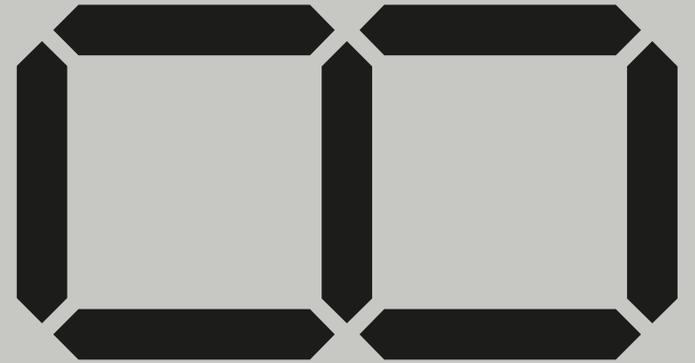
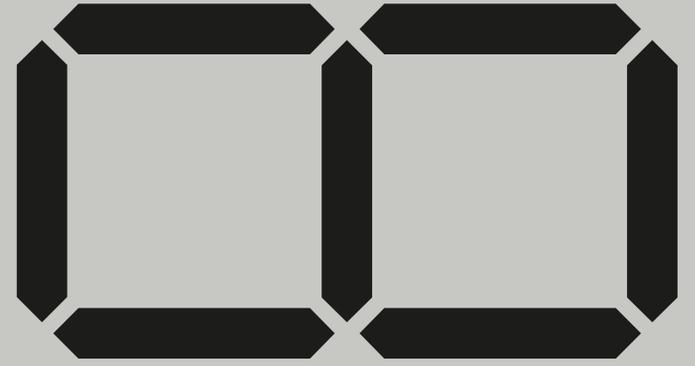
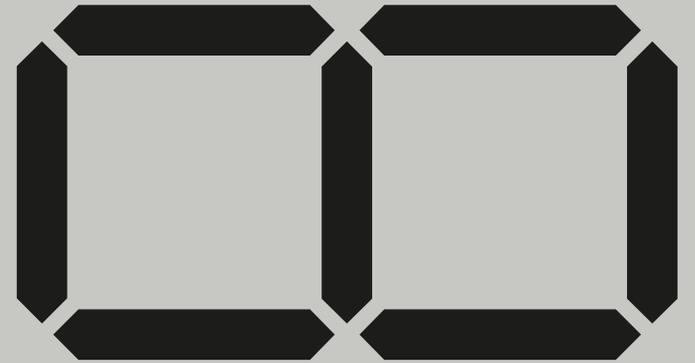


Spatium



**L'Architecture
comme laps
de temps**



ensa-m



Ouvrage collectif
coordonné
par
Anne-Valérie Gasc



**L'Architecture
comme laps
de temps**

Une proposition
du
laboratoire
Project[s]



Ouvrir les formes : de la recherche et création en école d'architecture

Spatium. Le séminaire, le livre-objet. Ils forment ensemble l'*opus* zéro des aventures collectives qu'une école d'architecture se doit d'ouvrir, de susciter, d'accueillir. De fait, une vraie nécessité. Dans ce livre, des lignes fulgurantes, brisées, droites, spiraliennes, ambivalentes... s'y entrecroisent en un ensemble pluriel. Ainsi le livre est ouvert, rythmé et composé mais non plein, non fini. Forme ouverte à des prolongements inattendus tout comme le séminaire. Forme ouverte par les questionnements soulevés et les positions défendues au travers des processus de la création et de la recherche en architecture, ici invités à des expressions diverses.

Un *opus* zéro comme forme ou plutôt comme dispositif manifeste. (Ce que ne renieront pas Anne-Valérie Gasc, son instigatrice, et Stéphane Hanrot, directeur du laboratoire Project[s]. Merci à elle de nous avoir convaincus de la suivre). Notre enthousiasme n'a pas été long à s'éveiller. Et avec lui, l'envie de trouver le temps des *opus* à venir. Enthousiasme pour un dispositif imprévu qui a montré dès l'origine l'intérêt de faire parler ensemble des chercheurs, des artistes, des enseignants, des architectes... membres animés de l'école ou invités remarquables, tous conviés à marquer d'abord leurs positions et à venir ensuite les confronter en réunion. Et, dans un lieu ou une institution habituée à produire beaucoup – des projets, des études, des analyses... – cette manière de faire émerger non pas un sens univoque mais plusieurs sens possibles, est bienvenue et prometteuse. Par-delà la diversité des groupes et familles internes à l'école, déjà appelée à « parler *spatium* », amis et connaissances nous rejoignent, et d'autres encore qui viendront notamment habiter la maison commune que sera bientôt l'Institut méditerranéen de la ville et des territoires.

Pour l'heure, cet *opus* 2017 interroge le rapport de l'architect(ur)e au temps, le temps de son œuvre, le passage à l'acte ou à l'ouvrage, sa raison d'être. Les « temps sauvages et incertains »¹ de 1989 ne sont pas finis, loin de là. Certes, il y eut le bouleversement de 2001 mais le traumatisme fondamental de l'architecte est antérieur et pas seulement dans la disparition des ouvrages de la modernité dont Rem Koolhaas affichait les actes de décès à Venise en 2010. Le doute sur le projet moderne campait déjà dans bien des esprits. L'architecture comme laps de temps pose à nouveau les questions fondamentales : l'architecture comment ? L'architecte, pour qui ?

Accueillir l'indéterminé : le devenir architecte

Formé au travers du projet moderne, j'ai fait le choix du patrimoine, à contrepied de ce que fut l'enseignement suivi, non sans m'inquiéter de la manière dont on bâtissait alors les villes nouvelles. Effroi face à ces villes sans qualité où j'ai habité, ces territoires sans vie possible mais surdéterminés dans ce qui apparaissait déjà comme des non-lieux qui assignaient leurs habitants à résidence.

1. Cf. Patrice Goulet, *Temps sauvage et incertain : Anthologie*, Paris, Éditions du Demi-cercle, 1989.

Plus tard, à quelque distance de la cathédrale d’Amiens, le quartier du Pigeonnier, un peu plus ancien que les villes nouvelles. L’herbe y était régulièrement tondue, les arbres avaient grandi, mais les habitants n’avaient pas eu le loisir d’y laisser une marque de leurs passages. Quelques tags peut-être... je n’y suis pas retourné pour voir si la rénovation–désenclavement–résidentialisation leur avait permis de mieux y inscrire leurs histoires personnelles. Conserver une cathédrale offre quelques avantages dont celui de se glisser derrière la rose, au-dessus du grand orgue, au jour finissant. Y accompagner quelques amis et méditer, face au vide immense sous les voûtes, sur l’héroïsme de ceux qui l’ont, ensemble, pensée et bâtie. Songer à leur audace. Y voir aussi les greffes et les glissements stylistiques, les différentes adaptations aux goûts des jours d’après, les repentirs, les traces de vie...

Y a-t-il encore une place héroïque pour l’architecte ? Une place tout court ? Oui assurément, pour qui saura reprendre le cours du temps, le temps de raconter un projet commun, partagé. Le temps d’imaginer comment habiter ensemble le monde, en poète, avec poésie. Le penser d’abord, le bâtir aussi, le bâtir surtout. Spéculer, expérimenter *in vivo*. Éloigner le déterminant, accueillir l’indéterminé d’aujourd’hui et de demain. Déplacer l’intention première. Ouvrir enfin l’architecture à la sensibilité et à la liberté de ses habitants.

Jean-Marc Zuretti

Directeur de l’École Nationale Supérieure d’Architecture de Marseille

Architecte formé à l’école d’architecture de Paris-La Défense, Jean-Marc Zuretti a d’abord travaillé dans une agence d’architectes en chef des monuments historiques avant de devenir architecte et urbaniste de l’État. Après un premier poste dans la Somme en tant qu’architecte des Bâtiments de France et un second comme conseiller technique au cabinet du ministre de la culture et de la communication, il a été directeur de l’ENSAP de Lille.

00 : 11

Introduction

Anne-Valérie Gasc

00 : 17

De la procrastination

Pascal Urbain

00 : 25

L’Architecture au risque de l’art

Entretien avec Emmanuelle Chiappone-Piriou

00 : 35

L’Ordre algorithmique

Marine Bagnéris

00 : 43

La Photographie révélatrice de spatium

Entretien avec Marie Bovo

00 : 53

Poétiques du brutalisme

Maeva Aubert

01 : 05

Héritages d’autoroutes

Gabriele Salvia

01 : 13

Et pendant ce temps...

De l’uchronie en architecture

Entretien avec Pierre Alain Trévelo

01 : 19

Mon architecture est une lettre d’amour.

Entretien avec Matthieu Poitevin

01 : 25

Matérialité / Immatérialité

Une éducation architecturale

Ivry Serres

01 : 31

CISMA - Constructions 1:1 Instrumentées soumises à un Séisme Modéré Artificiel

Alexandre de la Foye

01 : 35

L’Architecture des anges

Entretien avec François Perrin

01 : 43

Présentation des auteurs

Numéro Zéro

C'est à l'occasion de son premier séminaire de recherche public pour sa rentrée universitaire 2017-2018¹, que l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille introduit simultanément cette publication éponyme : *Spatium - L'Architecture comme laps de temps*. Numéro zéro d'une revue annuelle de la recherche à l'ENSA-M, cette parution a bénéficié des avantages liés à toute forme de nouveauté : liberté de la proposition scientifique, dynamisme des acteurs du projet, soutien des instances de l'école, nouvelle charte graphique et – il faut l'espérer – curiosité des étudiants et d'un public plus large encore... rien de plus exaltant pour tous que d'avoir, au sein d'une institution, les moyens d'inventer. Mais cette publication souffrira bientôt des inconvénients de tout événement inaugural qui, au moment même où il advient, commet les erreurs des premières fois. Arrivé à terme, on aimerait, le plus rapidement possible, reprendre le travail à zéro. C'est pourquoi cette initiative a comme perspective d'initier un rendez-vous annuel, successivement pris en charge par un des laboratoires de l'école et dirigé par un enseignant-chercheur à chaque fois différent. Sa capacité à animer la recherche à l'école, à fédérer ses acteurs enseignants et étudiants, à faire progresser ses enjeux et à diffuser le rayonnement de notre établissement d'enseignement supérieur seront le meilleur gage de réussite et de longévité de ce projet.

Manifeste A²

Ni retranscription des actes du séminaire qu'elle précède, ni outil de diffusion publique de la recherche à l'ENSA-M qu'elle anticipe, le statut de cette publication est hybride en ce qu'elle est autonome et complémentaire au séminaire qui l'accompagne. Complémentaire dans son contenu, car elle convoque les mêmes architectes, artistes, historiens de l'art et de l'architecture intervenant au sein des trois demi-journées d'études du séminaire. Elle s'attache donc à traiter, individuellement, de la même question qui animera les rencontres et débats collectifs. Par contre, elle est autonome dans sa forme car elle s'est radicalement dégagee du format collectif imposé par le séminaire au profit de l'apparition des outils spécifiques de la recherche pratique comme théorique de chacun de ses intervenants. Cette publication a donc été pensée comme un outil d'approfondissement à la découverte orale d'une démarche, d'une œuvre,

1. Le séminaire thématique de rentrée 2017 de l'ENSA-M, *Spatium - L'Architecture comme laps de temps* a eu lieu le jeudi 31 août après-midi à l'école même et toute la journée du vendredi 1^{er} septembre à la Friche La Belle de Mai. Le programme détaillé est accessible depuis le site internet de l'ENSA-M : <http://minisite.marseille.archi.fr/spatium/>

2. La formule est empruntée et renvoie au *Manifeste A - Pour une nouvelle fabrication de la ville* porté par l'architecte et urbaniste Nicolas Michelin. Lancé le 31 mars 2016 à La Manne, il propose une « nouvelle façon de faire » qui se décline selon les différentes échelles de la ville, du bâtiment et du logement : *L'Atelier*. « Ce principe de travail en *Atelier* repose sur un mode opératoire transversal et sur l'intelligence collective de l'ensemble des acteurs. Il propose un modèle de discussions, de propositions, une interface permettant un travail itératif autour du projet, dans lequel l'intérêt public n'est jamais oublié. Dans ce dispositif, l'architecte, seul à pouvoir élaborer un projet, retrouve une place centrale. »

d'une réflexion et le support manifeste de la particularité plastique, technique, numérique... de leurs écritures. En ce sens, elle conjugue deux types d'articles : des contributions inédites qui font apparaître la nature spécifique des outils de la recherche des uns, et des entretiens que j'ai menés au titre de ma propre recherche, qui viennent prolonger et développer la présentation de la démarche des autres. Poésie, dessin, enquêtes auprès d'usagers, plans techniques, essais, images extraites de vidéos... tels sont les média hétérogènes, non exhaustifs évidemment, qui relèvent du langage direct de la recherche chez les auteurs, architectes et artistes, sollicités. Il s'est donc agi de penser cette publication comme une sorte d'atelier et d'y proposer un déploiement démonstratif des formes de la recherche pratique.

Temps T

Spatium est la racine étymologique du mot « espace ». Elle désigne une étendue autant qu'une durée et, en ce sens, concentre et rétablit une acception temporelle de l'espace comme de l'architecture. À l'heure où la révolution einsteinienne de l'espace-temps se renverse au profit d'une considération du temps-espace, ce serait là l'ultime arrachement de l'architecture à son héritage moderne : ni *Théorie de la valeur des ruines*³ qui pense à contre-temps, ni « accélérationnisme » (Srnicek Nick et Williams Alex) qui pense trop tard, l'architecture à venir doit-elle être envisagée « en direct » dans un présent absolu, un temps simultané ?

Modernité et transparence : de l'utopie de l'architecture de verre à la réalité constructive de l'architecture paramétrique

La publication *Spatium - L'Architecture comme laps de temps* interroge cette approche temporelle de l'architecture dans la conception, la construction et les usages contemporains d'abord en ancrant historiquement cette question. C'est au début du XX^e, à l'avènement de la modernité, que la possibilité de construire en verre fonde une approche dissoute de l'architecture dans son environnement. On pense notamment à la *Gläserne Kette* de Bruno Taut (1919-1920), correspondance dont les projets utopiques, bien avant les questions écologiques qui préoccupent notre époque, fondent dans la disparition visuelle, la diminution d'impact (au sens large du terme) de l'architecture⁴.

La publication s'ouvre avec l'essai *Adolf et le château d'Ulrich* de **Pascal Urbain** qui cherche la manière de prolonger l'indétermination du projet en train de se faire, dans les œuvres elles-mêmes. Entre l'architecture nue, austère et dogmatique d'Adolf Loos et celle de Robert Musil *alias* Ulrich, absolument contraire en ce qu'elle est incertaine et indéterminée, l'auteur se demande quelle serait la voie la plus efficace pour inventer une architecture de tous les temps : une architecture de toutes les architectures possibles. Plaidoyer pour une architecture « sans qualités », **Pascal Urbain** préfère les possibles du projet à l'objet unique réalisé, nécessairement appauvri. Peut-on penser des architectes actuels qui « voudraient raviver le chatolement des possibles, par des façades floues, par des murs inachevés, par des pièces neutres, par des

3. Cf. Albert Speer, « Théorie de la valeur des ruines » in *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1971, chap. 5, p. 80-82.

4. À ce sujet, cf. Maria Stavrinaki, *La chaîne de verre : Une correspondance expressionniste*, Paris, Éditions de La Villette, 2009. Historienne de l'art, Maria Stavrinaki a ouvert le séminaire *Spatium* par une conférence intitulée « Élan d'autodissolution : politique et mysticisme dans les utopies expressionnistes d'architecture de verre ».

formes indescriptibles et des échelles incommensurables⁵ » qu'ils apportent une réponse à cette question moderne ? Ce qui se profile davantage à l'issue de ce texte, c'est que seule la procrastination, en différant le passage à l'acte, permet de temporiser l'architecture⁶.

Dès lors seule l'architecture non-construite, l'architecture de papier, peut-elle faire réellement œuvre ? La question du temps en architecture se pose-t-elle au risque de son immatérialité ? L'entretien *L'Architecture au risque de l'art* réalisé avec **Emmanuelle Chiappone-Piriou** poursuit la réflexion à partir des années 60 jusqu'à aujourd'hui. Il se concentre sur les voies de la dématérialisation de l'architecture comme modalité non pas de disparition mais, au contraire, de résistance et de déploiement de la discipline et de ses acteurs. Depuis le « Tout est architecture » d'Hans Hollein⁷ qui fonde les utopies architecturales de l'après seconde guerre mondiale, jusqu'aux « architectures-fantasmes » des outils numériques d'aujourd'hui, cet entretien tente de renverser ces tendances à la dissolution architecturale au profit d'une pensée de la complexité : une diversification des territoires d'actions de l'architecte et un nouveau matérialisme de la production numérique chez les jeunes architectes.

L'Ordre algorithmique de **Marine Bagnéris** est exemplaire de cette approche numérique plus récente. La production architecturale aujourd'hui est de moins en moins assujettie, comme hypnotisée, à la virtuosité sans pesanteur du dessin numérique au profit d'une exploitation des logiciels comme outils d'intégration de l'architecture en tant que processus évolutif (on pourrait presque dire « vivant ») dans un système de réseaux complexes et d'optimisation constructive notamment.

Demeure une question sous jacente tout de même : l'utopie de la dématérialisation architecturale née au début du XX^e siècle, aurait-elle trouvé ses modalités d'épanouissement constructif à l'heure de la pensée numérique de l'architecture ? Alors que le XXI^e siècle a accompagné l'écueil et la destruction des Grands Ensembles comme paradigmes de la rationalisation bétonnée du projet moderne, l'architecture paramétrique serait-elle le fil qui se déroule à peine du fantasme d'une architecture et d'un urbanisme de la transparence ? C'est ce que questionne le second moment de cette publication : la gestion de notre patrimoine du XX^e siècle et, avec lui, la question de nos ruines futures.

Patrimoine moderne et ruines du futur : poésie et scénarisation de l'architecture concrète

Prolifération des non-lieux de la surmodernité et dystopies du brutalisme, que ce soit à travers le travail photographique de **Marie Bovo** ou celui des films d'artistes proposés par **Maeva Aubert** dans sa programmation *Poétiques du brutalisme*, ce second moment de la publication s'occupe des stratégies de réinvention de notre état des lieux. **Marie Bovo** utilise le temps comme outil de transformation d'une image en lieu : temps de pose de la chambre photographique, temps du paysage, souvent délaissé et urbain, toujours choisi au seuil du jour ou de la nuit, l'entretien *La Photographie révélatrice de spatium* fait apparaître le blanc comme une réponse possible au traitement des espaces disqualifiés. Les œuvres proposées par **Maeva Aubert** relèvent pareillement de regards distancés, sans rejet critique, posés ici à la manière d'archéologues découvrant les traces d'un « futur arrivé à sa fin » : à la fois documents d'archives, enquêtes d'observation et fictions scientifiques, ces films d'artistes oscillent entre un devenir sculpture

5. Pascal Urbain, « Adolf et le château d'Ulrich », p. 00:24 de ce présent ouvrage.

6. Pascal Urbain a développé ce point de vue à l'occasion de sa conférence « De la procrastination » qui s'est tenue le vendredi 1^{er} septembre 2017 au sein du séminaire *Spatium*.

7. Hans Hollein, « Alles ist Architektur » in revue *BAU*, numéro 1/2, Vienne, 1968.

de nos villes fixées dans un réel indifférent à notre présence et, inversement, un avenir urbain incertain mais expérimental dont la parole des usagers transforme puissamment la donne construite.

C'est selon cette approche concertée que travaille **Gabriele Salvia**. Son article *Héritages d'autoroutes* interroge le devenir des raccords autoroutiers en milieu urbain et périurbain en vue de définir un nouveau rôle pour l'architecte : celui du *road restaurer* ou « restaurateur de routes ». À la manière de *The View from the road*⁸, sa recherche procède par enquêtes auprès des usagers et relevés dessinés dont des extraits significatifs sont ici présentés à la manière d'un *storyboard*. Rien de surprenant à solliciter ensuite le travail de **Pierre Alain Trévelo** dont le processus de « scénarisation » pense le projet urbanistique (et notamment la place des grandes infrastructures modernes dans nos systèmes métropolitains) à la manière d'une série télévisée, par « saisons ». L'entretien *Et pendant ce temps... De l'uchronie en architecture* réalisé avec l'architecte, explicite comment l'épaisseur temporelle du territoire est placée au cœur même de l'élaboration du projet qui se pense d'abord, à l'**agence TVK**, comme une « super-surface », une horizontalité, une étendue programmatique évolutive. Finalement, c'est de manière très narrative qu'est abordée la question de la grande échelle ici. L'infrastructure, sorte de monument continu, se raconte et l'architecte serait comme l'auteur d'une fiction qui advient dans le réel, au fur et à mesure qu'il l'écrit.

À l'échelle du bâtiment, ce sont les architectes **Matthieu Poitevin** et **Ivry Serres** qui parlent d'architecture comme on écrirait de la poésie. Le premier dans l'entretien *Mon architecture est une lettre d'amour* qui lui est consacré, transcende la commande, désobéit aux limites programmatiques. C'est dans ce qui n'est pas nommé de l'architecture que **Matthieu Poitevin** reloge les franges de liberté et d'appropriation des usages et trouve, plus tard probablement, le nom de baptême de chacun de ses bâtiments. Le temps est ici synonyme de liberté, d'inattendu. L'architecture de **Matthieu Poitevin** dont « les bâtiments sont parfaitement achevés mais pas finis », est là où on ne l'attend pas. C'est également dans ce qui n'est pas dit de l'architecture qu'**Ivry Serres** pense et nomme l'espace. Dans *Matérialité / Immatérialité – Une éducation architecturale*, l'architecte propose une série de haïkus, mots doubles, souffles et silences comme une réponse possible à l'acte architectural.

Blanc, sculpture minimale, narration, poésie, non-dit ou silence... l'architecture contemporaine ne serait-elle plus qu'affaire de retrait et de suspension ? Une pause, un arrêt du présent fragilisé, une œuvre ouverte pour un futur incertain ? C'est enfin ce que questionne ce dernier moment de la publication : le paradoxe ultime de notre contemporanéité serait de faire rimer architecture et humilité, nécessité de construire et désir d'effacement.

Fragilités contemporaines : architecture d'air, architecture du vide et disparition de l'architecture

De la *Théorie de la valeur des ruines*⁹ d'Albert Speer aux « belles ruines » d'Auguste Perret, construire était, jusqu'à l'époque moderne, un art de l'éternité. Depuis le traumatisme du 11 septembre 2001 notamment, le monde occidental a perdu foi en la durée incarnée par une architecture érectile et pérenne. Cette désillusion a fini d'être actée, confrontée aux impératifs écologiques et économiques actuels. Que ce soit dans le champ de l'art contemporain avec les *Maisons qui meurent* ou les *Psychoarchitectures* de Christophe Berdaguer & Marie Péjus ou dans celui de l'architecture avec les projets physiologiques et météorologiques de Philippe

8. Donald Appleyard, Kevin Lynch and John Myer, *The View from the Road*, Cambridge MA, MIT Press, 1964.

9. Albert Speer, *op. cit.*

Rahm par exemple, l'acte de construire est soumis aujourd'hui à l'intransigeance d'une consommation passive, d'un développement durable, d'une actualisation permanente quasi simultanée à l'état du monde et de ses usagers. Dès lors, il ne s'agit plus de penser le bâti comme une résistance au temps et aux troubles environnementaux mais, au contraire, comme une structure évolutive et vivante qui accompagne une durée de vie, voire qui programme sa propre mort.

Le projet *CISMA (Constructions 1:1 Instrumentées soumises à un Séisme Modéré Artificiel)* d'**Alexandre de la Foye** consiste à expérimenter un dispositif mécanique d'ébranlement d'un bâtiment échelle 1. L'architecte ingénieur présente ici les plans techniques qui président à la fabrication du prototype. « De la statique à la dynamique, de l'élasticité à la plasticité, de la massivité à la légèreté, de la verticalité à l'horizontalité ou du déterminisme au probabilisme, les récentes évolutions du génie parasismique ont largement contribué aux changements de paradigmes de l'ingénierie des structures¹⁰. » Aujourd'hui l'architecture ne résiste plus aux séismes, elle doit, au contraire, anticiper ses points de fragilité et de rupture face à son tremblement. L'architecture se pense comme un objet initialement fragilisé.

Enfin la publication se termine, sans conclure, sur le travail de **François Perrin**. L'entretien *L'Architecture des anges* qui lui est consacré pointe la contradiction qu'il y a entre architecture de l'air et architecture dématérialisée : loin d'une approche immatérielle de l'architecture qui relève souvent de projets événementiels à vocation spectaculaire, **François Perrin** développe un ensemble d'habitations aériennes pleinement ancrées dans la réalité économique et écologique de leur contexte et quotidien. Des architectures dont l'air n'est pas un vide mais une matière pleine à part entière.

Finalement, peut-être s'agit-il ici de renverser l'approche moderne de l'architecture comme composition de pleins ou addition d'éléments matériels, au profit d'une considération de l'architecture comme déduction de vides ou soustraction d'éléments immatériels : ce qui advient en creux de l'histoire, de la parole, du bruit, des flux... Peut-être est-ce une piste pour comprendre les déclarations contradictoires de Bruno Taut qui, visionnaire, ouvrait sa *Correspondance de verre* en clamant « Vive l'art de bâtir ! » pour la conclure dans sa dernière lettre en déclarant : « Construire c'est mourir. » Non pas qu'il annonçait le travail de l'architecte comme fini mais plutôt qu'il trouvait dans le non-fini, la plus belle des œuvres édifiées. Une architecture inachevée... dont le temps serait alors celui d'un présent infini.

10. Alexandre de la Foye, « L'Architecture face aux séismes : de la permanence fragile au sacrifice ductile », conférence donnée le vendredi 1^{er} septembre 2017, séminaire *Spatium - L'Architecture comme laps de temps*, ENSA-Marseille.

Adolf et le château d'Ulrich

En 1913, quelques jours avant ou après le 15 août, un certain Ulrich était debout derrière une fenêtre de son château. « Il regardait la rue brunâtre à travers le filtre vert tendre de l'air du jardin et comptait depuis dix minutes, montre en main, les autos, les voitures, les tramways et les visages, délavés par la distance, des piétons qui emplissaient le filet du regard de leur hâte mousseuse ; il évaluait les vitesses, les angles, le dynamisme des masses en mouvement les unes devant les autres qui, le temps d'un éclair, attirent l'œil, le retiennent et le relâchent et qui, pendant une durée échappant à toute mesure, contraignent l'attention à s'appuyer sur elles, à s'en détacher pour sauter sur la suivante et se jeter à ses trousses ; enfin, après avoir calculé un instant de tête, il remit sa montre dans sa poche, éclata de rire et constata qu'il avait perdu son temps. Si l'on pouvait mesurer les sauts de l'attention, l'activité des muscles oculaires, les oscillations pendulaires de l'âme et tous les efforts qu'un homme doit s'imposer pour se maintenir debout dans le flot de la rue, on obtiendrait probablement (avait-il songé, essayant comme par jeu de calculer l'incalculable) une grandeur en comparaison de laquelle la force dont Atlas a besoin pour porter le monde n'est rien, et l'on pourrait mesurer l'extraordinaire activité déployée de nos jours par celui-là même qui ne fait rien. C'était, pour l'instant, le cas de l'Homme sans qualités¹. »

Robert Musil, le créateur d'Ulrich, définit ce que peut être un homme sans qualités. Il n'est pas privé de talent², mais il n'attache pas plus d'importance aux qualités réelles qu'à celles qui ne le sont pas : « s'il y a un sens du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible. L'homme qui en est doué, par exemple, ne dira pas : ici s'est produite, va se produire, doit se produire telle ou telle chose ; mais il imaginera : ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre. Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. [...] Ces hommes du possible vivent, comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imagination, de rêveries et de subjonctifs³ » ; et « comme la possession de qualités présuppose qu'on éprouve une certaine joie à les savoir réelles, on entrevoit dès lors comment quelqu'un qui, fût-ce par rapport à lui-même, ne se targue d'aucun sens du réel, peut s'apparaître un jour, à l'improviste, en Homme sans qualités⁴. »

Qu'il soit permis, alors, d'imaginer la rencontre fortuite d'un auteur sans qualités et d'un spectateur sans qualités, ayant l'un et l'autre le sens du possible : l'auteur éprouve un plaisir esthétique à contempler un projet sans qualités. Il voudrait prolonger ce plaisir dans un ouvrage aussi indéterminé que son projet. Cet ouvrage déplaît forcément aux spectateurs qui ont le sens du réel. L'auteur ne peut espérer qu'un spectateur qui aurait le sens du possible. Mais comme ce spectateur n'attache pas d'importance particulière à la discipline et à l'auteur, qui pourraient aussi bien ne pas exister, il n'apprécie que très occasionnellement

1. Robert Musil (trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet), *L'Homme sans qualités*, Tome 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2011 (1^{ère} éd. 1954), Chap. 2.

2. Une « qualité » n'implique pas ici un jugement de valeur positif. On pourrait dire « sans propriétés », mais en dissipant une ambiguïté on en créerait une autre.

3. Robert Musil, *op. cit.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 20.

l'ouvrage sans qualités ; la plupart du temps il l'ignore. L'auteur, imparfaitement détaché du monde sublunaire, se désole du dédain qu'il devine. Ce drame sera raconté par une fiction : la visite qu'un certain Adolf, architecte et billettiste sans qualités, aurait faite au château d'Ulrich, quelques temps avant son éclat de rire. Si un autre Adolf⁵, moins aimable, ne peignait pas au même endroit et au même moment que le nôtre écrivait, on nommerait sans réserve la ville où est née l'Architecture moderne ; mais il est plus important « de démêler pourquoi, quand on parle d'un nez rouge, on se contente de l'affirmation fort imprécise qu'il est rouge [...] et pourquoi au contraire, à propos de cette entité autrement complexe qu'est la ville où l'on séjourne, on veut toujours savoir exactement de quelle ville particulière il s'agit⁶. » Il est encore plus important de savoir que notre Adolf, au contraire de son détestable homonyme, est amoureux de Londres, qu'il est toujours habillé dans la grisaille du vrai chic anglais, comme Charlot, qui a troqué le nez rouge pour la redingote.

Dandy moraliste, Adolf n'aime pas la ville où il revient toujours après ses fréquents voyages dans les autres grandes capitales du monde, la ville où il écrit, où il dessine, où il construit parfois. En 1913, Adolf a 43 ans. Il ne connaît pas bien son concitoyen Robert, de 10 ans son cadet, qui a déjà écrit *La maison enchantée*⁷, mais qui ne publiera le premier tome de *L'Homme sans qualités* qu'en 1930, trois ans avant la mort de l'architecte. Adolf ne connaît pas Walter, le personnage à qui Robert attribuera la trouvaille d'un « homme sans qualités⁸ », ni Ulrich, la créature de Robert, née un an avant lui⁹. Mais Adolf, dont on peut seulement regretter qu'il soit un architecte réel, réellement fâché par l'indulgence d'Ulrich pour leur ville, est son double affairé.

Dans ses nombreux articles, Adolf nous dit que nous avons une culture, que nous n'en avons plus, que nous devrions en avoir une, que nous ne pourrions y prétendre que par l'adhésion de tous à une haute culture d'apparences modestes. Robert nous dit que c'est impossible et que le drame n'est pas sans attrait. Être moderne, c'est croire l'un et l'autre ; il faut les croire. Robert est talmudique. Adolf est biblique : nous avons une culture, quand on pouvait clairement lier une intention et un acte. Nous n'avons plus cette culture, depuis que l'intention est l'affaire d'un architecte, qui a d'autres intérêts que l'artisan et l'habitant. Nous ne serons vraiment heureux qu'en fondant une haute culture. On peut rire et chipoter sur les détails, mais Adolf a raison.

Il y eut des accords entre des intentions et des actes. Adolf raconte la belle histoire d'un paysan qui veut construire sa maison, qui trace les sillons, qui laisse faire le maçon, le charpentier, le menuisier, et qui habite la maison finie, harmonie miraculeuse. On peut tout contester : les campagnes préservées de la culture savante ; l'accord supposé entre le paysan et les artisans ; la conformité de l'ouvrage à l'intention du paysan ; sa satisfaction dans le taudis qu'il partage avec les bêtes. Mais enfin, il y eut vraiment quelque part, ne serait-ce qu'une fois, à la fin de la bestialité, ou au tout début de l'humanité, la conscience satisfaite d'une intention et de son accomplissement ; on eut chacun cette joie enfantine ; on l'a encore, parfois.

Il y eut désaccord, tension et vanité, quand l'activité de conception est devenue une pratique séparée, et de la fabrication et de l'usage d'un bâtiment. Contre Adolf, on peut dire que ce fut un progrès considérable, de pouvoir tout

5. Par deux fois refusé à l'école des Beaux-Arts, il s'exilera à Munich le 24 mai 1913, où il vivra d'expédients après avoir dilapidé le petit héritage de son père.

6. *Ibid.*, p. 10.

7. Nouvelle publiée dans la revue *Hyperion*, éditée par Franz Blei et Carl Sternheim.

8. *Ibid.*, p. 75.

9. Ulrich est « arrivé en sa trente-deuxième année » en août 1913. Musil est né le 6 novembre 1880.

ajuster par le dessin avant de construire, de pouvoir corriger à petits frais, sur une feuille de papier, sans avoir à démolir les murs déjà faits. Mais il y eut, de la part des concepteurs, le goût du projet pour le projet. Il y eut en retour, de la part des habitants, le plaisir de la nouveauté pour la nouveauté. Leurs joies se mêlaient d'un regret : « vanité des vanités, tout est vanité ».

On ne revient pas à l'état antérieur. Adolf insiste souvent sur le ridicule d'une fausse naïveté, forcément feinte après qu'on eut les vanités, et sur le devoir moral de n'y pas revenir. On ne peut aller qu'à une forme nouvelle de simplicité, plus sophistiquée, plus savante, plus consciente. Adolf nous montre la voie : en s'accordant sur la nécessaire modestie des apparences communes, quelles que fussent, par ailleurs, nos singularités personnelles et la richesse de nos vies intérieures ; il voit le signe de cet avènement dans le costume masculin de son temps, d'un gris universel et prophylactique, qui préfigure l'architecture de demain, sans afféterie.

Ici on n'a plus à suivre Adolf ; on doit reconnaître la perte d'une naïveté, le regret d'une perte, la perversion d'un projet dissocié de son ouvrage, mais on peut se vautrer dans la perversion et s'arranger d'un petit regret, de toute autre façon que par le dénuement. On peut échapper à ce projet cistercien. Robert le démontre, en piégeant Adolf dans le château d'Ulrich.

Robert a pour projet paradoxal de qualifier les hommes sans qualités qu'il voit paraître en son temps. Très indirectement, il fait le portrait d'un architecte sans qualités et d'un commanditaire qui s'en fiche. Ils partagent les mêmes dispositions d'esprit, dont le premier est captif, mais pas le second. Cette dissymétrie n'est rien d'autre qu'un rapport contractuel : l'architecte a besoin d'un commanditaire qui lui ressemble ; le commanditaire a d'autant moins besoin d'un architecte qu'il lui ressemble.

Comme l'architecture n'est pas la préoccupation de Robert, son œuvre permet d'éclairer la question centrale posée par Adolf, celle des différences entre l'objet conçu et l'objet fabriqué, entre le projet et l'ouvrage, entre le possible et le nécessaire. L'auteur a le sens du possible ; l'exécutant a le sens du réel. Le projet inachevé de l'auteur est un « nez rouge » sans plus de précision, une idée, une abstraction. L'ouvrage achevé de l'exécutant est un corps physique particulier, ce « nez rouge » qu'il a sous les yeux, d'une taille, d'une forme et d'une couleur précises, à l'exclusion de toutes autres. Le projet est possible. L'ouvrage est nécessaire.

Adolf affirme très clairement la prééminence de l'ouvrage sur le projet, du faire sur le penser. Mais au détour d'un paragraphe, il revient à l'abstraction : « si l'on pouvait dépouiller de leur ornementation toutes nos maisons jeunes ou vieilles et les montrer dans la nudité de leurs murs, on reconnaîtrait difficilement une maison du XV^e d'une maison du XVII^e siècle. Mais le premier venu reconnaîtrait du premier coup d'œil les maisons du XIX^e siècle¹⁰. »

Cette expérience en pensée, qui dénude l'architecture, révèle incidemment des types bâtis : tel type, du XV^e au XVII^e siècle ; tel autre, du XIX^e. Un type, comme un « nez rouge », n'est pas un ouvrage particulier. C'est une abstraction qui a certains traits constants, d'autres pas. C'est un système qui n'est que partiellement contraint. Et c'est précisément ce qu'un auteur contemple dans son projet : ce qu'il est déjà nécessairement... et tout ce qu'il pourrait devenir, éventuellement.

À l'âge classique, les types ornementaux ont pu passionner les architectes. Mais au début du XX^e siècle, la nouveauté des types bâtis est encore plus prenante. L'ornement entrave le plaisir des structures. La vieille défroque doit être abandonnée : « l'absence d'ornement a élevé les arts à une hauteur jusqu'alors insoupçonnée. [...] Nous sommes devenus plus fins, plus subtils¹¹. »

10. Adolf Loos, « Architecture » in *Paroles dans le vide – Malgré tout*, Paris, Ivrea, coll. « Champ libre », 1979, p. 223.

11. Adolf Loos, « Ornement et crime », *op. cit.*, p. 206.

L'architecte qui contemple un projet, *un type dans tous ses états possibles*, ne perd pas de vue que le projet vise à décrire un ouvrage particulier, un seul état du système considéré. Il éprouve du plaisir à contempler le système dans tous ses états, mais aussi le plaisir plus simple de considérer l'adéquation d'une intention et d'un ouvrage. Sa joie la plus complète serait d'associer ces deux plaisirs, par une miraculeuse coïncidence.

Par exemple, la simple couverture entre deux murs parallèles peut provoquer un premier plaisir, par l'étude et la contemplation du système dans tous ses états : si on rapproche les murs, si on les éloigne, les épaisseurs, les matériaux et les prix varient dans telles et telles proportions ; le plancher peut être en bois, en béton, en acier, en dalle uniforme ou en poutraison de une, deux ou trois couches superposées et croisées ; pour certaines largeurs toutes ces techniques sont possibles, pour d'autres pas ; pour chaque technique, les courbes des prix s'entrecroisent ; les effets plastiques en plafond peuvent croître, décroître, ou changer brutalement ; les effets pratiques de l'écartement varient de façon encore plus bizarre, permettant parfois une seule pièce entre deux murs, parfois deux, parfois trois, plus ou moins étroites et différenciées. Trois ou quatre techniques, deux ou trois critères d'évaluation, suffisent pour rendre un problème pratiquement indécidable. Quand même chacune des courbes de performances serait calculables, elles constitueraient ensemble des montagnes russes enchevêtrées, avec des pics et des creux incomparables, si les critères de performance n'ont pas de commune mesure. Alors l'auteur n'aime pas un état particulier du système, mais l'ensemble de ses possibilités.

C'est un autre plaisir de voir la coïncidence occasionnelle entre l'un des états de ce système avec les performances attendues : subitement, un certain plancher est presque le moins cher, presque le plus solide, un certain plafond est presque le plus beau, un certain écartement est presque le plus pratique, etc.

Le plaisir complet de l'auteur serait dans l'instant de la trouvaille : il voulait franchir une portée ; il a provisoirement oublié cette intention, tout au plaisir de contempler le système dans tous ses états ; il revient à sa fin première. *A priori*, la contemplation du projet pour le projet, et la contemplation de l'ouvrage pour l'ouvrage sont exclusifs. Mais l'instant de la découverte apparaît souvent comme le tiers inclus de ces plaisirs, tel qu'on peut y voir ensemble un état déterminé de l'objet, et tous ses états possibles. Brièvement, on peut lier un objet chargé de valeur – *cet état du plancher est bon, beau ou bien* – et un objet ayant pour seule valeur la vérité d'un système – *un plancher peut avoir un très grand nombre d'états, chacun de ses éléments variant avec les autres*.

La déchirure première, entre le paysan qui fait sa maison et l'architecte qui torture un dessin, semble brièvement suturée, et l'auteur voudrait que ce moment du projet perdure dans l'ouvrage construit. Le bâtiment idéal serait, pour l'architecte qui veut prolonger son plaisir, un ouvrage qui contiendrait, malgré sa singularité, les qualités plus génériques d'un projet.

Mais si l'auteur sans qualités, qui veut lier les plaisirs du projet et de l'ouvrage, se donne cet impératif, le commanditaire sans qualités, qui a les mêmes dispositions en ce qui concerne sa vie, générique et particulière, n'a absolument pas les mêmes obligations en ce qui concerne sa maison. À vrai dire, il peut avoir une vie particulière qui ressemble à toutes ses vies possibles, en habitant n'importe quelle maison générique, ou n'importe quel hôtel particulier. C'est ce que va faire Ulrich, en échappant aux rigueurs d'Adolf.

Rien n'atteste qu'Adolf soit intervenu dans l'aménagement du château d'Ulrich. Mais les théories du premier éclairent les indéterminations du second. Entre autres, ses grands principes sont cités par Walter, l'ami d'Ulrich, qui « pouvait parler de la façon la plus convaincante de "l'immoralité de l'ornement", de "l'hygiène de la forme pure"¹². »

12. Robert Musil, *op. cit.*, p. 71.

De retour de l'étranger, Ulrich choisi d'habiter un château. Plus précisément, « c'était, en partie sauvegardé, un jardin du XVIII^e ou même du XVII^e ; en passant devant la grille de fer forgé, on apercevait entre des arbres, sur une pelouse tondue avec soin, quelque chose comme un petit château à courtes ailes, un pavillon de chasse ou une folie des temps passés. Plus précisément, le rez-de-chaussée était du XVII^e, le parc et le bel étage portaient la marque du XVIII^e, la façade avait été remise à neuf et légèrement gâtée au XIX^e, de sorte que l'ensemble avait cet air "bougé" des surimpressions photographiques¹³. » Si la demeure est ancienne, son image brouillée par surimpression est moderne. C'est une forme d'architecture sans qualités, puisqu'une maison qui contient tous les styles peut n'en avoir aucun, tout autant qu'une maison qui n'en contient aucun peut les avoir tous.

Si Ulrich, qui a le sens du possible, est ravi d'habiter un château, son père, qui a le sens du réel, vieux professeur honoré, anobli, mais essentiellement bourgeois « y vit aussitôt la transgression d'une limite non définie par la loi, mais qu'il fallait, pour cette raison même, respecter d'autant plus scrupuleusement¹⁴. » Les positions du père et du fils, si tranchées, si opposées, sont également défendues par Adolf. D'une part, il donne raison à Ulrich : « Assurément, disent (les bourgeois), j'ai maintenant le droit de m'habiller comme le prince de Galles. Cependant je ne suis pas fils de roi. Je suis un simple bourgeois. Non, cher bourgeois, tu n'as pas le droit, mais le devoir de t'habiller comme le prince de Galles. Pense que tu es un descendant. Ton arrière-grand-père et ton père ont combattu, peut-être répandu leur sang. Un roi et la fille d'une impératrice durent payer de leur tête cette idée. C'est à toi maintenant de faire bon usage de ce qui a été arraché de haute lutte¹⁵. » Mais Adolf peut aussi s'accorder avec le père d'Ulrich ; il pense comme lui qu'un bourgeois doit seulement habiter bourgeoisement : « De l'autre côté de la Manche vit un peuple de libres citoyens, depuis longtemps déshabitué des anciennes barrières, où le genre parvenu ne peut plus prospérer. Les Anglais renoncent aux fastes princiers dans leurs demeures. [...] Dans ce pays, sous l'influence de la bourgeoisie, la noblesse elle-même a connu une lente transformation. Elle est devenue simple et modeste. Un pays qui peut s'honorer d'une bourgeoisie aussi libre et sûre d'elle-même doit nécessairement porter à son apogée le style bourgeois dans le logement¹⁶. »

Comme les avis opposés d'Ulrich et de son père sont également contenus dans la pensée d'Adolf, on verra, après une longue citation de Robert, où Ulrich hésite entre plusieurs aménagements de sa demeure, que presque tous les choix qu'il envisage sont légitimes aux yeux d'Adolf.

« C'est alors que, mettant de l'ordre dans sa maison, comme dit la Bible, il fit une expérience dont l'attente avait été, somme toute, sa véritable occupation. Il s'était mis dans l'agréable obligation de réinstaller entièrement à neuf, et à sa guise, la petite propriété laissée à l'abandon. De la restauration fidèle à l'irrespect total, il avait le choix entre toutes les méthodes, et tous les styles, des Assyriens au cubisme, se présentaient à son esprit. Quel choix fallait-il faire ? L'homme moderne naît en clinique et meurt en clinique : il faut que sa demeure ressemble à une clinique ! Cet impératif venait d'être formulé par un architecte d'avant-garde, tandis qu'un autre, réformateur de l'aménagement, exigeait des parois amovibles sous prétexte que l'homme doit apprendre à vivre en confiance avec son semblable et cesser de s'en isoler par goût du séparatisme. Des temps nouveaux venaient de commencer (il en commence à chaque minute) : à temps nouveaux, style nouveau ! Par bonheur pour Ulrich [...] il était vraiment impossible, dans de telles conditions, de satisfaire à toutes ces exigences à la fois ; [...] à peine avait-il

13. *Ibid.*, p. 12.

14. *Ibid.*, p. 16.

15. Adolph Loos, « Les Meubles », 2 octobre 1898, *op. cit.*, p. 85.

16. *Ibid.*, « L'Exposition de Noël du Musée autrichien », 18 décembre 1897, p. 103.

imaginé quelque forme expressive et puissante qu’il songeait qu’on pourrait tout aussi bien la remplacer par une forme fonctionnelle, svelte et robuste comme une machine ; quand il projetait une forme de style béton armé, comme émaciée par sa propre puissance, il se rappelait les formes maigres, avant-printanières, d’une fillette de treize ans, et commençait à rêver au lieu d’agir.

« C’était là (dans une affaire qui, somme toute, ne le touchait pas de fort près), cette fameuse incohérence des idées, cette prolifération privée du centre qui caractérisent le temps présent et en constituent l’arithmétique particulière [...]. Ulrich finit par ne plus imaginer que des pièces irréalisables, des chambres tournantes, des installations kaléidoscopiques, des changements à vue pour l’âme, et ses idées perdaient de leur consistance à mesure. [...] Ainsi donc, l’Homme sans qualités, une fois de retour au pays, ne craignit pas [...] de se laisser modeler de l’extérieur par les circonstances de la vie ; à ce point de ces réflexions, il abandonna carrément l’installation de sa maison au génie de ses fournisseurs, bien persuadé que pour la tradition, les préjugés et l’étroitesse, il pouvait se reposer sur eux. Lui-même se contenta de rafraîchir les lignes anciennes qui étaient déjà indiquées, les sombres ramures de cerf sous les voûtes blanches du petit vestibule, le sévère plafond du salon ; pour le reste, il ajouta tout ce qui lui parut pratique et confortable.

« Quand tout fut terminé, il ne lui resta plus qu’à secouer la tête en se disant : voilà donc la vie qui est censée être la mienne ? C’était un délicieux petit palais qu’il possédait là ; du moins pouvait-on l’appeler ainsi, car il était exactement tel qu’on se figure une de ces résidences de bon goût pour grands personnages imaginées par les maisons de meubles et de tapis, les ensembliers qui sont dans ce domaine à l’avant-garde. Il ne manquait plus que de remonter l’exquise mécanique : alors, on eût vu rouler des équipages dans l’allée, emportant de hauts dignitaires et des dames de qualité, des laquais sauter à bas des marchepieds et demander non sans méfiance à Ulrich : “Où donc est votre maître, mon brave¹⁷ ?”. »

En descendant de l’auto qui le menait à la porte du château, Adolf aurait détesté le « délicieux petit palais » d’Ulrich, très vraisemblablement une architecture bouffie de tous les styles distingués qu’un architecte absolument moderne doit combattre absolument. Il aurait voulu en convaincre son hôte. Ulrich aurait résisté. Il n’envisage pas seulement toutes les possibilités de l’architecture, mais aussi l’architecture comme une simple éventualité. Ulrich peut très bien comprendre que son petit palais est un renoncement au plaisir suprême de l’architecture. Qu’importe ? Il y renonce à sa guise.

L’affaire est d’autant plus rageante pour Adolf, quand il visite le château, que dans ses écrits antérieurs, strictement déduits de ses principes, il a par avance justifié tous les choix qu’a fait ou qu’aurait pu faire Ulrich¹⁸.

Style assyrien ou cubiste ? Adolf, au côté de l’Architecture moderne dont il élabore les principes, admet provisoirement tous les styles, pour autant qu’ils soient scrupuleusement copiés : « J. W. Müller présente une chambre d’homme dans le style de la renaissance allemande. [...] Quel respect du travail des vieux maîtres dans chaque ligne, dans chaque moulure ! Rien n’a été changé ; même ce qui n’est “pas beau” dans cette ancienne manière allemande a été conservé, ce qui met à rude épreuve la sensibilité de l’homme moderne. Mais c’est bien ainsi, car il s’agit de copier fidèlement – ou de faire tout autre chose¹⁹. » C’est dire qu’un style strictement copié est légitime.

17. Robert Musil, *op. cit.*, p. 21-23.

18. Pour légitimer les décisions d’Ulrich par les morales de Loos, il faut citer souvent les *Paroles dans le vide* (1897-1900) dont l’auteur avance masqué : « Pour des raisons pédagogiques j’ai dû exprimer ma véritable pensée en des phrases qui, à la relecture, des années plus tard, me font grincer des dents » in « Avant-propos », *op. cit.*, p. 11. Les mailles du filet sont un peu plus serrées dans *Malgré tout* (1900-1930).

19. Adolph Loos, « Les Meubles », *op. cit.*, p. 87.

Formes expressives ou fonctionnelles ? Adolf préférera toujours « une forme fonctionnelle, svelte et robuste comme une machine », mais n’exclura jamais « quelque forme expressive et puissante », comme les envisagent Ulrich. Il est tout particulièrement sensible à l’adéquation d’un matériau et d’un travail, à « une forme de style béton armé, comme émaciée par sa propre puissance », et il pourrait l’être aussi, encore que la métaphore l’aurait troublé, par « les formes maigres, avant-printanières, d’une fillette de treize ans ».

Concevoir soi-même, ou déléguer ? Adolf a un avis très arrêté sur cette question : en aucun cas il ne faut déléguer à *un seul* autre l’expression de sa propre personnalité. Il en traite longuement dans *l’Histoire d’un pauvre riche*²⁰. Il avait déjà développé le même thème dans *Les Intérieurs de la Rotonde*²¹ où, en réaction contre les aménagements trop parfaitement conçus par d’autres, il encourageait à se prendre en main : « Ni l’archéologue, ni le décorateur, ni l’architecte, ni le peintre, ni le sculpteur n’ont à aménager nos logements. Mais alors qui doit le faire ? Ma réponse sera très simple : que chacun soit son propre décorateur²². » Adolf fait aussi l’éloge, convenu mais beau, des intérieurs déterminés au gré des circonstances, comme celui où il a grandi lui-même : « La table : un meuble invraisemblable avec des rallonges et d’affreuses ferrures. Mais notre table. Savez-vous ce que cela signifie ? Savez-vous quelles heures magnifiques nous avons passées là, quand la lampe était allumée ? [...] Et le secrétaire, avec sa tache d’encre, œuvre de ma sœur Hermine qui avait répandu une bouteille d’encre quand elle était encore dans les langes ! Et les tableaux de mes parents ! Comme leurs cadres étaient affreux ! Mais c’était le cadeau de mariage des ouvriers de mon père. [...] Chaque meuble, chaque chose, chaque objet racontait une histoire, l’histoire de ma famille²³. » Adolf ne pourrait qu’approuver Ulrich, soit qu’il décide de concevoir lui-même son intérieur, comme il l’envisage d’abord, soit qu’il se laisse « modeler de l’extérieur par les circonstances de la vie » et qu’il s’en remette au génie de *plusieurs* fournisseurs – le pluriel est décisif.

Liberté ou contrainte ? Adolf aime la liberté de l’artisan et la contrainte du matériau ; il rappelle un jour la vieille maxime – « un objet est beau quand il atteint une perfection telle qu’on ne peut rien lui retrancher ni lui ajouter sans lui faire tort²⁴. » – mais plusieurs fois il la combat – « De telles pièces tyrannisaient leurs infortunés propriétaires. Malheur à celui qui aurait osé y ajouter quelque chose²⁵ ! »

À chaque fois qu’Ulrich est confronté à un choix entre plusieurs alternatives, elles sont toutes légitimes aux yeux d’Adolf. Après que les travaux d’Ulrich étaient finis, « il ne manquait plus que de remonter l’exquise mécanique » ; la mécanique de Robert est contre Adolf qui, en toute logique, doit laisser faire Ulrich.

Adolf est rarement incohérent ; architecte, théoricien et moraliste, il englobe *ceci* et *cela*. Ce qui frappe dans ses bâtiments, c’est l’extraordinaire conciliation qu’il voulut entre le confort bourgeois, la simplicité paysanne et la rectitude aristocratique. Ce qui frappe dans ses écrits, c’est son ambition de déduire toutes les conséquences de sa théorie, c’est le soin qu’il met à dénouer les paradoxes apparents entre les termes d’un article, ou entre plusieurs articles éloignés ; en sorte qu’on pourrait peut-être démontrer – ce serait fastidieux – que le théoricien n’est jamais incohérent, de 1897 à 1930 ; plus généralement, son œuvre écrite est en forme de projet : elle inclut tous les états théoriques compatibles avec les prémisses.

20. *Ibid.*, « Histoire d’un pauvre riche », 26 avril 1900, *op. cit.*, p. 141-145.

21. *Ibid.*, « Les Intérieurs de la Rotonde », 12 juin 1898, p. 29-34.

22. *Ibid.*, p. 29.

23. *Ibid.*, p. 30-31.

24. *Ibid.*, « Les Sièges », 19 juin 1898, p. 35.

25. *Ibid.*, « Les Intérieurs de la Rotonde », p. 29.

Le tabou ornemental, qu'il énonce dans *Ornement et Crime*, est construit à partir d'une tautologie : si l'ornement est défini comme ce qui n'est pas nécessaire, il est accessoire ; il est ce qui n'appartient pas au type considéré par l'architecte ; il est ce dont il doit se débarrasser dans l'étude d'un type. Mais il ne l'est vraiment – Adolf ne le sait pas – que dans le projet, ou *dans un ouvrage qui viserait à prolonger le plaisir suprême du projet* : la contemplation kaléidoscopique de tous ses états possibles. L'absence d'ornement devait y pourvoir : la nudité architecturale, n'ayant aucun style, pouvait les contenir tous ; une architecture inachevée pouvait évoquer, de loin, l'inachèvement d'un projet. C'est raté. Adolf espérait faire une architecture qui, vue par tout le monde, plaise à tout le monde. C'est encore raté. Ses œuvres ont été éreintées par ceux qui avaient le sens du réel, et ceux qui avaient le sens du possible, brièvement intéressés, l'ont trahi ; Ulrich au premier chef.

L'Architecture moderne triomphe, d'une toute autre façon : elle est devenue assez banale, assez triviale, assez réelle pour être réellement acceptée. Nos pupilles, désormais resserrées, sont moins souvent éblouies par les blancheurs modernes. Certains architectes actuels voudraient raviver le chatolement des possibles, par des façades floues, par des murs inachevés, par des pièces neutres, par des formes indescriptibles et des échelles incommensurables. C'est souvent raté. La contemplation de tous les possibles restera, à jamais peut-être, un secret d'atelier ; le temps suspendu d'un projet inachevé, qu'on rêve de voir pétrifié ; la longue et plaisante attente d'une impossible étreinte entre l'œuvre et l'ouvrage.

PASCAL URBAIN

00:24

Entretien avec **Emmanuelle Chiappone-Piriou**
Mars 2017

L'Architecture au risque de l'art

Que l'on songe à l'exposition du vide d'Yves Klein¹ ou encore à l'installation Scrim veil—Black rectangle—Natural light de Robert Irwin², l'absence d'art est-elle la condition sine qua none de l'apparition de l'architecture en tant qu'œuvre ? Finalement, quand l'art atteint la forme ultime de sa disparition, seul demeure son écrin architectural... sauf à ce que l'architecture soit la plus performante condition de la disparition de l'art ou de la revendication du vide comme expression artistique. L'architecture n'apparaîtrait alors plus comme œuvre mais plutôt comme un environnement générique quotidien. Une architecture réduite à un « état de neutralité absolue³ ». La transdisciplinarité dont relève l'architecture se dessinerait-elle comme un oxymore : à la fois manifeste de sa contemporanéité et, simultanément, menace de sa disparition ? Dès lors, l'enjeu de cet entretien avec Emmanuelle Chiappone-Piriou propose des pistes pour sauver demain l'architecture et, avec elle, le métier d'architecte.

Gros œuvre : pour être une œuvre d'art, l'architecture doit-elle être privée de son objet construit ?

Anne-Valérie Gasc (AVG) *D'après Germano Celant, les architectes, aliénés par l'objectif du construit, oublient trop souvent leur mission projectuelle et conceptuelle, autrement dit, leur statut d'artiste. Inversement, l'architecture utopique, non dégradée par sa forme matérielle (que ce soit l'architecture de papier, purement projectuelle, ou l'architecture radicale, purement conceptuelle), est considérée comme une œuvre d'art et est souvent oubliée par la grande histoire de l'architecture. Une alternative est-elle possible à cet écart, ce dos-à-dos entre objet architectural et posture artistique ?*

Emmanuelle Chiappone-Piriou (ECP) Il faut distinguer les différentes formes d'architecture « non réalisée » : architecture utopique, de papier, conceptuelle... Il règne une confusion entre ces termes, employés de façon indifférenciée et généralement dotés d'une connotation négative. Or ceux-ci recouvrent des réalités différentes. Pour les distinguer, il importe de poser la question des conditions de possibilité de l'architecture.

Comme activité projectuelle, l'architecture implique un temps différé. Elle est peut-être aussi la discipline qui, entre savoir et savoir-faire, fait appel au plus grand nombre de procédures : elle a trait au technique et au juridique, au politique, au social, à l'esthétique, etc. Donc, si l'on se situe d'un point de vue traditionnel, il y a une quantité de projets qui, pour autant de raisons qu'il y a

1. Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, galerie Iris Clert, Paris, 1958.

2. Robert Irwin, *Scrim veil—Black rectangle—Natural light*, Whitney Museum of American Art, New York, 1977.

3. Aurélien Vernant, *Superstudio : Monument continuo 1969-1970* (notice de l'œuvre) in FRAC Centre : www.frac-centre.fr

EMMANUELLE CHIAPPONE-PIRIOU

00:25

de compétences, d'acteurs et de temporalités convoqués, ne se matérialisent pas. Le système actuel des concours produit des projets « de papier » de façon exponentielle par exemple. Certaines expérimentations des années 1960 et 70, comme l'architecture modulable de bulles et de coques d'Häusermann qui a fait les frais d'un changement de législation dans les années 1970, peuvent être reconsidérées dans cette perspective. Cette architecture était visionnaire : elle renouvelait le langage formel, impulsait un nouveau rapport au logement, à la production de l'habitat, à la mise en œuvre de l'architecture... et elle était, en même temps, fondamentalement réaliste, en cela qu'elle était tout à fait réalisable. C'est donc le contexte – juridique, industriel, etc. – qui, parfois, interrompt ou met à mal une ambition architecturale.

Il y a une deuxième strate de lecture qui nécessite, comme vous le notez, de détacher l'architecture de toute finalité constructive. Ça ne revient pas pour autant à la considérer comme une œuvre d'art à part entière. Il s'agit plutôt de déplacer la définition de l'architecture elle-même pour penser un champ élargi qui entre en convergence avec l'art, mais aussi les sciences, le politique, etc. De même, il faut penser autrement le moment où l'architecture advient : pas seulement dans l'après de la construction, mais, déjà, dans le processus de conception. Cette compréhension renoue avec l'ambition des avant-gardes du début du XX^e siècle, notamment les avant-gardes soviétiques, qui ont redéfini la notion même d'architecture en reposant le concept et l'attitude comme nouveau *ethos* architectural. Des figures comme celle du créateur polymorphe Friedrich Kiesler par exemple, symbolisent cette synthèse des arts et cette transversalité disciplinaire de l'architecture. L'élargissement du champ architectural est à nouveau prôné dans les années 1960 par des concepteurs qui vont alors s'élever contre le fonctionnalisme ambiant, héritage appauvri du modernisme de l'entre-deux guerres, et l'homogénéisation du paysage urbain dû à la reconstruction, certes nécessaire, de l'Europe. Cela relève également d'une volonté de reconnecter l'architecture à son époque, de renverser les modèles établis et de l'ouvrir aux évolutions sociétales, technologiques, politiques, artistiques des années 1960, entre culture pop, conquête spatiale, révolution des mœurs et politique. Dans la veine de la contre-culture, l'architecture va aussi se ressourcer au contact de l'architecture vernaculaire ou « sans architectes » pour citer le titre de la fameuse exposition de Bernard Rudofsky de 1964 au MoMA.

Celant, que vous convoquez, a un rapport aux architectes beaucoup plus critique. Il part d'un constat d'échec de l'architecture, progressivement marginalisée dans sa dimension intellectuelle et qui n'existe plus que dans son aspect commercial et bourgeois. Il faut rappeler qu'en 1971, dans le texte au sein duquel il propose cette définition d'une architecture radicale⁴, l'appel à une activité, ou plutôt à une attitude « idéologico-philosophique », s'articule à un rejet de l'architecture telle qu'elle est pratiquée, réduite systématiquement à une expression objectuelle et construite. Cette critique appelle une redéfinition de la discipline, pensée avant tout comme une « attitude » : celle-ci peut s'emparer de tous les média, prendre différentes formes et donc aussi celle de l'information et de « toute élaboration conceptuelle parlée ou écrite ». Dans l'Italie du tournant des années 1960-70, marquée par un contexte politique complexe, plusieurs collectifs et architectes comme Superstudio, Archizoom, UFO, 9999, Ugo La Pietra ou Gianni Pettena, pour ne citer que les plus connus, ont élaboré une série de projets critiques, dystopiques, contestataires, prenant autant la forme du projet urbain que du collage, de l'installation que de l'action ou de la didactique, pour finalement se dissoudre dans l'anthropologie.

4. Germano Celant, « Senza titolo », in *IN – Argomenti e Immagini di Design*, numéro 2/3, Lissone, Brianza, mai-juin 1971, p. 76-81.

Il y a, c'est certain, une familiarité des formes artistiques et de ces recherches architecturales. Ces dernières ont aujourd'hui été redécouvertes et nourrissent largement tant l'imaginaire architectural que l'imaginaire artistique. Je pense que, comme les visionnaires des années 1960 qui, tout en combattant le modernisme, invoquaient la figure de Le Corbusier comme exemple, il faut conserver une fidélité non pas aux formes d'expression de cette génération, mais à leur démarche intellectuelle et politique, à leur capacité à repenser le rôle et les moyens de l'architecte, agissant dans le monde. Aujourd'hui, il est sans doute nécessaire de déplacer encore une fois cette définition, si on veut qu'elle puisse encore être pertinente. Il me semble que l'architecture peut, plus que n'importe quelle autre discipline, permettre de naviguer et d'agir dans la complexité croissante qui caractérise le contemporain. En cela, il faut la considérer hors de sa finalité constructive (notez que la très large majorité du monde se bâtit sans les architectes), pour sa capacité à organiser, corrélérer, articuler des domaines et des réalités disparates. Les visionnaires des années 1970 recourraient-ils aujourd'hui à la performance ou au film ? Certainement. Cela est désormais pleinement intégré. Mais incorporeraient-ils des procédures numériques, juridiques, scientifiques ? Je le pense.

AVG Quand Frédéric Migayrou⁵ initie en 1991, pour le FRAC Centre⁶, une « collection d'architectures », il va chercher et acquérir auprès des architectes ou de leurs ayants droit, de nombreux objets d'étude de projets, en 2D comme en 3D. Il va ainsi conférer aux maquettes architecturales une autonomie plastique et juridique inédite, et déplacer leur statut de documents de travail à celui d'œuvres d'art. En quoi la reconnaissance, dans le champ de l'art, de ces matériaux de la recherche architecturale, a-t-elle fait évoluer l'une et l'autre des disciplines ?

ECP Le FRAC Centre a effectivement joué un rôle prépondérant dans la redécouverte de ces démarches, remettant en lumière et préservant le travail de concepteurs qui étaient à l'époque totalement oubliés par l'histoire et qui sont aujourd'hui largement reconnus, comme Yona Friedman ou Pascal Häusermann. Le FRAC a également largement diffusé ces recherches par les expositions et les publications et a soutenu une jeune génération d'architectes, leur offrant les conditions d'expérimentation et d'émergence de leur pratique.

La collection, telle qu'elle a été conçue par Frédéric Migayrou et développée à partir de 1996 par Marie-Ange Brayer, directrice jusqu'en 2014, se distingue des autres collections d'architecture, de celles des musées généralistes comme de celles des archives. Il y a une ligne très claire : celle de l'expérimentation, de l'architecture comme activité d'invention des usages et des procédures et, à ce titre, toute architecture pourrait et devrait être expérimentale. Mais cette définition n'est pas excluante ou totalisante, elle est plutôt dynamique, elle accueille et nourrit la multiplicité des approches et des discours : la morphologie

5. Philosophe de formation, Frédéric Migayrou est critique d'art et d'architecture. Conseiller pour les arts plastiques à la DRAC Centre à Orléans, il donne en 1991 à la collection du FRAC Centre son orientation décisive vers l'architecture. En 1999, il fonde, avec Marie-Ange Brayer, *ArchiLab, Rencontres Internationales d'Architecture d'Orléans*, qui réunit une nouvelle génération internationale d'architectes. En 2002, il est nommé conservateur en chef de l'architecture et du design au Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou. En 2003, il y présente la première exposition sur l'impact des processus computationnels dans le domaine de production de l'architecture avec l'exposition *Architectures Non Standard*. Depuis 2008, il est directeur-adjoint du MNAM – Centre Pompidou et, depuis 2011, *Chair of Architecture* à la Bartlett School of Architecture (UCL, Londres).

6. Fonds Régional d'Art Contemporain de la région Centre, le FRAC Centre prend le parti, à partir de 1991, de réunir l'art contemporain et l'architecture expérimentale des années 1950 à aujourd'hui au sein d'une même collection. Sa collection est constituée de quelque 600 œuvres, 800 maquettes d'architecture et plus de 15 000 dessins ainsi que de nombreux fonds d'architectes. Reconnue internationalement, elle est représentée à travers 150 architectes et 170 artistes et constitue un patrimoine unique.

structurale d’Emmerich peut dialoguer avec les actions d’Ugo La Pietra ou avec le Situationnisme mais aussi avec les premières expérimentations numériques de Bernard Cache ou le travail d’artistes contemporains comme Bertrand Lamarche ou Jordi Colomer. Ce rapport à l’art est fondamental, c’est la base de la collection. La relation entre les deux sphères n’est pas simplement celle d’une communauté de moyens ou d’objectifs. C’est la question de la spatialité comme « premier et dernier terme des investigations » (artistiques et architecturales) qui permet d’identifier une nouvelle ligne historique qui s’affranchit des limites disciplinaires. La réunion d’artistes et d’architectes dans des collectifs tel le Groupe Espace et les relations fécondes entre créateurs (Parent travaille avec Klein et Bloc, Schöffner introduit Constant – qui a travaillé avec Debord – au sein du Groupe Espace, etc.) sont le signe de la vitalité de ce champ commun et de la validité de cette compréhension historique, mais aussi d’une singularité des procédures et des projets. Artistiques ou architecturaux, ils engagent chacun singulièrement une réévaluation critique de la notion d’espace.

La collection est fondée sur cette idée d’une singularité du projet et du document original, non pas comme trace d’un processus ou projection d’un état à venir, mais comme une cristallisation, la matérialisation d’un diagnostic et des intentions conceptuelles, plastiques, etc. du concepteur. La présentation conjointe des « œuvres » d’art et d’architecture déplace la définition de chacune d’entre elles. Les artistes sont extrêmement sensibles à l’architecture, non pas seulement comme sujet mais comme domaine de procédures formalisées d’analyse et d’action. Je trouve que c’est particulièrement sensible aujourd’hui, à une époque où le numérique semble former un socle commun à différentes pratiques et où les questions spéculatives que soulèvent ces outils, sont partagées.

Matériaux immatériels : la disparition de l’architecture en tant qu’objet

AVG *C’est parce que l’architecture investit les champs de la philosophie, du cinéma, de la performance... que la question de la dématérialisation de l’objet architectural se pose. Pour Bernard Tschumi, l’architecte est soit un traducteur, soit un critique, soit un révolutionnaire⁷. Loin d’être une discipline transversale, l’architecture (l’architecte) doit-elle choisir son camp ?*

ECP Cette « dématérialisation » ne vaut que si l’on continue à concevoir l’architecture dans sa définition traditionnelle. Je pense qu’elle doit effectivement choisir son camp, mais pas dans le sens où vous l’entendez. Elle doit le choisir au sens où elle doit revendiquer une puissance d’action, par sa transversalité. Elle doit réinvestir toutes les compétences qu’elle a abandonnées ces dernières décennies, perdant du terrain dans le cadre d’une fragmentation toujours plus grande des savoir-faire et des procédures. On pourrait presque dire que « tous les média sont bons. » Tschumi a été *Dean*⁸ de la Columbia School of Architecture, Planning and Preservation, où il introduit l’outil numérique dès 1991 dans le célèbre *Paperless Studio*⁹. Il a donc pleinement participé à cette fécondation des

7. « *Either we could become conservative, that is, we would “conserve” our historical role as translators of, and form-givers to, the political and economic priorities of existing society. Or we could function as critics and commentators, acting as intellectuals who reveal the contradictions of society through writings or other forms of practice... Finally, we could act as revolutionaries by using our... understanding of cities and the mechanisms of architecture... in order to be part of professional forces trying to arrive at new social and urban structures.* » Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MIT Press, 1994.

8. Équivalent du « doyen » en France.

9. Dans ce studio, l’architecture est enseignée exclusivement via le numérique. Il est notamment dirigé par Greg Lynn et Hani Rashid, co-fondateur d’Asymptote.

champs disciplinaires, propre à l’enseignement de l’architecture aux États-Unis et complètement intégrée à l’université aujourd’hui.

À mon sens, l’architecte doit être les trois à la fois : traducteur des mouvements sociaux, politiques mais aussi sensitifs qui traversent son époque ; critique de l’environnement bâti (édifices, infrastructure, aménagement du territoire) et de la situation du monde par son action architecturale élargie, par le texte, l’intervention, la pédagogie, mais aussi au travers des projets construits ; et enfin, instigateur de nouvelles dynamiques urbaines, sociales, politiques, esthétiques, environnementales, géologiques.

AVG *D’une architecture de l’effet à un « effet d’architecture », il n’y a qu’un pas... Beaucoup de nos bâtiments contemporains, particulièrement spectaculaires, vont directement de l’idée à l’effet. Si la production d’images et d’événements se substitue à la réalité constructive ou, plus fondamentalement encore, à l’intelligence pratique des usages, que reste-t-il de l’architecture ?*

ECP Il y a effectivement, dans la frange la plus commerciale et médiatique de l’architecture, une inflation spectaculaire, caractéristique de certaines villes globales. On a aujourd’hui à faire à une architecture de l’image, au sens publicitaire du terme, qui s’inscrit dans un processus de mise en compétition des villes entre elles. L’architecture agit comme valeur ajoutée, moins sur la question des usages, de la qualité de vie ou des performances énergétiques, que dans la production d’icônes, identifiables et « rentables » économiquement.

Néanmoins, la question de l’effet me semble, de façon plus féconde, renvoyer à celle d’une conception phénoménologique de l’espace et à celle de la perception et de sa distorsion éventuelle. Elle recoupe, dans sa version la plus récente (dans la seconde moitié du XX^e siècle), la fascination pour le technologique d’abord, puis pour le médiatique, l’écran et l’image, et enfin pour le virtuel, ce qui a donné corps à ce qu’on pourrait qualifier d’une architecture « de l’effet ».

Il y a une généalogie à tracer, plurielle évidemment, de cette recherche. Elle englobe par exemple Nicolas Schöffner et son architecture spatiodynamique, fondée sur l’emploi de son, de lumière, de rythme, de couleur et de variations climatiques pour générer un espace différent pour un homme neuf. Chez Schöffner, on trouve cette volonté d’effacer l’objet au profit de l’effet, comme manifestation sensible de l’idée. Il travaille, pour ce faire, à la « limite de l’immatériel », l’objet devenant un support d’une dimension « virtuelle », presque immersive, sans référence connue. Il y a, dans cette démarche, une prévalence de la dimension visuelle, qui se retrouve dans l’architecture de Jean Nouvel, par exemple.

La France des années 1980-90 particulièrement, a été marquée par l’approche postmoderne des technologies et notamment l’idée, défendue par Baudrillard, d’une autonomisation de la sphère médiatique qui va confondre simulation et simulacre. C’est un rapport presque romantique au numérique, post-situationniste, qui n’a pas la précision de l’analyse de la précédence de l’information que Lyotard fait dans *Les Immatériaux*¹⁰. En architecture, cela va générer une fascination pour le virtuel, la dissolution, la dématérialisation. Mais, que ce soit par un travail sur l’allègement, sur la façade comme écran, sur la production d’images entre reflets et transparence, la disparition / déréalisation de l’architecture reste cependant toute théorique. En cela, c’est bien une architecture de l’effet, qui conserve une réalité matérielle, une rationalité constructive, une pensée des usages, etc.

10. Sous la responsabilité du philosophe Jean-François Lyotard et de Thierry Chaput, l’exposition *Les Immatériaux* s’est déroulée au Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou à Paris entre mars et juillet 1985. Elle questionnait le rôle des technologies dans la modernité. Cf. le catalogue de l’exposition : *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985.

Je dirais que, sur la question d'une architecture de l'événement (qui est au cœur par exemple d'un projet comme le Parc de la Villette de Bernard Tschumi), il y a à penser une architecture qui « autorise », qui « impulse », un dispositif d'alternatives qui ne prescrive pas mais qui permette l'émergence d'usages, de pratiques, de négociations quotidiennes. Je pense par exemple aux propositions d'Office for Political Architecture fondé par Andrés Jaque, qui s'apparentent à des dispositifs (structures mobiles et légères, séries d'objets, mobiliers, installations) ou des stratégies qui permettent à l'événement d'advenir. D'autres revendiquent la neutralité comme seule position tenable face à la complexité du monde : l'indéterminé, le neutre, le blanc, la grille reviennent comme autant de stratégies pour établir un socle commun, une *supersuperficie* au sens de Superstudio, surface ouverte et non prescriptive. Ces approches me semblent fécondes, en ce qu'elle déplacent la compréhension de l'architecture du spectaculaire (l'effet) vers l'événement (ce que l'on ne saurait nommer, donc prévoir).

AVG Contrairement à un procès qui leur est souvent fait, les outils de conception numérique sont peut-être les meilleurs garants d'une plus grande matérialité de l'architecture. Comment s'opère ce renversement entre virtualité et matérialisation du projet, notamment chez la plus jeune génération d'architectes ?

ECP Les premières années de développement d'une architecture numérique, suite à l'introduction et la généralisation dans les années 1990 des ordinateurs et des logiciels de modélisation, ont été marquées par une fascination pour le *cyberespace* en tant que dimension parallèle, pour le virtuel et pour la continuité et la fluidité (matérielle, spatiale et théorique). Avec le développement récent du BIM¹¹ et l'intégration verticale des techniques de fabrication, on assiste à une reconnexion à la matérialité. L'architecture est entrée dans une ère post-digitale (pour partie, évidemment) dans laquelle le digital cesse d'être « exprimé » ou représenté.

Tout d'abord, il faut bien insister sur la réalité du numérique en architecture aujourd'hui. Les premières recherches, montrées notamment en France dans des expositions telles qu'*ArchiLab* ou *Architectures non standard*, ont été, durant des années, décriées et bradées comme étant purement stylistiques ou formalistes. Or, dans les faits, l'informatique et la puissance de calcul exponentielle de nos outils ont largement transformé la façon dont l'architecture se pense ou, à défaut, se produit. C'est vrai de l'intégration des modeleurs 3D et du BIM dans les agences, qui est aujourd'hui en train de devenir, bon gré mal gré, une réalité. Selon le principe dit « du fichier à l'usine » (*file to factory*), la conception et la fabrication assistées par ordinateur (CFAO) peuvent désormais faire partie d'une chaîne numérique continue. Cela autorise une plus grande complexité structurale, matérielle et technique, et une plus haute performance (la puissance de calcul et d'analyse se couple à la capacité de fabriquer avec une tolérance zéro, au sein d'une chaîne numérique continue). En cela, l'architecture s'aligne (avec des années de retard) sur les autres domaines de production et s'ouvre à la possibilité d'une automatisation toujours plus grande (avec, bien entendu, des avantages et des risques).

La computation permet également une gestion optimisée de cette complexité en temps réel, en vue de sa réalisation (coordination des intervenants, gestion des contraintes techniques, gestion des échelles, maîtrise budgétaire, chantier, phasage, etc.). L'architecture de Gehry ou de Hadid, par exemple, ne serait pas

réalisable sans l'outil numérique, autant d'un point de vue formel et structurel, que de celui de son développement, son exécution et sa fabrication. Bien sûr, cette évolution n'est pas que technique. La computation est désormais entrée dans toutes les sphères de l'activité humaine, elle reconfigure quotidiennement notre rapport au monde, aux autres, elle dessine un monde relationnel, délimite de nouveaux horizons pour la recherche scientifique, redéfinit nos géographies. La computation (au sens de calcul) est désormais le substrat commun à des processus issus et destinés à des sphères différentes, il suffit de penser à la finance ou à l'industrie, à la médecine, etc. La complexité croissante de notre monde est analysée et manipulée par des modèles toujours plus fins, plus granulaires qui permettent de rendre compte de la fragmentation du réel, du matériel, autrefois traité comme homogène. Les sciences humaines, la théorie politique, la philosophie et la sociologie ont produit de nouveaux cadres pour cette pensée de la complexité qui partage avec les sciences, une nouvelle compréhension émergente du réel qui serait « agencé » ou « agrégé ». Celle-ci s'accompagne d'une pensée écologique renouvelée qui prend en compte la capacité d'agir non seulement des êtres humains, mais du vivant en général et de l'inerte, du matériel et de l'informationnel.

Il y a donc à la fois une communauté d'outils entre les disciplines et un nécessaire croisement des champs pour appréhender cette complexité socio-politique, écologique, culturelle, technologique, scientifique. L'architecture peut emprunter les processus de simulation employés dans les sciences, notamment la biologie, pour inaugurer des pratiques nouvelles. Les lignes de recherches sont évidemment très différentes et peuvent être traitées dans cette perspective d'un nouveau matérialisme. Par exemple, l'architecture pourrait être le produit de comportements matériaux complexes, de processus d'auto-organisation simulés numériquement par le biais du script... D'un point de vue tectonique, structure, matière et motif émergeraient conjointement, selon des principes de distribution dynamique. C'est d'autant plus actuel que le *file to factory* permet de conserver le degré de complexité matérielle des éléments ou des objets à travers toute la chaîne de production, et ce, de façon multiscalaire. On peut évoquer également le biomimétisme, qui, en tant qu'il emprunte au monde biologique des modes de fonctionnement « optimaux » d'un point de vue structurel et de réduction des matériaux notamment, est considéré comme plus écologique. On voit également des recherches qui consistent à intégrer des biotechnologies à l'architecture elle-même, dans une optique de contrôle climatique ou d'autonomie énergétique, par exemple.

Dans une perspective plus large, cette possibilité d'un nouveau matérialisme pose également la question à la fois de l'architecture comme assemblage complexe et hétérogène, et de son inclusion dans des assemblages humains et non-humains, vivants et inertes. Il s'agit de penser les processus matériels, financiers, technologiques, sociaux qui la génèrent et d'interroger parallèlement comment elle participe de ces processus. Quelle peut-être sa place ? Comment l'architecture peut-elle opérer dans ces réseaux ?

11. *Building Information Model* ou, dans sa transcription française, Maquette Numérique du Bâtiment (MNB), le BIM est un logiciel dont la technologie permet de produire, communiquer et analyser des modèles de construction. Il se définit à la fois comme un processus d'intégration, de production, de gestion et de visualisation de données et un modèle numérique unique du bâtiment comprenant toutes les informations techniques nécessaires à sa construction, ses modifications et son entretien.

La dématérialisation joyeuse ou la disparition de la discipline architecturale

AVG À l'instar du Manifeste Fluxus de George Maciunas qui, en 1963, déclarait que « tout est art », Hans Hollein écrit en 1968 : « Tout est Architecture¹² ». Autrement dit, plus rien n'est architecture et c'est la fin du métier d'architecte. Pour autant, Hans Hollein considère que l'architecture relève du contrôle, de la détermination, de la définition et du conditionnement. Pouvez-vous nous expliquer cette contradiction ?

ECP Quand l'architecte autrichien Hans Hollein proclame son célèbre « *Alles ist Architektur* » dans le numéro 1/2 de la revue *Bau* dont il est le rédacteur en chef, il revendique que le travail de l'architecte s'étend à l'environnement global, à toutes les formes de production culturelle. L'architecture détermine autant l'environnement que l'état psychologique et, pour se faire, ses moyens vont au-delà de la construction. Elle incorpore les médias et les nouvelles possibilités techniques et se libère de la nécessité de produire une enveloppe physique ; elle peut alors devenir performative et éphémère, gustative, gonflable, prothèse, système, pur événement et pure expérience. L'appel d'Hollein est caractéristique de l'enthousiasme et de la légèreté des années 1960 qui attribuent encore un rôle fondamental à l'architecte comme facteur de transformation du quotidien et du monde.

Je pense donc, au contraire, qu'Hans Hollein maintient une grande confiance dans la capacité de l'architecte à agir sur son environnement, au sens large du terme. Cet appel est précisément une réaffirmation du rôle de l'architecte qui va au-delà de ses prérogatives traditionnelles. Hollein dit que « L'architecture est le contrôle de la chaleur humaine, un espace de vie protégé. L'architecture est détermination, définition, de ce qui est construit, de l'environnement. L'architecture est le conditionnement de l'état psychologique¹³. » Cela renvoie, dans une certaine mesure, à la définition originelle de l'architecture comme abri, comme protection (physique, climatique, etc.). Il dit aussi qu'elle est symbole, signe, expression.

Par ailleurs, je crois qu'il faut l'entendre aussi dans le contexte de la découverte de l'informatique naissante, de la fascination pour la cybernétique, qui a largement influencé les architectes des années 1960. Gordon Pask, l'un des représentants de la cybernétique, écrit en 1969 que les architectes sont avant tout des « *system designers* » : des concepteurs de systèmes. Il y a eu des expérimentations en ce sens, comme celles de Cedric Price, mais plus largement il y a une compréhension systémique, fondée sur la notion de contrôle et de rétrocontrôle, qui traverse l'architecture. La technologie rencontre alors les aspirations à l'auto-détermination de l'individu, chez Yona Friedman notamment, ou une vision plus hédoniste comme celle d'Haus-Rucker-Co par exemple.

Je crois également qu'on peut aussi comprendre cette injonction à l'aune de ce qu'écrit Tschumi : l'architecture est bien un moyen de configurer l'environnement, bâti ou non, d'articuler et de faire advenir des réalités latentes, différentes. Si l'architecture a abandonné l'ambition totalisante et prescriptive qui a caractérisé le Mouvement moderne, et dans une certaine mesure les projets des « visionnaires » de l'après-guerre, et qu'elle embrasse – ou doit embrasser – une conception contingente et agrégative du réel, elle n'en reste pas moins l'un des moyens privilégiés d'articulation et d'organisation du monde, humain et non humain.

12. Titre d'un texte qu'Hans Hollein a publié dans les numéros 1 et 2 de la revue autrichienne *BAU* (trad. : Construction) en 1968. Dans ce texte, il explique en quoi l'architecture conditionne un état psychologique et corporel. « Libérée des conditions techniques du passé, l'architecture fonctionnera d'une façon plus intense avec des qualités spatiales et psychologiques. » Selon Hans Hollein, l'architecture doit être pensée au-delà de sa simple matérialité.

13. *Ibid.*

AVG De l'architecture qui se consomme (Haus-Rucker-Co, Food City I, Armory Gardens, 13 Juin 1971), à l'architecture qui se consume (Superstudio, Moglie di Lot, 1978)... les architectes ont toujours fantasmé la dissolution de l'architecture voire la disparition de l'architecte même. Aujourd'hui, alors que l'architecte est soumis à cette entropie malgré lui, peut-on espérer que plus son objet se dématérialise, plus son statut et sa mission se radicalisent et sont résistants ?

ECP Je dirais qu'il y a au contraire moins à revendiquer une dématérialisation de l'objet, qu'à opposer un refus à l'idée de l'architecture comme production d'objets. La disparition de l'architecture coïncide avec la fin de l'histoire, l'implosion ou explosion des grands récits, l'entrée dans la post-modernité, dans le courant des années 1970. C'est la désillusion ressentie par rapport au projet moderne, à l'idéologie du progrès qui se fracture sur la crise pétrolière et la situation socio-politique. En 2014, pour la Biennale dont il est commissaire, Rem Koolhaas réaffirme cette position : c'est la fin de l'architecture en tant qu'accumulation d'objets industrialisés et de produits et, surtout, c'est la disparition de l'architecte comme auteur et autorité derrière les autres corps de métiers.

Il faudrait au contraire resituer l'architecture comme le domaine par excellence de pensée et de manipulation de la complexité propre à notre monde contemporain. Certes, cela revient sans doute à abandonner tout ou partie de ce qui constituait l'activité de l'architecte – la construction d'édifices – pour penser un champ élargi de pensée et d'intervention. L'architecte doit intervenir dans les débats sur l'évolution climatique, la transformation radicale de notre environnement et la pensée d'organisations complexes, qu'elles soient sociales ou matérielles, qu'elles soient humaines et non humaines à la fois, organiques et inertes, géologiques et numériques. Et surtout, l'architecte est celui qui manie la notion d'échelle et donc, aussi, la capacité à opérer de façon multi-scalaire, du nano au macro, trait caractéristique de notre monde post-digital.

00:34

00:35 MARINE BAGNERIS

```
# -*- coding: utf-8 -*-

#|||||L'ORDRE ALGORITHMIQUE|||||

#|||||Marine Bagnéris|||||

#||||Import des librairies||||

#|Géométrie|
import FreeCAD as F
import Part as FP
from pF import *

#|Gestion des tableaux|
import numpy as N

#||||Repère orthonormé||||
dirX = F.Vector[1., 0., 0.]
dirY = F.Vector[0., 1., 0.]
dirZ = F.Vector[0., 0., 1.]

#||||Distance de tolérance||||
tolDist = 0.002

#||||Fonctions locales utiles||||

#|Outils de calcul d'intersections|
def makeSymmetricPlane[length,width,point,normal]:
    """makeSymmetricPlane
    input :
    length : longueur du plan
    width : largeur du plan
    point : centre de gravité du plan
    normal : vecteur normal au plan
    output : une face plane symmetrique par rapport au point"""
    face = FP.makePlane[length,width,point,normal]
    cdg = face.CenterOfMass
    # ramène le cdg au niveau du point
    face.translate[point - cdg]
    return face

def calculIntersection[shape, plan]:
    """calculIntersection
    input :
    shape : polyligne, surface ou volume
    plan : face section
    output : point, ligne ou face d'intersection"""
    if shape.ShapeType == 'Solid':
        common = shape.common[plan]
        # si intersection
        if len[common.Faces] == 1:
            return common.Faces[0]
        # sinon, il existe peut-être une face parrallèle au plan pas loin
    else:
        for face in shape.Faces:
            if abs[face.normalAt[0.5,0.5].normalize[].dot \
                [plan.normalAt[0.5,0.5].normalize[]]] > 0.99:
                dist, vectors, infos = face.distToShape[plan]
                if dist <= tolDist:
```

```

        return face
elif shape.ShapeType == 'Face':
    common = shape.section[plan]
    # si intersection
    if len[common.Edges] == 1:
        return common.Edges[0]
    # sinon, il existe peut-être un edge parrallèle au plan pas loin
    else:
        for edge in shape.Edges:
            if abs(edge.tangentAt[0.5].dot[plan.normalAt[0.5,0.5] \
                .normalize[]]) < 0.1:
                dist, vectors, infos = edge.distToShape[plan]
                if dist <= tolDist:
                    return edge
elif shape.ShapeType == 'Wire':
    common = shape.section[plan]
    # si intersection
    if len[common.Vertexes] == 1:
        vertex = common.Vertexes[0]
        return F.Vector[vertex.X, vertex.Y, vertex.Z]
    # sinon, existe peut-être un vertex pas loin
    else:
        Vertexes = shape.OrderedVertexes
        for vertex in [Vertexes[0], Vertexes[-1]]:
            dist, vectors, infos = vertex.distToShape[plan]
            if dist <= tolDist:
                return F.Vector[vertex.X, vertex.Y, vertex.Z]
return False

#|Outils de deformation|
def trans_parabolique[Xmin, Xmax, Ymax, nb_points]:
    """trans_parabolique
    input      :
    Xmin       : coordonnee en X du premier point de controle
    Xmax       : coordonnee en X du dernier point de controle
    Ymax       : deplacement Y max
    nb_points  : nombre de points à déplacer
    output     : liste de déplacements en Y à appliquer à une liste de \
points"""
    courbe = Courbe[]
    courbe.AddPoint[Point[[Xmin, 0., 0., 1.]]]
    courbe.AddPoint[Point[[Xmax-Xmin]/2., Ymax*2., 0., 1.]]]
    courbe.AddPoint[Point[[Xmax, 0., 0., 1.]]]
    Dep_Y=[]
    for i in range[nb_points]:
        pt = courbe.get_point[Point[[float[i]/[float[nb_points]-1.], \
0.,0.,1.]]]
        Dep_Y.append[pt.get_y[]]
    return Dep_Y

def trans_lineaire[Ymax, nb_points]:
    """trans_lineaire
    input      :
    Ymax       : deplacement Y max du dernier point de controle
    nb_points  : nombre de points à déplacer
    output     : liste de déplacements en Y à appliquer à une liste de \
points"""
    Dep_y = []
    for i in range[nb_points]:

```

SHERENGO BASHIRI

00:36

```

        Dep_y.append[Ymax*float[i]/float[nb_points-1]]
    return Dep_y

```

```

#|Lecture des BSplines génératrices|

```

```

fid = open["BSplines.dat",'r']

```

```

lines = fid.readlines[]

```

```

fid.close[]

```

```

for i,line in enumerate[lines]:

```

```

    if line.split[] [0] == "POINTS":

```

```

        ip0 = i+1

```

```

    if line.split[] [0] == "B_SPLINE":

```

```

        ip1 = i

```

```

        ib0 = i+1

```

```

ib1 = i+1

```

```

Points = []

```

```

for line in lines[ip0:ip1]:

```

```

    numero, coords = line.split[";"]

```

```

    Points[int[numero]] = N.array[coords.split[","], float]

```

```

Courbes = []

```

```

for line in lines[ib0:ib1]:

```

```

    degre, poles, mults, knots = line.split[";"]

```

```

    degre = int[degre]

```

```

    numeros = N.array[poles.split[","], int]

```

```

    mults = N.array[mults.split[","], int]

```

```

    knots = N.array[knots.split[","], float]

```

```

    poles = []

```

```

    for numero in numeros:

```

```

        poles.append[F.Vector[Points[numero]]]

```

```

    courbe = FP.BSplineCurve[]

```

```

    courbe.buildFromPolesMultsKnots[poles,mults,knots,False,degre]

```

```

    Courbes.append[courbe]

```

```

#|Déformations locales|

```

```

#|deplacement parabolique des points hauts|

```

```

Dep_Y = trans_parabolique[Courbes[7].getPoles[][-1].x, \
    Courbes[11].getPoles[][-1].x, 0.8, 5]

```

```

for i,curv in enumerate[Courbes]:

```

```

    if 6 < i < 12:

```

```

        #|deplacement lineaire des points bas|

```

```

        dep_pts = trans_lineaire[Dep_Y[i-7], curv.NbPoles]

```

```

        for j in xrange[curv.NbPoles]:

```

```

            new_point = curv.getPole[j+1]+F.Vector[0., dep_pts[j], 0.]

```

```

            curv.setPole[j+1,new_point]

```

```

#|Génération de la surface|

```

```

Loft_Surf = FP.makeLoft[Shapes]

```

```

#|Génération des colonnes|

```

```

#|Nu intérieur|

```

```

Nu_int = Loft_Surf.Faces

```

```

#|Trame des colonnes|

```

```

Trame = N.linspace[0.25,80.25,161]

```

```

colonnes = []

```

```

for x in Trame:
    point = F.Vector[x, 0., 0.]
    plan = makeSymmetricPlane[1000., 1000., point, dirX]
    chemin = calculIntersection[Nu_int[0], plan]
    chemin.translate[F.Vector[-0.25,0.,0.]]
    epaisseur_colonne = chemin.extrude[F.Vector[0.,0.5,0.]]
    colonne = epaisseur_colonne.extrude[F.Vector[0.5,0.,0.]]
    colonnes.append(colonne)

#####Création des ouvertures#####
ouverts = FP.read["ouvertures.brep"]

ouvertures = []
for wire in ouverts.Wires:
    ouvert = FP.Face[wire].extrude[F.Vector[0.,50.,0.]]
    ouvertures.append(ouvert)

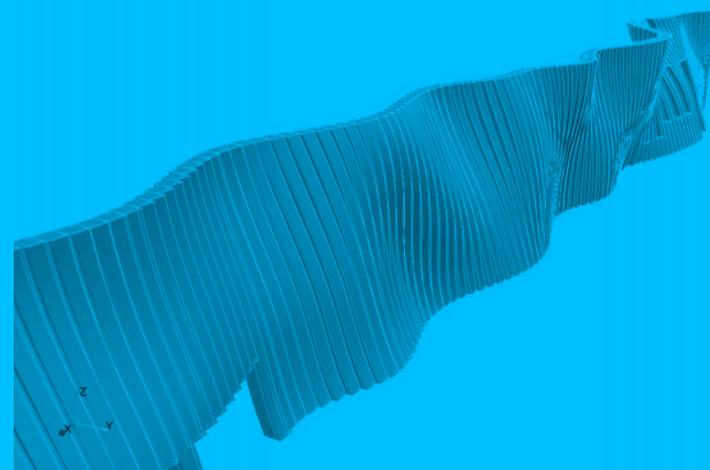
#|intersection des ouvertures avec la colonnade|
colonnade = []
for i,colonne in enumerate[colonnes]:
    colonne_Box = colonne.BoundingBox
    for ouvert in ouvertures:
        ouvert_Box = ouvert.BoundingBox
        #si intersection
        if ouvert_Box.intersect[colonne_Box]:
            colonne = colonne.cut[ouvert]
            colonnade.append(colonne)
        #sinon, colonne entière
        else:
            colonnade.append(colonne)

#####Export de la géométrie#####
colonnade_coumpound = FP.makeCompound[colonnade]
colonnade_coumpound.exportBrep["colonnade.brep"]

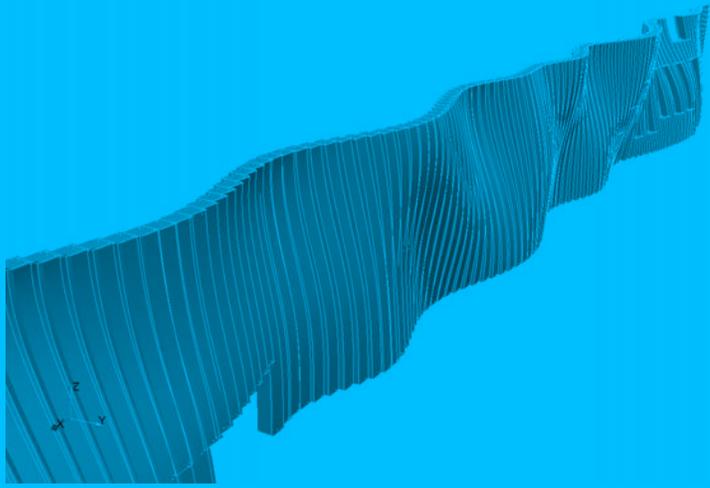
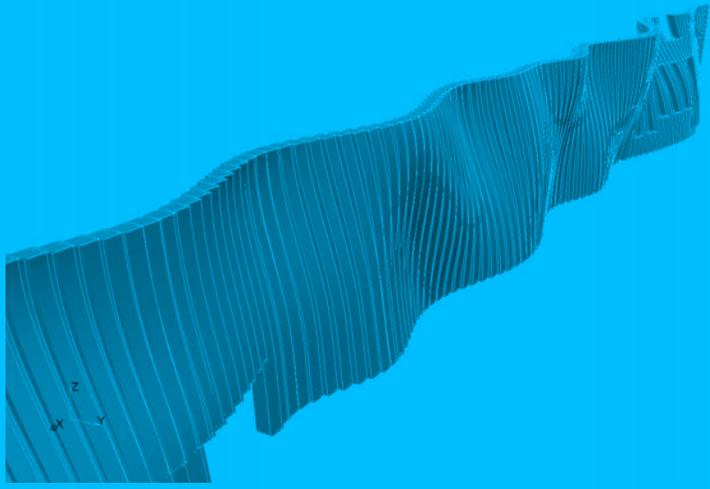
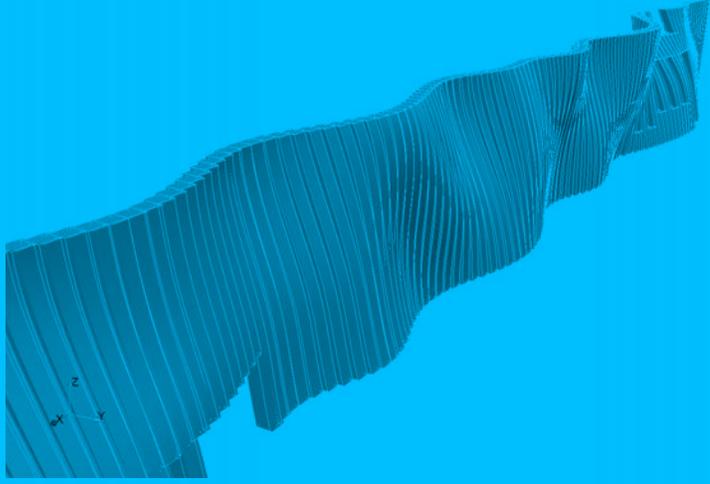
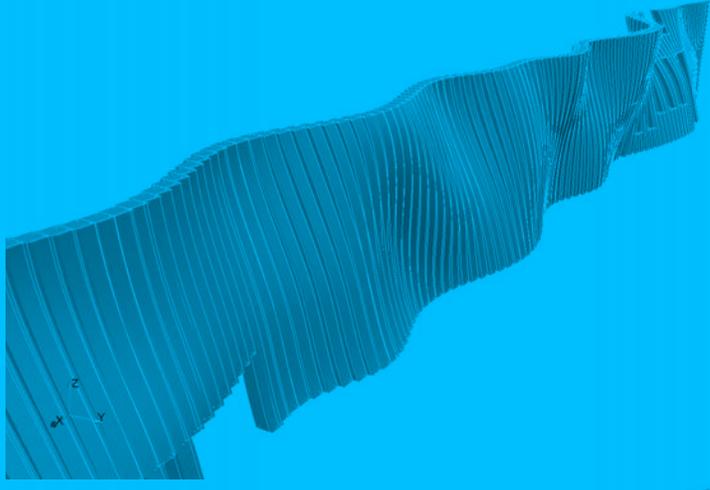
```

00:38 MARINE BAGNERIS

00:39 MARINE BAGNERIS

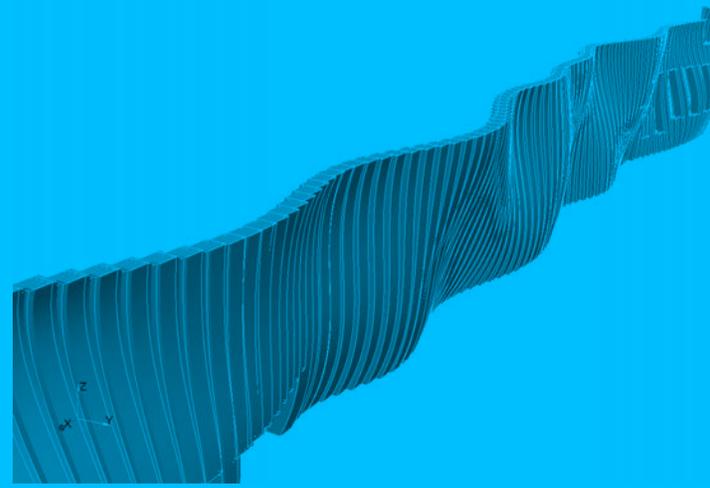
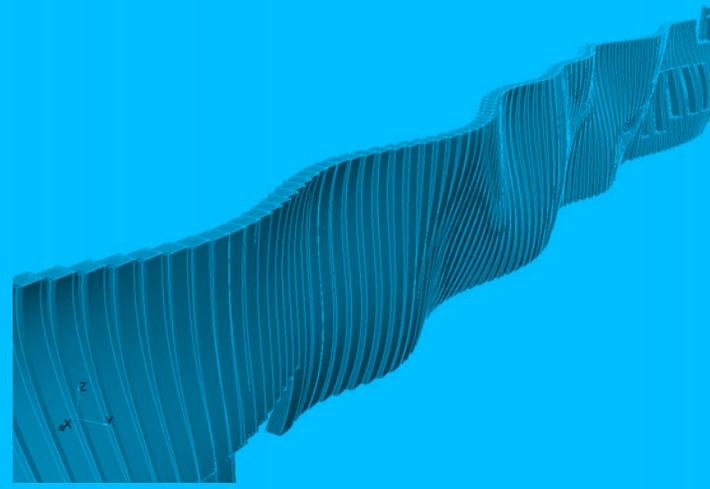
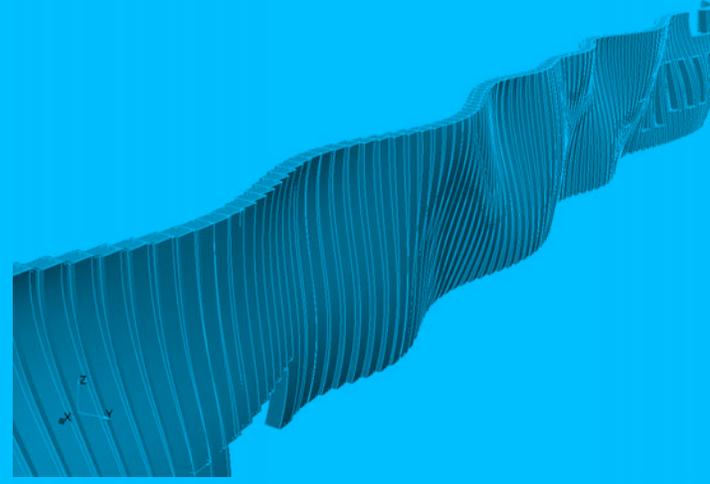
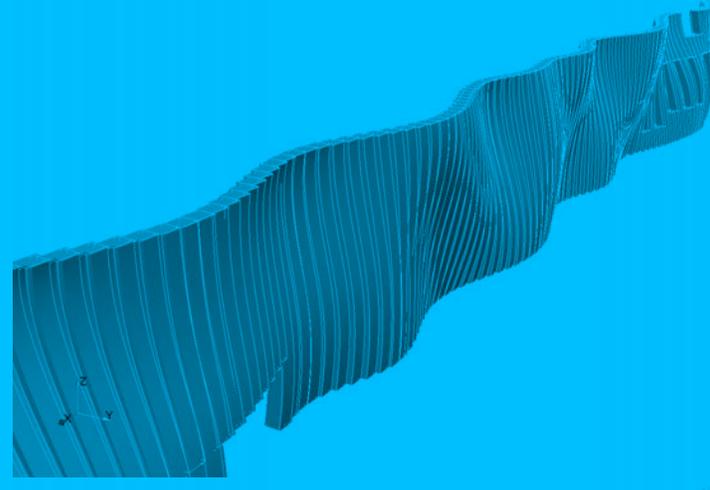


Variations paramétriques
d'une « colonnade ».



00:40 MARINE BAGNERIS

00:41 MARINE BAGNERIS



La Photographie révélatrice de spatium

« (...) l'impression d'épaisseur des images s'expliquerait par le battement répété du temps sur un instant identique. Il pourrait toutefois se produire, en certains points, un petit décalage d'un parcours à un autre : les images légèrement redoublées ou effacées seraient alors l'indice que le tracé du temps est un peu usé par l'usage et laisse une étroite marge qui joue sur les bords de ses passages obligés. »

Italo Calvino, *Temps zéro* (Ti con Zero, 1967)

Le terme spatium désigne à la fois une étendue et une durée, une superficie et une période. Il rappelle que ce qui fait un lieu (entendu comme un espace qualifié sensiblement plus que déterminé géographiquement) est autant histoire d'espace que de temps. La photographie en tant que « prise de vue » relève de cette même dualité : simultanément mise à distance et appropriation, mise à l'écart de l'espace photographié et captation dans un temps arrêté. C'est en ce sens que l'œuvre photographique de Marie Bovo apparaît ici particulièrement éclairante sur ce que peut être un espace de temps. Dépositaire d'un laps de temps qui transforme l'image en lieu, chacune de ses photographies serait comme l'ultime témoin d'un réel absolument indifférent à la vacuité de notre présence.

Anne-Valérie Gasc (AVG) Dans son texte « Le Réel photographique¹ », Tristan Garcia fait le constat d'une impossibilité à déterminer le concept même de photographie. En ce sens, il procède d'abord à une histoire ontologique de la photographie depuis son acception « naturaliste » au XIX^e puis « présentiste » au XX^e, jusqu'« indicielle » voire plus précisément réaliste en tant qu'« empreinte photonique » pour l'époque contemporaine. Faisant le tour de tout ce qu'il n'est pas, l'auteur tente ainsi de cerner en creux une définition possible du « réel photographique ». On n'est alors pas surpris que sa conclusion se fasse par soustraction : « Essayons d'exiger de toute photographie rien de plus, rien de moins que ce qu'elle peut : ni miracle technique de la nature, ni simple symbole construit et manipulable. Tâchons enfin de regarder tout ce qui a été photographié ainsi : une absence déterminée de la matière, évitant le réel de tout ce qui s'y trouvait présent, pour en retenir de l'information, et la rendre visible². »

Comment envisager votre travail photographique à l'aune de cette définition ?

Marie Bovo (MB) Il est difficile de faire coïncider un travail artistique avec une définition. Par nécessité, une recherche artistique n'est pas quelque chose qui se fige autour d'une définition mais avance, tâtonne, se contredit et fait exister ensemble ces contradictions. Votre question renvoie à l'histoire, au récit des diverses conceptions de la photographie, aux relations que la photographie entretient avec la réalité en tant que médium mais aussi en tant qu'art. Elle interroge également ce qui fait la singularité de la photographie, ce qui la distingue des autres arts, mais aussi la relation particulière que chacun d'entre

1. Tristan Garcia, « Le Réel photographique » in *Glass Bead* — Site 0 : Castalia, le jeu de soins et des moyens, revue en ligne : <http://www.glass-bead.org>, 2016.

2. Ibid.

nous entretient avec « ses photographies ». Cela entraîne un autre type d'interrogations ou de doutes portés aujourd'hui sur la capacité de la photographie non pas tant à raconter qu'à montrer la réalité, le monde. Il y a de nombreuses photographies importantes pour moi, comme il y a plusieurs histoires possibles de la photographie qui ne sont pas réductibles à un récit univoque.

Une manière de raconter l'histoire de la photographie serait celle d'une genèse : un moment paradisiaque aurait existé, la photographie regardait le monde pour la première fois mais ce regard entraînait alors la disparition de la chose vue. Dans ce récit, la photographie est contemporaine d'un monde qui se découvre dans la plénitude de ses paysages, dans la diversité humaine et animale qui le peuple, mais elle est tout autant contemporaine du saccage de ce monde, de l'intensification de la colonisation, de l'institution de l'esclavage, de l'extinction totale ou partielle de cultures entières, de destructions sans nombre. Ce premier regard de la photographie est donc un regard tragique parce qu'il semble que tout ce qui est révélé dans ce regard porte le sceau de sa disparition annoncée. Je pense en particulier à une photographie d'un anonyme américain, que j'ai vue il y a quelques mois et datant de la seconde partie du XIX^e siècle. Il s'agit d'un groupe d'indiens à cheval, photographiés de dos tandis qu'ils s'éloignent vers un horizon bouché de nuages noirs. Ce qui m'intéresse dans cette photographie ce n'est pas la lecture rétrospective que je peux en faire, c'est ce que l'image porte en elle d'une manière explicite, ce qu'elle montre : une disparition.

Une autre manière d'aborder la photographie, c'est de l'envisager sous l'angle de l'histoire des techniques. La photographie, du daguerréotype au numérique, est jalonnée d'inventions innombrables. En fait, il n'est même pas certain que les premiers inventeurs qui ont fait la photographie, aient eu pour dessein de créer un nouveau type d'image et de définir des modes de représentations inédits. Plus probablement, ils ont cherché à fixer l'image qui se formait « spontanément » sur le fond de la chambre noire. L'aventure de la photographie commence alors très tôt : vers le XI^e siècle, les astronomes arabes utilisaient déjà la *camera oscura* pour observer les éclipses solaires, formant ainsi les premières tentatives pour retenir une image de la réalité. En tant que technique, la photographie est un produit particulier de l'industrie humaine dont le caractère d'utilité, et c'est à noter, n'est pas premier. Ses applications, même si elles sont très développées, restent marginales (sciences, presse, publicité, téléphones portables, réseaux sociaux...) et ont été exploitées dans un second temps. D'autre part la photographie, même si elle relève le plus souvent d'une activité artisanale, implique dans son principe une activité industrielle qui induit une obsolescence programmée. Les images photographiques succèdent aux images photographiques.

En tant qu'art aujourd'hui, la photographie se situe aux croisements de ces différentes histoires et questionne en pratique ses fonctions historiques, son essence, son caractère contingent mais aussi et cela dit très simplement, la photographie *regarde*. Pour revenir au « réel photographique », il semblerait, selon Tristan Garcia, que la photographie court aujourd'hui le risque, non de disparaître, mais de n'être qu'un média instrumentalisé dans la circulation généralisée des images. D'où la nécessité pour l'auteur, de réassurer ce qui fait la spécificité de la photographie, d'où le recours à l'ontologie, c'est-à-dire à la question des origines. En d'autres termes : qu'est-ce qui fait l'origine de l'image photographique ? En quoi une photographie n'est pas un dessin par exemple ? Cette question ressurgit périodiquement, elle accompagne invariablement les crises du médium et ne trouve pas sa résolution dans la technique qui a constamment évolué même si aujourd'hui c'est précisément la technique qui obscurcit le débat, qui fait écran. Cette question m'intéresse, non pas pour établir une ligne d'exclusion entre ce qui serait de la photographie et ce qui n'en serait pas (ce qui est absurde car depuis de nombreuses années, les médias sont profondément imbriqués, mélangés, de sorte que certaines peintures par exemple relèvent autant de la photographie que de la peinture tant l'empreinte photographique, en elles, est visible et inversement)

00 : 44 M A R I E B O V O

mais parce qu'elle fait sortir la photographie d'une logique auto-référentielle où l'image constitue sa propre origine.

Ce qui fait l'essence de la photographie réside dans la capacité supposée du médium photographique à maintenir une continuité, aussi ténue soit-elle, entre le réel entendu comme tout ce qui existe et ce qu'il reste de ce réel dans l'image photographique – capacité qui s'amenuise, sans cesse battue en brèche, inquiétée, repoussée sur des franges de plus en plus étroites. Lorsque je fais une photographie aujourd'hui, je n'ai plus la croyance ludique et euphorique d'un Lartigues en l'adéquation exacte entre la photographie et le mouvement de la vie, ou l'assurance d'un Evans dans les capacités éthiques de la photographie à témoigner de la réalité sociale. L'emphase du médium qui a surgi au tournant des années 2000, a en partie débouché sur un formalisme d'où toute réalité finit par apparaître comme une pure construction, d'où le moindre accident, le moindre événement non prémédité, semble exclu. Bien entendu, mes photos sont également construites, je ne prétends pas à une image naturelle. Le cadre y est très affirmé mais en même temps, je travaille sur une matière photographique qui ne se confond pas avec celle du sujet, où la lumière troue, produit des accidents. C'est pour cela que je travaille la plupart du temps en argentique (mais non exclusivement) parce que la matière du visible photographique accepte davantage d'incertitude, de vide, d'ombre, qui ne sont pas des catégories symboliques mais physiques. Peut-être que photographier, c'est faire acte de mélancolie dynamique par rapport à la réalité, c'est rendre visible une vision qui relève le plus souvent d'une intuition sans concept, et qui, de surcroît, échappe à la simple vue. Il ne s'agit pas de rendre visible l'invisible. Ce serait plutôt maintenir la distance exacte entre ce qui apparaît et ce qui s'efface.

AVG *Votre travail photographique relèverait donc d'une distance, d'un écart, d'une « dimension cachée » pour reprendre les termes d'Edward T. Hall³. Alors que le réalisme spéculatif pose le réel comme « ce qui existe hors de nous », votre œuvre semble non seulement se faire sans nous (sans présence humaine visible ni marque d'une intervention autoritaire qui serait votre) mais elle apparaît aussi comme le témoin d'un réel indifférent à notre présence (y compris en tant que regardeur de vos images). Je pense à la photographie *Élevage de poussière*⁴ de Man Ray par exemple, où la « matière grise » se substitue à l'objet d'art transformant dès lors la matérialité de l'œuvre en temps et intelligence, en pur concept.*

Que comprendre de cette distance qui nous sépare de vos photographies ?

MB Lorsque j'ai fait la série *Grisaille*⁵, j'ai envisagé le gris comme une couleur et non comme une catégorie négative : la non-couleur. Ce n'était pas le concept ou la métaphore qui étaient premiers mais la matière agissante. Le gris existait sur le mur à l'instar des autres couleurs. Il avait une histoire qui lui était propre, liée à l'intervention des architectes et des maçons qui avaient choisi de peindre ainsi les murs, tout comme à l'abandon de ces mêmes murs tapissés par la poussière qui s'était accumulée d'elle-même. L'évidence visible de la masse du gris, du poids de ce gris, de sa tonalité, l'action de ce gris à la fois trace et matrice de disparition, la matière grise... c'est donc quelque chose sur quoi j'ai travaillé. Le gris, pour reprendre les catégories du rétinien et du non-rétinien, est une couleur relevant des deux et si le concept était visible, on pourrait l'imaginer gris.

C'est d'ailleurs en gris que ce sont faites la majorité des photographies jusqu'à

3. Edward T. Hall (trad. de l'anglais par Amélie Petita), *La Dimension cachée* (*The Hidden Dimension*, 1966), Paris, Points, 1971.

4. Man Ray (sous la direction de Marcel Duchamp), *Élevage de poussière*, négatif argentique sur film souple, 9,20 x 12 cm, 1920. Coll. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris.

5. Marie Bovo, *Grisaille*, photographies couleur, 165 x 130 cm, 2010-2011.

très tard. Jusqu'aux années 70, alors que la couleur existait depuis de nombreuses années, ce qu'on appelle « le noir et blanc » restait dominant. On connaît la réticence qu'ont éprouvée de nombreux photographes à basculer dans la couleur. Le gris préservait une distance, une réserve d'abstraction qui transformait précisément le réel, sa matérialité en temps et en intelligible, si ce n'est en intelligence. Il est d'ailleurs significatif que les Becher aient travaillé en gris davantage qu'en noir et blanc. Cela procède de la même logique que le protocole très ajusté de leur prise de vue : la face et le profil des objets-architectures, une lumière neutre sans qualité, une distance fixe. Bref, une standardisation de la prise de vue documentaire où tout trait subjectif était effacé et qui coïncidait avec une volonté de neutralité, d'objectivité. Un réalisme de l'anonymat qui a une certaine parenté avec une esthétique bureaucratique d'où psychologie, *pathos*, pittoresque sont évacués. Derrière le réalisme, il y a souvent des exigences morales et politiques. Pour moi la couleur est essentielle, tout comme la non-neutralité de la lumière, tout comme la réalité, le réel, le monde, pour utiliser des notions extensives.

Je suis une photographe du soir même lorsque je travaille dans la pleine lumière du jour. Le soir, les choses semblent échapper au contrôle de la vision, elles semblent davantage indifférentes à notre présence comme livrées à elles-mêmes. Et mes photos participent du même processus. C'est particulièrement explicite dans la série *La Voie de chemin de fer*⁶ où j'ai photographié un camp de Roms à Marseille. Les prises de vue débutaient à la nuit noire et s'achevaient une fois le jour arrivé. Dans le camp, tous étaient endormis, seuls étaient visibles les aménagements faits pour créer un lieu de vie : des tapis, des cabanes, des objets épars, les restes du repas de la veille. Je voyais le camp, un lampadaire urbain l'éclairait faiblement, mais je ne voyais pas ce que je photographiais. C'était impossible, il faisait trop sombre. Je n'avais pas d'image témoin, d'image relais entre le camp et ce que je pouvais en voir. Je cadrerais, je composais l'image de manière intuitive en m'en remettant à « la charité de la technique » pour reprendre l'expression de Glenn Gould (c'est-à-dire au fait que l'appareil photographique dans sa dimension mécanique, n'a pas besoin de voir, il n'a pas besoin de différencier pour enregistrer l'image. Et si l'appareil photographique dans sa structure technologique n'est pas neutre, son indifférence à ce qui est vu permet tantôt de renforcer le contrôle de la vision, tantôt, à l'inverse, d'en desserrer l'étau.)

Dans mes photographies, j'ai repris des lieux familiers : la fenêtre, la cour, la terrasse, la plage, le train. Je les ai photographiés sans qu'ils soient activés par une présence humaine mais sans pour autant les traiter comme des décors : ils ont une vie autonome. J'ai photographié cette vie lorsque la présence humaine s'absente au profit de sa trace car, sous certaines conditions, l'absence a le poids d'une présence et même parfois davantage. Les natures mortes, certaines vanités, bien en amont de la société de consommation dans laquelle nous vivons encore, ont révélé un autre rapport aux choses et aux espaces. Sans entrer dans le détail, ces agencements d'objets, de fruits, de fleurs, de légumes parfois, s'organisent autour de valeurs symboliques conférées à chaque chose comme à l'ensemble. D'autrefois le symbole s'absente comme dans les *bodegones* de Sanchez Cotan où un espace très dépouillé et une lumière aux ombres marquées font surgir une pure énigme visuelle dont on ignore le chiffre mais dont le caractère le plus saisissant est une forme d'indifférence radicale au regard sensé se saisir des choses représentées, en l'occurrence un chou, un cornichon, des légumes triviaux.

L'absence d'une présence humaine produit un retrait intermittent. C'est comme si l'homme se retirait de la fabrication, du devenir des choses et du monde qui, en retour, se trouvent dépaysés de sa présence. C'est dans cette logique que

6. Marie Bovo, *La Voie de chemin de fer*, photographies couleur, 142,5 x 190 cm, 2012.

j'ai réalisé le film *La Voie lactée*⁷ : les rares êtres humains que l'on rencontre dans la nuit de la ville sont abandonnés comme des objets. Endormis, dissimulés sous des couvertures dans l'ombre des trottoirs, ils ne sont plus quelqu'un ou même quelque chose, ils sont là. Le lait qui se déverse et coule dans les rues comme un fil conducteur est avant tout le support d'une réflexion optique : il révèle ce qui est là, sans autre qualificatif, sans additionner des qualités en fonction d'un jugement implicite. Je m'appuie sur la nature optique des choses pour chercher le cœur d'irréalisme de la réalité mais également pour décentrer le regard. Dans la série *Stance*⁸, je travaille dans l'espace de différents trains parcourant l'Europe orientale et la Russie sur de très longues distances, dans des voyages de plusieurs jours parfois. Cette partie de l'Europe et de ses confins, marquée par l'ère communiste et post-communiste, n'émerge pas à la même histoire que le reste du monde occidental, ni non plus à la même actualité. Le paysage y est très différent, non pas d'une manière pittoresque mais parce qu'il est pris dans un autre réseau de significations et de temporalités. Les photographies sur lesquelles je travaille sont toutes réalisées à partir du train et, en particulier, aux moments où le train s'arrête, où les portes s'ouvrent puis se referment sur l'extérieur. Le train détermine la vue, son cadrage, sa durée, sa netteté ou son absence de netteté puisque son parcours est établi en fonction de la communauté des voyageurs. L'indifférence dont vous parlez, pourrait être liée ici à l'absence de choix : le train produit une relation entre l'espace traversé et sa propre structure qui est à la fois inclusive et indifférente.

AVG Dans un article récent, Joanna Szupinska-Myers écrit, à propos de votre travail : « cette dualité – descriptive et formelle – parvient à accréditer une démarche qui semblait pourtant condamnée à l'illisibilité par son propre postulat : représenter la vie par le truchement d'une séquence d'abstractions visuelles⁹. » Si je rejoins l'idée selon laquelle une œuvre d'art est souvent à comprendre comme un oxymore (ici, l'objet impossible d'une présentation par sa négation, sa soustraction, son absence), votre production visuelle me semble, au contraire, plus largement figurer qu'abstraire : elle embrasse plutôt qu'elle n'isole, elle précise plutôt qu'elle ne généralise. À mes yeux, il ne s'agit pas tant d'une abstraction que d'une absorption contemplative du monde déjà là. Tel pourrait donc être compris ce « non-choix » photographique dont vous venez de parler : à la fois inclusion, absorption et indifférence voire déni du réel.

Dès lors, votre travail peut-il être envisagé comme la rencontre de deux disponibilités ?

MB Le terme d'abstraction est polémique. Il renvoie à des catégories esthétiques où la figuration est délaissée comme il renvoie au résultat d'une action qui isole un élément d'une qualité ou d'une notion en le traitant à part ou encore à une méthode qui mathématise des phénomènes sensibles en les résumant dans une formule chiffrée. Au-delà de l'aspect polémique, le titre « Comment survivre à l'abstraction » du texte de Joanna Szupinska-Myers auquel vous faites référence, offre d'autres pistes de lecture sur l'usage qu'elle fait du terme « abstraction ». Ce titre, à la fois question et constat, dénonce une abstraction généralisée qui s'étend à tous les aspects de la réalité et tend à absenter cette réalité. Le sous-

7. Marie Bovo, *La Voie lactée*, film vidéo, 10' 39", 2016.

8. Marie Bovo, *Stance*, photographies couleur, titre générique regroupant la série *Stance*, 153 x 120 cm et la série *Ne Prisloniatsia*, 128,5 x 100,5 cm, 2017.

9. Joanna Szupinska-Myers « Comment survivre à l'abstraction » in Marie Bovo, catalogue monographique édité à l'occasion de l'exposition de Marie Bovo « La Danse de l'Ours » présentée au FRAC PACA à Marseille du 21 mars au 13 juin 2015, Paris, co-édition FRAC PACA, galerie Kamel Mennour, galerie Osl Contemporary, 2015.

titre de ce texte pourrait être : « comment ne pas prendre l'abstraction pour la réalité ? » Ce qui renvoie au rôle joué par les images dans cette tendance qui nous atteint tous et, en particulier, à celui de la photographie sachant que la photographie est également une information codée de la réalité et peut donc être qualifiée d'abstraction.

Il y a probablement dans mon travail, deux tendances qui peuvent paraître antinomiques : d'un côté un mouvement qui tend vers l'abstraction, un certain usage du cadre et du cadrage qui joue de la symétrie et d'une géométrisation, une manière de composer qui condense les espaces en les imbriquant, un usage du point de vue qui dérouté les repères habituels ; de l'autre côté, un mouvement qui précise plutôt qu'il ne généralise pour reprendre vos termes. Le déploiement en série de mes photographies fait évoluer une perception dans le temps, la lumière devient une part active du visible, la couleur s'affirme sans norme descriptive. Par ailleurs, indépendamment de contradictions à l'œuvre, le cadre, le point de vue, le cadrage, la lumière, la couleur engagent une vérité physique des corps dans la prise de vue mais également une distance prise et assumée, à la fois essentielle en ce qu'elle définit ce que j'appelle un « *sitio* » c'est-à-dire un lieu juste où chaque chose, chaque corps occupe une place qui lui appartient en propre, où il peut se tenir même si « se tenir » n'est parfois déjà plus que le minimum qui est alors « se tenir en vie » comme dans *La Voie Lactée* ; et une distance dynamique qui n'est jamais donnée une fois pour toutes parce qu'elle reste constamment à éprouver.

Lorsque je prends une photographie, je m'absorbe complètement dans la réalité où je me trouve mais je m'en absente également, je me retire dans la photographie à venir. De même qu'en amont de toute prise de vue, j'ai besoin de penser la photographie comme une possibilité d'image, comme un poème, une roue de bicyclette, une carte de géographie, un western, une installation, un rite religieux. Or cette possibilité d'image est souvent liée à une expérience vécue de la réalité : un lieu dont l'espace est déstabilisé par l'ouverture (*Cour intérieure*¹⁰), à la prégnance d'une sensation : le vertige (*La Voie de chemin de fer*), à l'épreuve d'un sentiment : la familière étrangeté (*Alger*¹¹), la honte, la révolte (*La Voie lactée, La Voie de chemin de fer*), au surgissement du détail : des déchets épaves (*Jours blancs*¹²). Parfois aussi, je ne sais pas ce que je vais voir dans la photographie réalisée car si je choisis un point de vue, si je détermine un cadrage qui souvent réitère la notion même de cadre, je sais aussi que la lumière est instable, qu'elle est l'élément qui perturbe, qu'elle ne participe pas de la même équation. La lumière fait apparaître et disparaître, elle n'est ni constante, ni homogène. Elle renvoie, reflète, crée des accidents, éblouit, obscurcit. Elle établit également des constats de manière très concrète lorsque, dans certaines photographies sur le camp de Rroms que j'ai photographié à Marseille, les lampadaires publics qui éclairaient le camp sont éteints par exemple, alors que dans les précédentes images réalisées un ou deux mois plus tôt, ils fonctionnaient. Cela répond à un souci d'invisibilité du campement, à un besoin d'ombre pour être protégé par l'obscurité car la trop grande visibilité amène l'attention et par voie de conséquence, la destruction du camp. Il y a alors un écart important entre deux images d'une même série même si, à première vue, cela peut paraître anecdotique. Cet écart motive une partie de mon travail et engendre des transformations substantielles du visible, une transgression des catégories de perception, créant un milieu là où d'abord ne semblait présent que de l'extériorité, créant une suspension, de sorte que la part visible de la réalité ne se résume pas à sa visibilité exacerbée, à sa dimension spectaculaire.

10. Marie Bovo, *Cour intérieure*, photographies couleur, 152 x 120 cm, 2008-2010.

11. Marie Bovo, *Alger*, photographies couleur, 150 x 120 cm, 2013.

12. Marie Bovo, *Jours blancs*, photographies couleur, 130 x 162 cm, 2012.

AVG Chacune de vos œuvres semble donc résoudre une impossibilité : qualifier un non-lieu¹³. Autrement dit, vos images transforment le lieu innomé d'un possible, d'une projection, voire d'un transit, en « *sitio*¹⁴ » qui serait, tel que vous l'évoquez, comme le pendant inverse au non-lieu : un site où tout est là, clairement identifié, dans l'évidence de sa réalité et de son emplacement, un siège au sens quasi-militaire du terme.

Chaque image (photographique comme filmique) serait-elle comme le blocus qui transforme un espace de faiblesse, en une place forte ? Une enceinte de temps-espace, meilleur moyen de transformer un « lieu sans qualités¹⁵ » en spatium : un espace à envisager comme un laps de temps ?

MB Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est un non-lieu. Est-ce que cette désignation s'applique strictement à notre ère post-moderne ou peut-elle avoir des équivalents à d'autres moments dans l'histoire ? Je trouve que ce terme appartient à un appareillage conceptuel contemporain qui préjuge d'une définition du territoire urbaine et occidentale. Mon expérience russe, par exemple, met ce concept en porte-à-faux. Certes, que ce soit l'aéroport de Saint-Petersbourg ou celui de Moscou, ils demeurent, comme tout aéroport, les lieux les moins déroutants qui puissent exister. Par contre, le métro de Moscou est tellement inscrit dans l'histoire du pays et dans le projet soviétique qu'il ne fonctionne pas du tout comme un non-lieu. À l'occasion de mon séjour à Saint-Petersbourg par exemple, je prenais le métro à la station *Electrostila* à l'intérieur de laquelle il y a une grande mosaïque de 1929 et dont l'inscription, d'après la traduction que m'en a faite un ami, indique « Le Communisme c'est le pouvoir des Soviets plus l'électricité. » Qui a vu le métro de Saint-Petersbourg aura eu le sentiment d'entrer dans un opéra : la beauté grandiloquente des marbres, des éclairages, des mosaïques... les qualités plastiques et architecturales de cet espace ne posent en rien la question du non-lieu.

Pour le projet *Stance*, tout a commencé en 2007 lors d'un premier séjour que j'ai fait en Russie. À ce moment là, je devais rejoindre Moscou depuis Odessa en Ukraine et je m'y suis rendue en train. Ce fût une expérience inaugurale impressionnante. D'abord au vu de la distance colossale de cette traversée : j'ai vu le pays *en détails*. Ensuite car j'étais en immersion au sein d'une communauté de voyageurs ukrainiens et russes que seul le temps du voyage réunissait. Me reviennent ici en mémoire les échanges entre Blanchot et Nancy où ils définissent la communauté de ceux qui sont sans communauté¹⁶ : il fallait vivre ensemble durant tout ce temps-là (ici deux jours mais la traversée complète d'est en ouest peut durer jusque dix jours), échanger, organiser l'espace à l'intérieur du wagon et ce dans le plus grand isolement dont celui de la langue notamment. J'ai été très marquée par cette expérience de la promiscuité, ce profond sentiment d'étrangeté. Ce qui m'a semblé évident alors c'est, qu'à l'exception des quelques grandes villes, le pays est essentiellement rural et vide. De ce désert d'hommes, c'est le paysage qui surgit en permanence. Et c'est de ce surgissement au moment où le train s'arrête et que les portes s'ouvrent sur un espace inaccessible autrement que par le train, un lieu sans aménagements humains ni équipements urbains, de cette imposition du paysage partout et nulle part à la fois, que je voulais traiter. Ce nulle part c'est précisément l'opposé du non-lieu.

13. Cf. Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

14. Le mot désigne indifféremment un « site », un « lieu » ou un « espace » en espagnol. *Sitio* est le titre que Marie Bovo avait choisi en 2010 pour son exposition personnelle à la Maison Européenne de la Photographie à Paris.

15. Je pense ici au roman de Robert Musil (trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet), *L'Homme sans qualités (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930-1932)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2011.

16. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

La première fois que j'ai fait ce voyage, c'était en été, au cœur d'une masse végétale intense. Puis j'ai fait mes repérages en hiver et là, la présence de la neige s'est imposée. L'écart qui s'esquissait déjà lors de ma première traversée, entre le train en tant qu'espace fabriqué de main d'hommes, architecture, et le paysage, s'est accentué considérablement avec la neige. Parce que la neige c'est le blanc, c'est l'effacement, la disparition de tout ce qui crée visuellement des coupes, des arrêts dans la continuité organique du paysage : ce qui est un chemin, une route, un mur se dissout au sein d'une unité paysagère sans la moindre interruption. Les tracés de l'activité humaine ont disparu. La neige faisait aussi disparaître le quai. Entre l'intérieur du wagon et l'extérieur, il n'y avait plus du tout de signes urbains, de traces humaines qui permettaient de donner une échelle d'une part et de se repérer d'autre part. La radicalité de cet effacement était impressionnante : on ne peut pas gommer de manière plus totale notre présence humaine qu'en enneigeant un espace. À cet endroit, tous les composants urbains sont mis entre **parenthèses soit parce que complètement invisibles soit parce que reliant, articulant, tissant une totalité organique** entre les différents éléments. Même les matières urbaines (les macadams, les bétons) sont travaillés férocement par l'hiver et revêtent une qualité organique. J'insiste car, dans mes photographies, la neige ne relève pas d'une dimension pittoresque : c'est d'un autre paysage qu'il s'agit.

La neige c'est un temps d'arrêt. C'est un silence, un intervalle. Celui des arrêts du train notamment. C'est le train qui choisit où, quand et comment il s'arrête. Cette respiration a une importance décisive car c'est le train qui cadre la prise de vue. Ma position consiste à placer la chambre photographique sur un trépied, à l'intérieur du wagon qui fait sas. Elle est orientée dans l'axe d'ouverture des portes de telle sorte que je cadre à la fois l'intérieur du wagon et l'extérieur par l'embrasement des portes. En dehors de ce dispositif, je ne maîtrise absolument pas sur quel paysage, quelle architecture, quelle lumière, les portes vont s'ouvrir. La question du cadrage est donc complètement redéfinie : chaque image correspond à un arrêt du train et est entièrement déterminée par le train lui-même. C'est bien ce qui m'intéresse dans ce travail. Dans l'histoire de la photographie, ce qui fait paysage relève du choix du point de vue. Pour *Stance*, j'étais complètement délestée de cet héritage là. Et puisque les portes s'apparentent ici à un volet de chambre photographique, le train choisit également le temps de pose. De trente à quelques secondes parfois seulement, je faisais la photo durant le temps d'ouverture des portes, dans l'intervalle entre lequel les personnes montent et descendent du train. Le temps d'arrêt du train déterminait donc le temps de pose de la photographie. Il n'y avait pas d'autre option possible. Je devais prendre la photographie au moment où il n'y avait personne devant l'objectif pour qu'aucune présence humaine ne redonne une échelle à l'ensemble. Ce qui m'intéressait grâce à la neige, c'était le dialogue inédit du proche et du lointain. La neige raccourcit les plans intermédiaires. Bien sûr des empreintes de pas sur les sols mouillés demeurent sur quelques images mais cette activité de passage s'inscrit en tant que trace. Elle ne relève pas d'une anecdote qui transformerait dès lors le paysage en décor pour l'action humaine. En l'absence d'une personne, chaque élément naturel, chaque objet prend un poids, une présence bien plus forte.

Et puis... les Russes s'y connaissent en blanc. Ça peut paraître ridicule de penser que la neige et Malevitch se reconnaissent mais dans cet effacement de l'espace, on est obligé d'y penser. À Saint-Petersbourg, la Neva était prise dans les glaces et recouverte d'une couche de neige. Peut-on imaginer, en plein cœur de la ville, un tel espace libéré de toute identité et de tout usage ? Un espace blanc, gigantesque et vide, qui ne correspond plus à rien ? Face à ces surfaces blanches et frontales, la peinture de Malevitch resurgit de manière très forte comme une expérience radicale du paysage. La réalité très concrète d'un paysage me fait penser à la peinture de Malevitch mais sa peinture me permet aussi de penser le paysage autrement. Et c'est cet aller-retour qui me semble intéressant.

00 : 50
M A R I E B O U O

00 : 5 1
M A R I E B O U O

Ainsi, alors qu'on a toujours tendance à emmener le blanc du côté de la clarté, le blanc c'est aussi de l'opacité et l'opacité, c'est déjà le surgissement de l'ombre. Le blanc, c'est la première étape vers l'ombre. J'ai d'ailleurs choisi de travailler dans les lumières de fin de journée où, les jours de neige, la lumière était plus faible encore. D'abord parce qu'il était difficile de faire co-exister en une même photo, les écarts de lumière intérieure et extérieure au train. Ensuite, parce que la neige fonctionnant comme un réflecteur, elle me permettait de travailler plus longuement à la recherche de ce moment d'équilibre.

Au-delà de la question du monochrome, la présence de la neige, de la glace, c'est de l'espace mais aussi de l'histoire, de la stratégie militaire. La neige, c'est l'allié immobile : les invasions napoléonienne et nazie sont toutes deux arrêtées par l'hiver. De la même manière, quand Sergueï Eisenstein met en scène la tentative d'invasion de l'armée des chevaliers Teutoniques¹⁷, il narre comment Alexandre Nevsky les a entraînés, lestés par le poids de leurs armures, sur le lac Peïpous gelé. La glace cède, toute l'armée ennemie est engloutie. La neige est en Russie toujours agissante comme une arme, une barrière de protection qui peut se retourner contre les agresseurs. Ailleurs dans la littérature russe, le rapport à la nature est souvent caractéristique d'une autre échelle du temps et de l'espace non dans une perspective romantique mais dans une sorte de dernier recours à la vie. Que ce soit Tsvetaïeva, Mandelstam, je pense au poème *Stance* dans *Les cahiers de Voronej*¹⁸, Pouchkine, Dostoïevski, plus tard Soljenitsyne, tous ont subi le bain ou la relégation dans des zones très excentrées comme la Sibérie. Chez ces auteurs, une étrange énergie se découvre au contact de ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, le paysage ou la nature mais qui n'a rien d'universel, qui est précis : ils parlent de *tel* arbre, de *telle* fleur, de la beauté de *telle* lumière du Grand Nord... Dans ces textes se dessine une autre tradition du paysage, un recours à la nature où demeure la possibilité d'une liberté comme pratique quotidienne de survie. Que ce soit durant la période tsariste ou communiste, la littérature russe porte l'empreinte de l'enfermement, la prison, la relégation, celle du camp, du goulag. Il n'y a probablement pas d'équivalent dans les autres littératures, d'une telle persistance. Un doute permanent, un scepticisme généralisé porté sur la réalité ou, à l'inverse, une sorte d'apathie sont des conduites récurrentes face à la brutalité des régimes politiques qui se sont succédés en Russie. À une échelle sans commune mesure avec ce que je viens d'évoquer, un fait me revient à l'esprit : chaque personne russe que je connaissais à Saint-Petersbourg me recommandait de ne pas acheter de beurre ou de fromage car depuis les sanctions infligées par la Communauté Européenne à la Russie en rétorsion de son invasion de la Crimée, mieux valait s'abstenir. La raison étant que depuis lors, les Russes fabriquaient eux-mêmes fromage et beurre, ces marchandises n'étaient donc plus fiables. La même chose se produisait lorsque je demandais conseil pour acheter un vin russe ou géorgien. Invariablement, la réponse soulignait que, quelle que soit l'étiquette, il était impossible de connaître ce qui se trouvait réellement à l'intérieur de la bouteille. Peut-être très bon, peut-être pas bon du tout ! La distribution étant trop opaque, on ne savait jamais... la réalité était double.

Les photographies de la série *Ne prisloniatsia*, réalisées à partir des fenêtres du train, cadrent non pas le paysage extérieur mais la propre surface de la fenêtre. *Ne prisloniatsia* signifie selon le contexte : « ne pas appuyer » ou « ne pas se pencher ». Ce type de mise en garde formulée sur le mode de l'interdiction, est visible dans tous les trains, partout dans le monde. Pourtant en Russie, cela résonne différemment. Le système soviétique était plein de restrictions. Il ne

17. Sergueï Eisenstein, *Alexandre Nevski*, 112 min., URSS, 1938.

18. Ossip Mandelstam (trad. du russe par Henri Abril), *Les Cahiers de Voronej*, Paris, Harpo & Éditions, 2005.

fallait pas faire ceci ou cela. La liste était si longue et ubuesque (« ne pas peindre sa voiture de deux couleurs » par exemple), qu'on arrivait à un résultat aberrant où la somme des restrictions était plus importante que ce qui était autorisé. De sorte qu'aujourd'hui comme hier, la restriction finit par s'intérioriser en chacun, soit comme autocensure, soit comme paranoïa, soit par le recours à « l'ennemi » (intérieur ou extérieur), soit comme apathie. Car il est parfois dangereux de se pencher hors de la fenêtre, de sortir du cadre. Cela déstabilise la réalité en place et l'on devient par trop visible.

Stance est le titre générique qui désigne l'ensemble des photographies réalisées en Russie. Dans un poème en stances, il n'y a pas de description qui se poursuit d'un vers à l'autre mais une unité de sens à l'intérieur même du vers. L'origine italienne *stanza* signifie « chambre », « demeure ». Le mot « stance » indique également une pause, un arrêt. Dans tous les cas, le terme rencontre parfaitement les photographies que j'ai réalisées en Russie : chaque ouverture des portes fait sens en elle-même, s'ouvre sur un paysage particulier et marque un arrêt au sein du voyage qui se confond avec le paysage. Sans doute la série *Stance* est ici une hypothèse : le mouvement du train ne trouve pas de résolution dans l'espace parcouru mais dans l'aventure du paysage. Car le paysage se déplace également par rapport au train dans un vis-à-vis empêchant toute progression vers son issue. Le *spatium photographique* est peut-être un paysage de l'effacement, une autre ligne technologique dont les coordonnées spatio-temporelles ne sont pas assignables : un blanc.

00 : 52 MARIE BOVO

Maeva Aubert

Poétiques du brutalisme Programmation vidéo

Cette programmation vidéo prolonge et ouvre la réflexion du séminaire *Spatium*¹ sur la question des ruines du brutalisme. Les œuvres vidéo choisies interrogent en quoi ces ruines, propres au XX^e siècle occidental, peuvent être appréhendées comme des sculptures à part entière. Après brutalisme et dystopie, comment réenchanter le monde ? Par un regard distancé, sans rejet critique, plutôt à la manière d'archéologues redécouvrant les traces d'un « futur arrivé à sa fin », les artistes présentés dans ce programme effectuent un relevé des vestiges de l'architecture moderniste qu'ils abordent sur le mode du documentaire d'observation et de la fiction scientifique.

En ouverture de la projection, *Beam Drop*², film mythique de Michael Rudnick et de l'artiste *performer* Chris Burden, restitue la fabrication d'une sculpture monumentale faite de poutres d'acier IPN jetées du haut d'une grue dans un bassin de béton frais. Montrant la chute spectaculaire des matériaux constitutifs de la construction moderniste, le film substitue à l'effondrement de cette architecture, l'apparition et l'éloge de la sculpture minimale contemporaine.

Nourrie par la littérature de science-fiction et d'anticipation, la notion de dystopie est très présente dans le travail de Louidgi Beltrame et Nicolas Moulin. Gunkanjima, littéralement « l'île cuirassée », est un îlot de 480 mètres de long sur 160 mètres de large, récif désolé au large de Nagasaki... jusqu'à ce que la firme Mitsubishi décide d'y exploiter ses filons de charbon en 1890. Dès lors, Gunkanjima, entourée de murailles et peuplée d'immeubles en béton armé, collectionne les paradigmes : en 1916, est édifié sur l'île le premier immeuble en béton armé du Japon ; pendant la Seconde Guerre Mondiale, on y implante un camp de travail pour les prisonniers coréens ; avec l'apogée de l'exploitation du charbon, l'îlot devient, en 1960, la ville la plus densément peuplée au monde avant d'être définitivement évacuée, en trois mois par Mitsubishi suite à une chute considérable de rentabilité en 1974. Dans son film *Gunkanjima*³, Louidgi Beltrame y propose un parcours destiné à faire surgir les fantômes qui peuplent encore le site : le plan, les objets trouvés sur l'île, les images et les commentaires en *voix-off* de Borges et Ballard documentent l'histoire réelle du lieu. La vidéo met à jour les différentes strates historiques qui ont dessiné l'île au cours du temps, depuis sa constitution géologique jusqu'au quotidien de ses habitants. Mais l'artiste joue également sur l'aspect post-apocalyptique de ce décor pour réaliser une œuvre qui oscille entre documentaire archéologique et fiction scientifique. Le film montre une architecture spectrale, comme surgie des eaux, et semble marquer l'entrée dans un territoire énigmatique. Le montage, souvent en plans fixes, offre une vision kaléidoscopique qui interdit toute compréhension rationnelle de la ville. Les ruines sont filmées comme des sculptures monumentales et quittent progressivement l'histoire pour accéder à une forme d'éternité.

*Interlichtengespentereinzuladendarandenken*⁴ (« Penser à inviter les fantômes de l'interlumière ») de Nicolas Moulin, s'inspire de la notion d'« auto-monument »

00 : 53 MAEVA AUBERT

1. La programmation vidéo *Poétiques du brutalisme* a été projetée le soir du jeudi 31 août 2017 à l'amphithéâtre Puget de l'ENSA-M.

2. Chris Burden et Michael Rudnick, *Beam Drop*, 7 min., 1987.

3. Louidgi Beltrame, *Gunkanjima*, 33 min., 2010.

4. Nicolas Moulin, *Interlichtengespentereinzuladendarandenken*, 12 min., 2010.

de Rem Koolhaas selon qui « passé un certain volume critique, toute structure devient un monument⁵ ». Ce film propose une errance dans une anti-ville, un environnement urbain paradoxal, implacable et schématique. Altérant le maniérisme des bâtiments emblématiques de l'architecture *high-tech* contemporaine pour les ramener à leur expression grégaire ou *low tech*, *Interlich(...)* évoque le vestige comme le décor de carton-pâte. Les bâtiments qui figurent dans cette vidéo ont été conçus à partir d'images de bâtiments prélevées sur *Google Earth*, retravaillées selon une esthétique brutaliste, celle d'un autre futur aux traits archaïques. Y figurent des réalisations de Koolhaas, Herzog, Nouvel, Ross... Poussée dans ses retranchements absurdes, l'architecture n'excède jamais le cadre anti-fonctionnel d'une façade sans intériorité : une ville-sculpture.

De façon plus théâtrale, le film *X-Ville*⁶ de Jordi Colomer conclut cette programmation par une scénographie burlesque, faite de décors en carton-pâte « façon Méliès » et rend hommage à l'architecte et penseur utopiste Yona Friedman. Des fragments d'*Utopies réalisables*⁷ et de *Où commence la ville*⁸ sont lus, tandis que des dizaines d'habitants donnent vie aux mots dans leur ville de carton peint. Colomer y met en scène la société urbaine moderne et rejoue à inventer le monde en interrogeant, joyeusement, ce qui sépare le réalisable de l'utopique, l'utile de l'inutile, l'individu du collectif.

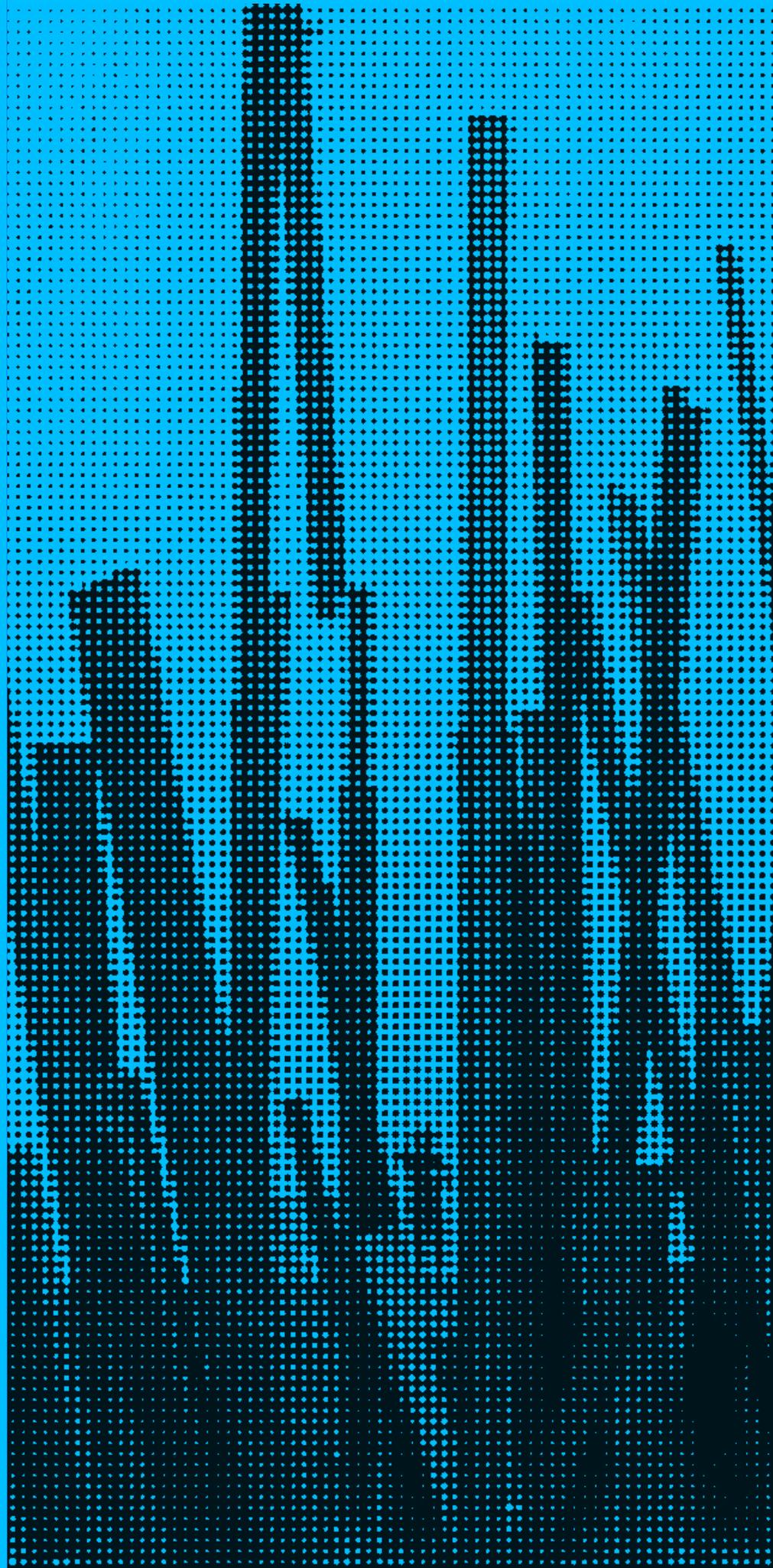
Ce que les utopies modernistes du XX^e siècle ont laissé en héritage, n'est-ce pas, avant tout, la manière dont les habitants remodelent la ville par des projets de concertations collectives, en s'affranchissant des structures parfois rigides imposées par l'urbanisme ? Et si le « vivre ensemble » devenait un terrain d'expérimentation libre des lieux par la population qui, à l'instar de ces micro-fictions, deviennent des instruments pour fabriquer la ville en commun ? Au croisement de la sculpture, de l'architecture, de la scénographie et de la recherche scientifique, ces films posent des questions de nature plus politique en ce qu'elles touchent à l'espace et l'usage auquel les hommes le soumettent, à des manières d'agir sur le réel autant qu'au moyen de le représenter.

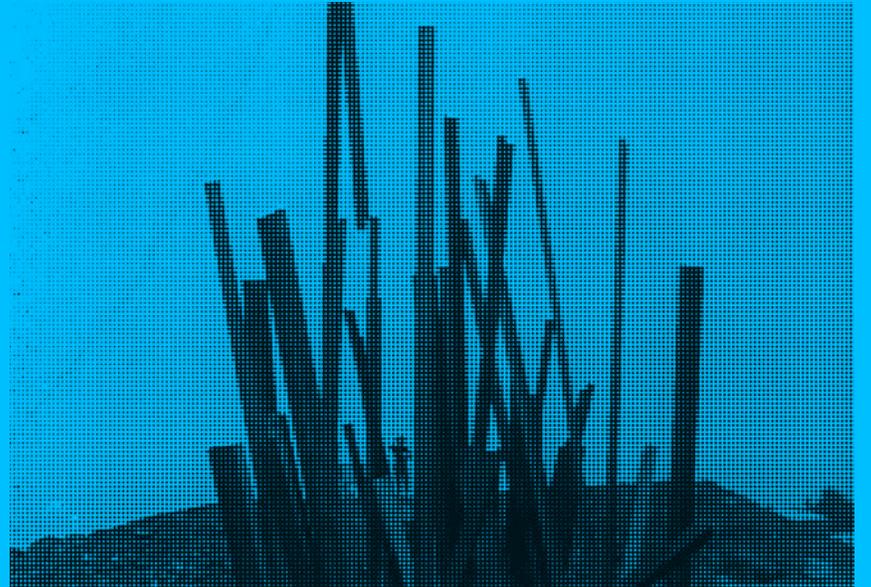
5. Rem Koolhaas, *New York Delire*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988, p. 100.

6. Jordi Colomer, *X-Ville*, 23 min., 2015.

7. Yona Friedman, *Utopies réalisables* (1974), Paris-Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2000.

8. Yona Friedman, *Où commence la ville* (1980), Paris, Éditions du CNEAI, 2007.





00:56

00:57



Beam Drop,
Chris Burden & Michael Rudnick, 1987,
16 mm transféré en numérique, 7 min.

Courtesy Michael Rudnick
et Chris Burden Foundation,
Los Angeles.



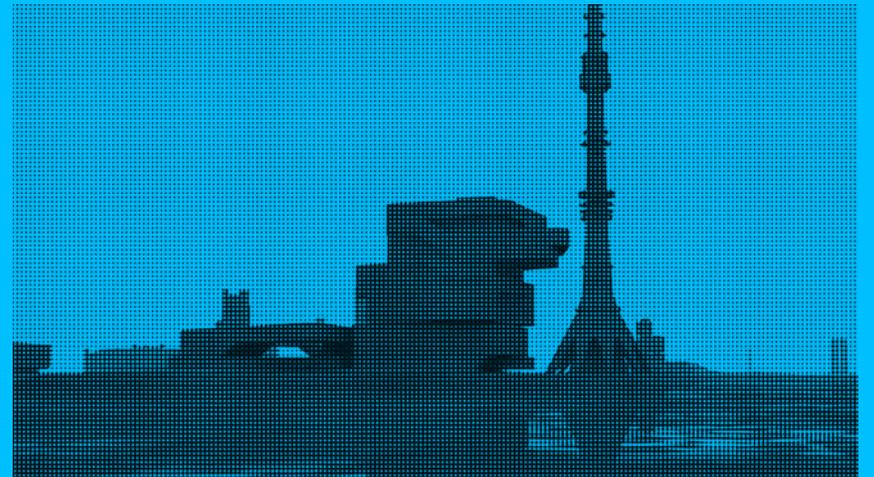
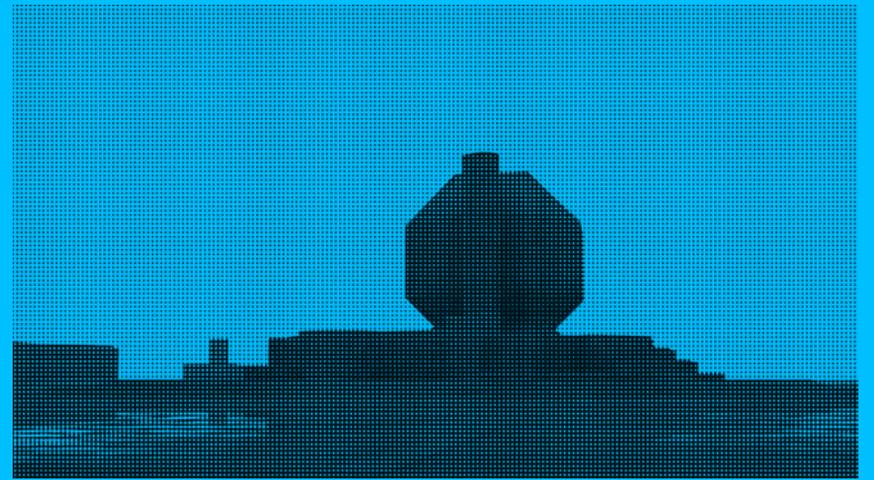
00:58



00:59

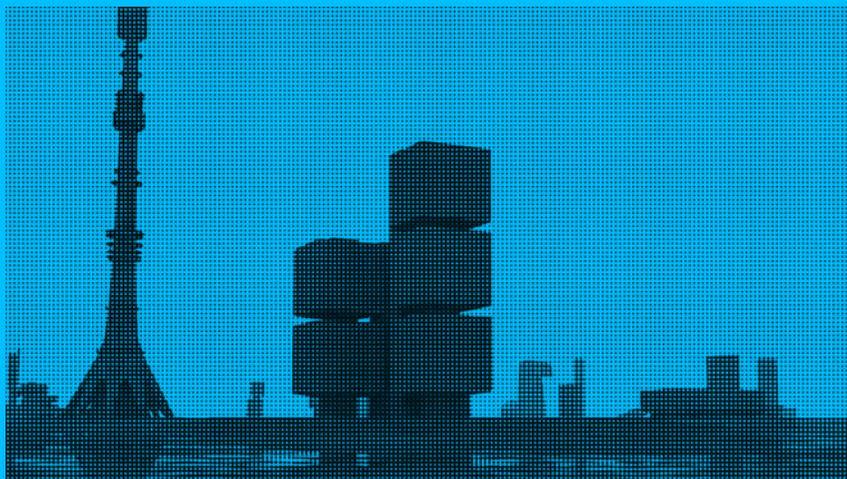
Gunkanjima,
Loudgi Beltrame, 2010,
vidéo, 33 min.

Courtesy de l'artiste et de la galerie
Jousse Entreprise, Paris.



01:00

1:01



Interlichtengespentereinzuladendarandenken,
Nicolas Moulin,
2010, 3D, 12 min.

Courtesy de l'artiste
et de la galerie Chez Valentin, Paris.



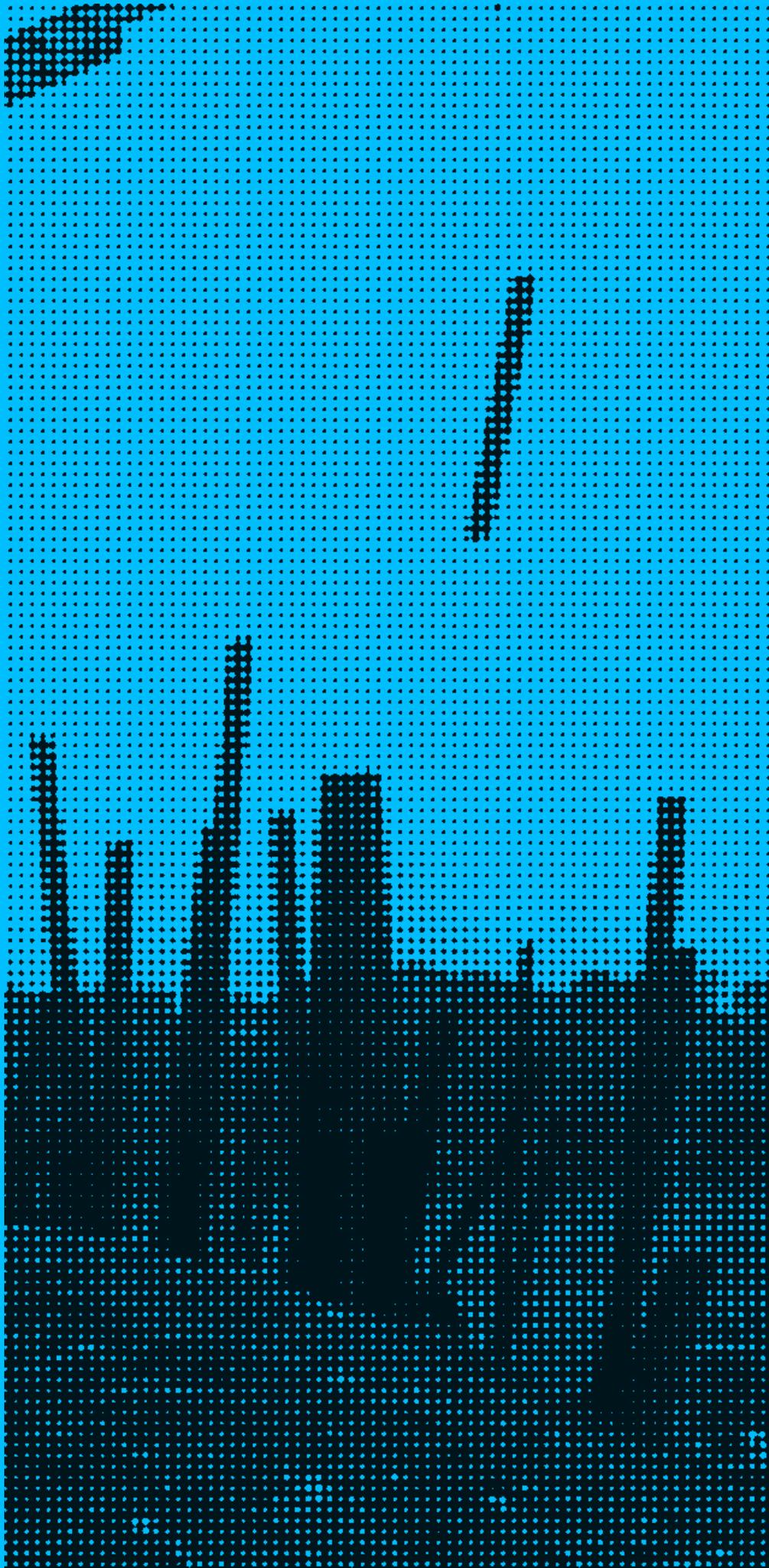
01:02



01:03

X-Ville,
Jordi Colomer,
2015, vidéo, 23 min.

Courtesy de l'artiste
et de la galerie Michel Rein, Paris.



Gabriele Salvia

Héritages d'autoroutes Représentations et figures des raccords autoroutiers entre Marseille et Aix-en-Provence

En 1964, Appleyard, Lynch and Myer, dans leur ouvrage *The View from the Road*¹, énonçaient l'hypothèse que les nouvelles autoroutes auraient pu rétablir une cohérence spatiale et participer à l'agencement des territoires métropolitains. Ces chercheurs du MIT construisirent ainsi des outils de projet pour les *road designers* – nous pensons notamment aux concepteurs des *parkways* américains comme Fredrik Law Olmstead – qui étaient de véritables ingénieurs du paysage, des projeteurs d'infrastructures capables de croiser la technique et l'art.

Aujourd'hui, réinterroger le devenir des autoroutes en milieu urbain et périurbain nous invite à questionner ces objectifs. Jusqu'à présent, les autoroutes réalisées en France entre les années 1955 et 1985 (les « années glorieuses ») n'ont pas changé dans leur forme et leur statut réglementaire, ni dans leurs conditions d'usages. En revanche, les territoires limitrophes ont évolué vers un agrégat hétérogène de lotissements pavillonnaires, zones commerciales et productives. Le principe d'une décroissance de l'utilisation des voitures ainsi que les récentes orientations de l'urbanisme en matière d'économie de ressources et de développement durable (loi Grenelles, 2010) nous annoncent une circulation automobile qui aura besoin d'un réseau et d'une superficie inférieurs à ceux qui existent déjà. Dans un contexte périurbain marqué par la densification de la ville sur la ville et autour des infrastructures existantes (loi Alur, 2014), la question de l'avenir des autoroutes se pose de façon cruciale. Si la baisse de production routière rendra de plus en plus archaïque la figure du *road designer*, ne faudrait-il pas envisager la définition d'un nouveau rôle : celui du *road restaurer*, un restaurateur de routes à venir ?

Initialement conçue pour répondre à des exigences fonctionnelles centrées sur la performance, nous avons hérité d'une infrastructure peu flexible, souvent congestionnée aux abords des villes et difficile à entretenir par ses gestionnaires. L'aménagement des territoires limitrophes est généralement conçu selon une attitude défensive, visant à protéger les riverains de la pollution, des nuisances sonores, visuelles et paysagères. L'approche opérationnelle reste ainsi centrée sur des données quantitatives comme les déplacements par jour, les flux domicile-travail et les seuils de bruit. Elle semble pourtant négliger des aspects qualitatifs, en particulier l'architecture de l'infrastructure, le cadre de vie aux abords et la perception du paysage en mouvement. Pour envisager une transformation « positive » des interfaces entre territoires et autoroute ne faudrait-il pas aussi essayer de comprendre les figures morphologiques dont nous avons héritées ainsi que les usages et les représentations auxquels elles sont associées ?

Dans cette perspective, nous avons exploré les territoires périurbains qui longent les autoroutes entre Marseille et Aix-en-Provence. Nous avons construit cette analyse comme un aller-retour entre les territoires perçus depuis la voirie (territoires de la sécurité et de la technique ?) et les milieux habités aux abords de l'autoroute (territoires des nuisances ?). Nous avons alors relevé les figures morphologiques représentatives du contexte et les avons mises en parallèle avec des extraits des entretiens menés avec les usagers en voiture et les riverains de l'infrastructure.

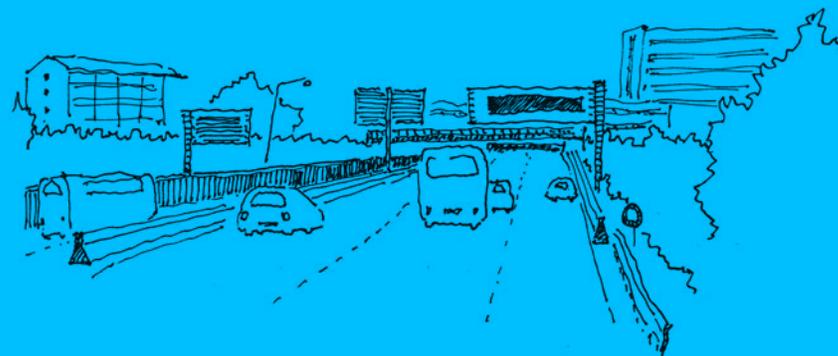
1. Donald Appleyard, Kevin Lynch and John Myer, *The View from the Road*, Cambridge MA, MIT Press, 1964.

1. *L'autoroute n'est ni jolie ni moche, elle est partout la même, c'est fait pour être pratique.*

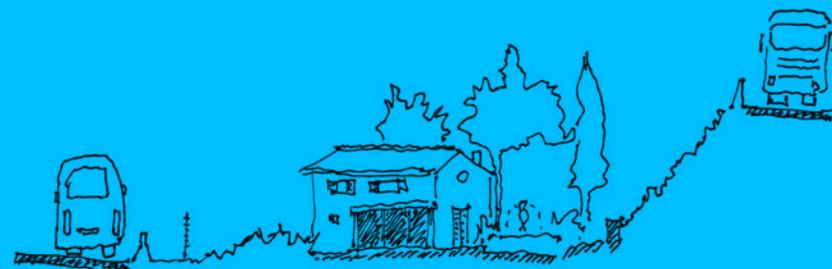
2. *Les années passent et tout se détruit, surtout la pollution c'est terrible, ça fait un ravage... Je nettoie la terrasse une fois tous les deux jours, la pièce à frotter est noire ! Je lave avec la javel et avec l'acide chlorhydrique pour enlever « cette truc grasse » qui se dépose sur le sol... et ça, ne me dites pas que c'est pas de la poussière : c'est la pollution, ce que je respire.*

3. *Tout ce qui dérange on le rassemble aux abords de l'autoroute. On rassemble les nuisibles.*

GABRIELE SALVIA
01:06



1.



2.

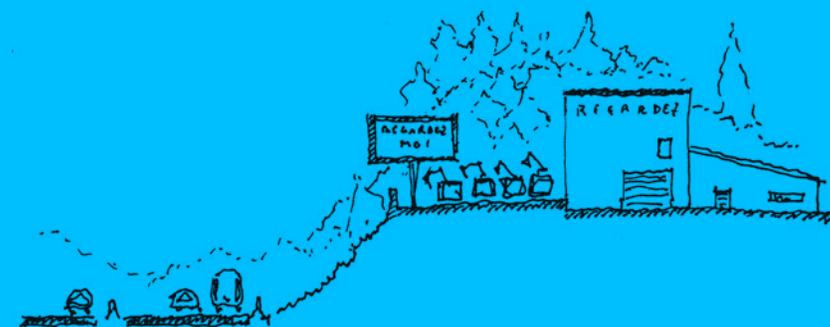


3.

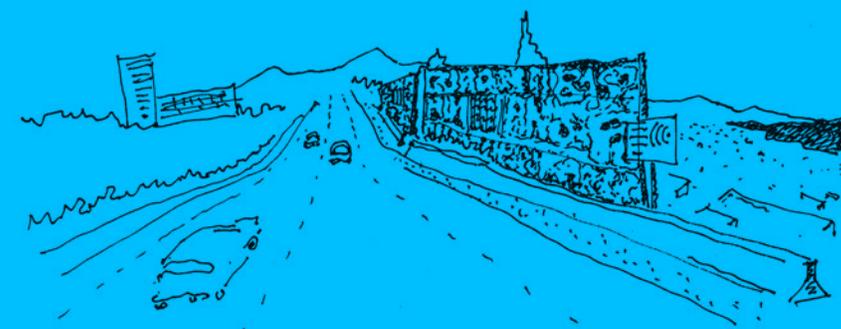
4. *Mon espace de commerce idéal serait dans une aire de service. De cette manière, tout le monde pourrait y rentrer, se garer et sortir rapidement sans faire beaucoup de détours.*

5. *On voit tout Marseille en surplomb : c'est magnifique, avec les massifs, les îles, la mer. Par contre le grillage pourrait ici sur dix mètres ! C'est ça qui est embêtant sur l'autoroute, c'est qu'il y a plein de petits morceaux de trucs qui ne sont pas résolus, des grillages, des plantations, des déchèteries...*

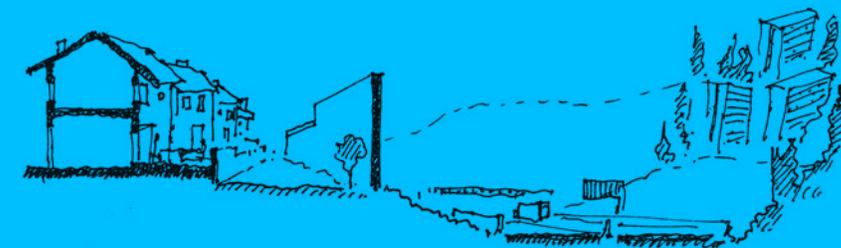
6. *C'est les Baumettes ici, c'est la prison ! Avant on voyait les collines, on voyait Aubagne... maintenant le soleil ne se lève plus de la même manière ; il y a que du béton, on dirait un dispositif de guerre. Ce n'est pas tout aménagé comme dans les quartiers Sud... en plus le bruit et la pollution sont toujours là.*



4.



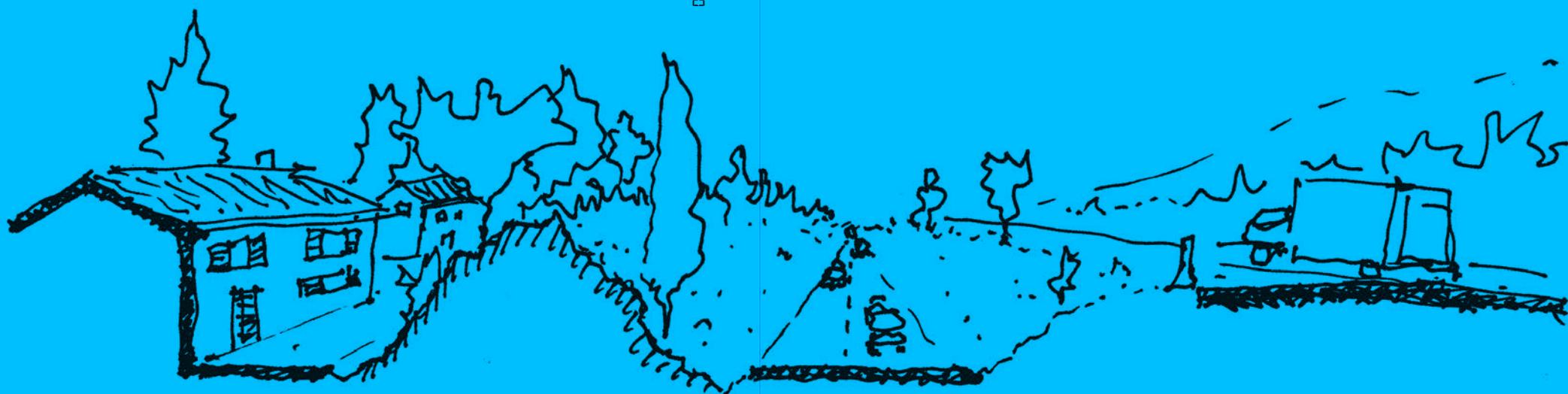
5.



6.

10. La route entre la butte et l'autoroute est souvent trafiquée, il y a des voitures qui vont vite. Comme l'autoroute est toujours embouteillée les automobilistes sortent et l'empruntent en pensant qu'ils sont sur l'autoroute. C'est une ligne droite. C'est dangereux comme il n'y a pas de trottoirs aménagés. Les gens qui n'ont pas de voiture, il y en a pas beaucoup mais quelques-uns oui, risquent leur vie.

01110 GABRIELE SALVIA



Et pendant ce temps... De l'uchronie en architecture

L'agence TVK de Pierre Alain Trévelo et Antoine Viger-Kohler, s'intéresse à la question de la construction de la ville et de la métropole dans le temps. L'objectif de leur recherche est de s'emparer de la complexité et du caractère paradoxal de la ville contemporaine pour en continuer la construction dans un temps à la fois continu, celui d'un ensemble de règles qui transcenderait le réel contextuel et contingent (une utopie ?) et discontinu qui, pensé en « saisons », permet au projet de toujours advenir sans linéarité ni certitude (une uchronie ?). Ainsi se forge leur concept de « scénarisation » de l'urbanisme en particulier et de l'architecture en général.

Dès lors, le projet architectural s'apparenterait-il à un Grand Récit producteur de fictions collectives ? À l'aune de notre ère numérique, l'architecture serait-elle devenue « réalitiste¹ » : la manifestation coexistante d'une horizontalité spatiale unitaire et indifférente à notre présence, et d'une verticalité temporelle complexe et variable, inventée par l'architecte ?

Temps continu et horizontalité

Anne-Valérie Gasc (AVG) Dans une récente conférence que vous avez donnée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille², vous avez présenté une méthodologie de projet inédite, basée sur le concept de « scénarisation » de l'espace public et de ses infrastructures. Pour l'éclairer, vous l'avez opposé à celui de « planification », emblématique de la modernité en architecture.

Pour autant, ces deux stratégies (contraires en ce qu'elles incarnent un rapport au monde radicalement certain au XX^e siècle et fondamentalement incertain aujourd'hui), ne viseraient-elles pas un objectif commun : celui de garantir une continuité au projet architectural en tant qu'histoire collective ?

Pierre Alain Trévelo (PAT) La scénarisation est une méthode nouvelle développée sur différents projets de l'agence. Elle cherche à transformer le territoire en prenant en compte activement le temps et ses différentes périodes, en examinant les différents états d'un lieu dans la durée. Alors que la planification traditionnelle ne définirait que l'état le plus lointain du projet comme un objectif ultime et idéal à atteindre, la scénarisation est un processus qui considère l'épaisseur temporelle du territoire et place ses multiples temporalités et les aléas du contexte au cœur même de l'élaboration du projet. La planification et la scénarisation sont donc différentes dans leur mode de pensée et de construction. Elles cherchent toutes les deux à garantir une continuité mais la scénarisation développe un stade d'évolution supérieur de la méthode de projet : elle parvient à l'adapter à la période et aux enjeux actuels en garantissant la continuité dans le temps à la fois du projet mais aussi de l'histoire collective.

1. Dans sa conférence « Réalisme / Réalitisme » donnée à l'invitation de l'agence TVK à la Cité de l'architecture et du patrimoine le 29 octobre 2015, Joachim Lepastier établit un lien entre le cinéma et les mutations urbaines via leur possibilité commune de faire co-exister plusieurs réalités simultanément. Son concept de « réalitisme » (mot-valise emprunté à Quentin Dupieux, né de la collision entre « réalité » et « relativisme »), désigne une considération du réel ouverte dans lequel des variables peuvent émerger.

2. Pierre Alain Trévelo, Agence TVK, Scénarisation, conférence du 18 avril 2017 à l'ENSA-Marseille. À voir en ligne : www.marseille.archi.fr/actualites/conferences-en-ligne/

Jusqu'ici, la planification reposait en grande partie sur l'objectif final représenté par une image figée et créait une hiérarchie entre le temps présent et le temps futur, le présent valant le futur et le futur pouvant résoudre les problèmes du présent. L'histoire collective que la planification développe représente l'idée que s'en font les planificateurs. L'objectif de la scénarisation repose davantage sur la continuité de l'histoire collective : c'est l'histoire continue. En proposant une formulation véritablement ouverte, elle permet à la question collective en elle-même de se transformer car les acteurs évoluent eux-aussi dans le temps ; la continuité est donc globale. Les reformulations permettent d'intégrer l'incertitude, de remettre en question, de réorienter. En cela, la scénarisation est en prise directe avec ce moment contemporain de relativisation et de doute dans lequel nous vivons.

AVG *Le courant philosophique actuel dit « réalisme spéculatif » pense le réel comme indifférent à notre présence. D'après Tristan Garcia³, c'est précisément de cette étrangeté que naît, dans notre société contemporaine, un fort désir de fiction. Car, selon lui, la fiction n'est pas ce qui s'oppose au réel mais la production d'un réel qui a besoin de nous.*

Quel rapport votre approche scénaristique du projet architectural entretient-elle avec la fiction ? Peut-on la comprendre comme une manière de rendre encore nécessaire l'architecture aujourd'hui ?

PAT Je suis aussi persuadé que le réel n'a pas besoin de nous. Si l'on suit Tristan Garcia, le travail du projet architectural serait de la fiction car il concerne bien la production d'un réel qui a besoin de nous. Aujourd'hui pourtant, je ne pense pas que l'architecture ait besoin de la fiction pour être nécessaire. Il y a des choses plus fondamentales qui rendent l'architecture nécessaire : l'homme ne peut pas vivre sans architecture car l'architecture représente l'intermédiation entre la planète et l'homme. Aujourd'hui, l'homme ne peut pas habiter la planète sans en faire une architecture. À mon avis, l'heure de la disparition de l'architecture n'est pas encore venue.

AVG *Si le réel n'est désormais plus à envisager comme une donnée – ce qui nous apparaît : un plein – mais plutôt comme ce qui n'a pas besoin de nous – ce qui nous échappe : un vide – on n'est alors pas surpris de découvrir l'horizontalité désemplie de nombre de vos projets : que ce soit la « super-surface » de la place de la République⁴ ou l'étendue évolutive de l'autoroute A40 à Bruxelles⁵, ces espaces se développent dans un plan horizontal, évidé et continu, pensé comme indifférent aux usages libres et désordonnés qu'il accueillera.*

En quoi le vide est-il une stratégie de résistance à l'obsolescence d'un projet ?

PAT Le vide est en effet une stratégie mais il n'existe pas seul. La stratégie de résistance naît plutôt de l'alliance, de la force conjuguée entre le plein et le vide. En effet, le vide n'existe qu'en étant induit par la matière : le plein permet l'existence du vide et sa mise en valeur. La production du vide nécessite l'observation et le dessin minutieux du plein, de la matière, de l'infrastructure. Ensuite, le réel nous échappe. Le vide a la capacité de rester ouvert. L'homme se situe entre le ciel et la croûte terrestre, au point de contact et de tension entre le vide et la matière.

3. Tristan Garcia est un écrivain et philosophe français. Maître de conférences à la faculté de philosophie de l'Université Jean-Moulin-Lyon-III, il est l'auteur d'un certain nombre de romans et essais philosophiques dont les plus récents : *Faber. Le Destructeur* (2013), 7 (2015) aux éditions Gallimard et, en 2016, *La vie intense. Une obsession moderne* aux éditions Autrement ainsi que *Nous* aux éditions Grasset.

4. Agence TVK, *Place de la République*, Paris, 2013.

5. Agence TVK, *Autoroute E40 Parkway*, Bruxelles, 2015.

AVG *Au contraire de la considération usuelle d'un temps continu et d'un espace découpé, l'agence TVK procède à une découpe dans la continuité du temps au profit d'un espace horizontal qui s'étend indépendamment d'usages programmés.*

Inscrits dans une succession de « saisons » prospectives, peut-on dire de vos projets qu'ils sont, à chaque livraison, achevés mais non finis ?

PAT Dans *À la recherche du temps perdu*⁶, Proust parle du temps accumulé et de « l'édifice immense du souvenir ». Les projets de TVK sont souvent dans une sorte de continuité séquencée dans le temps qui peut s'illustrer par une forme de continuité spatiale. La figure de la supersurface que l'on a développée sur la place de la République à Paris ou l'autoroute E40 à Bruxelles, pourrait être une autre traduction spatiale de cette continuité temporelle, comparable à celle de la ziggurat, le bâtiment non fini. Elle représente une sorte d'espace à la fois achevé et non fini. De la même manière, dans la scénarisation, les saisons ont aussi la particularité d'être achevées mais non finies.

Temps discontinu et verticalité

AVG *Dès lors le projet s'entend comme un empilement de blocs de temps autonomes mais cohérents. Ce qui s'érige, ce n'est plus le bâtiment mais l'histoire du projet. Ce qui est construit est linéaire comme une frise chronologique. Le temps du projet, lui, se construit de manière presque architectonique.*

Pensé comme une portée musicale vierge sur laquelle chaque programme est libre d'écrire sa propre partition, un projet comme celui de Masséna Bruneseau⁷, par exemple, peut-il être considéré comme manifeste de cette horizontalité programmatique et verticalité temporelle ?

PAT Auguste Perret disait que l'architecture fait les belles ruines. On pourrait dire que la ruine fait de belles architectures et, si l'on prend Smithson au pied de la lettre⁸, que les constructions qui s'élèvent en ruine font la belle architecture. Les infrastructures du XX^e siècle s'élèvent en ruine et produisent finalement une architecture, celle du sol. L'architecture du sol est peut-être un nouveau monument horizontal. Dans notre projet M5A2, l'épaisseur temporelle correspond à une épaisseur architectonique et infrastructurelle qui représente la superposition des différentes infrastructures mais qui est aussi une épaisseur avec l'histoire de ces infrastructures, avec les voies ferrées que l'édifice enjambe, avec le boulevard périphérique qui est en face, avec la rue qui passera sous les maréchaux et le périphérique. Ce projet est un millefeuille d'infrastructures, mais aussi une épaisseur temporelle et programmatique.

On peut parler d'une correspondance entre temps et espace mais en incluant le passé car cette épaisseur temporelle contient l'histoire. L'histoire continue inclut le passé et s'inscrit dans une histoire collective, qui existe avant et après nous. M5A2 est donc un projet manifeste de cette horizontalité programmatique et verticalité temporelle profondément ancrées dans le travail infrastructurel déjà réalisé sur ce territoire et qui renouvelle ses propres fondements. La construction de cette verticalité temporelle ne naît pas de notre projet mais avec l'histoire épaisse des infrastructures et des terrassements : la dernière enceinte de Paris, gigantesque et terrassée, remplacée par un boulevard (les Maréchaux), secondée par des voies ferrées, puis le périphérique. Ce sont toutes des horizontalités programmatiques qui sont simultanément des lieux et des programmes.

6. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

7. Agence TVK, *Réinventer Paris M5A2* (concours), Paris, 2016.

8. Cf. Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic » in revue *Artforum*, vol. VI, n°4, 1967, p. 48-51.

AVG *Ce renversement entre espace et temps en architecture permet notamment de penser autrement le concept de monument. Architecture destinée à perpétuer la mémoire collective, objet narratif et temporel par excellence, on imagine aisément que cette typologie spécifique intéresse également votre recherche. Vous parlez d'ailleurs de l'autoroute comme d'un « monument linéaire ».*

En quoi le statut de « ruines à l'envers », expression par laquelle l'artiste Robert Smithson désigne des édifices qui « ne tombent pas en ruines après avoir été construits, mais qui plutôt s'élèvent en ruines avant d'être construits⁹ », est-il applicable aux infrastructures contemporaines ?

PAT La notion d'infrastructure est puissante, notamment parce qu'elle contient du temps. L'infrastructure représente pour nous ce qu'il y a avant et après l'architecture : elle est un état antécédent à l'architecture, comme une structure qui précède le moment de l'architecture, et que l'on retrouve aussi après l'architecture, ce qui reste, ce qui est vraiment essentiel, ce qui forme la structure profonde d'un espace terrestre, d'une architecture de la Terre. La ruine à l'endroit projette dans le passé, la ruine à l'envers se développe comme une ruine avant d'être construite et entretient un rapport à la mémoire collective et au monument typique, comme une mémoire collective du futur. Les infrastructures contemporaines sont intrigantes et stimulantes car elles sont à la fois tendues vers le passé et vers le futur. Elles ont la capacité d'accueillir et en même temps de symboliser alors que le monument devenu ruine symbolise et témoigne, mais accueille peu.

AVG *Cette verticalité du temps c'est, bien sûr, celle de la lecture numérique. Songeons au défilement d'un mur sur Facebook par exemple : c'est dans la verticalité, l'empilement, la superposition des strates de temps, instantanément et continuellement actualisées, que se forge notre perception du temps aujourd'hui.*

En quoi cette considération palimpseste du temps a-t-elle accompagné, par exemple, votre projet urbain des Quartiers Libres à Marseille¹⁰ ?

PAT La mer est une supersurface et l'horizontalité représente la forme la plus à l'équilibre. Plus on tend loin la ligne horizontale, plus l'équilibre est grand. Et c'est en voulant gagner de la vitesse que le XX^e siècle a produit de l'horizontalité et de la continuité. C'est donc en travaillant sur le temps que l'espace devient continu et horizontal.

À Marseille, les *Quartiers Libres* sont un substrat terrassé, une croûte terrestre aménagée par des horizontales souvent connectées les unes aux autres, parfois détachées. C'est un territoire de terrasses ou de balcons, bref d'horizontalités créées par l'homme : une architecture du sol à la fois tendue et ouverte. Là aussi, une verticalité temporelle est aujourd'hui déjà formellement construite par la superposition de strates horizontales physiques. Pour le projet, la considération palimpseste du temps correspond donc à une conception stratifiée de l'espace.

AVG *Vous avez dit que le niveau de transformation du monde à l'ère numérique est comparable à celui de l'ère de l'automobile. Si l'on comprend bien en quoi ces inventions ont accéléré, sans précédent, nos modes de vie, elles ne sont pas comparables en ce sens que l'autoroute relève d'un temps linéaire, horizontal et continu alors que l'ordinateur – dont le calcul itératif permet de répéter indéfiniment une opération en la faisant, à chaque fois, légèrement varier – relève d'un temps variable, vertical et discontinu.*

9. Ibid.

10. Agence TVK, projet urbain *Quartier Libres - Saint-Charles - Belle de Mai* (schéma de reconversion des anciennes casernes de la Belle de Mai et plan de recomposition des abords de la gare Saint-Charles), 2016.

À l'aune de notre ère numérique, votre concept de « scénarisation » peut-il être compris comme la possibilité, pour le projet, d'advenir différemment simultanément ?

Autrement dit, l'avenir de l'architecture est-il résolument paramétrique dans le sens où le projet s'entend non plus comme un objet invariant, consolidé, mais comme un ensemble de données de références, support à variations ?

PAT En effet, l'ampleur de la transformation du monde à l'ère numérique est sans doute comparable à celle de l'ère machiniste. En revanche, bien sûr, la nature de cette transformation est bien différente. L'architecture dite paramétrique a créé des objets qui ne sont pas vraiment, comme vous dites, des données de références support à variations, ni des œuvres ouvertes mais plutôt des œuvres dont la complexité et l'unicité du mode de production ont souvent engendré structure immuable et rigidité.

Dans le quartier Batignolles à Paris, nous construisons actuellement un îlot fait de trois édifices. On pourrait dire que ces trois bâtiments adviennent différemment simultanément et qu'ils représentent une variation sur un thème, à la manière d'une suite. Mais on a toujours besoin de matière. La véritable architecture paramétrique est celle qui permet d'advenir différemment mais pour cela, il est nécessaire de « construire » certaines données. L'architecture concerne ce que l'on consolide.

Certes, la scénarisation offre la possibilité d'advenir différemment simultanément mais nous n'en sommes pas encore à la disparition de l'architecture.

Mon architecture est une lettre d'amour¹.

Anne-Valérie Gasc (AVG) Dans ton article récent « Mon nom est Personne² », tu écris : « La commande cherche à tout monumentaliser pour figer l'objet dans une image crispée qui trahit sa trouille du temps qui passe (...). » Tu qualifies ainsi de « monumentale », une architecture parfaitement obéissante au programme qui lui préside, soumise à l'ordre de la commande.

En quoi ton architecture est-elle désobéissante ?

Matthieu Poitevin (MP) Lorsque l'architecte reçoit une commande, la moindre des choses est qu'il réponde à la question qui lui est formulée. C'est là que la plupart des architectes s'arrêtent. C'est là que mon travail commence. Trouver la faille pour faire jaillir la lumière, trouver la dimension imprévue et invisible pour qu'advienne l'émotion. Offrir plus que ce que l'on me demande, coûte que coûte, parce que c'est gratuit et parce que c'est bon de faire du bien – pas le bien : du bien ! Trouver la limite du « plus possible à donner » en évitant l'écoeurement, jusqu'à ce que l'autre puisse se l'accaparer, se l'approprier et que mon travail, finalement, semble n'avoir jamais existé. Mon rôle est d'être un voleur. Je vole tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je rencontre, pour le passer dans le cône de mes sensations et le traduire dans l'expression de mes projets. Enfin, j'essaie. Heureusement, je rate souvent. La moindre des politesses est de rendre ces sources de plaisir non ? Ceux qui pensent me connaître et qui aiment me décrire comme une grande gueule à l'égo boursoufflé, comprendront peut-être que, plus je vieillis, plus ce que je fais tend à caresser, de la manière la plus sensuelle possible, un sentiment d'humilité. Au fond, mon travail est réussi lorsque je disparais. C'est étrange mais je m'aperçois que cette forme d'humilité est un *bazooka* de puissance, une arme de construction massive, enfin presque douce, pour grandir.

S'il devait y avoir une règle à mon architecture, elle pourrait s'énoncer ainsi : les propositions avancées sont toujours simples et comme évidentes ; à terme, elles bouleversent notre vision du lieu et inventent un nouveau type d'espace. Pour ce faire, je propose toujours un « os à ronger » : *Le Panorama*³ en porte-à-faux à la Friche, l'« escalier-apostrophe », prouesse du CNAC⁴, le patio de *La Grainerie*⁵, les maisons individualisées de la *Cité Manifeste*⁶ à Mulhouse... comme des hochets sur lesquels s'agglutine l'attention pour faire : là, une terrasse publique de 8000 m² accrochée entre ciel et terre dont personne ne voulait et qui, pourtant, est devenue l'emblème de la Friche ; là, une série de nefs de béton toutes solidaires et ouvertes les unes sur les autres, couvertes d'*Eternit* pour l'éternité ; là, une circulation centrale transformée en rue ; ici encore, un seul et unique grand jardin plutôt que onze micro-jardinets, qui oblige ainsi chacun à considérer son voisin. Mon architecture désobéit car elle est là où on ne l'attend pas.

1. Facebook de Matthieu Poitevin, Post du 14 septembre 2016 à 17:50.

2. Matthieu Poitevin, « Mon nom est Personne » in *AA - Profession Architecte*, n°414, Paris, septembre 2016.

3. ARM Architecture, *Le Panorama*, La Friche la Belle de Mai, Marseille, 2010-2013.

4. Caractère Spécial - Matthieu Poitevin Architecture, CNAC, Centre National des Arts du Cirque, Châlons-en-Champagne, 2011-2015.

5. ARM Architecture, *La Grainerie - Fabrique des arts du cirque et de l'itinérance*, Balma, 2006-2011.

6. ARM Architecture, *La Cité Manifeste*, Mulhouse, 2005.

AVG *L'obéissance que tu dénonces se joue, selon toi, à deux endroits : non seulement dans le processus de conception de l'objet architectural qui apporte, point par point, des réponses au programme et, ainsi, conforte son commanditaire dans son pouvoir de résolution ; mais aussi dans son approche constructive entendue comme définitive. Dès lors, tu parles de bâtiments « mort-nés » car finis à livraison : incapables de poser question et d'accompagner une durée d'usage (une architecture sans durée de vie) et toujours maintenus, en tant qu'objets, « à l'identique » (une architecture non inscrite dans le temps de la vie).*

En quoi l'inachèvement devient-il une force conceptuelle et constructive dans ton travail ?

MP Ça fait peur la liberté. Dire à un maître d'ouvrage : « Ben là je t'ai fait un espèce d'espace, gratuit, tu en fais ce que tu veux... » et c'est la panique. Il attend une réponse attendue et moi je lui dis : « Prépare toi à l'inattendu. » Il ira, par facilité naturelle, vers la solution la moins inconfortable. Non pas qu'il n'a pas envie de se laisser convaincre mais le mode opératoire du concours ne lui permet pas de me suivre : il n'autorise que l'instantanéité d'une décision. C'est pour ça que je perds à peu près tous les concours que je fais. Il faut du temps pour que l'inédit existe, à commencer par avoir du temps dans sa tête pour se saisir de la disponibilité du monde. Or le monde explose de ne pas prendre le temps de le considérer. C'est ça la matière première de mes projets : le temps.

J'offre une architecture hors-piste. Je propose d'accompagner chacun pour s'aventurer « à côté », se dire que c'est possible, apprécier tout ce qui nous entoure, y croire et se faire confiance. Une telle conviction se prépare, se partage. Et il faut du temps pour la vérifier et l'apprécier. Le concours comme modalité de rencontre avec un projet, ne permet que d'aller sur des pistes ultra-balisées. Il verrouille et le maître d'ouvrage a, d'abord et avant tout, besoin d'être rassuré. D'autres modes opératoires commencent à émerger. De nouvelles façons ou, faute de moyens, on nous donne le temps : dialogue compétitif, accord-cadre ou nombre d'interventions aux formes inédites menées par des collectifs qui éclosent comme des champignons. C'est dans ces voies, je crois, que le projet va retrouver une liberté, une audace, une expression plus expérimentale. Faute de quoi, la continuité, la ténacité permettent de creuser peu à peu son sillon d'architecte. Je propose donc toujours la même chose : un espace libéré de la fonction et du programme, un espace à inventer, un espace inachevé. Ce désir d'inachèvement n'apparaît pas seulement dans la phase préalable à la construction. Il est aussi dans le devenir de mon architecture construite.

Je me souviens de la réflexion d'un vieil élu qui venait visiter les collèges Renoir et Rostand⁷ dans les quartiers Nord de Marseille où j'avais mis des bambous et du béton désactivé en façade. Mon premier gros projet. Il ne cessait de répéter : « Mais ça reste comme ça ? ». Je tentais de lui expliquer que « oui », mais il recommençait encore et encore : « Mais ça reste comme ça ? ». On ne convainc pas quelqu'un qui ne souhaite pas l'être... tant et si bien qu'à la fin, je lui ai dit que les bambous étaient en fait des étais et que l'enduit sur le béton serait fait prochainement. Il est parti enfin rassuré. Merci à lui : ce fut mon premier rôle de bonimenteur. Cet homme est sans doute mort aujourd'hui, mes collèges, quant à eux, n'ont toujours pas d'enduit.

Mes bâtiments sont parfaitement achevés mais pas finis. C'est une nuance de taille. La fin me terrorise, j'ai horreur de mettre un terme. Ainsi, les bâtiments que je livre ne sont pas des bâtiments dont l'histoire se termine. Bien au contraire, ils sont les supports de son commencement. Ne pas finir un bâtiment est par conséquent la garantie la plus digne d'offrir à chacun des portes sur son imaginaire. Mettre le mot « fin », c'est tuer une histoire... On en vient à l'amour. J'exècre la fin. D'ailleurs, les vraies histoires d'amour ne meurent jamais. Pour moi, la seule réelle aventure humaine partagée, c'est l'amour. De l'amour, on

7. ARM Architecture, *Collèges Renoir et Rostand*, Marseille, 1995-1998.

évoque toujours la rencontre et la rupture mais jamais la durée. Or c'est bien la durée – le temps que l'on met pour construire les choses à deux, en fonction de l'autre, en considérant les différences de chacun – qui crée une histoire. Le reste ne tient pas. Le parallèle avec tout acte de création me semble limpide.

AVG *Beaucoup de projets architecturaux et urbains actuels préfèrent à l'édification d'un monument, des apparitions de brume, de lumière, de reflets... Je pense au Blur Building⁸ de Diller et Scofidio ou au Dustyrelief⁹ de François Roche par exemple.*

Que penses-tu de cette apparition insaisissable de l'architecture aujourd'hui ?

MP Je n'en pense rien. C'est un tour de passe-passe, de la poudre aux yeux qui ne marche que sur l'instant. Au mieux, d'après les exemples que tu cites, un petit moment de poésie ou plutôt de divertissement ; au pire, un manque d'ardeur. Quoiqu'il en soit, d'un certain point de vue, on n'est pas loin de *Disney World*. À l'instar de l'art contemporain qui se perd dans les méandres du *marketing* et de la posture, certains architectes pensent qu'ils peuvent suivre la même voie. Ceux sont souvent de mauvais artistes et de piètres architectes. Être architecte, c'est une puissante preuve de courage : c'est prendre le réel comme support d'imaginaire, se le prendre dans la face – *bam !* le réel qui fracasse : on ne triche pas avec le réel. La création finit toujours par être vérité.

AVG *À l'opposé de cette architecture fugace, que penser alors du patrimoine laissé par l'architecture totalitaire, largement revalorisé aujourd'hui ? Que nous enseigne de notre rapport contemporain à l'architecture, le transfert du siège de Fendi dans le Palazzo della Civiltà¹⁰ situé dans le quartier mussolinien de l'EUR à Rome par exemple ? Cette autre forme d'ordre, cet « ordre monumental » comme le définit Franco Borsi¹¹, qu'engage-t-il à l'aune de ce que tu désignes comme une « vérité architecturale » ?*

MP Si le Palazzo della Civiltà avait été transformé par Fendi en logements sociaux ou en centre d'hébergement pour migrants, on aurait peut-être pu envisager un monde occidental moins sclérosé, obtus et ringard, et penser un avenir rejetant enfin cet ordre odieux pour s'ouvrir au monde, le considérer dans son entièreté. Car aujourd'hui, c'est bien ailleurs, en Amérique latine ou en Afrique notamment, que la scène est créatrice, vivante et novatrice. Au lieu de ça, je vois dans cette réactivation, l'un des derniers avatars cyniques d'un monde capitaliste qui essaie, tant bien que mal, de faire reluire son passé. La question n'est même pas de savoir si ce système va disparaître mais plutôt quand il va être dépassé.

AVG *Tu aimes citer la phrase « Peindre non pas la chose mais ses effets » de Stéphane Mallarmé comme guide spirituel à ta démarche. Si l'on comprend bien en quoi ce qui fait architecture, dans ta production, relève davantage du processus, voire du mode opératoire, que de l'objet... que doit-on comprendre, pour toi, de la notion d'« effet » ?*

MP Les architectes pensent savoir ce qui est bon pour l'autre. C'est ainsi que peut démarrer une dictature. Qui suis-je pour penser à la place des gens, pour leur dire comment pisser, comment vivre, comment dormir, comment regarder par la fenêtre ? Mon travail n'est pas de faire le bonheur des gens mais

8. Diller et Scofidio, *Blur Building*, Pavillon suisse de l'Exposition 02, lac de Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, 2002.

9. François Roche, *Dustyrelief*, Musée d'art contemporain (projet), Bangkok, 2002.

10. Giovanni Guerrini, *Palais de la civilisation italienne*, Rome, 1938-1940.

11. Franco Borsi, *L'Ordre monumental : Europe 1929-1939*, Paris, Hazan, 1986.

de leur proposer des pistes fortes, puissantes, qui interrogent et qui dérangent pour que, *in fine*, elles soient perçues comme des évidences. Mon architecture, si tant est qu'elle se réalise, est un cadeau. Parfois il fait plaisir, parfois non.

AVG Pour atteindre cet effet « plaisir », ton architecture relève-t-elle donc davantage de l'objet-événement (je pense, par exemple, au plateau de création du GMEM¹² que tu vas bientôt inaugurer à la Friche Belle de Mai dont l'objet construit est un surgissement spectaculaire dans le paysage urbain) ou d'un dispositif discret qui, par l'usage produit, permet l'émergence, supporte l'apparition d'actions ?

MP Mais les deux, sans aucune restriction ! Si on accepte l'idée que l'usager puisse ne plus être le simple spectateur d'un objet mais aussi l'acteur d'un moment de vie, alors il est naturel que l'on parle d'architecture plus que d'architecte. L'architecture seulement spectaculaire renvoie à la construction d'une identité d'auteur. L'architecture strictement raisonnable meurt d'ennui d'être trop normale. Tel est le vrai sens du mot « autorité » : être auteur sans pour autant faire briller sa médaille. À la Friche la Belle de Mai, avoir réalisé des rues de huit mètres de large sur quatre-vingt mètres de long pouvant servir à une infinité d'événements autres qu'une circulation... c'est ça « l'effet ». Pour le GMEM, construire un poulpe de béton qui va focaliser l'attention, un dôme collé sur des pattes de douze mètres de haut qui vont abriter un préau sous lequel je ne sais pas ce qui va se passer : c'est encore ça « l'effet ». Les deux stratégies sont complémentaires et procèdent de la même motivation. Le dôme, parce qu'il va absorber le regard attendu, doit agir comme un caillou jeté dans la mare : ses ondes résonneront sur l'ensemble du système de la Friche. Mais là encore, cette vision rationnelle et optimiste est construite au risque de l'intuition dont elle relève.

AVG Prenons, par exemple, ton projet des Cailloux ou Espace des Libertés¹³. Défi paradoxal que de concevoir un lieu pour accueillir ce qui, me semble-t-il, ne se loge pas : la fête et la citoyenneté.

Comment l'architecture peut-elle induire et accompagner l'apparition d'événements spontanés ?

MP Par la mise à disposition de lieux qui n'ont pas de nom. Ainsi, c'est l'usage libre que les hommes en auront qui les qualifieront. Cette façon *a posteriori* de nommer un lieu, permet de l'imaginer. Un lieu imaginé est déjà vivant.

AVG Tu viens de parler des effets liés aux usages inattendus et libres induits par ton architecture mais la fête et la citoyenneté ne sont pas des « usages », ce sont plutôt des façons d'être au monde. Ce sont justement des manifestations de la liberté. On a le droit de se demander la légitimité d'un tel programme d'ailleurs. Peut-être que ça n'a pas de sens de construire une architecture pour la fête ou pour la citoyenneté... autrement dit : toi seul pouvait gagner un concours d'architecture pour la liberté... CQFD ?

MP Que puis-je ajouter sinon merci ?

Lorsque Piano et Rogers, deux gamins de bonne famille, font le concours de Beaubourg¹⁴, personne ne connaît ces gens. Dans la ville la plus visitée du monde, les mecs se disent : « Archigram pas mort ! Tiens, une petite plateforme

12. Caractère Spécial - Matthieu Poitevin Architecture, *Plateau de création du GMEM*, Friche Belle de Mai, Marseille, 2016.

13. ARM Architecture, *Les cailloux - Espace des libertés*, Aubagne, 2011-2013.

14. Renzo Piano et Richard Rogers, *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*, Paris, 1977.

pétrolière, un *mega-parvis* qui n'est pas programmé et un escalier en libre accès. » Et ils gagnent. Ce bâtiment devient une icône et l'emblème d'une école. Ils n'auraient probablement pas la chance de gagner aujourd'hui. Personne ne leur a demandé le chiffre d'affaire et l'effectif de l'agence, s'ils avaient déjà réalisé des bâtiments de cette envergure au cours de leurs trois dernières années d'exercice. Ces types étaient justes géniaux et ils ont été plébiscités pour cela. Qui sont donc les Archigram de notre temps ? S'ils existent, sommes-nous seulement capables de les reconnaître ? C'est ce qui est effrayant : plus la crise est profonde, plus le monde, lui, est à réinventer, et plus les réflexes sont abyssalement frileux et conservateurs. À tel point que faire une bordure de pelouse diaphane, plate et blanche, est un acte héroïque et que l'on s'extasie devant l'architecte qui aura l'impertinence folle de planter un arbre sur sa terrasse. C'est à peine caricaturé.

Pourtant peu médiatisés, de nouveaux projets, principalement en logement mais pas seulement, sortent de terre un peu partout et offrent une approche différente dans la qualité d'usage et la considération du contexte. À Bordeaux, Nantes, Lille ou Marseille (pourtant si frileuse en matière d'innovation) avec le futur ensemble de logements de la Friche, ceux qui portent ces projets s'appellent Christophe Hutin, Sophie Delhay, Julien Beller, Pier Schneider ou Kristell Filotico pour n'en citer que quelques uns. Je crois qu'être créateur c'est être libre dans sa tête, libre de faire, de tout faire, dans une forme de continuité. Comment des architectes qui ne sont pas libres peuvent-ils imaginer offrir, aux usagers de leurs créations, cette liberté en retour ? Pour revenir à ta première question, je pense que mon architecture est désobéissante parce qu'elle vénère la liberté de chaque individu qui la vit.

AVG En 1921, Paul Valéry écrit dans *Eupalinos ou l'Architecte*¹⁵ : « Me voici, dit le constructeur, je suis l'acte. Vous êtes la matière, vous êtes la force, vous êtes le désir : mais vous êtes séparés. »

L'aspiration de l'architecte serait-elle de réconcilier, via l'acte de construire, la pensée et l'épreuve sensible du réel ? En quoi ton architecture est-elle donc une lettre d'amour ?

MP Je ne fais pas de l'architecture pour moi. Je la fais pour ceux que j'aime. Je la fais grâce à ceux que j'aime. Par amour, j'essaie d'agrandir les horizons, d'augmenter les possibles, de me dépasser artistiquement, d'inventer pour et par le regard de l'autre, de faire de la somme des différences une force, de suggérer, de donner, d'offrir, de surprendre, d'assurer, de protéger, de risquer, de déranger, de transformer... Ça fait souffrir ; ça fait s'ouvrir ; ça fait éprouver des moments de plaisir, accepter l'aventure, être près à l'inattendu, voir apparaître la poésie partout où elle se cache, cette grande timide, mère de toute création.

Je crois que l'amour, comme la création, est une procédure de vérité et c'est ce que déclarent mes bâtiments. Ils disent mon engagement, mon énergie, mon sentiment et mon obstination pour que le mouvement soit permanent. Ces déclarations ne peuvent pas avoir de fin. Mes lettres d'amour sont un peu lourdes, c'est vrai, mais c'est ça mon credo, mon exploit : faire danser les éléphants.

15. Paul Valéry, « Eupalinos ou l'Architecte », préface au recueil *Architectures* (1921) in *Eupalinos ou l'Architecte / L'Âme et la danse / Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 1970.

Matérialité/Immatérialité Une éducation architecturale

*La parole est l'homme même.
Nous sommes faits de paroles.
Elles sont notre unique réalité ou,
pour le moins, l'unique témoignage
de notre réalité. Sans langage,
il n'est pas de pensée, non plus
que d'objet de connaissance : la
première démarche de l'homme
devant une réalité inconnue est de
la nommer, de la baptiser. Ce que
nous ignorons est ce qui ne peut
être nommé. Tout apprentissage
commence par l'enseignement du
nom précis des choses et prend fin
sur la révélation du mot-clé qui
nous ouvrira les portes du savoir.*

Octavio Paz, *L'arc et la lyre* (1965)

Une double liste de mots ordonnée
comme une manière de se contenir,
d'être dans le monde, pour mieux
l'explorer et s'en libérer.

Une double liste de mots ordonnée
pour ressentir un territoire, un lieu,
une pièce, une lumière, un détail.

Une double liste de mots
ordonnée comme une réponse
possible à l'acte architectural.

Une double liste de mots
rythmée questionnant et
ouvrant notre imaginaire.

Une double liste de mots rythmée
caractérisant des notions d'espace
et de temps propres à notre
existence, à notre environnement.

Une double liste de mots
rythmée comme des prémices
d'organisation d'une mémoire
matérielle et immatérielle.

Atmosphère/Abstraction

Densité de temps
mise en matière
de l'indicible

Banalité/Beauté

Des évidences
provoquent et inspirent
de paisibles joies

Contexte/Contrainte

Justesse du regard
apprivoisant et jouant
avec les limites

Dialogue/Délicat

Confrontation
écoute créative
un juste savoir

Émerveillement/Essentiel

La connaissance
s'explore dans le quotidien
une respiration

Fragilité/Fondation

De tradition
fragiles ou puissants
délicats ancrages

Gravité/Grâce

De l'austérité
naît une juste harmonie
de la rigueur

Humilité/Harmonie

Banal horizon
paysages composés
naturelle beauté

Indicible/Intemporel

Juste composition
mesures universelles
imperceptibles

Joie/Jardin

Intimes mystères
paisibles, silencieux
inépuisables

SERRES
L'URF
SERRES
01:26

SERRES
L'URF
SERRES
01:27

Kinesthésie/Kleptomanie

Formes, matières
adoptées et adaptées :
de l'éveil des sens

Liberté/Lumière

Vie et mouvements
essentiels mais ordonnés
douces continuités

Mouvement/Mémoire

Perpétuellement
avenir se joue au présent
présent au passé

Nature/Nécessaire

Des utilités
passant de l'essentiel
au subtil détail

Observation/Ordinaire

Voir par le travail
ce que l'on ne sait pas :
de la progression

Poésie/Pensée

Ordre, temps, rythme
harmonies créatives
transcendent l'âme

Quête/Quiétude

Calme et bien-être
recherches poétiques
de l'instant présent

Respect/Rigueur

Nées de la règle
écoute et partage :
de la liberté

Solitude/Silence

Méditation
introspection de l'être
pensée absolue

Tradition/Trace

Empreintes passées
perceptions en mutations :
de l'adaptation

SERRES
L'YR
01:28

SERRES
L'YR
01:29

Usage/Usure

Le vieillissement
modifie et exalte
les existences

Voyage/Vocabulaire

Émerveillements
des mots et des espaces :
de la transmission

Wagnérien/Western

Monde matériel
passionnément pillé
toujours éveillé

XV/XVI

Lumière, profondeur
compositions raisonnées
une renaissance

Yeux/Yeux

Voir, regarder et
observer le monde pour
saisir sa beauté

Zig/Zag

Va-et-vient sans fin
recherches non linéaires
expérimentations

C1SMA

Constructions 1:1 Instrumentées soumises à un Séisme Modéré Artificiel

Les fondements théoriques du génie parasismique sont généralement inspirés ou validés par des observations réalisées *in situ* (missions post-sismiques) ou en laboratoire (tests d'éprouvettes). Dans le premier cas les objets d'étude sont « justes » mais l'accès aux informations est très limité ; dans le second cas, les objets d'étude sont des reproductions imparfaites des phénomènes en jeu mais les conditions expérimentales sont mieux maîtrisées.

Le projet C1SMA, initié en 2014 et destiné à être opérationnel en 2017, cofinancé par l'ENSA-M et la région PACA, est une combinaison des deux approches : il s'agit de reproduire les effets de vibrations du sol sur des bâtiments réels tout en bénéficiant de conditions de laboratoire. Des bâtiments de deux à vingt étages, voués à la démolition dans le cadre d'opérations de renouvellement urbain, sont instrumentés et soumis à des oscillations d'amplitude croissante grâce à un dispositif reproduisant, à chaque niveau, des forces équivalentes à celles qui seraient générées par une accélération du sol. Après démolition complète du bâtiment, par foudroyage ou grignotage, des prélèvements doivent en outre permettre de mieux caractériser la nature de la structure testée.

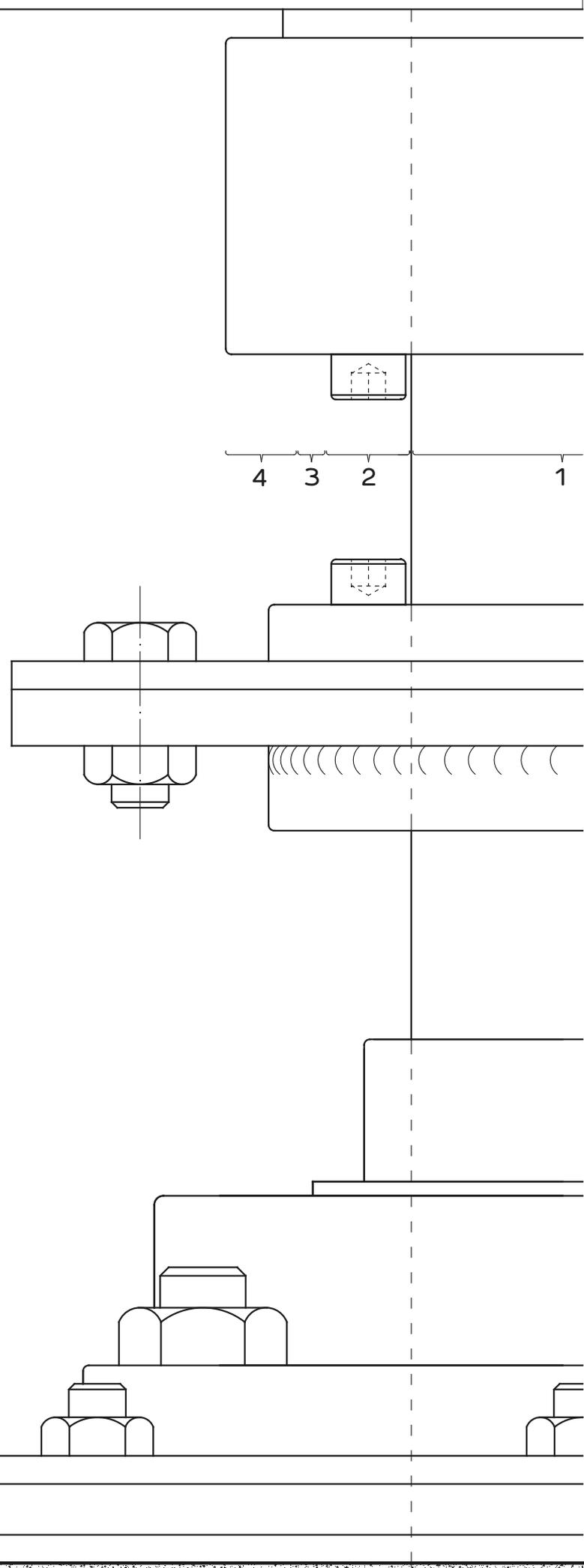
Le dispositif mécanique, démontable après chaque utilisation et stocké dans un conteneur de 20 pieds, est essentiellement composé des éléments suivants :

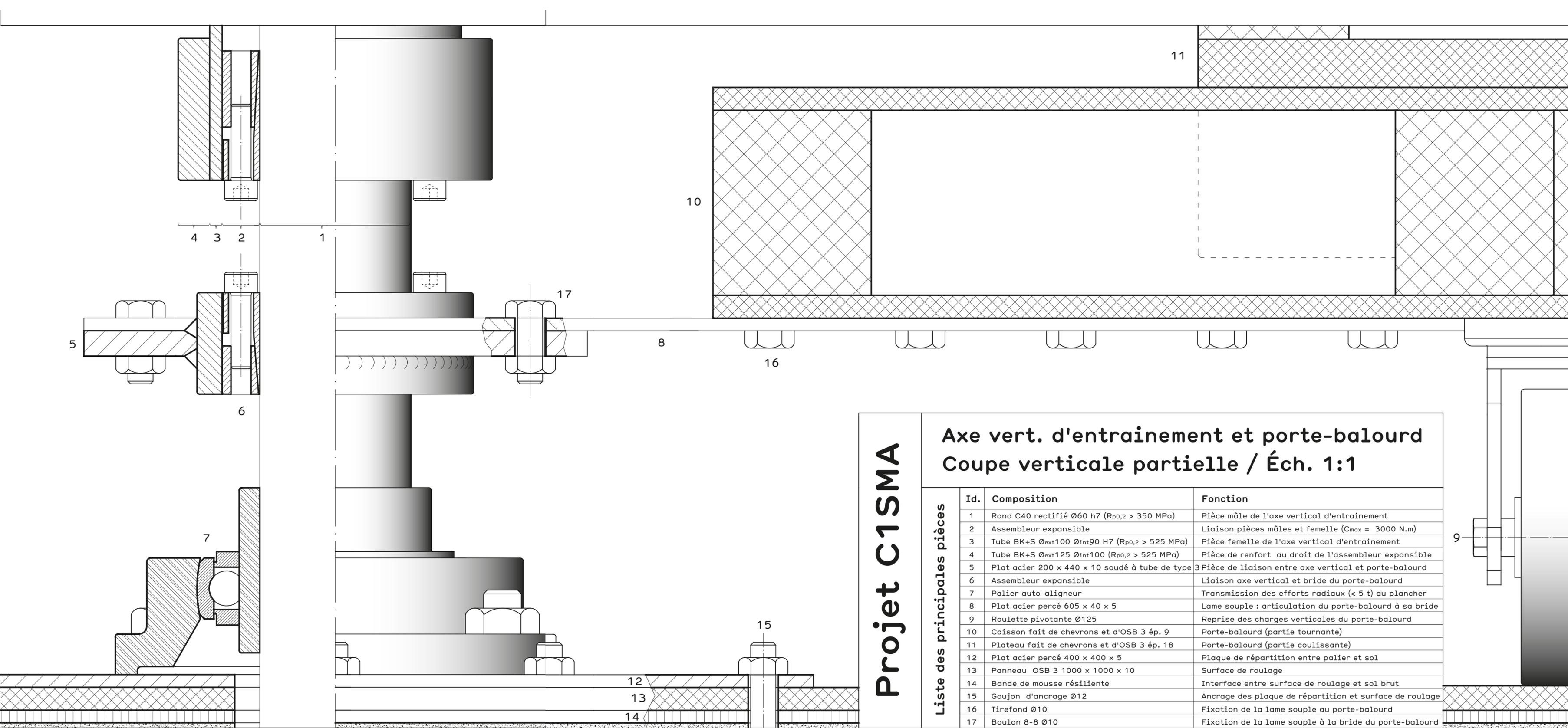
> Au RDC du bâtiment, un moteur asynchrone de 30 kW, piloté par un variateur de fréquence et associé à des réducteurs, entraîne deux axes d'entraînement horizontaux.

> Deux axes d'entraînement verticaux, connectés aux axes d'entraînement horizontaux par l'intermédiaire de renvois d'angle, traversent tous les planchers, du RDC jusqu'au dernier niveau. Ces axes, composés de ronds et de tubes liés par des assembleurs expansibles, peuvent s'adapter à différentes hauteurs d'étages.

> À chaque étage, deux balourds sont entraînés en rotations contrarotatives par les axes verticaux. La vitesse de rotation (1 à 10 Hz) et la masse de chaque balourd (20 à 250 kg) dépendent principalement de la hauteur du bâtiment testé.

Les performances visées sont des accélérations de l'ordre de 0,1 g (resp. 0,7 g) et des déplacements de 2 cm (resp. 1 mm) en tête de bâtiments de vingt (resp. deux) étages.

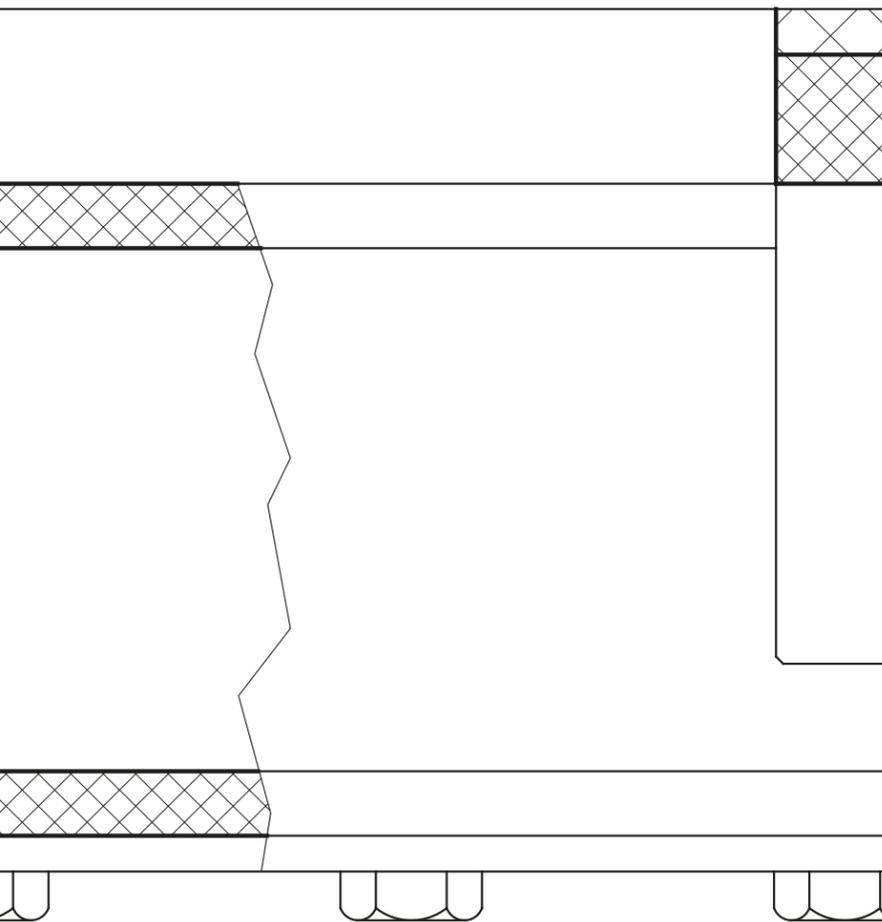




Projet C1SMA

Axe vert. d'entrainement et porte-balourd Coupe verticale partielle / Éch. 1:1

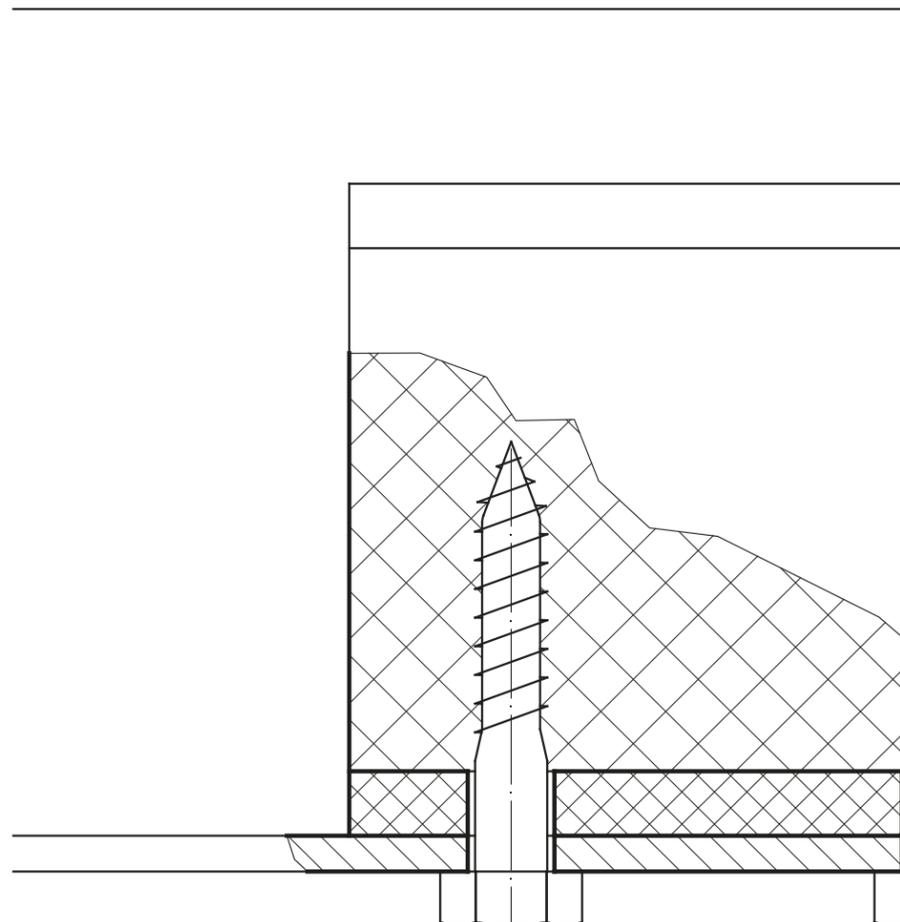
Id.	Composition	Fonction
1	Rond C40 rectifié Ø60 h7 (Rp0,2 > 350 MPa)	Pièce mâle de l'axe vertical d'entrainement
2	Assembleur expansible	Liaison pièces mâles et femelle (C _{max} = 3000 N.m)
3	Tube BK+S Ø _{ext} 100 Ø _{int} 90 H7 (Rp0,2 > 525 MPa)	Pièce femelle de l'axe vertical d'entrainement
4	Tube BK+S Ø _{ext} 125 Ø _{int} 100 (Rp0,2 > 525 MPa)	Pièce de renfort au droit de l'assembleur expansible
5	Plat acier 200 x 440 x 10 soudé à tube de type 3	Pièce de liaison entre axe vertical et porte-balourd
6	Assembleur expansible	Liaison axe vertical et bride du porte-balourd
7	Palier auto-aligneur	Transmission des efforts radiaux (< 5 t) au plancher
8	Plat acier percé 605 x 40 x 5	Lame souple : articulation du porte-balourd à sa bride
9	Roulette pivotante Ø125	Reprise des charges verticales du porte-balourd
10	Caisson fait de chevrons et d'OSB 3 ép. 9	Porte-balourd (partie tournante)
11	Plateau fait de chevrons et d'OSB 3 ép. 18	Porte-balourd (partie coulissante)
12	Plat acier percé 400 x 400 x 5	Plaque de répartition entre palier et sol
13	Panneau OSB 3 1000 x 1000 x 10	Surface de roulage
14	Bande de mousse résiliente	Interface entre surface de roulage et sol brut
15	Goujon d'ancrage Ø12	Ancrage des plaque de répartition et surface de roulage
16	Tirefond Ø10	Fixation de la lame souple au porte-balourd
17	Boulon 8-8 Ø10	Fixation de la lame souple à la bride du porte-balourd



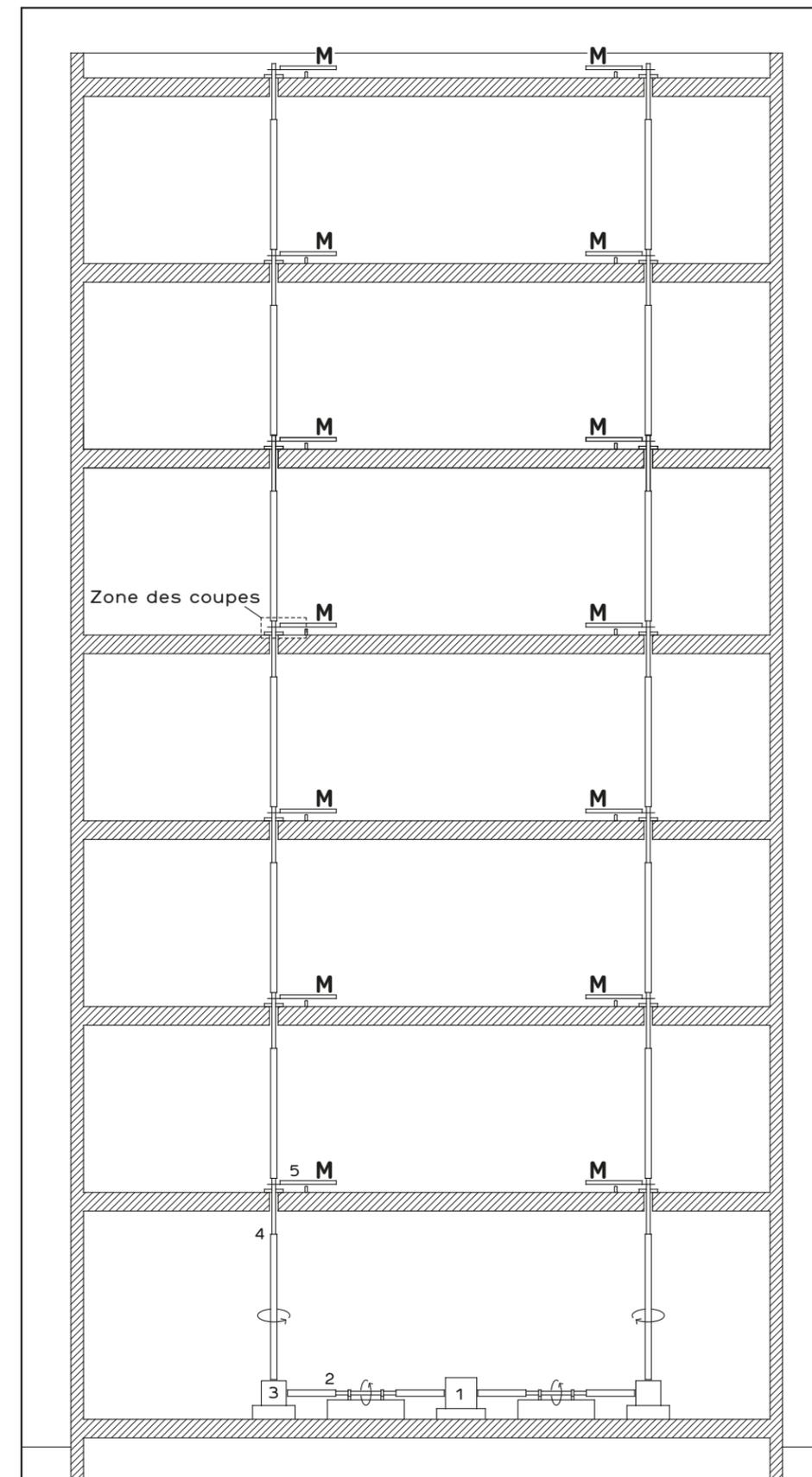
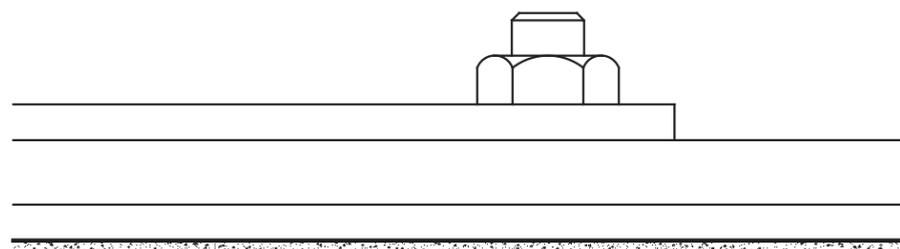
Coupe verticale partielle
Éch. 1:1

Liste des principales pièces

Id.	Composition
1	Rond C40 rectifié Ø60 h7 (Rp0,2 > 350 MPa)
2	Assembleur expansible
3	Tube BK+S Øext100 Øint90 H7 (Rp0,2 > 525 MPa)
4	Tube BK+S Øext125 Øint100 (Rp0,2 > 525 MPa)
5	Plat 200 x 440 x 10 soudé à tube de type 3
6	Assembleur expansible
7	Palier auto-aligneur
8	Plat acier percé 605 x 40 x 5
9	Roulette pivotante Ø125
10	Caisson fait de chevrons et d'OSB 3 ép. 9
11	Plateau fait de chevrons et d'OSB 3 ép. 18
12	Plat acier percé 400 x 400 x 5
13	Panneau OSB 3 1000 x 1000 x 10
14	Bande de mousse résiliente
15	Goujon d'ancrage Ø12
16	Tirefond Ø10
17	Boulon 8-8 Ø10



16



Projet
C1SMA

Schéma général du dispositif
d'excitation mécanique / Éch. 1:100

Id.	Élément
1	Moteur + réducteur
2	Axe d'entraînement horizontal
3	Renvoi d'angle
4	Axe d'entraînement vertical
5	Porte-balourd

L'Architecture des anges

Depuis le traumatisme du 11 septembre 2001 notamment, le monde occidental semble avoir perdu foi en une architecture érectile et solide, d'apparence pérenne. Pléthore de projets architecturaux et urbains substituent aujourd'hui au monument, vides et trous, miroirs d'eau, fumées, poussières et brouillards... Loin d'envisager le construit comme une garantie de visibilité et d'immortalité, le XXI^e siècle serait plutôt celui des « édifices-nuages » pour reprendre le terme d'Hubert Damisch¹. Que l'on songe au Miroir d'eau² de Michel Corajoud ou à la Silence fountain³ de Tadao Ando par exemple, cette approche immatérielle de l'architecture relève souvent de projets événementiels à vocation spectaculaire. Le travail de François Perrin aborde cet enjeu autrement : son agence Air Architecture basée à Los Angeles, développe un ensemble de projets architecturaux et curatoriaux d'habitations aériennes pleinement ancrées dans la réalité économique et écologique de notre quotidienneté – pour une pratique en apesanteur de l'architecture.

Saut dans le vide

Anne-Valérie Gasc (AVG) Vous avez été l'auteur d'une exposition⁴ et d'une édition⁵ importantes sur le projet d'Architecture de l'air d'Yves Klein. Sans la radicalité utopique de cette architecture sans toit ni plancher qu'il a illustrée en 1961, Claude Parent n'aurait, je crois, jamais inventé la fonction oblique en architecture. En quoi cette architecture de l'air a-t-elle influencé votre propre pratique ?

François Perrin (FP) La découverte hasardeuse de *L'Architecture de l'air* dans une galerie de Saint-Germain-des-Près lorsque j'étais étudiant à l'école des Beaux-Arts de Paris, a été effectivement très importante. À cette époque, je travaillais déjà à l'idée de réunir l'architecture et le paysage, de créer des bâtiments réceptifs au climat. Qu'un artiste dont j'aimais le travail, s'intéresse à l'architecture dans des directions concordantes aux miennes, a été déterminant dans l'évolution de ma recherche. Beaucoup de gens ne connaissaient alors pas cette partie de son œuvre. Consacrer un livre et une exposition à ce projet d'Yves Klein fût donc une évidence pour moi. Par un heureux hasard là encore, l'exposition s'est déroulée à la Schindler House⁶ dont plusieurs des concepts fondateurs liés à l'occupation de l'espace et le rapport à la nature, recourent ceux de l'utopie architecturale d'Yves Klein. Claude Parent, en contact direct avec Yves Klein en tant que dessinateur des idées de l'artiste, m'a souvent répété combien il a été profondément marqué

1. Hubert Damisch, « Effacer l'architecture ? », conférence au CCA (Centre Canadien d'Architecture), Montréal, 8 mai 2004.

2. Michel Corajoud, *Miroir d'eau* (aménagement de la place de la Bourse), Bordeaux, 2006.

3. Tadao Ando & Blair Associates, *Silence fountain*, Londres, 2011.

4. François Perrin (commissariat), *Yves Klein : Air Architecture*, MAK Center for Art and Architecture, Schindler House, Los Angeles, 2004.

5. Peter Noever et François Perrin, *Yves Klein : Air Architecture*, Berlin, Hatje Cantz Publishers, 2004.

6. Construite en 1921-22, la Kings Road House, aussi connue sous le nom de Schindler House, est une maison de West Hollywood en Californie dessinée par l'architecte Rudolf Schindler. Aujourd'hui, elle accueille le MAK Center for Art and Architecture de Los Angeles.

par cette collaboration que ce soient ses premiers projets qui articulaient des volumes en déséquilibre dans le vide, l'invention de la fonction oblique ensuite ou ses derniers travaux sur la surpopulation de la planète et l'exploration des sous-sols pour une architecture du futur.

Mes premiers projets à Paris ont été aussi, en partie, influencés par *L'Architecture de l'air* : une série de terrasses plantées pour l'Institut Curie⁷, une architecture des odeurs et des sens au design immatériel et invisible conçue en collaboration avec les artistes Christophe Berdager et Marie Péjus pour les bureaux d'une *start-up*⁸ par exemple. Depuis mon arrivée à Los Angeles, j'ai par ailleurs construit plusieurs maisons qui fonctionnent sans air conditionné grâce à leur implantation dans des sites aux topographies et micro-climats différents (la région en possède vingt-trois) et leurs volumes et matériaux qui créent un dialogue particulier avec l'environnement. Mes architectures acceptent ou refusent l'ensoleillement (le chauffage), la brise marine (la ventilation) et la pluie (le recyclage).

Air liquide

AVG Vous établissez un lien inattendu mais étroit entre l'arrivée du surf et la modernité architecturale au début du XX^e siècle. En quoi la fluidité visuelle et physique des espaces modernes, lumineux, continus et transparents, est-elle comparable à l'expérience du chevauchement de la vague et du glissement sur l'eau ?

FP J'ai développé cette approche à l'occasion d'une conférence à l'École Spéciale d'Architecture pour un *workshop* que je donnais sur le skateboard et l'architecture⁹. Je trouvais alors dans la pratique du surf comme du skateboard (inventé lui-même par les surfers), un nombre d'équivalences important avec les thèmes de l'Architecture moderne : les *spots* de surf en tant que sites naturels (les vagues) comme construits (les villages qui les entourent), ont un rapport très spécial au paysage auquel ils s'intègrent souvent parfaitement. Ils induisent une bonne lecture de la nature et de ses phénomènes (courants, houles, vents) de sorte que l'intervention du corps comme de la construction se positionne dans les meilleures conditions : sans jamais s'opposer aux forces naturelles. L'historien de l'architecture Thomas Hines appelle cela « l'architecture du soleil¹⁰ » : les maisons se sont ouvertes vers l'extérieur pour se fondre dans leur environnement. J'ai donc pensé qu'un parallèle entre la pratique moderne du surf qui s'est largement développée autour de Los Angeles au cours du XX^e siècle et l'émergence de l'Architecture moderne en Californie (à travers les projets de Frank Lloyd Wright, Rudolf Schindler, Richard Neutra, John Lautner ou Frank Gehry) était possible. Les liens que j'ai alors établis entre l'architecture et le surf se tissent au niveau conceptuel, les sensations sur une vague étant éloignées de celles d'un déplacement à travers un bâtiment, même en verre. Cependant, on peut imaginer aisément une architecture et son occupant qui soient plus en phase avec les conditions météorologiques dans lesquelles ils sont immergés – à l'image du surfer qui utilise sa planche pour chevaucher les vagues en mouvement.

7. François Perrin, *Terrasses jardins pour le département d'oncologie pédiatrique de l'Institut Curie*, Paris, 1994-1996.

8. François Perrin, Christophe Berdager & Marie Péjus, *Bureaux de la Start Up (no name)*, Paris, 2000.

9. François Perrin, « Skate Specific Architecture », conférence d'introduction au *workshop* éponyme, ESA (École Spéciale d'Architecture), Paris, 26 mars 2012.

10. Thomas S. Hines, *Architecture of the Sun : Los Angeles Modernism, 1900-1970*, New York, Rizzoli Press, 2010.

AVG Du mur-rideau à la maison-ruban, pouvez-vous nous parler plus précisément de votre projet de maison pour skateur : la PAS House¹¹ à Malibu ?

FP C'est une maison dans laquelle on peut « skater » toutes les surfaces. L'idée était de créer une structure hybride à mi-chemin entre une maison et une rampe de skate. Plutôt que de placer des modules de skate à l'intérieur d'une maison ou de meubler un skatepark, tous les éléments sont ici intégrés à l'architecture. Conceptuellement, la maison fonctionne comme un ruban qui crée une surface continue « skatable » depuis l'extérieur jusque l'intérieur de l'architecture. Elle est divisée en trois espaces : un espace public avec salon, salle à manger et cuisine, un espace privé avec chambre et salle de bain et un troisième espace pour la pratique exclusive du skateboard. Chaque espace peut être « skaté » : sol, mur et plafond sont continus et forment un tube de trois mètres de diamètre au design fluide. Le mobilier est « skatable » également : espaces de rangement, table de la cuisine ou lit sont intégrés dans la courbe des parois. La PAS House est la première maison à être entièrement utilisée pour la pratique du skate tout en demeurant un logement aux fonctionnalités traditionnelles. C'est un lieu unique pour une génération de skateurs qui ont toujours rêvé de pratiquer leur sport chez eux. Au niveau architectural, cela représente un moment charnière dans l'évolution de ma pratique : la construction d'un espace géométrique non euclidien avec une surface continue qui crée une nouvelle expérience de l'espace domestique, quelque chose de plus fluide et dynamique qu'auparavant, qui reflète davantage notre style de vie contemporain. Le projet initial a été prévu pour un terrain dans les montagnes de Malibu, au dessus de la célèbre vague. Cependant, la nature de la construction et la typologie des volumes ont été pensés pour que cette structure puisse être implantée dans n'importe quel terrain sous réserve d'un travail paysagé adéquat qui permette de relier cette maison à son environnement et de pratiquer le skateboard librement entre l'intérieur et l'extérieur de l'architecture.

AVG Toile aluminium tendue et pliée sur la plage, peut-on voir dans votre Miami Air Hotel¹² non pas une architecture à « skater » mais plutôt une architecture de skateur en tant qu'élément de connexion horizontale indifférenciée de l'espace, de principe d'enchaînement continu de surface ?

FP Invitée à la foire internationale d'art contemporain *Art Basel Miami* en 2006, la Mountain School of Art, une école gratuite créée par les artistes Piero Golia et Eric Wesley à Los Angeles, m'a demandé de concevoir et construire une structure économique pour héberger leurs étudiants pendant la durée de l'événement. L'idée de départ était de répondre aux conditions climatiques particulières du lieu dont la caractéristique principale est le fort ensoleillement. Nous nous sommes positionnés sur la plage et avons construit une tente en toile d'aluminium. Cette toile agricole, que j'ai utilisée pour plusieurs projets, outre la légèreté de sa mise en œuvre et de son impact visuel comme constructif sur le site, permet de se protéger du soleil tout en faisant circuler l'air librement. Elle s'intègre parfaitement à la couleur du sable et crée une forme continue avec le paysage. Le Miami Air Hotel est une sorte de « bâtiment furtif » qui répond aux contraintes fonctionnelles et se place à l'intérieur du système mais avance à pas masqués, à l'image de la Mountain School of Art. C'est une architecture de skateur au sens intrusif du terme : un objet qui propose un usage émancipé et sans impact durable d'un site déjà là.

11. François Perrin, *Pas House* (projet), Malibu, États-Unis, 2011.

12. François Perrin, *Miami Air Hotel*, Miami Beach, États-Unis, 2006.

Air conditionné

AVG Votre projet Dead Mall, conçu en collaboration avec les artistes Christophe Berdaguer et Marie Péjus, projette la reconversion d'un mall déserté de Los Angeles en un nouveau type d'espace public : un paysage vide aux formes biologiques ouvertes et mouvantes. Imaginez-vous que ce temple de l'air conditionné (de l'escalier mécanique et de la nature artificielle pour en reprendre le portrait dressé par Rem Koolhaas¹³) puisse devenir un lieu de liberté d'usage et de respiration urbaine, une plateforme de skate par exemple ?

FP Ce projet développé avec Christophe Berdaguer et Marie Péjus, répondait à la question « Comment recycler les *shoppings malls* abandonnés à travers le pays ? » du concours *Dead Mall* organisé par le L.A. Forum for Art and Architecture en 2002. Notre proposition ouvrait une nouvelle perspective : celle de transformer un espace public fermé et climatisé en un espace ouvert et paysagé à l'image des grands parcs urbains des métropoles comme New York, Londres ou Paris. Notre parti a consisté à retirer les murs et le plafond du *mall* pour n'en garder que les plateformes de circulation horizontales et verticales, et à remplacer le parking alentour au centre commercial, par un parc. En substituant à l'asphalte (qui réchauffe considérablement l'environnement) une sélection de plantes locales, il s'est alors agi de reconnecter ce lieu au paysage régional. Quant aux anciennes plateformes de circulation, elles deviennent des lieux remarquables de culture (de performances, spectacles ou concerts par exemple) aussi bien que des lieux de vie quotidienne (marché bio, marché aux puces...). Le déploiement de cet espace public au cœur d'un parc se lit alors comme une clairière artificielle dont le centre est occupé par un monument circulatoire en mémoire d'une époque consumériste révolue. On passerait ainsi d'une circulation fluide mais conditionnée (par les escalators notamment) à une plateforme à investir librement par des flux ouverts et improvisés à l'image de l'appropriation sauvage de l'espace que propose le skate.

AVG Vous travaillez la ventilation naturelle de vos constructions avec beaucoup d'attention. Votre *Brentwood Air House*¹⁴ est emblématique de cette approche écologique : le mur y est remplacé par une enveloppe d'air. Dès lors votre approche aérienne de l'architecture substitue à une illustration visuelle (une absence de murs), une réalité constructive : une maison édifiée et éprouvée avec la « matière air ». Loin d'être assujettie à la technologie, votre architecture de l'air est permise par des procédés constructifs simples. Peut-on comprendre votre travail comme une réponse réaliste aux hypothèses utopiques d'Yves Klein ?

FP Comme la majeure partie de mes projets, la *Brentwood Air House* essaie de répondre de manière économique et logique, aux questions contemporaines de l'environnement. Aujourd'hui, il existe toute une série de recettes à utiliser pour que votre bâtiment obtienne un label environnemental mais cela n'en fait pas, à mes yeux, des bâtiments intelligents. Un design radical (un volume géométrique répondant à l'orientation du site et de ses environs) associé à des techniques – souvent anciennes – de climatisation naturelle d'un espace (ensoleillement, ventilation, etc.) ainsi que l'utilisation de **matériaux contemporains** voire *high tech* – souvent issus de l'industrie agricole – me permettent, à mon avis, de créer des projets à la fois ancrés dans une histoire architecturale et paysagère, et résolument tournés vers le futur.

13. Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Éditions Payot, 2011.

14. François Perrin, *Brentwood Air House*, Santa Monica, 2007.

Les idées d'Yves Klein sur l'architecture, comme toutes les idées des artistes et architectes radicaux de l'époque (Buckminster Fuller, Frei Otto, Superstudio...), doivent rester des directions pour envisager ce qu'est une architecture contemporaine ; non pas en reproduisant des projets qui ne font plus sens aujourd'hui mais en réadaptant leurs concepts à nos moyens contemporains.

Architecture dissoute

AVG Le fantasme d'une architecture qui se dissoudrait dans son environnement a été notamment porté par Bruno Taut qui, entre 1919 et 1920, avait initié, sur ce sujet, une correspondance secrète intitulée *la Gläserne Kette* (la « Chaîne de verre »). À l'époque, la projection d'une architecture transparente est synonyme d'architecture de verre. Mais l'utopie de la dématérialisation architecturale semble avoir trouvé aujourd'hui, à l'heure de la conception numérique et de l'esthétique ductile de l'architecture paramétrique, ses modalités d'épanouissement constructif.

Votre production architecturale expérimente diverses stratégies visuelles (transparence, camouflage...) comme temporelles (architecture poreuse, éphémère...) dont l'enjeu vise une même dissolution, une absolue fluidité, conductibilité de l'espace. Quel est votre rapport à la puissance d'abstraction de l'outil de conception comme de construction numérique ?

FP La disparition radicale de l'objet architectural m'intéresse mais je suis plus concerné par son intégration réussie au sein du paysage, son dialogue actif avec les éléments extérieurs. Paradoxalement, cela crée parfois un objet très présent visuellement. La tentative de dématérialisation de l'architecture est effectivement récurrente au cours du siècle dernier avec le développement de la construction en verre que ce soit pour des maisons comme pour des tours de bureaux. Cela dit, l'idée d'une architecture invisible est fautive. Mies Van der Rohe n'a jamais réalisé la transparence absolue qu'il avait recherchée pour son projet de tour de bureaux à Berlin notamment. Et pourtant, ses recherches et sa production restent exemplaires à mes yeux. La visite récente de la *Farnsworth House* à Chicago m'a conforté dans mon exigence de simplicité (et non pauvreté) géométrique et d'intégration de l'architecture à son environnement, ici par les jeux de réflexion des façades en verre.

Je me suis aussi beaucoup intéressé à l'architecture numérique et à la possibilité de construire des mondes virtuels¹⁵. Comme beaucoup d'architectes, j'y ai vu de nouveaux territoires à investir et construire, offrant, en même temps qu'un nouveau marché, la possibilité de concevoir des projets plus complexes et créatifs. La fondation Guggenheim, célèbre pour ses architectures novatrices, avaient engagé une réflexion sur la construction d'un espace virtuel en 1998¹⁶. Toutes ces recherches n'ont pas encore abouti à de véritables projets et encore moins créé une nouvelle économie pour les architectes. Le web n'a pas vraiment investi la troisième dimension et les communautés virtuelles n'ont pas construit d'architectures spécifiques. Il est peut-être trop tôt mais toutes ces recherches ont enrichi l'architecture que je développe concrètement et j'aime assez ce va-et-vient entre le réel et le virtuel.

15. Cf. notamment le projet *WorldPlusPlus* avec l'artiste Miltos Manetas (*World++*, Electronic Orphanage, Los Angeles, 2001) et l'exposition *E-space* (*E-space*, Purple Institute, Paris, 1999).

16. Cf. Asymptote, *The virtual Guggenheim Museum - Iscapes 1.0*, New-York, 1998.

AVG Et pourtant, si ce n'est sur une architecture invisible, c'est bien sur une « anti-architecture » que vous travaillez aujourd'hui ?

FP Oui, mon prochain projet consiste à construire la *Bulle environnementale* ou *Anti-Maison* imaginée en 1965 par le designer François Dallegret en illustration de l'article « A Home is not a House » de Reyner Banham dans la revue *Art in America*. Banham et Dallegret avaient imaginé la disparition des éléments architecturaux classiques d'une maison (toit, fenêtres, cheminée) au profit d'une machinerie technique qui concentre toutes les nécessités de la vie moderne. Ce totem technologique permettait de libérer le reste de l'espace délimité alors par une bulle transparente. Programmé à l'occasion de la prochaine biennale *Performa* de New York, ce projet sera construit en novembre 2017 au cœur de Manhattan, à Madison Square Park. Il fera office de plateau de danse et sera ouvert aux performances de différentes compagnies. Cet extraordinaire édifice réactualisera les questions posées dans les années 60 par cette période d'utopie architecturale : quel est l'avenir de l'architecture résidentielle ? Comment vivrons-nous dans l'espace domestique de demain ? Mais aussi... que sont devenus ces rêves d'architecture immatérielle connectée ? En quoi ces thèmes sont-ils encore pertinents aujourd'hui ? Initiateur d'un ensemble de déplacements en Europe, cet objet manifeste parlera aux hommes comme à d'éternels nouveaux habitants : les nomades du futur.

FRANÇOIS PERRIN

0140

0141

Présentation des auteurs

Maeva Aubert

Née en 1970 à Paris

Durant ses études d'Histoire de l'art et d'esthétique à l'université Paris 1, elle travaille, de 1993 à 1997, au département « Cinéma expérimental et films d'artistes » au Centre Pompidou. De 1997 à 2000, elle séjourne à New York où elle suit des cours de réalisation au Brooklyn College et au Film Video Art (FVA). Elle mène, parallèlement, un travail de chercheur et d'archiviste pour le musée Guggenheim et l'Anthology Film Archives, cinémathèque dédiée au cinéma d'avant-garde. En 1999, elle fonde *The French Short Film Festival* à New York, également présenté à l'Egyptian Theater de Los Angeles. *Loisada, Avenue C*, son premier documentaire de création sur un jardin communautaire à New York, a été présenté dans différents festivals et centres d'art en France et à l'étranger. *China 66*, à la fois film et installation vidéo en trois écrans, a fait l'objet d'une acquisition par le FRAC PACA en 2009. Elle est programmatrice cinéma et vidéo indépendante pour différentes structures culturelles.

Marine Bagnéris

#|||||||Marine Bagnéris, ENSA Marseille, UMR 3495 MAP CNRS/MCC|||||||

Marie Bovo

Née en 1967 à Alicante, Espagne

Marie Bovo photographie les horizons incertains, les états intermédiaires, les frontières indéfinissables entre la mer, le ciel et la terre, entre le jour et la nuit, entre la ville et l'espace inoccupé... et transforme chaque paysage en « image-lieu ». Organisés en séries, ses clichés frappent par leur étrange beauté plastique presque surnaturelle, leur force d'évocation poétique et leurs inspirations littéraires, tout en mettant en jeu des implications géopolitiques ou sociales profondément ancrées dans le réel. Son travail est régulièrement exposé en France comme à l'étranger (Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2010 ; FRAC PACA, Marseille, 2015 ; California Museum of Photography, Los Angeles, 2016...). En 2017, sa série photographique *Stance* a été exposée aux Rencontres de la photographie d'Arles. Marie Bovo est représentée par la galerie Kamel Mennour.

Emmanuelle Chiappone-Piriou

Née en 1985 à Bruxelles

Architecte D.E. (ENSAP La Villette, Paris) et historienne de l'architecture (université Paris 1), elle est commissaire et auteur indépendante, basée à Paris. Sa recherche porte sur l'architecture « à la limite », en relation aux autres sphères disciplinaires. Elle est critique invitée pour la 2^{ème} saison 2017 de la Plateforme de la création architecturale (Cité de l'Architecture, Paris) et collabore étroitement avec des galeries et des artistes, notamment au sein du groupe de recherche [we]S.A.N.K (Speculative Architectures of Neganthroposcenic Kronotopias) avec Vincent Roumagnac. Elle publie des essais, écrit pour des catalogues d'exposition, donne des conférences et intervient régulièrement dans des écoles d'architecture (ENSA Versailles, ENSA Lille, Cornell University, HEAD Genève). De 2011 à 2016, elle a occupé le poste de chargée de programmation au FRAC Centre (Orléans). Auparavant, elle a collaboré à de nombreuses expositions dans le contexte institutionnel des Centre Pompidou et Centre Pompidou-Metz (2009-2010), puis chez OMA/AMO (OMA/Progress, Barbican Art Gallery, 2011).

Alexandre de la Foye

Né en 1973 à Toulouse

Ingénieur, architecte et docteur en sciences pour l'ingénieur (option génie civil), Alexandre de la Foye est Professeur à l'ENSA-Marseille. Il y est actuellement responsable du DPEA « Construction parasismique », formation *post-master* s'adressant à des architectes et ingénieurs. Il est également engagé dans plusieurs actions de recherche dans le domaine de la construction parasismique au sein du laboratoire Project[s] ; le projet *CISMA*, notamment, consiste en la conception et la fabrication d'un dispositif mécanique destiné à exciter des bâtiments voués à la démolition afin de caractériser leur comportement dynamique dans le domaine post-élastique. Depuis 2013, il réalise régulièrement des expertises et formations d'ingénieurs pour le compte du Ministère des Travaux Publics de la République d'Haïti dans le cadre d'un programme de renforcement du bâti existant mis en place après le séisme de 2010.

Anne-Valérie Gasc

Née en 1975 à Marseille

Artiste, normalienne de formation (département « Arts et création industrielle ») et Docteur en arts plastiques et sciences de l'art (université Paris 1), Anne-Valérie Gasc est maître-assistant à l'ENSA-Marseille où elle enseigne l'art contemporain. Elle est résidente à la Friche la Belle de Mai où se situe son atelier. Sa recherche artistique, présentée régulièrement en France comme à l'étranger, tisse un lien contradictoire entre les conditions d'apparition d'une œuvre d'art et celles de la disparition de l'architecture. En 2016, elle a bénéficié du soutien à la recherche et à la production artistique du CNAP (Centre National des Arts Plastiques). Anne-Valérie Gasc prépare actuellement une HDR en arts plastiques et sciences de l'art au sein d'AMU (Aix-Marseille Université).

François Perrin

Né en 1968 à Paris

Architecte (École d'Architecture de Paris-Val de Seine), commissaire d'exposition et enseignant, il vit et travaille à Los Angeles. Préoccupé par la spécificité du site, son travail architectural est toujours unique, relatif au contexte environnemental immédiat, et traite des problèmes liés aux exigences locales et durables. En tant que commissaire, il a organisé des expositions au croisement de l'art et de l'architecture, telles que *Air Architecture* sur Yves Klein au Mak Center for Art and Architecture à Los Angeles (2004), au Storefront for Art and Architecture à New York (2005) et au MAK de Vienne (2006) ou *Architectones* avec l'artiste Xavier Veilhan à la résidence Sheats-Goldstein à Los Angeles (2013). Actuellement, il travaille à la construction de la *Un-House* du designer Francois Dallegret qui sera présentée à New York puis en Europe. François Perrin a enseigné à l'UCLA, l'Art College of Design, au Cal Poly Pomona, l'université de Woodbury et au Sci-Arc. Il a donné des conférences sur son travail à l'échelle internationale, y compris à l'académie Jan Van Eyck, au MAK Vienne, à l'université de Columbia, l'USC, l'UCLA, l'université de Montréal et l'École Spéciale d'Architecture.

Matthieu Poitevin

Né en 1965 à Marseille

« Chevalier des arts et des lettres, romantique, obstiné, courageux, poétique et brutal », Matthieu Poitevin est architecte. À la tête d'ARM Architecture pendant plus de 20 ans, il dirige, en collaboration avec Fabrice Lextrait, l'agence devenue Caractère Spécial en 2014. Il est associé depuis cette date, à Thomas Brétignière. Prix de la première œuvre en 1998 pour les collèges Renoir et Rostand, Trophée national du paysage en 1998, « re-Prix de la première œuvre (en cachette) » pour le gymnase du Cosec à Marseille, Équerre d'argent en 2016 pour le Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne... Matthieu Poitevin est devenu architecte frichier en 2013 avec la Friche la Belle de Mai, « œuvre de sa vie jusqu'à la prochaine » qu'il a conçue et construite pendant plus de 20 ans. Il enseigne actuellement le projet architectural à l'ENSA-Marseille.

Gabriele Salvia

Né en 1986 à Tricarico, Italie

Il a suivi ses études d'architecture entre Rome, Bruxelles et Buenos Aires et a passé son diplôme à la Faculté de Rome La Sapienza en 2012. Depuis 2015, il est inscrit en doctorat au laboratoire Project[s] de l'ENSA-Marseille où il enseigne également au sein de l'atelier « Architecture, Ville et Territoire ». Son travail de thèse s'intéresse à l'avenir des autoroutes en milieu urbain et périurbain.

Ivry Serres

Né en 1974 à Orange

Architecte, il fait ses études à l'ENSA-Marseille et à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne en Suisse. Il a travaillé pour Laurent Beaudouin et Marc Barani avant de co-fonder en 2001 l'Atelier Fernandez & Serres à Aix-en-Provence avec Stéphane Fernandez. L'atelier est lauréat des Nouveaux Albums des Jeunes Architectures en 2004 par le Ministère de la Culture et de la Communication, lauréat du prix européen 40 UNDER 40 en 2011, Nominé pour l'European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award en 2013 et Lauréat de l'Équerre d'argent 2015 pour la catégorie culture, jeunesse et sport. En parallèle, Ivry Serres mène une activité d'enseignant à l'ENSA-Marseille depuis 2009. Il y prône un regard basé sur l'écoute, l'abstraction et le silence.

Pierre Alain Trévelo

Né en 1973 à Gap

Architecte et urbaniste, DPLG ENSAVT Marne-la-Vallée et titulaire d'un Master in Design Studies de Harvard GSD. Il a enseigné à l'ENSAVT Marne-la-Vallée, au Master Urbanisme de Sciences Po et est régulièrement invité pour des conférences ou des jurys (EPFL, UDP Santiago du Chili, ETSAV Barcelone, Hochschule Brême, ARC USI Mendrisio...). L'agence TVK est un bureau international d'architecture et d'urbanisme créé en 2003 par Pierre Alain Trévelo et Antoine Viger-Kohler. Architectes de la place de la République à Paris, engagés dans le Grand Paris, construisant à l'échelle européenne, TVK développe à Marseille le projet urbain *Quartiers Libres Saint-Charles – Belle de Mai*. Dans une discipline dominée par la dimension spatiale, TVK cherche à inscrire l'architecture dans la dimension temporelle : la transformation de la Terre dans le temps, par les hommes.

Pascal Urbain

Né en 1952 à Paris

Écolier à Lahr, Cannes, Bonneveine, Alger et Ferney-Voltaire, collégien à Genève et Aubervilliers, lycéen à la gare du Nord, bachelier à la gare de l'Est, étudiant à Saint-Germain-des-Prés, dessinateur à Nanterre, chômeur à la République, magasinier au sentier, projeteur à l'Arsenal et aux Champs-Élysées, révolutionnaire à Lisbonne, marié à Marseille, diplômé à La Villette, concepteur à Castellane et au cours Julien, rédacteur à Belsunce, chercheur à la Défense, libéral au Chapitre, programmiste à Montpellier et Lodève, concurrent à Saint-Just, exposé à Venise, conférencier à Plaisance et Tallinn, urbaniste à Nice et Cayenne, aménagiste à Lyon et Mulhouse, actionnaire à Saint Ferréol, enseignant à Lille, professeur, président et administrateur à l'ENSA-Marseille, docteur à Aix, Pascal Urbain est un architecte sans qualités.

Direction scientifique du numéro

Anne-Valérie Gasc

Comité de lecture

Anne-Valérie Gasc

Anna Guilló

Comité scientifique

Alexandre de la Foye

Anna Guilló

Stéphane Hanrot

Christel Marchiaro

Responsable de la publication

Jean-Marc Zuretti

Charte graphique

Patrick Lindsay

Administration / Édition

École Nationale Supérieure

d'Architecture de Marseille

184 Avenue de Luminy, 13009 Marseille

Tel. +33 (0)4 91 82 71 00

www.marseille.archi.fr

L'ouvrage a été produit, imprimé et façonné à l'ENSA-M.

Merci à tous ceux, personnel administratif, enseignants et étudiants, qui ont aidé à sa fabrication.

1^{er} tirage : 120 exemplaires.

La publication est téléchargeable au lien :

<http://minisite.marseille.archi.fr/spatium/>

Distribution / Diffusion

La Salle des Machines

La Friche La Belle de Mai

41 rue Jobin

13003 Marseille

Tel. +33 (0)4 95 04 95 95

librairie@lafriche.org

ISBN : 2-916153-17-9

EAN : 9782916153179

école nationale
supérieure
d'architecture
de marseille

Unité de Recherche **project[s]**



tête
à tête

LESA

ART-0
-RAMA

 Faculté des Arts, Lettres,
Langues et Sciences humaines
Aix-Marseille Université



**école nationale
supérieure
d'architecture
de marseille**