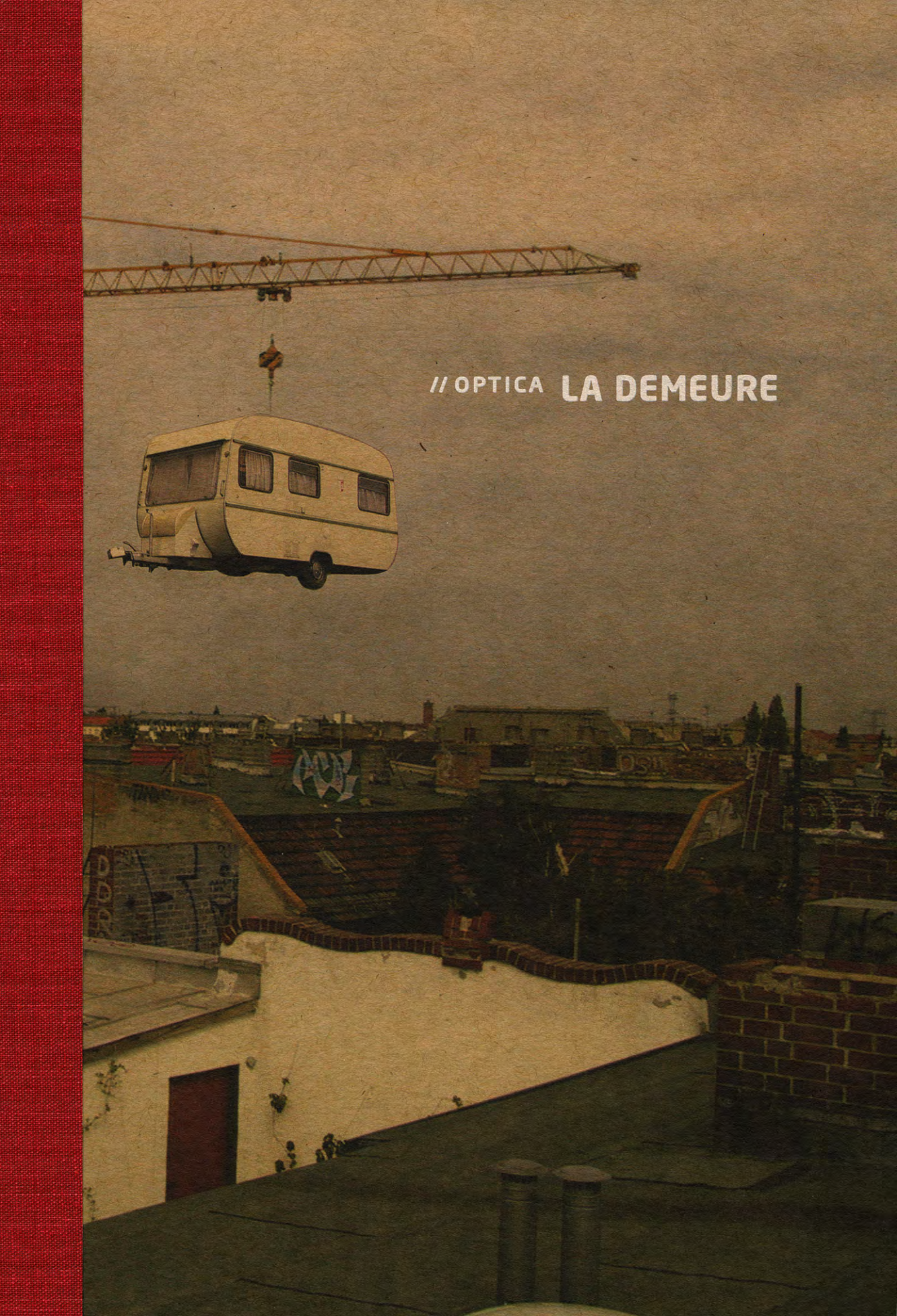


A surreal scene featuring a white caravan being lifted by a crane over a cityscape. The crane is a long, orange lattice boom crane with a hook and a small counterweight. The caravan is white with dark windows and a single wheel visible. The background shows a cityscape with various buildings, including a prominent brick wall in the foreground and a building with a blue and white striped awning. The sky is a uniform, muted brownish-grey. The overall image has a grainy, textured appearance, suggesting it might be a reproduction of a painting or a vintage photograph.

// OPTICA LA DEMEURE

VIDES ET RÉSIDUS. VERS UNE THÉORIE DE L'OCCUPATION URBAINE // MARIE-PAULE MACDONALD

DES MANIÈRES D'HABITER LA VILLE

Nous habitons la ville de multiples manières. L'une des facettes de l'occupation urbaine touche le lieu où nous demeurons, le lieu où nous conservons nos possessions et vers lequel nous retournons fréquemment. Nous fréquentons aussi un autre genre de lieu : un lieu public ou privé où nous allons habituellement pour flâner, un lieu que nous utilisons au hasard, sporadiquement ou régulièrement. Il peut s'agir d'une partie du paysage urbain ou de la rue, d'un quartier ou d'une communauté, d'un lieu intérieur ou extérieur. Le fait d'habiter ou de demeurer est un phénomène continu ; il comporte toutefois des particularités quant au lieu, et prend forme en tant qu'expérience épisodique, conditionnelle ou transitoire, en tant que comportement ou pratique.

Dans son ouvrage épique en deux volumes intitulé *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau proposait que la marche est à la ville ce que la parole est au langage : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés¹. » Michel de Certeau comparait ainsi la ville au langage, le fait de marcher dans la ville constituant pour lui une forme d'énonciation, et les qualités polyvalentes et immersives de la ville opérant à la manière d'un univers discursif. Le sens s'accumule dans l'utilisation de l'architecture, dans l'occupation des constructions urbaines. Cette accumulation évanescence est susceptible de laisser des résidus ou des traces perceptibles, comme les vides, les empreintes ou les moules de creux vides, à la manière des fossiles. Tout comme dans le langage, les pauses – les vides de la parole, l'articulation résiduelle – peuvent signifier autant que le son. Le concept japonais d'*oku* renvoie à des couches ou à un cocon autour d'un espace intérieur². Une autre idée esthétique japonaise classique, le *ma*, exprime une notion sophistiquée d'intervalle, d'un vide « plein » dans l'architecture et dans la ville. ¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1974), p. 148. ² wikipedia.org/wiki/Japanese_architecture

Au ^{xxi}e siècle, les villes asiatiques sont devenues des emblèmes de la modernité et de la contemporanéité. Lorsque Andreï Tarkovski a tourné son célèbre film de science-fiction *Solaris*, au début des années 1970, il disposait de fonds pour emmener une équipe de prises de vues au Japon. Le film comprend une longue séquence de cinq minutes durant laquelle un passager est transporté par automobile sur les autoroutes surélevées et souterraines du quartier d'Akasakamitsuke, à Tokyo. La juxtaposition radicale des voies express au-dessus et sous d'anciens réseaux délicats de canaux, qui caractérise les infrastructures labyrinthiques de Tokyo, est également visible dans la longue séquence du film. Akira Kurosawa a écrit qu'il frémissait à la vue de ce cadre présenté

comme une métropole futuriste³. L'architecte Rikken Yamamoto a décrit ainsi l'enchevêtrement complexe de la ville japonaise : « Ce qui était censé être futuriste avait été dépassé depuis longtemps par la réalité⁴. » Yamamoto a travaillé à des projets visant à réinsérer l'architecture domestique et communautaire contemporaine dans la ville japonaise. ³ Akira Kurosawa, « Tarkovsky and Solaris », publié pour la première fois dans l'édition du soir du *Asahi Shinbun*, 13 mai 1977, réédité dans *The Complete Akira Kurosawa*, vol. 6, Tokyo, Iwanami Shoten Publishers, 1988, et comme texte d'accompagnement du DVD *Andrei Tarkovsky's Solaris*, The Criterion Collection, 2002. Bien que le texte mentionne le nom du quartier comme étant « Akasakamitsutake », Rei Tasaka l'a corrigé en « Akasakamitsuke ». [Notre traduction, comme pour les suivantes, sauf indication contraire.] ⁴ Wilhelm Klauser et Rikken Yamamoto, *Rikken Yamamoto*, Bâle, Birkhäuser, 1999, p. 18.

Tokyo pourrait être la ville par excellence de l'architecture remplaçable, puisque ses valeurs immobilières exigent sans cesse de nouveaux édifices toujours plus complexes et densément construits. Après des décennies d'expansion, Tokyo – qui fut jadis l'une des grandes métropoles du monde – a commencé à réduire, en raison de sa population vieillissante et décroissante. Günter Nitschke a résumé les préférences culturelles des Japonais : « La conscience du caractère éphémère, autant de la lente détérioration naturelle que du désastre soudain, demeure ancrée profondément dans l'inconscient collectif japonais, car aujourd'hui la véritable valeur d'une propriété urbaine réside uniquement dans le terrain. Presque tous les immeubles ont une valeur nulle après trois ans, même s'ils sont construits en béton armé⁵. » Ce sentiment du caractère transitoire des constructions est à rapprocher des anciennes traditions de remplacement de certains temples en bois, comme lors du renouvellement du savoir-faire artisanal de charpenterie à l'occasion de la reconstruction annuelle du sanctuaire intérieur d'Isé. L'urbaniste Françoise Choay fait référence à ce phénomène pour en déduire un principe applicable à la ville contemporaine :

[...] la démolition rituelle des temples Shinto [...] a lieu tous les vingt ans et [...] s'achève par leur reconstruction sur un autre site : le temple d'Isé vient d'en faire l'objet. Le démantèlement a lieu parce qu'à la différence des Occidentaux, les Japonais ne vénèrent pas les marques de temps sur leurs édifices : pour pouvoir servir au culte, le temple doit jouir d'un site purifié et présenter un aspect neuf. Dans la réalité, ce démantèlement en apparence sauvage, est l'analogue d'une conservation vivante et non historique : il ne vise pas une reconstruction à l'identique, une copie aussi fidèle que possible. L'expérience montre le contraire : chaque reconstruction est porteuse d'innovations analogues à celles que l'on rencontre dans la transmission des mythes. L'identité qu'il s'agit d'assurer est celle d'un fonctionnement pour les fidèles et sa condition nécessaire n'est pas seulement la présence et le comportement des fidèles, mais la pratique des artisans qui doivent assurer la continuité d'un savoir-faire : ce que les Japonais d'aujourd'hui saluent lorsqu'ils attribuent à ces

artisans la qualité de « trésors nationaux vivants ». Cette dénomination reconnaît que le savoir-faire des charpentiers d'Isé assure la pérennité de l'institution culturelle, mais elle pointe aussi la fragilité de ce trésor que sa rareté semble désigner au musée. À son tour, la démarche Shinto pourrait être résumée en un postulat : la démolition des édifices qui participent au fondement des communautés humaines a pour condition nécessaire (mais non suffisante) sa légitimité de disposer des savoir-faire qui en assurent le refondement⁵.

⁵ Günter Nitschke, « Rock Flower, Transience and Renewal in Japanese Form », <http://www.east-asia-architecture.org/leau2/rockflower-download.pdf>, p. 6. ⁶ Françoise Choay, « De la démolition », dans B. Fortier (dir.), *Métamorphoses parisiennes*, Paris, Pierre Mardaga et Pavillon de l'Arsenal, 1996, p. 16-17.

Les notions de composition européennes traditionnelles de symétrie, de caractère central et axial, semblent limitées et anachroniques en comparaison de l'esthétique de présentation et de mise en contexte du caractère éphémère et du vide. Günter Nitschke perçoit ainsi l'intensité et le désordre de la ville japonaise :

La ville japonaise d'aujourd'hui est en grande partie une mosaïque aléatoire et interchangeable de minuscules parcelles qui semblent plutôt en désordre, du point de vue de l'esthétique classique. Elle est pourtant hygiénique, efficace et très adaptable aux changements rapides. Le concept occidental [...] de l'urbis eterna [...] a son équivalent dans la « cité vitale » japonaise, flexible et pleine d'énergie, offrant un accès continu au divertissement et à l'information⁷.

⁷ Günter Nitschke, *op. cit.*

Le critique Roland Barthes a été inspiré par la signification lovée dans le centre vide et énigmatique de Tokyo :

[Tokyo] présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fosses d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. Journallement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d'un tir, les taxis évident ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l'invisibilité, cache le « rien » sacré. L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide⁸.

⁸ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 43-46, réédité dans Pierre Ansay et René Schoonbrot, *Penser la ville*, Bruxelles, AAM Éditions 1999, p. 424.

Le centre urbain vide de Tokyo trouve une étrange résonance culturelle dans le design graphique des billets de banque japonais, qui comportent un grand vide ovale. Le centre de certaines villes canadiennes peut également s'interpréter comme un vide : Vancouver possède son réseau de baies, de ports, et l'imposant Stanley Park ; dans des villes comme Halifax, une cité péninsulaire dont le centre est une citadelle, et comme Montréal, une cité insulaire dont le centre est occupé par la forêt du mont Royal, le « vide » est à la fois un monticule, ou une montagne à l'aspect de monticule, et un espace public accessible. Le concept d'une pratique des espaces urbains publics éclaire l'expérience fugitive qui fait de l'escalade de ces monuments urbains vides, composés de terre, de végétation et de ciel, une fusion très intense du paysage naturel et du rituel urbain. L'interruption significative et délibérée du réseau des rues et des immeubles resserre plus intensément le tissu urbain.

RÉARRANGEMENTS

Le philosophe français Jean-Paul Sartre a décrit de façon colorée ses voyages dans les villes américaines au milieu des années 1940. Sartre a décrit ses vives impressions de la nouveauté, de la piètre qualité et du caractère remplaçable des villes américaines, ces environnements temporaires, jetables et recomposables. Il s'est penché sur le fluctuant point de vue américain, affirmant ceci des villes américaines :

*[E]lles sont en retard sur les autres outils, sur les autos, qu'on peut revendre tous les deux ans, sur les frigidaire ou les appareils de radio. C'est pourquoi ils considèrent leurs villes sans vaine sentimentalité, raisonnablement. Ils s'y sont un peu attachés, comme on s'attache à sa voiture, mais ils les tiennent avant tout pour des instruments qu'ils troqueraient sans hésiter contre des instruments plus commodes*⁹.

⁹ Jean-Paul Sartre, « Villes d'Amérique », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1976, p. 101, extrait repris sous le titre « Ailleurs et plus avant », dans *Penser la ville*, op. cit., p. 404.

Jean-Paul Sartre a perçu le côté brouillon, le désordre et le délabrement de la ville américaine : « Ce qui frappe surtout dans les cités américaines, c'est le désordre en hauteur. [...] il ne reste que des volumes, toutes les variétés de polyèdres. Entre eux, des vides énormes, des terrains vagues découpés dans le ciel¹⁰. » Les juxtapositions abruptes d'échelles découlent des cycles en dents de scie de l'immobilier et des changements rapides liés au capitalisme libéral, et à la main-d'œuvre

mobile et déracinée de l'Amérique du Nord tentaculaire des villes et des banlieues, tout comme la continuité de la trame urbaine des villes européennes est liée à la stabilité, et parfois à un sentiment d'enfermement et de stase. ¹⁰ *Ibid.*, p. 106-107.

Tandis que les villes et leurs banlieues continuent de présenter un assemblage maladroit de formes disparates, les méthodes actuelles de construction d'habitations nouvelles requièrent le gommage des formations géologiques existantes, l'arasement du paysage pour créer des sites plats destinés à accueillir des demeures individuelles standardisées, pouvant être revendues. Le paysage contemporain aplani devient le signe des usages limités et monotones de l'occupation actuelle de la périphérie urbaine, type d'occupation régi par la maigre culture télévisuelle.

L'occupation actuelle des centres nord-américains densément construits, tout particulièrement durant la vie nocturne, est souvent caractérisée par un sentiment de vide, un néant inhabité dans le cœur commercial de la ville contemporaine. On troque volontiers la communauté pour l'anonymat au cœur de la métropole. Sur ce fond de néant, le fait d'habiter le centre est un phénomène temporaire et instable, aussi éphémère dans son architecture que peut l'être la valeur changeante de l'immobilier urbain.

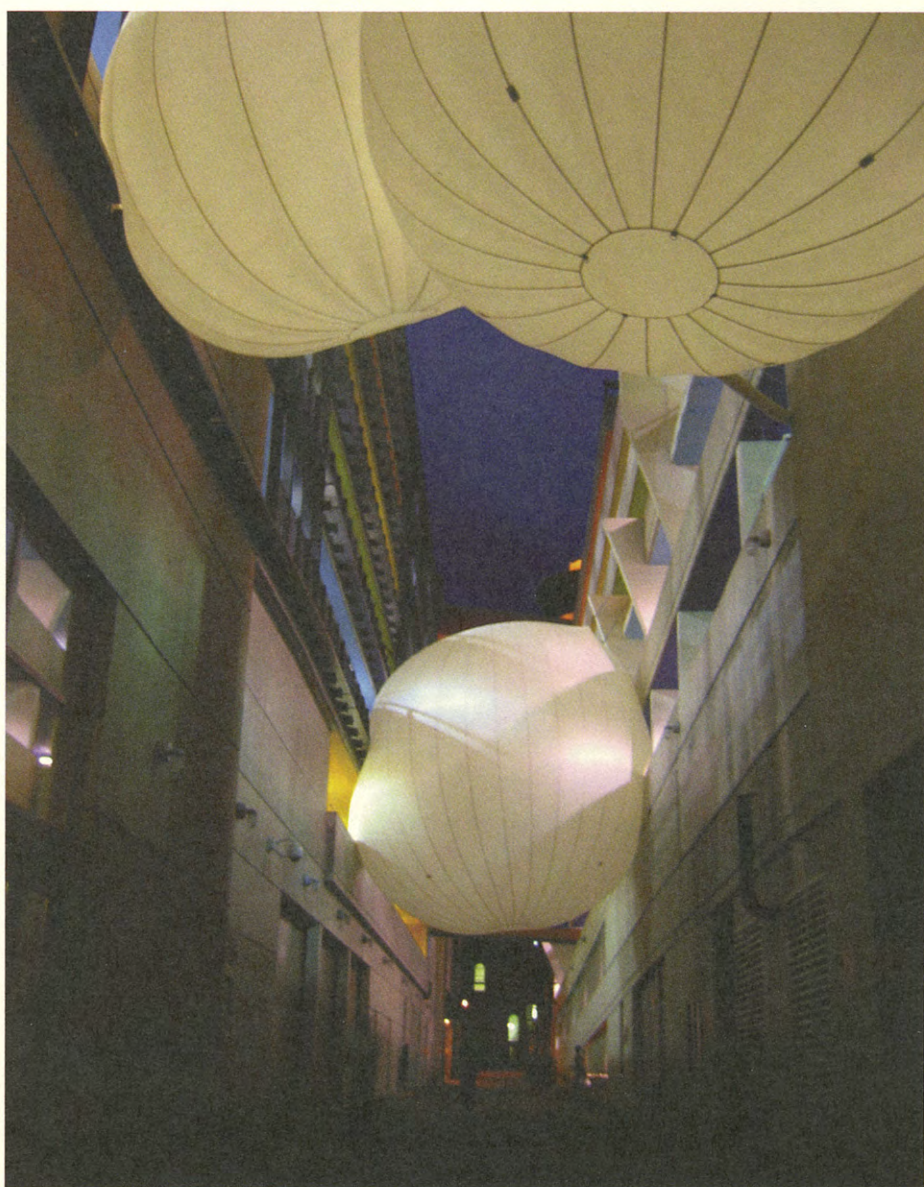
Même en France, où les problèmes d'exclusion sociale ont été reportés dans les ghettos d'habitations des lointaines banlieues, l'architecte et urbaniste parisien Christian Devillers a décelé un reflet du sentiment d'absence dans l'architecture de la fin du ^{xx}e siècle, résultant non pas de l'aliénation, mais plutôt la conséquence logique des conditions légales et professionnelles qui régissent la création des formes architecturales et urbaines. Christian Devillers écrit : « Les règlements de POS ou de PAZ évacuent l'espace concret, limitent la règle à quelques notions juridiques et produisent du vide plutôt que du rapport. Si l'on avait fait Venise avec un POS, ce serait une banlieue pavillonnaire¹¹. » ¹¹ Christian Devillers, *Le Projet urbain*, Paris, Éditions du pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 44. Le POS est un « plan d'occupation des sols ». Le PAZ est un « plan d'aménagement de zone », c'est-à-dire un plan d'occupation des sols à l'intérieur d'une zone de développement, d'un aménagement de zone ou d'un plan de développement.

L'occupation du centre se fait souvent dans des appartements quelconques sur le plan architectural : des pièces sans point de vue, un environnement envahi la fin de semaine par des congrès et des festivals tapageurs, rempli du son et de l'odeur de véhicules bruyants, depuis les bandes de motards jusqu'aux camions des éboueurs, tandis que les ventilateurs des restaurants de qualité industrielle vomissent du bruit et des vapeurs grasses en après-midi et en soirée.

On occupe tant bien que mal ces logements peu confortables, mais ils sont presque inhabitables. Ils demeureront probablement vides, tandis que leurs occupants, munis d'un téléphone portable, passeront du temps dans des anti-demeures temporaires plus accueillantes : une librairie, un café agréable, un banc entouré de verdure dans un petit square, un beau sentier qui gravit la montagne jusqu'à un chalet. Une part de la vie urbaine consiste à rechercher de tels espaces temporaires, conviviaux et accueillants, pour se les approprier et y vivre vraiment, quitte à retourner à son appartement comme si c'était un simple lieu pour dormir.

Le design de lieux de choix dans la ville contemporaine comme « espaces accueillants » – pour utiliser une expression proposée par l'architecte Lucie Fontein – et habitables, représente un objectif pour plusieurs concepteurs architecturaux, mais rares sont ceux qui peuvent l'atteindre à l'heure actuelle. Fontein a imaginé des ateliers de design architectural dans le cadre desquels l'objectif d'hospitalité informe le processus de design, s'étendant à des détails comme l'attention à la sensation d'un éclairage agréable, à l'intérieur comme à l'extérieur¹². En fin de compte, les notions d'hospitalité et de convivialité sont liées à l'habitation et à l'accès à l'espace d'habitation privé. Dans une série de séminaires en 1996, Jacques Derrida discutait de « l'*ethos* en tant que séjour¹³ », et décrivait la « langue maternelle » comme « une sorte de seconde peau qu'on porte sur soi, un chez-soi mobile [...] [m]ais aussi un chez-soi inamovible¹⁴ ». Bien qu'elles soient évocatrices, les limites des analogies entre le langage, l'architecture et la ville deviennent apparentes dans ce cas-ci. À l'image des discussions de Jacques Derrida sur les lois de l'hospitalité dans la *polis* d'Athènes, dans le cadre de ses séminaires du milieu des années 1990, qui ont formé son livre intitulé *De l'hospitalité*, le concept en tant qu'abstraction paraît nostalgique, voire même utopique : l'hospitalité conviviale doit être mise en pratique, autrement ce ne sont que des paroles creuses. En fin de compte, l'architecture fixe, l'environnement bâti et même les coutumes humaines ne sont pas aussi flexibles que le langage. Ce qui peut être présenté comme mobile, puis tout de suite envisagé de nouveau comme inamovible dans le discours et le texte, ne peut être facilement transformé en espace tridimensionnel, dans la longue et onéreuse durée de la phase de conception, et dans le processus controversé de la construction. À mi-chemin entre ces pôles se place la proposition ou le projet architectural ou urbain, envisagé comme étant transitoire.

¹² Lucie Fontein, « Creating Hospitable Environments », *Proceedings of the 91st Association of Collegiate Schools of Architecture Conference*, Helsinki, 2003, p. 282-289. ¹³ Jacques Derrida, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 133. ¹⁴ *Ibid.*, p. 83.



Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, **BALLOON CAUGHT (BALLON PRIS)**, 2005, ballons météorologiques, Tokyo; photo : Rufina Wu

Les projets véritablement accueillants peuvent demeurer simplement dans un état éphémère, d'imprévu, de projet non réalisé. Ils prennent des formes aussi variées que des installations temporaires, des éléments architecturaux dans le contexte d'une exposition, des objets sculpturaux éphémères, des projets de thèse ou d'atelier d'architecture. Certains artistes actuels mettent simplement en scène leur travail et leurs esquisses préparatoires, au profit des initiés¹⁵. Quel est le statut de ces projets non construits ou de ces traces éphémères ? Opèrent-ils en tant que critique, pour présenter la contrepartie négative de la situation existante ? Ou jouent-ils un rôle positif ? À l'image de l'immobilier urbain, ils sont peut-être voués à un statut indéterminé permanent. Tout dépend de leur situation temporelle, de leur dissémination et de leur réception. ¹⁵ Dans son commentaire sur une résidence de huit mois au Baltimore Museum of Art, Todd Meyers écrit : « En tirant parti des détails du quotidien plutôt que de l'exceptionnel, Gillick, comme son collègue artiste Rirkrit Tiravanija, met en scène l'art sans présenter de preuves objectives de cette mise en scène, ne laissant derrière pour toute trace que des conditions de possibilité. » Todd Meyers, « Liam Gillick », *Art US*, n° 8 (mai-juin 2005), p. 40.

L'utilisation par Ana Rewakowicz de sculptures sphériques gonflables qui occupent l'espace de façon intermittente et aléatoire, dans un appartement temporairement inhabité au deuxième étage d'un triplex montréalais demeuré vide durant l'hiver, pourrait être perçue comme la matérialisation de la notion de vide tangible, une désertion ou une absence temporaire. L'occupation pendant trois jours d'une ruelle de Vancouver au moyen d'immenses sphères en nylon gonflées, par les architectes de Tokyo Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, à l'été 2005, a restructuré de façon similaire la perception publique, attirant de grandes foules vers cet espace extérieur apparemment résiduel¹⁶. Le dôme de glace réalisé en collaboration par Rewakowicz et Steve Topping, et installé sur la surface gelée du canal Lachine à l'hiver 2005, ou les appropriations et transformations temporaires par Topping d'espaces sous-utilisés pour convenir à un mode d'habitation nomade, constituent quelques-uns des nombreux exemples de croisement entre l'habitation et la pratique artistique.

¹⁶ *Balloon Caught*, installation composée de sphères en nylon gonflées dans une ruelle de Gastown à Vancouver, par les architectes de Tokyo Satoshi Matsuoka et Yuki Tamura, était la proposition gagnante du concours international de design parrainé par Spaceagency, et documenté dans un article de Mari Fujita, « Airspace », *Canadian Architect* (octobre 2005), p. 34.

À titre d'exemples additionnels, les images reproduites aux pages 105 et 107 représentent deux genres de propositions dans deux villes différentes. L'une est la proposition de l'auteure pour un prototype de pavillon de théâtre édifié temporairement à Halifax. L'autre consiste en un pavillon flottant sur une rivière canalisée de Tokyo, un élément faisant partie d'une série de « mises en scène » théâtrales et temporaires imaginées par Rei Tasaka pour célébrer l'impact culturel des saisons.



Ana Rewakowicz et Steve Topping, **ICE DOMES (DÔMES DE GLACE)**, 2005, intervention éphémère, canal Lachine, Montréal;
photo : Marie-Paule Macdonald

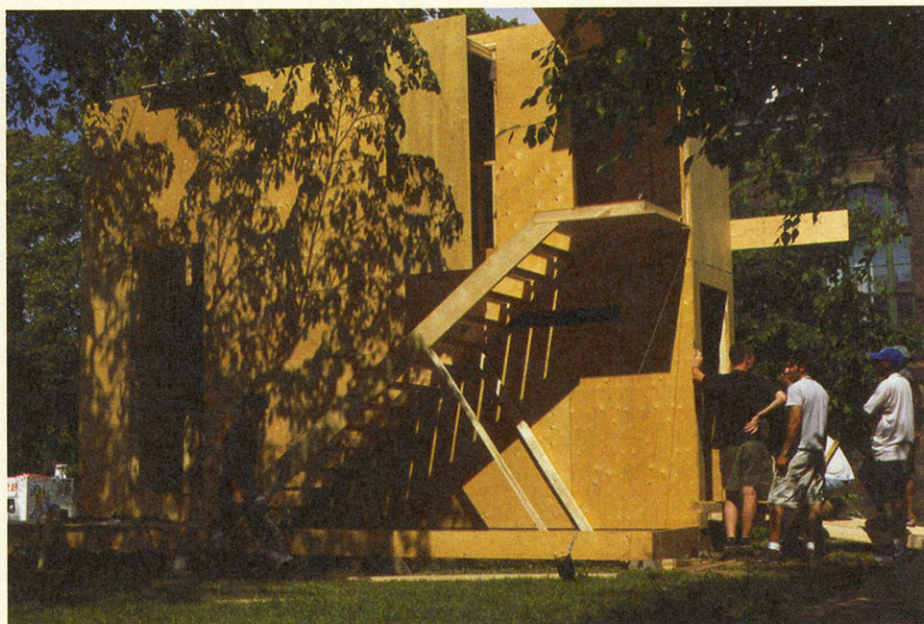
Le pavillon de théâtre a été construit à Halifax en 2000 sur Spring Garden Road, sur la pelouse située devant l'École d'architecture. Il existe une tradition récente et presque régulière de construction de pavillons temporaires en bois sur ce site chaque année durant l'été, à partir de matériaux offerts en don. Le directeur Steven Mannell en a projeté et bâti plusieurs avec la collaboration des étudiants, souvent en hommage à des architectes modernes comme Rudolph Schindler et Marcel Breuer. Richard Kroeker et ses étudiants ont construit des projets Freelab, pour étudier et tester des matériaux renouvelables produits localement.

Dans le cas qui nous occupe, une structure à deux étages jouait le rôle de construction d'essai. Elle s'inspirait en partie d'une structure d'origine autrichienne appelée *Gucklhupf*, un pavillon rural temporaire et auto-référentiel conçu, bâti et finalement démonté par l'architecte Peter Wörndl en 1993¹⁷. Le pavillon d'Halifax, appelé « movable », a été construit en l'espace de deux semaines par une équipe d'étudiants qui ont d'abord réalisé, en une journée, une maquette en balsa à partir d'un dessin schématique original assisté par ordinateur, que je leur ai fourni¹⁸.

¹⁷ Au sujet du *Gucklhupf*, voir Hans Peter Wörndl, *Gucklhupf*, Stuttgart, Hatje, 1995, et www.architektenwerk.no/minimalspace/gucklhupf.htm. ¹⁸ « Movable » : une structure simple en forme de boîte, faite de contreplaqué, mesurant 7,32 x 2,44 x 4,88 mètres, et comprenant plusieurs parties mobiles : fenêtre, porte, escalier, etc. Une maquette prototype grandeur nature a été construite et présentée à l'été 2000 sur la pelouse de l'École d'architecture de l'Université Dalhousie. Élaborée à partir d'une proposition de Marie-Paule Macdonald, cette structure a été bâtie dans le cadre d'un des projets d'été Freelab à l'École d'architecture de l'Université Dalhousie par les étudiants Richard Boro, David Cameron, Roger Green, Christopher Holmes, Robert Huber, Bernard Mhaladi, Sakgomo Maniping, Lee Miller, Arnold M. Nasha, Peter Osborne, Wayne Pai, David Vera, Brian Warford et David Yuen. Voir <http://www.ryerson.ca/~fusion/>.

L'équipe d'étudiants a incorporé des ajustements dans l'élaboration du design, retravaillant chaque porte et fenêtre de la construction et incorporant des composantes mécaniques mobiles dans le but d'offrir une expérience unique de mouvement, pour transformer la petite structure et l'ouvrir de manière séquentielle afin d'en illustrer les différentes manipulations possibles. L'édification proprement dite s'est déroulée efficacement, démontrant la facilité et la rapidité de la construction à l'aide de contreplaqué et de montants en bois, connue sous le nom de « construction à ossature de bois ».

La structure finale se composait de plusieurs éléments mobiles : des portes qui s'abaissaient, un escalier inclinable, une ouverture en coin qui s'ajustait en tournant, une entrée avec pont à bascule muni d'un contrepoids. Les étudiants ont travaillé à l'articulation des différentes ouvertures du pavillon, en concevant et en disposant des éléments mécaniques permettant d'accomplir en douceur le mouvement souhaité.



Marie-Paule Macdonald, **FULL SCALE MODEL, ATELIER PROTOTYPE**, 2000, installation (structure en contreplaqué, bois de charpente et éléments de quincaillerie en métal), devant l'école d'architecture sur Spring Garden Road, Halifax ; photo reproduite avec l'aimable permission de Marie-Paule Macdonald

L'installation est demeurée sur la pelouse devant l'école d'architecture pendant trois mois. Son emplacement répondait à l'espace public animé, situé de l'autre côté de la rue, et au mur de pierre devant la bibliothèque publique sur Spring Garden Road, un lieu spontané de prédilection pour un public varié, avec snack-bar, espace de spectacles, et lieu informel de rendez-vous. Lorsque fermée, l'installation opérait comme une sorte de pavillon de présentation, un énigmatique « cabinet de signes », pour citer une autre expression de Roland Barthes. Cette structure scénique invitante pouvait être manipulée par un visiteur et guide; on pouvait escalader, ouvrir et fermer ses fenêtres et ses portes. Son caractère théâtral venait du fait qu'elle agissait comme toile de fond pour accueillir une nouvelle couche d'activité urbaine.

MISES EN SCÈNE

*L'image du centre moderne de Tokyo présente un monde frénétique enfoui sous une couche épaisse d'édifices, de routes, de ponts, de panneaux d'affichage, de véhicules et de gens : une ville de terrains vagues industriels sans aucune trace de la nature*¹⁹.

¹⁹ Rei Tasaka, *The Bloom of Kandagawa River: Tokyo's Recurring Riverscape*, University of Waterloo, mémoire de maîtrise en architecture, 2004, p. 20.

La proposition de Rei Tasaka pour Tokyo, cette métropole labyrinthique, concerne son statut passé de ville d'eau. L'étude de son histoire met en lumière la signification du réseau de canaux et de rivières canalisées en rapport avec le caractère de la ville traditionnelle. Le rôle amoindri des canaux et des rivières dans la vie quotidienne représente l'une des pertes liées à l'évolution moderne de Tokyo, l'une des villes les plus dynamiques sur le plan de l'urbanisme.

Une des conséquences de la prospérité et des progrès technologiques de cette ville ancienne et moderne est que la nouvelle couche dense d'architecture moderne en béton et à étages multiples tourne le dos aux voies navigables. Les images traditionnelles de la ville, les cartes et les célèbres photographies de sa dévastation démontrent la signification de son réseau de canaux en spirale. Les photographies et les estampes dévoilent une architecture spécifique, légère et flexible, à l'échelle intime, conçue pour être juchée en bordure des canaux. Rei Tasaka cite plusieurs exemples de gravures sur bois (*meisho-e*) montrant la délicate architecture nuancée et le joyeux mode de vie associé aux canaux :



Rei Tasaka, **SKETCH OF FLOATING PLATFORMS (ESQUISSE POUR PLATEFORMES FLOTTANTES)**, 2003-2004, papier, encre et manipulations numériques, rivière Yanagibashi, Tokyo; photo reproduite avec l'aimable permission de l'architecte

Le long des berges, plusieurs points de vue agréables ont inspiré les artistes d'Edo à réaliser des gravures sur bois représentant les endroits célèbres de la ville. Ces estampes sont appelées meisho-e, ou « peintures de lieux célèbres ». Les meisho-e montrent souvent des aristocrates et des gens ordinaires qui s'adonnent à des activités quotidiennes, tout en saisissant l'essence des paysages au gré des saisons; ces genres de meisho-e se nomment shiki-e, ou « peintures des quatre saisons ». Le maître de l'ukiyo-e Ando Hiroshige (1797-1858) a dessiné une série de meisho-e à l'échelle du Japon²⁰.

²⁰ Ibid., p. 26.

Le chapitre du mémoire de Rei Tasaka intitulé « City of Water » (Ville d'eau) est centré sur la sensibilité japonaise traditionnelle face aux saisons, au temps qu'il fait, au moment de la journée et à l'atmosphère. Les canaux, dont l'utilisation quotidienne a diminué au sein du paysage urbain, deviennent le sujet et le lieu d'une suite de mises en scène : des projets qui réintroduisent un contenu architectural dans un réseau inutilisé de canaux. Les thèmes de la vie nocturne et de l'été informent sa proposition pour le quartier de Tokyo situé près du pont Yanagibashi, une zone urbaine densément occupée par des structures en bois de petites dimensions, suspendues au-dessus de l'eau. Elle en décrit les antécédents historiques :

Durant la réforme Tenpo, un groupe important de geishas du quartier Fukagawa a été forcé d'établir un nouveau quartier près de celui de Yanagibashi. Peu de temps après, le secteur comptait des maisons de geishas, des hangars à bateaux et d'innombrables boutiques de divertissement. À l'époque Meiji, le quartier Yanagibashi était connu pour ses divertissements, et se vantait d'avoir les meilleures geishas en ville. Cette animation le long de la rivière signifiait des affaires florissantes pour les marchands qui pourvoyaient aux besoins des geishas : les traiteurs, fabricants d'arrangements floraux, conducteurs de pousse-pousse, vendeurs de futons, coiffeurs, fabricants de vêtements et d'accessoires, vendeurs d'instruments de musique, emplissaient les rues et les berges de la rivière, de pair avec les innombrables hangars à bateaux (funayado) et les maisons de geishas (machijiyaya) construits au-dessus de l'eau.

Les poètes et les écrivains de Tokyo ont représenté le quartier de Yanagibashi dans plusieurs de leurs œuvres. Le lieu constituait une scène idéale pour un récit. Le rire des geishas et de leurs clients, que l'on pouvait entendre depuis le ryotei, le son des chants et de la musique de samisen, celui des sandales en bois le long des rues, des rames éclaquant l'eau, et ainsi de suite, ont été décrits de façon saisissante dans plusieurs fictions japonaises modernes, comme la nouvelle de Nagai Kafû ayant pour titre Le jardin des pivoines (Botan no kyaku)²¹.

²¹ Ibid., p. 28.

Rei Tasaka tire des exemples du langage de tous les jours, comme l'emploi des inflexions dans les salutations quotidiennes en japonais, pour exprimer de fines nuances de lumière et de température dans le passage du printemps à l'été. Dans son esquisse pour un système de plateformes flottantes sur le canal de la rivière Kandagawa, les activités du quartier des divertissements revivent au moyen de radeaux affectés à l'hébergement, à la restauration et à la consommation de boissons. Des éclairages, des textures et des motifs spécialement conçus et colorés mettent l'accent sur les plaisirs fugaces de l'été. Les radeaux épars sont des embarcations de plaisance qui confèrent une dimension poétique au sentiment de divertissement aliéné dans la métropole.

POUSSIÈRE, RÉSIDUS, ABSTRACTION

Les dérivés sur papier et en plâtre de l'architecture héroïque moderne du début du XX^e siècle – les dessins d'El Lissitzky et de Konstantin Melnikov, ainsi que les « tectons » de Kazimir Malevitch – ont eu une influence considérable sur des architectes contemporains comme Zaha Hadid et Rem Koolhaas. Les réimpressions photographiques poussiéreuses à partir de vieux négatifs de maquettes architecturales non réalisées semblent aussi puissantes et efficaces que tout ce qui aurait pu être construit par ces premiers visionnaires. Les projets sur papier des architectes constructivistes étaient un sous-produit ou résidu des perturbations politiques, laissés comme débris jusqu'à ce qu'ils soient explorés et incorporés de nouveau dans les premiers projets de Zaha Hadid et de Rem Koolhaas au cours des années 1970. Au début du XXI^e siècle, le travail récent de Hadid en Allemagne et de Koolhaas au Portugal incarne dans des constructions permanentes l'esprit architectural des traces actuelles et recomposées de l'architecture du début du XX^e siècle. Par contraste, les tours de verre et de métal du World Trade Center se sont chiffonnées comme de l'origami sous l'impact, pour ensuite s'effondrer tout à coup en un nuage gris blanc de poussière ou de poudre, le tout étant diffusé à un large public par l'œil de verre de la télévision. Les phénomènes abstraits qui étaient encodés et latents dans les premiers documents de l'architecture moderne – le vide, les résidus et les formes construites éphémères de la ville – sont aujourd'hui mis en application, interprétés et mis en circulation, à la manière du déchiffrement d'un code énigmatique.

Le vide peut s'interpréter comme une condition encore plus abstraite. Andreï Tarkovski décrivait ainsi le vide spirituel :

*Tandis qu'il achète son billet, c'est comme si le cinéophile cherchait à combler les vides de sa propre expérience, et se lançait à la recherche du « temps perdu ». Autrement dit, il tente de remplir le vide spirituel qui s'est formé en raison des conditions spécifiques de son existence moderne : l'activité incessante, la limitation des contacts humains et le penchant matérialiste de l'éducation moderne*²².

²² Andreï Tarkovski, *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, Londres, The Bodley Head, 1986, p. 83.

Ces notions complexes liées au caractère transitoire, et les formes amorphes, irrégulières et asymétriques qui façonnent les espaces publics, exercent une fascination. L'attention portée au vide central de la ville occidentale contemporaine en constante urbanisation pourrait mener à la reconnaissance du sentiment oriental d'énergie liée au paysage urbain. D'une certaine manière, la qualité urbaine identifiée comme étant une forme ouverte et sujette à mutation demeure un élément stimulant et significatif dans le dialogue actuel entre les propositions de formes urbaines d'une part, et leur appropriation et utilisation quotidienne d'autre part. La dépense d'énergie, la marche et l'habitation, de même que l'occupation spatio-temporelle épisodique par les citoyens des espaces publics urbains contemporains, laissent des traces éphémères qui transmettent une appréciation de la ville conviviale, occupée par des espaces publics accueillants.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

Marie-Paule Macdonald est architecte. Elle a étudié l'architecture en Nouvelle-Écosse et l'urbanisme à Paris. Elle enseigne le design architectural à Montréal et à l'Université de Waterloo. Son projet architectural traitant de la musique populaire et de l'architecture, *rockspaces*, est paru chez Art Metropole à Toronto en 2000. Son texte sur la maison technologique de rêve, « La maison du futur », est paru dans le numéro de mars-avril 2004 de la revue électronique, *Horizon Zero*, mise en ligne par le Banff Centre. Son travail en design urbain avec le Collectif dAb a été élaboré dans l'atelier « Quartier des Spectacles » en 2005.