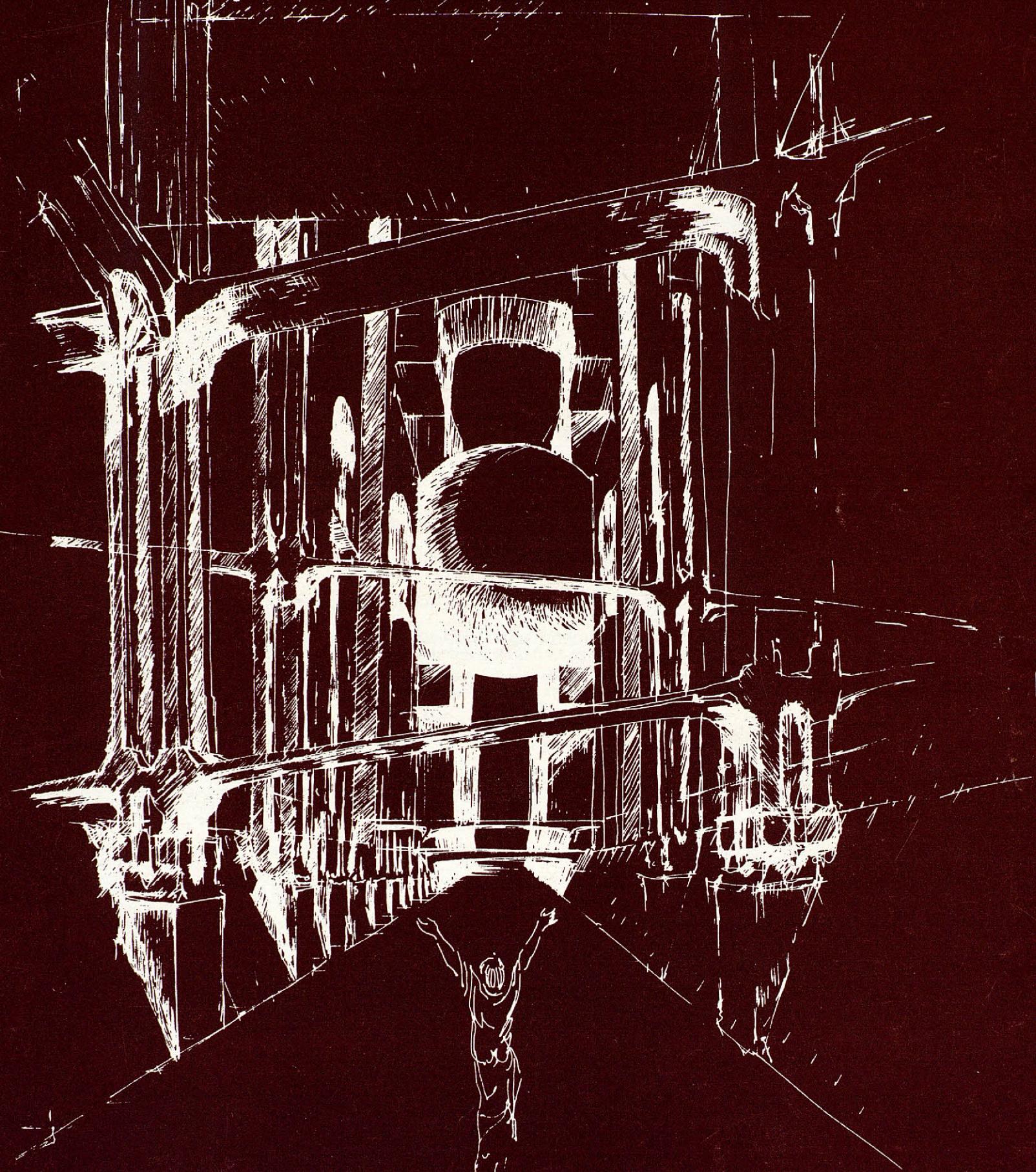


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca Central Universitària



TALLER DE ARQUITECTURA

Ricardo Bofill / Anna Bofill / Salvador Clotas / Peter Hodgkinson
Manolo Nunez Yanowsky / José Agustín Goytisolo

TALLER DE ARQUITECTURA

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Le « Taller de Arquitectura » de Barcelone est une équipe multidisciplinaire formée d'architectes, de mathématiciens, d'ingénieurs, d'écrivains et de sociologues. Autour de Ricard Bofill, son fondateur, se retrouvent : Anna Bofill, Emilio Bofill, Salvador Clotas, Ramon Collado, Francisco Guardia, José Agustín Goytisolo, Peter Hodgkinson, Javier Listosella, José Malagarriga, Manuel Núñez-Yáñez, Julio Romea et Serena Vergano.

Depuis 1964, date de sa fondation, le « Taller de Arquitectura » a mis au point une méthodologie basée sur une dialectique permanente entre les images de l'invention spatiale et les produits de l'analyse des besoins

sociaux. Pour cela, il a développé un système pour organiser les espaces et pour imaginer des groupements de logements, qui associe l'imagination intuitive de la forme à la logique mathématique. Pour chaque projet, ce système admet les multiples variations formelles qui concrétisent les conditions géographiques, climatiques, économiques, sociales, technologiques et juridiques.

L'équipe cherche à établir un projet de « nouvelle culture », principalement à travers des études liées à l'architecture, mais aussi dans des domaines très différents en apparence : ceux du spectacle, de la musique, etc.

L'ARCHITECTURE N'EXISTE PLUS

Seules existent ces cités anonymes sans forme et sans style, que personne n'a jamais rêvée, ni désiré.

Contre ces villes modernes, évidentes et simplistes, nous lançons des monuments qui qualifient l'espace, en le détruisant et en l'inventant.

ORGANISEZ LA REVOLTE

Contre ces milliers de maisons toutes identiques, alignées, répétées, stupides.

Contre l'ordonnancement rationnel et schématique du territoire.

Contre l'importation de cités nordiques préfabriquées.

Contre la construction de ces villages français, médiocres, petit-bourgeois, aux confins du Sahara.

CONTRE L'ARCHITECTURE

L'architecte doit revenir à la Terre pour la modifier, pour la contredire, pour y chercher les raisons de son existence.

Le seul moyen de créer de nouvelles villes, c'est de créer de nouvelles monumentalités où les rêves subconscients de l'homme soient interprétés.

Le paysage urbain est un anti-paysage. La nouvelle architecture doit respecter les obsessions et les sentiments cachés. Magritte est plus important que Mies Van der Rohe.

Seul, un château solitaire convient au sommet d'une montagne ; l'architecture ne peut rien inventer de nouveau mais seulement apprendre à lire et à prolonger le paysage.

Si on couvrait le monde avec un toit transparent, tout l'urbanisme et l'architecture que nous connaissons aujourd'hui disparaîtraient, remplacés par d'autres arts et des techniques écologiques.

L'ARCHITECTURE, AUJOURD'HUI C'EST L'IMPOSSIBILITE DE COUVRIR LE MONDE AVEC UN TOIT

C'est ce fiasco permanent que cache le label utopique de l'architecture scientifique.

Entre l'utopie et la réalité, il y a le travail. La transformation des rêves en monuments, la destruction, l'imagination appliquée à construire des espaces pour finalement y mourir.

L'architecture ne peut exister que dans le réel et dans le domaine tangible du rêve.

la nature
la musique
les sciences
des films
de la poésie
des rats
le cosmos
votre amant
du napalm
la mort

Les monuments du futur surgiront dans nos âmes. Parce que l'humanité rêve et voit dans ses rêves des cités encore plus belles.

L'ACTIVITE D'UN ARCHITECTE, C'EST TRANSFORMER LES REVES EN REALITES

Tout lieu, depuis le désert jusqu'au trou, peut s'adapter à notre sensibilité et devenir habitable, pourvu qu'un artiste l'ait modifié.

Lorsque les villes croissent spontanément, comme cela arrive dans la nature, des variations se produisent, une civilisation.

Cela semble incompréhensible pour une conception rationaliste de l'art et de l'histoire qui, dans ses tentatives pour rationaliser un chaos apparent, transforme le produit en un chaos réel.

L'erreur de l'architecture d'aujourd'hui consiste à croire que l'ordre doit être à la surface, à fleur de peau des édifices et des villes.

MAIS L'ORDRE EST DANS LE NON-VISIBLE, DANS CE QUI SOUTIEND ET REGLE LA DIVERSITE DES ELEMENTS ET DES STRUCTURES.

Dans l'alternative entre le créateur (ou le révolutionnaire) et le codificateur (ou le conservateur), l'architecte doit toujours choisir le premier s'il veut survivre.

Le design urbain est le produit :

d'une culture
d'une sensibilité
d'une technique de construction
du tracé des rues
d'une idéologie
d'une sexualité
de la haine d'un homme pour un autre
d'une science
d'un sens de l'humour

Le « Taller de Arquitectura » tente le seul type d'urbanisme possible ; celui où l'ordre et le désordre coexistent, se créent mutuellement ou se détruisent l'un l'autre.

Le « Taller de Arquitectura » s'est préparé à inventer des villes qui soient possibles, pleines de rêves, réalisables et imparfaites.

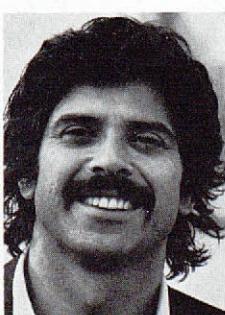
AVANT TOUT IMPARFAITES



Ricardo Bofill
(5.12.1939),
Architecte



Anna Bofill
(25.4.1944),
Architecte



Salvador Clotas
(4.6.1938),
Ecrivain



Peter Hodgkinson
(18.10.1940),
Architecte



Manolo N. Yáñez
(20.7.1942),
Architecte



José A. Goytisolo
(13.4.1928),
Poète-philosophe



Ramon Collado
(27.4.1946),
Architecte

propos de table

Trois architectes, Claude Parent, Paul Chemetov, Antoine Grumbach, représentant des générations et attitudes différentes face à l'architecture, se sont rencontrés pour parler avec nous du Taller, et d'autre chose...

Claude Parent : L'intérêt du Taller n'est pas l'invention même de cette équipe, mais la réussite de son fonctionnement ; cependant, ses références culturelles m'intéresse beaucoup plus dans la mesure où le phénomène n'est pas né en Espagne, mais en Italie. Cette prise de position par rapport à l'histoire, ou motivée par l'histoire avec les différentes renaissances de langage, est un phénomène italien, et je crois que le discours architectural du Taller est d'origine italienne. Même peut-être d'origine wrightienne, puisque c'est avec Wright que les Italiens ont pris conscience de ce phénomène et ont tenté de l'expliquer par des démarches très argumentées.

Le phénomène devient plus ambigu grâce à la dimension régionale de Barcelone. Le Taller a bénéficié d'un potentiel régional précis qui a joué le rôle de catalyseur et a du même coup laissé s'installer une ambiguïté dans sa démarche. Après avoir visité les premiers immeubles, j'ai bien vu le cheminement progressif de l'expressionnisme d'un langage qui peut sembler à certains abusivement ajouté. Dans un premier temps, c'est la personnalité de Bofill qui a fait surgir cette espèce de vibration à Barcelone. Mais au fur et à mesure que le Taller s'est étoffé, on allait basculer vers quelque chose de plus contrôlé et de plus conscient. Or, c'est là que l'introduction en France du Taller m'a géné, devant cette exportation culturelle folklorique doublée d'une prise de conscience du phénomène culturel français. Je demeure maintenant en position d'expectative, en ce qui concerne, non pas les idées générales du Taller, mais son action en France. J'attends des réalisations pour éclaircir une situation que je trouve extrêmement complexe, ambiguë et dangereuse.

Paul Chemetov : Parent parlait de l'invention, de la réussite, de cette forme particulière d'intégration dans l'atelier, ça me paraît secondaire, car j'ai connu des ateliers intégrés et je crois que l'Atelier de Bofill ne l'est pas.

L'important est que Bofill vive dans un milieu exclusif, dans un milieu intellectuel qui est, dans les franges de la gauche divine à Barcelone. L'important est que la discussion au sein du Taller se situe à un haut niveau architectural ; une part des violentes réactions que l'on a connues en France viennent de là ; les architectes français n'arrivent pas à ce haut niveau et ce sentiment de dépossession atteint même tous ceux qui n'ont pas été touchés par la première vague chauvine, il vient de ce que, par la situation de Bofill en Espagne, disons dans ce milieu de répression politique où l'architecture devient un objet élitaire basé sur le mécénat, et sur le mécénat peut-être un peu sauvage de Barcelone, compte-tenu de ses traditions portuaires et capitalistiques, il y a une liberté d'action qui rejoint celle de l'Art Nouveau qui était basé sur le même support de mécénat, la bourgeoisie intellectuelle de l'explosion économique et colonisante d'après

la guerre de 70 ; et bien après la guerre civile et grâce aux liens économiques et touristiques avec l'Europe du Marché Commun, la même situation de mécénat s'est reproduite en Espagne, avec un « plus », si l'on peut dire, c'est que la répression politique a cantonné toute l'activité et toute l'énergie d'un certain nombre de gens dans le domaine artistique.

D'autre part, l'analyse que Bofill a faite de la place de l'artiste dans la société bourgeoise et qu'il a pu faire très clairement en Espagne (il n'aurait pas pu le faire en France où le fantôme de la démocratie parlementaire tend à gouverner les rapports de classe dans la société) lui a beaucoup servi pour son implantation sur le marché français.

J'avais invité Bofill au colloque sur l'industrialisation de Yerres en juin 70, ce que je connaissais du Barrio Gaudi me paraissait être une alternative pour l'industrialisation à la suite de cela une visite sur place avait été organisée avec les directeurs des Villes Nouvelles. Ils ont été tous très emballés.

On a dit à Bofill : « c'est très bien mais vous êtes espagnol et pour travailler en France... alors j'ai proposé l'A.U.A. comme correspondant en France. C'était parti, et pendant tout un temps il y a eu des projets d'association entre l'A.U.A. et Bofill qui, évidemment n'ont pu aboutir...

Petit nota culturel : il est certain que les liens entre le milieu barcelonais et le milieu milanais étaient très profonds, les gens allaient très facilement d'une ville à l'autre et en fin de compte, dans leur provincialisme, ils étaient beaucoup plus européens que les parisiens qui ne quittaient jamais Paris. Le retard intellectuel de l'architecture française vient de cela, du sentiment hégémonique d'être, nous la France, (Louis XIV en avant... et la suite).

J'ai retrouvé dans l'A.U.A. un texte de Clotas sur Bofill dans lequel il parle de l'artiste comme schizophrène et de l'exercice de la liberté à un niveau mental, ça me paraît typique de la façon de procéder du Taller : quand Bofill dit avant de faire la petite cathédrale : « je rêve aux portes de l'Enfer de Dante » et on y va... coupé de ses racines, englué dans les DDE, l'administration, l'architecte français est un pseudo-fonctionnaire, alors que l'architecte du Taller est un intellectuel. Que le tremplin les projette un peu loin, n'a aucune importance, mais c'est une remarquable attitude envers le travail.

Antoine Grumbach : Je crois que Chémétov a eu raison de dire que le débat se plaçait à un haut niveau architectural, effectivement, les propositions du Taller ne peuvent se juger que par rapport à l'histoire de l'architecture contemporaine et par rapport à un débat qui n'est pas clos et auquel le Taller apporte une contribution fondamentale : celui de faillite du Mouvement Moderne. C'est-à-dire une période où par culpabilité sociale, un certain nombre d'architectes se sont posés comme les interprètes de l'industrie au service de la société, d'une société qu'ils voulaient souvent sans classe. Et au nom d'une morale sociale tout ce qui était de l'ordre du beau, du merveilleux, du sublime, devait être condamné au profit de la technique, et de choses qui devaient pouvoir être nommées. Il se trouve que dans ce jeu, Corbu a, dans ses écrits plus que dans ses constructions, créé un monde de références qui fait que l'architecture moderne, pour le grand public, a été assimilée à un espèce de produit, fait d'un mélange de formes issues de

la technologie et de programmes toujours très hygiéniques. C'est-à-dire qu'on a totalement condamné une dimension de l'architecture irréductible à la parole, aux commentaires, à son effet de présence. Ce qui se passe avec l'architecture du Taller c'est la revendication d'un éclectisme qui s'autoriserait à parler d'architecture sans être enfermé dans un système de référends formels-impureté flagrante que les prêtres du Mouvement Moderne stigmatisent.

Le débat se situe à ce niveau là et il gêne, il perturbe beaucoup de gens, parce qu'effectivement, on n'est pas sorti d'une espèce de culpabilité à l'égard du Mouvement Moderne qui a voulu faire de l'ornement un crime et de la technique le seul référend formel. Leur hérésie culturelle agresse par son insistance à revendiquer la présence de l'architecture, les technocrates dont parlait Chémétov tout à l'heure ont été frappés dans leur innocence que du logement social puisse être une œuvre d'architecture, comme si des artistes barbares s'étaient trompés de sujet pour exercer leur imagination. Ce côté « mal élevé » du Taller, leur barbarie, me font penser à Ruskin et à ce qu'il cherchait dans l'architecture : le sublime parasite ; plus beau que le beau : le sublime et parasite de surcroit par sa qualité à être inattendu en plus, comme un accident dont on reconnaît les effets dans un acharnement à créer le sublime. Je pense que l'architecture ne peut qu'être impure et l'erreur du mouvement moderne ça a été le purisme.

C. P. : C'est sûr, mais vous retombez dans des problèmes d'Ecole et je crois qu'il ne faut pas le faire, parce qu'on va de nouveau cloisonner, parler du purisme, de l'expressionnisme, du fonctionnalisme, etc... il ne s'agit là que d'épisodes. On peut dire que vous faites le procès d'un modèle mondial et que ce modèle est plus que politique, il est géopolitique : c'est le modèle anglo-saxon, qui a dominé le monde jusqu'ici. Chémétov a dit tout à l'heure que les Français n'allaient jamais à Milan, c'est vrai, parce qu'ils considéraient Milan, dans leur outrecuidance comme une province asservie mais ils allaient tous faire le voyage d'Amérique, il n'y a pas un responsable, pas un homme d'affaires des vingt dernières années, pas un architecte même, qui n'ait sacrifié au voyage en Amérique. Le phénomène anglo-saxon ne s'est pas implanté brutalement. Mais très librement, dans certaines couches de la société et nous l'avons subi quelquefois sans le savoir dans l'architecture comme un réflexe.

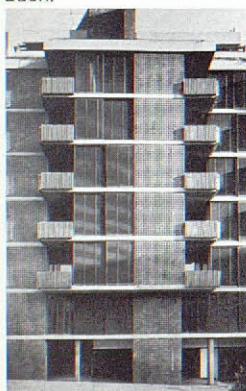
Même Le Corbusier se fait traiter d'hygiéniste alors qu'au fond, dans sa réalité construite, il ne l'est pas. Son architecture pleine d'humus, est fruste et brutale. Depuis 1900, tous les modèles sont anglo-saxons et nous les avons non seulement subis, mais acceptés, nous les avons faits proliférer et nous ne les avons plus discutés. C'est pourquoi le phénomène Taller, est important. On peut dire que le climat méditerranéen relève le gant, et Bofill en est le héros. qu'il ne soit en

A. G. : C'est peut-être aussi là que ça nous interpelle, là où la France en découvrant le modèle américain, a perdu cette dimension de la Méditerranée que Braudel nous a si bien décrite.

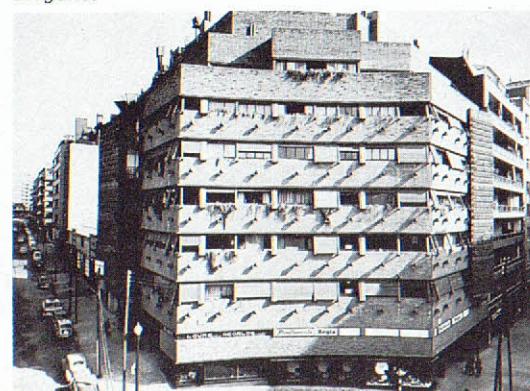
C. P. : J'insiste sur le modèle anglo-saxon, car ça va très loin quand on connaît les pays du Nord.

A. G. : J'ai pourtant entendu Bofill dire que l'architecte qu'il respecte le plus, c'est Alvar Aalto.

1962-63. Immeuble d'habitation, Barcelone, 28 Calle Compositor J.S. Bach.



1963-65. Deux immeubles mitoyens d'habitation, Barcelone, 4 Calle Compositor J.S. Bach, Place San Gregorio.



1963-65. Immeuble d'habitation, Barcelone, 99 Calle Nicaragua.



1964-68. Barrio Gaudi, 1^{re} tranche, Reus (Tarragonne).



C. P. : Oui, mais si l'on connaît les premières maisons d'Alvar Aalto, on constate qu'elles n'ont rien à voir avec ce qu'Alvar Aalto a développé par la suite ; il s'agissait d'un bouillonnement extraordinaire et anachronique, de la défense d'un individu par rapport à un climat architectural ambiant. Le cas de Wright est similaire...

A. G. : Oui, mais ce qu'il y a d'intéressant dans Wright, c'est qu'il a, comme le Taller, cette dimension de l'éclectisme et de la recherche du modèle culturel. Lorsque Wright construit l'Hôtel Impérial à Tokyo, il y a un travail sur la tradition et lorsque le Taller construit à Paris, il peut faire des erreurs, mais en même temps il apporte un éclaircissement de la matière dont est faite la ville. Le premier projet qu'ils ont fait pour les Halles, l'éclipse, a été pour tout le monde un choc qui traumatisera longtemps beaucoup d'architectes. Ca fait dix ans, vingt ans qu'on travaille sur les Halles, et il faut que ce soit un homme venu du sud, un nouveau Bernin qui vienne faire une éclipse en brique au centre de Paris ; cela, il fallait le faire, merci au Taller ! Il fallait oser faire quelque chose qui n'entrant pas dans la logique de cette espèce de broyeuse technocratique qui avait voulu nommer les Halles lieu de consommation.

Bernard Huet : Ce qui m'étonne et me surprend dans le travail du Taller c'est qu'il s'agit d'un exemple de situation dramatique ; drame à l'espagnol, avec cet aspect tragique et morbide dû à une fascination certaine de la mort, compensée d'ailleurs par une vitalité fantastique. Ce sont des gens qui ont assumé de vivre avec plaisir. La dimension du plaisir et du désir est totalement acceptée chez eux, mais dans une série de situations douloureuses (ce qui implique une dose de masochisme extraordinaire) situation d'opposants politiques en Espagne, situation de « métèques » à Paris, mais également dans leur situation à l'intérieur du Taller. Je m'explique sur ce dernier point : l'équipe ne fonctionne que par le jeu des contradictions des différents membres du Taller. Le rôle prédominant de Bofill, en tant que fondateur, et animateur de l'équipe, consiste à absorber pour lui-même toutes ces contradictions. On a parlé du caractère catalan de son architecture, or personne n'ignore que des deux designers principaux, l'un est anglais et l'autre d'origine russe. Donc rien de très catalan là-dedans ; mais ceux-là s'avèrent être plus catalans que les catalans, comme les travestis sont plus femmes que les femmes, et c'est cet art du déguisement qui arrive à faire passer une partie de la contradiction. Il y a une contradiction encore plus fondamentale, qui s'inscrit dans la problématique générale des architectes contemporains. Le point de départ, si l'on excepte les premiers immeubles de rapport de Barcelone, est une recherche frénétique sur la géométrie, recherche méthodologique très analogue d'ailleurs à celles qui se pratiquent un peu partout dans le monde, et dont l'exemple est Moshe Safdie à Montréal. Les premiers dessins et les études fondamentales du Taller portent sur les combinaisons géométriques situées dans un espace euclidien, isotrope et non inscrit dans l'histoire. On voit fort bien ce processus dans les premières études de Walden 7 dont les premières maquettes sont de petits cubes empilés ; la Petite Cathédrale de Cergy part du même principe. Or, tout à coup, cette abstraction de l'espace, cette espèce de géométrisation stérilisante se transforme en

monument par l'insertion d'une dimension onirique et irrationnelle, qui découle d'analogies dont aucun architecte français n'oserait parler : personne n'oserait partir de l'image d'une cathédrale gothique, d'un château ou d'un labyrinthe, personne n'oserait avouer qu'il part de là, bien qu'il le fasse peut-être inconsciemment. En tous cas il n'exploiterait pas la dynamique de l'analogie ou du symbole pour constituer la valeur proprement poétique de la masse architecturale. Mais cette démarche propre au Taller crée un état de tension très violent au sein de l'équipe avec d'un côté, les méthodologues et les mathématiciens, et de l'autre côté, les poètes et les visionnaires. Certains dessins révèlent ce côté visionnaire avec une fascination pour l'Illuminisme, pour toute cette période d'architecture rêvée, dessinée et non construite qui, pour moi, renvoie une fois de plus à la contradiction fondamentale, cette impossibilité, cette « utopie négative » dont parle Tafuri à propos de Piranèse. Cette tension fait osciller constamment le Taller entre ces deux pôles, et Bofill est le seul élément qui arrive à les contrôler. Grumbach a parlé de retour à la barbarie, mais moi j'ajouterai qu'il s'agit presque d'une « pensée sauvage », dans la mesure où les rapports du Taller avec l'histoire sont d'une naïveté déconcertante.

P. C. : Tu as prononcé souvent le mot de Naïveté, cette réitération me paraît devoir être relevée, car c'est cette grande qualité de naïveté qui permet aux dessinateurs du Taller d'agir, non contrôlés par tout un système de barrières et d'interdits, et c'est ça qui est merveilleux. Quand Bofill dit qu'il est un provocateur culturel, il pose lui son activité d'architecte non naïf, employant des architectes naïfs, pour les stimuler dans cette voie et la réussite est là. Mais je crois que plus que de l'éclectisme, c'est en fait un anti-design qui naît là, chacun d'entre nous a pu participer à l'anti-design, mais par quelle évidence, par quelle chance ou quel bonheur le Taller montre réellement la naissance de l'anti-design, peu importe. Ce qui est important c'est de constater qu'une période est finie, et que maintenant le design devient vraiment l'expression culturelle et idéologique d'une réaction politique. Ce qui me plaît aussi c'est qu'ils parlent d'esthétique, ils osent en parler et le débat architectural devient enfin de l'ordre esthétique. Grumbach a prononcé les mots « dépense » et « économie ». Quant on pense au sens que pouvait avoir le mot « dépense » ; en économie domestique, c'était l'intendance, et l'économie n'était pas le moins cher, mais la hiérarchie des choix et des moyens. Toutes ces notions liées au mécénat étaient inscrites dans le flux de dons ; toutes les notions hygiénistes de l'architecture post-industrielle, que Dieu ait l'âme du Bauhaus, sont établies sur des idées de restrictions. Ce coitus interruptus de l'Aussen et de l'Innen, le Taller aussi y met fin, réintroduisant la dialectique de la grotte et de la terrasse dans le ventre ombreux de Walden 7, accolé aux cylindres décorés de la cimenterie.

A. G. : Là où ça nous interpelle et où ça interpelle beaucoup d'architectes, c'est d'oser réaffirmer l'importance du visible, c'est-à-dire quelque chose qui perdure par rapport à l'habiter ou par rapport à l'usage. Devant l'effet d'évidence de l'architecture du Taller, on n'a pas envie de poser la question de l'usager, car ça parle ailleurs, ça parle là où ça perdure, Bernard Huet me montrait tout à l'heure des photos d'appro-

priation de Reus dix ans après, je pense qu'il est évident, que là où il y a de l'architecture, il y aura de l'appropriation, mais partir de l'appropriation pour constituer l'espace, c'est d'une bêtise absolue, d'une naïveté imprudente !

Biblioteca del Taller : À propos de la géométrie dont parlaient Huet, je veux dire que le travail de la géométrie dans l'architecture, ressort de cette pratique chamanique qui est celle des figures cachées. On ne la voit pas lorsque le bâtiment est construit, mais c'est la figure cachée qui ordonne. L'aspect métaphorique des constructions, c'est effectivement une autre réalité que l'objet effectue une fois qu'il est construit. Le qualificatif d'utopie concrète pour l'architecture dans la société actuelle exprime bien l'articulation du réel et de l'imaginaire. Je crois que la nécessité de cette utopie concrète c'est une très grande facilité de manipulation de la géométrie. Ce passage permanent du spontané au raisonné c'est le mécanisme de l'invention. Il y a de la mauvaise architecture si on construit la géométrie, il y a toujours de la mauvaise architecture si on est toujours au niveau des tripes sensibles, la bonne architecture c'est ce passage. Le Taller joue de ces constructions destructions.

C. P. : Il faudrait tout de même rappeler que vous faites du particularisme dans ce domaine en exaltant uniquement Bofill. Pour qui connaît l'Espagne, on retrouve le même contenu émotionnel chez tous les architectes espagnols, même chez ceux qui sortent de l'école la plus rationaliste. Ceux qui ont essayé de se regrouper dans l'école de Madrid, comme Higueras et Fullaondo déclenchaient, introduits en France, exactement les mêmes refus, exactement les mêmes provocations sous une toute autre forme. Pour définir l'attitude particulière du Taller vous avez employé le mot de provocation. Je ne crois pas, qu'on puisse avoir le droit de faire de la provocation architecturale bâtie. Je dis non ! On ne peut pas avoir cette attitude en aucun cas lorsque l'on construit. Dans les données du Taller, il y a deux événements, l'événement bâti-construit, et l'événement projeté et vous devez faire la différence entre les deux. L'événement bâti c'est Reus, c'est la cimenterie et l'événement projeté c'est tout à fait autre chose, car il ne s'agit plus de la même dialectique ; le Taller fait de l'événement projeté une démarche copiée sur celle des peintres, sur celle des artistes. Nous avons connu le complexe destruction-création, le Taller ne devrait cependant pas laisser passer volontairement l'ambiguïté que cet événement projeté peut être un projet réalisé. Si demain on a la colonnade dans le centre de Paris, moi je me désolidarise, je ne suis pas d'accord, et je prononce le mot de droit et de morale.

On ne peut pas faire cela.

A. G. : On s'est mal compris, je ne pense pas que ce qui m'intéresse dans la colonnade, c'est le fait que ce soit une provocation. Pour moi ce n'est pas une provocation, c'est une évidence.

P. C. : J'approuve tout à fait ce que tu as dit entre le bâti et le projeté et qu'on ne peut pas projeter certaines ambiguïtés du projeté dans le bâti, mais quand j'ai défini Bofill comme provocateur culturel, c'était dans son attitude, dans sa démarche d'homme du projet.

Le collage de la colonnade du Bernin sur les Halles était une provocation culturelle ; malheureusement aucun projet n'aboutira aux Halles, même pas celui de Bofill. Ce qui m'intéresse chez

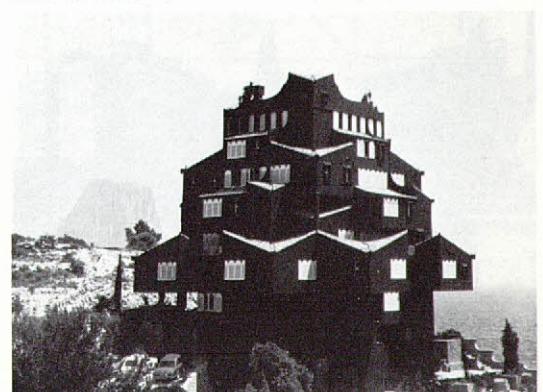
1965-66. Plexus, La Manzanera, Calpe (Alicante).



1966-67. Piscine, San Feliu de Guixols (Gerone).



1966-68. Xanadu, La Manzanera, Calpe (Alicante).



Bofill, c'est qu'il est l'une des personnalités les plus représentatives de ce que j'appellerais le formalisme critique. Sa provocation me paraît annoncer le début de la critique du formalisme et de l'un de ses modes : le design.

B. H. : Ce qui vient d'être dit est assez important, mais me gêne un peu car on n'est pas arrivé à qualifier le design sinon de l'extérieur. Pour moi c'est une opération qui fait rentrer l'objet architectural dans le système de la marchandise en le parant de propriétés formelles idéologisées renvoyant au mécanisme de la consommation des objets industrialisés. Une architecture de l'anti-design devrait délibérément s'exclure du système de la marchandise et de la consommation, en inscrivant dans les objets construits les dimensions du rêve, de la poésie, de la mémoire et de l'humour. La manière dont le Taller utilise l'analogie et les anciens archétypes de l'Occident comme catalyseur onirique et poétique pour produire une œuvre impure, imparfaite, éclectique, pleine de failles et de fissures où peut se glisser l'imaginaire du spectateur, est un premier pas vers l'anti-design, d'autant plus qu'il introduit une nouvelle dimension humoristique qui permet de prendre une distance ironique immédiate avec les mythes qu'il évoque. Ainsi, dans les dessins pour la Maison D'Abraxas ou de la Petite Cathédrale, Manolo éprouve le besoin d'ajouter quelques petits personnages anachroniques et cocasses qui désignent la relativité et la subjectivité du formidable monument qu'il vient de dresser.

C. P. : Je pensais qu'on était arrivé à une époque où l'on n'avait plus besoin de mémoire, où l'on devait inventer ou imaginer et je m'aperçois que dans une rotation des idées, d'une rapidité incroyable on est passé de la recherche plastique au refus de l'esthétique puis à la table rase et enfin au retour à la référence historique en 10 ans à peine. Je ne suis pas engagé dans ce renouveau de la mémoire, je n'ai pas cet appétit de la mémoire historique ni pour démarrer, ni pour poursuivre quelle que recherche que ce soit.

B.H. : Je voulais dire que le Taller ne part pas de la mémoire pour démarrer un projet ; où bien alors la mémoire est simultanée au démarrage, en tout cas il ne la refoule pas, alors que l'on avait appris aux architectes depuis le Bauhaus, qu'il fallait refouler la mémoire. Gropius dans un beau texte a écrit qu'on ne devait pas apprendre l'histoire aux étudiants en architecture, avant la 5^e année.

M.-C. G. : A propos de la mémoire, Grumbach a fait une critique acerbe de l'usager en renvoyant à la sociologie ; c'est ambigu car c'est réduire le décodage de l'espace de l'habitant à une espèce d'hygiénisme de l'usaïer, or celui-ci véhicule avec lui une dimension mythique, une imagerie populaire que justement on retrouve quand on dit cathédrale, passage, rue ; c'est la reconquête des images familiaires pour créer un nouvel espace, c'est la reconnaissance d'une dimension symbolique dans le logement. Je crois que les possibilités d'appropriation que l'on trouve dans les œuvres du Taller sont liées à cette reconnaissance d'une mémoire collective.

A. G. : Je suis d'accord avec toi, ma sortie sur les usagers est à modérer. Si j'ai écrit que « l'architecture est l'évidente nécessité de la mémoire », c'était préoccupé aussi par les gens qui allaient l'habiter, mais pas forcément « hic et nunc », puisque je crois que l'architecture a

vocation à être éternelle. L'architecture n'a rien à voir avec l'éphémère. Ce qui me passionne c'est la relation entre un travail sur la géométrie et un investissement sur des matériaux capables d'accueillir le temps comme la brique et la pierre qui prennent de l'épaisseur, comme la céramique qui toujours porte la marque du brillant non dégradable. C'est pour moi, un respect profond des usagers mais situé dans cette « longue durée » dont parle Braudel. L'architecture du Mouvement Moderne a totalement omis cette volonté à perdurer et à accueillir le temps. Le Taller réinscrit dans une tradition ce travail sur la géométrie et sur les matériaux sans systématisation formel, mais au niveau du mode d'invention, il y a cette démarche qui atteste que cette architecture va durer car l'architecture n'a rien avoir avec l'obsolescence.

C. P. : Je pourrais dire que le point le plus faible dans le travail du Taller, c'est le niveau symbolique pour lequel ils ne sont pas armés parce que partis sur un niveau visuel abusif, et je crois que ça donne un peu trop dans l'artifice.

A. G. : Je pense qu'effectivement il y a une espèce de naïveté au niveau du symbolisme, mais cette naïveté est totalement extérieure au Taller. Aujourd'hui, qu'est-ce-qu'on va symboliser ? Ça me paraît difficile surtout quand on construit en Espagne. J'estime que dans le travail qu'ils font sur le logement, comme par exemple la *Petite Cathédrale* ou *Walden 7*, il y a une dimension qui est celle de la chose publique, mais on ne sait pas encore s'il convient de donner cette dimension à un symbolisme qui se cherche.

C. P. : Si on est prêt à accepter la réinsertion de symboles profonds dans notre société, alors il faut les découvrir, il faut les inventer. Pour cela la mémoire ne sert à rien.

P. C. : Sur la mémoire apparente, l'historicisme, je partage tout à fait ton avis, mais dire qu'il y a une mémoire historiciste chez Gaudi quand il fait le parc Güell, je ne le pense pas : il y a jeu. Wright ou Gaudi étaient des intellectuels tout simplement. Très bizarrement même les gens du Bauhaus qui décrétaient qu'il fallait en finir avec l'histoire, étaient des intellectuels avancés et marxistes, ils pensaient qu'il n'était pas utile d'enchaîner les élèves avec le passé, qu'il fallait leur libérer les chemins de l'avenir, c'est bien plus important que tel ou tel bay-window qui maintenant est le fin du fin de l'accomplissement architectural. La moitié des jeunes gens qui opèrent actuellement quelles que soient par ailleurs leurs énormes qualités redeviennent des intellectuels et je souhaite que tous les architectes le redeviennent non pas en tant qu'individu, mais en tant que corps et qu'ils opèrent comme intellectuels dans la société, rendons encore une fois à Bofill le mérite de l'avoir compris.

C. P. : Ce n'est pas le phénomène artistique de Bofill qui nous a agressé.

P. C. : Ca a agressé un certain nombre de chers confrères qui ne peuvent pas le dire et qui ont besoin pour s'expliquer que les usagers viennent à leur secours. C'est cela l'imposture des usagers.

C. P. : Dans le texte d'introduction du dossier, Clotas écrit que « le Taller de Arquitectura s'est préparé à inventer des villes qui soient possibles, pleines de rêves, réalisables et imparfaites, avant tout imparfaites ». C'est le mot-clé. Il est très

important, car il n'est pas possible de la comprendre comme une imperfection programmée c'est évident, donc est-ce une imperfection beaucoup plus cachée et secrète, sous-jacente à la démarche du Taller ?

A. G. : C'est aussi l'aveu et la reconnaissance du fait que l'objet construit échappe toujours à ses conditions de production intellectuelles et techniques. L'architecture meurt de vouloir toujours tout nommer, désigner, contrôler, il y a une réalité de l'espace de papier, il y en a une autre de l'objet construit et il y en a une autre de l'habiter, elles ne coïncident pas. Elles renvoient à des registres différents et il faut admettre que dans ces disfonctionnements réside peut-être ce qui fait la poésie ou le rêve, donc la nécessité de survivre.

B. H. : On a peu parlé de la dimension urbaine qui pour le Taller semble être une préoccupation capitale, en ce sens d'ailleurs ils se rattachent au mouvement développé en Italie dans ce domaine.

Ils ont une manière intéressante d'aborder le problème, dans la mesure où ils proposent un système ouvert qui est par définition imparfait, Ils acceptent l'imperfection de l'urbain comme base de départ c'est-à-dire, qu'ils renoncent d'emblée à faire la ville totale et parfaite, comme Le Corbusier dessinait la ville de 3 millions d'habitants ou comme les urbanistes projettent des villes nouvelles qu'ils n'osent même plus dessiner de peur de les représenter. Par ce côté le Taller rejoint les théoriciens de la morphologie urbaine et de la « ville par partie », C. Aymonino, A. Rossi, etc... Il est intéressant de situer le Taller par rapport à A. Rossi enfermé dans une problématique schizophrène et tourné vers un monde poétique intérieurisé, ou bien par rapport à l'Ecole de New York qui pratique un retour puriste aux sources d'un certain langage du mouvement moderne. Ces deux alternatives nous proposent des situations closes, et conduisent à un repliement aristocratique hors du monde, alors que le Taller accepte l'imperfection du monde, l'imperfection du compromis et du désordre qui résulte du compromis ; il n'essaie pas de trouver une cohérence là où elle ne peut exister, mais il propose néanmoins une nouvelle dimension d'urbanisme à partir du logement social. Les patios de *Walden 7* sont des espaces publics d'une dimension dont on ne trouve aucun référent dans l'histoire.

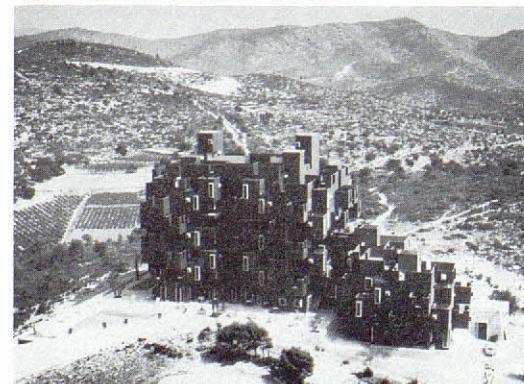
Ces énormes espaces constitués par l'accumulation de logements superposés et desservis par des coursives, n'ont rien à voir avec les empilements saugrenus et cahotiques, les pyramides de petits cubes qui restent, malgré la prétention de leurs architectes, une simple addition géométrique. Ces structures stériles ne renvoient qu'au système qui les engendre sans offrir de lieux publics nouveaux. La *Petite Cathédrale* est une superbe machine qui révèle ce qu'il y a de mesquin et de dérisoire dans la conception architecturale des villes nouvelles françaises. Ce qui passe à Barcelone paraît intolérable à Cergy aux yeux des bureaucrates étriqués de l'urbanisme officiel.

Même si le rôle du Taller se limite à montrer aux français qu'une possible alternative existe à la médiocrité ambiante, il faudrait le remercier. Un débat architectural public s'est ouvert grâce au projet Bofill pour les Halles ; Il faut le poursuivre car la France a besoin de provocation pour s'éveiller au problème de l'Architecture ■

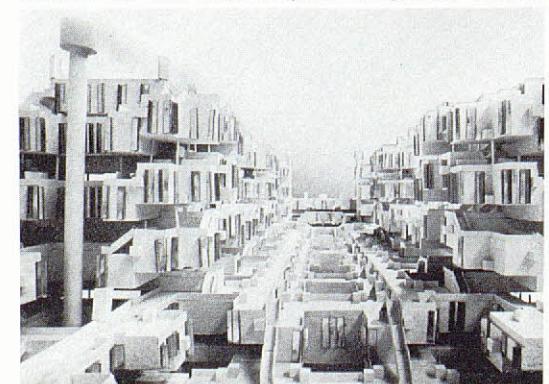
1966-67. Laboratoires Phytosynthétiques, Granollers, Barcelone.



1966-68. El Castell, Stiges, Barcelone.



1968-69. La Ville dans l'Espace (maquette), Madrid.



Barrio Gaudi (2^e tranche)

Reus (Tarragona), Espagne
Projet 1964-66, 1^{re} tranche 1966-68,
2^e tranche 1970-72.
Collaboration technique :
Emilio Bofill, Francisco Vila
Entreprise de construction : Icursa
Surface construite : 16 000 m²
Coût total : 45 millions de pesetas

Site : Le terrain de la 2^e tranche du Barrio Gaudi fait partie d'une zone de 10 hectares, à vocation agricole, à proximité immédiate de la gare de Reus.

Programme : Cette tranche porte sur 198 logements en accession à la propriété, subventionnés par le Gouvernement et dotés de crédit sur 15 ans. Comme pour la première tranche (302 logements) la population en majorité ouvrière, provient de l'émigration intérieure provoquée par l'industrie avicole.

Les logements sont desservis par un jeu de coursives, de terrasses et d'escaliers très complexes. Bien que très variés en forme et en surface, les logements correspondent à 3 types : il y a 10 % de 3 pièces (65 m²) 80 % de 4 pièces (80 m²), et 10 % de 5 pièces (90 m²). 70 % de la surface habitable du rez-de-chaussée est réservée aux commerces (1 bar, 1 restaurant et quelques boutiques). Le projet doit se poursuivre durant les prochaines années pour atteindre 2 000 logements.

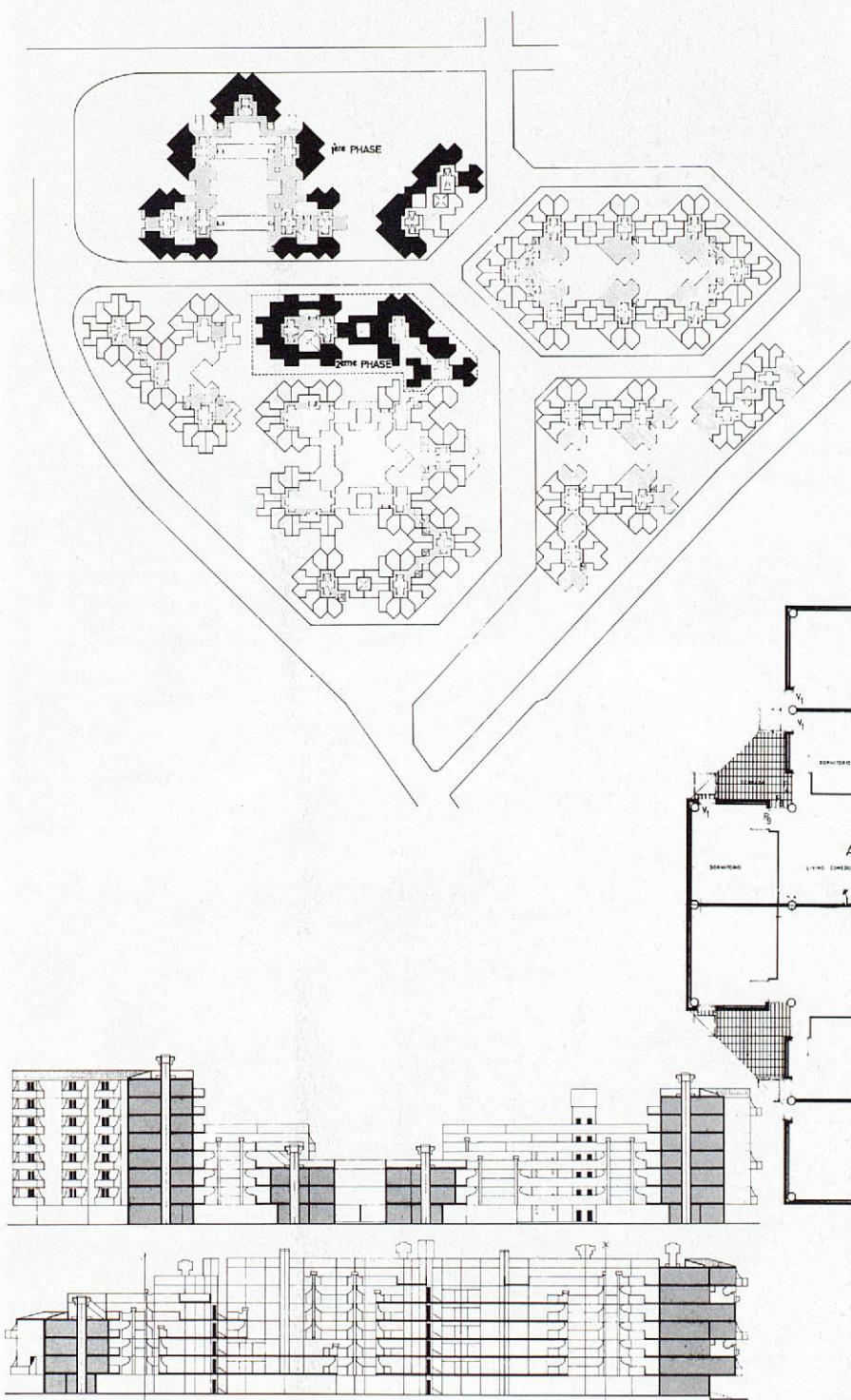
Construction : Ossature octogonale en B.A. ; planchers en hourdis ; murs de remplissage constitués de briques creuses avec face extérieure lissée apparente, vide d'air et contre cloison enduite. Coursives et loggias sont en briques enduites et peintes en rouge, orange, jaune.

Objectifs du Taller : Le « Barrio Gaudi » représente par le Taller la première expérience de réalisation d'un groupement de logements sociaux. Cherchant à résoudre le problème du grand nombre par une construction adaptée aux exigences économiques et techniques, il s'agissait de proposer un modèle formel d'organisation de volumes dans l'espace qui diffère complètement des canons internationaux en matière de logement social. Pour aborder ce problème il a fallu inventer une méthode de travail qui intègre les facteurs techniques, juridiques, économiques tout en permettant un langage esthétique, en accord avec

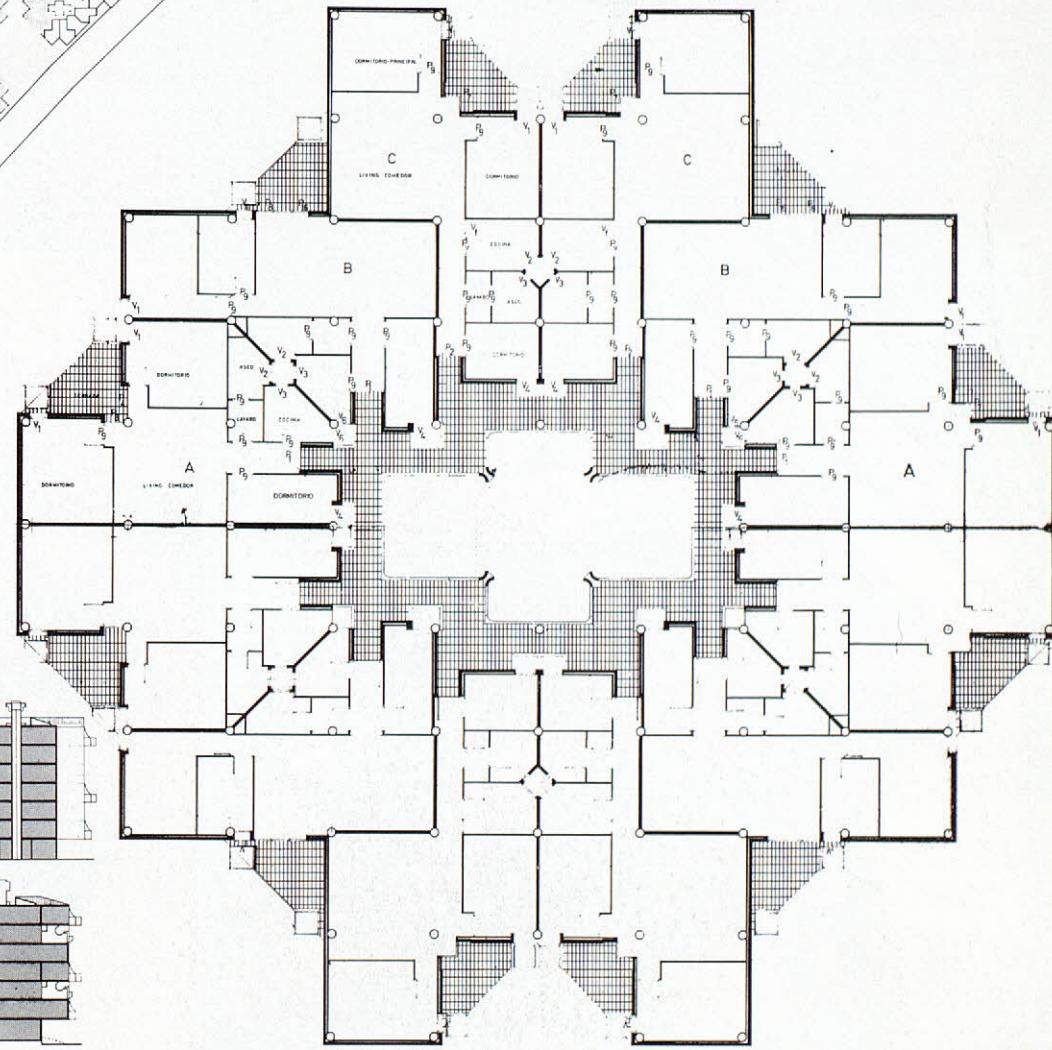
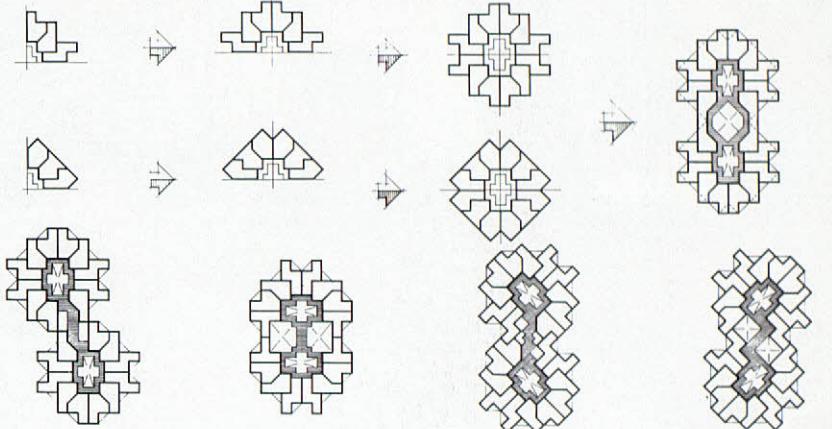
une nouvelle conception de la vie communautaire de quartier. Pour cela, un groupe de Taller a profondément réfléchi sur les modèles conventionnels de l'habitat et sur les organisations classiques-historiques des quartiers et des villes, avec la volonté de proposer une alternative. Parallèlement, un autre groupe abordait les possibilités géométriques d'organisation des espaces privés et publics en procédant à des recherches systématiques d'assemblage.

La réalisation matérielle du projet a été faite en utilisant les matériaux traditionnels et les mises en œuvres classiques de la région. La couleur a été introduite pour renforcer la structure de l'architecture et pour réaffirmer l'expressivité spatiale de l'ensemble. Alors que la majorité des habitants sont ouvriers émigrés, les gens de Reus appellent maintenant le Barrio Gaudi : « Le quartier des riches ! ■

Plan masse.

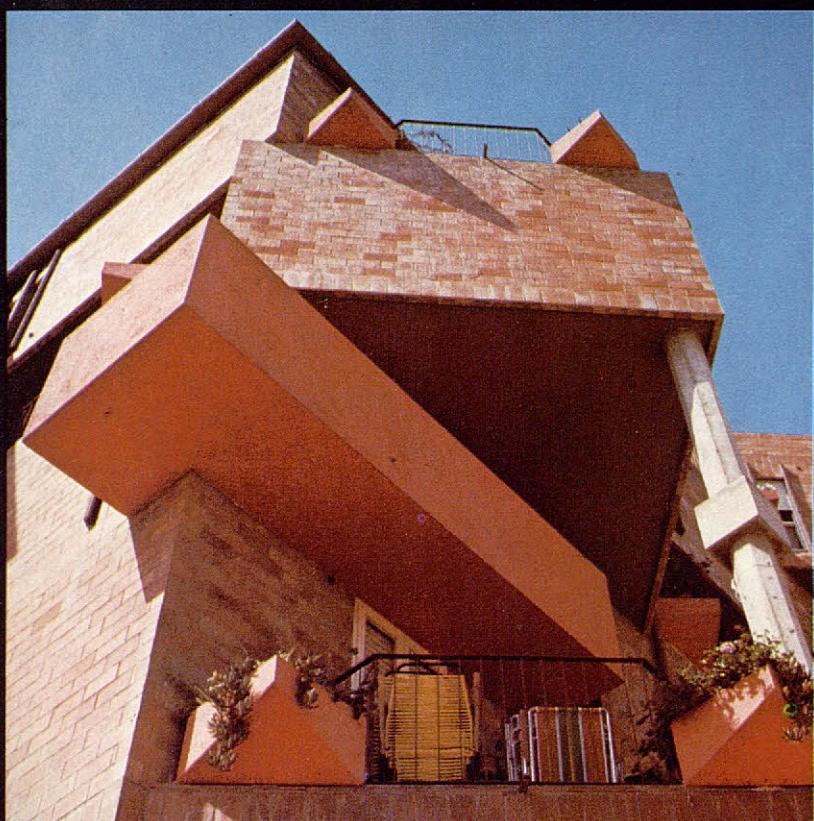


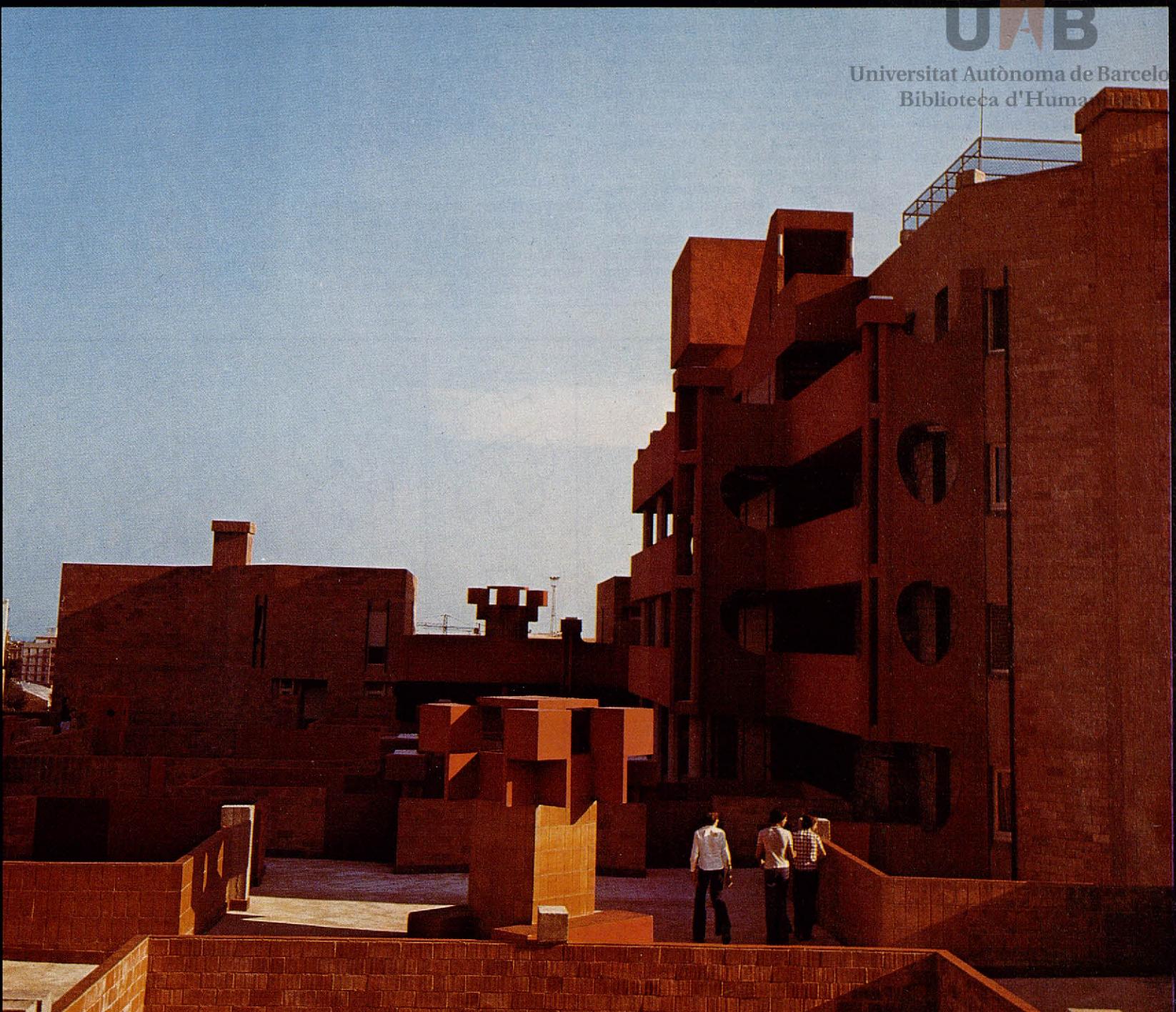
Schémas du système géométrique.



Coupes sur la partie bâtie.

Plan type du « nucleum normal ».





Moratalaz, Madrid
Projet 1970-72
Collaboration technique :
Emilio Bofill (architecte),
Mariano Giner (ingénieur)
Surface construite : 150 000 m².

Site : Le terrain (114 700 m²) est situé dans la zone du polygone 1 (quartier V, Moratalaz) qui s'est développée très rapidement selon le principe de « blocs » plus ou moins désordonnés, où sont logés les classes inférieures de la société madrilène, (en majorité des ouvriers et des immigrés).

Programme : L'ensemble doit porter sur 1 460 logements en accession à la propriété, dotés de crédits bancaires sur dix à vingt ans pour une population en majorité ouvrière et employés dont la plupart sont des fonctionnaires.

Il est prévu également des locaux commerciaux et des petits ateliers au rez-de-chaussée (2 783 m²), et à différents niveaux (5 898 m²), un centre récréatif (600 m²), des parkings couverts (3 000 m²), un centre paroissial (2 000 m²) et un ensemble scolaire avec une crèche (30 000 m²).

Construction : Ossature orthogonale de poteaux et poutres en B.A. avec un système spécial de nœuds créée par Mariano Giner (Ingénieur). Cloisonnement extérieur par petits panneaux préfabriqués en béton allégé

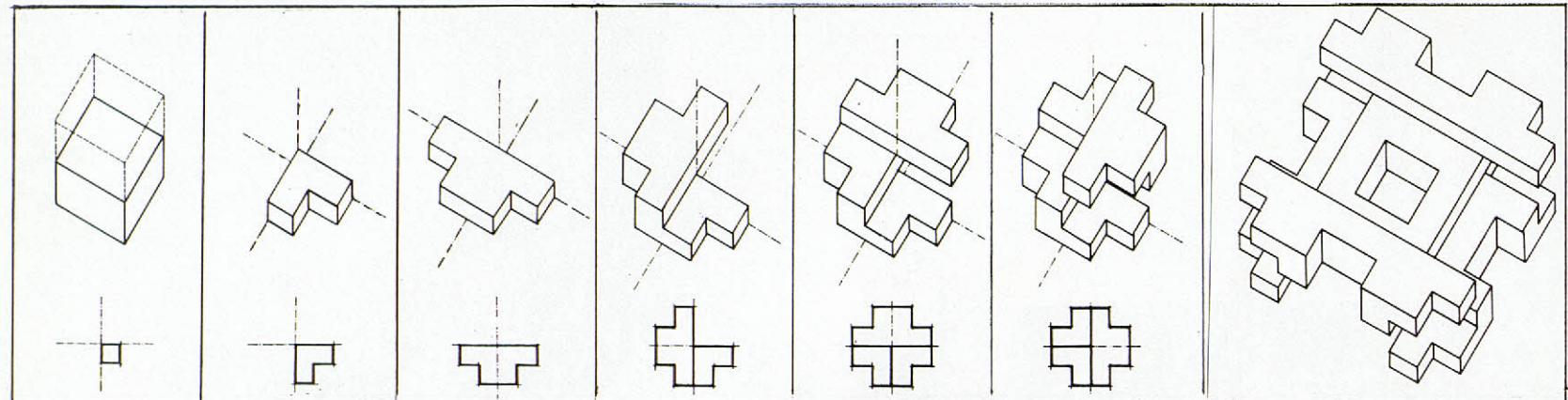
du type YTONG, moules pour former des franges verticales. Dalles de planchers réticulaires en B.A.

Universitat Autònoma de Barcelona

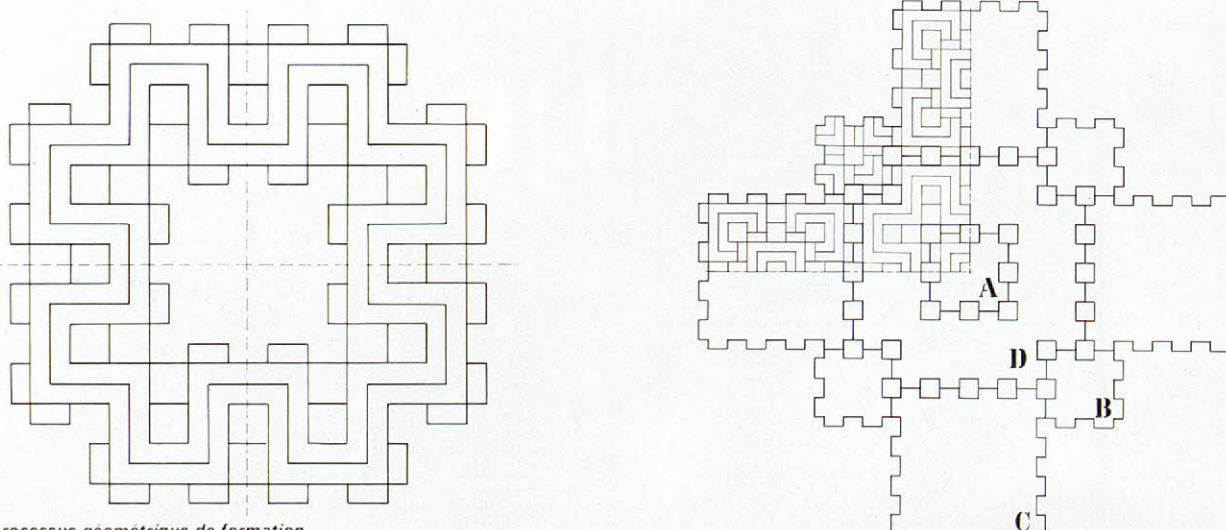
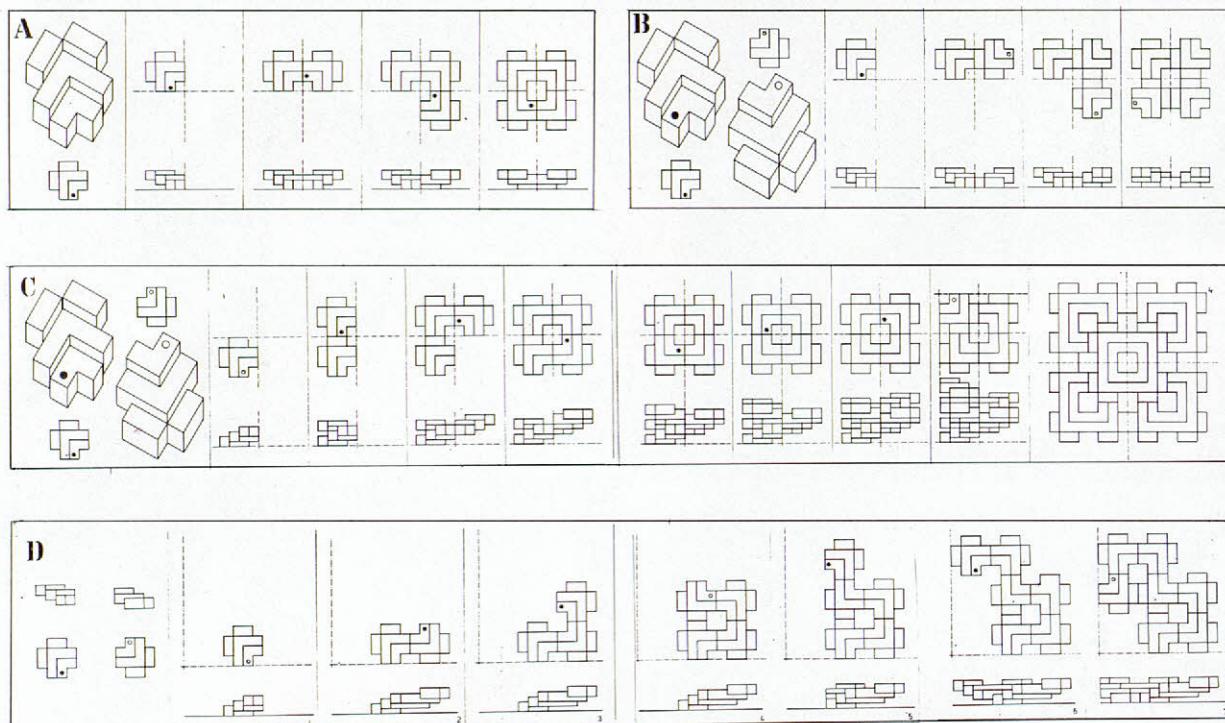
Biblioteca d'Humanitats

Objectifs du Taller : La « Ville dans l'espace » est le nom générique d'une recherche sur les groupements urbains que le Taller a élaboré pendant 3 ans, suivie d'un certain nombre de réalisations : le quartier Moratalaz à Madrid, Walden 7 à Barcelone et La Petite Cathédrale à Cergy, sont des applications de cette théorie générale.

Les objectifs fondamentaux en sont :



Première expérience du processus géométrique de formation.



Seconde expérience du processus géométrique de formation.

1°) Créer une image de ville future qui implique des propositions psycho-sociologiques sur des nouveaux modes de vie collectifs et sur le comportement individuel.

2°) Engendrer un système de modèles avec une organisation de l'espace ou la relation entre le « vide » et le « plein », le « public » et le « privé », l'« ouvert » et le « clos », soit la traduction formelle de cette conception.

3°) Etablir pour cela une méthode de projection basée sur un proces-

sus de génération géométrique de formes.

Du point de vue de l'organisation spatiale, l'objectif est de rechercher des éléments de base, les définir, et mettre en évidence les lois de génération de structures formelles en tenant compte de l'ensemble, de l'auto-régulation et de l'évolution du système interne de fonctionnement.

Les lois de formation sont celles qui proviennent de la théorie des isométries dans l'espace.

Le projet concret destiné à être construit à Madrid est un cas par-

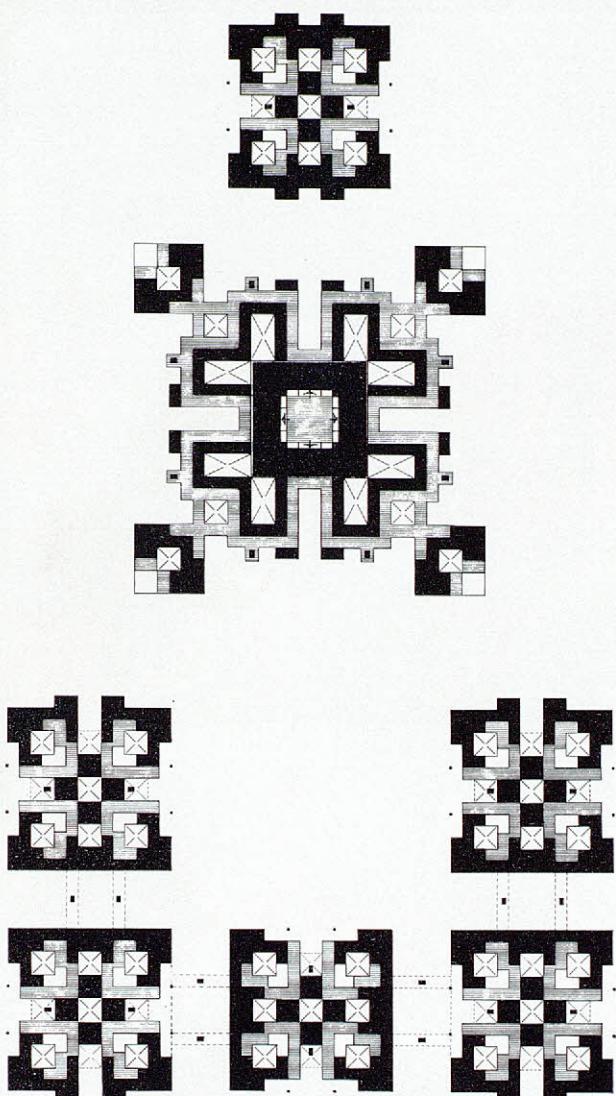
ticulier de cette théorie. Il est composé à partir d'un élément formé par 12 cubes tels que le toit serve de galerie, et donc permette l'accès aux cubes qui sont les appartements.

A cet élément correspondent les différents types d'appartements formés par un, un et demi ; deux et demi ; trois ; quatre et demi ou cinq et demi, demi-cubes (5 m × 5 m de base × 2,5 m de hauteur).

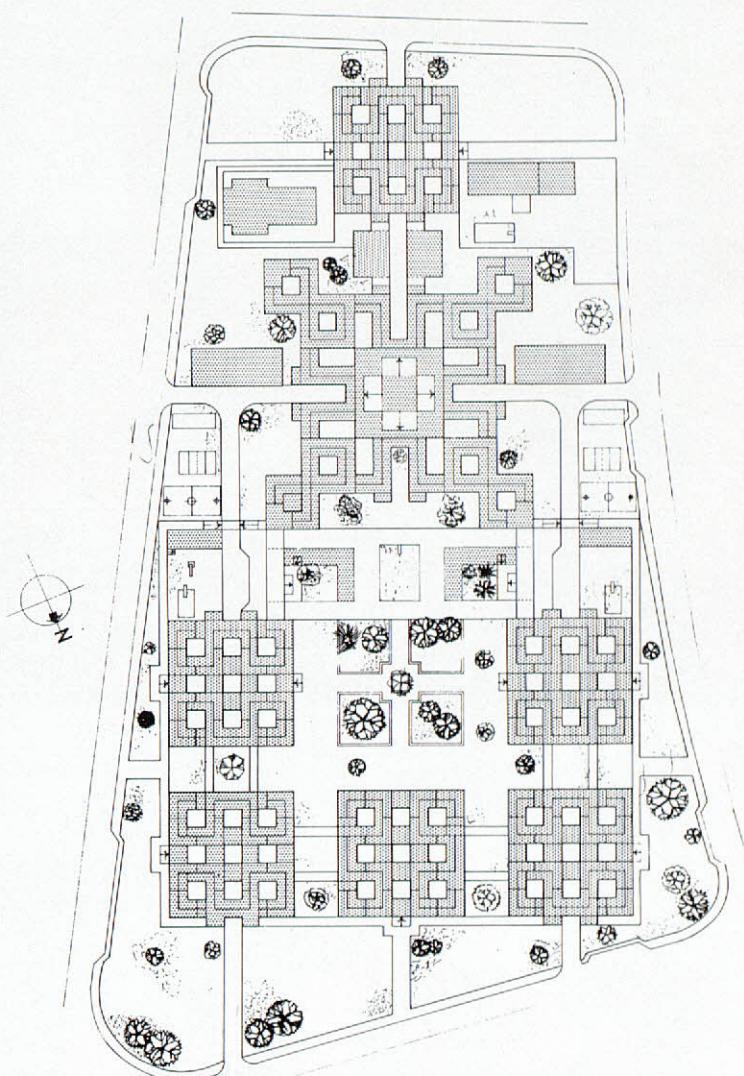
L'ensemble est formé par plusieurs de ces « noyaux » reliés entre eux par des ponts et des passerelles. On crée ainsi une sorte de tissu urbain

assez homogène qui rappelle, en quelque sorte les « casbah » nord-africaines, ou certains villages espagnols. Cet habitat est une « Ville jardin » dans l'espace, dont les promenades sont labyrinthiques et les vues toujours changeantes à travers les vides ménagés dans la masse bâtie.

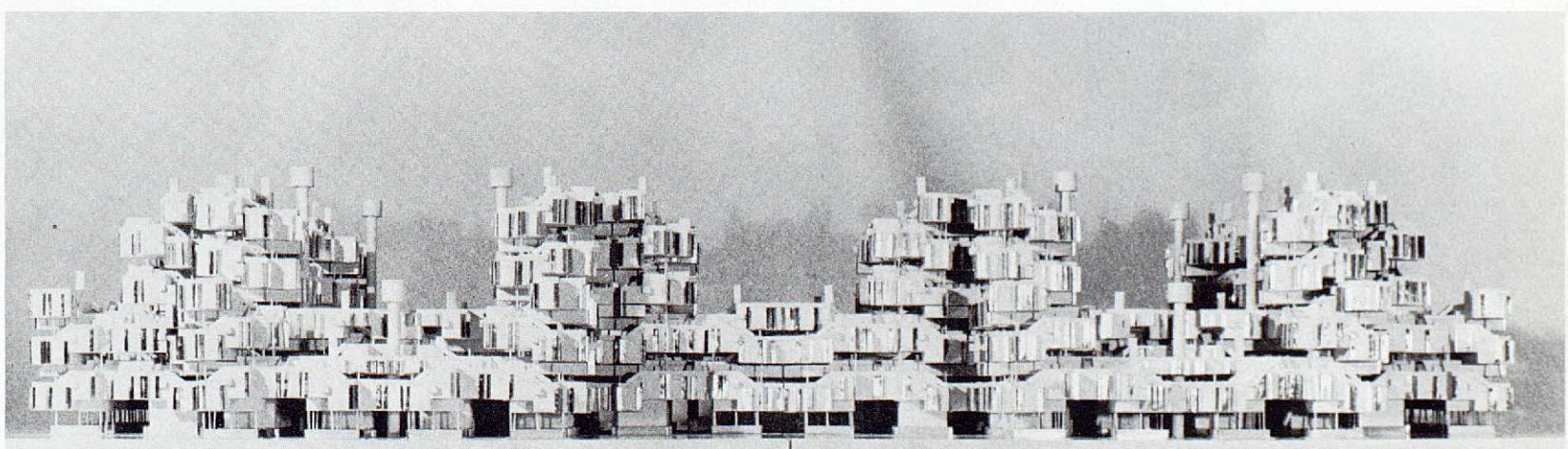
Les jardins privés, et publics, croisent à chaque étage pour récupérer plusieurs fois le sol en hauteur. On espère ainsi provoquer les rencontres dans ces espaces communs qui ne sont ni tout à fait publics ni tout à fait privés.



Plan schématique du niveau 2.



Plan masse.



La Muraille Rouge. le Viaduc

La Manzanera, Calpe (Alicante), Espagne
Projet 1969-75, 1^{re} tranche 1970-71,
2^e tranche 1974-75.
Collaboration technique :
José Margalef
Entreprise de construction :
Emilio Bofill S.A.
Surface construite : 3 650 m²
Coût total : 51 millions de pesetas

Site : La Muraille rouge est située dans le complexe touristique de la Manzanera à proximité des ensembles de logements Plexus et Xanadu sur une côte rocheuse et accidentée, dominée par le Penon de Ifach.

Programme : Cet ensemble de logements touristiques en accession à la propriété se situe dans le même contexte de développement touristique par la promotion privée.

Les appartements de la Muraille Rouge sont constitués de grands studios (60 m²), de 2 pièces (80 m²) et de 3 pièces (120 m²) qui peuvent être divisés comme le désire le client et dont les planchers sont à des niveaux très différents. Sur les toitures il y a des solariums et 1 piscine et au rez-de-chaussée 1 restaurant, 1 sauna et 2 petites boutiques.

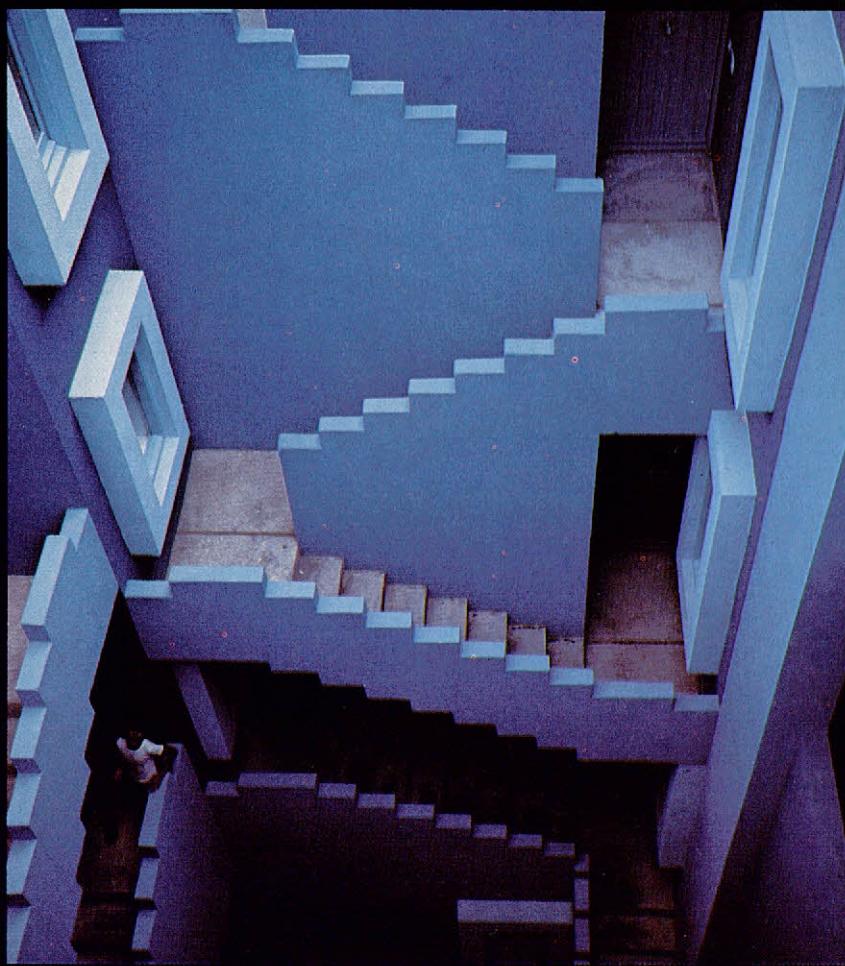
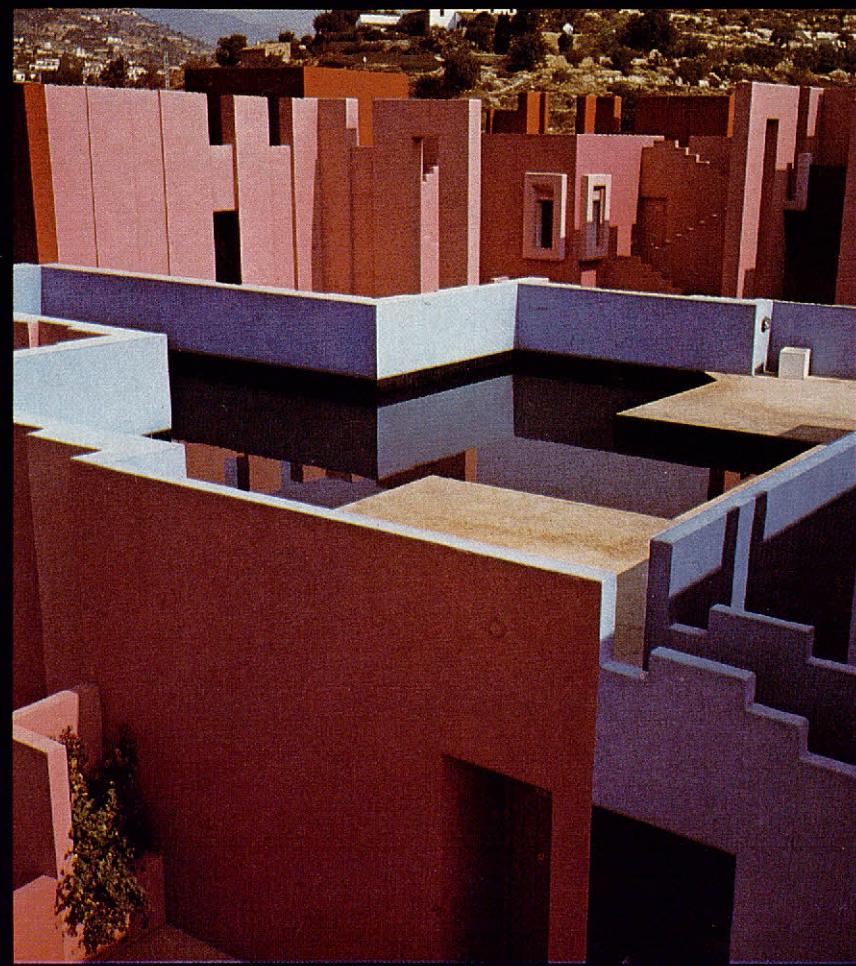
Construction : Murs porteurs en brique creuse de 20, vide d'air et contre-cloisons enduites ; planchers en hourdis ; terrasses plantées et carrelées. Tout l'édifice est enduit et peint en rouge à l'extérieur et en bleu vert violet pour les patios.

Objectifs du Taller : □ La Muraille Rouge : La Muraille Rouge est la dernière et la plus grande réalisation bâtie dans « La Manzanera » qui est le champ des différentes expériences réalisées tout au long de l'histoire du Taller et qui apparaît comme la synthèse de sa pensée architecturale. Alors que les réalisations antérieures de « La Manzanera » (Plexus et Xanadu) étaient une réponse architecturale au site par intégration et récupération de toutes les valeurs de l'architecture autochtone, la Muraille

Rouge, par contre, est la volonté de construire un objet qui conforme un paysage par contraste et opposition, comme le faisaient, par exemple, les temples de la Grèce classique.

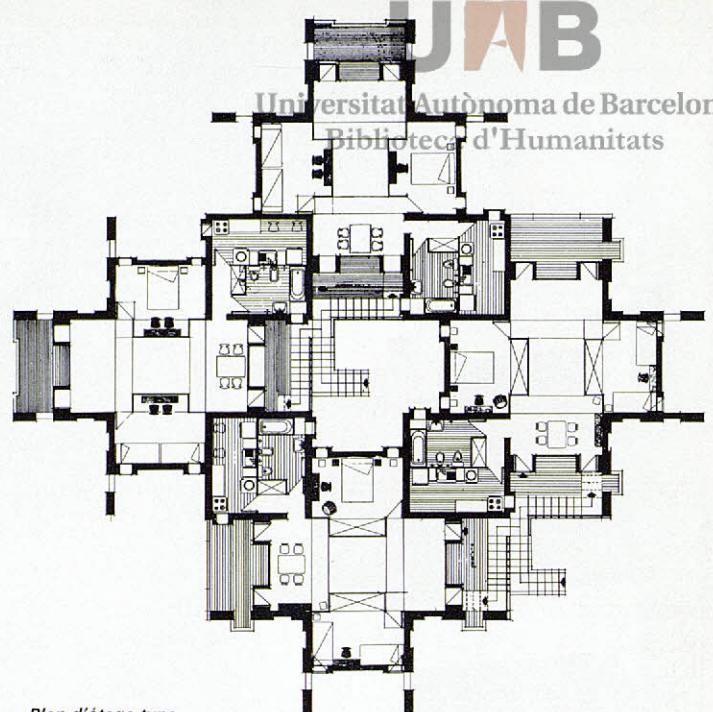
Comme son nom l'indique, c'est une sorte de muraille qui poursuit verticalement la ligne de la grande falaise sur la mer. La formalisation du projet qui évoque une esthétique constructiviste, crée un ensemble de cours connectées entre elles et utilisées pour les espaces communautaires. Le toit a été conçu comme une promenade entre des jardins, une piscine et des petits équipements servant à l'usage de la communauté. La gamme des rouges de la façade exprime la volonté de s'opposer au paysage environnant qui, par son caractère austère et sec, admet un tel jeu.



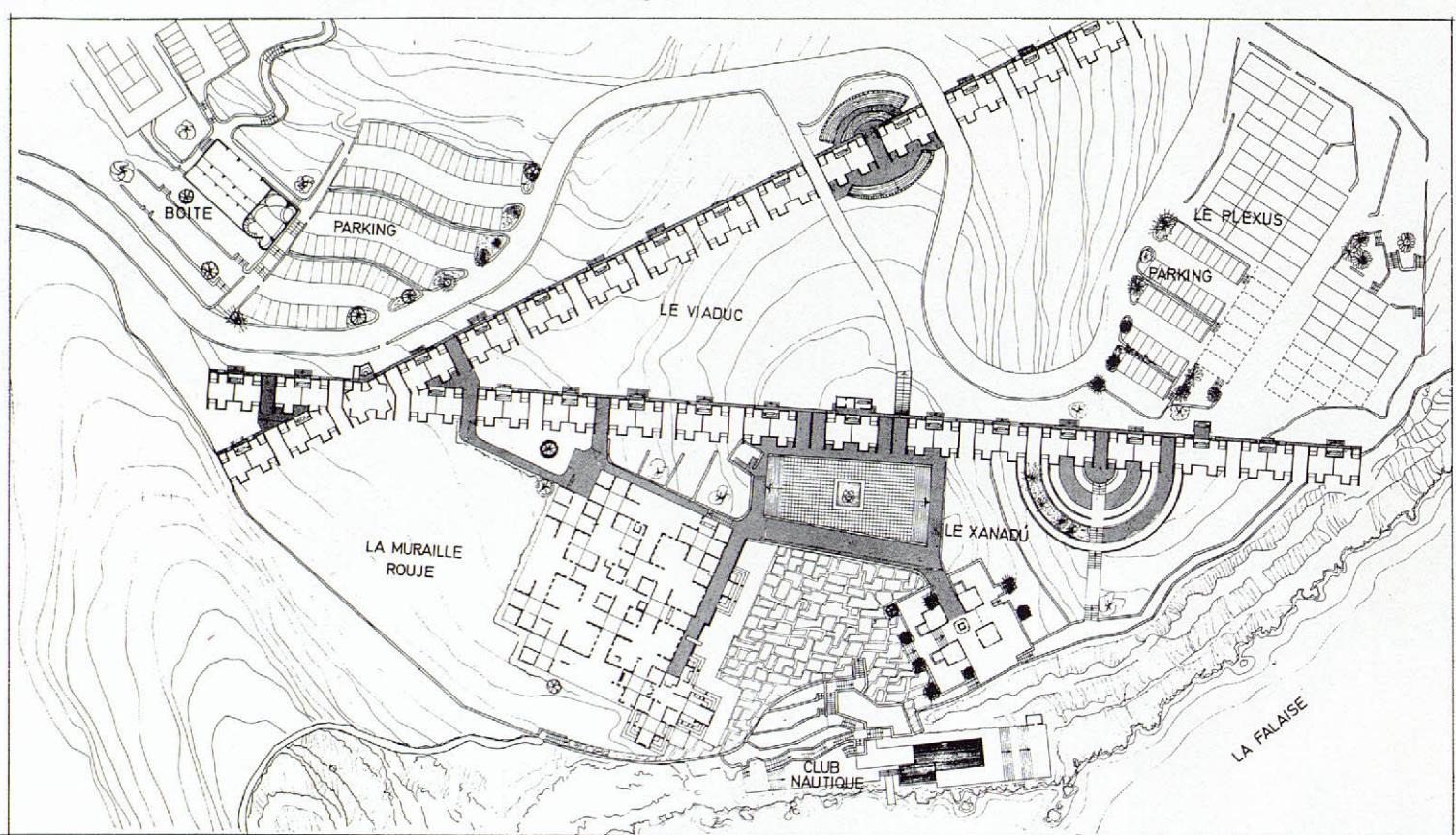




La Muraille Rouge : plan du rez-de-chaussee.

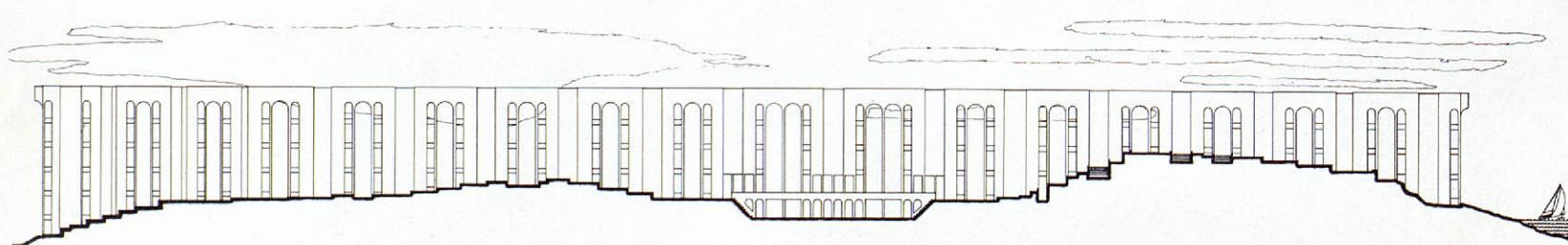


Plan d'étage type.



Plan masse de l'ensemble de la Manzanera.

Facade du Viaduc.



Le viaduc, le dernier projet sur le terrain de la Manzanera, est conçu comme une mégastructure qui organise l'espace des différents objets architecturaux existants (Plexus, Xanadu, la Muraille Rouge).

Le Viaduc est un projet important dans l'évolution du Taller, car c'est le premier exemple d'une nouvelle approche de transformation du paysage qui sera appliquée à d'autres projets : le Sanctuaire de Meritxell, l'aménagement frontalier du Perthus et, dans une certaine mesure, le Point M à la Défense.

Pour le viaduc, le Taller a utilisé une démarche inhabituelle à l'inverse de la méthodologie qu'il a mis au point pour ses autres projets de logement.

Au lieu de partir de catégories spatiales élémentaires telles que le plein/le vide, l'ouvert/fermé, le privé/public, et de systèmes géométriques puissants organisant des objets architecturaux et des tissus urbains qui seront soumis à une « image » analogique préexistante (la cathédrale, le monument, le château, etc...) le Taller, dans le cas du Viaduc, a utilisé un archétype architec-

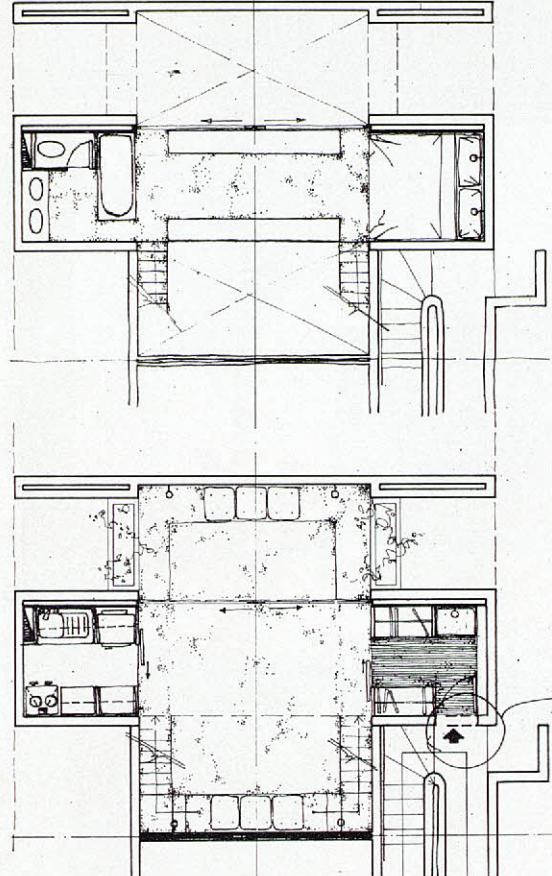
tural concret (l'aqueduc) avec toutes ses connotations historiques et symboliques et le transforme en objet habitable.

On peut parler ici d'un premier pas vers une *Architecture Conceptuelle*. Pour le Viaduc, les objectifs particuliers consistaient à

- construire par-dessus le sol et non sur le sol, en protégeant les arbres existants.
- faire un objet perforé à travers lequel chaque fragment de paysage soit « encadré ».
- habiter dans les piliers d'un pont,

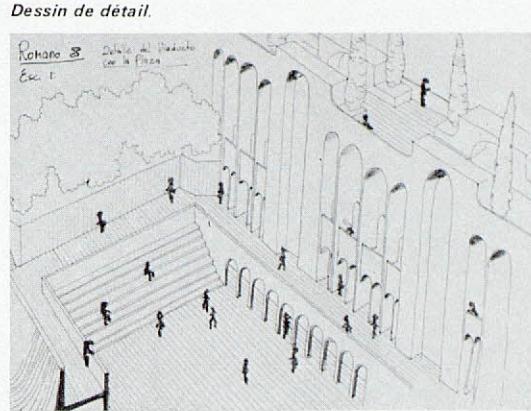
au lieu d'habiter « les murs » (comme dans la Petite Cathédrale). — utiliser le toit du bâtiment en tant que liaison piétonnière d'un point à l'autre du vallon.

- constituer une ligne droite qui organise deux formes (Malevitch).
- évoquer une image archétypique : celle des aqueducs romains d'Espagne : ceux de Morella et de Tarragona.
- produire un habitat linéaire pour le tourisme qui permette de construire au fur et à mesure des ventes d'appartements.

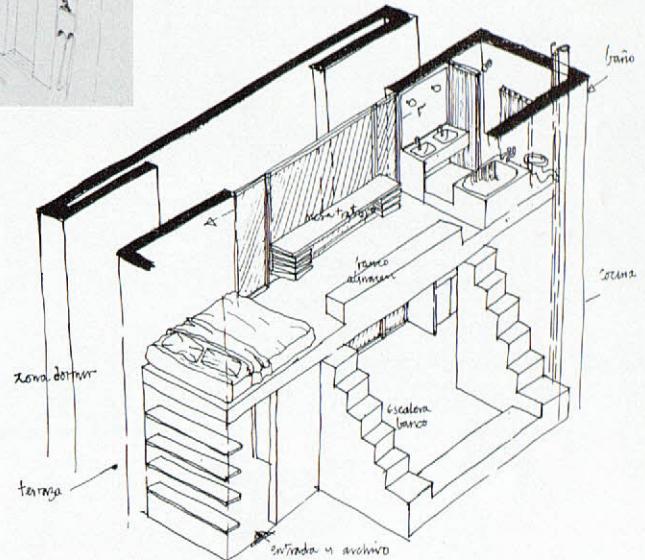


Le Viaduc : plan de logement type.

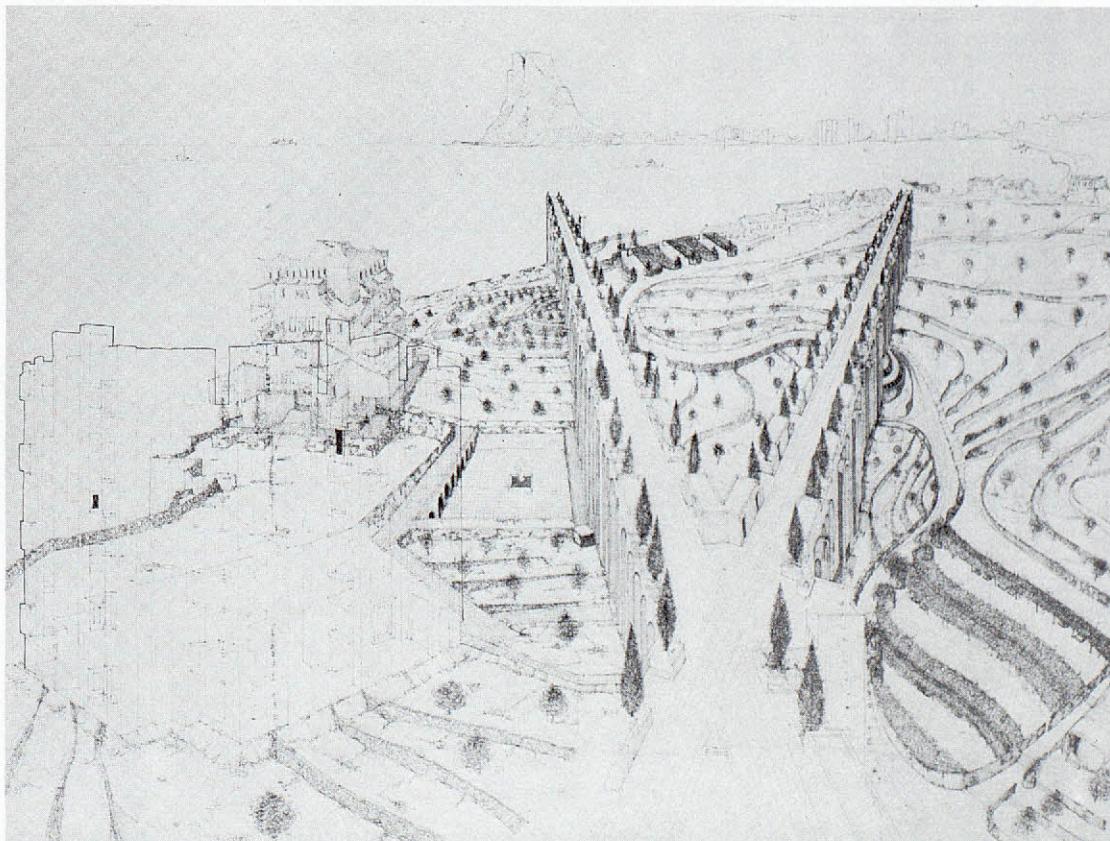
Le Viaduc : perspective de l'ensemble.



Dessin de détail.



Le Viaduc : axonométrie du logement type.



Walden 7

Carretera Nacional II, San Just Desvern (Barcelone)
Projet 1970-75, 1^{re} tranche 1973-75
Gros œuvre : Dragados y construcciones S.A.
Plomberie : EFAC S.A.
Électricité : EMTE S.A.
Surface construite : 40 000 m²
Cout total : 400 millions de pesetas

Site : Le terrain (5,2 hectares) situé à 7 km du centre de Barcelone et à proximité de la première sortie de l'Autoroute Barcelone Tarragone était occupé par les ruines d'une cimenterie dont une partie est réutilisée. Le projet est enclavé dans une banlieue industrielle et représente la pointe la plus avancée du développement résidentiel de Barcelone vers le sud. Le COS prévu est de 1,5.

Programme : 1) La première tranche de 368 logements en accession à la propriété (11 500 Pesetas au m²) est destinée aux cadres moyens qui peuvent bénéficier de prêt sur 15 ans. Les logements, groupés autour de 4 patios et desservis par des coursives sont répartis en 70 studios (30 m²), 23 studios ateliers (60 m²), 27 3 pièces (60 m²),

274 4 pièces (90 m²) et 74 5 pièces (120 m²) ; ces trois derniers types de logements sont en duplex. On compte 207 places de parking en sous-sol et 100 places en surface.

Au rez-de-chaussée se trouvent 1 400 m² d'équipements et de service dont l'affectation est contrôlée par le Taller (super-marché, laverie, parfumerie, librairie, boulangerie, banque, coiffeur, restaurant et sanitaires publics). Aux 5, 6 et 8 étages se trouvent 1 500 m² de locaux pour de petits bureaux, (profession libérale, école de danse, etc.) et 400 m² dont l'affectation est réservée à l'association des copropriétaires. Sur les terrasses sont situés 2 piscines et des solariums.

2) Dans les ruines de la cimenterie, le Taller aménage 2 500 m² pour son usage et pour des acti-

vités culturelles publiques (école, centre de recherche, atelier, spectacle, etc.). La première tranche comporte la transformation de 10 silos (en ateliers de dessins, bureaux, labo-photos, atelier de maquette reproduction et archives) et l'aménagement de salle de séjour, salle à manger, cuisine, salles pluri-fonctionnelles, 5 chambres d'invités et conciergerie, dans les structures de béton existantes.

L'opération devrait se poursuivre avec la construction de 290 logements locatifs, un vaste centre commercial, une école primaire (10 000 m²) et des locaux culturels expérimentaux ; en tout 71 000 m² de surface de plancher dont 70 % réservés au logement. Le parc central aura alors une surface de 20 000 m².



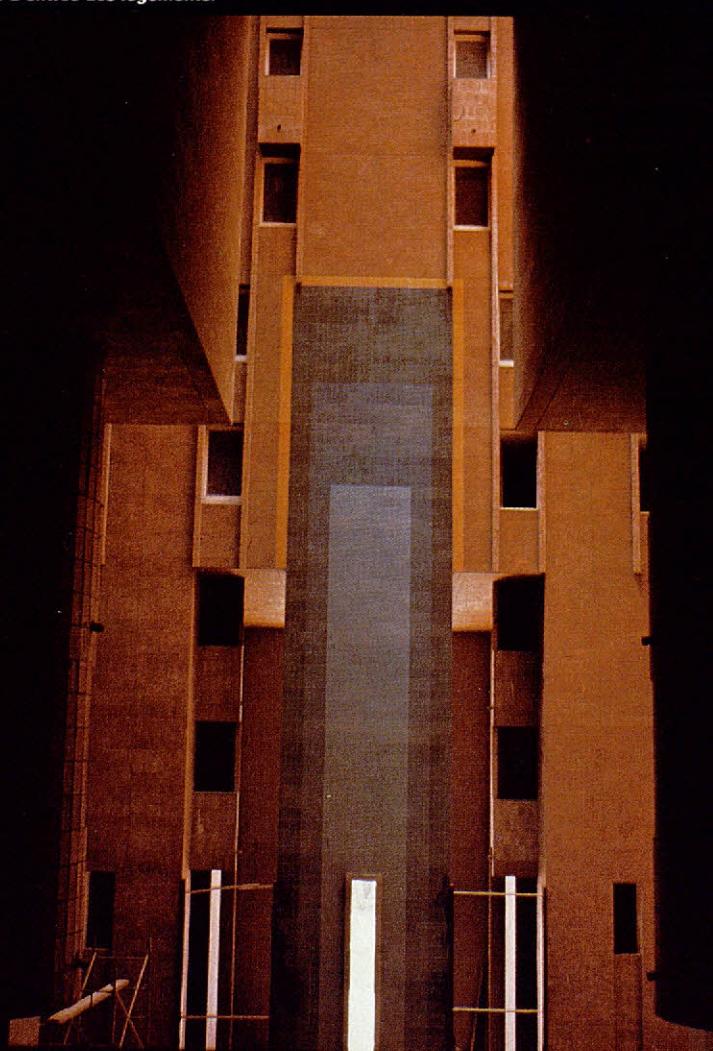
Vue de l'entrée des logements.

Porte principale des logements.



Vue des logements et de la cimenterie.

Patio d'entrée des logements.



Construction : Poteaux et dalles de planchers réticulaires en B.A. Remplissage des murs en bloc (60 x 40) de béton allégé (YTONG) revêtus de plaques de semi-grès, couleur naturelle, collées à l'extérieur. Les patios sont revêtus de céramique vert, bleu et jaune. Les cuisines et salles d'eau sont ventilées mécaniquement.

Objectifs du Taller : Le nom de Walden 7, bien qu'inspiré des ouvrages de Thoreau et Skinner sur la théorie du comportement humain, ne suit pas leur idéologie ; il désigne une conception psycho-sociologique de notre environnement urbain, opposée aux caractères purement techniques et spéculatifs qui dominent la plupart des opérations actuelles.

Ce projet est un modèle de logements sociaux formalisé selon une conception dynamique de l'espace, conçu comme unité cohérente mais diversifiée où on a cherché à opposer ma « privacy » de l'individu à des ambiances qui stimulent les relations inter-individuelles donc collectives.

Par ailleurs, on a voulu intégrer différentes fonctions publiques à divers niveaux de l'espace, c'est ainsi que le toit peut être approprié par les habitants, sous forme de solarium, piscines, jardins.

Bien que dérivé d'une étude géométrique rigoureuse sur la forme, on a voulu imposer au projet un caractère monumental, car il est destiné à créer un départ exemplaire d'une série de points forts et

singuliers qui devrait caractériser toute la ville.

Walden 7 apparaît comme une enceinte qui entoure une ancienne cimenterie remodelée et aménagée pour des usages privés et publics, selon un traitement basé sur des tendances esthétiques mêlées qui donnent à l'ensemble un caractère intemporel où passé et futur se confondent.

La typologie des logements a été établie d'après une analyse et une classification de toutes les fonctions qu'un individu peut accomplir dans sa vie quotidienne, avec pour critère, qu'il puisse profiter au maximum de son espace privé.

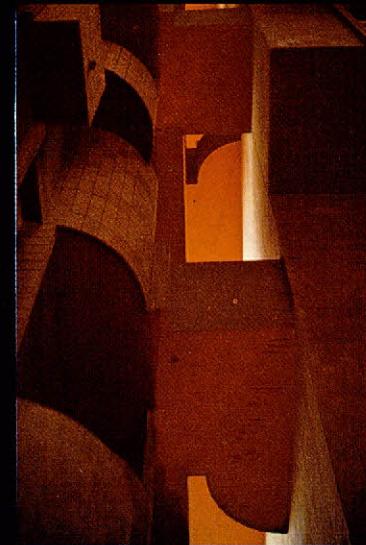
Ainsi on a proposé une gamme de possibilités de comportements différents des individus ou des groupes.

A partir de jeu combinatoire d'unités fonctionnelles élémentaires (constitué de carrés de 30 m²), on peut trouver aussi bien des cellules individuelles ou des studios pour artistes, étudiants, etc. que des appartements conventionnels.

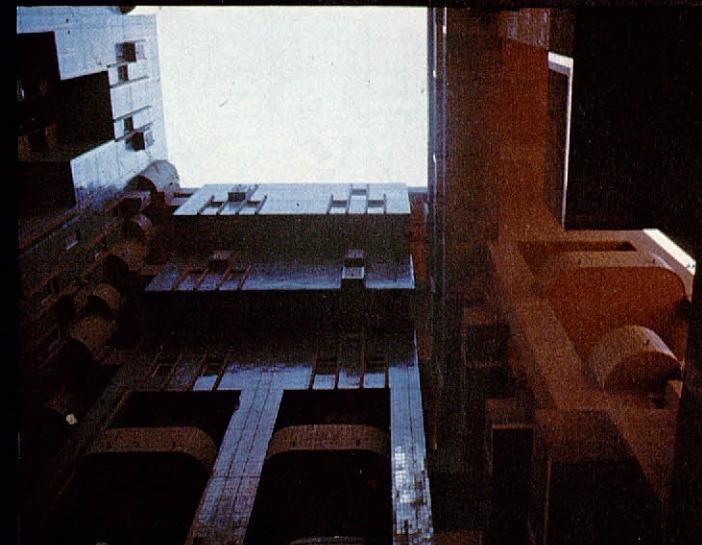
Le propriétaire peut choisir un aménagement à son goût ou adopter une solution de « design » intérieur réalisée par le Taller. La « peau » extérieure (revêtement en céramique naturelle) est homogène et sobre comme réponse à l'aspect cahotique et impersonnel du paysage environnant. Au contraire, dans les patios, l'usage de la céramique polychrome est destiné à provoquer une ambiance chaleureuse, vivante, et finalement stimuler la perception du spectateur ■



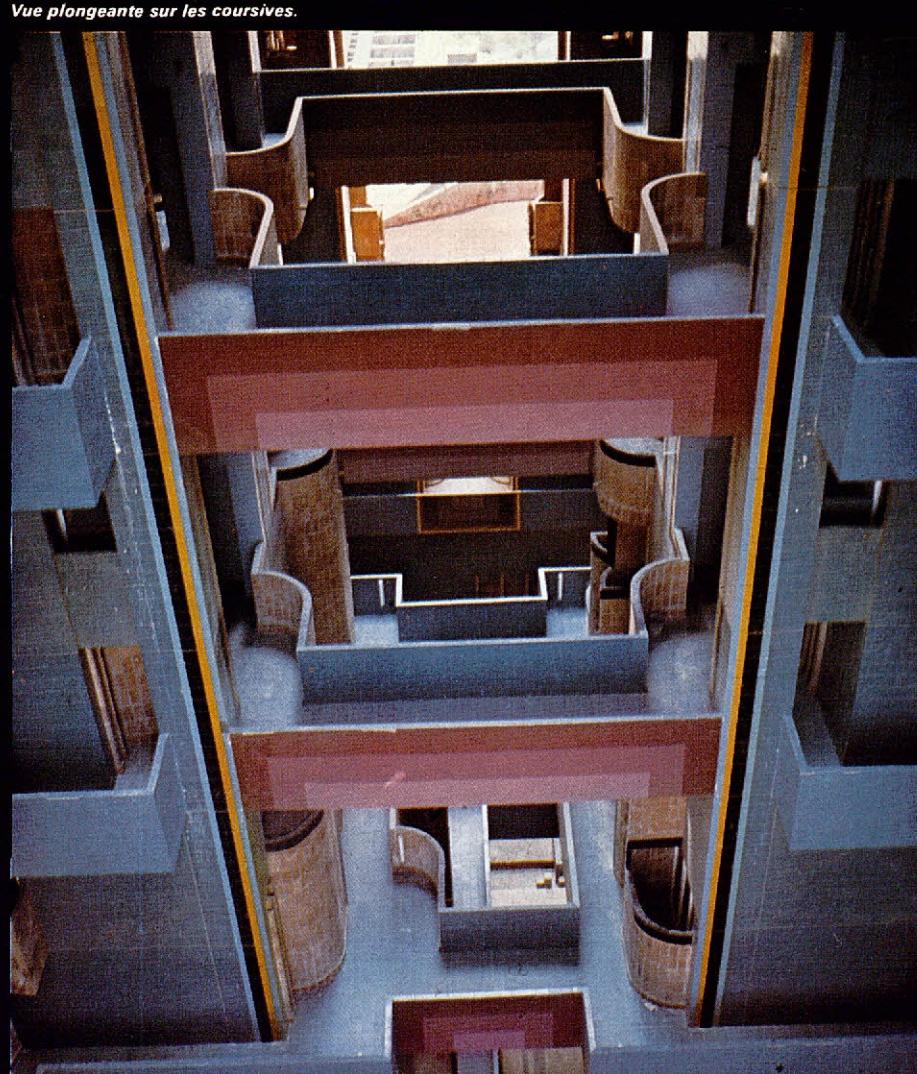
Transparence sur les patios.



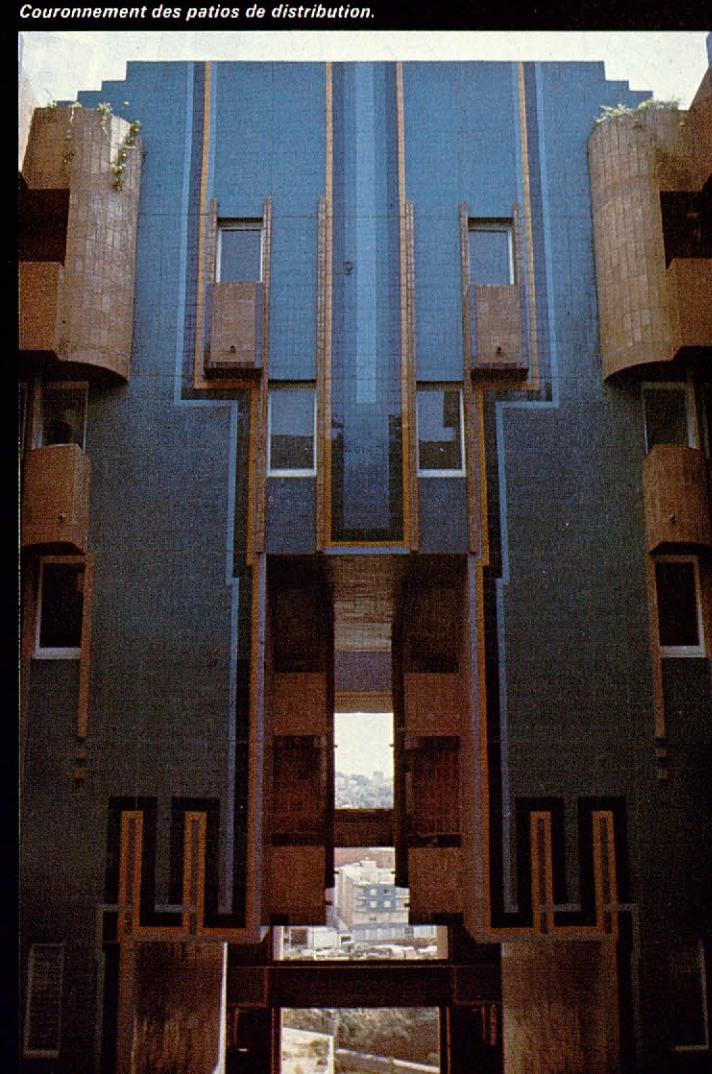
Détail des balcons intérieurs et des escaliers de duplex.



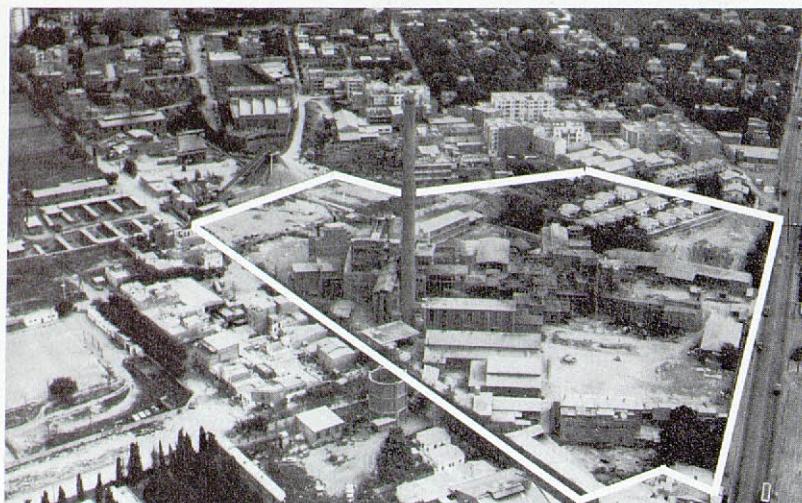
Vue ascendante des patios.



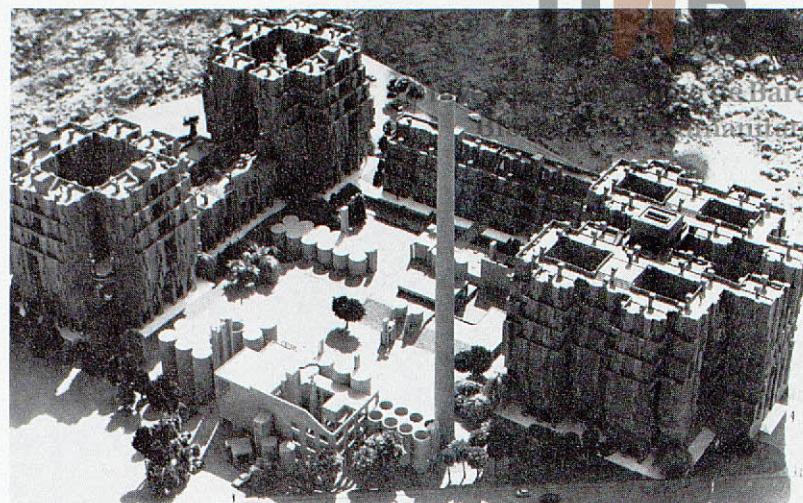
Vue plongeante sur les coursives.



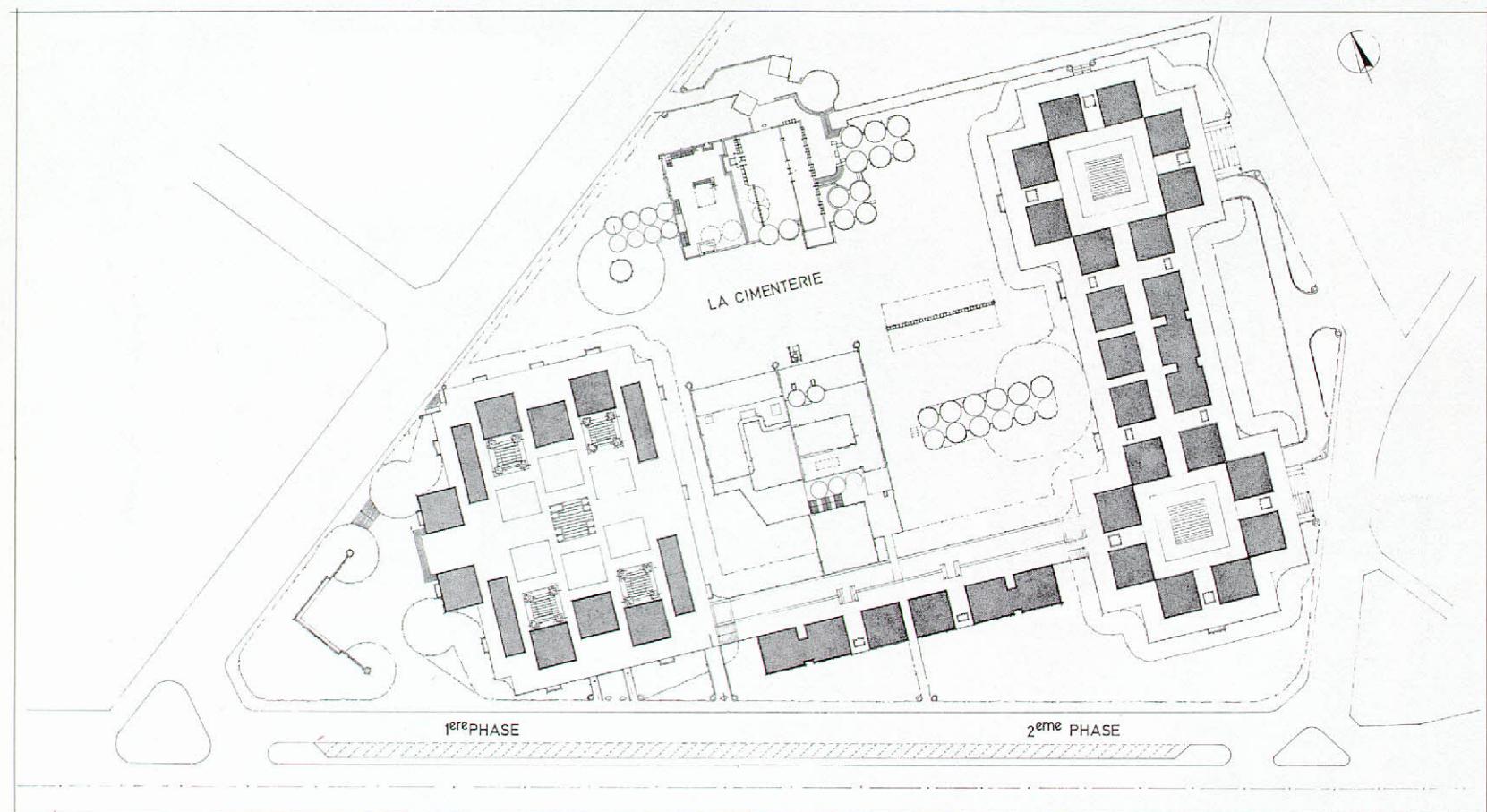
Couronnement des patios de distribution.



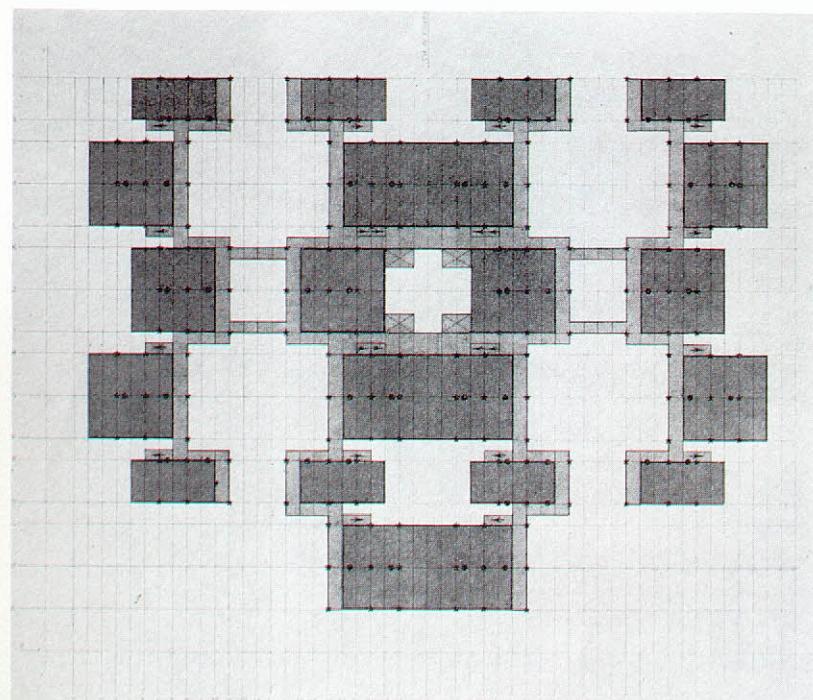
La cimenterie, état antérieur et terrain.



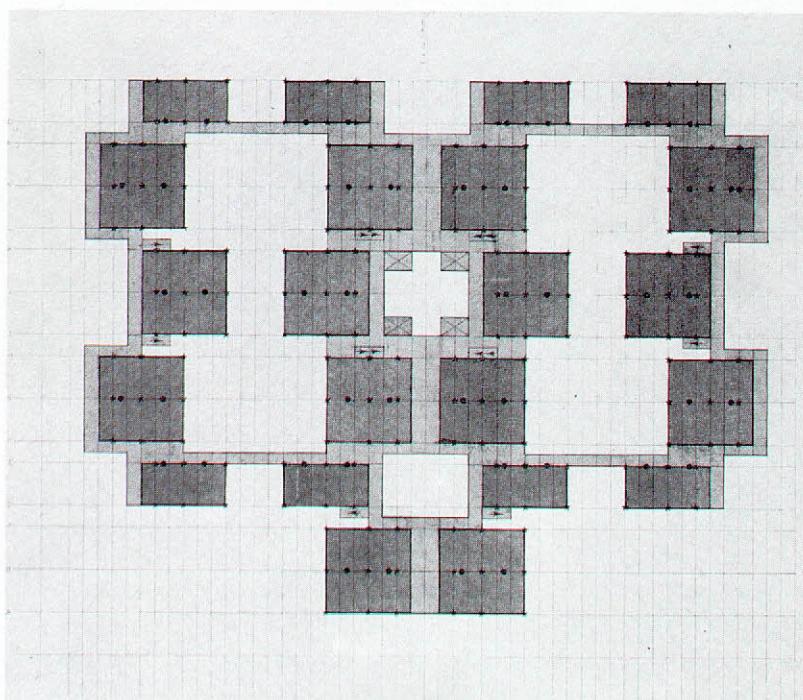
Maquette générale.



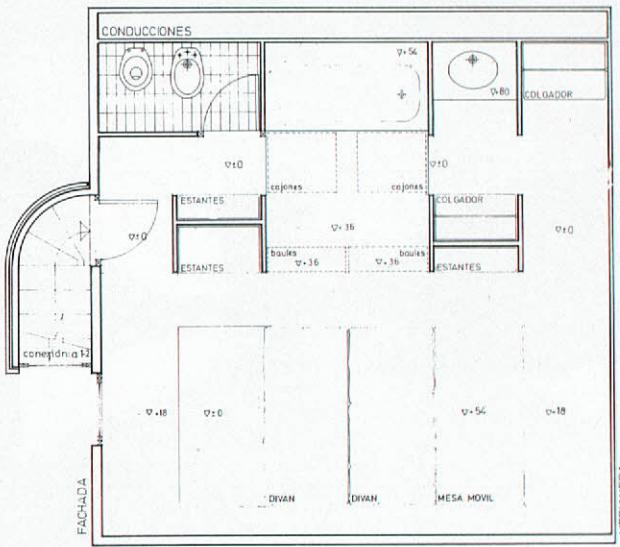
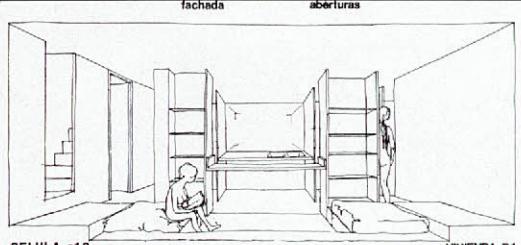
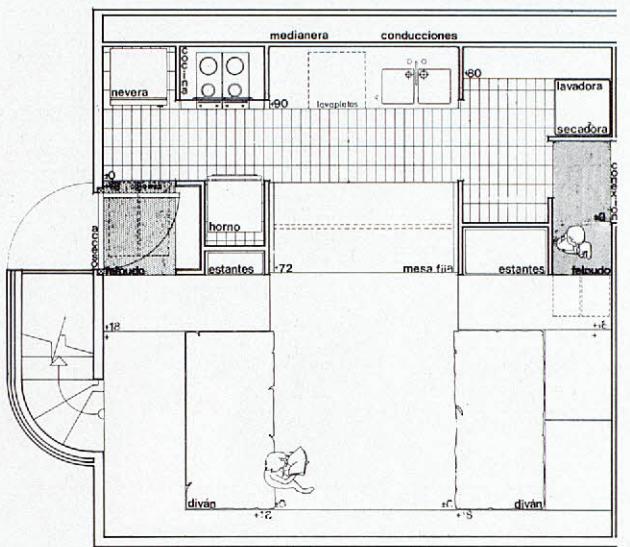
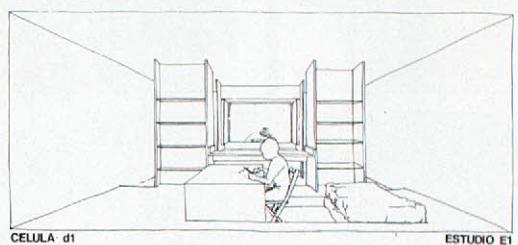
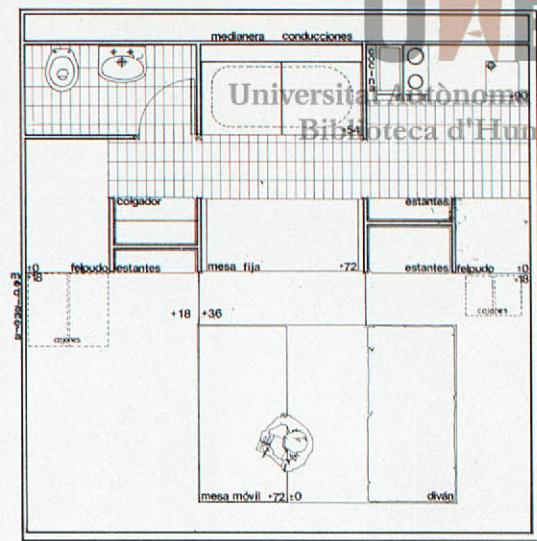
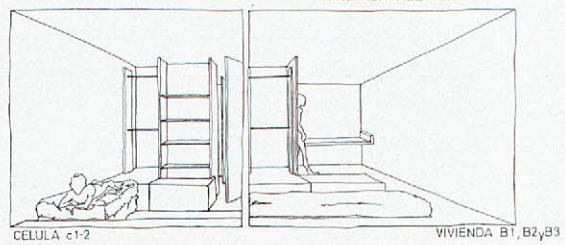
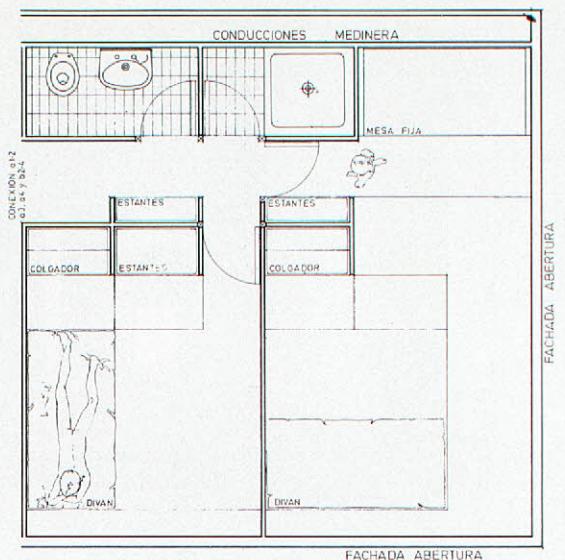
Plan masse des première et seconde phases, et de la cimenterie.



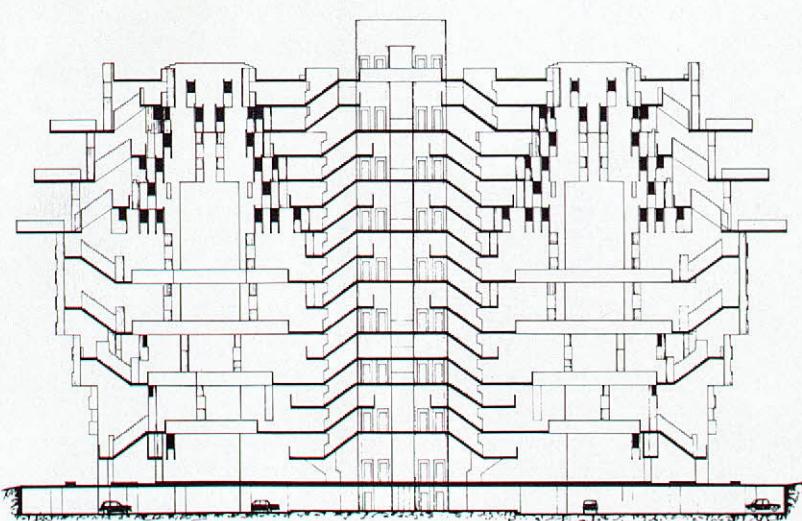
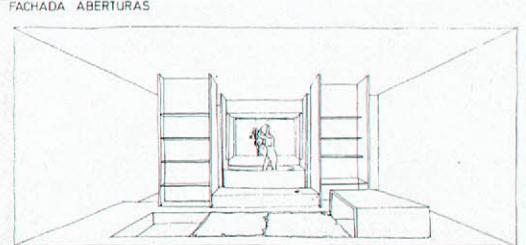
Plan schématique du niveau 8.



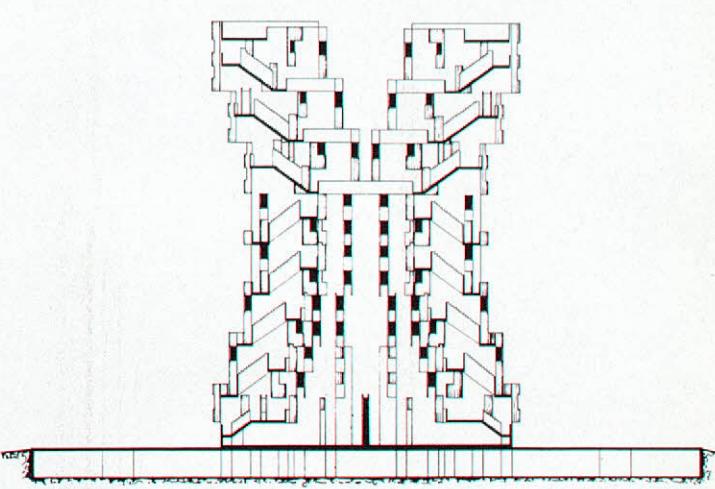
Plan schématique du niveau 10.



Plans de cellules type.



Coupe transversale : les communications verticales et les grands patios avec les coursives de communication horizontale.



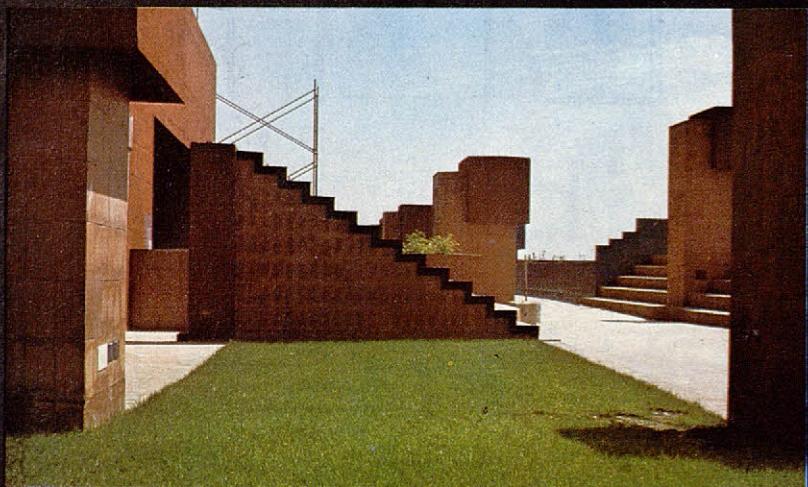
Coupe transversale par le patio d'accès.



Transparence entre les patios de distribution.

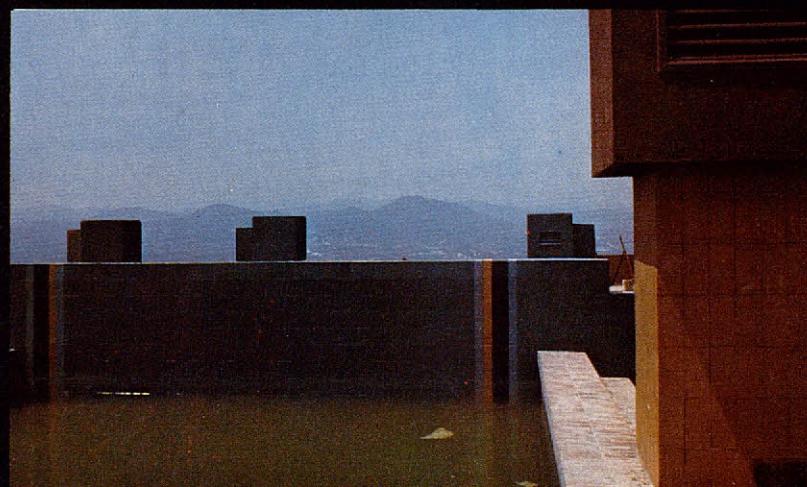


Vue sur les coursives de distribution.



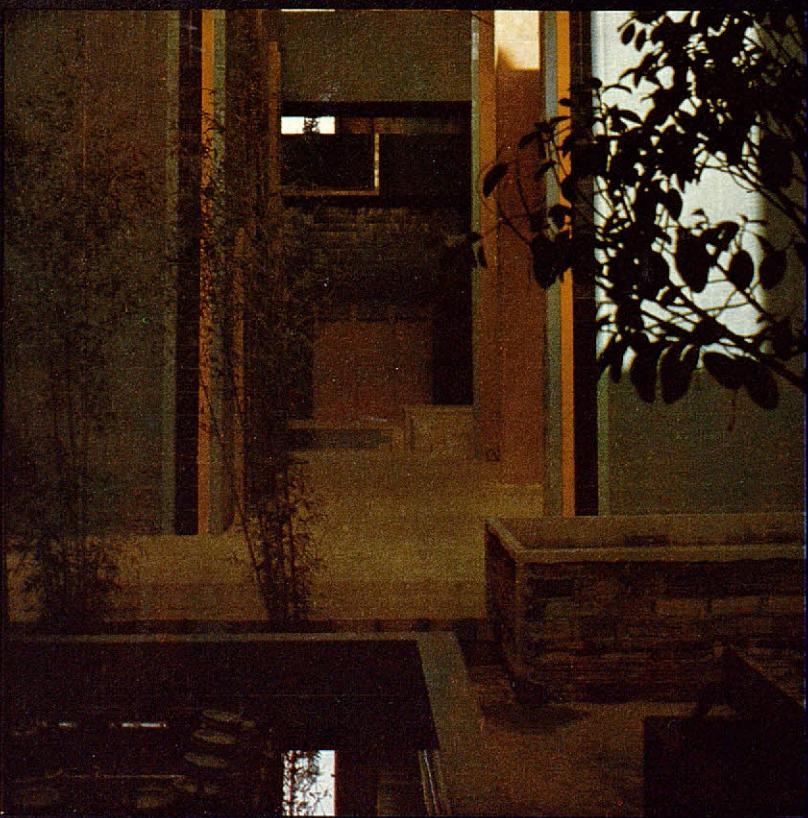
La terrasse-solarium.

Le bassin et le jardin dans les patios.



La piscine sur le toit.

Coursive donnant sur le bloc central des ascenseurs.





Vue générale sur la cimenterie.



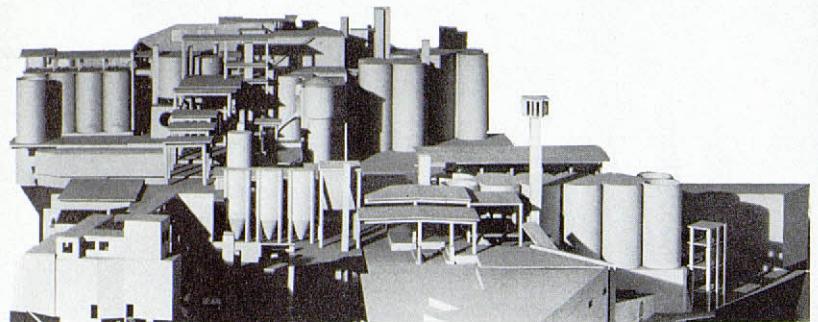
Un des silos non transformés.

Les silos transformés en salles de travail et la salle-à-manger d'été.

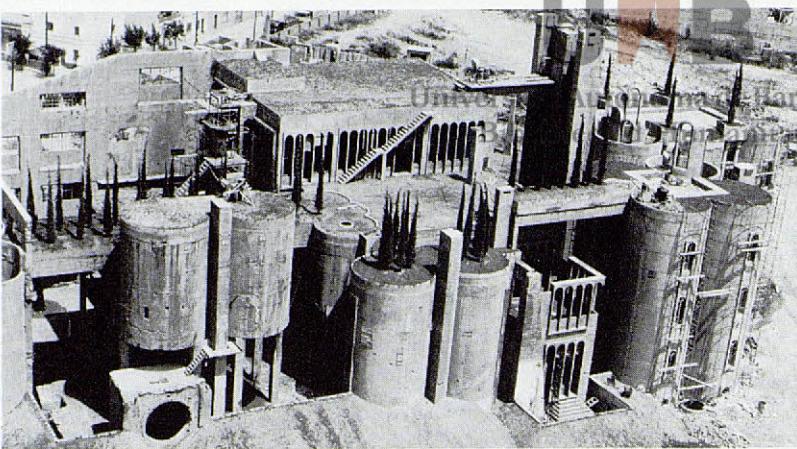


Les bureaux de Taller à l'intérieur des silos.

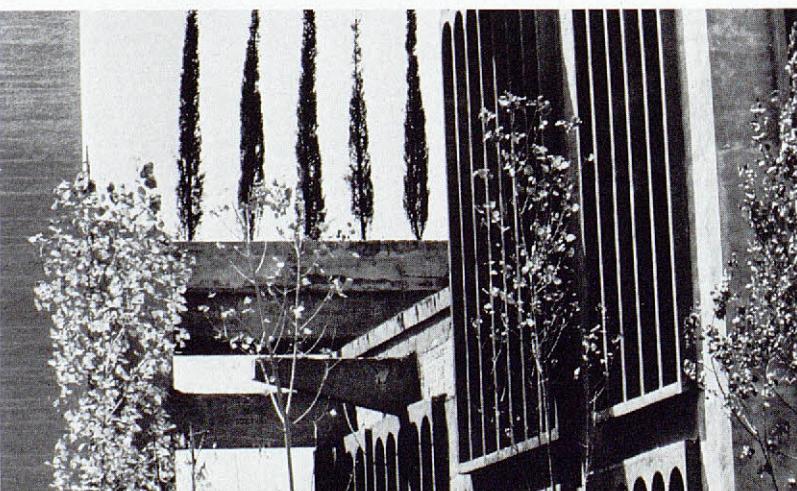
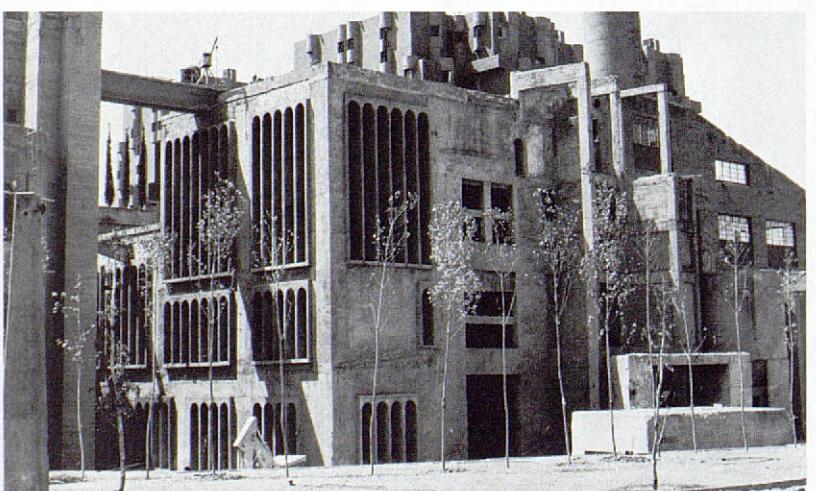
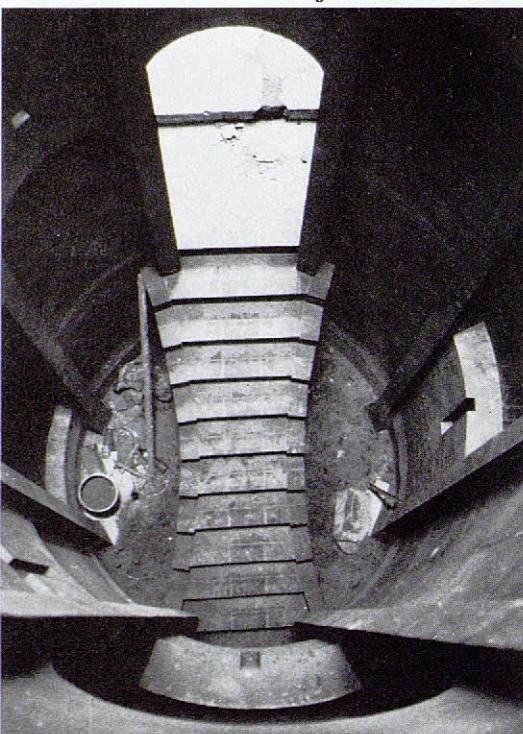
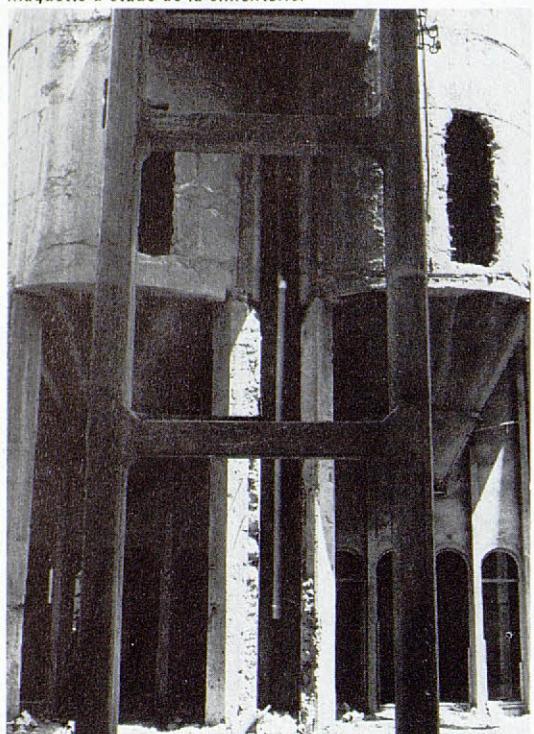




Maquette d'étude de la cimenterie.



Vue générale antérieure.



La Petite Cathédrale

Cergy-Pontoise, France
Ville Nouvelle de Cergy
Surface construite prévue :
100 000 m²
Projet 1971

Programme : Une aire d'habitation de 75 000 m² (dont 50 000 m² pour les logements et 25 000 m² pour les parkings), accompagnée d'équipements : Scolaires (25 000 m²), sportifs (6 700 m²) socio-éducatifs et culturels (1 200 m²) commerciaux (1 000 m²). De plus, des lieux d'animation sont prévus : théâtre à l'air libre, salle d'expositions, marché aux Puces, salle de concerts, etc...

Objectifs du Taller : Dans la conception de ce projet, le Taller de Arquitectura est parti des critères et des propositions de ses projets antérieurs, encouragé par la possibilité de proposer en France une alternative aux autres réalisations dans les Villes Nouvelles.

En tenant compte des contraintes et des directives d'aménagement, la réponse a voulu être innovatrice et révolutionnaire surtout dans la création d'un espace monumental qui le convertirait en un grand repère ou signal, et provoquerait l'animation dans une nouvelle conception de l'espace public.

Les buts suivants ont conditionné le travail du Taller dans ce projet :

— Mettre clairement en valeur l'ensemble projeté et briser l'image habituelle et monotone des quartiers constitués de blocs isolés.

— S'adapter aux méthodes et aux techniques de constructions industrialisées françaises.

- Intégrer les différentes fonctions de l'ensemble (logements, commerces, bureaux, parkings, équipements publics).

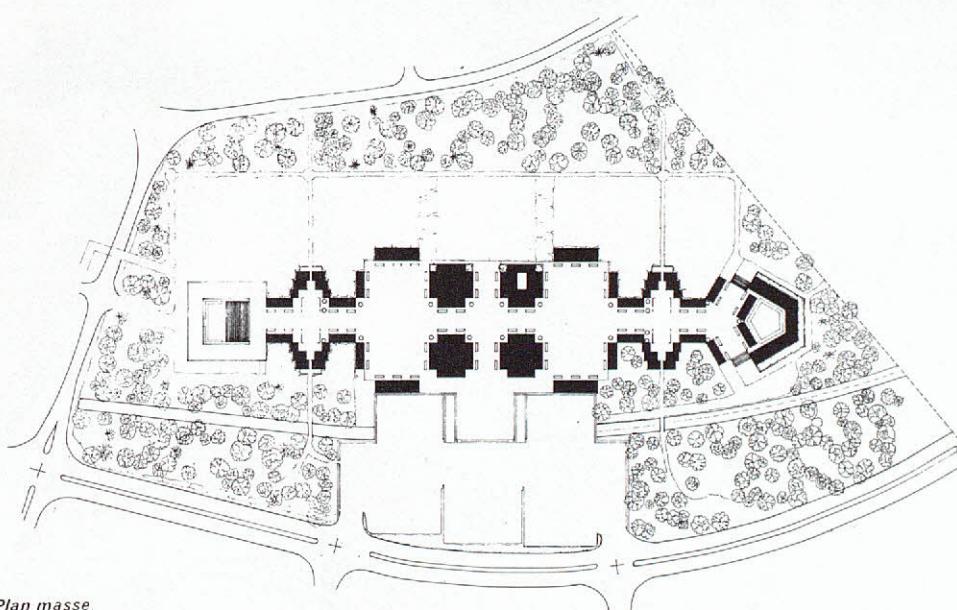
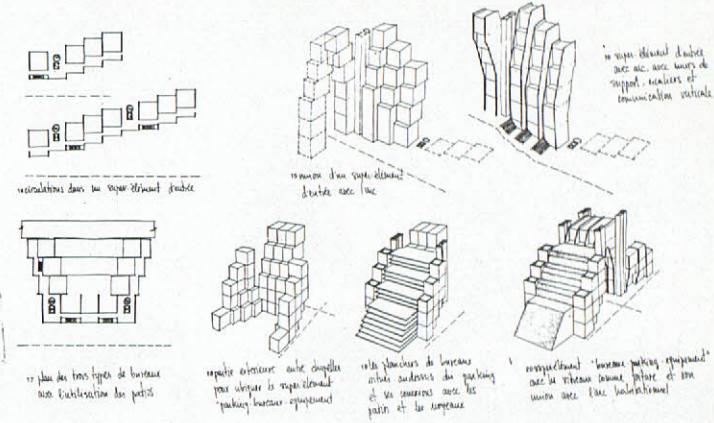
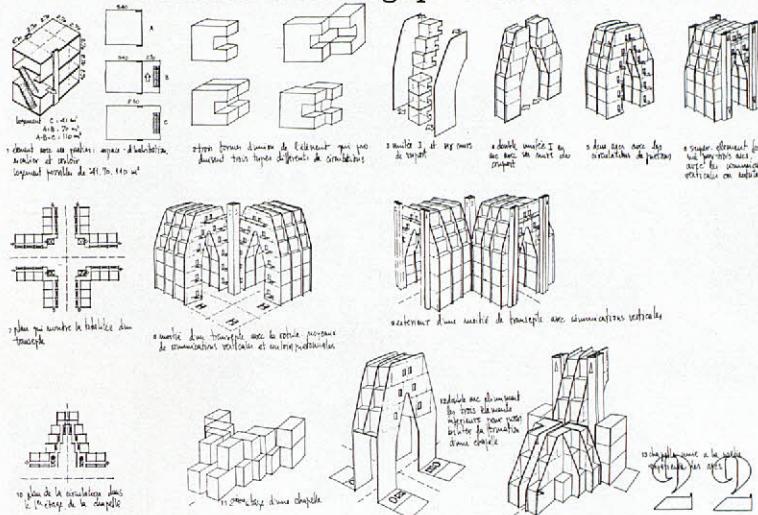
— Assurer l'ensoleillement, l'aération et les vues des logements et protéger les espaces collectifs en constituant une grande « nef » en forme de rue couverte.

— Assurer l'animation de cette rue par le mélange de différents équipements, de telle sorte que le visiteur puisse jouer le rôle d'acteur et de spectateur en même temps.

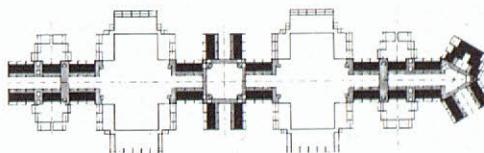
— Récupérer certains éléments les plus valables de l'architecture française comme c'est le cas de l'art gothique afin de relier le projet de l'histoire et de la culture de ce pays.

Pourtant l'image de « cathédrale » est anecdotique ; on pourrait imaginer en appliquant les mêmes principes formels, quelque chose de complétement opposé comme, par exemple, un labyrinthe.

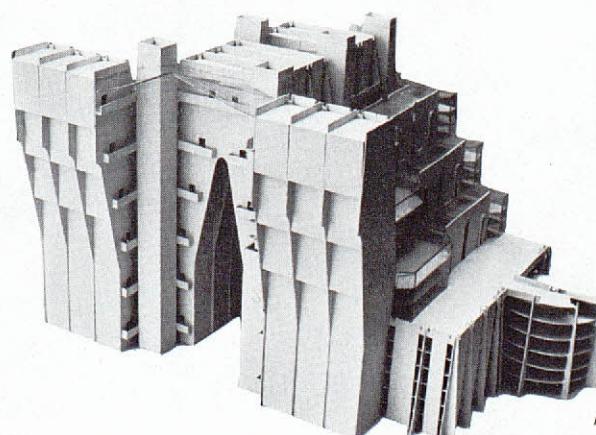
éléments metodologiques définis.



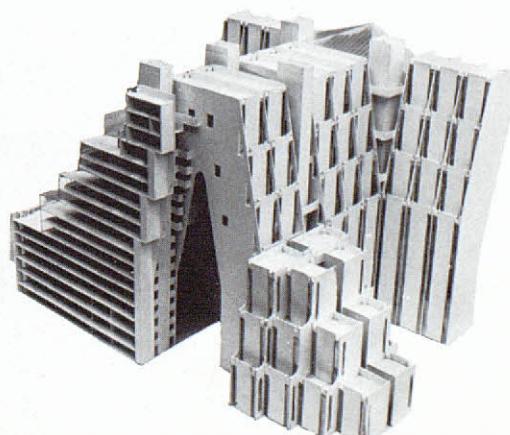
Plan masse

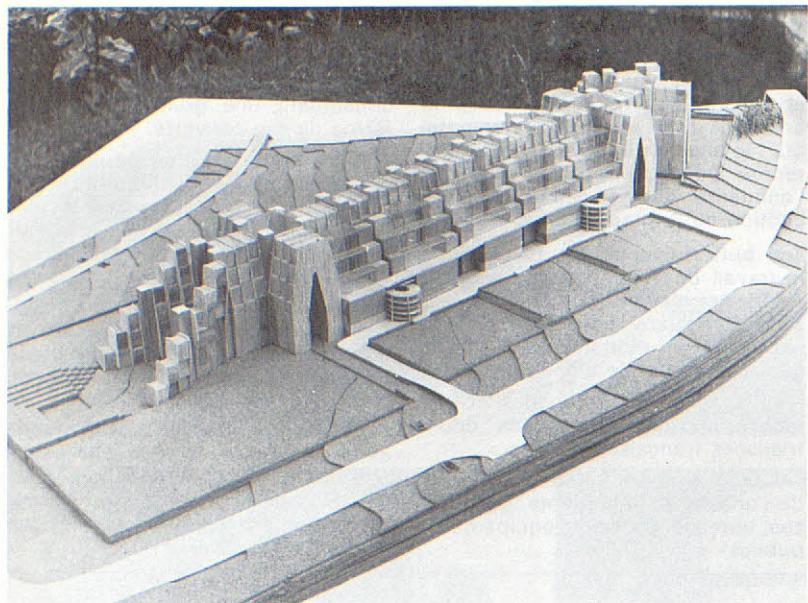


Cube 4, niveau 2.

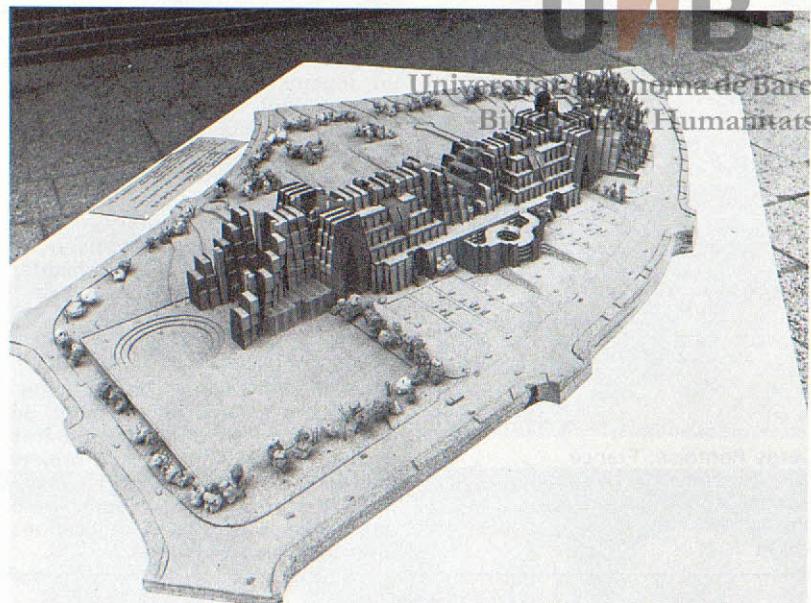


Maquette de la 1^{re} version.

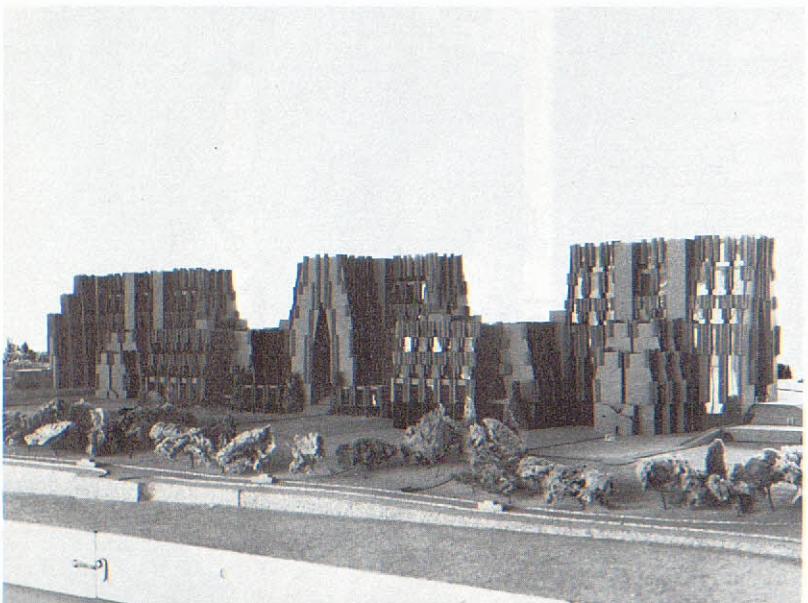




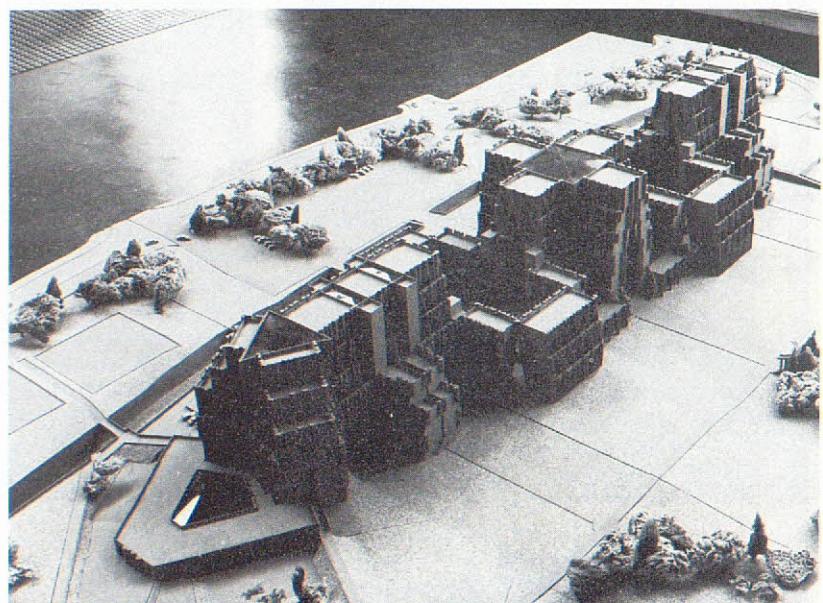
Première version.

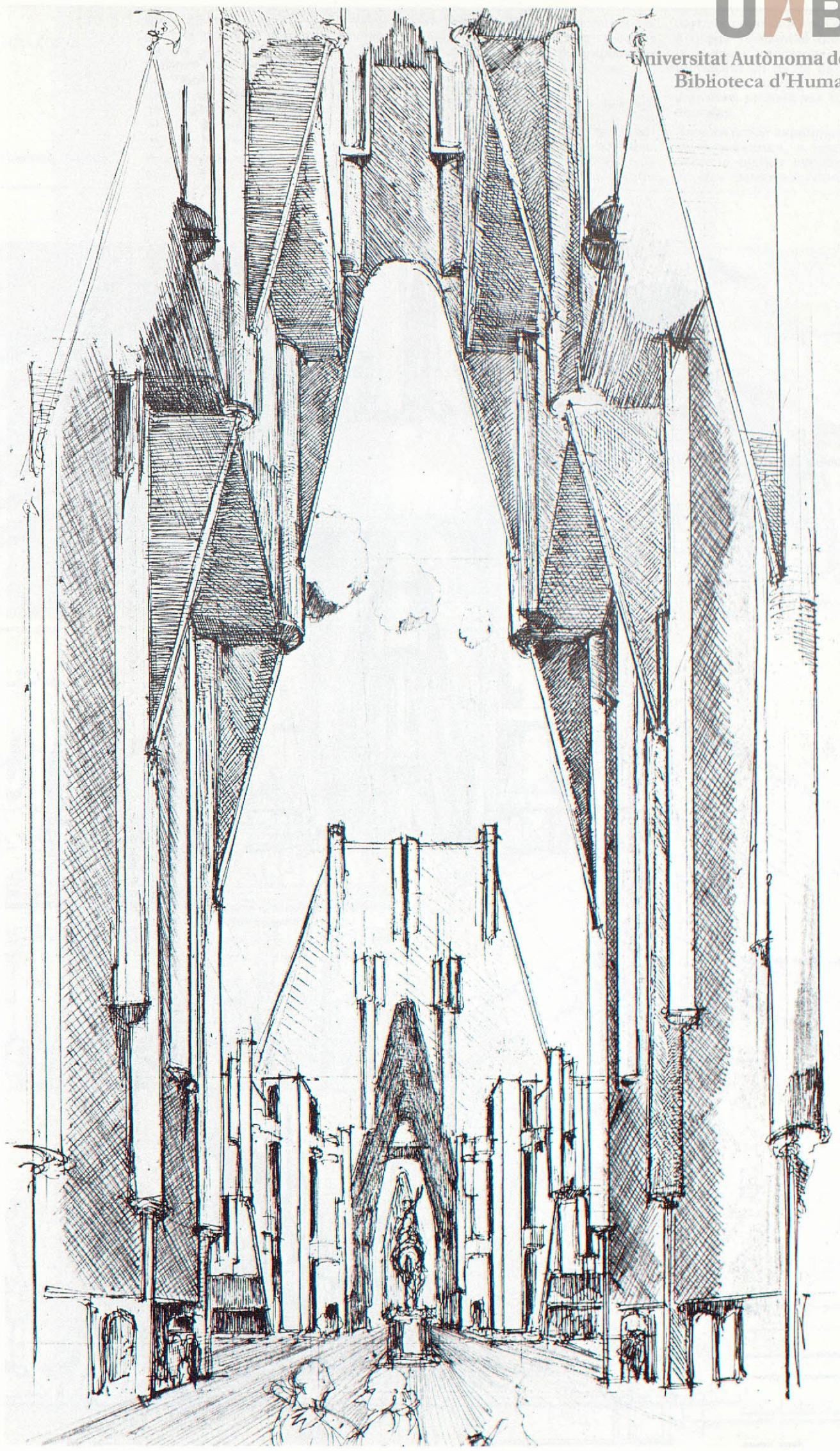


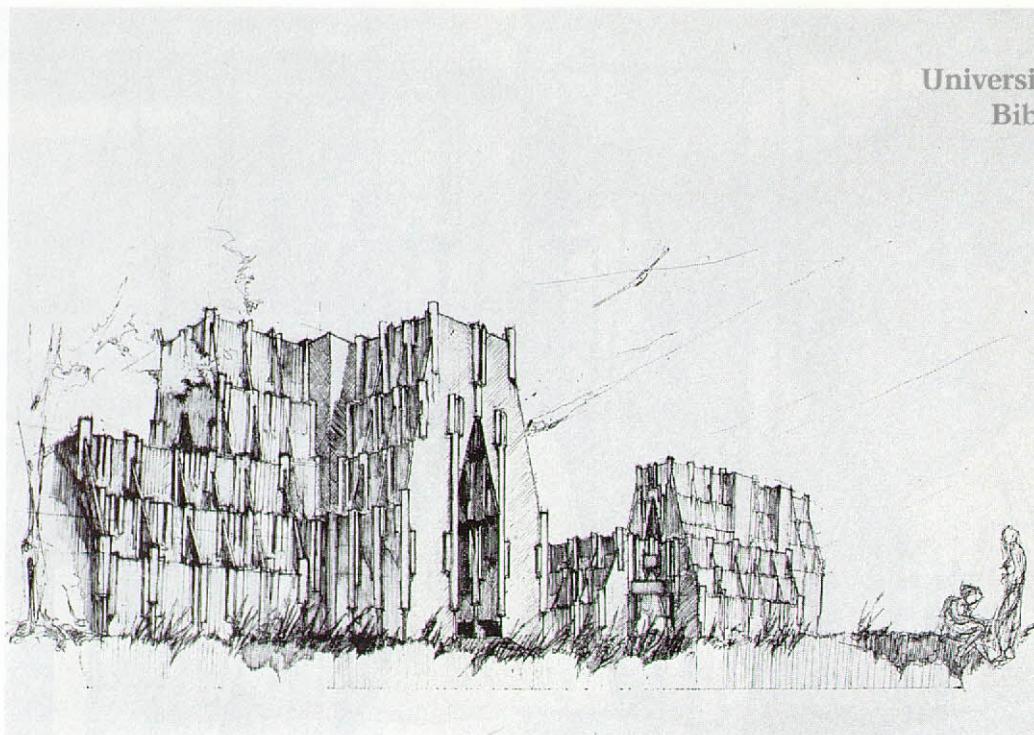
Seconde version.



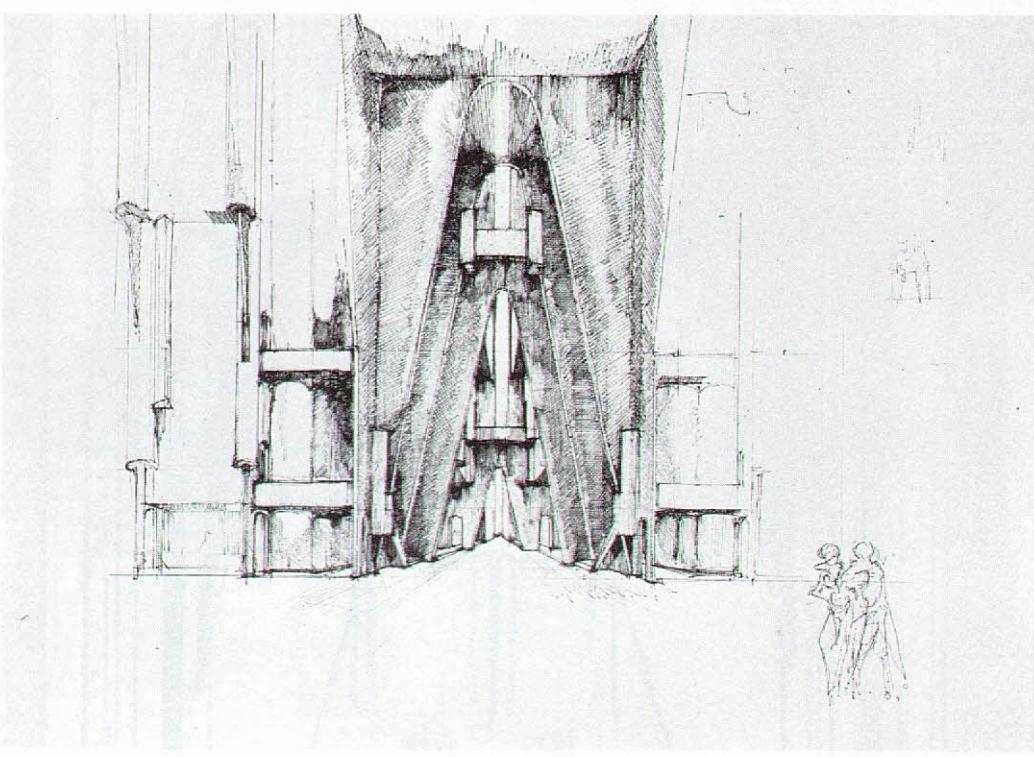
Version définitive.



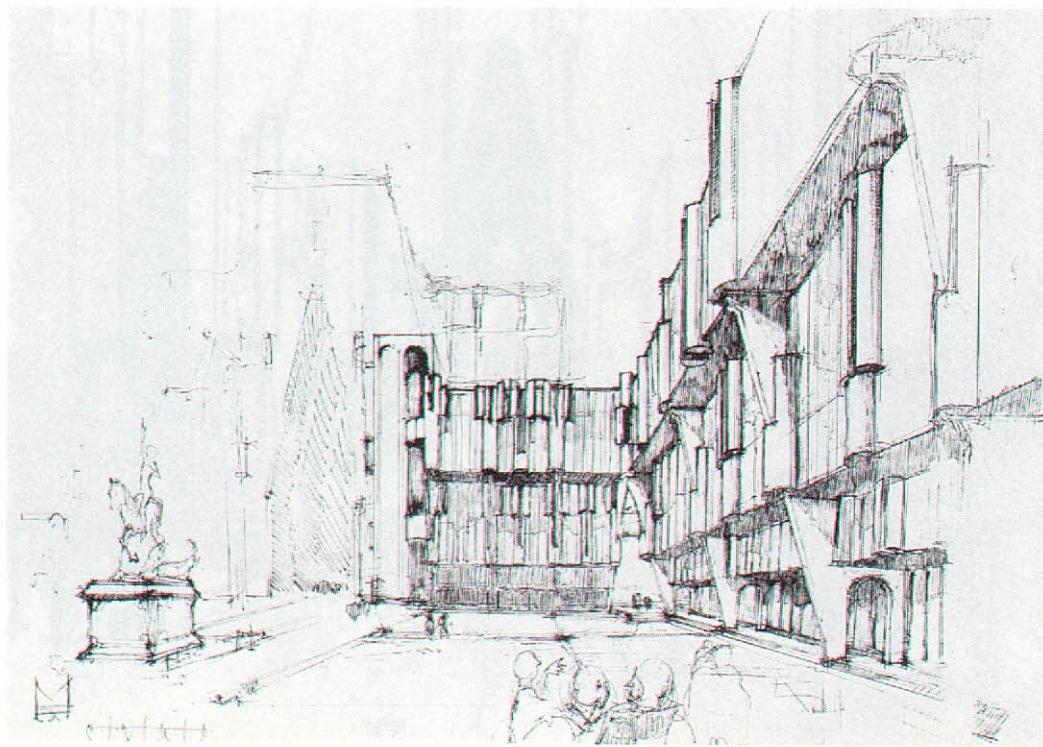




*La Petite Cathédrale :
perspective sud.*



Intérieur d'une chapelle.



Intérieur d'une des deux cours

La Citadelle, la Maison d'Abrazas

Saint-Quentin en Yvelines, France
Projet 1973

Site : 22 hectares dont 13 ha environ pour la première tranche, marqués par la présence de l'ancien Fort militaire partiellement enterré avec ses casemates aux murs épais, ses passages souterrains, ses façades qui suggèrent un décor théâtral, et surtout le grand fossé qui le protège en l'isolant.

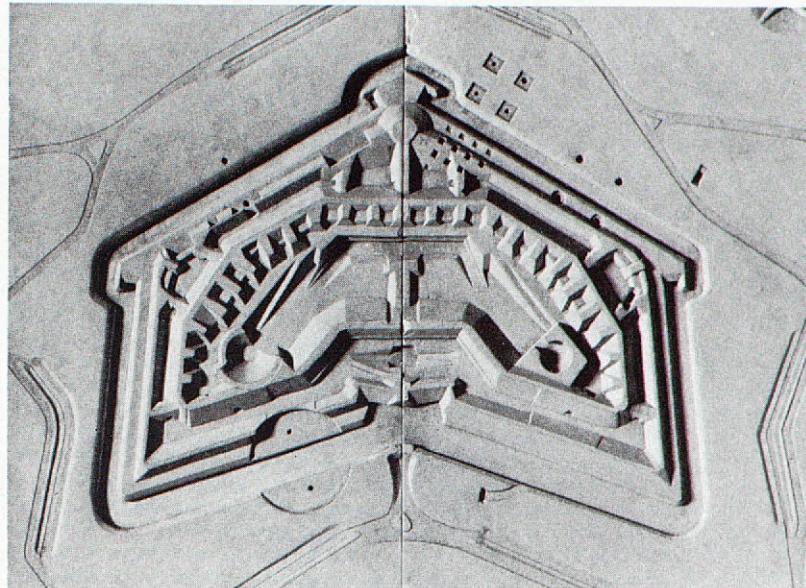
Programme : 600 logements de 3 à 5 pièces sur 46 000 m², 20 000 m²

de bureaux, 6 000 m² de commerces, 3 000 m² d'écoles (deux groupes scolaires), 5 000 m² d'équipements divers et 25 000 m² de parking.

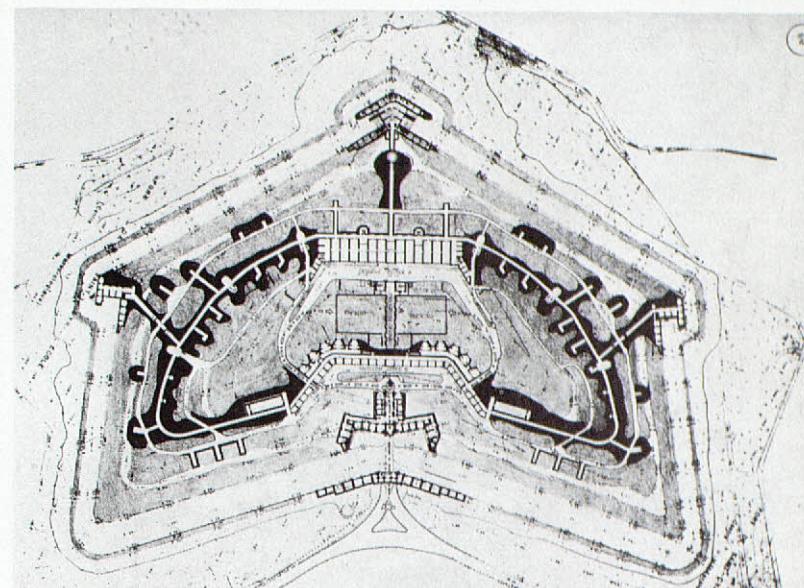
Objectifs du Taller : Il s'agissait, d'une part, de remodeler le Fort (actuellement Ecole de météorologie) pour le transformer en espaces à usage culturel, destinés à la détente et aux rencontres et, d'autre

part, de créer une nouvelle structure à usage résidentiel qui transforme le concept traditionnel d'habitat en proposant un mode de vie qui préfigure les futures relations entre individus, propres aux sociétés occidentales.

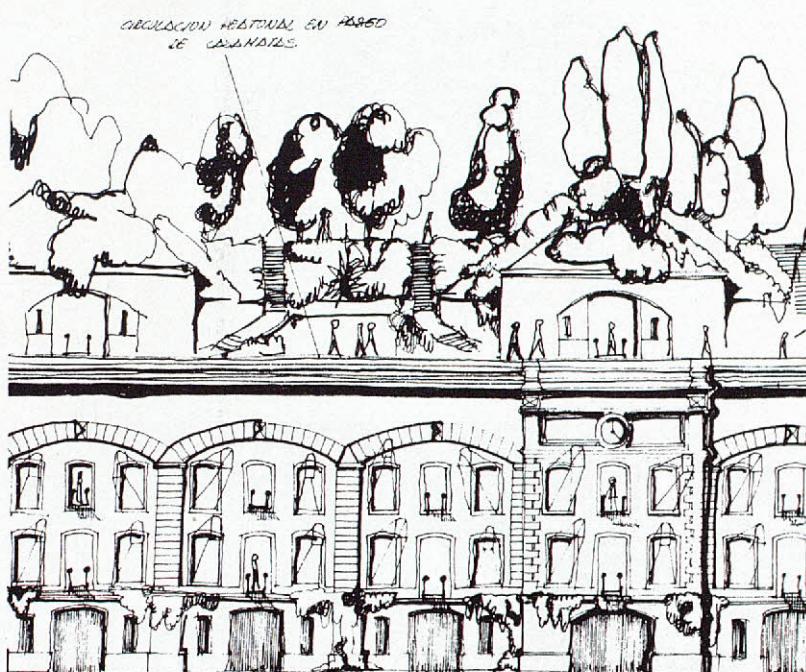
Dans ce projet expérimental, le Taller de Arquitectura, a tenté de considérer le facteur esthétique comme un des besoins fondamentaux des



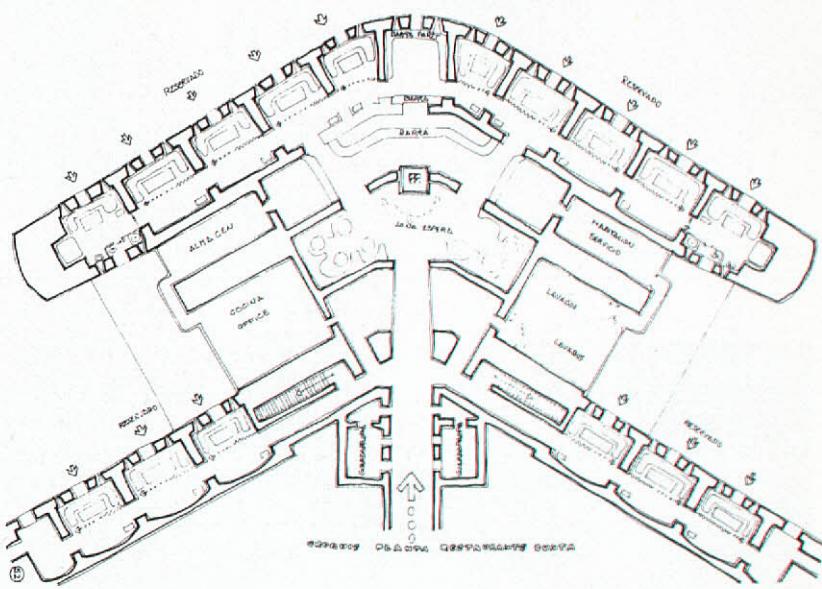
Fort de Saint-Cyr, maquette d'aménagement.



Plan des constructions existantes.

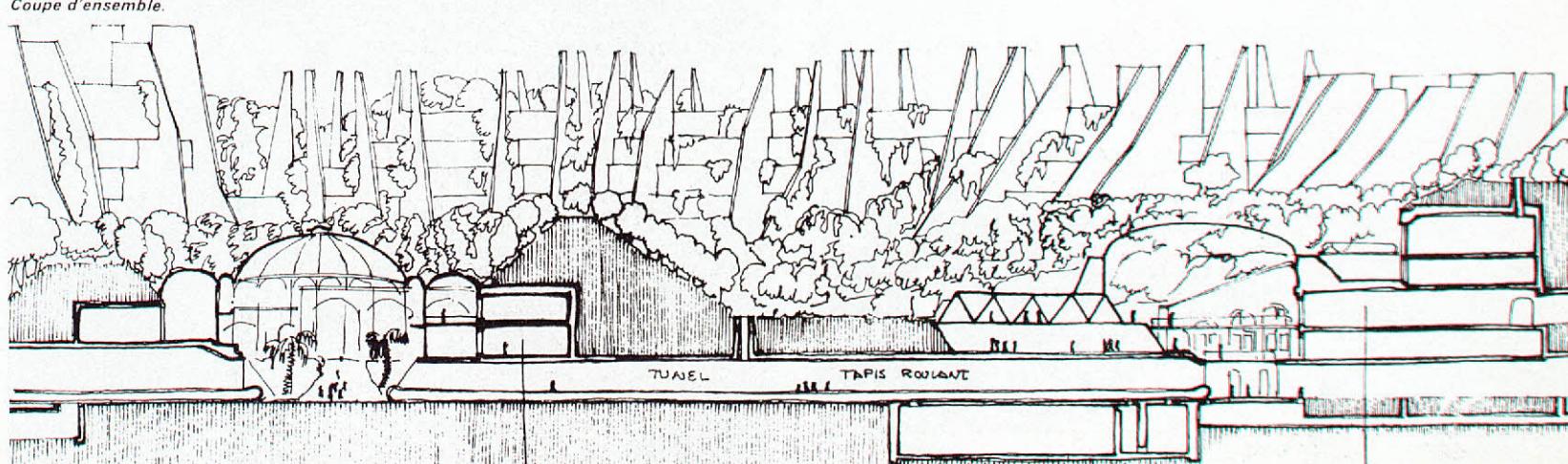


Facade.



Type d'aménagement sous un bastion.

Coupe d'ensemble.



individus, par le rôle très important qu'il joue au niveau des espaces publics et communautaires. Pour cela, il a utilisé un langage architectural et urbanistique très signifiant qui implique des connotations historiques et culturelles à différents niveaux.

1) au niveau de l'ensemble, on a conçu une organisation symbolique des masses.

2) à l'échelle des structures, une méthodologie géométrique a permis de déterminer les éléments volumétriques qui, s'appuyant sur une trame carrée de 7,20 se dressent avec une inclinaison chaque fois différente, offrant diverses possibilités d'utilisation pour les espaces urbains.

3) par contre, le Fort existant et

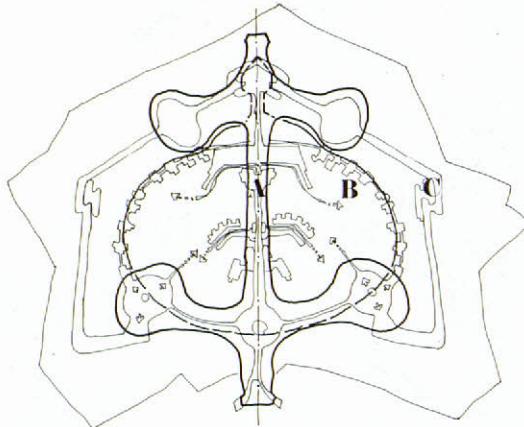
la morphologie du paysage « naturel-artificiel » ont été traités selon des critères proches de la chirurgie esthétique.

□ *L'Aménagement du Fort* : Dans le projet de la « Citadelle », on se servira, en accentuant la structure géométrique souterraine, du Fort existant. Cette structure est constituée par des ceintures fermées, traversées par un axe central qui

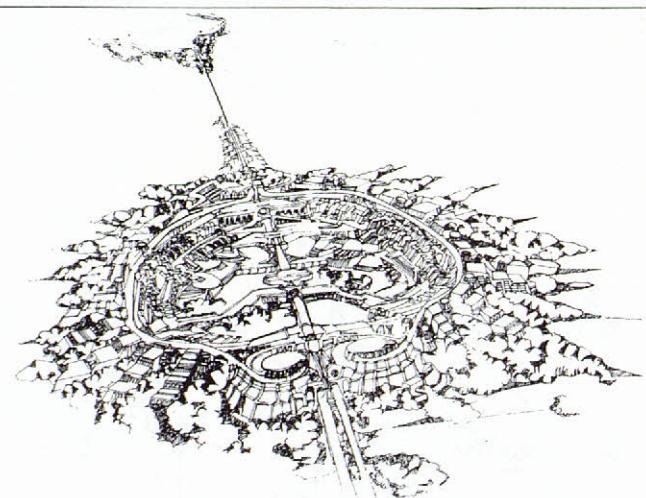
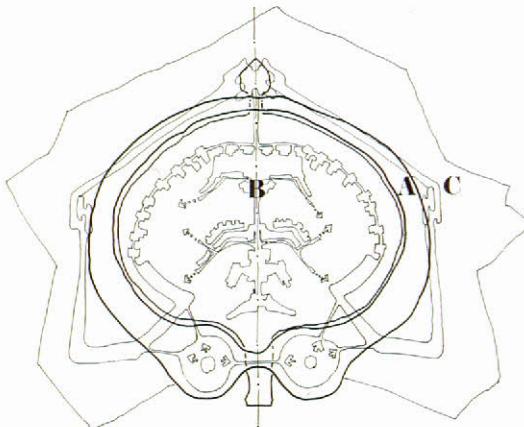
coupe le Fort en deux. Les deux grandes façades des édifices ont un caractère militaire qu'on utilisera comme jeu esthétique un peu ingénier.

La fonction qu'on appelle « de transition » se situe entre la partie centrale du Fort et les nouvelles constructions. Cette promenade romantique correspond à l'espace de la deuxième ceinture qui servira de

Proposition 2 : A) extension de logements, B) aménagement des équipements culturels et hôteliers, C) le grand fossé.



Proposition 3.



Le passage dans le grand fossé.

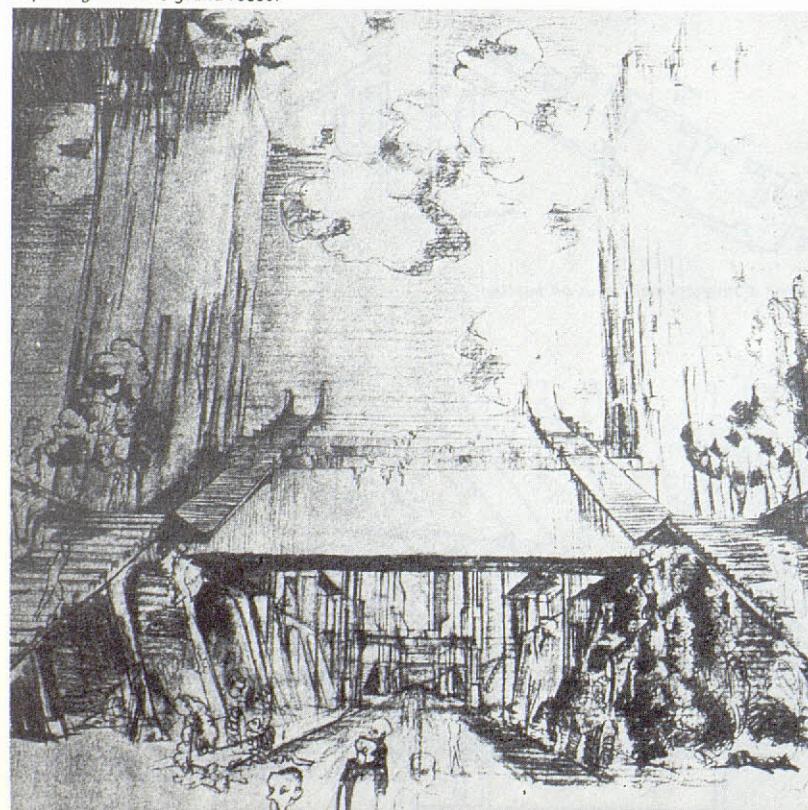
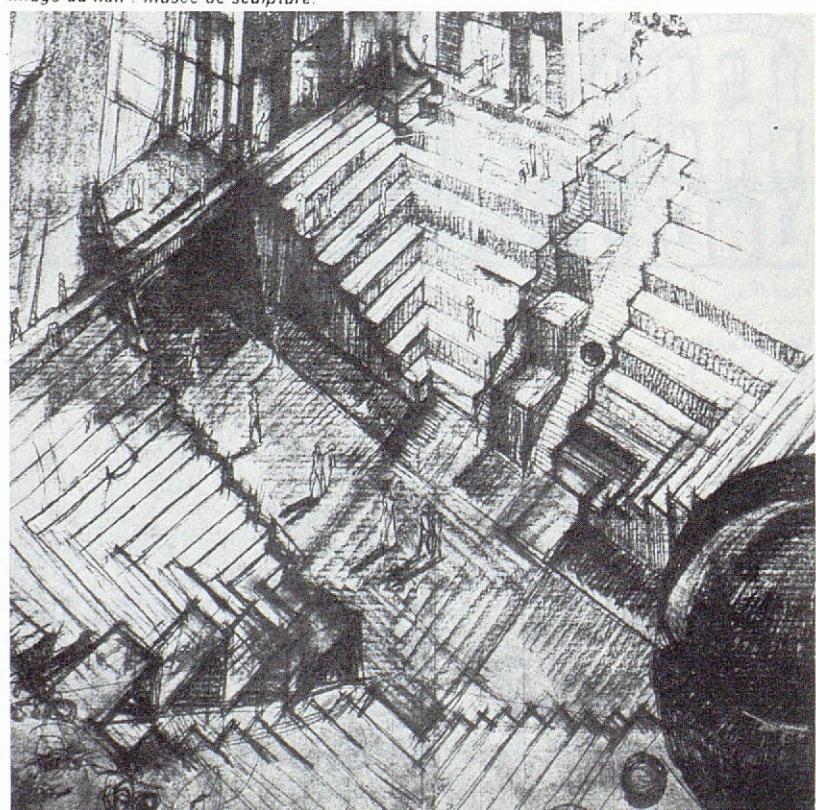


Image du hall : musée de sculpture.



« filtre » pour les futurs habitants qui devront utiliser les différentes parties du Fort. Les casemates seront aménagées pour servir à l'habitation. Par ailleurs, il a été tenu compte de 5 fonctions élémentaires pour l'individu : les soins du corps, l'alimentation, la détente, le travail et le loisir, avec tous les équipements que ces fonctions impliquent : saunas et piscines, maga-

sins, restaurants, lieux de rencontres, de travail, etc...

□ *Les nouvelles constructions* : Les volumes construits s'organisent de manière linéaire, le long de deux des côtés du grand fossé. Ces parties s'articulent autour d'une rotule traitée comme un espace public ponctuel qui relie les deux parties du fossé sans en rompre la continuité. Bien que ce concept de déve-

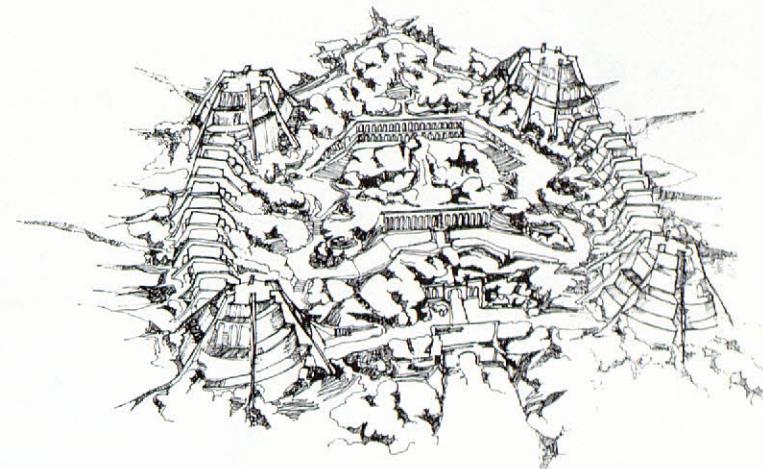
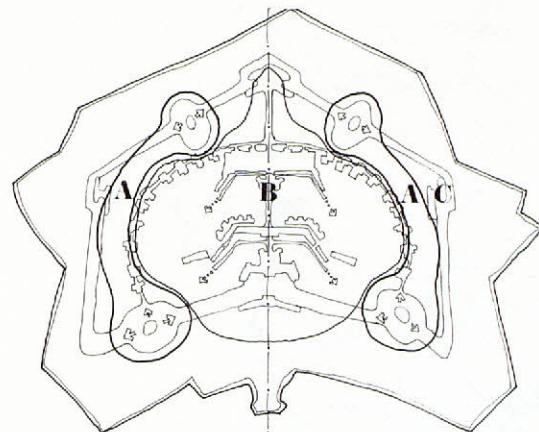
loppement soit simple, il peut être concrétisé de diverses façons et permettre la formation d'éléments complexes tels que : une rue entièrement ou partiellement couverte ; une « rue-salon », une place tridimensionnelle, des volumes ponctuels en hauteur, et des plans transparents qui laissent voir le paysage.

L'ensemble des nouvelles cons-

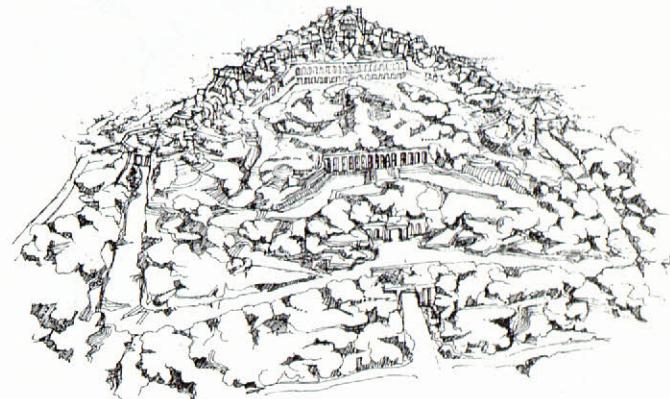
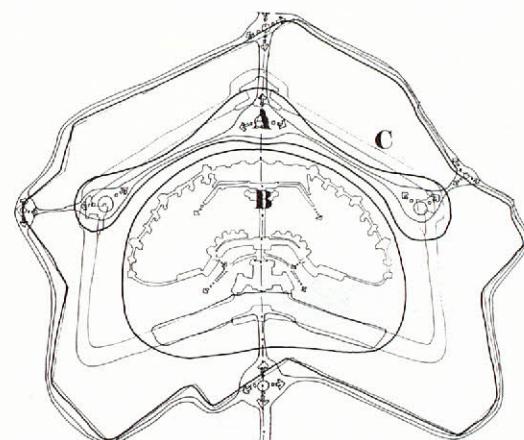
tructions sur un ou deux côtés du fossé (voir plans et perspectives) doit aboutir à des espaces urbains continus, constitués de séquences de rues et de places « receptaculaires ».

En principe, cette partie du projet est indépendante de l'aménagement du Fort existant, mais les habitants utiliseront les mêmes équipements commerciaux et culturels que ceux qui habiteront le Fort.

Proposition 4.



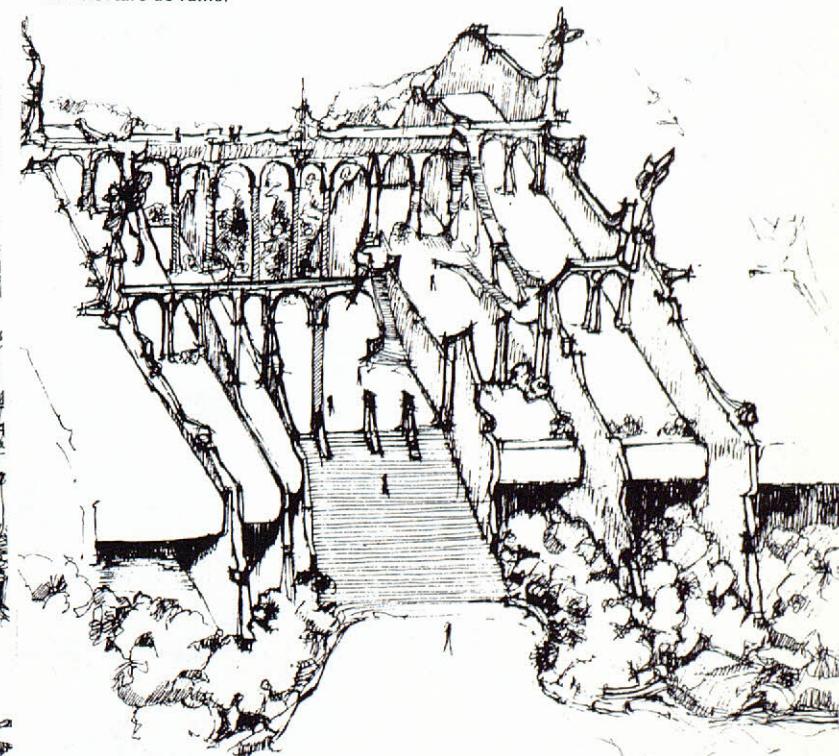
Proposition définitive.



Les aménagements de jardin : promenade romantique.



Architecture de ruine.



caractère symbolique de la maison d'Abrahas: La maison d'Abrahas est le nom de la première tranche des nouvelles constructions.

Le Taller souhaiterait donner l'impression d'un temple colossal, une énorme maison d'Abrahas dans laquelle les éléments architecturaux

fondamentaux tels que : la porte, la fenêtre, la cour, l'escalier, aient des proportions gigantesques. Ces éléments à grande échelle renferment des objets sublimés comme le cube et la sphère « macro-éléments » à l'échelle de la maison, « micro-éléments » à l'échelle de la ville.

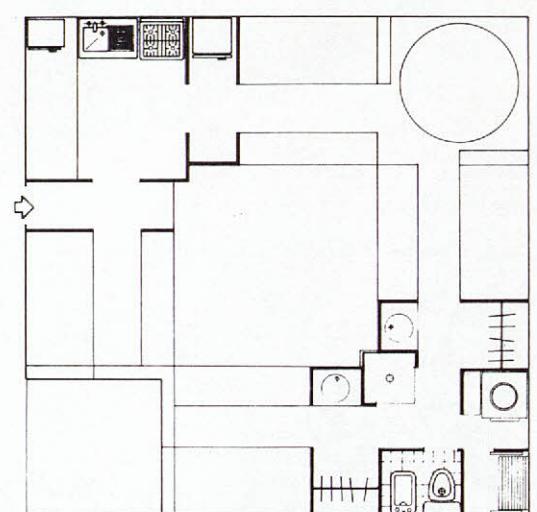
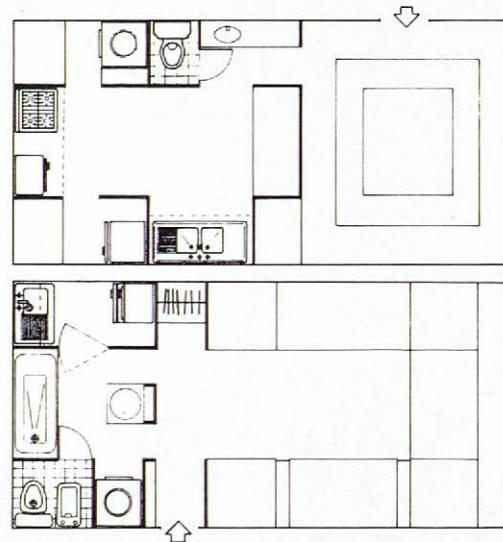
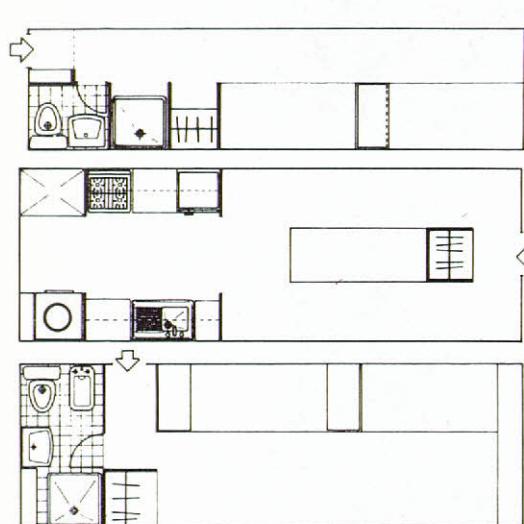
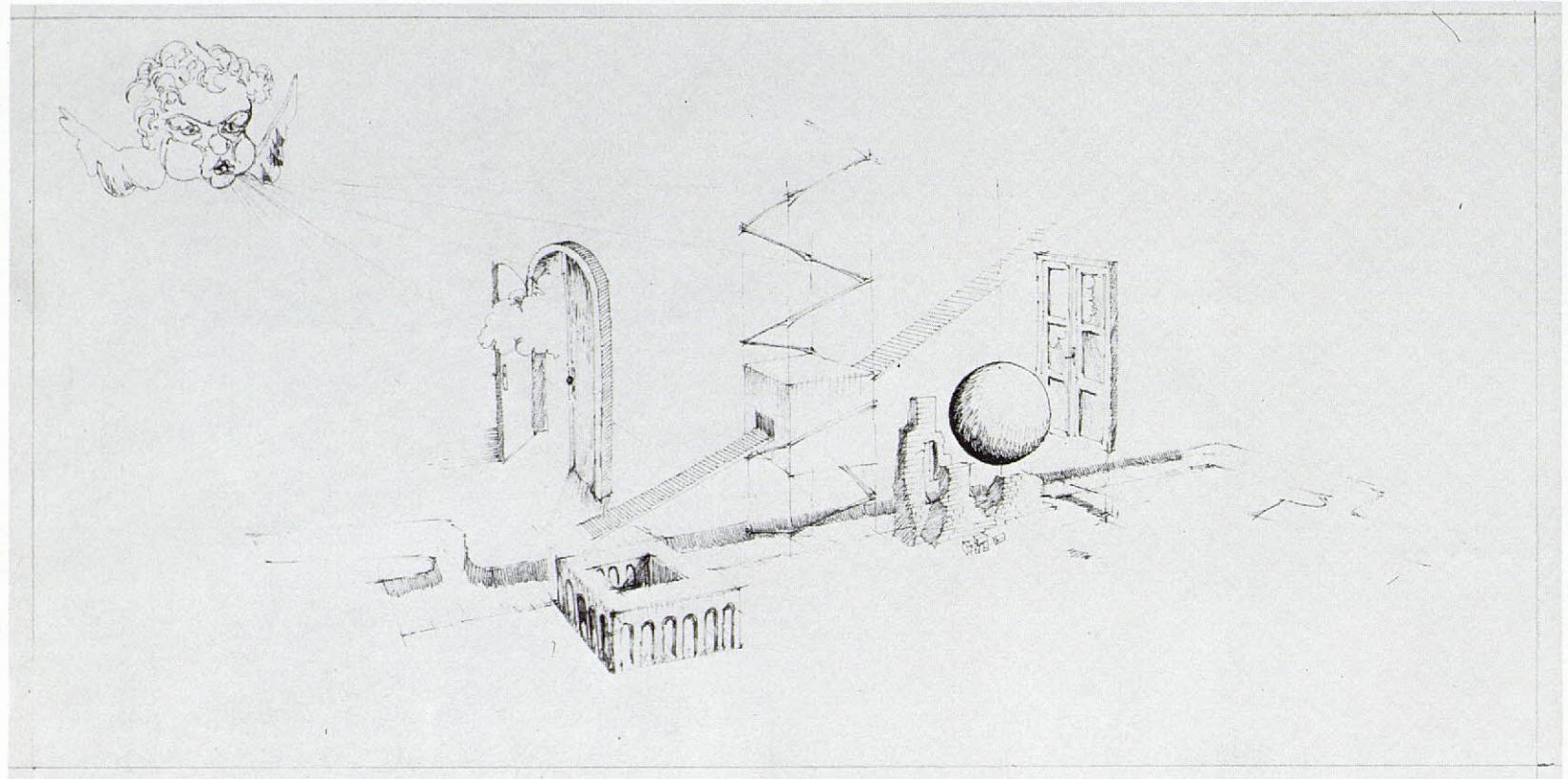
Ce mélange de signes symboliques et de signes abstraits devient surréaliste grâce au changement.

La fenêtre symbolise la conscience et appelle l'ailleurs. L'escalier suggère la communication entre le ciel et la terre. La sphère (idée de l'in-

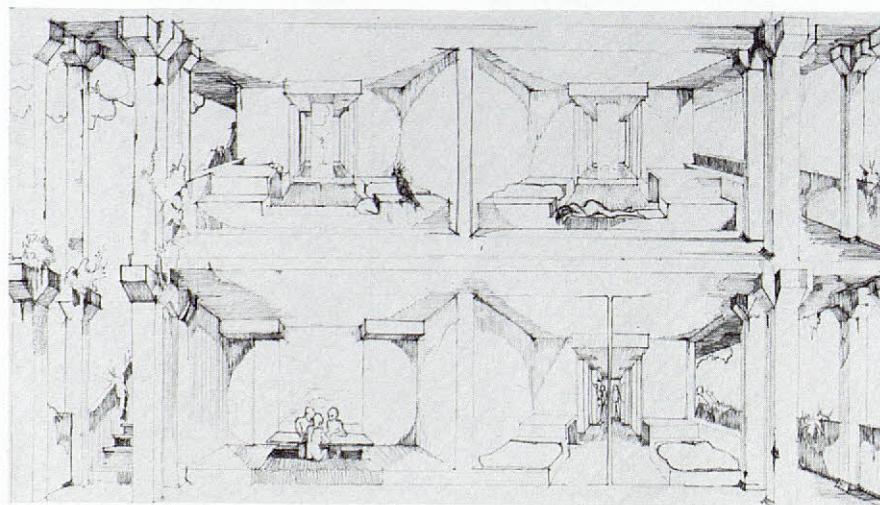
fini) et le cube (idée de permanence et de solidité), s'intègrent à la Maison d'Abrahas, à la façon dont ils sont transposés dans certains objets d'usage quotidien :

lampe, aquarium, dans le cas de la sphère ; Puzzle, sofa, chambre, dans le cas du cube.

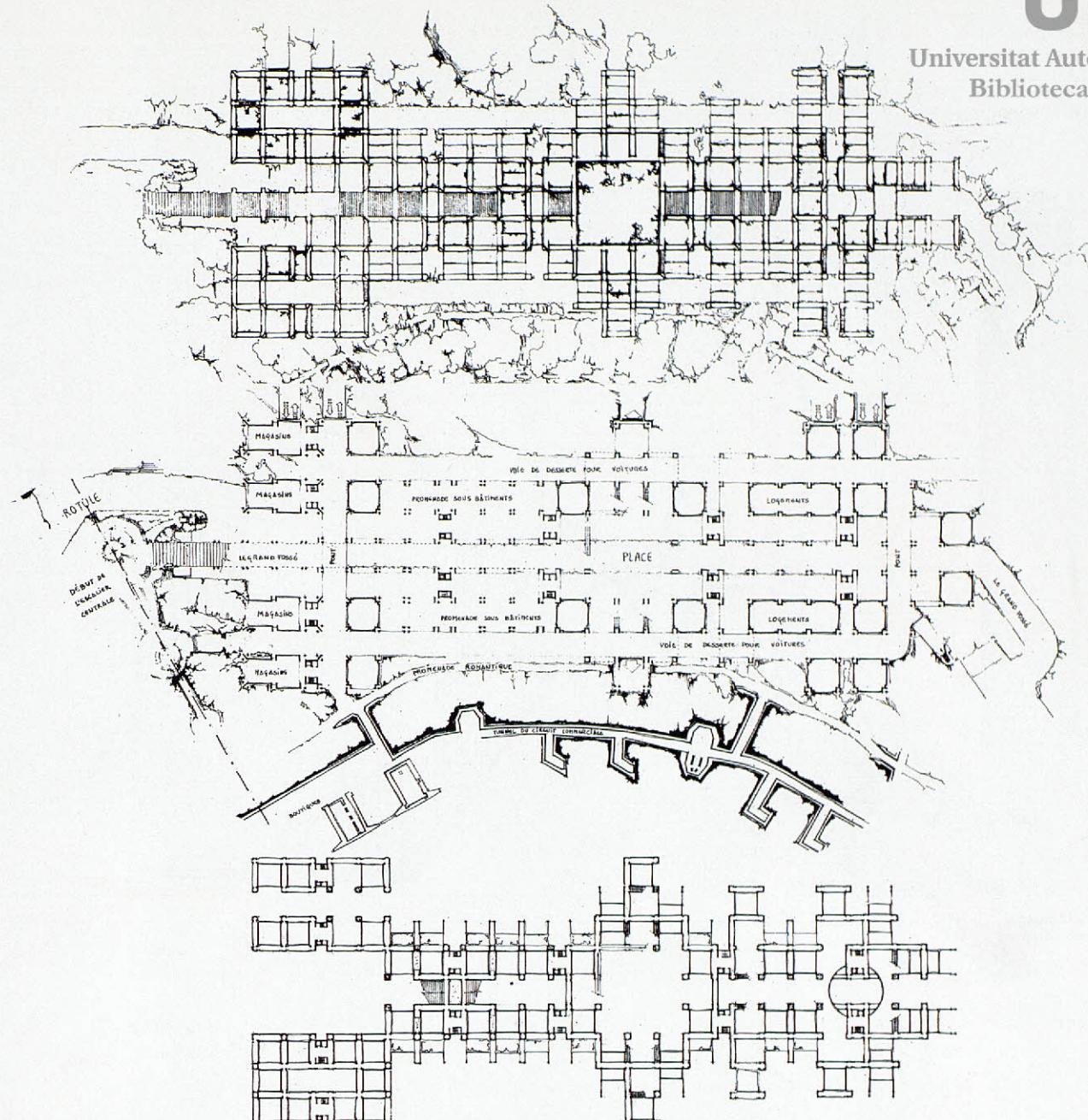
La Citadelle : plan des symboles.



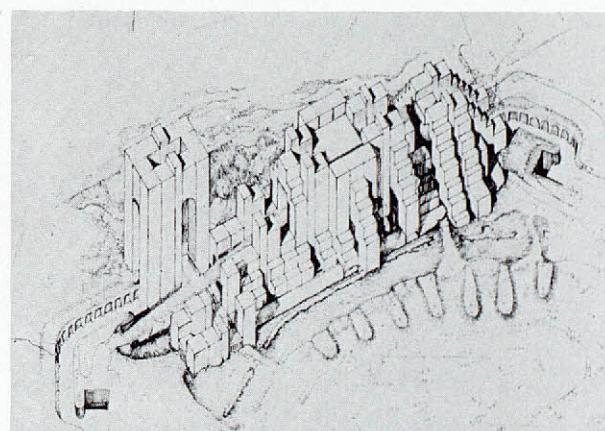
Eléments modulaires à partir desquels on a formé les gammes de logements.



Perspective d'un logement complet.

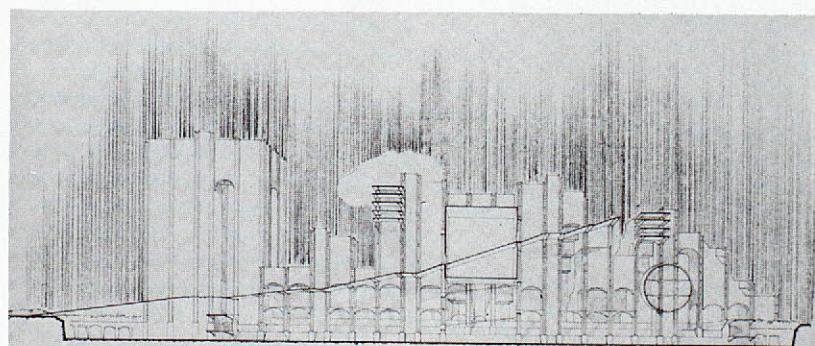


*- De haut en bas :
plan masse,
plan du rez-de-chaussée
et plan du 4^e étage.*

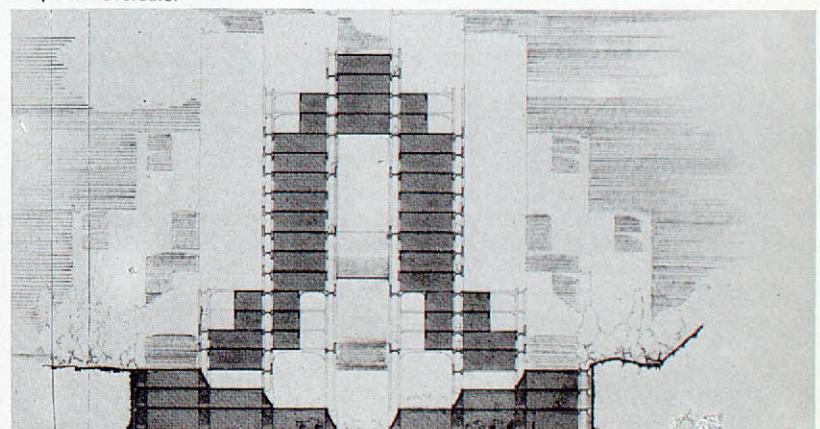


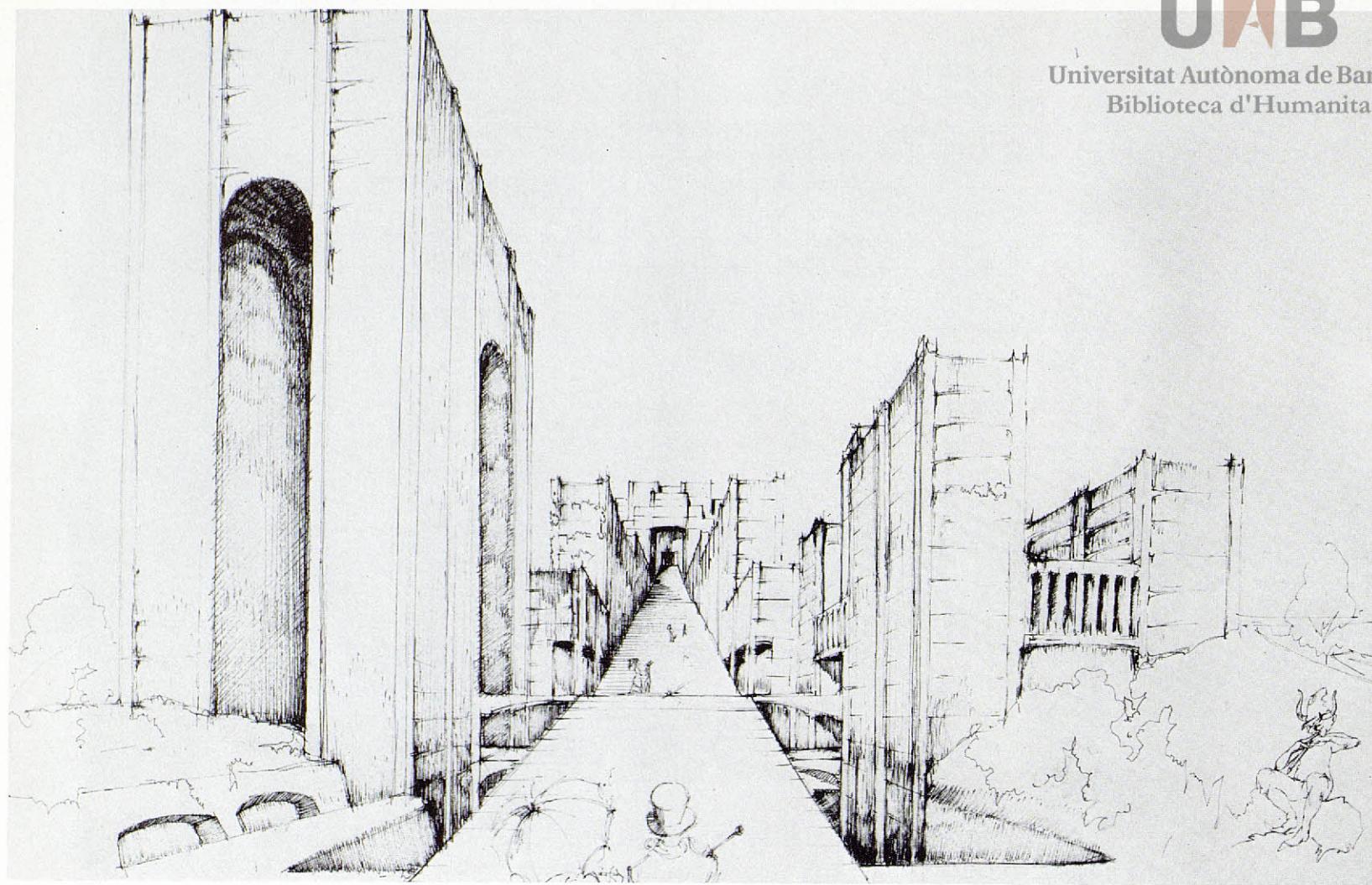
*Perspective
axonométrique*

Coupe longitudinale.

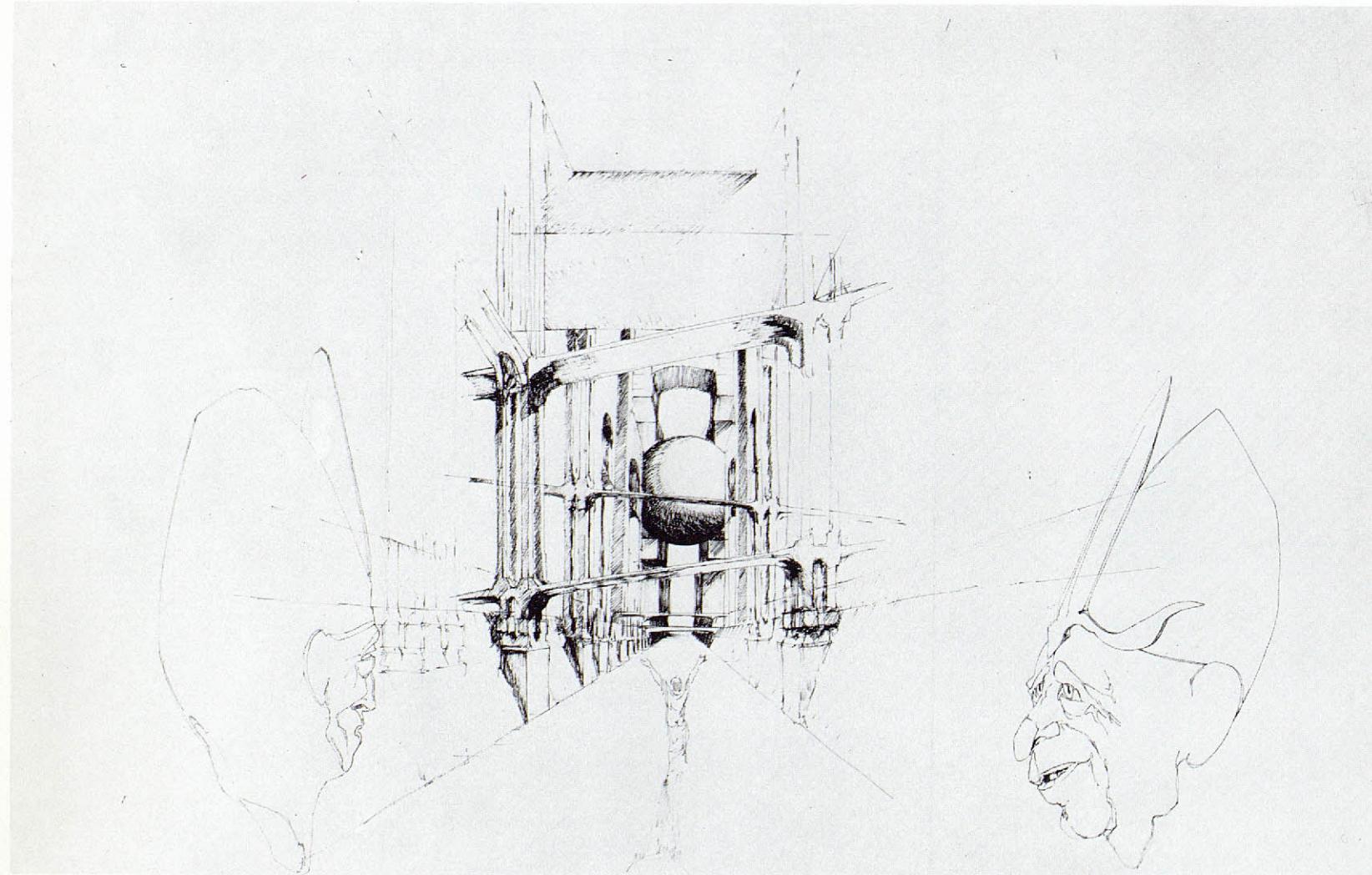


Coupe transversale.

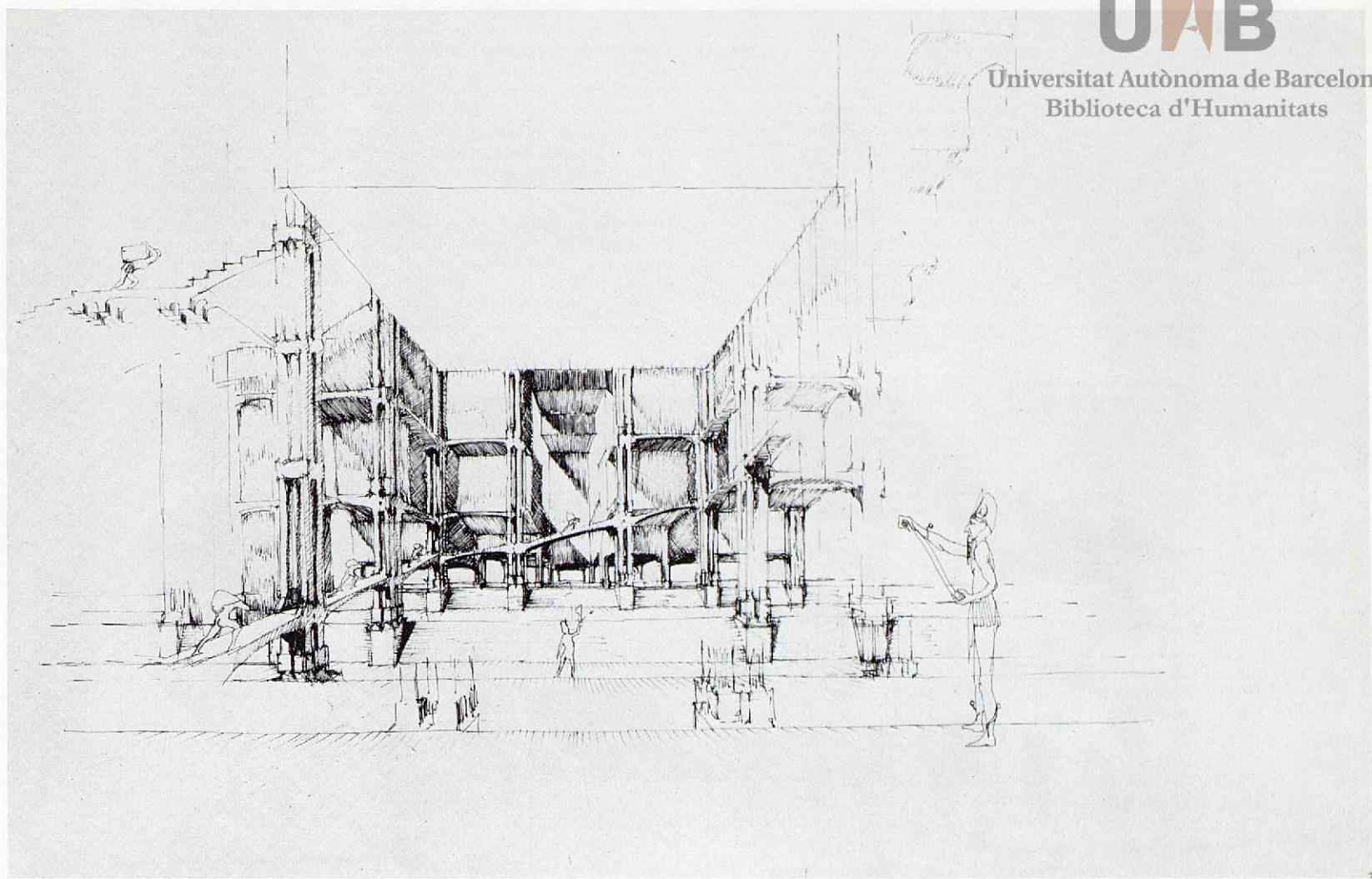




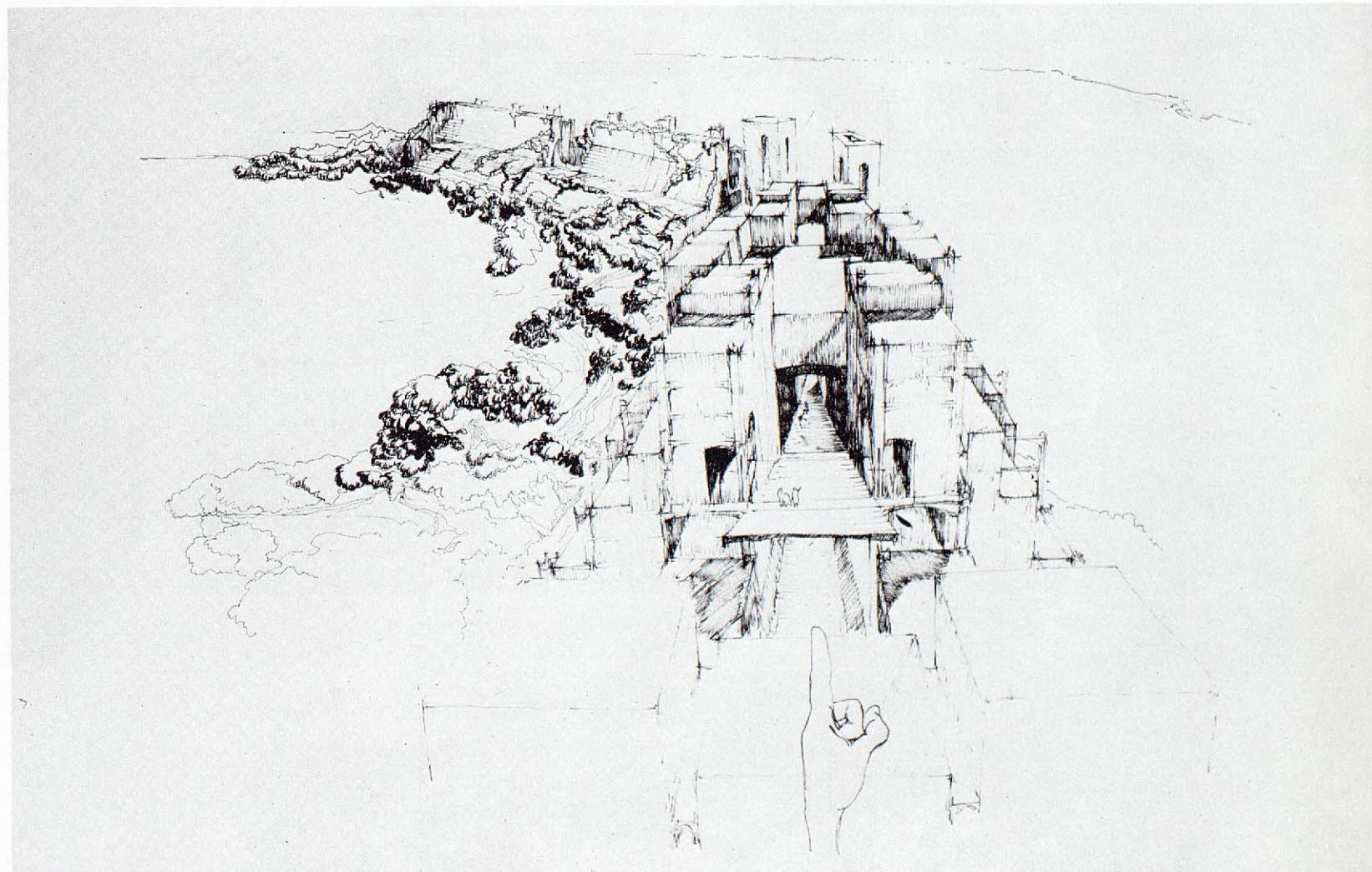
*En rentrant dans la maison d'Abrahas,
un escalier monte vers le ciel, et...*



*... continue par les volumes d'aspect fantastique
en cherchant la sortie au-delà de la sphère dorée.*



En-dessous de la rue transversale, la place couverte par le grand cube, entourée par une promenade qui monte en spirale.



Vue générale
du haut de l'escalier.

Le Forum Blanc, le Point M

Zone B de la Défense,
Nanterre, France
Projet Forum Blanc 1973,
Point M 1974

Site : Ce projet du Forum Blanc et celui du Point M qui en découle, est situé dans la zone B de la Défense au point de croisement de l'axe longitudinal Est-Ouest (de la Préfecture de Nanterre au cimetière) et de l'axe transversal Nord-Sud (du Parc Malraux à l'Autoroute).

Programme : Le programme prévoyait :

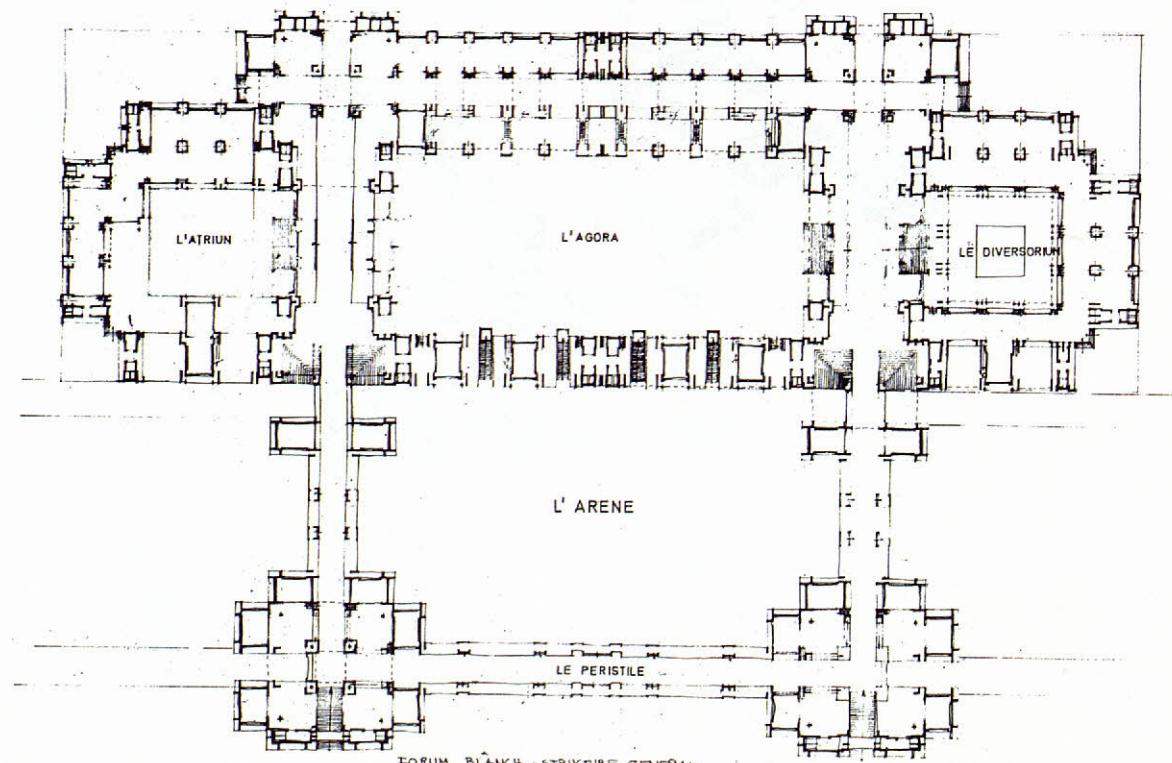
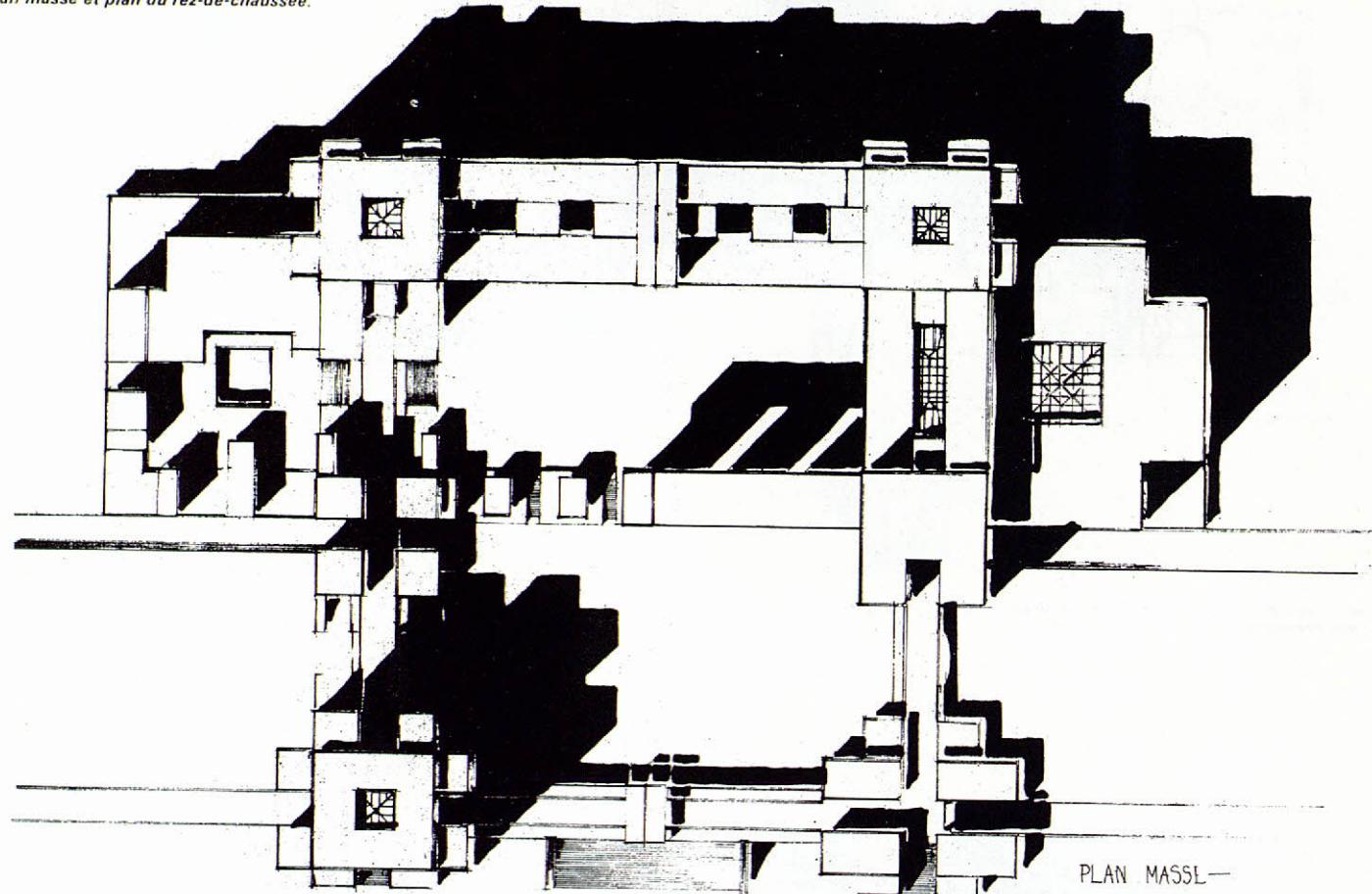
- 1) une série d'éléments déjà déterminés qui devaient être intégrés au projet (gare du RER, parking, liaisons avec le parc Malraux et l'autoroute).

- 2) un ensemble multifonctionnel indéterminé, constitué d'un hôtel, de bureaux, de logements, de commerces et d'équipements financés par le secteur public où la promotion privée
- 3) un « socle », formé de plateformes, de places, de rues et de galeries qui unifie les parties de cet ensemble.

Objectifs du Taller : □ Aménagement de la zone B : le Forum Blanc : Le projet du Forum Blanc est la première intervention concrète que l'EPAD a demandé au « Taller ». Il

s'agissait d'organiser des espaces publics destinés à différents usages de la façon la plus riche, flexible et dynamique possible, face à la rigidité du schéma directeur qui dominait toute la zone, et qui imposait des contraintes très fortes. Paradoxalement, ce schéma étant formalisé d'une manière faible et peu claire, il fallait donner au projet une unité de perception « volontariste » et déterminer, a priori, un espace public composé de différents lieux dotés de caractéristiques et de significations propres. Pour cela le Taller

Plan masse et plan du rez-de-chaussée.



proposait une trame modulaire, allant de 1,30 m jusqu'à 15,60 m et qui puisse accueillir la multiplicité des éléments proposés par un programme multifonctionnel et incertain.

Pour le Forum Blanc, le Taller a voulu donner l'image d'un objet unique et monumental et qui contienne de vastes espaces urbains fortement structurés, se référant explicitement à la mémoire et à l'histoire « Romaine » de la culture occidentale. Ainsi on trouve une rue ou « Péri-style » qui pénètre dans la masse bâtie, enveloppe l'« Agora » et l'« Arène » et donne sur l'« Atrium » et le « Diversorium », qui sont des places à différents niveaux.

□ Aménagement de la partie centrale du Point M : Le Forum Blanc, ayant été favorablement accueilli par l'EPAD qui y voyait une proposition pour un nouveau type d'espace public, a alors demandé au Taller de faire une opération limitée au Point M dans la zone B.

C'est le point de rupture de charge de plusieurs réseaux de circulation : le R.E.R., le Transport en site propre,

le réseau automobile et ses parkings, le circuit piétonnier avec ses rues et ses places à différents niveaux et les liaisons avec le Parc Malraux.

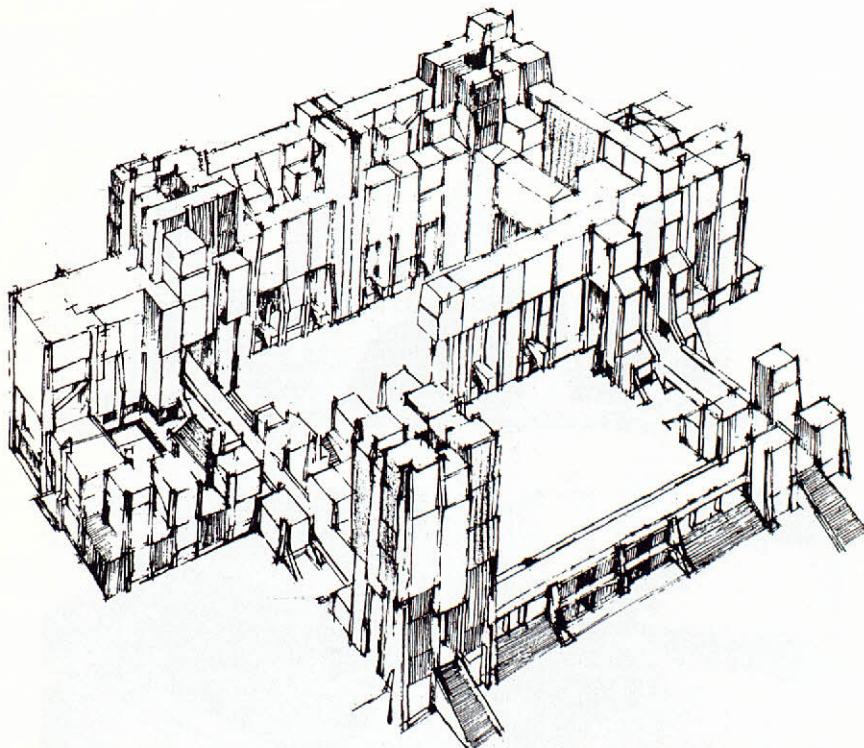
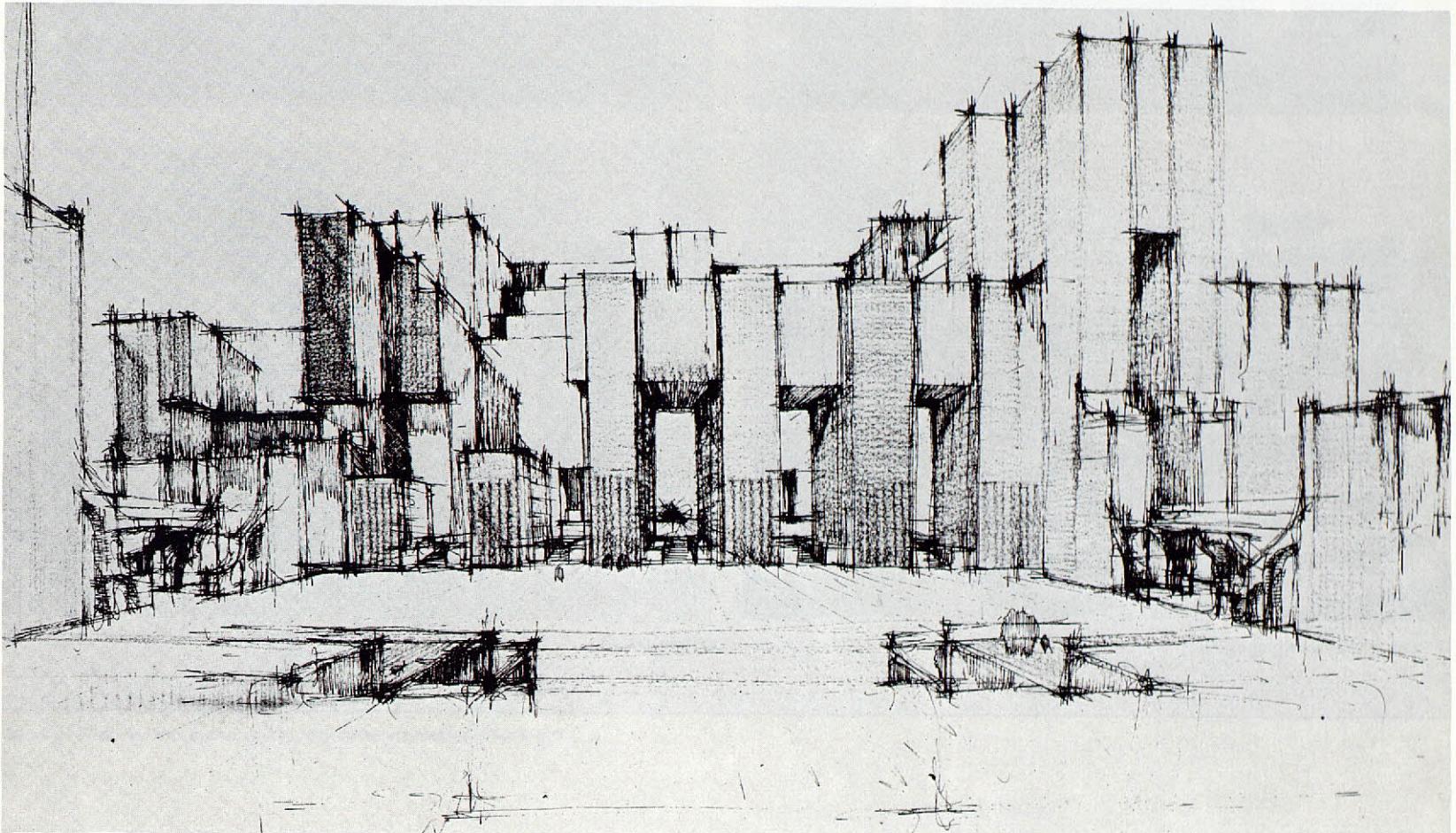
L'intervention consistait à intégrer des éléments préexistants, tels que la gare du RER et la structure des parkings à la proposition d'un espace public constitué, en partie, par des opérations de promotion de caractère privé, sur une période de 10 ans.

Pour la première fois, le « Taller » avait la possibilité de créer un ensemble d'espaces publics et d'agir

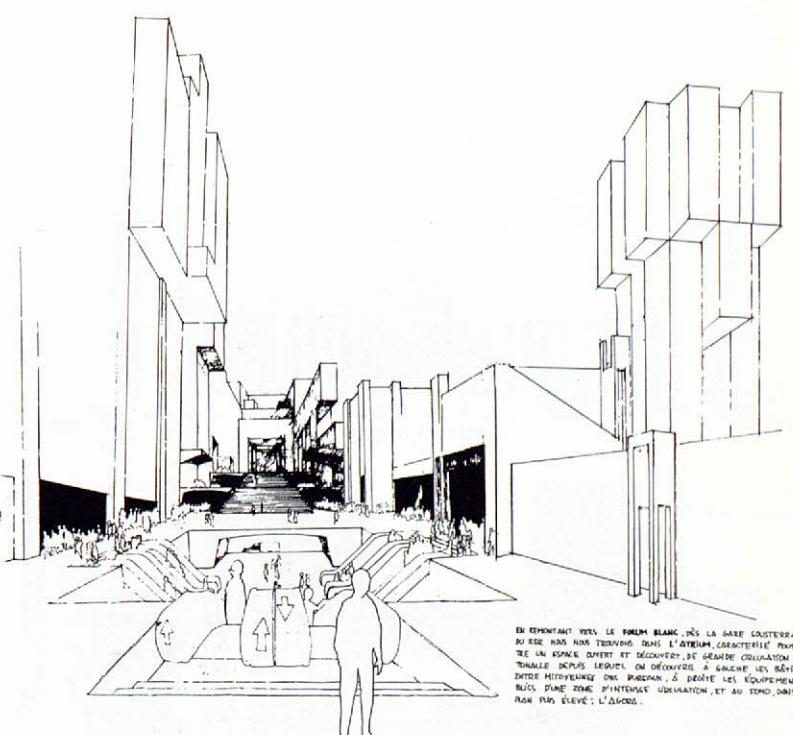
en tant qu'architectes de l'urbain, du vide. Ces espaces ont été conçus à partir des surfaces qui les enveloppent, c'est-à-dire les façades des bâtiments. Le Taller a projeté l'architecture des places et le socle des plateformes constitué par des arcades inspirées de la tradition néo-classique française.

Pour la première fois les intérêts privés et publics étaient juxtaposés dans un ensemble unitaire, ordonné à la façon des grandes places de la Renaissance en Italie ou du 18^e siècle en France.

Les portiques de l'agora sur l'arena.

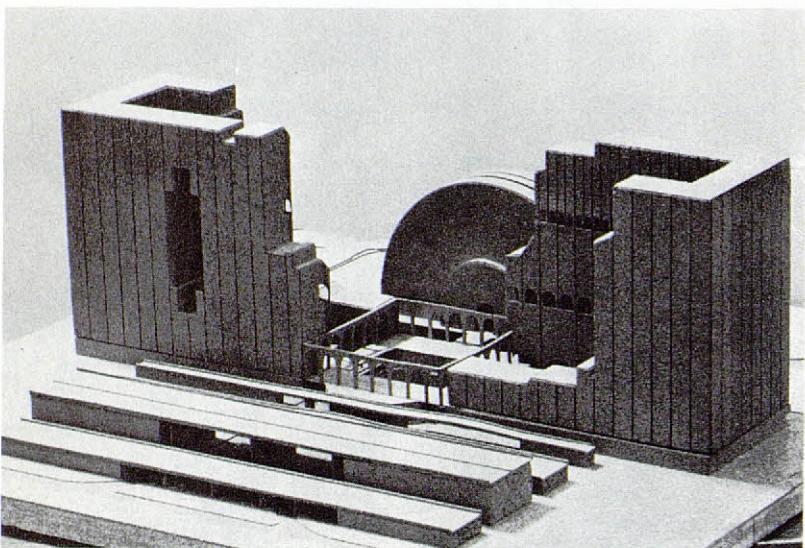
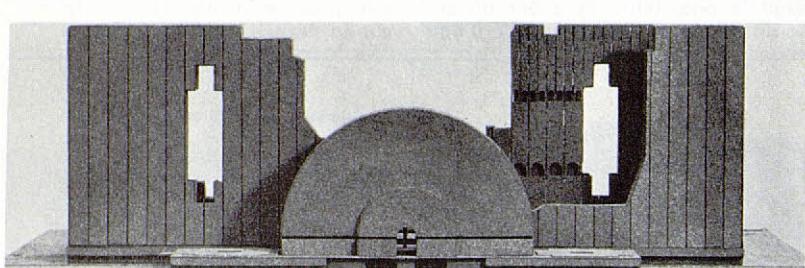
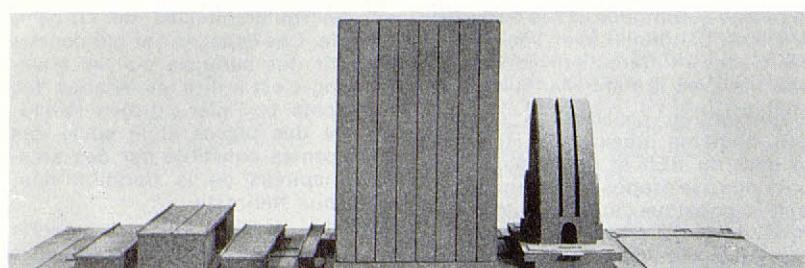


Perspective axonométrique de l'ensemble.

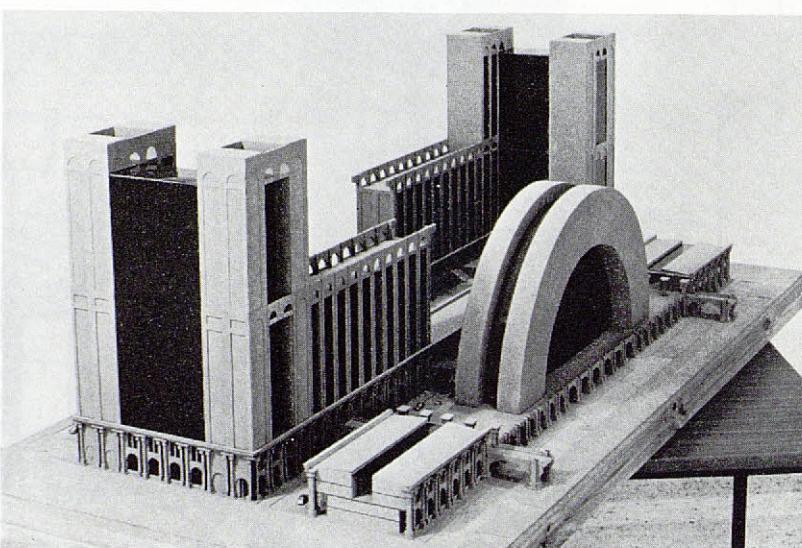
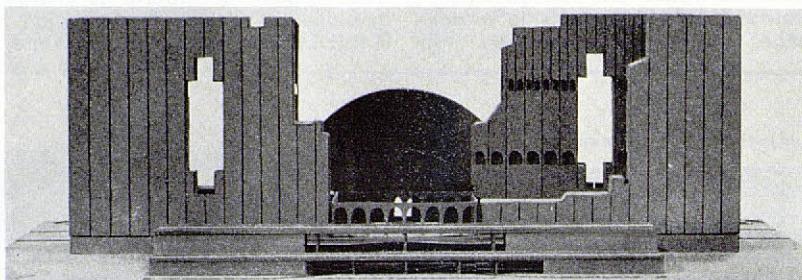
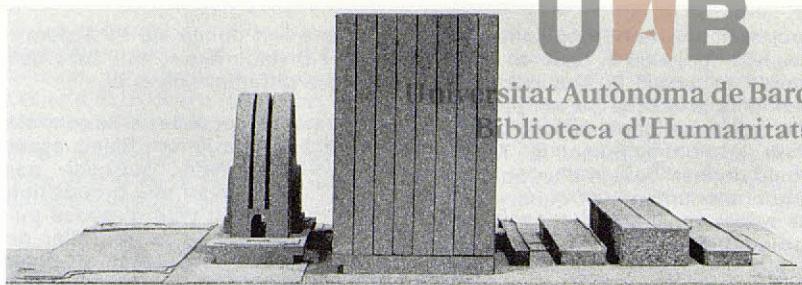
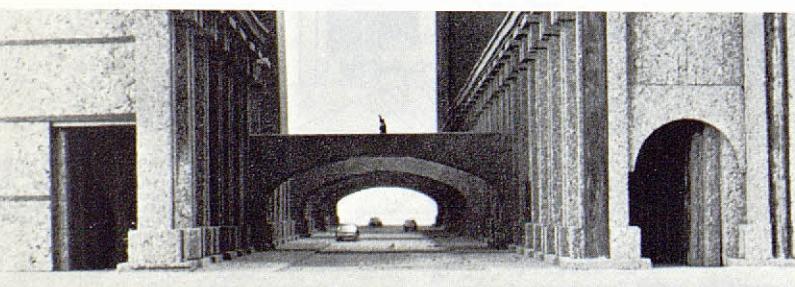
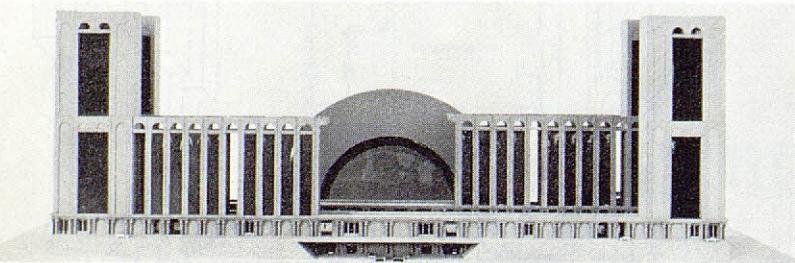


Perspective depuis l'atrium vers l'agora.

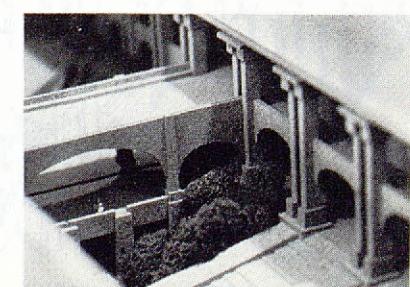
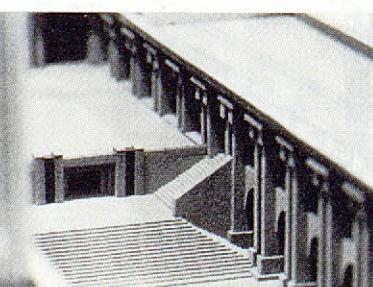
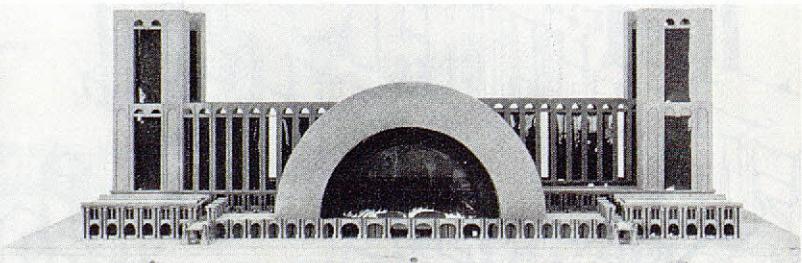
En remontant vers le Forum Blanc, près de la gare souterraine, au rez-de-chaussée nous nous trouvons dans l'Atrium caractérisé par être un espace ouvert et découvert, de grande dimension et, à l'échelle depuis lequel on découvre à gauche les bâtiments entre mitoyennage des parkings, à droite les équipements publics, une zone piétonne de circulation, et au fond, dans un étage plus élevé : l'arena.

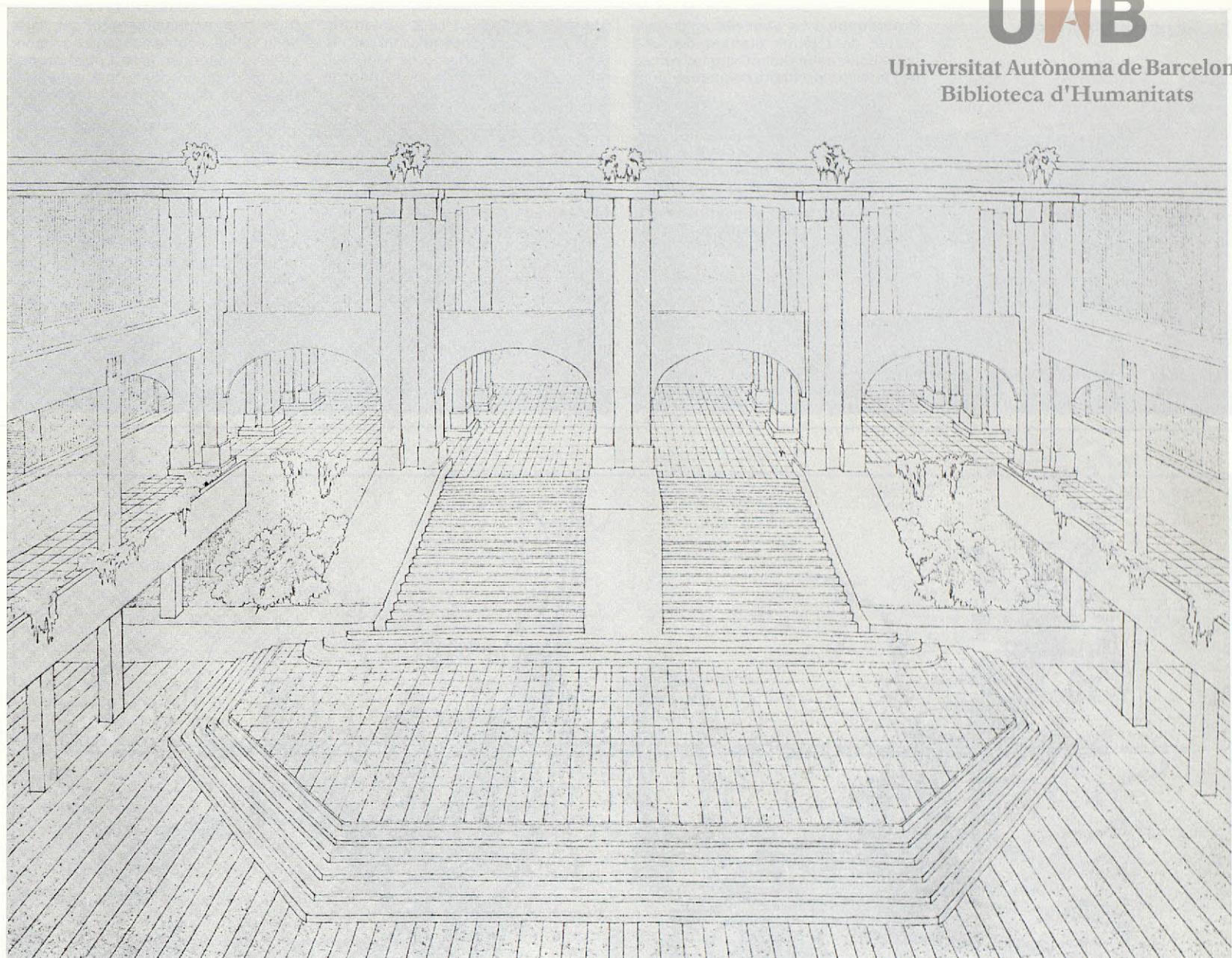


Le Point M : première proposition.



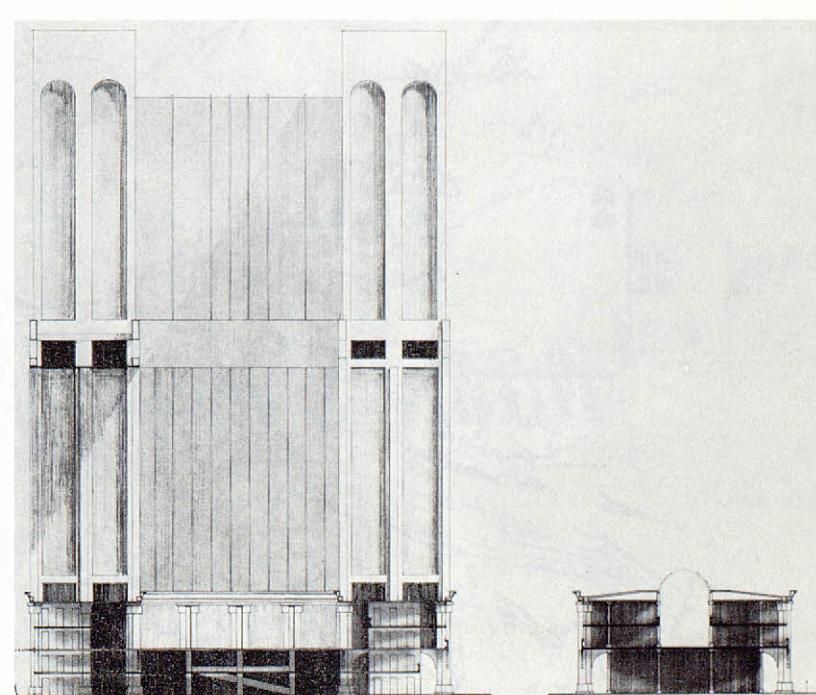
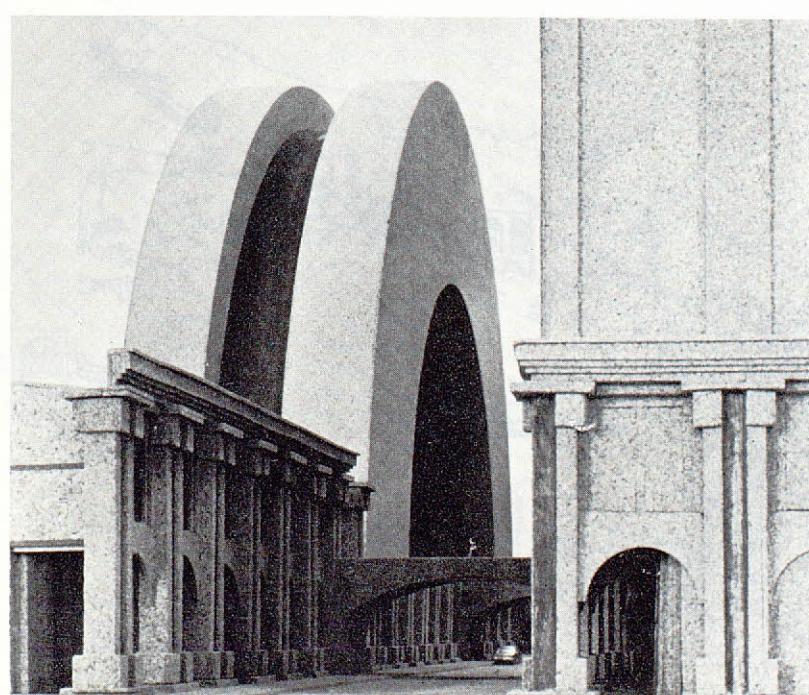
Version définitive.





Détail de l'intérieur de l'espace public : les différents niveaux piétonniers.

Coupe transversale.



Le Pont de Meritxel

Sanctuaire de Meritxel, Principauté d'Andorre
Projet 1974

Programme : La nouvelle église entourée de cloîtres ouvrant sur une large esplanade qui intègre les ruines de l'ancien sanctuaire soigneusement conservées.

Des locaux pour les assemblées du Conseil des Vallées, équipés de services et d'espaces d'animation (restaurants, théâtre, boutiques d'artistes, hôtel et maison des jeunes).

Un centre d'étude de la culture et de l'art catalan accompagné d'une bibliothèque, des archives historiques, d'un musée, etc...

Construction : Le langage architectural évoque celui utilisé dans les anciennes maisons et les églises romanes de Catalogne : murs en pierre, volumes nets, lignes verticales, hauts clochers...

Objectifs du Taller : Le 8 septembre 1972 un grand incendie brûlait le Sanctuaire de la Vierge de Meritxel, patronne de la Principauté d'Andorre.

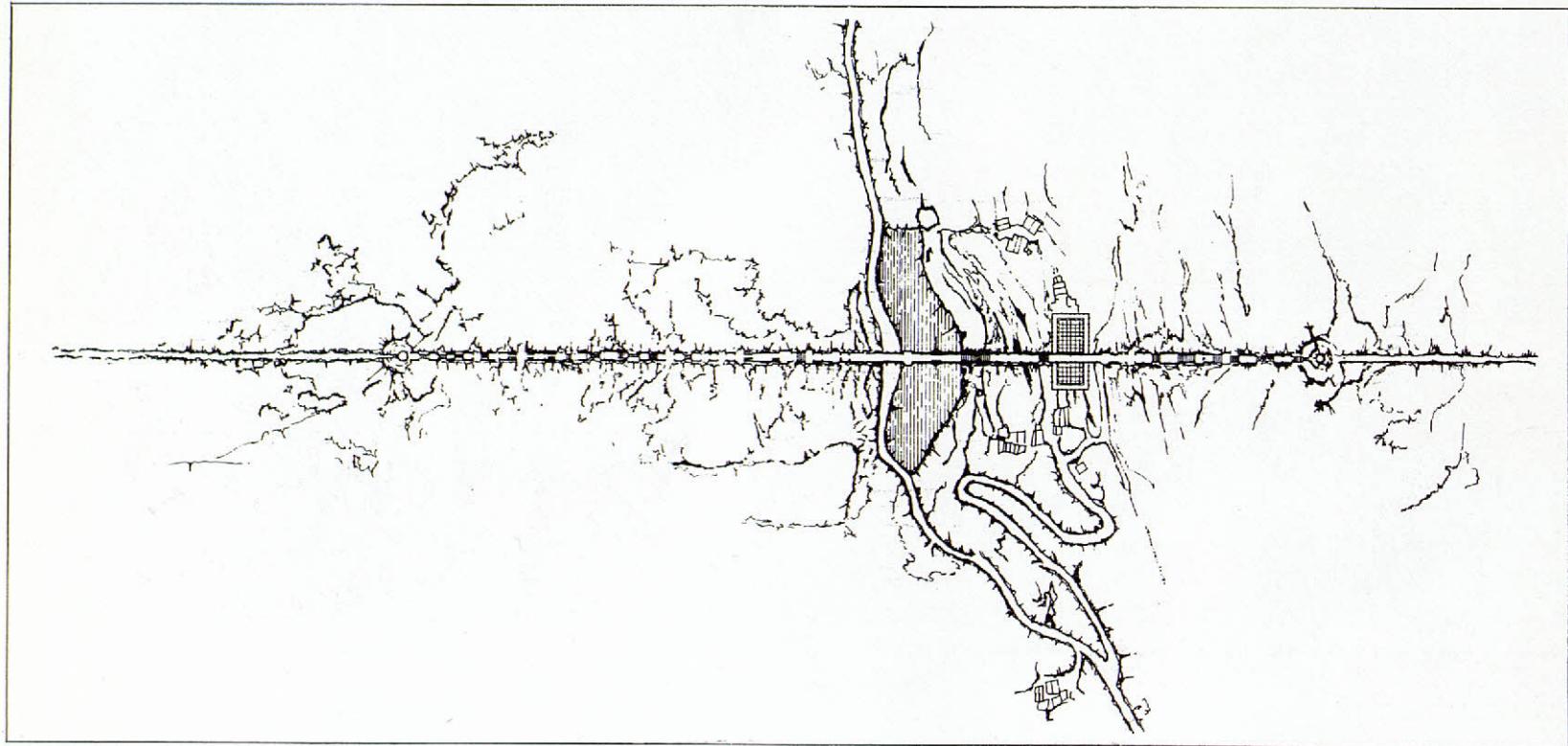
A la suite de cet événement le « Taller » était chargé de sa reconstruction qui ne pouvait pas se réduire à un simple travail d'archéologie et de reconstitution de l'ancienne chapelle. Pour les habitants d'Andorre, Meritxel est un symbole religieux, politique et culturel essentiellement catalan. Il s'agissait donc de répondre à ces trois données, religieuse, civique et culturelle de Meritxel et, en même temps, construire le signe d'une Andorre future qui romprait avec le caractère actuel d'un lieu voué presque uniquement au commerce.

Le signe symbolique proposé par le Taller consistait en une ligne cons-

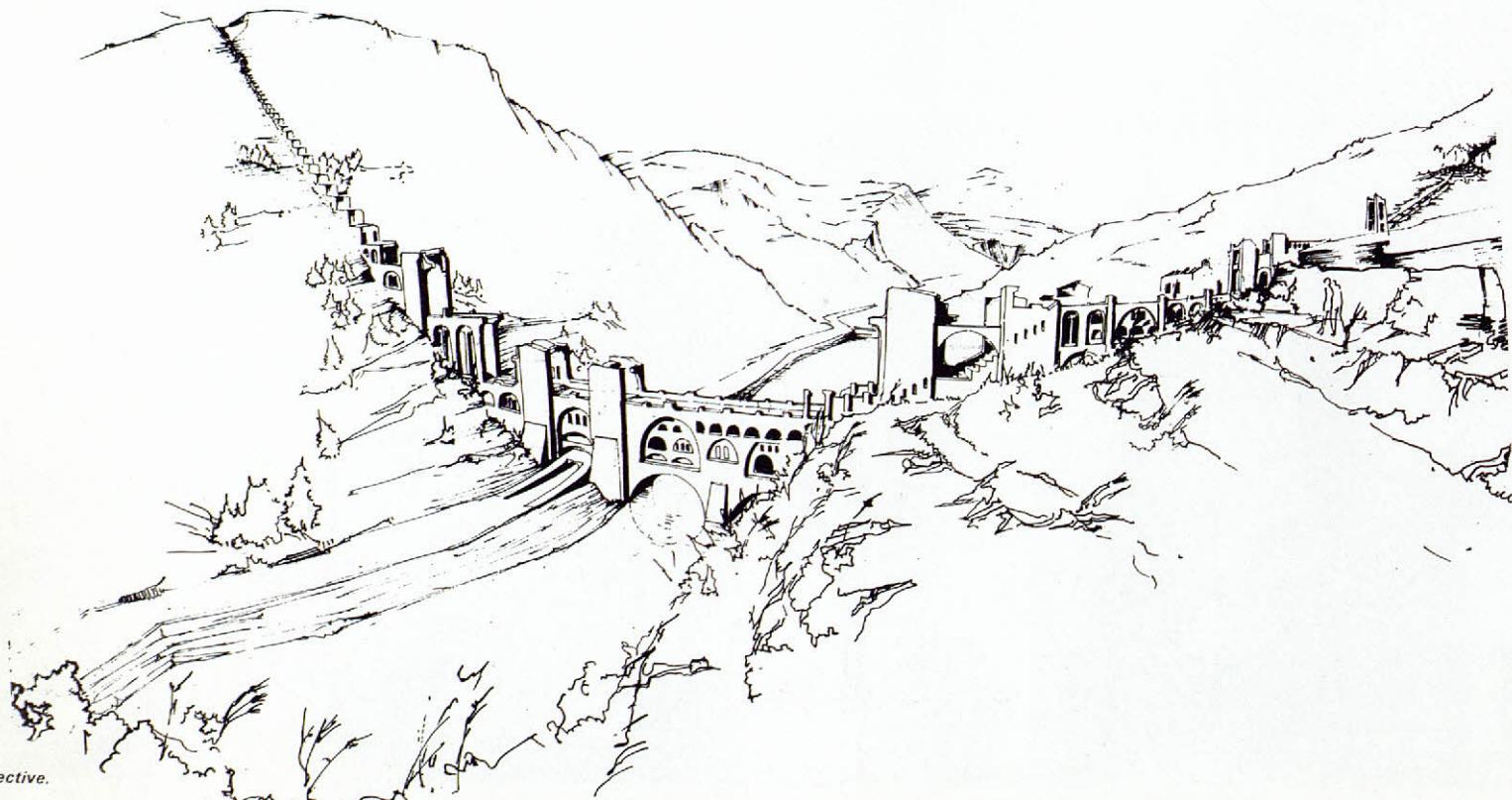
truite perpendiculairement au sens de la vallée, lieu de passage du fleuve et de la route. Un grand pont monumental défie la morphologie du site reliant les deux crêtes et renforçant les caractéristiques du profil de la vallée. On obtient ainsi une « contre-structure » linéaire capable d'accueillir le vaste programme composé d'équipements religieux, civiques et culturels.

L'ensemble a fait l'objet d'un avant projet sauf en ce qui concerne le sanctuaire qui est en cours d'exécution.

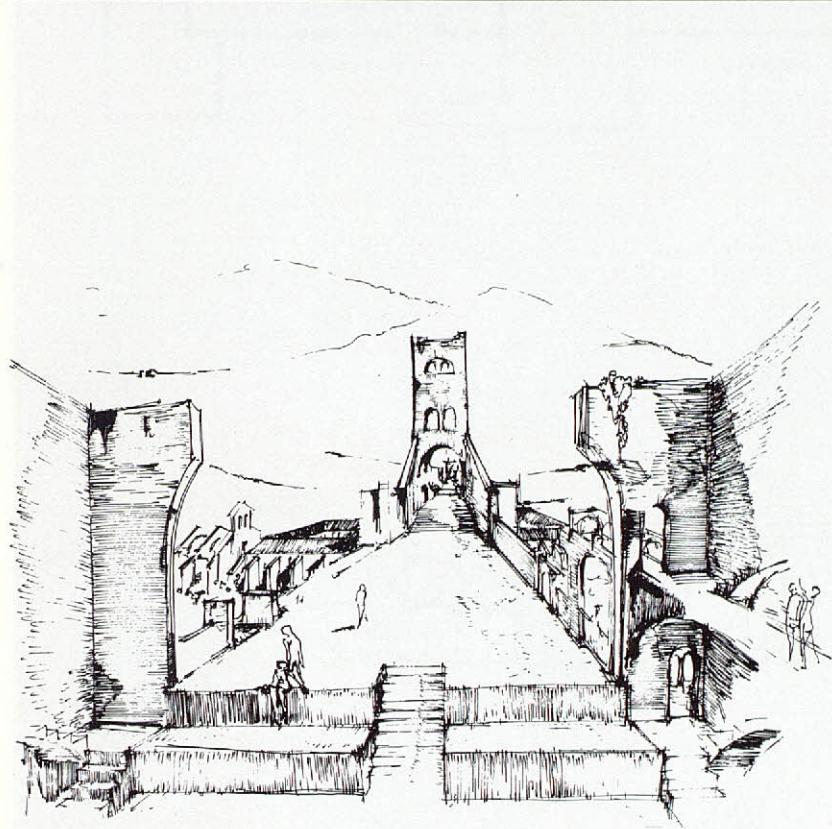
Nous voudrions, avec les habitants d'Andorre, que ce projet agisse dans le futur comme un ferment destiné à ouvrir de nouvelles dimensions pour la Catalogne, et contribuer au rayonnement de l'actuelle culture catalane.



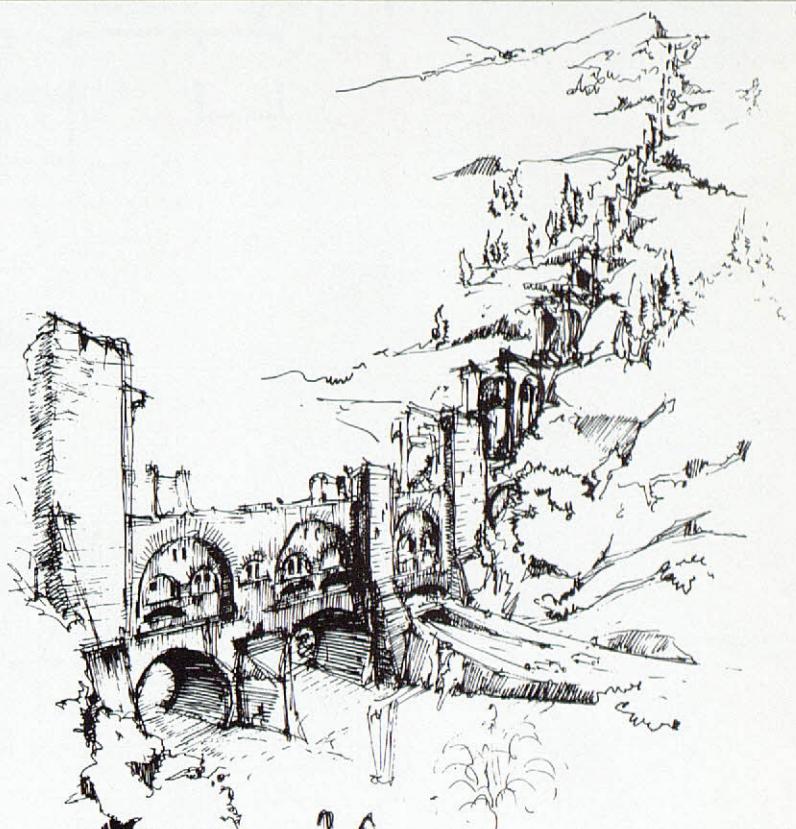
Plan général de l'ensemble



Perspective.



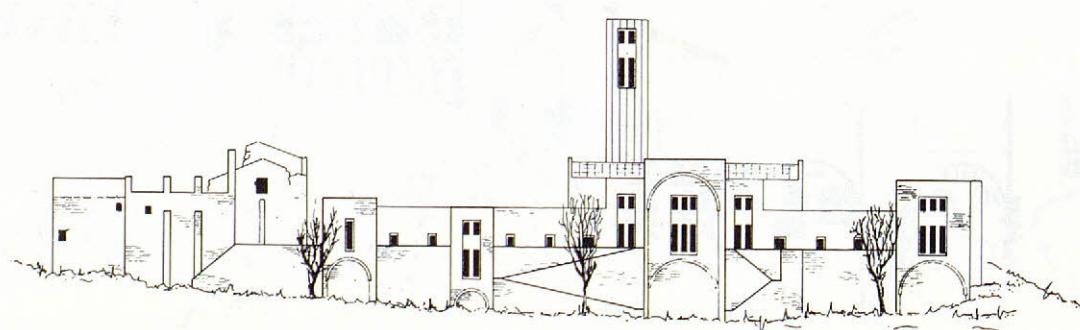
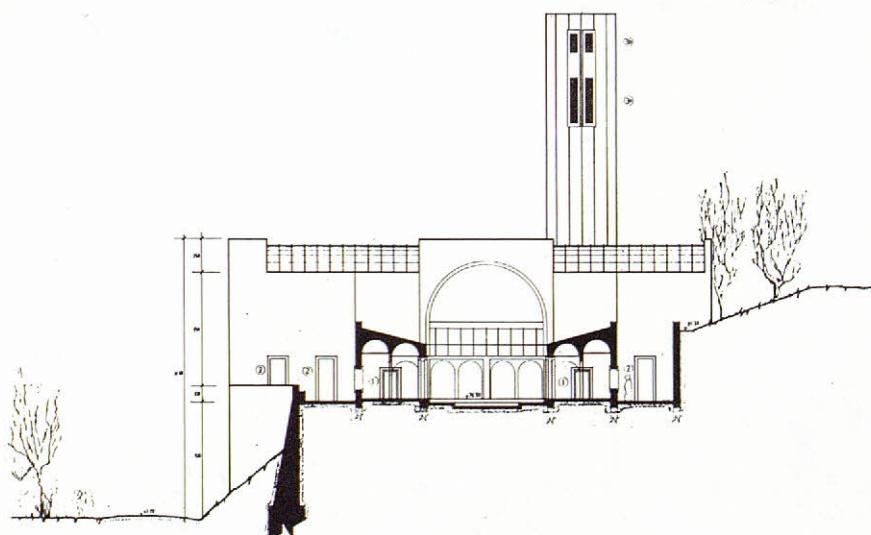
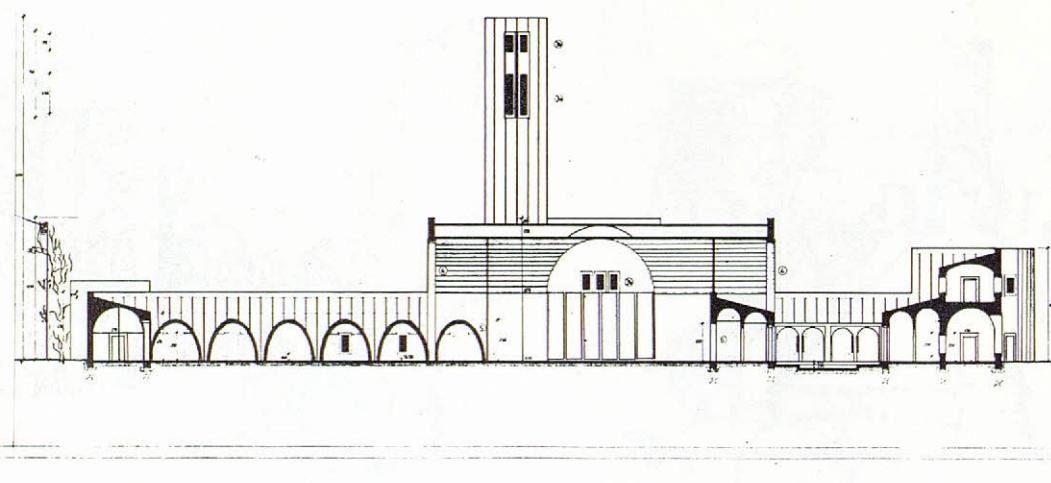
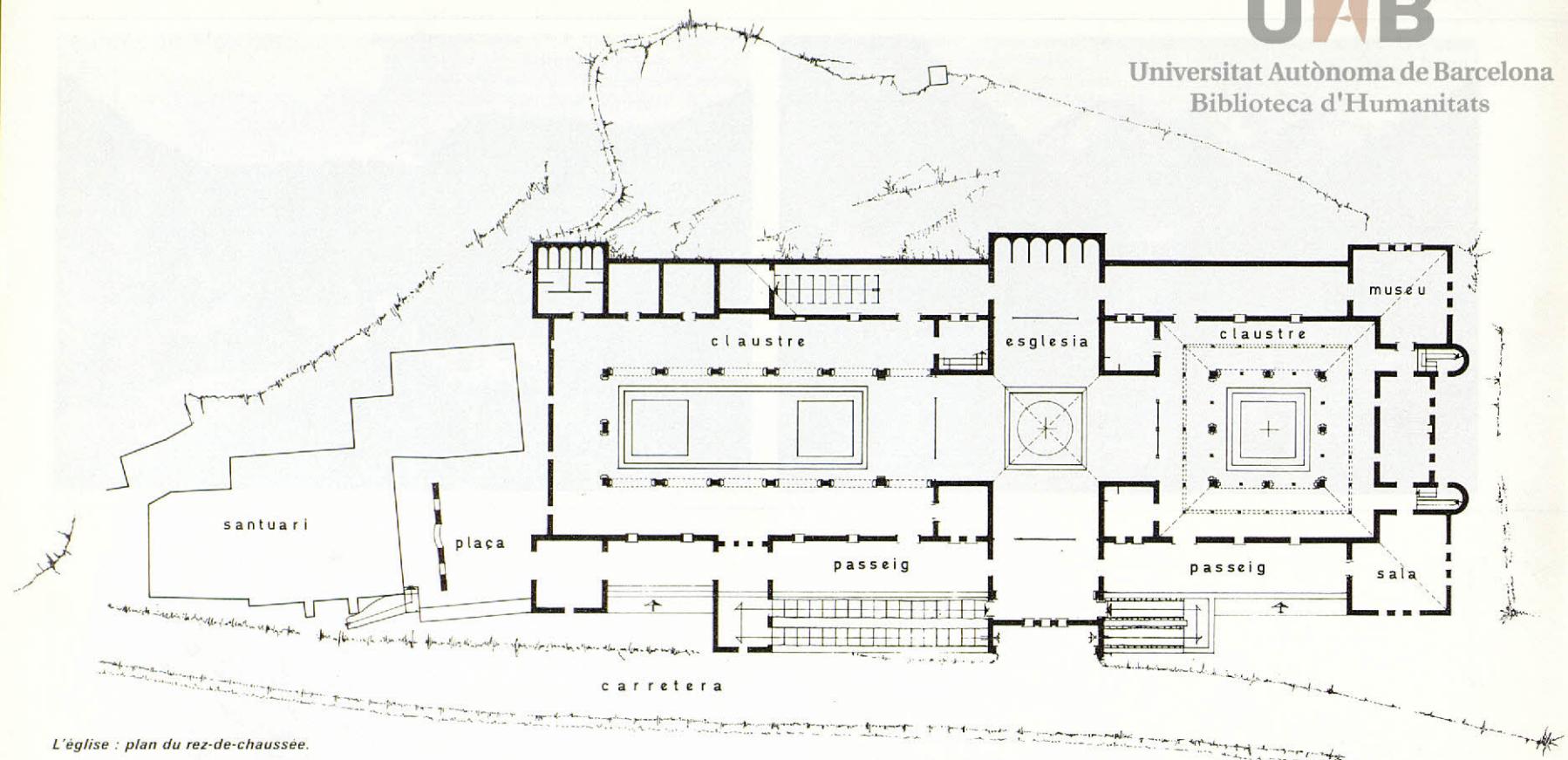
Dessin de détail sur le pont.



Détail du pont et la montée vers l'amphithéâtre convexe.



Façade.



Le parc de la Marche hispanique

Le Perthus, Pyrénées Orientales,
France
Projet 1974-75

Site : La ligne de l'Autoroute relie 2 zones plates similaires — le Haut Ampurdan et le Roussillon — séparées par les Pyrénées Orientales dont le Perthus est le point de passage naturel le plus bas. La gorge étroite qui relie le Boulou avec le Perthus forme une espèce d'entonnoir naturel dont la partie encaissée coïncide avec la frontière Franco-espagnole.

Programme : Il s'agit, d'une part, de l'aménagement de l'autoroute et de son environnement et, d'autre part, de proposer la création d'un « tissu architectonique » induit par l'aire des Contrôles Frontaliers (symbolique culturelle et commerciale).

Objectifs du Taller : □ *Caractéristiques historiques et culturelles.* La Marche Hispanique (Marca Hispanica) représente le premier Etat Catalan obtenu à l'issue des reconquêtes par l'Empire Carolingien des territoires occupés par les Arabes, de Salses-Leucate à Tortos. Au cours de l'histoire plus récente jusqu'à la formation des Etats modernes de la

France et de l'Espagne au 16^e siècle, il n'y avait pas de frontière sur les Pyrénées.

Il existe donc, en dépit de la frontière actuelle, une continuité historique catalane depuis les tribus celtes à nos jours, basée sur une langue et une culture particulièrement vigoureuses bien qu'elles soient réprimées depuis 400 ans.

Cette région pyrénéenne doit devenir à nouveau le centre de rayonnement de l'actuelle culture catalane à cheval sur deux nationalités superposées.

□ *Création d'un tissu architectonique induit par l'autoroute.* Cette grande voie de transit rapide doit être un trait d'union pour la culture catalane et de communication entre la France et l'Espagne à travers elle.

Pour que l'Autoroute possède cette valeur symbolique, l'Aire des Contrôles Frontaliers doit signaler et incorporer le passé historique. Le Taller propose donc la création d'un Centre

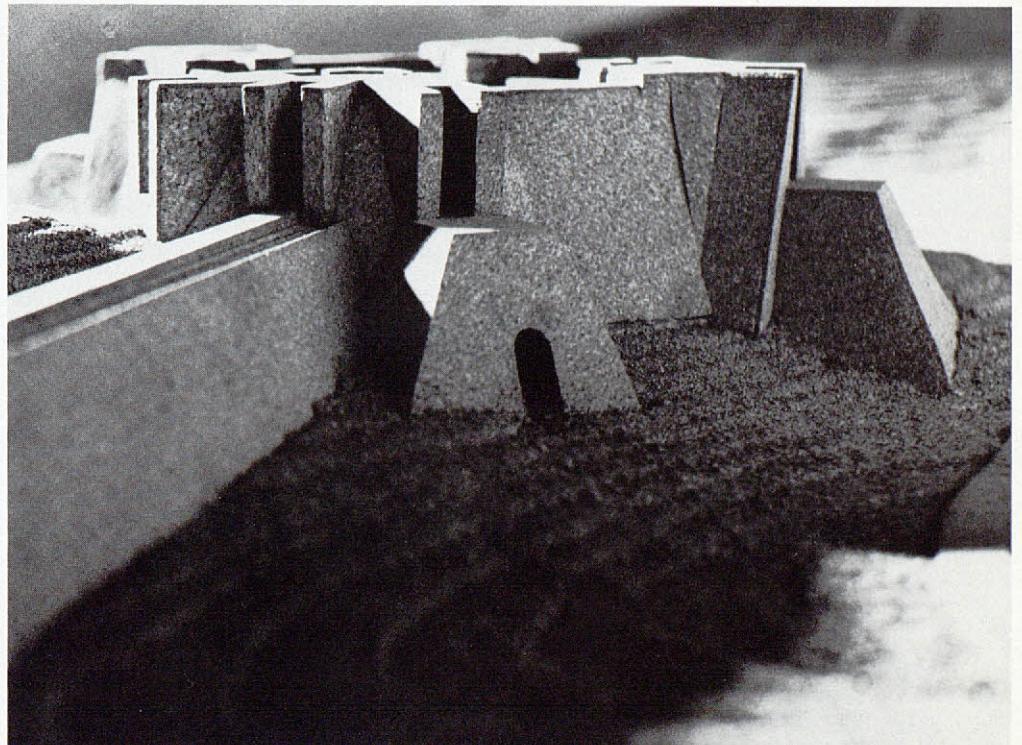
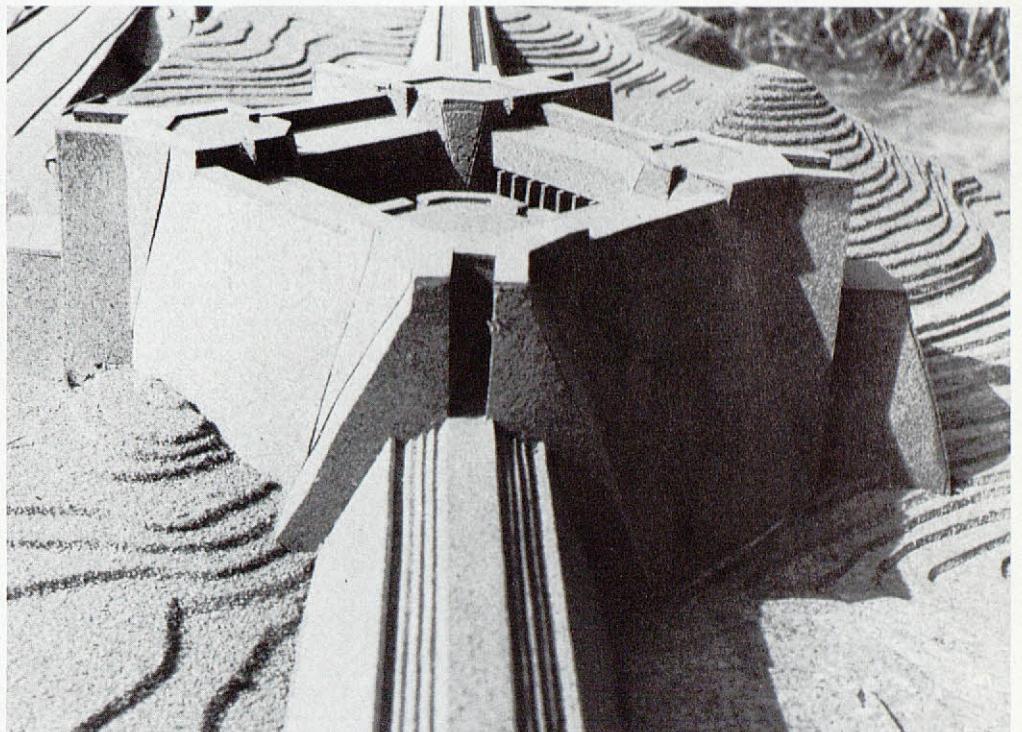
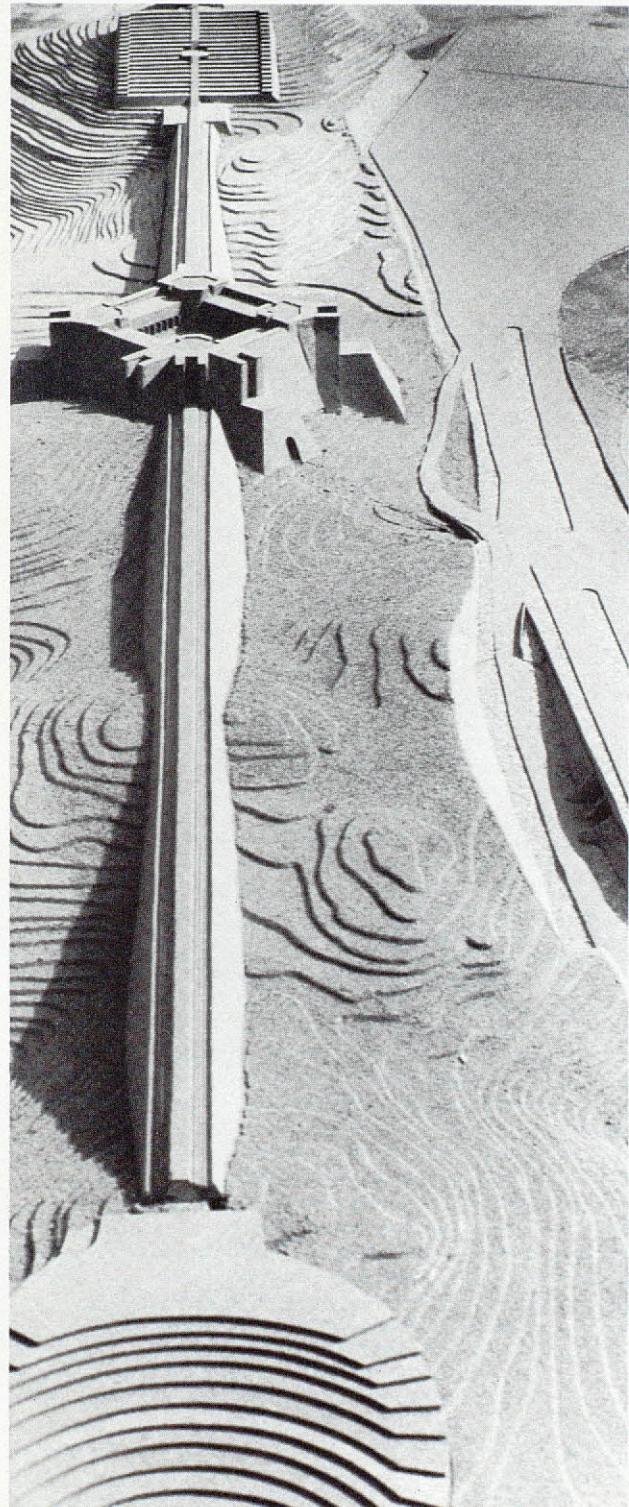
ou d'une Aire de Services Culturels et Commerciaux dans une structure construite par-dessus l'Aire des Contrôles frontaliers ou développée autour d'elle.

□ *Aménagement de l'autoroute et de son environnement.*

b) au niveau moyen, revalorisation du sens symbolique et culturel du tronçon au moyen de grands panneaux reproduisant des signes picturaux existants ou spécialement dessinés par des artistes liés à cette région.

c) au niveau rapproché, donner une cohérence unitaire au tronçon par un traitement coloré uniformisant tout le trajet, en peignant la chaussée avec plusieurs gammes de bleu.

Rendre à l'autoroute son caractère d'objet artificiel, non organique, et traiter tous les objets qui la constituent (talus, panneaux, viaduc, embranchements) avec la collaboration des meilleurs artistes français et espagnols.



Manifeste du Diable sur l'Architecture et l'Urbanisme

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Ainsi va la question : les cycles s'accomplissent inexorablement et il semble que nous allions vivre encore, des moments comme ceux de 1929, 1910, 1868, 629 ou 211 avant Jésus-Christ, que nous allions passer par des situations semblables bien qu'à hauteur différente de la courbe hélicoïdale et une fois encore, l'équilibre fait défaut, le système se brise et l'argent fuit, ou ne sert pas ou est thésaurisé les matières premières manquent, les aliments, le combustible bon marché, les idées manquent, les idées manquent, les idées manquent il manque une grande idée qui transforme le tout. La société humaine est un ensemble seulement sur le papier, dans la réalité, ce n'est pas même un ensemble d'ensembles parce que, tandis que certains s'occupent du confort de leurs logements, de leur télévision ou de trouver leur sexe véritable d'autres bien que maladroitement cheminent avec les vents de l'Histoire, modifient le monde, veulent se modifier eux-aussi bien que sans savoir comment ni de quelle manière et beaucoup d'autres enfin veulent simplement manger, manger vivre un peu alors qu'ils se grattent au soleil, alors qu'ils désirent ne pas être nés, alors que la rage et la haine leur remplissent les entrailles. Le monde s'est converti en une boule minuscule, peuplée de fourmis de toutes sortes, de tailles et d'appétits divers, et personne n'est d'accord avec presque personne, et les vieilles familles tremblent lorsqu'elles voient leurs filles déguisées, se remuant au rythme sauvage du tambour et de la drogue et partout l'on essaie de nouveaux genres de groupes ou de commune et tout le monde crie, et tout le monde écrit, mais personne ne fait rien. Nous sommes donc une bande non-solidaire d'individus de toutes couleurs, qui se haissent beaucoup ou qui parfois s'aiment d'un amour puissant, mais qui chaque fois plus se sentent encore plus seuls. Que faire alors de notre société, de nos sociétés, comment changer les modes de vie de l'individu et du groupe, comment enterrer le cadavre familier qui déjà empuantit la salle ? Il n'existe pas une seule fin du Monde sinon de petites fins de petits mondes, de civilisations minuscules, et il est absurde de se croiser les bras et d'attendre que le dernier acte se termine alors qu'il est beaucoup plus amusant et malin de participer au spectacle. Nos pays par exemple, avec leurs campagnes et leurs villes leurs villages leurs autoroutes, doivent eux aussi entrer dans le jeu avec un rôle prépondérant et actif, puisque c'est chez eux que tout va arriver ou arrive déjà, ils sont comme notre peau ou notre habit ou notre propre maison en banqueroute.

Il faut donc embellir ce qui devra mourir, très sérieusement penser que nous serons jugés plus tard sur nos propres ruines, de même qu'aujourd'hui nous jugeons Ninive, Athènes ou Rome ou le Mexique d'hier, et puisqu'il nous faut penser à Paris, à Bruxelles à Barcelone et à Milan et deviner leur futur squelette si blanc nous pouvons aussi penser un peu à ceux qui sont encore vivants, et aux survivants de cette époque d'opprobre resplendissante. L'urbanisme et l'architecture d'aujourd'hui sont arrivés au désastre et à l'impudeur et ne nous serviront de rien pour animer quelque peu tout cela. Nous devons partir du chaos actuel, remonter et voir la réalité d'un regard d'aigle et apprendre à projeter de nouveau nos maisons, nos villages, nos quartiers et nos villes, et aussi la région, le territoire et le pays et la planète, dirigeant et contrôlant, prévoyant les changements qui doivent arriver d'une façon inévitable, pour que notre milieu soit en accord avec nos idées et nos échecs, pour que rien, dans les temps futurs, ne soit discordant comme aujourd'hui. Les grandes industries, qui ont rompu l'ancien équilibre, et abîmé la trame des campagnes et des routes et des fleuves, convertissant en banlieues d'immondices les grandes capitales, devront devenir propres et être regroupées dans les grandes prairies et dans les bois, et le transport des ouvriers jusqu'à elles devra être payé par leurs patrons, ou bien par un état socialiste, de la même façon que celui qui pollue doit aussi payer pour rendre à nouveau claires, les eaux et l'atmosphère. Quant au commerce et à ses odieux temples ou supermarchés, il faut penser à les démanteler et à les faire servir de crèches ou de bordels, car la petite boutique doit de nouveau être mêlée aux logements, bureaux et ateliers pour en finir une fois pour toutes avec le damné zoning. Ainsi certains hommes pourront ne pas différencier leur temps de travail de leur temps de loisir et susciter alors l'envie et le désir des autres pour obtenir cette bénédiction. Et puisque la révolution a besoin d'espaces vastes et de grandes avenues, à côté de rues étroites d'incendie et pillage, il faudra créer des parcs et des places dans les centres de la ville historique, soigner ses monuments et ses vieilles demeures sur lesquelles flotteront les futurs drapeaux. Nous devons rompre aussi l'enceinte des villes concentriques, faire qu'elles croissent en suivant les lits des fleuves ou des énormes artères naturelles inter-urbaines, et qu'elles se lient aux petites villes des provinces et aux villages, en une maille nouvelle entre champs et forêts.

L'automobile doit être interdite dans la ville, le métro et la bicyclette exaltés, glorifiés, pour que nos rues redeviennent un jour, lieu de réunion et de joie et non plus un énorme marché plein de rats et d'ordures. Chaque rue, chaque quartier, chaque village ou chaque ville aura un nouveau visage lumineux et tranquille, d'accord avec les goûts et les vices de ses habitants. Il faudra convertir en bureaux punitifs ou en prisons du peuple, pour les architectes et les spéculateurs qui les paient, les grands blocs qui aujourd'hui servent de logements et que ceux-ci dessinent, et organiser les maisons dans un ensemble authentique comme celui qu'auparavant elles eurent, mais plus beau encore, plus préparé pour la grande fête. Et surtout du vert, de grandes nappes vertes qui grimpent sur les maisons et couvrent les terrasses, qui cachent l'horreur des rues d'aujourd'hui parmi des fontaines, des lumières et une musique incroyable. Alors un jour, il sera possible, que tous les citoyens d'un monde en mouvement accéléré vers le changement ou vers la mort, puissent penser à leurs besoins d'une façon plus authentique et plus précise et considérer leur alimentation, comme ce qui est aujourd'hui patrimoine de très peu, sublimation du goût et penser que le vêtement les protège mais qu'aussi il exprime leur personnalité et que l'information les relie aux autres hommes, en même temps qu'elle les éduque d'une façon libre et permanente, que l'hygiène n'est pas seulement propreté, mais de plus équilibre du corps et de l'esprit qui arrive jusqu'à l'érotisme, et que le logement est abri personnel ou terrier individuel, mais que logement immense est aussi la ville, est le pays, est la terre entière, comme une grande scène de désirs et d'échecs et de victoires.

Tout ceci est très difficile, mais ce n'est pas impossible; l'utopie n'existe que si l'on essaie et qu'on échoue, or nous n'avons même pas commencé ce programme angélique, manifeste du diable dont la date est à Paris, le 1^{er} janvier de l'année 75, sous le signe du Capricorne et que nous essaierons de convertir en espaces, en arbres et en eau, en une chose vivante enfin, pour qu'au moment voulu quand finira cette mascarade, et qu'entreront en scène les flics et les bourreaux, ils puissent contempler sa ruine ou bien sa décadence et dire de nous que si nous formons toute une culture de fous et d'assassins, de voleurs et d'obscènes commerçants de sang, il ne nous manqua pas le souffle de l'artiste et nous ne fûmes pas non plus des gens trop ennuyeux.

José Agustín Goytisolo

UAB

Université Africaine de la
Basse-Volta, Institut d'Etudes Politiques

extrait de

AA

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

182