

**Zeitschrift:** Matières

**Band:** 2 (1998)

**Artikel:** L'invention du paysage architectural : ou la vision péripatéticienne de l'architecture

**Autor:** Lucan, Jacques

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984564>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# L'invention du paysage architectural

## ou la vision péripatéticienne de l'architecture

Jacques Lucan

Sinon de tout temps, du moins depuis longtemps, en regardant un hameau, un village, une ville, une étendue cultivée, une forêt, etc., nous sommes capables de les voir comme des *artefacts*, c'est-à-dire d'en déduire des considérations quant aux capacités humaines d'occuper un territoire, d'y habiter, de le mettre en valeur ou de l'exploiter. Ce que nous voyons est intelligible, pour autant que ne surgissent pas des phénomènes intempestifs auxquels nous sommes rétifs ou qui nous aveuglent. De tout temps de tels phénomènes se sont pourtant présentés, et sans doute appartient-il à l'art, aux arts plastiques et au cinéma notamment, de nous permettre d'ouvrir les yeux («qui ne voient pas») sur des réalités qui n'ont pas encore fait l'objet de procédures de reconnaissance.

La question que je voudrais aborder est celle du regard constitutif du paysage architectural, c'est-à-dire – nous le verrons plus loin – du paysage “fabriqué” par l'architecture elle-même, et ce qu'une telle notion emporte de conséquences par rapport à l'attitude de celui qui regarde d'une part, par rapport à la conception que l'on se fait de l'architecture d'autre part.

### **Le paysage comme source d'enseignement**

Une idée est aujourd'hui souvent communément admise: qui sait regarder une situation sait déjà se l'approprier; qui sait regarder est à même de s'orienter dans ce que d'autres considéreront négativement comme désordre ou chaos incompréhensibles, et inadmissibles.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, l'exemple des périphéries urbaines ou des agglomérations suburbaines peut aisément nous servir d'illustration. En effet, lorsque Henry-Russell Hitchcock s'interroge en 1950 sur l'émergence d'un nouvel environnement aux Etats-unis, il en vient rapidement à pointer un phénomène alors nouveau, lié à la généralisation de l'usage de l'automobile: l'architecture «de bord de route» (*architecture of the road side*), représentée par les multiples *drive-in*, les *motels* et autres centres commerciaux<sup>1</sup>. S'il considère que ces programmes ont vu le jour «anonymement et presque inconsciemment» (*anonymously and almost unconsciously*), il conclut néanmoins son propos par

un appel tacite aux architectes pour qu'ils s'approprient ces nouveaux programmes: «*Le bâtiment de bord de route tel qu'il existe aujourd'hui est un nouveau champ dans lequel les architectes ont à peine commencé de travailler.*»<sup>2</sup>

Cet appel n'équivaut cependant pas encore à reconnaître le bord de route comme un environnement en tant que tel "lisible", c'est-à-dire doté d'une cohérence identifiable. Ceux qui franchiront spectaculairement le pas de cette reconnaissance intrinsèque sont bien sûr Robert Venturi et Denise Scott Brown avec leur visite à Las Vegas. En affirmant, en 1968, que «*pour un architecte, étudier le paysage existant est une façon d'être révolutionnaire*»<sup>3</sup>, Robert Venturi et Denise Scott Brown font de Las Vegas un paysage aux caractéristiques singulières, le paysage commercial, dont l'architecture privilégiée est celle de signes graphiques dans l'espace qui répondent aux deux particularités de l'ouverture de l'étendue et de la vitesse du déplacement automobile. Pour comprendre ce paysage, ils établissent une dualité, celle qui oppose le monde encore illisible mais fascinant de Las Vegas, au monde déjà lisible d'un paradigme de ville occidentale: Rome. Se déplacer dans chacun de ces deux mondes produit des expériences profondément différentes: «*Traverser une place, c'est se déplacer entre de hautes formes enveloppantes. Traverser ce paysage [de Las Vegas], c'est se déplacer dans une vaste texture en expansion: la mégatexture du paysage commercial.*»<sup>4</sup>

Après l'expérience de Las Vegas, toujours confrontée à celle de Rome, Robert Venturi et Denise Scott Brown énonceront la fameuse opposition que l'on sait: canard et hangar décoré. On comprend dès lors que le regard porté à un paysage spécifique ait ici pour résultat d'en tirer un enseignement et de nouveaux paramètres de compréhension de l'architecture. Mais aussi bien une proposition inverse pourrait être valable: il faut nécessairement que des paramètres de compréhension de l'architecture orientent le regard dans la lecture d'un paysage inhabituel, en permettant notamment tout le travail des ressemblances et des contrastes, des analogies et des différences. Bien sûr, le partage entre ces deux procédures constitutives du paysage est, en dernière instance, proprement indécidable.

### **Le paysage comme résultat du déchiffrement de l'étendue**

La reconnaissance de Las Vegas comme paysage n'implique pas pour Robert Venturi et Denise Scott Brown le désir de le modifier, de le transformer: ils en restent seulement les spectateurs éblouis et lucides. Une autre attitude par rapport à un paysage serait que le mouvement de sa reconnaissance soit corrélatif et contemporain de celui de sa transformation. Je choisirai pour illustrer cette question, qui va maintenant nous occuper, l'exemple du sculpteur Richard Serra qui affirme: «*Les éléments sculpturaux sont comme des baromètres pour lire le paysage.*»<sup>5</sup>

Il n'est pas indifférent que Richard Serra réponde ainsi à l'architecte Peter Eisenman, qualifiant par là-même certaines de ses œuvres, qui participent d'une lecture en quelque sorte "active" du paysage par une intervention artistique. Cette lecture a pour résultat l'intelligibilité d'une étendue jusqu'alors frappée d'indétermination. Autre façon de dire que pour Richard Serra l'étendue devient un paysage *déterminé*: le sculpteur ne retrouverait-il pas ainsi le désir tant de fois exprimé par de nombreux architectes de voir le projet offrir une clef de lecture pour une étendue, un territoire, un site, qui en perdraient enfin leur "opacité"?

Si j'ai choisi Richard Serra, c'est que sa manière d'approcher la question du paysage, en faisant implicitement écho à des préoccupations architecturales, intègre le déplacement

comme vecteur de conception et de perception. En effet, pour appréhender une étendue, pour comprendre et signifier son "climat", c'est-à-dire pour que la sculpture en soit le baromètre, il ne suffit pas de se poster à une place et d'adopter un point de vue. Il faut au contraire marcher et regarder, regarder et marcher : «*La disposition des éléments sculpturaux dans le champ ouvert attire l'attention du spectateur sur la topographie du paysage quand il le parcourt.*»<sup>6</sup>

On comprend ainsi la fascination que Richard Serra éprouva à Kyoto lorsqu'il y séjourna six semaines en 1969, visitant ses temples et surtout ses fameux jardins<sup>7</sup>. Là, il put reconnaître une conception spatiale fondamentalement différente de celle qu'il dit être occidentale et basée sur la perspective centrale, qui dispose les objets sur une ligne passant par l'œil du spectateur. Là, il put apprécier la manière par laquelle des éléments isolés sont disposés pour former l'ensemble d'un jardin, leur disposition n'étant compréhensible qu'au long de déplacements qui modifient les points de vue, les distances, les profondeurs, les relations, etc. Ce parcours nécessaire, ce déplacement, en même temps qu'il détermine une multiplication des points de vue, a pour conséquence qu'aucun d'entre eux n'a de valeur absolument prédominante. Le paysage ou l'œuvre – doit-on encore distinguer les deux instances? – ne peut être regardé à partir d'un point de vue qui serait plus "central" que les autres. Le centre devient mobile, un «*moving center*», et l'expérience de la perception du paysage ou de l'œuvre est celle du «*temps péripatéticien de la marche*»<sup>8</sup>.



Richard Serra, Shift, 1970-1972, King City, Ontario. Six éléments : 150 x 20 cm chacun, de longueurs variables.

## Mobilité et procession

La question de la mobilité est, dans l'histoire de l'architecture du vingtième siècle, une question nodale, la mobilité étant le plus souvent synonyme de liberté et d'indépendance. Par exemple, comment un plan peut-il être dit "libre" s'il n'offre pas plusieurs possibilités de parcours et des choix de points de vue? Comment imaginer qu'un monde moderne puisse s'accommoder de dispositifs qui obligent à n'emprunter que des chemins tout tracés? Quelqu'un comme Sigfried Giedion a même fait de la mobilité, comme l'aurait dit Michel Foucault, une condition de possibilité de la modernité architecturale, établissant cette analogie avec la science physique, qui a pris quelquefois l'allure d'une rengaine : «*La physique moderne considère l'espace à partir d'un point en mouvement [a moving point] et non comme l'unité absolue et statique du système newtonien de l'époque baroque*». <sup>9</sup>

Un "point en mouvement": n'est-ce pas une autre façon d'exprimer ce que Richard Serra nommait «*moving center*»?

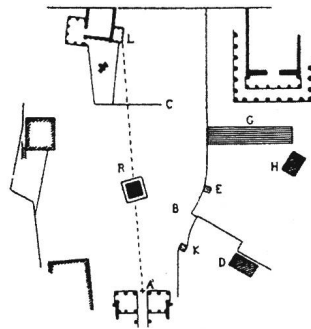
Dans cette optique, certains des bâtiments repères de l'histoire de l'architecture de la première moitié du vingtième siècle seront soumis au regard péripatéticien. C'est le cas, par exemple, du bâtiment du Bauhaus de Dessau de Walter Gropius, qui nécessite de celui qui veut l'appréhender qu'il se déplace. En effet, pour autant que nous ne soyons pas dans une position aérienne, position dont l'examen nous entraînerait vers d'autres considérations, le Bauhaus ne peut jamais être vu de telle sorte que sa forme globale puisse être comprise ou facilement déduite de ce qu'il nous est donné de voir : «*L'œil ne peut pas embrasser ce complexe d'un seul regard*» disait Sigfried Giedion, «*il est nécessaire de tourner autour de tous les côtés, de le voir d'en haut aussi bien que d'en bas*». <sup>10</sup> De tous les côtés, d'en haut et d'en bas : nous sommes en mesure d'imaginer la danse du spectateur; nous pourrions même surprendre le photographe en train de faire des clichés saisissants...

Mais reste que le bâtiment du Bauhaus est un objet architectural et que la mobilité du spectateur ressemble à l'attitude d'un animal tournant autour de sa proie, attitude bien différente de celle qui consiste à se déplacer *parmi* les éléments, ce que plusieurs des œuvres de Richard Serra auraient pu nous laisser soupçonner. De ce fait, la perception du Bauhaus doit sans doute ne pas être considérée comme celle d'un paysage architectural. Pour qu'un ensemble architectural devienne paysage, il faudrait d'autres conditions.

Ces conditions ont-elles été remplies par Philip Johnson dans son domaine de New Canaan, pour lequel il commença par construire sa *Glass House*? Il parle en effet de l'entreprise qui l'occupera de longues années comme de la fabrication d'un paysage où plusieurs bâtiments sont parties prenantes. Et bien sûr la mobilité est encore ici essentielle, une mobilité que Philip Johnson qualifiera un peu emphatiquement de «*procession*», en faisant même le fondement de l'architecture elle-même : «*Il est certain que l'architecture ne relève pas de la conception de l'espace ni de la composition ou de la mise en place des volumes. Ces éléments sont auxiliaires à son objet principal : l'organisation de la procession [organization of procession]*». <sup>11</sup>

Espace, composition, volumes seraient donc subordonnés à la procession. Dans l'explication qu'il donne de la conception de son domaine, avec le fameux article paru dans *The Architectural Review* en 1950 <sup>12</sup>, Philip Johnson se permet la comparaison avec rien moins que l'acropole d'Athènes et ses édifices indépendants qui se tiennent à distance les uns des autres : la maison de brique pour les invités, la sculpture au milieu de la pelouse et la maison de verre seraient ainsi dans des relations topologiquement identiques à celles qui lient, respectivement, les propylées, la statue de la Minerve Promachos et le Parthénon. Pour établir cette analogie entre New Canaan et Athènes, Philip Johnson suit explicitement l'explication que lui fournit *l'Histoire de l'architecture* d'Auguste Choisy et se sert des illustrations déjà reproduites avant lui par Le Corbusier dans *Vers une architecture*.

4 Plan and Perspective of the Acropolis at Athens from Choisy: *L'Histoire de l'Art Grecque.*



Choisy proved that the Greeks restricted the angle of approach to their buildings to the oblique; also that they placed their monuments so that only one major building dominated the field of vision from any given point.

The grouping of my buildings follows Choisy: from the focal point at the beginning of the footpath near the parking lot, the brick house (Propylaea) is passed and forms a wall on the right hand. The statue group (Athene Promachos) is in full view slightly to the right. The glass house comes into view (from an oblique angle) only after the pine tree at the angle of the promontory is circumnavigated.

Dessins illustrant ce qu'il en est du «pittoresque grec», parus dans l'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy, Paris, 1899, ici publiés par Philip Johnson dans The Architectural Review, n°645, septembre 1950, pour expliquer ce qu'il en est de l'architecture de sa maison à New Canaan.



Philip Johnson, plan de la maison de l'architecte à New Canaan, Connecticut, paru dans The Architectural Review, n°645, septembre 1950.

1 Entrée; 2 Parking; 3 Maison des invités; 4 Sculpture; 5 Glass House.

## Les quatre conditions d'existence d'un paysage architectural

En retournant à Auguste Choisy, Philip Johnson pointe le premier exposé cohérent d'une vision péripatéticienne de l'architecture : sur le rocher de l'acropole d'Athènes, les édifices se disposent de telle façon que le parcours qui les relie et les regards qu'ils échangent deviennent déterminants. A l'occasion de l'exposition de ce qu'il nomme le «*pittoresque dans l'art grec*»<sup>13</sup>, Auguste Choisy va significativement parler de paysage, et cela selon deux acceptions particulières, qui se rapportent chacune à une modalité du rapport entre un édifice et ce qui l'entoure.

La première modalité fait du paysage le fond sur lequel s'inscrit l'architecture d'un édifice particulier, que ce fond soit "naturel" ou déjà construit. Dans le premier cas, les Grecs ne cherchent pas à transformer profondément le terrain qu'ils occupent : «*Ils acceptent en le régularisant à peine l'emplacement tel que la nature l'a fait, et leur seule préoccupation est d'harmoniser l'architecture au paysage.*»<sup>14</sup> Dans le second cas, les édifices déjà construits peuvent fournir, pour un nouvel édifice, l'équivalent bâti du paysage "naturel". Dans l'un et l'autre cas, les dispositions ne pouvant être que difficilement uniformes et symétriques deviennent de ce fait pittoresques.

La seconde modalité du rapport entre un édifice et ce qui l'entoure se rencontre lorsque cet édifice participe, avec d'autres édifices, à un ensemble délibérément composé. Un tel ensemble, artificiel, peut être regardé comme un paysage proprement architectural, et le plus bel exemple en est, de toute évidence, l'acropole d'Athènes. Reconstituée au temps de Périclès, son plan d'ensemble n'est pas «*une accumulation d'édifices d'époques diverses*»<sup>15</sup>, comme l'était l'ancienne acropole dévastée par les Perses, mais un plan «*méthodiquement conçu d'après une vue d'ensemble*»<sup>16</sup>. Comme le précise Auguste Choisy, «*chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent.*»<sup>17</sup>

Comment un paysage architectural va-t-il être appréhendé, donc constitué? C'est là qu'Auguste Choisy fait intervenir la vision perspective, les points de vue et le parcours.

La vision perspective d'abord. Pour expliquer ce qu'il en est des différents "tableaux" qu'il distingue sur l'acropole d'Athènes, Auguste Choisy a recours à des illustrations qui sont des représentations perspectives : ce recours est exceptionnel puisque jamais il ne fera appel à un tel type de représentation dans aucun des autres chapitres de son *Histoire*, privilégiant toujours – comme chacun le sait – l'axonométrie<sup>18</sup>. Chaque tableau est déterminé par un point de vue précisément situé, qui suppose le spectateur nécessairement à distance des éléments construits, des bâtiments ou des statues qu'il regarde. Cette prise de distance est constitutive du paysage architectural et pourrait même en être la première condition de possibilité effective.

La seconde condition tient à la multiplicité elle-même des tableaux, donc à la multiplicité des points de vue entre lesquels peut être dessiné un ou des parcours, le spectateur n'étant pas assigné à une place unique, mais étant libre de ses mouvements, devant se déplacer entre les choses pour les découvrir et les connaître. La multiplicité des points de vue signifie donc mobilité, et cette mobilité vérifie l'indispensable distance aux choses pour que le spectateur puisse librement se trouver parmi elles.

La multiplicité des points de vue implique la troisième condition constitutive du paysage architectural : que l'étendue ne soit pas confinée, mais soit suffisamment dégagée, "libre", pour que nous puissions appréhender des entités architecturales qui soient dotées individuellement d'indépendance mais qui entretiennent des relations, formant par là-même un ensemble.

«Appartement avec terrasses, avenue des Champs-Élysées, à Paris (1932), Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret», photographies publiées dans *L'Architecte*, 1932.

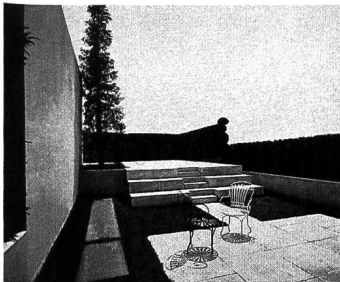
Car, par voie de conséquence, la quatrième condition est précisément que les entités architecturales forment un ensemble, c'est-à-dire qu'elles ne soient pas toutes identiques ou homogènes, qu'elles soient plusieurs, différentes sinon hétérogènes, cette pluralité appelant non pas une symétrie impossible, mais des systèmes de pondération et d'équilibre, une multiplication des relations. Enfin, cette pluralité confirme la nécessité de la multiplicité des points de vue : toutes les entités architecturales ne peuvent pas être découvertes à un premier coup d'œil, mais bien plutôt successivement, à mesure du parcours ou de la marche, certaines apparaissant d'autres disparaissant, ce processus faisant ainsi intervenir un facteur temporel.

### L'espace indicible

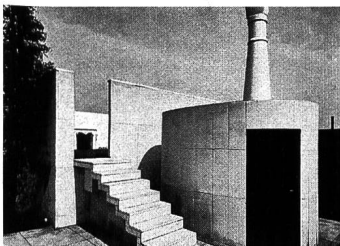
Prise de distance, multiplicité des points de vue, liberté de l'étendue, pluralité dans la composition d'un ensemble, telles seraient les quatre conditions constitutives d'un paysage architectural<sup>19</sup>.



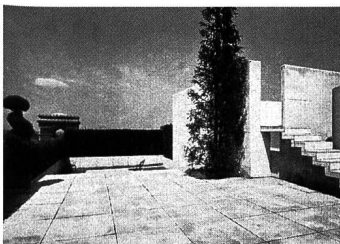
La seconde et la troisième conditions se rapportent aux modalités du parcours, du déplacement, de la mobilité; c'est à partir de là que d'aucuns parleront de "promenade architecturale" ou de "procession". La première et la quatrième conditions se rapportent à l'extériorité du spectateur face à des entités architecturales qui forment ce qui peut être maintenant appelé un paysage; est ici en jeu la composition d'un ensemble commandée par le regard qui lui est porté.



Auguste Choisy est parvenu à donner une explication étonnamment précise des modalités du "pittoresque grec". Peut-il en être toujours ainsi, dans d'autres situations de projet? C'est la question à laquelle s'est affronté, par exemple, Le Corbusier, lui qui a tant appris d'Auguste Choisy<sup>20</sup>.



Lorsqu'il publie l'appartement qu'il vient de réaliser pour Charles de Beistegui, en surélévation d'un immeuble de l'avenue des Champs-Élysées à Paris, Le Corbusier parle à son sujet de «paysage architectural créé de toute pièce»<sup>21</sup>. Cette qualité de paysage créé réside paradoxalement dans le fait que l'appartement est délibérément séparé de ce qui l'entoure et renfermé sur sa propre logique de constitution: «Le parti fut de supprimer cette vue panoramique de Paris et de créer un centre architectural de pierres, de jardins et de ciel, isolé complètement de la turbulence du site panoramique.»<sup>22</sup> L'isolement fabrique le paysage architectural comme ensemble autonome, de la même manière que le rocher de l'acropole d'Athènes était une plate-forme pour un paysage isolé au-dessus de la cité. Le Corbusier n'aura de cesse, dans l'évolution du projet pour Charles de Beistegui, qu'il ne parvienne à donner à chacune des pièces du paysage architectural sa singularité, son intégrité et son indépendance<sup>23</sup>; il pourra alors décrire chacun des agencements permettant d'expérimenter des manières de regarder, et il pourra ouvrir, «aux endroits précis»<sup>24</sup>, des perspectives sur des choses lointaines, mais qui sont maintenant intégrées dans la composition: l'Arc-de-Triomphe de l'Etoile, la tour Eiffel, la basilique du Sacré-Cœur et Notre-Dame. L'amplitude du paysage architectural est dès lors étendue aux quatre horizons, comme le signifie éloquemment la chambre à ciel ouvert du neuvième étage. Le travail de Le Corbusier prouverait ainsi sa capacité à tenir les entités architecturales à distance, c'est-à-dire sa capacité à mesurer leurs relations.



Cet art de la distance, du contrôle des intervalles et du dispersement atteint son apogée, quelques années plus tard, lorsque Le Corbusier est face au paysage des montagnes de l'Himalaya pour concevoir le Capitole de Chandigarh. Il se pose la question: «Comment doter





*de cohésion optique un ensemble si dispersé?»<sup>25</sup> La cohésion optique étant bien sûr garante de la formation d'un ensemble, il répond à la question par ce qu'il appelle une «composition paysagiste et architecturale»<sup>26</sup>, qui établit des liens «entre des événements de paysage, entre des événements de distance et d'étendue»<sup>27</sup>. Pour faire comprendre cette «poésie des rapports»<sup>28</sup>, il invoque aussi le silence, faisant intervenir le dernier mot d'explication d'un «espace indicible»: «Nous avons résolu des problèmes difficiles et en particulier nous avons réussi à relier des bâtiments ayant huit-cents ou six-cents mètres de distance entre eux. Nous y arrivons par la présence des mathématiques et ce que j'ai appelé un jour "l'espace indicible": c'est-à-dire la tension exacte qui peut exister entre des objets présents et reliés par des équations mathématiques.»<sup>29</sup>*

### **Pas de côté et devenir nomade**

Des équations mathématiques qu'il évoque, Le Corbusier ne donne pas les formules. Mais l'espace indicible produit à Chandigarh est celui d'un paysage constitué d'entités entre lesquelles, ou parmi lesquelles nous nous déplaçons, des entités qui ne créent pas d'espace qui leur soit propre puisqu'elles existent dans une étendue qui est commune à l'ensemble qu'elles forment. C'est bien là un espace "acropolique" où le spectateur vit, comme le disait Richard Serra, le temps péripatéticien de la marche, c'est-à-dire un espace où il ne peut pas, où il ne doit pas séjourner, étranger qu'il est aux objets institutionnels qu'il contemple et dont il reste fondamentalement toujours à distance. De ce point de vue, la correspondance entre Chandigarh et l'appartement des Champs-Élysées ne serait pas totalement fortuite: Charles de Beistegui n'était-il pas un nomade urbain invitant des complices pour quelques rencontres mondaines éphémères, tandis qu'il s'invitait lui-même dans sa résidence parisienne pour des séjours toujours brefs...

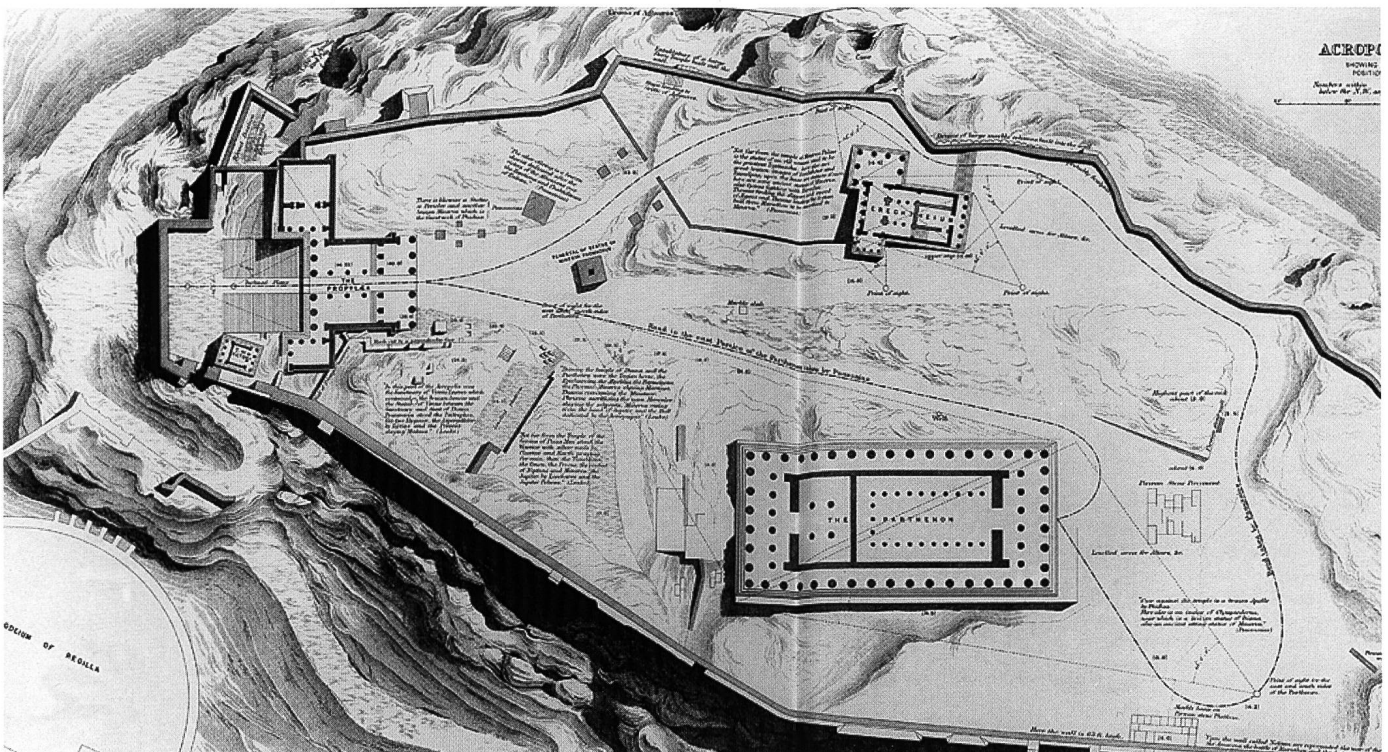
En dernière instance, le déplacement et la vision péripatéticienne ont pour point de mire le nomadisme, et l'extériorité du spectateur-marcheur à des édifices qui ne dessinent pas de clôtures à l'intérieur desquelles serait soustraite une part de l'étendue, part qui leur deviendrait propre et serait un espace protégé pour que l'on puisse durablement séjourner.

Pour illustrer une dernière fois ce qu'il en est de la vision péripatéticienne, nous suivons un Anglais qui s'était rendu à Athènes, où il avait notamment constaté, dans les années 1830, les courbures des lignes horizontales du Parthénon, mais qui s'était aussi rendu en Egypte admirer les temples. John Pennethorne donne une explication qui n'est pas sans rappeler celle d'Auguste Choisy : sur l'acropole, il dessine un sinueux «chemin d'approche» (*road of approach*), au long duquel il distingue des «points de vue» (*points of sight*) sur les propylées, le Parthénon et l'Erechthéon, sachant, dit-il, que «l'œil n'a pas le pouvoir de présenter à l'esprit une image autrement qu'en perspective»<sup>30</sup>. Pour préciser encore ce qu'il en est de la disposition des édifices, il choisit d'opposer la composition du temple grec à celle du temple égyptien comme deux paradigmes architecturaux antithétiques.

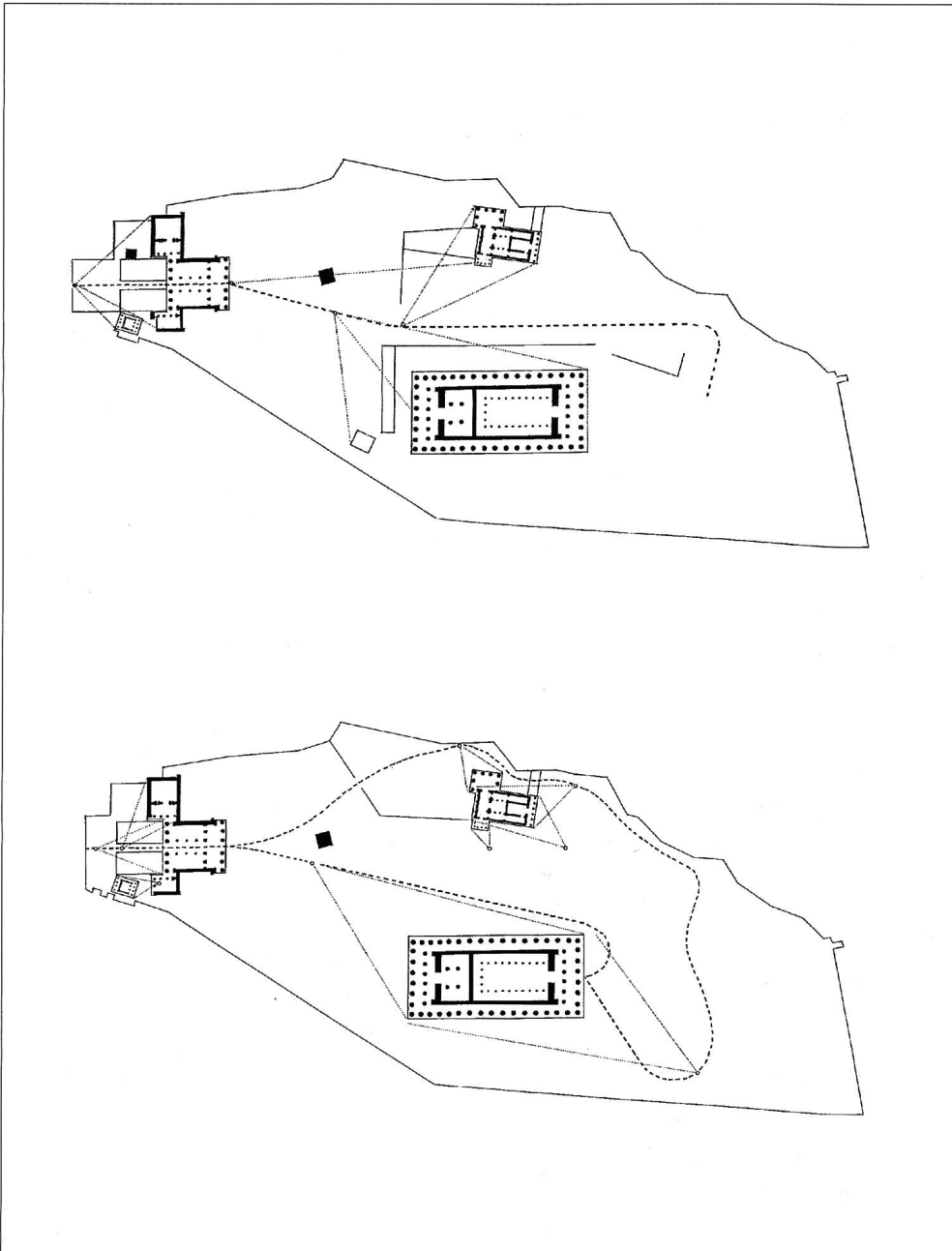
Le premier est un édifice entouré d'une colonnade, dont l'apparence extérieure est soigneusement étudiée tout autant que la position qu'il occupe dans un ensemble. Le second est un édifice à l'apparence extérieure austère, faite de murs massifs, où la colonnade est cette fois intérieure, disposée autour de la cour qui donne accès au sanctuaire. Cette opposition topologique entre colonnade extérieure et colonnade intérieure rejoint une autre opposition, celle du mode d'approche de l'édifice lui-même. Dans le cas du temple égyptien, l'approche est «centrale», selon un axe de symétrie qui ordonne aussi tout l'édifice. Dans le cas du temple grec, l'approche est «angulaire», c'est-à-dire qu'elle résulte d'un décalage par rapport à toute axialité, le spectateur faisant un pas de côté.

Ci-contre: Le Corbusier, *Le Capitole de Chandigarh et «l'espace indicible»*.

Ci-dessous: Plan de l'Acropole d'Athènes décrivant le chemin d'approche des édifices et les points de vue principaux à partir desquels ils sont appréhendés. Plan publié dans : John Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, Londres, 1878.



Avec l'approche angulaire, le parcours n'est plus soumis à la disposition axiale de l'architecture, c'est-à-dire qu'un pas de côté dissocie le parcours de l'architecture elle-même : parcours et architecture acquièrent ainsi leur indépendance. Par voie de conséquence, ce pas de côté est le premier pas d'appropriation de l'étendue; il établit la distance initiale constitutive d'un paysage architectural. En fin de compte, le pas de côté est le premier pas péripatéticien, celui qui permet de conquérir une liberté en s'affranchissant des chemins déjà tracés, et qui porte en lui un devenir nomade.



Plan de l'Acropole d'Athènes figurant le chemin d'approche des édifices selon Auguste Choisy (dessin élaboré à partir des dessins publiés dans l'histoire de l'architecture, Paris, 1899).

Plan de l'Acropole d'Athènes figurant le chemin d'approche des édifices selon John Pennethorne (dessin élaboré à partir des dessins parus dans The Geometry and Optics of Ancient Architecture, Londres, 1878).

## Epilogue

Si j'ai choisi de traiter du lien qu'entretiennent paysage architectural, ouverture de l'éten- due, mobilité, nomadisme, ..., c'est que l'architecture, depuis le début de ce siècle, a indu- bitablement mis l'accent sur ces notions. Au détriment souvent des questions relatives à la clôture, à la proximité, à la localité. Aborder ces questions – sans nostalgie ni penchant réactionnaire – constituerait un second volet de réflexion où le séjour serait en jeu comme devenir sédentaire.

## Notes

- 1 H.-R. Hitchcock, «Towards a New Environment. Autumn 1950: The Way Things Are», *The Architectural Review*, n° 648, décembre 1950 («Man Made America»).
- 2 Ibidem.
- 3 R. Venturi & D. Scott Brown, «A significance for A&P Parkings Lots, or Learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, mars 1968.
- 4 Ibidem.
- 5 Entretien avec Peter Eisenman, paru dans *Skyline*, avril 1983, repris in R. Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990.
- 6 R. Serra, «Notes from Sight Point Road», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n° 19, 1982, cité par Y.-A. Bois dans «Promenade pittoresque autour de Clara-Clara», in *Richard Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. En plus de cette extraordinaire lecture de l'œuvre de Richard Serra par Yve-Alain Bois, voir: R. Krauss, «Richard Serra, sculpture», *Artstudio*, n° 3, hiver 1986-1987.
- 7 Voir: Entretien avec Lynne Cooke (1992), publié in R. Serra, *Writings, Interviews*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1994.
- 8 Ibidem. *op. cit.* note 6.
- 9 S. Giedion, *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, The Harvard University Press, Cambridge, 1941, p. 356.
- 10 Ibidem. p. 404.
- 11 Ph. Johnson, «Whence & Whither: The Processional Element in Architecture», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n° 9-10, 1965.
- 12 «House at New Canaan, Connecticut. Philip Johnson, Architect», *The Architectural Review*, n° 645, septembre 1950, repris in D. Whitney, J. Kipnis, *Philip Johnson, La Maison de verre*, Gallimard/ Electa, Paris, 1997.
- 13 Voir: Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, Tome 1, «Le pittoresque dans l'art grec», pp. 325-335. Sur la fortune critique d'Auguste Choisy, voir: Alberto Abriani, «Auguste Choisy et son héritage chez les rationalistes», in Isabelle Charollais, Bruno Marchand, *Architecture de la raison*, PPUR, Lausanne, 1991, pp. 26-45.
- 14 Ibidem. p. 325.
- 15 Ibidem. p. 328.
- 16 Ibidem. p. 328.
- 17 Ibidem. p. 333, souligné par l'auteur.
- 18 Sur la relation entre représentation perspective et axonométrie chez Auguste Choisy, voir: Yves-Alain Bois, introduction à «Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture», *Assemblage*, n° 10, 1989.
- 19 Récemment, Augustin Berque et Alain Roger ont rappelé les conditions de «naissance» du paysage (pictural) en Occident. Voir: A. Berque, *Les Raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995; A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.
- 20 Pour l'intérêt porté par Le Corbusier à Auguste Choisy, voir notamment: J. Lucan, «Acropole: Tout a commencé là...», in J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- 21 «Appartement avec terrasses, avenue des Champs-Élysées, à Paris (1932): Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret», *L'Architecte*, 1932.
- 22 Ibidem.
- 23 Pour une connaissance des différentes étapes du projet pour Charles de Beistegui, voir: J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, *op. cit.*, pp. 68-71.
- 24 Ibidem. *op. cit.* note 21.
- 25 *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, Artemis, Zürich, 1953, p. 113.
- 26 Ibidem. p. 136.
- 27 Ibidem. p. 142.
- 28 Ibidem.
- 29 Le Corbusier, «L'échelle humaine», Conférence du 10 juillet 1951 à Hoddeston pendant le huitième Congrès international d'architecture moderne, publiée in *Etudes d'histoire et de philosophie des techniques. Arguments du fonctionnalisme*, Picard, Paris, 1987, avec une présentation de G. Ciucci et un commentaire de G. Morel-Journel.
- 30 J. Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, Londres, 1878, p. 38.