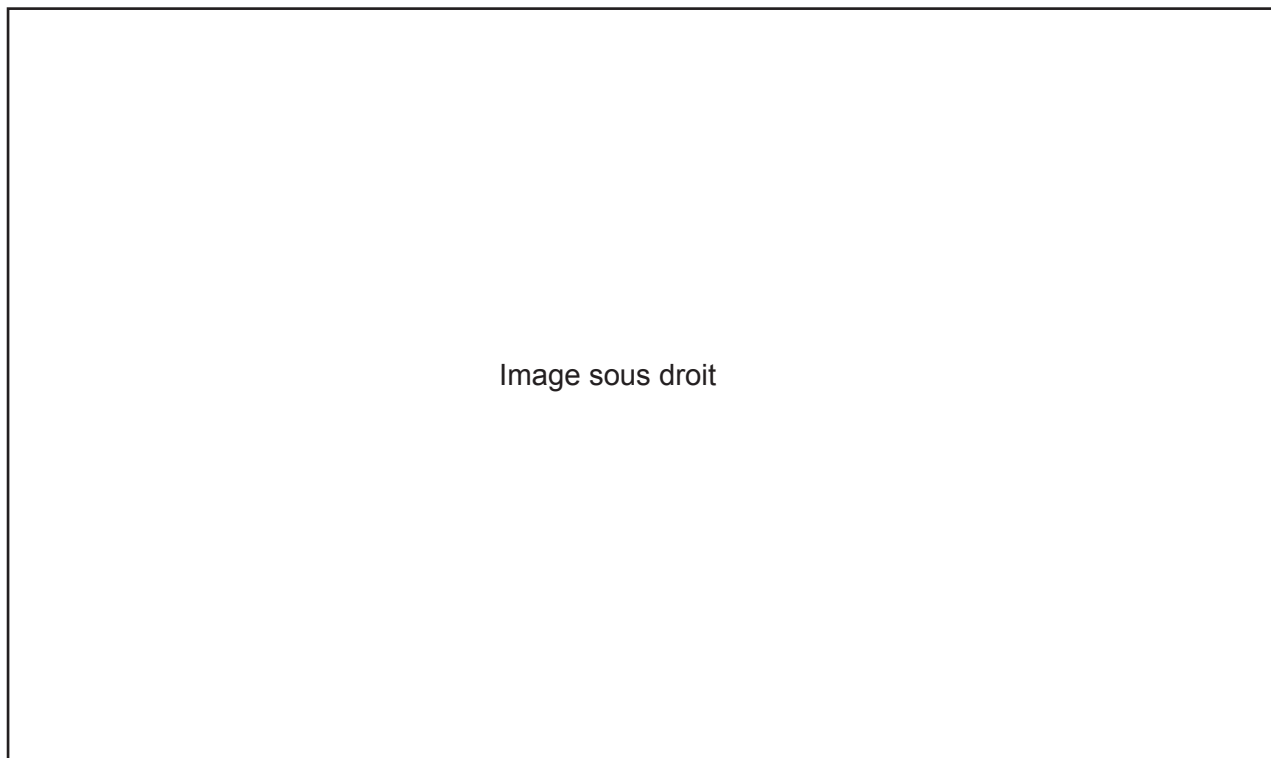


Fig. 7.18 a - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Cafagiolo Progression du Bosco vers la lumière
Fig. 7.18 b - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Castello

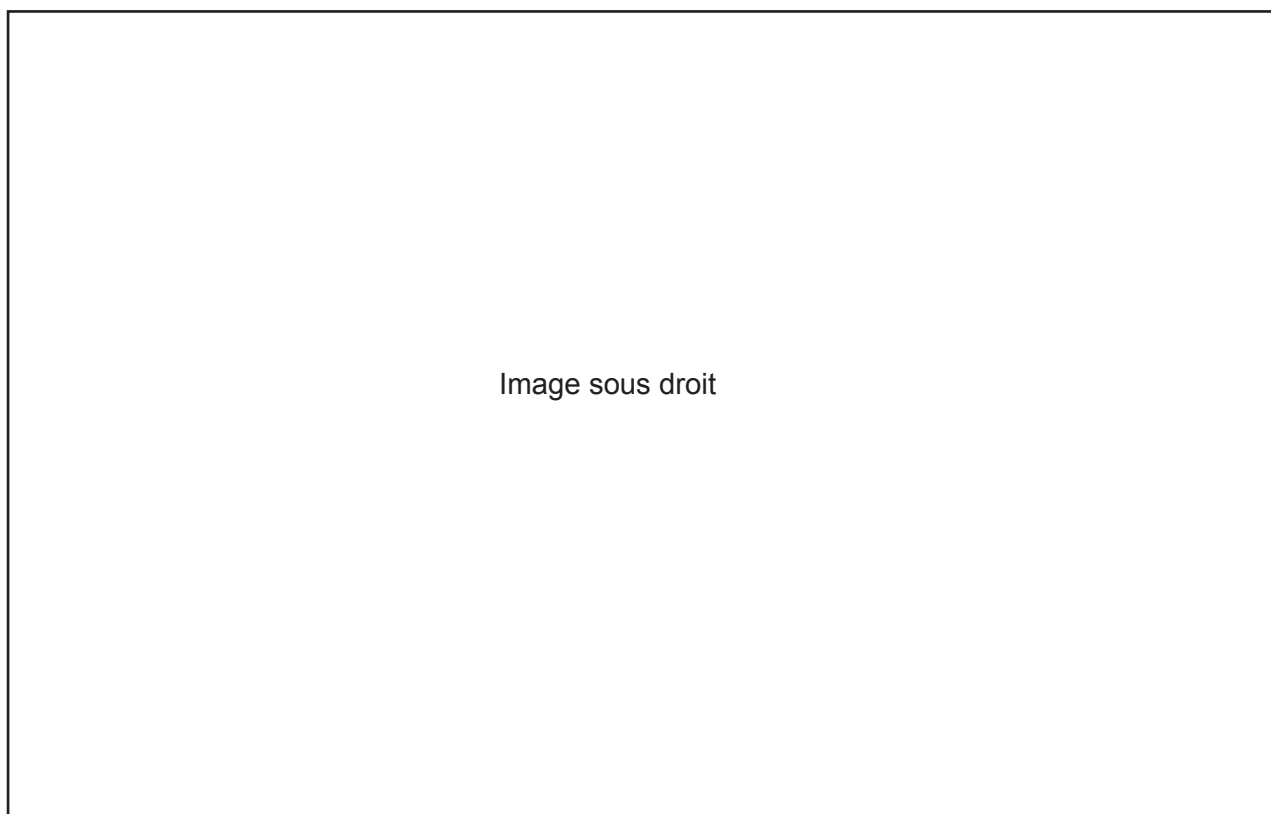


Image sous droit

Fig. 6.18 c - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Seravezza
Fig. 6.18 d - G. Utens - Le ville Medicee. Villa La Peggio

Présence d'une nature sauvage qui contraste avec l'ordre du jardin. Les scènes de chasse y trouvent une expression juste.

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 6.18 e - G. Utens - Le ville Medicee. Villa La Magia

L'île devient territoire inaccessible, une nature idéale perdue ou à conquérir.

Fig. 6.18 f - G. Utens - Le ville Medicee. Villa L'Ambrogiana

Image sous droit

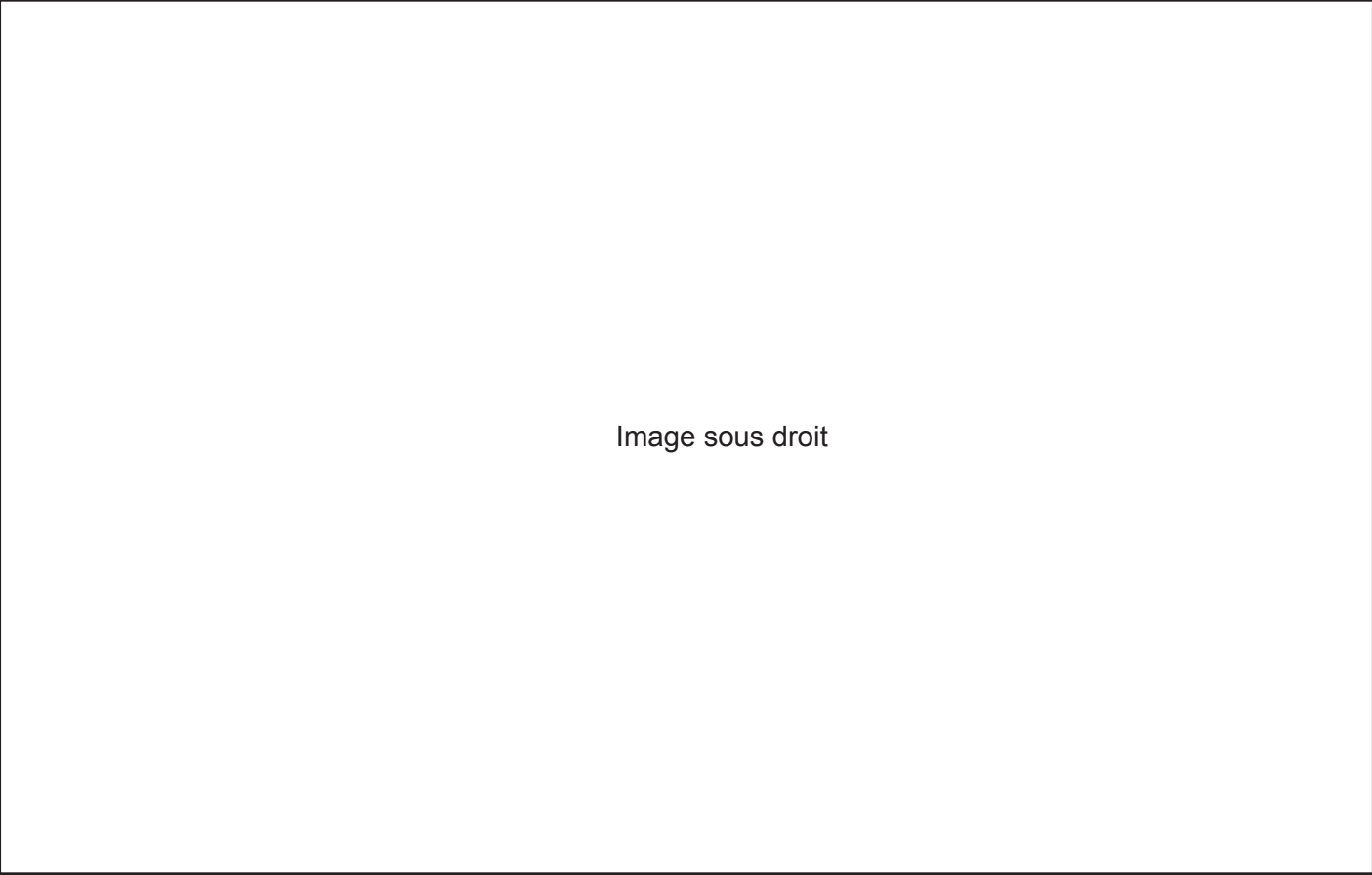


Image sous droit

Fig. 6.18 g - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Monte Veturino

Image sous droit

Fig. 6.18 h - G. Utens - Le ville Medicee. Villa La Pretaia

La noblesse de l'art montrée en pleine lumière

Fig. 6.18 i - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Belveder con Pitti

Image sous droit

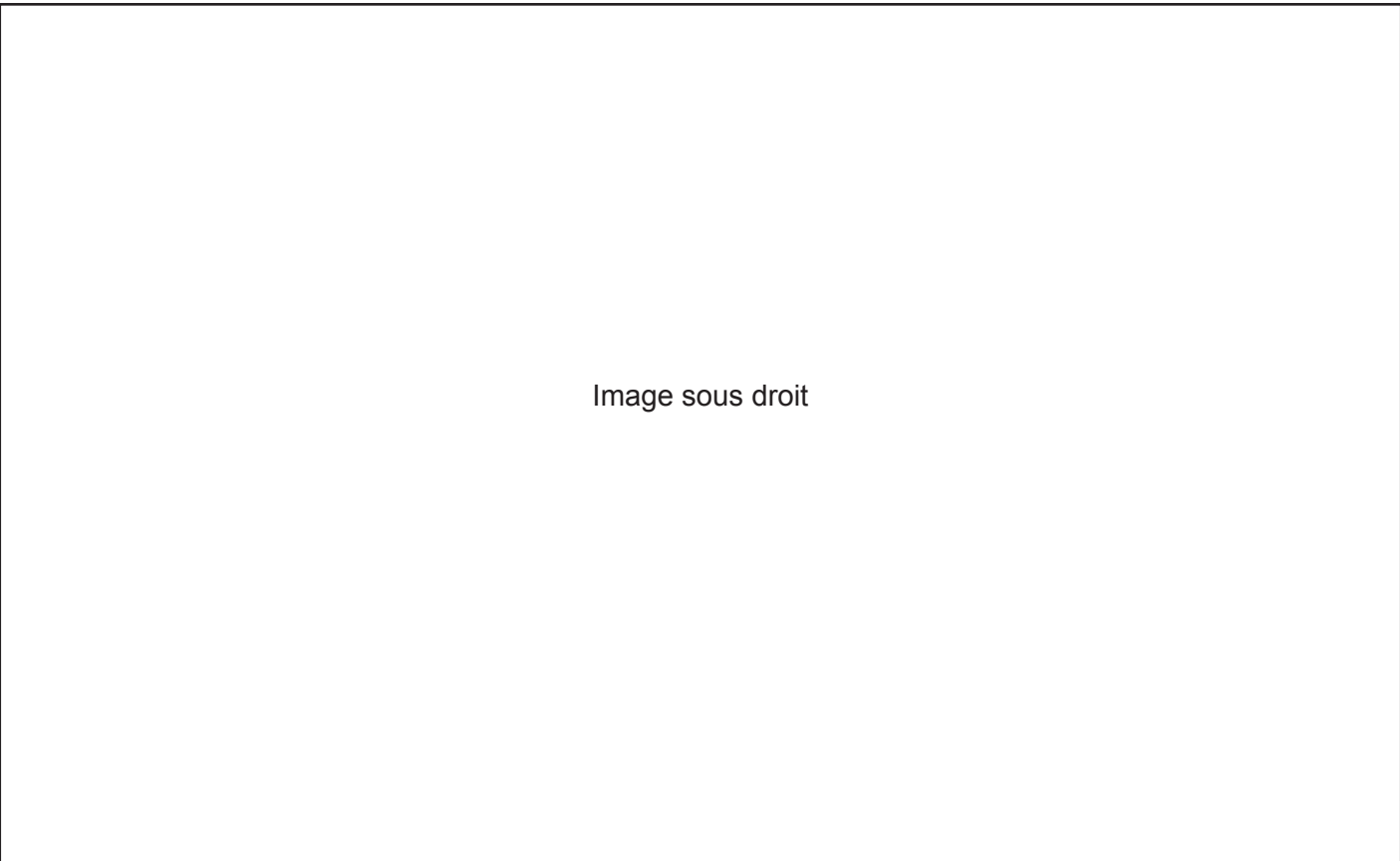


Image sous droit

Fig. 6.18 j - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Pratolino

Image sous droit

Fig. 7.18 k - G. Utens - Le ville Medicee. Villa Marignolle

Mise en scène de la limite entre la nature sauvage et le jardin. Création d'espaces intermédiaires de culture comme le potager ou le verger. On trouve ce dispositif assez fréquemment dans les lunettes de Utens et notamment à La Magia et l'Ambrogiana.

Le point de vue de ces peintures n'anticipe jamais l'expérience. En effet, la vue est toujours prise à vol d'oiseau, mais surtout face au jardin, comme dans une position de retraite sur la colline d'en face. De sorte que le visiteur peut voir cette représentation avant ou après sa visite sans que cela ait une importance pour son expérience propre. La surprise de la découverte des vues organisées par le jardin sur la campagne environnante demeure totale. Le jardin est montré dans presque tous ses détails, mais rien n'est dévoilé de ce qui est regardé par lui, en échappant cependant au piège du plan. Ce dispositif intermédiaire entre le plan et la vue perspective donne un air de réalité à la représentation par le simple rabattement des façades et des élévations dans le plan du tableau. Par le face à face qu'elles organisent entre réalité et représentation, par l'hésitation entre plan et perspective, les lunettes d'Utens se comportent alors comme des plans, mais qui conservent la qualité de l'indétermination de l'image : des miroirs déformants de l'expérience. Elles mettent l'espace du jardin dans un cadrage serré, l'horizon est très haut dans la page, ne laissant qu'une infime portion de ciel visible. C'est le monde extérieur qui domine le jardin qui n'en est qu'une partie à la forme singulière déterminée par l'art, et un mouvement centripète concentre le monde dans le jardin en laissant leurs parts de possible aux autres formes de la nature : première et seconde ; et le visiteur libre de recomposer l'image en étant dans le jardin lors de sa visite pour en inventer le sens .

Elles sont à l'inverse de ce que feront plus tard par exemple Israël Silvestre et Pérelle qui, avec d'amples vues cavalières sur les jardins classiques qui seront souvent montrées dans le sens de la progression vers les lointains, s'ouvriront en un vaste horizon, plus bas dans la feuille, et exprimeront d'emblée la volonté des commanditaires de dominer le monde. Là le mouvement sera centrifuge et l'art du jardin commencera sa tentative d'imposer sa loi à l'ensemble de la nature. Alors que G. Utens montre le jardin en contraste mais inclus dans le monde, les classiques français montreront le monde soumis autour du jardin.

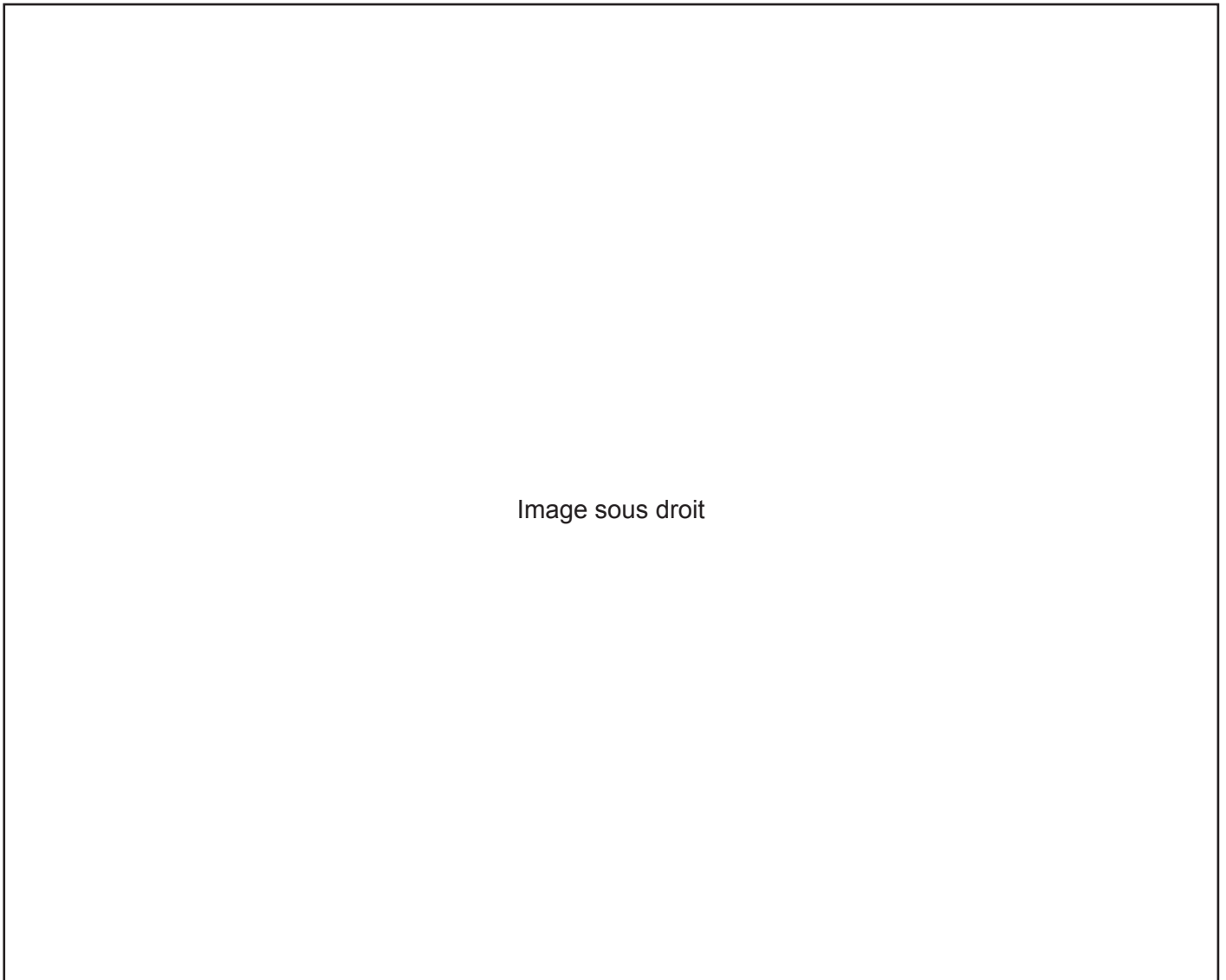


Fig. 7.19 - Perelle, vue et perspective du château et jardin de Versailles comme il est apresant - 1683



Fig. 7.20 - Terrasson-la-Villedieu - "Perspectives de terrasses" indique le panneau avec un dessin de parterre de broderie. (PH juin 1997)

Il était important que tous les motifs majeurs de l'art des jardins pussent entrer dans la composition au risque de ne pas être en accord avec le site ou ce qui en est montré et de donner un air rapporté à la scène que l'on ne peut alors pas comprendre.

L'éclectisme des jardins de Terrasson, derrière lequel on peut repérer une volonté d'exhaustivité, est au fond le seul moteur du projet. On a eu peur d'ennuyer le visiteur si on ne présentait pas un panorama complet de l'art des jardins.

Fig. 7. 21 a - Claude Monet - Le jardin de Giverny.

Fig. 7. 21 b - Claude Monet - Nymphéas.

La peinture contre la géométrisation du monde.

Dans la première toile, la perspective est à peine donnée par la géométrie (les deux fuyantes de l'allée sont presque parallèles, c'est la composition colorée qui donne la profondeur de la scène représentée.

Dans la seconde toile, la perspective a été complètement abolie, Monet y inverse les dimensions de l'espace, l'eau devient le ciel, le ciel devient le plan inférieur, l'ensemble ne faisant qu'un plan de peinture sur la toile.

La perspective du jardin est détruite et le sujet sera entraîné dans le même plan de la matière picturale avant de disparaître complètement.

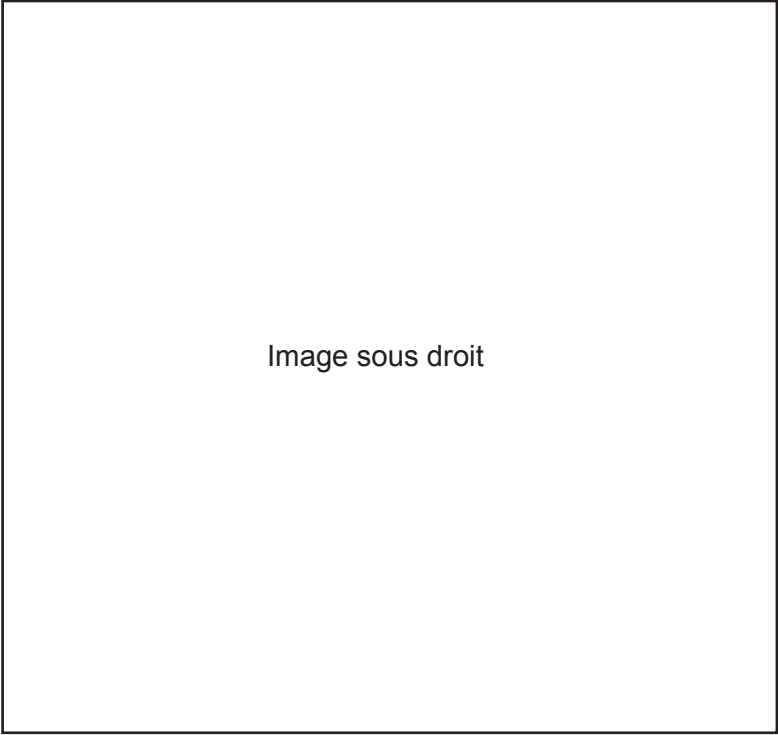


Image sous droit

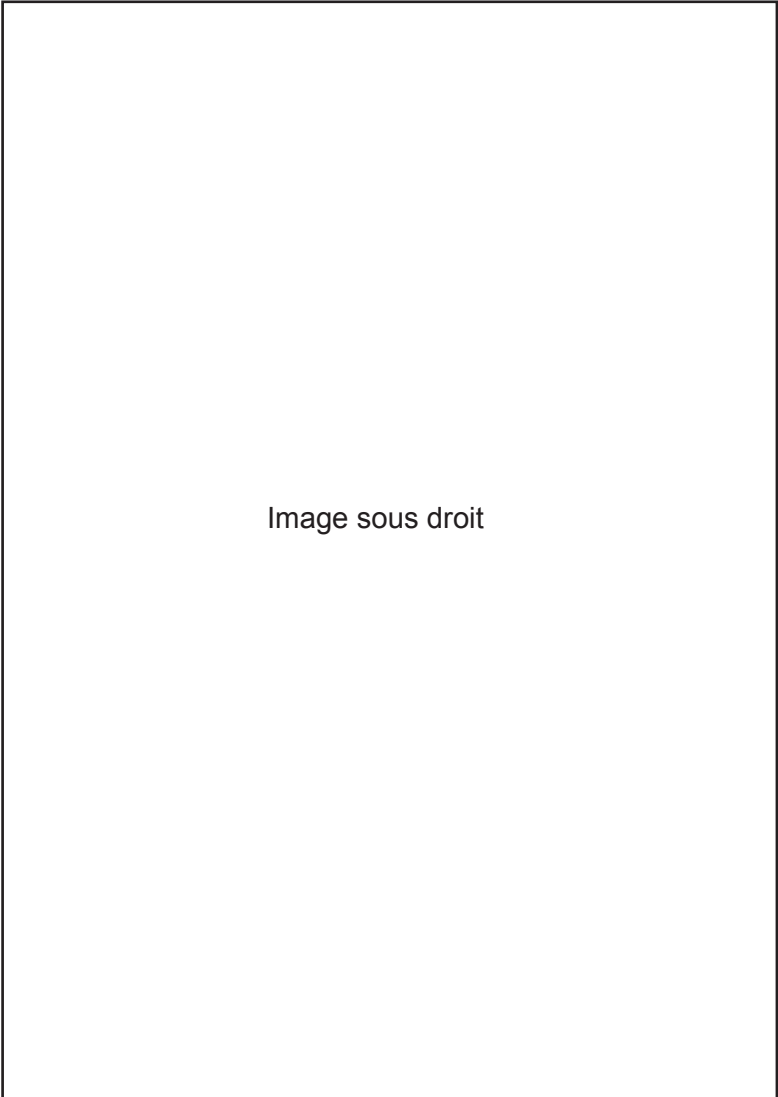


Image sous droit

Image sous droit

Fig. 7.22 - Frédérick Carl Frieseke - Lady in a garden, 1912. Huile sur toile 81,0 x 65,4 cm. Giverny coll. Daniel J. Terra.

Sujet au bord de l'évanouissement dans la matière picturale.

Image sous droit

Image sous droit

Fig. 7.23 a
et b - Michel
Corajoud - Parc
de la Villeneuve à
Grenoble. 1974.
(AA N° 218)

Le travail moderne
autour du plan.
Première manifes-
tation d'envergure
pour cette réalisa-
tion.

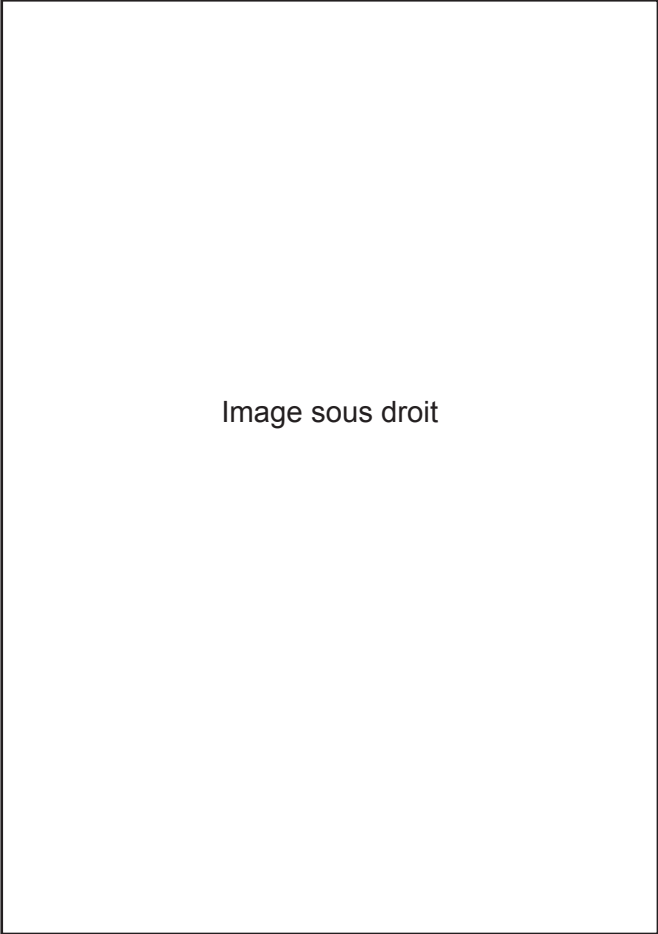


Image sous droit

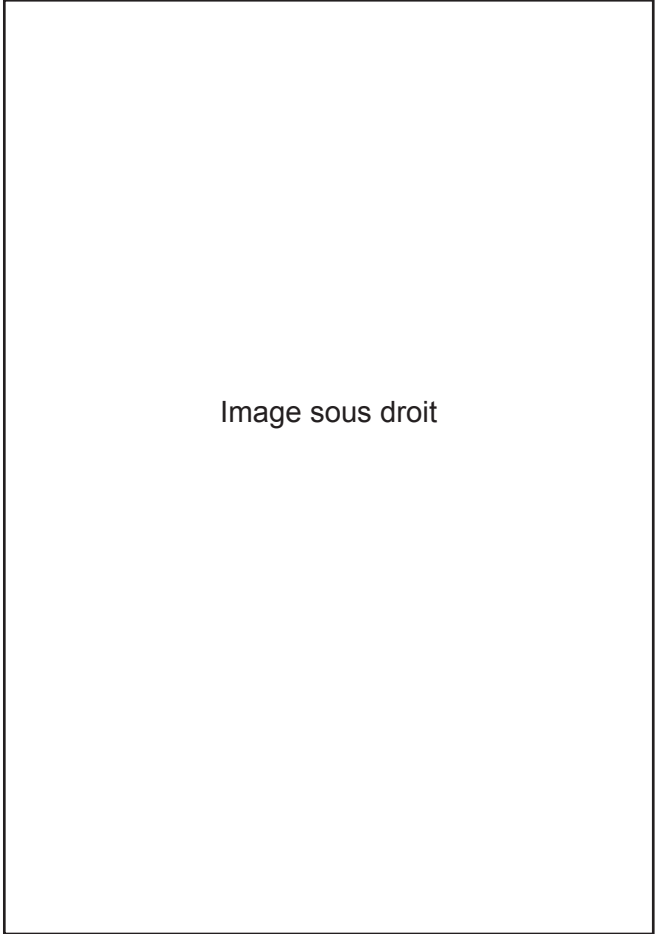


Image sous droit

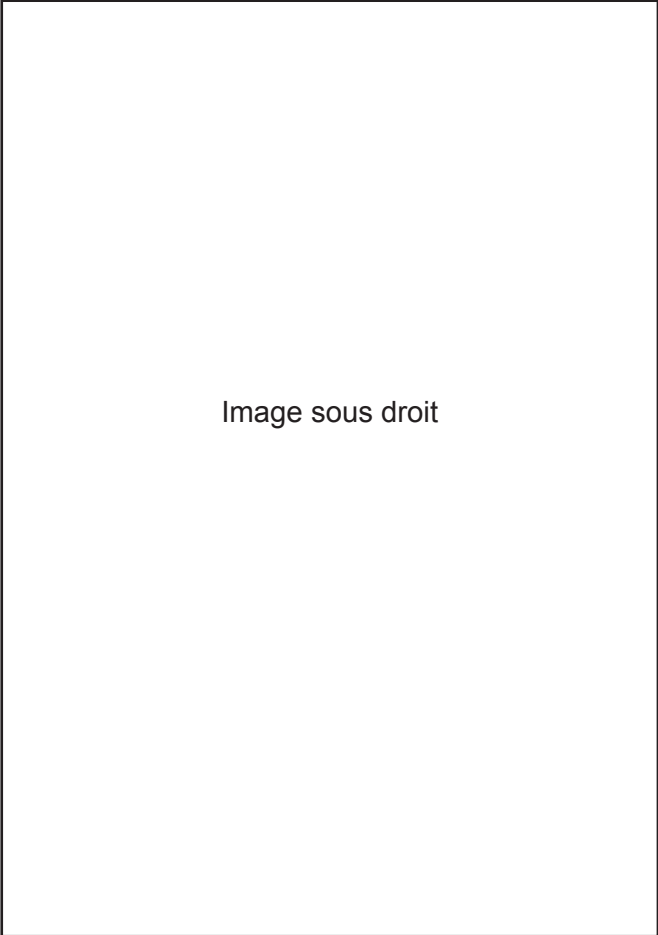


Image sous droit

Fig. 7.24 - Michel et Claire Corajoud - Concours pour le parc de La Villette. 1982. (AA N° 225)
Des formes imbriquées dans un discours qui produisent un puissant effet de composition en plan.

Fig. 7.25 - Alexandre Chemetoff - Concours pour le parc de La Villette. Croquis préparatoire. 1982. (LB)
Des formes qui enferment le concepteur lorsqu'elles sont d'emblée aussi dessinées, strictes et abouties.

Fig. 7.26 - Alexandre Chemetoff, Michel et Claire Corajoud - Premier concours pour le parc de La Villette. 1980. (AA N° 218)
Les même formes déjà présentes lors du premier concours. Un carcan difficile à distendre ?

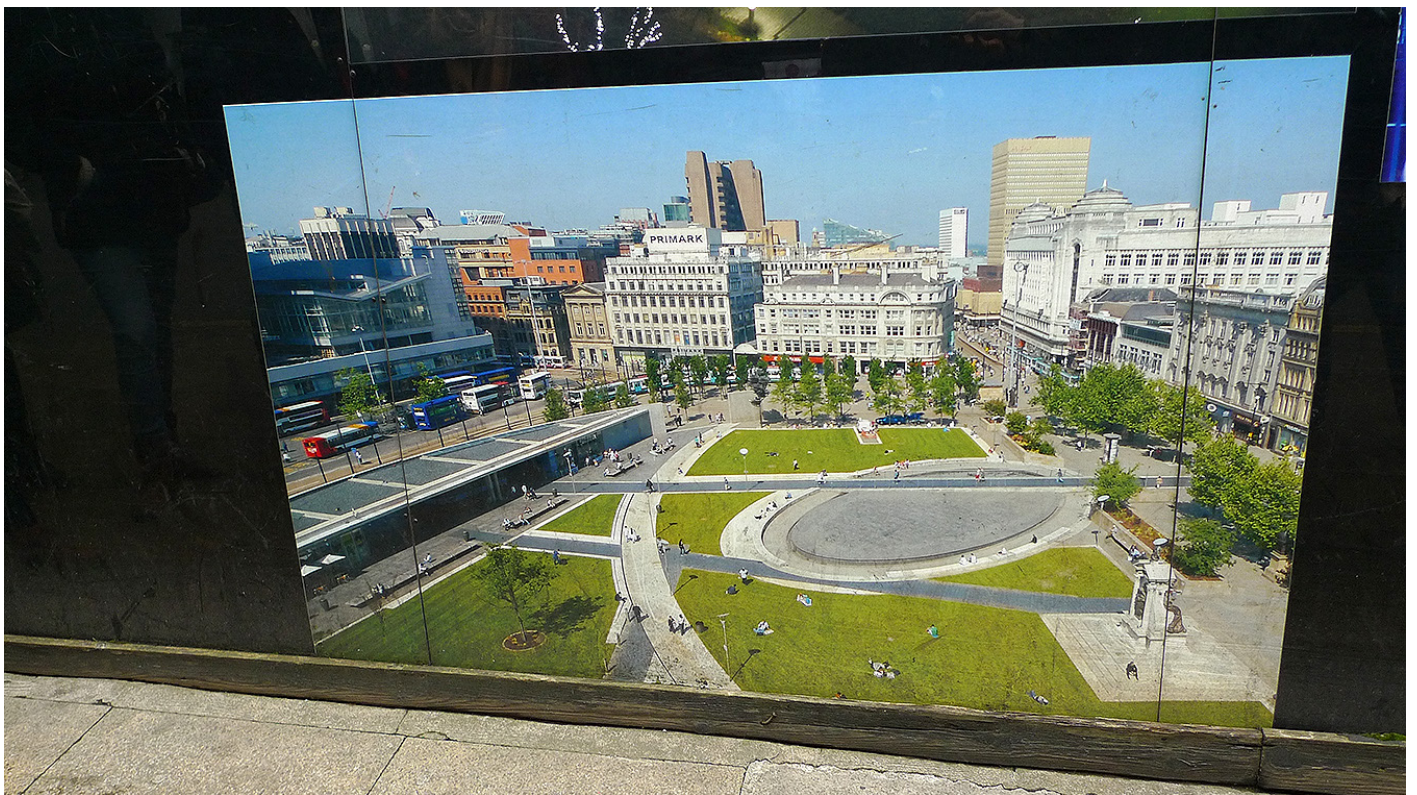


Fig. 7.27 - Manchester, Picadilly Gardens (PH 2014). Panneau de présentation du projet

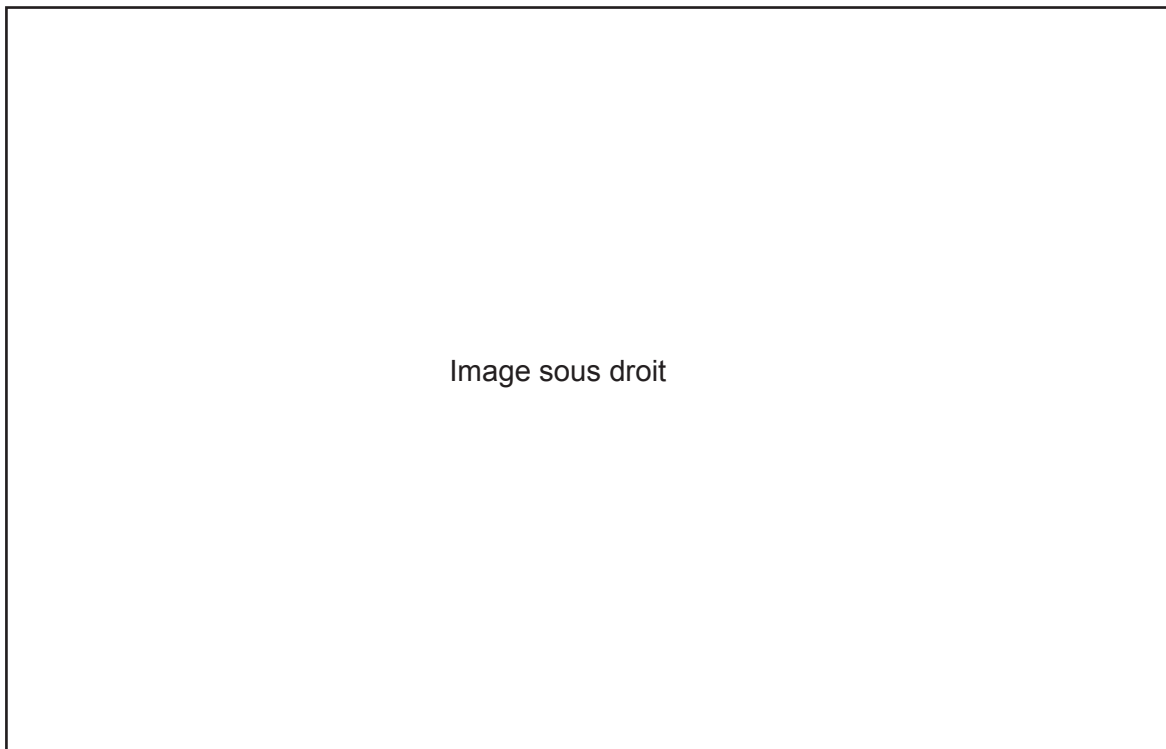


Fig. 7.27 - Manchester, Picadilly Gardens (LVA). Photo aérienne

Fig. 7.27 - Manchester, Picadilly Gardens (PH 2014).
Photo prise au sol qui montre la fragmentation de l'espace, issue notamment d'une échelle mal maîtrisée, et qui entre en contradiction avec la belle unité du plan.



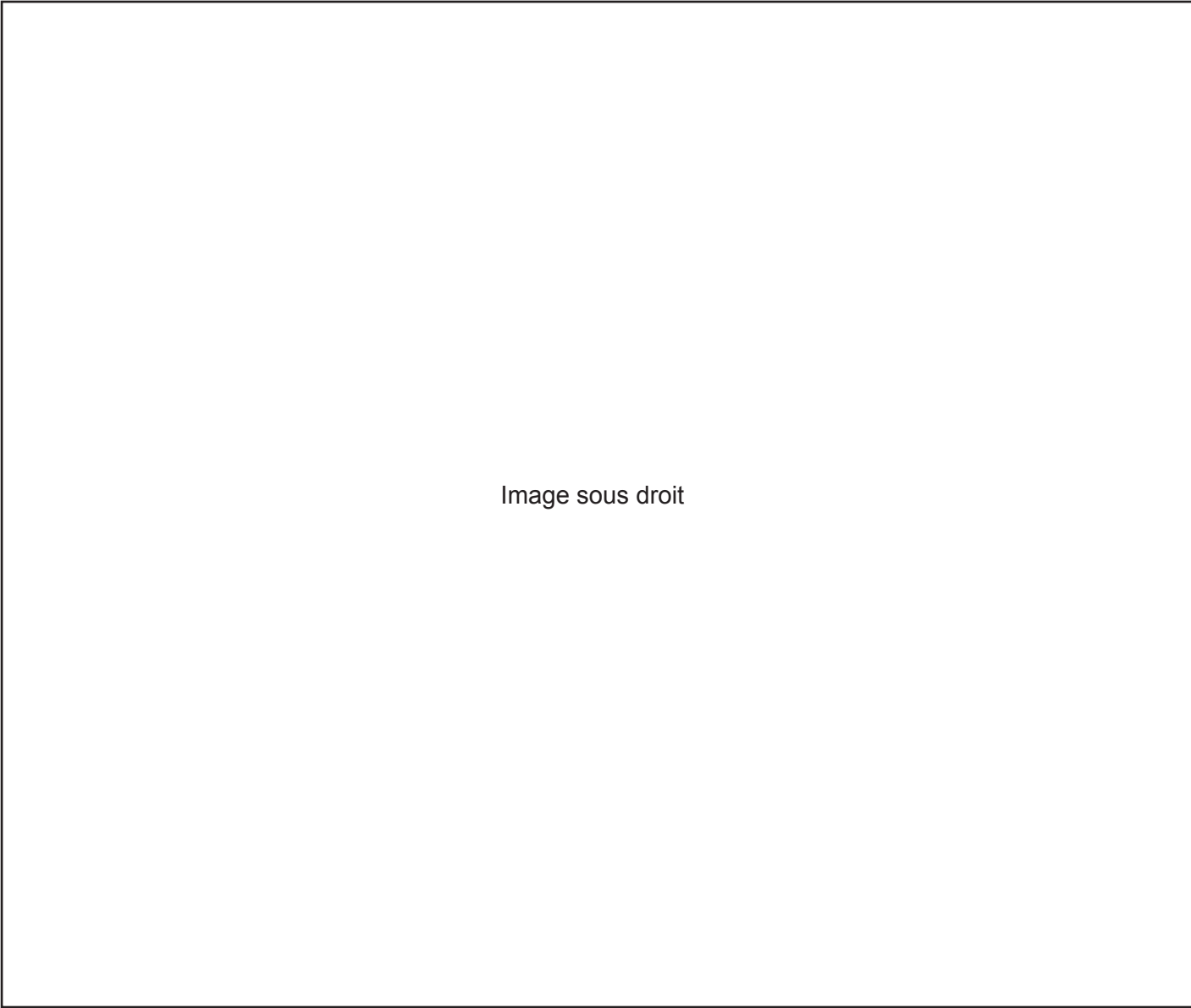


Image sous droit

Fig. 7.28 - Milan - Place Incontro tra i Popoli square. De Amicis (arch.) - 2003. (LVA)

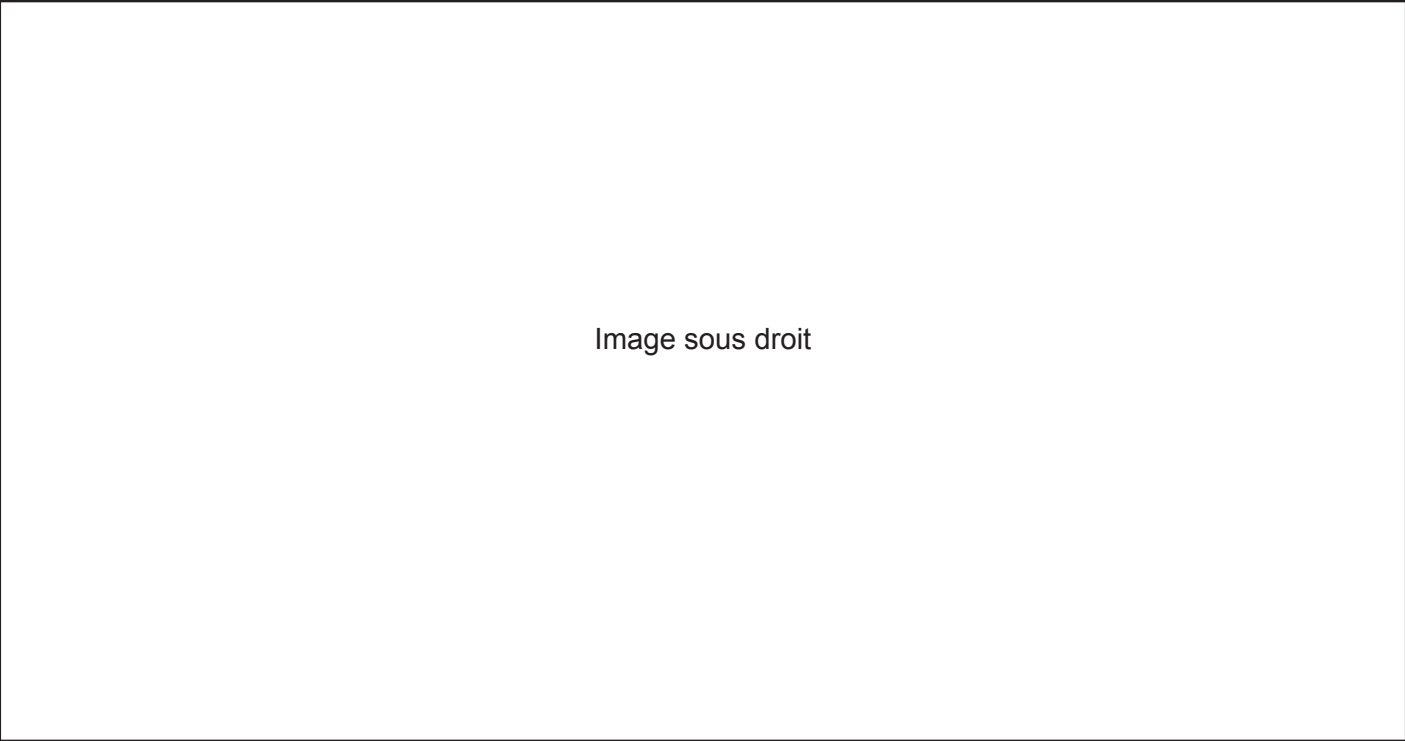


Image sous droit

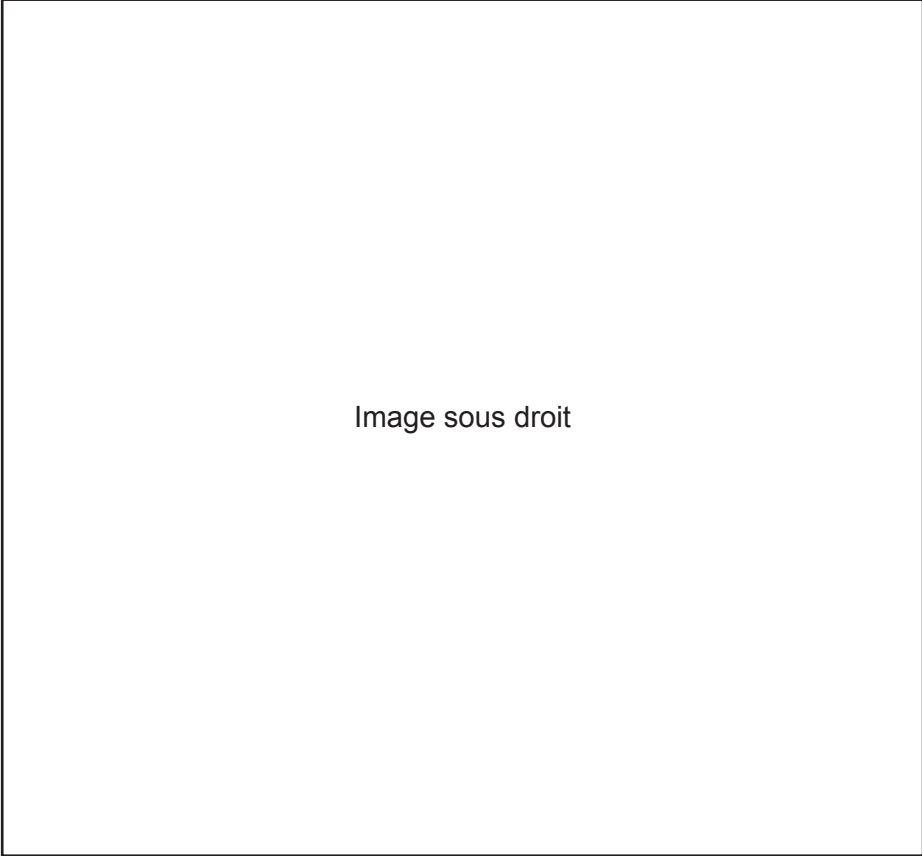


Image sous droit

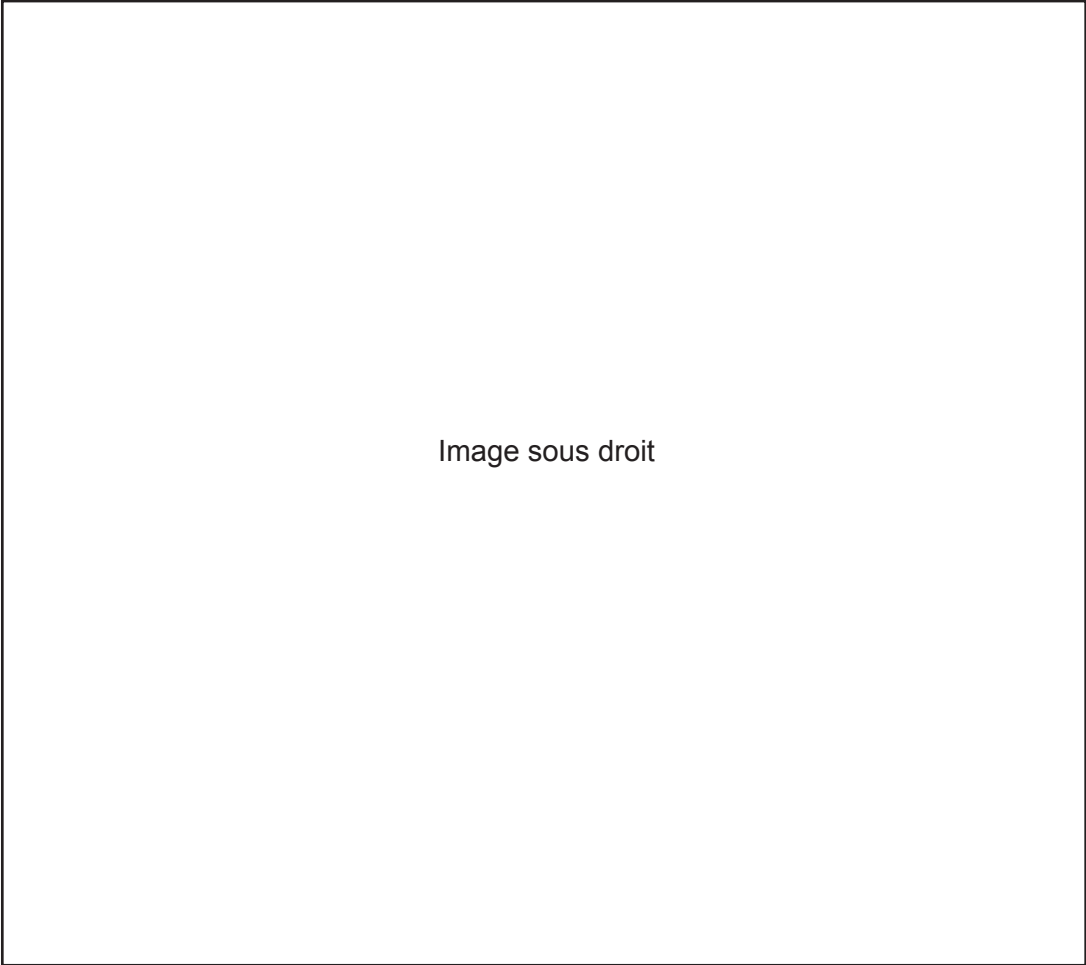


Image sous droit

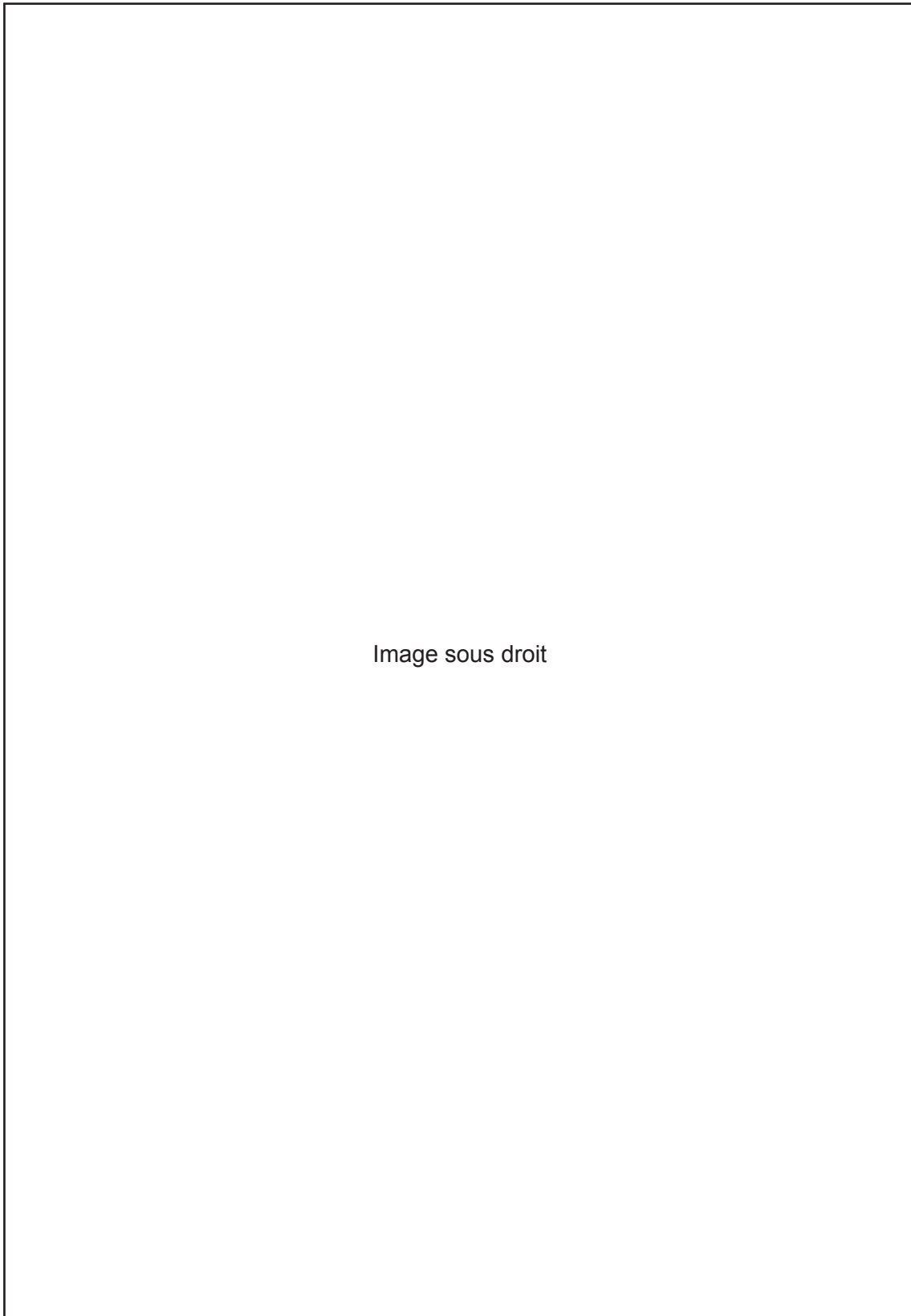


Fig. 7.29 - Melbourne. Grand Plaza de Rush Wright & associates avec ARM. 2004. (LVA)