

Un siècle en marge de l'urbanisme planifié.

Hélène Soulier

Nous parlerons de la représentation photographique des terrains marginaux —friches urbaines, délaissés—, et de la question plus générale de la représentation comme outil de "construction" de la ville. Depuis les années 80, on évoque une symbiose de la ville et de la photographie au point que, comme la peinture qui aurait été transformée par l'arrivée de l'outil photographique¹, la perception de la ville serait « réélaborée par l'œil et la technique photographique² ». Discrets ou volontairement oubliés, les terrains vides urbains, plus que la ville homogène, entretiennent une connivence avec les artistes photographes. Plus, les espaces vides et abandonnés, " *semblent subjuguier l'œil des photographes urbains. Ce sont alors les lieux urbains, que nous souhaitons dénommer selon l'expression française « terrain vague », qui semblent devenir les points de mire fascinants, les meilleurs indices pour pouvoir se référer à la ville, pour montrer avec des images ce que sont les villes, l'expérience que nous en avons* »³.

Par le prisme de ces images photographiques, nous découvrons LA ville, dans ses dessous et ses faces cachées. Ces représentations photographiques, permettent donc d'appréhender les lieux en images —images enregistreuses du réel—. Dans le large spectre des représentations appliquées à la ville, la photographie, elle seule, présente l'avantage de ne pas manipuler le lieu. De la sorte, elle constitue un témoignage fiable. C'est le « ça a été » de Barthes, que nous utilisons, en somme, comme archive iconographique. En filigrane, l'acte artistique qui consiste à prendre la photographie rejoint le champ de l'observation du réel et recèle, par la mise à distance, la potentielle critique de ce qui est observé. Témoignages et critiques en même temps, les images deviennent donc complémentaires de l'écriture et de la théorisation de la ville.

Pour l'heure, nous voulons montrer qu'à diverses périodes, des artistes photographes ont montré la ville en marge, et d'une certaine manière l'ont défendu, en lui rendant hommage. Le rapport lieu marginal/photographie, étudié tard, et plutôt au sujet des terrains vacants urbains des années 80 a cependant préexisté notre période contemporaine. D'une part, on se servira de l'image pour qualifier le lieu —marginal—, d'autre part on observera l'image en outil de critique de la ville, dont ces lieux sont émarginés. Nous parlerons donc de plusieurs formes d'espaces marginaux depuis 1900 jusqu'à nos jours, tous célébrés par des artistes photographes. Toutefois, nous commencerons par un retour étymologique sur l'histoire de la marge, ceci permettra, d'une part, d'ancrer les terrains vacants urbains dans un processus historique que l'étymologie du mot « marge » met à jour, d'autre part, cela expliquera le choix des terrains marginaux que nous avons choisi d'illustrer.

Petite histoire étymologique de la marge

« Marge » vient du latin *margo, marginis*, et désigne le « bord ». La marge indique le « lieu qui est au bord de quelque chose », le bord de la ville par exemple. Par dérivation, «marge », génère « marginal », signifiant « qui n'entre pas dans le système ». Du point de vue des synonymes, « marginal » est associé à « zonard » : « de l'ancienne zone qui entourait Paris, acception, familier : jeune désœuvré,

¹ notamment sur des questions de mouvement ou de cadrage

² Ignasi de Solà-Moralès, « Terrain vague », *Quaderns*, n° 212, 1995.

³ Solà-Moralès, *ibid.*

originaire de la banlieue, petit délinquant, voyou » et rajoute « péjoratif, paria, pauvre, surtout quand on parle des jeunes de la banlieue », « zone », venant du latin *zona*, qui veut dire « ceinture ».

Zonard et marginal sont dans les acceptions actuelles, les dérivés péjoratifs, de zone et de marge, les deux mots désignant le territoire à la limite, et précisément pour l'un la zone de servitude *non aedificandi* de Paris. D'une géographie particulière les désignant, ces mots, un siècle après, dérivent de la même manière, de manière péjorative, et désignent les habitants de la périphérie, tout en caractérisant de misérable, l'environnement qui leur tient d'habitat.

Afin de compléter les dérivations de sens du terme « marge », il est nécessaire d'ajouter une troisième nuance. Au sens figuré, le dictionnaire indique que la marge est une « latitude », une « souplesse », en somme « avoir de la marge », désigne avoir de la souplesse dans un temps ou dans une action donnés, pour que quelque chose d'imprévu advienne.

En partant des grandes périodes d'urbanisme de la capitale française, et en se basant sur la dérivation étymologique du mot « marge », nous avons choisi de parler de territoires marginaux, dans l'acception sous-entendue à l'heure actuelle. En résumant, nous voyons trois caractéristiques essentielles pour qu'un terrain ou territoire soit en marge. D'une part, être marginal, c'est ne pas entrer dans un système. Pour nous, ce qui fait système, c'est l'urbanisme planifié, dessiné. D'autre part, la marge permet la souplesse, ce qui revient à dire, que la marge permet des usages autres, que le territoire planifié ne prévoit pas. Enfin, ces terrains font l'objet d'un regard péjoratif et sont connotés négativement. Trois moments de l'urbanisme ont généré ces terrains, et répondent à ces critères : la zone *non aedificandi* de Paris, les terrains vagues des années 40-50 et les friches urbaines des années 80 jusqu'à aujourd'hui. Nous voyons donc trois exemples dans le temps de l'agglomération parisienne à illustrer, afin de montrer qu'en un siècle la situation géographique de la marge devient indépendante du caractère marginal des terrains dont nous allons parler, une fois replacés dans l'histoire de l'urbanisme

Zone

La fin du XIXème siècle est marquée par une transformation urbanistique volontaire et hygiéniste. Quarante ans après les modifications londoniennes, vingt ans avant celle de Berlin et de Vienne, l'œuvre d'Hausmann et de ses continuateurs reste flagrante par sa rapidité tout autant que par l'étendue des travaux accomplis. Les transformations s'articulent autour de modifications de plusieurs natures : nouvelles parcelles régulières, alignement et ordonnancement des façades, création de percées, monumentalisation des bâtiments publics, nouveau système de places, plantations d'arbres d'alignement dans les grandes avenues, création de squares et de parcs, réflexion sur la composition d'ensemble, etc. Paris jusqu'alors s'était étendu de manière concentrique, suivant les enceintes successives, celles de Philippe Auguste, celle de Charles V jusqu'à Louis XV, le mur des Fermiers Généraux et enfin celle de Thiers. L'année 1860 marque un changement de statut fondamental, puisque le pied du glacis de l'enceinte des fortifications de Thiers devient la nouvelle limite de Paris.

Dans les années 1900, la zone *non aedificandi*, zone de servitude militaire et non constructible entoure Paris sur une largeur de 250 mètres. Conçue dans un objectif de défense, elle ne reste cependant pas une zone vide et lisse, un « blanc » dans l'urbanisme. Chaque fin de semaine, les parisiens sortent des murs de la capitale, cherchant un coin de nature, le pied du glacis des fortifications servant de promenade et de belvédère.

Parallèlement à cet « Eldorado du dimanche »⁴ —occupation week-endiste de la zone *non aedificandi*—, l'activité est intense. On y trouve des buvettes, où le prix de la consommation est excessivement bas par rapport aux tarifs de « la ville », la différence étant la taxe de l'octroi. Des cirques, des foires, des marchands ambulants s'installent temporairement, le temps de se reposer à l'entrée ou à la sortie de Paris. Cette occupation plutôt intermittente côtoie sur la frange incontrôlée d'autres populations, elles, permanentes. « La zone a ses habitants et ses cabarets, généralement mal fréquentés : ce n'est pas l'un de ses moindres inconvénients. La population de ces parages est composée surtout de chiffonniers, vagabonds, gens sans aveu de l'un et l'autre sexe vivant dans la plus grande promiscuité, logeant dans des baraques ou même dans des voitures ambulantes ou des wagons hors d'usage, sans aucun souci d'hygiène »⁵. Cette population, jamais précisément estimée, oscille entre 50 000 et 200 000 personnes et donne à la ceinture parisienne la couleur de la mauvaise réputation. Sur le territoire, les cabanons se multiplient, dans une croissance non maîtrisée. La zone de cette période s'apparente ainsi au négatif de l'œuvre haussmannienne, cette « maladie moderne du délogement »⁶.

Au même moment, Eugène Atget, photographe rendu célèbre en France après sa mort, par la photographe américaine Berenice Abbott, photographie inlassablement la capitale et ses environs. Piètre acteur de théâtre dans sa jeunesse, il met un terme à cette période en s'équipant d'une chambre noire 18/24, et entame un long travail photographique, en dévoreur d'urbain qu'il est. A l'exception des vitrines des grands magasins, Atget refuse ostensiblement de photographier la « vie moderne ». Plus, il la critique. Alors que la « vie parisienne » se déroule sur les grands boulevards, Atget se préoccupe davantage d'un Paris menacé par les grandes transformations. En 1910, il compose une iconographie essentielle pour nous: l'album *Zoniers*. (voir illustration n°1). Dans cet album, les familles de chiffonniers, assis au devant des roulottes, observent le photographe. Il y essaie le portrait en pied, la photographie de paysage où l'étendue de la zone s'expose, parfois débordante. Atget décrit la

ville de la marge, et surtout ses habitants. C'est l'exclusion même qu'Atget photographie. En 1850, Thiers déclare : « C'est la multitude, ce n'est pas le peuple que nous voulons exclure, c'est cette multitude confuse, cette multitude de vagabonds dont on ne peut saisir ni le domicile, ni la famille, si remuante qu'on ne peut la saisir nulle part, qui n'ont pas su créer pour leur famille un asile appréciable : c'est cette multitude que la loi a pour but d'éloigner. » Propos similaires dans ses Mémoires, Haussmann écrit : « Je l'ai dit et redit en toutes occasions, Paris appartient à la France et non pas aux Parisiens de naissance ou de choix qui l'habitent, ni surtout à la population mobiles de ses garnis, qui fausse la signification des scrutins par l'oppression de votes inintelligents ; cette « tourbe de nomades », suivant une expression qui m'a été reprochée, mais dont je maintiens la



⁴ Voir l'ouvrage de Jean-Louis Cohen, André Lortie, *Des fortifs au périif*, Paris, Picard Editeur, 1991.

⁵ J. Flourens, *Les fortifications, leur histoire, leur désaffectation future et ses conséquences*, Paris, Larose, pp. 74-75.

⁶ Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Livre et communication, Paris, 1990.

justesse... ». L'œuvre urbaine d'Atget s'apparente donc à une production contre la « ville éclaircie », une œuvre photographique, politique, critique. La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et la Bibliothèque Nationale avec qui il a traité reçurent en effet d'Atget des journaux d'appartenance gauchiste, antimilitariste et dreyfusarde — L'Avant-garde, La Guerre Sociale, La Bataille Syndicaliste— . Jean Leroy⁷ mentionne qu'en plus de ces lectures assidues, il donnait des cours dans les universités populaires.

L'œuvre d'Atget est donc une véritable contestation, et plus particulièrement l'album des Zoniers. Alors que la vie parisienne s'embourgeoise, tout une partie de la population, la *lumpenproletariat*, la classe mobile, œuvre à Paris, récoltant les déchets, les recyclant sur la zone, et les réintégrant dans la capitale quelques jours plus tard, une fois transformés. La zone est donc emblématique d'un territoire-soupape, lieu de résurgences de pratiques non planifiées par les politiques publiques parisiennes. Lieu du recyclage des déchets, c'est aussi le lieu à la marge, entre Paris et la banlieue où se concentrent les populations également marginalisées, ni parisiennes, ni banlieusards, entre-deux.

Terrains vagues

Sans transition, une quarantaine d'années après la zone d'Atget, juste avant la dynamique urbaine de relogements de l'après-guerre, Paris est encore bordé de bidonvilles, leurs habitants ne trouvant pas de logements. « Aux portes de la capitale, derrière les gares, le long des voies, partout où des terres restaient quelques temps inoccupées, des constructions de tôle et de carton apparaissaient. Heureusement, une nouvelle politique destinée à favoriser la construction commençait à prendre forme depuis trois ans⁸ ». En proche banlieue parisienne, les terrains vagues sont alors très nombreux, et restent emblématiques du déclin très rapide des terrains agricoles et maraîchers et parallèlement de l'arrivée massive des industries et des usines. Jusqu'aux années 60, les banlieusards sont mi-ouvriers, mi-campagnards, tandis que la politique destinée à favoriser la construction se met en place. Les terrains vagues sont les espaces qui restent encore intacts d'une banlieue qui perdra rapidement son allure de campagne. Ça et là, en fonction de l'implantation industrielle qui s'exporte de Paris, des terrains résiduels jouent le rôle d'espaces à tout faire. Comme la zone fut la campagne des citadins des années 1900, les terrains vagues des années 40 prolongent l'accessibilité des citadins à un territoire rural, que la pression foncière menace.

Blaise Cendrars, écrivain belge, avait sillonné la zone, celle d'Atget, quelques temps après le photographe. « Bourlingueur de monde entier et Français d'adoption, Blaise Cendrars a parcouru en tous sens cette banlieue de Paris dont il transfigure le décor en un fantastique social [...].il décrit cette « zone » délimitée jadis par les anciennes fortifs et où, entre les terrains vagues, les chantiers de démolition et les cimetières d'auto, s'élèvent les usines à gaz, les hôpitaux, les docks, les manutentions, voisinant avec les marchés aux puces, les soupes populaires, les maisonnettes en mâchefer et les bistrotts *Au Bon Coin*.⁹ » De sa rencontre avec le photographe Robert Doisneau, un livre sortira : *La banlieue de Paris*¹⁰, témoignage joyeux des années 40 et de la banlieue, chère aux deux artistes.

Robert Doisneau reste la figure emblématique du « photographe aimable » de la couronne parisienne. Son premier appareil photo le fait sillonner l'environnement

⁷ Jean Leroy est le premier biographe français d'Atget.

⁸ Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville*, Paris, Ed. du Seuil, 1993 .

⁹ Blaise Cendrars, Robert Doisneau, *La banlieue de Paris*, Paris, Denoel, 1983, pour la nouvelle édition, Seghers et la Guilde du Livre, 1949, pour la première édition., (texte de préface,) quatrième de couverture

¹⁰ Blaise Cendrars, Robert Doisneau, *ibid*.

duquel il est issu : les alentours de sa maison, les espaces publics..., puis il découvre Saint-Denis et d'autres sites de la banlieue dans lesquels il glane ces regards tendres et pittoresques que l'on connaît. De ce territoire-frontière, il dit: « Je voulais aussi montrer la laideur. Je m'intéressais à ce que faisaient les architectes comme Le Corbusier qui disait : « Une maison doit être une machine à habiter. » Je trouvais ça formidable. Mais autour de moi, je ne voyais que des murs faits de briques empilées à la va-vite, au gré des nécessités. C'était, il faut bien le dire, très vilain. Et cette laideur du décor pouvait servir de repoussoir à la tendresse des gens qui étaient devant. Ces gens, c'était moi. »¹¹ Sa préoccupation de photographe le porte à s'intéresser à ce qu'il dit être vilain mais l'optimisme propre au mouvement humaniste des années 40 le pousse sans cesse à transformer au travers du déclic le « décor » qu'il mentionne. Cendrars qui avait vécu la zone, trouve dans les photographies de Doisneau, des témoignages rares et fidèles à la manière dont il appréhende ce territoire, en flâneur passionné. « Il me racontait comment fonctionnait le territoire zonier au temps de ma petite enfance, une jungle avec ses lois féroces. Je connaissais déjà l'histoire de l'appariteur venu apporter quelques convocations et qui était ressorti tout nu. Son bel uniforme avait du faire la joie des gosses qui, vraiment, avaient bien besoin de textile. J'avais assisté à des bagarres de ruelle. J'étais dans le cercle des spectateurs. Certains donnaient des conseils de technicien : « Cogne-lui la tête par terre ! . Ce n'était guère qu'une cité de transit, comparée à la zone qu'avait vécue mon aîné. Une réserve de chiffonniers, de misérables et de malfrats de tout poil, en pleine sauvagerie. »¹²

Doisneau célèbre donc quelques restes des fortifications, mais en banlieusard qu'il est, il poursuit son chemin vers les terrains vagues, au-delà de la limite des industries. Résidus de l'urbanisme d'urgence et du mitage pavillonnaire de la petite couronne, il y déniche les matchs de football improvisés, les pique-nique du dimanche, les restes de campagne, les vestiges de nature menacés. (voir illustration n°2). Doisneau déniche avec un optimisme fervent, ce qui reste de campagnard de la banlieue dans laquelle commence à s'entasser l'ensemble de la population relogée. A la différence d'Atget, qui, en documentariste politique,



dénonce les défaillances et les conséquences d'un urbanisme trop élitiste, c'est en critique joyeux qu'il photographie, « Je crois qu'il ne faut jamais boudier, jamais faire la gueule à l'endroit où l'on est. Trouver où que l'on soit des raisons de s'émerveiller »¹³.

Lieu de campagne résiduelle mais aussi terrains des blousons noirs, le mouvement optimiste des années 40 laissera place progressivement à la réalité des banlieues trop ghettoïsées, que vingt ans après, les sociologues commenceront de dénoncer. La banlieue de

¹¹ Robert Doisneau, Entretien avec Marc Pivois, Marc Riboud, Patrick Zachmann, Roland Laboye, *Banlieues*, Paris, Ed. Denoël, 1990.

¹² Robert Doisneau, *A l'imparfait de l'objectif*, Paris, Babel, 1995, (1^{ère} édition, Belfond, 1989), p.57-58.

¹³ Robert Doisneau, *Banlieues*, op. cit.

Doisneau est la banlieue de transition, où l'ambiance bon enfant des pique-nique s'évanouira au profit d'autres paysages, plus urbains et plus denses.

Les vides restants, depuis la zone jusqu'aux années 40 finissent donc de disparaître, la région Ile-de-France progressivement comble ses vides, les épuise. On aurait donc pu penser que l'achèvement de la ville était là, une ville qui aurait été complète, finie. Mais quelques décennies plus tard, un nouveau phénomène de plus en plus ample va faire émerger de nouveaux vides urbains. Sans la qualité de nature qui caractérise autant le territoire zonier que les terrains vagues des années 40-50, ces nouveaux vides urbains surtout d'origine industrielle, ferroviaire ou portuaire, ou liés aux lenteurs et hics de l'aménagement qualifieront le nouveau terme de friches urbaines.

Friches urbaines

A la suite de la crise pétrolière des années 70, une grande vague de transformations structurelles sur le plan technologique, industriel, et sur le plan de l'aménagement du territoire a comme effet la mutation du paysage français dans les années 80. Le symptôme le plus important sur le plan urbanistique, est l'apparition de grands territoires enfrichés, générés par une crise industrielle. Les domaines du textile, de l'industrie de l'acier, des mines du Nord sont particulièrement touchés, mais apparaissent également des friches ferroviaires, portuaires, militaires en milieu urbain. S'ajoutent également des temps morts dans la ville, résultats des défaillances de l'aménagement du territoire : ZAC en attente d'investisseurs, projets qui s'arrêtent, procédures trop longues...

En 1984, la DATAR¹⁴, s'impose de répondre aux questions suivantes : « En quoi consiste le territoire de la crise ? Par quels signes se manifeste-t-il ? Quelles en sont ses causes ? » et lance une opération inédite : la *Mission photographique*. Pour les observateurs du présent et de l'avenir, la DATAR entend marquer ce moment charnière, entre les premiers signes de ce qui s'en va et de ce qui arrive, entre l'état présent du territoire et son futur. Le but de la *Mission Photographique* initiée par Bernard Latarjet¹⁵, est donc de nourrir un mouvement nécessaire en faveur du paysage. « Un tel mouvement ne peut être que culturel. Les lois et les règlements ne suffisent pas : redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage. C'est pour contribuer à la renaissance de cette culture, condition de toute véritable politique du territoire, que la DATAR s'adresse à l'art. Elle a choisi pour cela les artistes qui entretiennent avec l'espace la relation la plus nécessaire : les photographes.¹⁶ »

Le recours à la photographie comme un enregistrement fidèle du territoire pour questionner une crise n'a jamais été entrepris¹⁷. Il s'agit donc d'une confiance en l'œil photographique et en l'artiste, capable de saisir au vol le « brutal air de détresse qui se peint alors dans les moments longs d'une histoire, la photographie elle seule, paraît posséder cet art de la captation de l'éphémère, cet art d'isoler le momentané fugitif au sein du mouvement qui le provoque »¹⁸.

La sélection des artistes participant à la Mission photographique s'est fondée sur plusieurs critères dont notamment la valeur des œuvres appréciée au travers des ouvrages publiés ou des expositions réalisées à partir desquels les organisateurs ont pu juger de la qualité et de la rigueur des points de vue. La coïncidence des objectifs de la DATAR sur le paysage avec les projets et

¹⁴ Délégation de l'Aménagement du Territoire et de l'Action Régionale.

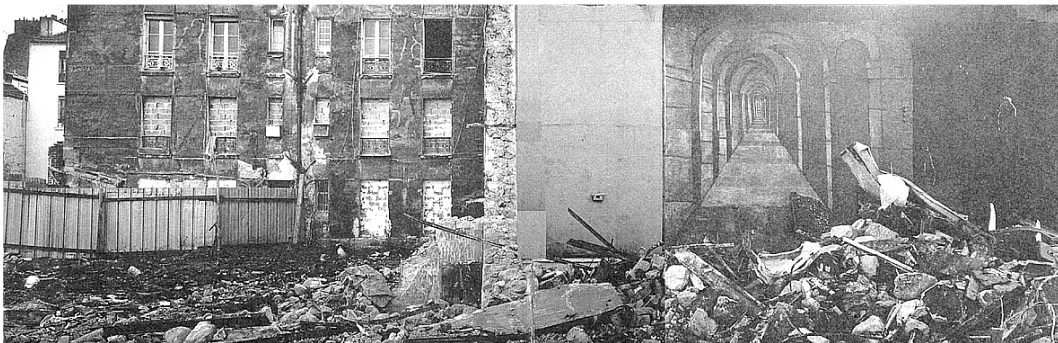
¹⁵ Bernard Latarjet est administrateur civil, il est assisté de François Hers, photographe.

¹⁶ Bernard Latarjet, « Questions sur la mission Photographique de la DATAR », communiqué de presse.

¹⁷ A part aux Etat-Unis dans les années 30 avec l'expérience de la Farm Security Administration qui a photographié les paysans de l'ouest, à laquelle de célèbres photographes tels que Dorothy Lange et Walker Evans ont participé.

¹⁸ Jean-Paul Gaudemar, directeur de la DATAR de 1985 à 1987, *Paysages Photographies en France dans les années 80*, Paris, Hazan, 1989, p. 53.

préoccupations des photographes sollicités a été en outre un critère de sélection. D'âges et de réputations variées, certains photographes sont parisiens, d'autres provinciaux, d'autres enfin étrangers. Beaucoup viennent du reportage et le pratiquent encore. Plusieurs enseignent. Presque tous ont exercé les formes les plus diverses de leur métier. Finalement, 28 artistes participent à la Mission photographique¹⁹ en fonction des thèmes pressentis par la DATAR, tels que, par exemple, les espaces intermédiaires et de nouveaux espaces urbains, les paysages de la campagne et de la montagne, les paysages de bord de mer, les paysages vus du chemin de fer, les paysages et les lieux de la consommation, les paysages et les lieux de travail industriels²⁰.



Parmi le groupe réuni, quelques artistes, Dominique Auerbacher, Holger Trulzsch, Joseph Koudelka et Jean-Louis Garnell ont photographié les zones dévastées par la crise industrielle, les dents creuses²¹, chaque fois posant de manière contrastée le paysage marginal et la ville « dure et continue ». Les artistes ont débusqué dans les lieux marginaux, des qualités insoupçonnées, mis en relief par la technique photographique (voir illustration n°3). Consciemment, la commande formulée par la DATAR, était la volonté d'une reconstruction par l'image esthétique, d'un territoire endommagé, de la France, qui, selon elle, avait perdu sa culture du paysage. Mais en cherchant davantage, l'analyse iconographique de quelques photographies, contrairement au discours inquiet des urbanistes et au manque de solutions quant au fléau des friches urbaines, y trouvent des qualités plastiques, une liberté, et rejoignent le point de vue de Sola-Moralès, contemporain de cette mission : « les artistes cherchent refuge dans les marges de la ville justement quand celle-ci leur offre une identité usurpée, une homogénéité écrasante, une liberté sous contrôle »²².

L'opération de la DATAR est significative d'un tournant dans le sens où des artistes photographes sont choisis pour revaloriser sur un registre esthétique et culturel un territoire en crise, abîmé. L'image photographique, artistique, qui célèbre les terrains vagues, est suscitée par l'institution qui, à un moment donné, choisit de

¹⁹ Les artistes qui ont participé à la Mission photographique sont : Holger Trulzsch, Sophie Ristelhueber, Raymond Depardon, Richard Pare, Alain Ceccaroli, Gilbert Fastenaeckens, Werner Hannapel, Bernard Birsinger, Gabriele Basílico, Dominique Auerbacher, Jean-Louis Garnell, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Despatin & Gobeli, Pierre de Fenöyl, Albert Giordan, Marc Deneyer, Vincent Monthiers, Hervé Rabot, Yves Guillot, Tom Drahos, Robert Doisneau, Joseph Koudelka, Philippe Dufour, Suzann Lafont, Franck Gohlke, Lewis Baltz, François Hers.

²⁰ Au final, la Mission donna l'occasion d'une exposition itinérante et la publication de deux ouvrages, dont le final, est *Paysages Photographies*, en France dans les années 80, paru en 1989.

²¹ Nom donné couramment aux vides urbains laissés après des démolitions de bâtiments.

²² Ibid.

requalifier l'image de son territoire. En ce sens, nous voyons le détour esthétisant des artistes comme une façon de remettre dans le jeu institutionnel, des territoires en marge.

Et après?

Mais au juste, ces territoires marginaux, de qui et de quoi répondent-ils exactement? Ces espaces qui aujourd'hui ont pris l'allure d'espaces alternatifs, ne doivent-ils pas continuer d'être hasardeux, fortuits, hors aménagement pour conserver toute la souplesse qu'ils génèrent, pour continuer à exercer la fonction de soupape que nous avons décrite?

Aujourd'hui les terrains vacants urbains parisiens, essentiellement dus à des opérations foncières qui ne fonctionnent pas ou qui prennent trop de temps, sont soumis à des pressions de natures multiples. Le caractère fugitif de ces terrains, l'incapacité qu'on a à les répertorier, à les cartographier, la méconnaissance de ceux-ci, leur côté indomptable, le fait qu'ils échappent à tout zoning qui les nommerait trop précisément, permettent que naissent des pratiques: jardins improvisés, terrains d'aventure, terrains d'expérimentation, etc.

Aujourd'hui, le terrain marginal, de par les activités qu'il fédère, son vide, sa non-réglementation, n'est plus lié à la définition géographique du terme marge. L'histoire de la ville, montre qu'à chaque période, la marginalité est née, et nous pensons que c'est une donnée intrinsèque de l'urbanisme projectif. Ces espaces ne sont-ils pas réduits au terrible paradoxe que plus ils sont nombreux et plus les pratiques s'y multiplient, plus ils génèrent de la part de l'institution politique et urbaine des questions et plus ils suscitent une tentative d'observation et de contrôle. Ce mouvement n'engendre-t-il pas un mouvement corrélatif à l'institutionnalisation : la perte de leurs conditions essentielles : la liberté d'action qu'ils permettent, et surtout, la pluralité des démarches dont ils sont les supports. Et sous prétexte que ces terrains inquiètent, et depuis toujours on l'a vu, justement parce que ce qui peut se passer dessus, échappant à la réglementation urbaine, doivent-ils à tout prix rentrer à nouveau dans une forme de contrôle, même rassurante. D'autre part, la manière dont les artistes photographes y ont débusqué des qualités, autant formelles que humaines, ne représente-t-elle pas un inventaire des pratiques émergentes de lieux non planifiées? N'est-ce pas là un observatoire tout trouvé, pour, en retour, informer les pratiques projectuelles que concernent les milieux concepteurs: architectes, paysagistes, urbanistes, programmistes? Et ne pouvons-nous pas imaginer, au regard de l'enseignement que l'on peut en tirer, trouver dans les hics et les disfonctionnements du planifié, un profit conceptuel et projectuel, afin de transformer le déchet en ressource?

Résumé

Notre intervention porte sur la représentation photographique comme outil de "construction" de la ville. Trois périodes de l'histoire de la ville émergeront, la zone non aedificandi de Paris, les terrains vagues des années 40 et les friches urbaines contemporaines. Chacun de ces terrains marginaux (et nous dirons pourquoi ils le sont) ont été photographié par des artistes, débusquant des qualités formelles et humaines à ces espaces disqualifiés. Nous poserons la question de l'inventaire des

pratiques que font naître ces lieux à part, et du retour de cet enseignement sur les concepteurs de la ville.

Abstract

This article deals with the larger question about representation of territory, photographic and cultural representation as a real construction of the notion of urban landscape. Three periods are noted. First, the Zone non aedificandi of Paris, about 1900, secondly, "terrains vagues" in french in the forties, and finally, derelict lands at the moment. These three periods are photographed by artists and we explain how artists looked this sort of space, out of the town planing system. French territory is in the eighties damaged, it has to be repaired. Instead of developping space with town plannings, the DATAR will rebuilt the image of the territory. Several photographers will depict France as real actors of the space. I will explain DATAR's aims, the progress of the Mission Photographique and the photograph's capacity for analysing four derelict lands which are the most important signs of crisis. Finally the question is : how these spaces could be a teaching for designers, town planners, architects and landscape architects?

Illustration 1

Porte d'Italie, zoniers.

Photographie d'Eugène Atget

Illustration 2

Robinsonade à la Porte de Bagnolet.

Photographie de Robert Doisneau

Illustration 3

Sans titre

Joseph Koudelka