

En activité depuis 2004, la Maison de l'architecture est la Maison des 10 000 architectes en Ile-de-France. Elle est l'espace unique de la réflexion architecturale, urbaine et paysagère à l'échelle régionale en accueillant, travaillant et programmant en collaboration avec les élus et leurs services, les maîtres d'ouvrage, les urbanistes, les promoteurs, les notaires et les avocats, les ingénieurs, les constructeurs et les industriels.

Avec eux tous, la Maison de l'architecture Ile-de-France s'affirme comme le lieu du rayonnement et de la parole des métiers et de leurs acteurs qui œuvrent quotidiennement au cadre de vie en Région capitale.

Elle est membre du Réseau des maisons de l'architecture qui regroupe les 33 maisons de l'architecture réparties sur le territoire national afin de piloter les projets et actions de médiation de la culture architecturale d'envergure nationale, transfrontalière et européenne. Il bénéficie du soutien du Ministère de la culture et de Conseil national de l'Ordre des architectes.

Dominique Boré,
Présidente de la Maison de l'architecture Ile-de-France

Chaque année, la Maison de l'architecture Ile-de-France remet un prix pour distinguer une sélection de mémoires et de diplômes réalisés dans les écoles franciliennes. Une exposition présente les diplômes lauréats sur la mezzanine de la Maison de l'architecture Ile-de-France, dans la chapelle se tient une journée d'étude. Au cours de cet événement, les mémoires lauréats sont présentés par les jeunes architectes et les séminaires dans lesquels ils sont réalisés sont exposés par les enseignants et professeurs. Un débat, entre les jeunes diplômés et les directeurs de mémoires des différentes écoles permet d'aborder collectivement certaines questions : quels sont les spécificités de la recherche en architecture, dans un champ disciplinaire qui se structure autour du projet ? Qu'empruntons-nous aux autres champs, des sciences humaines et sociales à l'histoire de l'art en passant par les sciences de l'ingénieur ? Quelles sont les porosités à identifier entre le laboratoire et le séminaire ? Quels dispositifs de recherche sont-ils mobilisés dans la grande enquête que constitue celle du mémoire en architecture ?

Cette publication présente, sous la forme d'articles scientifiques, les mémoires lauréats des éditions 2017 et 2018 du prix de la Maison de l'architecture Ile-de-France. Les séminaires au sein desquels ont été soutenu les mémoires sont également présentés par leurs directeurs et directrices, ce qui permet de saisir le cadre des recherches.

Si les mémoires de qualité participent à nourrir la recherche en architecture, ils permettent aussi, et surtout, à de futurs jeunes architectes, de structurer leurs questionnements, de construire leur démarche, d'identifier ce qui les interpelle. Le mémoire entrecroise trois temps ; celui du séminaire, moment d'échange avec son directeur et ses camarades, dans la salle de classe ; celui de l'enquête, moment de poursuite effrénée de ses hypothèses par une méthode bien ciselée ; celui de la restitution, moment de rédaction souvent plus solitaire et confiné. Ces trois moments, bien articulés, font du mémoire, un lieu chargé tant du débat de la salle de classe que des questionnements plus personnels de son auteur : un lieu qui construit des savoirs et surtout, qui construit une démarche.

Léa Mosconi,
Vice-présidente de la Maison de l'architecture Ile-de-France

Sommaire

- 8 Séminaire “Critique et histoires de l’architecture”**
Pierre Chabard, ENSA Paris-la-Villette
- 10 D’avant-garde à néo-avant-garde, la réactualisation du constructivisme russe par les architectes de l’Architectural Association.
Nina Balliot
- 24 L’enseignement de David Georges Emmerich dans les écoles d’architecture. Un enseignement isolé ?
Auriane Bernard-Guelle
- 38 Une architecture de l’expiation : le Centre de documentation sur l’histoire du nazisme à Munich (2015)
Aurélie Reuther
- 52 Séminaire “Généalogie du projet contemporain ”**
Dominique Rouillard, ENSA Paris-Malaquais
- 56 Trois figures de l’insecte vivant dans l’espace anthropisé. Paradoxes de la dichotomie nature / architecture.
Delphine Lewandowski
- 66 Biodiversité & Chantier. Construire sur un monde vivant.
Héloïse Darves-Bornoz
- 78 Séminaire “Arts et faits politiques, dramaturgies actuelles des faits humains en situations”**
Jac Fol, ENSA Paris-Malaquais
- 82 L’hypertextualité au jardin. Une promenade à Ermenonville.
Giulia Tellier
- 94 Séminaire “Ecologie de la fabrique”**
Olivia Bianchi, ENSA Paris Val-de-Seine
- 100 L’école, lieu de construction d’un sujet et d’une société.
Carmen Maurice
- 114 Séminaire “Villes et territoire, entre histoire et actualité”**
Philippe Simon, ENSA Paris Val-de-Seine
- 116 Permanence et changement dans l’élaboration de l’urbain. Quel être contemporain pour la ville ?
Quentin Damamme

- 131 Séminaire “Faire de l’histoire”**
Françoise Fromonot, ENSA Paris-Belleville
- 134 High Rise, la tour d’habitation à travers l’oeuvre fictive de J.G. Ballard.
Edouard Fizelier
- 142 Séminaire dirigé par Philippe Potié et Paolo Amaldi**
- 142 Learning from Tirana.
Francelle Cane
- 157 Séminaire “Nouvelles pratiques urbaines”**
Manola Antonioli, ENSA Paris-la-Villette
- 160 Écriture et architecture : en premier lieu, la nécessité d’occuper l’espace.
Florian Bulou-Fezard
- 174 Séminaire “De l’utopie à la stratégie, les conditions contemporaines du projet”**
Soline Nivet, ENSA Paris-Malaquais
- 176 Que sont devenus les modernes ?
Florence Bousquet
- 189 Séminaire “Architecture, Environnement, Construction”**
Roberta Morelli, ENSA Paris-Belleville
- 192 La fabrique matérielle de la maison individuelle face aux enjeux écologiques.
Adèle Lachesnaie
- 207 Séminaire “Patrimoine, Tourisme et Projet”,**
Philippe Prost, ENSA Paris-Belleville
- 208 Confiner in fine, les laboratoires de sciences expérimentales au Collège de France.
Sophia Verguin
- 223 Séminaire “Lectures de l’espace social transformé”**
Laurent Gaissad, ENSA Paris Val-de-Seine
- 226 Psychotropes et architecture : d’une architecture psychotrope à une gestion socio-spécialisée des risques.
Armelle Breuil

Séminaire de recherche : Critique et histoires de l'architecture

ENSA Paris-la-Villette

Enseignants : Pierre Chabard, Sophie Descat, Laure Jacquin.

Le séminaire « Critique et histoires de l'architecture » est l'un des treize proposés en cycle Master à l'ENSA Paris La-Villette et l'un des trois composant le domaine d'études « Critique et technique ». Initiée dans les années 2000 par Hélène Jannière, cette aventure collective a associé plusieurs architectes historiens (notamment Antonio Brucculeri, Joanne Vajda, Karen Bowie et moi-même). Depuis que j'en ai repris la coordination en 2013, d'autres enseignants-chercheurs du champ HCA (Julien Bastoen (2013-2016), Sophie Descat (depuis 2016), Laure Jacquin (2016-2018), Louis Destombes (depuis 2018)) y ont activement pris part. Ensemble nous l'avons nourri, enrichi et réinventé, développant d'autres facettes, ouvrant de nouvelles pistes tout en restant fidèles au projet initial.

Comme le suggère son titre très général, le séminaire ne se définit ni par une thématique (comme le logement, le patrimoine ou les « risques majeurs ») ni par l'échelle de ses objets (architecturale, urbaine ou territoriale) ni, non plus, par une période historique de prédilection ou de spécialité. En ces matières, toute liberté est laissée à l'étudiant dont nous accueillons les centres d'intérêts, de curiosité et d'étonnement mais surtout les interrogations propres. Même embryonnaires et imparfaitement formulés, ces dernières constituent le point de départ et le moteur indispensable d'un travail de recherche et d'écriture proprement « original » (dont l'étudiant est littéralement l'« origine »).

Face à cet éclectisme thématique revendiqué, la cohérence du séminaire tient essentiellement à son positionnement épistémologique et méthodologique. Plus précisément, c'est en croisant certains outils de l'histoire et des sciences sociales que nous construisons ensemble l'objet de recherche de chacun. Cette approche socio-historique nous semble en effet particulièrement adaptée à la diversité et à la

1 : Cf. Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982).

2 : Christian Topalov, «Post-scriptum. Des livres et des enquêtes : pour un historicisme réflexif», in Bernard Lepetit et Christian Topalov, *La ville des sciences sociales*, Paris, Belin, 2001, p. 307-313.

3 : Manfredo Tafuri, *Théories et Histoire de l'Architecture*, Paris: éditions S.A.D.G., 1976 (1968), p.307.

4 : Bruno Latour, Albena Yaneva, «'Give me a gun and I will make all buildings move' : an ANT's view of architecture», in Reto Geiser (dir.), *Explorations in Architecture : Teaching, Design, Research*, Bâle, Birkhauser, 2008, p.85.

5 : Cf. Jeremy Till, Nishat Awan & Tajana Schneider, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, Londres, Routledge, 2011.

6 : John Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1991 (1962).

7 : Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, p.42.

8 : Theodor ADORNO, *Théorie esthétique*, 1974 (1970), p.17-18.

complexité des « mondes »¹ de l'architecture, d'hier et d'aujourd'hui.

Adhérant pleinement à « l'historicisme réflexif »² que proposait Christian Topalov pour déjouer toute tentation au présentisme et à l'anachronisme, nous nous attachons à resituer chaque fait dans son cadre spatial, temporel et social, en reconstruisant « l'étrangeté » de chaque période historique, y compris la nôtre. Dans cette perspective, l'histoire peut devenir un puissant levier critique, « une perpétuelle contestation du présent, (...) une menace aussi, si l'on veut, pour les mythes tranquillisants qui apaisent les inquiétudes et les doutes des architectes.³», en tout cas un formidable moyen pour problématiser l'architecture, à la fois comme champ culturel et comme espace social, à la fois comme domaine théorique et comme univers de formes et de pratiques, en perpétuelle reconfiguration.

A la manière de Bruno Latour et Albena Yaneva qui proposaient d' « abandonner la vue statique des bâtiments pour les saisir (...) comme un flux de transformations »⁴, nous entendons en effet porter une attention ouverte et pragmatiste à l'agir architectural, envisagé dans toute sa diversité, du projet de bâtiment à la « *spatial agency* »⁵ en passant par tous les faits de discours qui traversent, façonnent et produisent les mondes de l'architecture.

A cet égard, il nous paraît indispensable de surseoir a priori à toute séparation, opposition ou hiérarchie entre le « dire » et le « faire » de l'architecture, entre ses dimensions discursive et opératoire, observant, à la manière de John Austin⁶, que la « faire » revient parfois, pour l'architecte, à « dire » ce qu'elle est ou sera. Mobilisant les outils de l'histoire matérielle des productions culturelles, de l'ethnographie pragmatiste des controverses et surtout de la sociologie de la médiation, nous prêtons par conséquent une attention égale à tous les discours (même celui, très abondant, sur « l'indicible » de l'architecture), à tous leurs supports, à tous leurs usages, à tous leurs acteurs.

Débordant une simple histoire des idées, des styles ou des formes, des grands architectes et de leurs œuvres remarquables, cette socio-histoire de l'agir architectural situe de préférence ses enquêtes sur la ligne de tension entre autonomie et hétéronomie de l'architecture, sur sa mouvante frontière « disciplinaire » dont on sait, comme toute frontière, qu'elle « indique moins une limite entre deux ensembles homogènes qu'une intensification des trafics interfrontaliers entre éléments étrangers. »⁷ Plutôt que de partir d'une définition définitive et essentialiste de ce qu'est l'architecture, nous l'interrogeons par conséquent au plus près de la manière dont elle se fait, dans l'espace concret, impur, incertain et contesté, où elle « se détermine dans le rapport avec tout ce qu'[elle] n'est pas »⁸ et se réinvente sans cesse.

Pierre Chabard



D'avant-garde à néo-avant-garde, la réactualisation du constructivisme russe par les architectes de l'Architectural Association.

Au cours des années 1970, une référence jusqu'alors quasiment inconnue du monde de l'architecture ou du monde de l'art apparaît dans le langage des architectes présents à Londres. Il s'agit du constructivisme russe. En effet, des architectes tels que Rem Koolhaas, Zaha Hadid ou encore Bernard Tschumi commencent à l'utiliser dans leurs projets, leurs écrits ou leur pédagogie. Mais pourquoi et dans quelle mesure ces architectes qui ne font pas partie d'un même groupe ou d'un même mouvement s'emparent au même moment de la référence du constructivisme russe ? Comment se trouvent-ils au contact de cette référence et qu'est-ce qui les pousse à s'intéresser à cette période ? Que redécouvrent-ils du constructivisme russe: son idéologie ou sa forme ? Mais d'abord, qu'entend-on par constructivisme russe ?

Le terme constructivisme définit premièrement un mouvement pictural, non-figuratif, dont les origines sont communes avec le suprématisme de Malevich. Le constructivisme né en 1914 en Union Soviétique, compte des artistes tels que Exter, Rodchenko, Popova, Rozanova et d'autres.

Ce premier constructivisme n'est qu'une esthétique, une ambition plastique pure, et c'est en réaction à cela que se développe à partir des années 1920, suite à la révolution d'Octobre 1917, un autre constructivisme. Ce dernier fait écho aux audaces de la révolution des avant-gardes et adopte un ton idéologiquement

prononcé. L'idée générale est de créer un « art prolétarien » : de faire participer la classe laborieuse aux nouvelles conceptions de l'art. Il compte des peintres aussi bien que des sculpteurs tels que les frères Stenberg, Meduneki, Yoganson, El Lissitzky, Tatline ou Gabo. Ces idées se traduisent majoritairement dans des constructions telles que le Monument à la Troisième internationale de Tatline, mais elles s'étendent également à toutes les autres activités créatrices, comme le design, le cinéma, la littérature, la poésie etc.

C'est dans l'architecture que les constructivistes trouvent leur salut. Elle prend pour la première fois forme au début des années 1923 dans le projet du concours du *Palace of Labour* par les frères Vesnine. Cette architecture est promue par l'Union des Architectes Contemporains (O.S.A.), organisation effective entre 1924 et 1932 et comprend des architectes tels que les frères Vesnine, Moiseï Ginzburg, Andrey Burov et Ivan Leonidov. Dans leurs projets ces architectes cherchent à exacerber l'expression de la structure et la voient comme une fin en soit. Malgré, quelques dizaines d'années plus tard l'interprétation sculpturale que l'on donne au « style constructiviste » en Europe occidentale et aux USA, les constructivistes soviétiques n'ont jamais traité la forme architecturale comme sculpture. Cette approche était associée en fait à leurs rivaux, les architectes groupés autour de l'Association de Nouveaux Architectes (ASNOVA), effective de 1923 à 1928 et fondée par Nikolai Ladovski, ainsi qu'aux architectes indépendants comme Konstantin Melnikov, dont le formalisme a été violemment critiqué par les constructivistes. Ces architectes cherchent à créer de nouvelles formes artistiques en utilisant de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques.

Ce sont donc toutes ces définitions du mot constructivisme qu'il est important de prendre en compte car à partir des années 1970, dans le langage académique, l'expression « constructivisme russe » devint un synonyme d'« avant-garde russe » et donc de toutes les productions modernistes du pays. Cette inexactitude est aujourd'hui récurrente et Alla Vronskaya en explique la cause¹. D'un côté, El Lissitzky exporte le terme « constructivisme » en Allemagne, et l'artiste autrichien Laszlo Moholy-Nagy s'en saisit pour décrire son approche moderne de l'art, et surtout de la sculpture. De

1 : Voir VRONSKAYA Alla, *Deconstructing Constructivism*, dans : MORAVANSZKY Amos et LANGE Torsten, *East West Central, Re-Building Europe, 1950-1990 : Re-Framing Identities, Architecture's Turn to History 1970-1990*, Vol.3, Basel : Birkhäuser, 2017, pp. 149-163.

2 : GABO Naum, MARTIN Leslie et NICHOLSON Ben, *Circle : International Survey of Constructivist Art*, Londres : Faber and Faber, 1937.

l'autre, l'artiste constructiviste Naum Gabo quitte la Russie en 1922 et s'installe successivement en Allemagne, Angleterre et enfin aux Etats-Unis jusqu'à sa mort. Il publie un livre en 1937, *Circle: International Survey of Constructivist Art*², où il présente le constructivisme comme un mouvement international d'art. Les deux utilisations de ce terme représentent son état sculpturale premier et peut ainsi être confondu avec le formalisme des avant-garde russe, et leur volonté d'être autonome par rapport aux institutions sociales.

Une première redécouverte du constructivisme par le monde de l'art londonien.

3 : La Hayward Gallery est une extension du Southbank Centre arts. Elle a ouvert le 9 juillet 1968 et elle était à l'époque dirigée par l'Arts Council of Great Britain et avait pour vocation d'exposer la collection du Arts Council. Il est amusant de noter que ce bâtiment brutaliste, construit par des architectes membres d'Archigram, Ron Herron et Warren Chalk, est le lieu où va s'affirmer la volonté de se ressaisir du constructivisme pour les architectes qui cherchent justement à dépasser ces deux tendances.

C'est en 1971 que le milieu culturel londonien affirme l'importance et la légitimité de l'étude du constructivisme russe, alors peu connu du grand public, ou même du monde de l'art et de l'architecture. L'exposition *Art in Revolution : Soviet art and design since 1917* qui se tient du 26 février au 18 avril marque le point d'orgue de cette redécouverte. Ce qui fait l'importance de cette exposition, c'est tout d'abord qu'elle est organisée par l'*Arts Council of Great Britain* dans le bâtiment presque neuf de la *Hayward Gallery*³, ce qui lui donne du poids et lui confère un véritable statut. Ce ne sont plus seulement des petites galeries qui exposent et promeuvent l'art soviétique, mais bien une institution de renom, financée par le Gouvernement. De ce fait, la référence est validée par les plus hautes sphères du monde de l'art et de la société en générale.

C'est ensuite grâce à la diversité du matériel exposé que l'exposition de la *Hayward Gallery* séduit le public. Jusqu'alors, seulement quelques expositions monographiques avaient été organisées, essentiellement des peintures. Cette fois, ce sont des documents venant de tous les arts qui sont exposés: peinture, sculpture, théâtre, design de vêtements, cinéma, architecture... Cette diversité a pour résultat une immersion quasi totale dans le monde qui a fait naître le constructivisme et qui l'a vu évoluer. Le spectateur prend conscience du fourmillement intense des idées, projets et idéologies des constructivistes, particulièrement abouti dans le domaine de l'architecture.

4 : GRAY Camilla, *The Russian experiment in art, 1863-1922*, Op.cit. p.14.

C'est enfin par la qualité et la nouveauté des oeuvres réunies que cette exposition se distingue. Elle est organisée en partenariat avec le Ministère de la Culture de l'URSS ce qui permet d'exposer des œuvres inédites. Mais l'idée d'organiser l'exposition vient en fait de Camilla Gray-Prokofiev, qui est considérée comme la pionnière en matière de recherches sur les avant-garde russes. En effet, elle publie à Londres en 1962 le premier livre qui retrace l'histoire des artistes russes d'avant-garde, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*⁴, qui fait encore office de référence à notre époque. Grâce à cette publication, Camilla Gray-Prokofiev acquiert un statut et un poids lorsqu'il s'agit de traiter l'histoire des avant-garde russes justifiant alors l'influence qu'elle a pu avoir concernant l'organisation de l'exposition de la *Hayward Gallery*. Elle meurt tragiquement en décembre 1971, après avoir assuré la consécration des avant-gardes russes à la *Hayward Gallery*.

Si cette grande exposition marque l'avènement de la redécouverte du constructivisme russe, quelques galeries londoniennes avaient déjà commencé à exposer et collectionner l'art russe d'avant-garde. En effet, la galerie *Annely Juda Fine art* organise pendant l'été 1970 l'exposition *The Non-Objective World, 1914-1924*, dédiée en particulier à l'avant-garde russe, le Bauhaus et De Stijl. La galeriste Annely Juda est la première à voir de l'intérêt dans l'art non-objectif et à l'exposer, et elle renouvelle ces expositions thématiques chaque été jusqu'en 1973. Après l'exposition de la *Hayward Gallery*, la mode est lancée et de nombreuses autres galeries se mettent à exposer l'art russe d'avant-garde. Par exemple la *Fischer Fine art* organise en 1973 l'exposition *Tatlin's dream : Russian suprematist and constructivist art, 1910-1923*. Tous les plus grands artistes constructivistes et suprématises sont exposés et l'évènement est renouvelé trois ans plus tard sous le nom de *Russian Suprematist and Constructivist art, 1910-1930*.

Le monde de l'architecture réagit vivement à l'exposition de la *Hayward Gallery*, comme en témoigne la presse architecturale. *The Architect's Journal* publie le 24 février 1971 un article⁵ sur le constructivisme russe en relation avec l'exposition qui s'ouvrira deux jours plus tard. Mais les acteurs du monde de l'architecture ne s'en tiennent pas à publier de simples articles. Ils décident d'organiser le 9 mars 1971 un forum sur le constructivisme au *Royal Institute*

5 : «Art in Revolution : Russian Constructivist exhibition», *Architect's Journal*, (1971, 24 février), pp. 406-409.

6 : Retranscription du forum dans le *RIBA Journal* : «Constructivism : proceedings of a forum held at the RIBA on March 9 1971». *RIBA Journal*, (1971, Septembre), pp. 382-392.

of *British Architects* (RIBA)⁶, évènement d'une grande envergure mettant en évidence l'intérêt porté à cette exposition et à la référence du constructivisme russe. Dennis Sharp, président du forum et éditeur en chef du journal *Architectural Association Quarterly*, invite de nombreuses personnalités spécialistes du constructivisme russe à faire des interventions : Michael Scammell, Anatole Kopp, Gerritt Oorthuys ou encore Charles Jencks.

Ce forum est d'importance majeure, car il représente le réseau des spécialistes du constructivisme russe qui participe à sa redécouverte. La présidence de ce forum par Dennis Sharp fait pressentir l'importance que joue l'*Architectural Association School of Architecture* de Londres dans cette redécouverte. Ce soir-là, la majorité des intervenant sont directement ou indirectement en relation avec cette école.

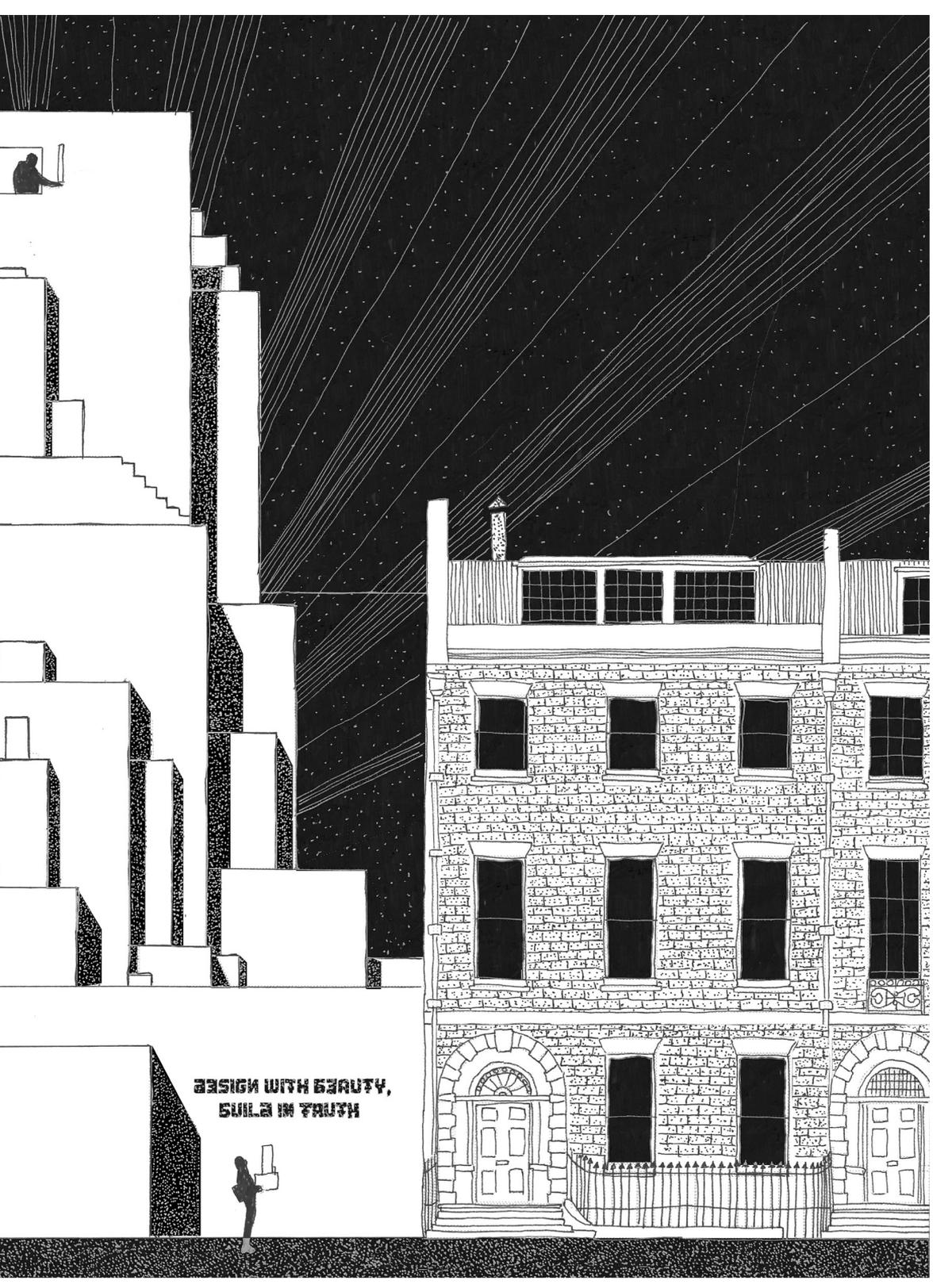
L'*Architectural Association School of Architecture*, une porosité propice à la circulation de la référence.

Pour comprendre comment l'*Architectural Association* a stimulé la circulation et l'adoption de la référence du constructivisme russe, il faut remonter aux années 1940. Le constructivisme arrive d'une part en Angleterre lors de l'exil de Polonais qui décident de former une école d'architecture à Liverpool en 1941, l'Ecole Polonaise d'Architecture. Cette école, dont élèves et professeurs sont constructivistes, travaille en relation avec les étudiants en architecture de l'Université de Liverpool. D'autre part, l'artiste constructiviste Naum Gabo immigré à Londres et publie un ouvrage en 1937 sur le courant dont il fait partie. Une première génération d'étudiants évolue ainsi au contact de ces constructivistes, et se trouve sensibilisée à cette référence. Devenus proches en raison de leur engouement pour cette période de l'histoire de l'art et de l'architecture russe, Robert Maxwell, James Stirling, Anthony Vidler et Kenneth Frampton enseignent ensuite à l'*Architectural Association*. La référence se trouve présente dans l'école depuis cette époque, et lorsqu'une seconde génération d'architectes arrive à l'*Architectural Association*, elle rencontre ces enseignants plus âgés qui communiquent cet intérêt pour les avant-gardes russes. Ensemble, ils développent une réelle fascination pour cette période qui permet aux architectes les plus jeunes de se

7 : Voir SUNWOO Irene, « From the « Well-Laid table » to the « Market place » : The Architectural Association Unit System », *Journal of Architectural Education*, n° 65 (2012), pp. 24-41.

8 : Voir SUNWOO Irene, « The Static Age », *AA Files*, n° 61 (2010), pp.118-129.





**DESIGN WITH BEAUTY,
BUILD IN FAITH**

l'approprier d'une nouvelle manière, au regard du contexte dans lequel ils évoluent.

L'arrivée d'un nouveau directeur en 1971, Alvin Boyarsky, est le début de nombreux changements à l'*Architectural Association*. Ce nouveau directeur modifie le système éducatif de l'école de manière à laisser aux étudiants et aux professeurs une plus grande liberté de choix dans leur cursus ou leur pédagogie. Il ouvre l'école à l'international pour le recrutement de nouveaux professeurs ou des nouveaux élèves, permettant ainsi l'entrée de références et d'idées nouvelles au sein de l'école⁷. La politique d'édition qu'Alvin Boyarsky met ensuite en place favorise leur diffusion. Il décide de la création de *AA Projects Review* et du rafraichissement de nombreuses publications de l'école telles que l'*Events List*, *Prospectus* ou *Ghost Dance Times*, et crée aussi une chaîne de télévision interne, la TVAA⁸. Il est important d'explicitier la multiplication des voies de circulation de l'informations au sein de l'*Architectural Association*, car ce sont grâce à ces différents médiums que les architectes londoniens font entrer la référence du constructivisme russe et la diffusent.

Mais avant même d'être élu *chairman*, Alvin Boyarsky imagine puis met en place en 1970 l'*International Institute of Design* (IID), ce qui pourrait s'apparenter aux prémices de la reconfiguration du système éducatif qu'il offrira à l'*Architectural Association*⁹. Conçu comme une université d'été, cet événement propose aux étudiants venant d'écoles d'architectures du monde entier des workshops spécialisés, des séminaires, des conférences d'architectes, théoriciens, urbanistes et historiens internationaux pendant six semaines. L'IID prend vie lors de trois sessions de 1970 à 1972 et c'est une institution sans lieu permanent, sans étudiants ni cursus clairement défini. Lors de ces sessions, Alvin Boyarsky invite Anatole Kopp - grand spécialiste de l'architecture et de l'urbanisme soviétique des années 1920-1930 - à faire plusieurs conférences sur l'architecture russe d'avant-garde. Les publications de Kopp sont également amenées à circuler dans l'*Architectural Association* sans son intervention directe, grâce à Bernard Tschumi qui vit comme lui à Paris et qui rapporte son livre publié en 1967 : *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*¹⁰. Ce livre est le premier ouvrage

9 : Voir SUNWOO Irene (ed.), *In progress : the IID Summer Sessions*, London : AA Publications Chicago : Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2016.

10 : KOPP Anatole, *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Paris : Anthropos, 1967.

publié en France qui traite de manière neuve le sujet, dans ses dimensions réelles, et il fera office de référence pour toute la communauté des architectes.

Si ces évènements permettent au constructivisme de largement se diffuser au sein de l'école, celui-ci y était déjà présent. En effet, Rem Koolhaas - qui commence à étudier à l'école en 1968 - a commencé en 1965 des recherches sur le constructiviste Ivan Leonidov avec son ami Gerrit Oorthuys. Lorsqu'il rencontre Elia Zenghelis, son professeur de deuxième année, une profonde relation se forme entre les deux hommes jusqu'à la création en 1975 d'une agence commune, l'*Office for Metropolitan Architecture*. Cette même année, Rem Koolhaas rejoint l'équipe enseignante de l'*Unit 9* que mène Elia Zenghelis, et n'hésite pas à inviter certains de ses amis tel que Gerrit Oorthuys. Ils décident alors d'utiliser le constructivisme russe, référence encore peu connue, pour recruter leurs nouveaux élèves - séduisant notamment Zaha Hadid - pour se différencier des autres *Units* et asseoir leur position doctrinale en s'appuyant sur de nouvelles références théoriques. Ils proposent à leurs étudiants des exercices liés à l'utilisation des formes des avant-gardes russes. Par exemple, le premier projet *Tektonik* propose d'utiliser formellement une des sculptures architecturales de Malevich : les architectones. L'étudiant choisit une sculpture, lui donne un site et une échelle puis la décompose de manière à insérer un programme dans chaque partie tout en gardant l'emprise définie par l'enveloppe de la sculpture.

11 : ZENGHELIS
Elia, *Statement of Intent*. Royal Institute of British Architects, Web Archive, 9 mars 2003, (consulté le 12 mai 2017).
Disponible sur : <http://web.archive.org/>.

Finalement, c'est au sein de l'*Unit 9* que se cristallise la diffusion de la référence du constructivisme russe à l'*Architectural Association*. Cette *Unit* propose une pédagogie basée sur l'utilisation du constructivisme et regroupe les personnes qui se sont approprié cette référence et qui l'ont faite circuler au sein de l'école, soit Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zaha Hadid ou Gerrit Oorthuys.

Le difficile contexte anglais, un appel pour une nouvelle architecture.

Entre les années 1964 et 1974, le Royaume-Uni rencontre d'importantes difficultés économiques et des crises politiques

internes. Les architectes de l'*Architectural Association* s'intéressent alors à la référence du constructivisme russe en réaction à cette période où les conditions de vie sont compliquées et où l'avenir paraît incertain. Ils se tournent vers l'idéologie des avant-gardes russes qui aspire à créer une nouvelle société et un nouvel homme, pour résoudre les problèmes que subit la société.

De plus, la scène architecturale de l'Angleterre est en mauvaise posture, comme l'explique Elia Zenghelis : « Depuis le début des années 1960, l'architecture était entrée dans une période de crise et la quête d'un moyen de la dépasser s'inséra dans la profession et dans les écoles. »¹¹. En effet, les deux tendances théoriques dominantes à ce moment-là, le New-Brutalism et Archigram, échouent à donner une réponse au modernisme qui commence à s'essouffler et se fait pesant. Le brutalisme ne séduit pas et Archigram ne construit pas.

Les architectes d'Archigram ont une démarche liée à l'idéologie technique de Richard Buckminster Fuller. Influencé par les utopies urbaines de la première moitié du XX^e siècle, ils cherchent à renouveler l'architecture et l'urbanisme. Leur architecture est purement théorique et prend forme dans la parution de leur magazine *Archigram*, en réponse à la stérilité de la scène architecturale de l'époque. Leurs travaux sont remarquables graphiquement et s'inspirent de la technologie pour créer une nouvelle réalité, cela au travers de projets hypothétiques. Ils fondent une « pop architecture » qui refuse la solennité de l'architecture et de la durabilité des bâtiments, inspirée de la science fiction et de la B.D.

Quant aux architectes du *New-Brutalism* - avec le couple Peter et Alice Smithson en tête de proue - l'architecture est pour eux l'acte social par excellence. Ils veulent donner une réponse plus pertinente aux aspirations humaines et à la vie sociale des habitants. Leur architecture se tourne vers les masses populaires et est associée aux grands ensembles. Cette architecture déclenche chez le public des réactions hostiles, les immeubles sont mal entretenus et sont vandalisés, le béton vieillit mal.

C'est donc à la fois la situation générale du pays et le contexte dans lequel se trouve la scène architecturale anglaise qui

poussent les architectes de l'*Architectural Association* à s'emparer de la référence du constructivisme russe. Mais quel usage font-ils de cette référence ultra politisée ?

Une paradoxale dépolitisation du constructivisme au service d'innovations programmatiques.

12 : Voir Zaha Hadid 1983-2004, *EI Croquis*, n°52-73-103, 2004.

La première génération d'architectes qui s'intéresse au constructivisme russe est une génération qui a connu la guerre et qui a de fortes convictions politiques. Lorsqu'elle rencontre une génération plus jeune d'architectes et qu'elle essaye de lui communiquer ses convictions, l'héritage politique n'est pas transmis. En effet, cette seconde génération est relativement peu politisée, en partie à cause du contexte dans lequel elle évolue. C'est donc l'étude de la forme qui prend le dessus sur ce qui était l'essence de cette architecture d'avant-garde: son ambition révolutionnaire.

13 : Pour connaître plus en détails les projets, voir «Concours international pour le parc de la Villette, Paris, déc. 1982», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°225, février 1983, pp.

Comme nous l'avons vu précédemment, Rem Koolhaas et Elia Zenghelis utilisent la forme des avant-gardes russe dans leur pédagogie. Pour son projet de quatrième année intitulé *Tektonik in Thames*, Zaha Hadid - leur étudiante de génie - utilise l'architectone alpha de Malevich qu'elle dispose sur le *Hungford Bridge* de Londres. Cette Tektonik est en fait un hôtel de quatorze étages contenant tous les programmes donnés durant le semestre : un condensateur-social, un *pool house*, ainsi qu'une boîte de nuit, des appartements, un parking etc. L'apport du suprématisme de Malevich dans ce projet se trouve premièrement dans la manière qu'a Zaha Hadid de le représenter. En effet, lorsqu'elle présente son diplôme, Zaha Hadid montre des plans et des coupes mais également une peinture de son projet. Elle réalise une peinture suprématisme en utilisant différentes vues du projet, plans ou axonométries, à la place des formes géométriques pures des peintures de Malevich. En présentant ses projets en peinture, Zaha Hadid retourne aux origines du suprématisme. Ses dessins sont des représentations d'une architecture potentielle et non pas d'une réalité physique, c'est à dire une réalité non-objective selon les termes de Malevich. Le suprématisme apprend à Zaha Hadid la composition : les peintures de Malevich peuvent sembler fragmentées ou chaotiques mais il y a toujours un équilibre dans la composition. Il peint des formes

14 : KOOLHAAS Rem, *Content*, Köln : Taschen, 2004, p.73.

libérées de toute attache représentative ou symbolique, et c'est cette sensation de mouvement de ces formes qui flottent dans l'espace qui fascine Zaha Hadid. Malevich cherche à libérer la peinture, à libérer ses formes géométriques, Zaha Hadid libère alors le plan¹². Elle gardera cette esthétique durant de nombreuses années, avec des projets tel que *The Peak* à Hong-Kong (1982) qui lui vaut une attention internationale, prouvant son attachement pour cette référence.

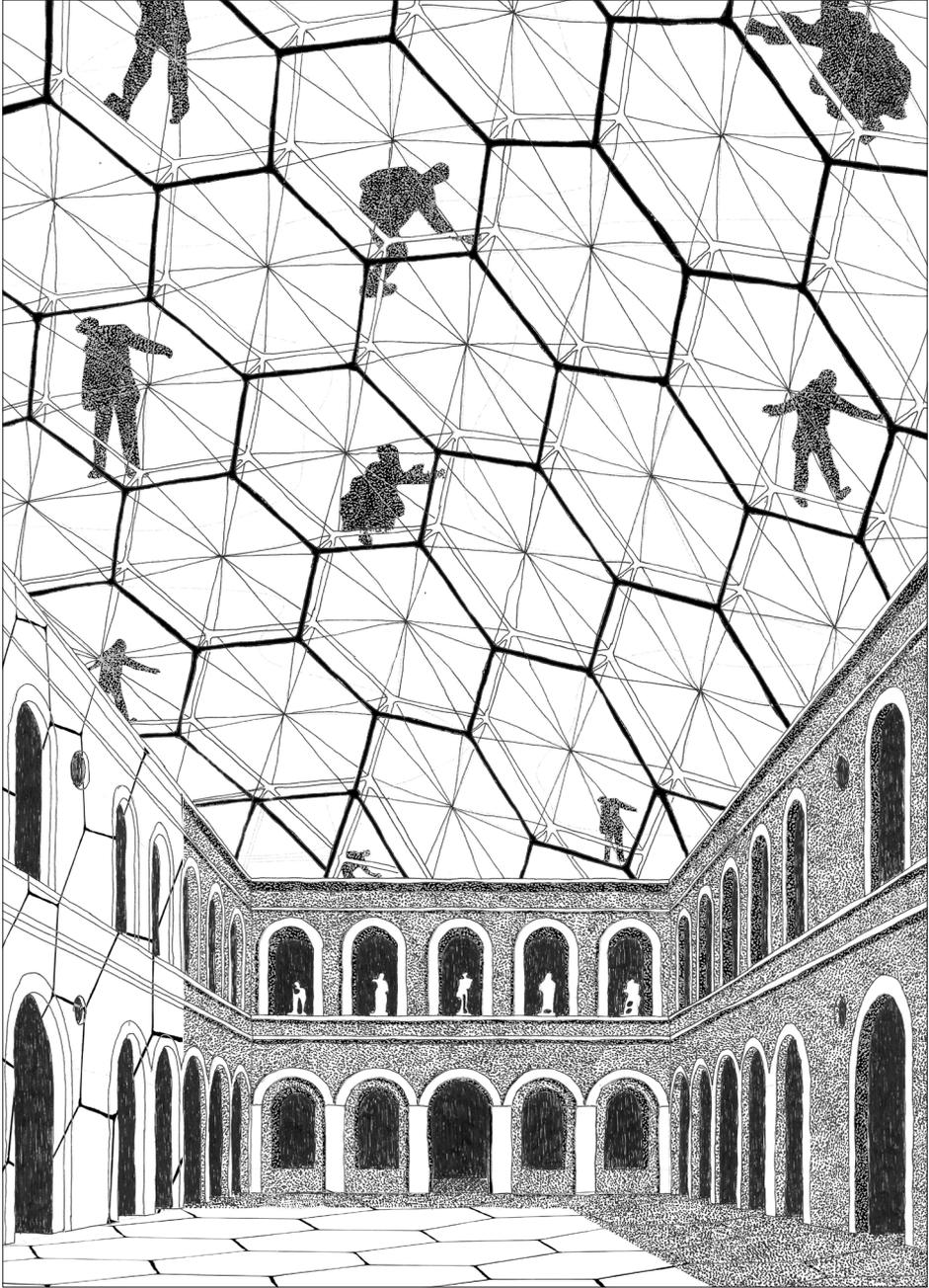
Mais l'utilisation formelle de ces avant-gardes va faire émerger de nouvelles innovations. Le concours du Parc de la Villette de Paris, lancé en 1982, en est l'illustration. La liste des neuf projets sélectionnés compte ceux de Rem Koolhaas et Bernard Tschumi¹³, ce dernier en étant le lauréat. Leurs projets présentent quelques similarités: ils fonctionnent tous les deux sur un système de superposition de couches, ils organisent des éléments de programme de petite échelle sur le site suivant le principe d'une grille. Ces deux projets cherchent à aboutir à la création d'un condensateur social, soit « La superposition programmatique sur un terrain vacant pour encourager la coexistence dynamique des activités et pour générer à travers leur interférence des événements inédits. »¹⁴. Malgré une différence de style, chacun emprunté à un architecte russe différent - Iakov Chernikhov pour Bernard Tschumi et Ivan Leonidov pour Rem Koolhaas - ces deux projets ont pour but de favoriser les interactions et la sociabilité à l'échelle du parc et ainsi répondre à la demande initiale de créer le parc du XXI^e siècle. Finalement, au-delà d'un exercice formel sur l'architecture russe des années 1920, ces deux projets établissent une réflexion sur l'utilisation du programme comme origine du projet. Ils ne présentent pas un fort contenu politique comme les constructivistes ou les fonctionnalistes anglais mais un contenu programmatique.

La réactualisation du constructivisme russe est en fait le résultat de la rencontre de plusieurs facteurs du contexte qui entoure ces architectes. Le premier facteur est le monde de l'art londonien qui se ré-intéresse à cette référence et la diffuse dans le contexte culturel. Le deuxième facteur est l'*Architectural Association School of Architecture*, car c'est dans cette école que naît et se propage l'intérêt des architectes pour cette architecture d'avant-garde russe. Le troisième facteur est le contexte politique et économique

de l'Angleterre à ce moment-là, ainsi que la situation difficile dans laquelle la scène architecturale se trouve.

Néanmoins, la connexion entre ces architectes et le constructivisme russe est à nuancer. Il y a bien eu un engouement pour cette référence, mais Rem Koolhaas, Zaha Hadid ou Bernard Tschumi ne portent qu'un intérêt formel à l'architecture constructiviste. Bien qu'ils aient fait émerger de cette étude une nouvelle manière de penser l'architecture, aucun d'eux ne peut s'en placer réel descendant car ils ne perpétuent pas les fondements idéologiques sur lesquels repose le constructivisme russe.

Nina Balliot



L'enseignement de David Georges Emmerich dans les écoles d'architecture, un enseignement isolé ?

1. L'enseignement de David Georges Emmerich de 1967 à 1984 : une définition originale de la construction

David Georges Emmerich est un architecte-ingénieur hongrois, devenu enseignant de construction à Paris au début des années 1960. De 1962 à 1991, il a dispensé un enseignement de la construction original, par son contenu et sa pédagogie, à l'École des Beaux-Arts de Paris puis à l'Unité Pédagogique 6 devenue aujourd'hui l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La-Villette.

Cet enseignement est composé, de 1969 à 1984, de deux parties qui semblent à première vue incompatibles : d'une part le cours de « Géométrie constructive – Morphologie » et d'autre part l'ensemble des cours de « Béton armé » et de « Construction - bâtiments complexes ». Ces cours semblent incompatibles dans la définition qu'ils donnent de la construction. Le cours de « Géométrie constructive - Morphologie » traite de la construction comme « conception » spatiale et structurelle tandis que les cours de « Béton armé » et de « Construction - bâtiments complexes » traitent de la construction comme « savoir-faire technique ». Cette distinction rappelle celle faite en France à la même époque entre l'architecte qui conçoit et l'ingénieur qui construit.

L'enseignement de la construction de David Georges Emmerich est également remarquable par sa doctrine constructive forte, exposée dans son cours de Géométrie constructive. L'aspect doctrinal de ce cours s'exprime tant à travers sa forme que par son

contenu et se trouve incarné dans le livre de son premier cours théorique, intitulé *Cours de Géométrie constructive - Morphologie*¹ et publié en 1967. Ce livre de cours est organisé comme un traité d'architecture classique dont chaque chapitre énonce un principe de la doctrine de l'enseignement de construction de David Georges Emmerich. Ces principes peuvent être regroupés en trois grands thèmes d'importance équivalente :

- la relation entre géométrie, espace et construction, qui détermine la pensée constructive développée dans ce cours ;
- la combinatoire, la segmentation et l'équipartition qui permettent à partir d'une forme géométrique simple, un triangle par exemple, d'obtenir une grande variété de formes complexes autostables ;
- et l'itération permanente entre théorie et pratique, entre recherche et expérience.

L'aspect doctrinal de l'enseignement de David Georges Emmerich s'accompagne d'une volonté totalisante, exprimée à travers les sources diverses de son cours et traduite par son iconographie. Ces deux aspects confèrent à cet enseignement une dimension utopique forte, qui rejoint l'utopie personnelle de l'architecte-ingénieur.

Cette utopie est une utopie constructive et concrète, à la réalisation de laquelle David Georges Emmerich travaille toute sa vie, à travers ses recherches structurales sur les autotendants et son enseignement. Dans cette utopie, la réforme de la société se fait par la réforme de la pratique architecturale et des manières de construire. L'architecte est défini comme un constructeur spatial, chargé de concevoir une trame géométrique dans laquelle peuvent s'établir librement les Hommes. À ce rôle de l'architecte s'ajoutent les principes constructifs d'adaptabilité, de mobilité et d'auto-construction, mis en œuvre grâce à l'industrialisation des modes constructifs et à la modularité des éléments de construction².

Cet enseignement original et utopique est diffusé dans le monde entier à travers les nombreuses publications de David Georges Emmerich au sujet de sa recherche structurale³. Grâce à cette diffusion, l'architecte-ingénieur est appelé à enseigner dans différentes universités et écoles en France et à l'étranger, souvent à l'initiative des élèves et diffuse ainsi plus largement son enseignement⁴.

1 : David Georges EMMERICH, *Cours de Géométrie constructive - Morphologie*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, Centre de diffusion de la Grande Masse, 1967, 186p.

2 : Voir David Georges EMMERICH, *Morphologie : ses sources, son contenu*, Paris, 1977, 12p.

3 : David Georges Emmerich est l'auteur de plus de 160 publications, diffusées dans des revues architecturales telles l'*Architecture d'Aujourd'hui* et le *Carré Bleu*, mais également rassemblées dans des ouvrages publiés pour la plupart par les Ecoles d'architecture dans lesquelles il enseigne. La bibliographie du mémoire d'Auriane Bernard Guelle rassemble l'ensemble de ces publications.

4 : Alain CHASSAGNOUX mentionne entre autres Aix en Provence, Strasbourg, Amsterdam, Seattle, Berkeley, Haïfa. Alain CHASSAGNOUX, «La pédagogie selon David Georges Emmerich», p.61, in Marie-Ange BRAYER, Frédéric MIGAYROU (dir.), *David Georges Emmerich : architecte-ingénieur : une utopie rationnelle*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, 1997, 93p.

Malgré l'originalité et la consistance de sa doctrine, la durée exceptionnelle de sa carrière d'enseignant, la diffusion internationale de son enseignement et de sa recherche et le grand nombre d'élèves qu'il a formé, David Georges Emmerich est paradoxalement isolé au sein des écoles d'architecture où il enseigne. En effet, son enseignement de la construction constitue un isolat au sein de ces institutions, qu'il s'agisse des Beaux-Arts ou de l'Unité Pédagogique 6. Cette marginalisation semble entrer en contradiction complète avec la volonté totalisante et la dimension utopique de la doctrine de l'enseignement de construction de David Georges Emmerich et les moyens qu'il met en œuvre pour diffuser cet enseignement.

On peut alors se demander pourquoi l'enseignement de la construction de David Georges Emmerich est resté isolé au sein de l'École des Beaux-Arts de Paris puis de l'Unité Pédagogique 6 et n'a pas fait école dans ces écoles. A cette question, cet article apporte trois réponses : une réponse biographique, une réponse institutionnelle et une réponse professionnelle.

2. Un enseignement personnel

L'enseignement de David Georges Emmerich est marqué par trois éléments forts de sa vie personnelle : sa déportation, ses études internationales et son utopie. Ces trois éléments ont contribué à la création et à l'originalité de son cours de Géométrie constructive - Morphologie, mais sont également à l'origine de l'écart entre l'architecte-ingénieur et le contexte français dans lequel il enseigne.

Déporté de 1944 à 1945, David Georges Emmerich est marqué par son expérience spatiale et sociale de la concentration⁵. Au prisme de cette expérience, il formule dans son cours une violente critique de l'architecture moderne, qu'il perçoit comme un régime totalitaire engendrant la même aliénation mentale et physique que les camps de concentration, par la production d'un espace standard minimal. Cette architecture est cependant devenue en France un symbole de progrès et de renouveau depuis son appropriation par la Reconstruction française et sa médiatisation par l'Etat français⁶. Aimée du grand public, elle l'est également des élèves et enseignants des Beaux-Arts qui voient en elle un

5 : Voir à ce sujet la brochure présentée en préambule de son cours Géométrie constructive. Morphologie à partir de 1977 : David Georges EMMERICH, *Morphologie, ses sources, son contenu*, Paris, 1977, 12p. Première édition «Morphologie, ses sources, son contenu, la morphogénèse», in *Morphologie et Structure*, Séminaire de formation permanente 1971-1972, cahier n°6, Institut de l'Environnement, Paris, 1971.

6 : Voir les archives audiovisuelles du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme.

renouveau de l'architecture. Sa critique du modernisme place donc David Georges Emmerich en rupture avec le contexte français dans lequel il enseigne.

De plus, sa déportation a doté l'architecte-ingénieur d'une personnalité conflictuelle, qui l'empêche de se créer un réseau stable au sein de l'École d'architecture. Attirés par l'originalité de sa pédagogie et par son charisme, de nombreux étudiants adhèrent à sa pensée et s'impliquent dans son cours. Mais David Georges Emmerich craint d'être trahi par ses élèves et ses collègues, tant d'un point de vue professionnel que d'un point de vue intellectuel et s'isole en rejetant ses disciples⁷.

Après sa déportation, David Georges Emmerich étudie l'architecture et l'ingénierie en Hongrie, en Israël, en France et aux Etats-Unis⁸. Ses études internationales lui confèrent une vision originale de l'architecture et de la construction, éloignée de la vision française, et lui offrent un recul critique non seulement sur l'enseignement établi de l'architecture en France mais également sur sa réforme proposée en 1960. Les multiples expérimentations faites au cours de ses études permettent à David Georges Emmerich de proposer une « nouvelle matière pédagogique inclassable » dans son enseignement de construction, à l'interface entre architecture et ingénierie. Cependant cet enseignement hybride, fort d'une pédagogie originale mêlant workshops et cours magistraux, s'intègre difficilement au système rigide de l'enseignement de l'architecture français, qui distingue strictement architecte et ingénieur mais aussi cours de projet et cours de construction. Cette forte différence culturelle marginalise donc l'enseignement de David Georges Emmerich au sein de l'École d'architecture.

Enfin, David Georges Emmerich appartient dès 1957 à un cadre intellectuel plus vaste, celui des structures spatiales et de la topologie⁹. Dans ce cadre, il développe une utopie constructive basée sur sa recherche structurale. Cette utopie sert plusieurs objectifs pour l'architecte-ingénieur. Elle est d'abord une identité qui lui permet de se démarquer des autres acteurs de son milieu intellectuel et professionnel. En tant qu'utopie concrète¹⁰, elle est aussi le cadre et la raison d'être de son travail sur la morphologie et les autotendants et justifie donc sa recherche structurale. Enfin, l'utopie de David Georges Emmerich lui permet de se construire

7 : Alain CHASSAGNOUX, «La pédagogie selon David Georges Emmerich», *op.cit.*

8 : Laurence SENECHAL, «Biographie», p. 77, in Marie-Ange BRAYER, Frédéric MIGAYROU (dir.), *David Georges Emmerich : architecte-ingénieur : une utopie rationnelle*, *op.cit.*

9 : Cadre dépeint par la thèse de Larry Busbea. Larry BUSBEA, *Topologies*, Cambridge, MIT Press, 2007, 230p.

10 : Voir à ce sujet la notion d'utopie réalisable de Yona Friedmann. Yona FRIEDMAN, *Utopies réalisables* (nouvelle édition), Les Coiffards, Editions de l'Éclat, janvier 2000.

intellectuellement et de se reconstruire psychologiquement. Elle lui permet d'une part d'organiser sa recherche et sa pensée et, d'autre part, d'élaborer un monde parfait, compréhensible et maîtrisable, dont il est le seul maître par sa connaissance des structures. Cette perspective rassurante aide l'architecte-ingénieur à lutter contre sa peur d'un possible retour d'un totalitarisme à l'image de celui de l'Allemagne nazie¹¹.

11 : Entretien avec Monsieur Mathias Emmerich, Paris, 23 mars 2016.

Pour assurer la réalisation de son utopie, David Georges Emmerich en enseigne les principes dans son cours auprès des futurs architectes français, liant ainsi étroitement son utopie personnelle à sa pédagogie. Cependant, la prégnance de l'utopie sur son enseignement empêche l'architecte-ingénieur de transmettre complètement son savoir par peur de perdre le contrôle de son utopie, à la fois identité et structure intellectuelle et psychologique. Cette inaccessibilité l'isole donc au sein de l'École d'architecture.

Ces éléments biographiques creusent donc l'écart entre David Georges Emmerich et ses étudiants et collègues, même si certains de ces éléments sont à l'origine de l'attrait de son cours, et l'isolent au sein de l'École d'architecture. Cependant, l'isolement de l'enseignement de David Georges Emmerich au sein de l'école d'architecture française ne pourrait s'expliquer sans une analyse de cette institution.

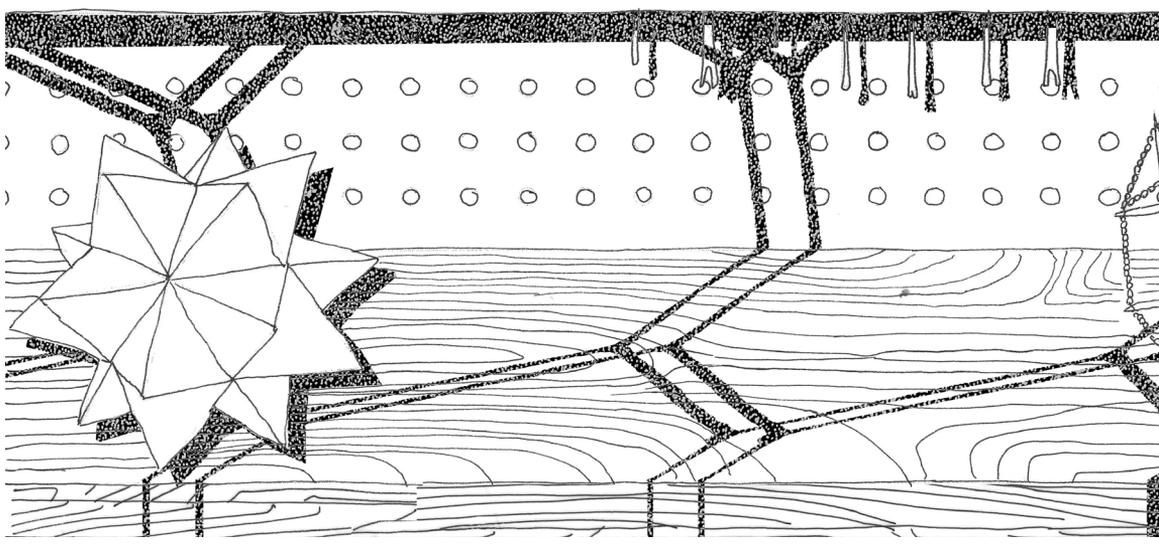
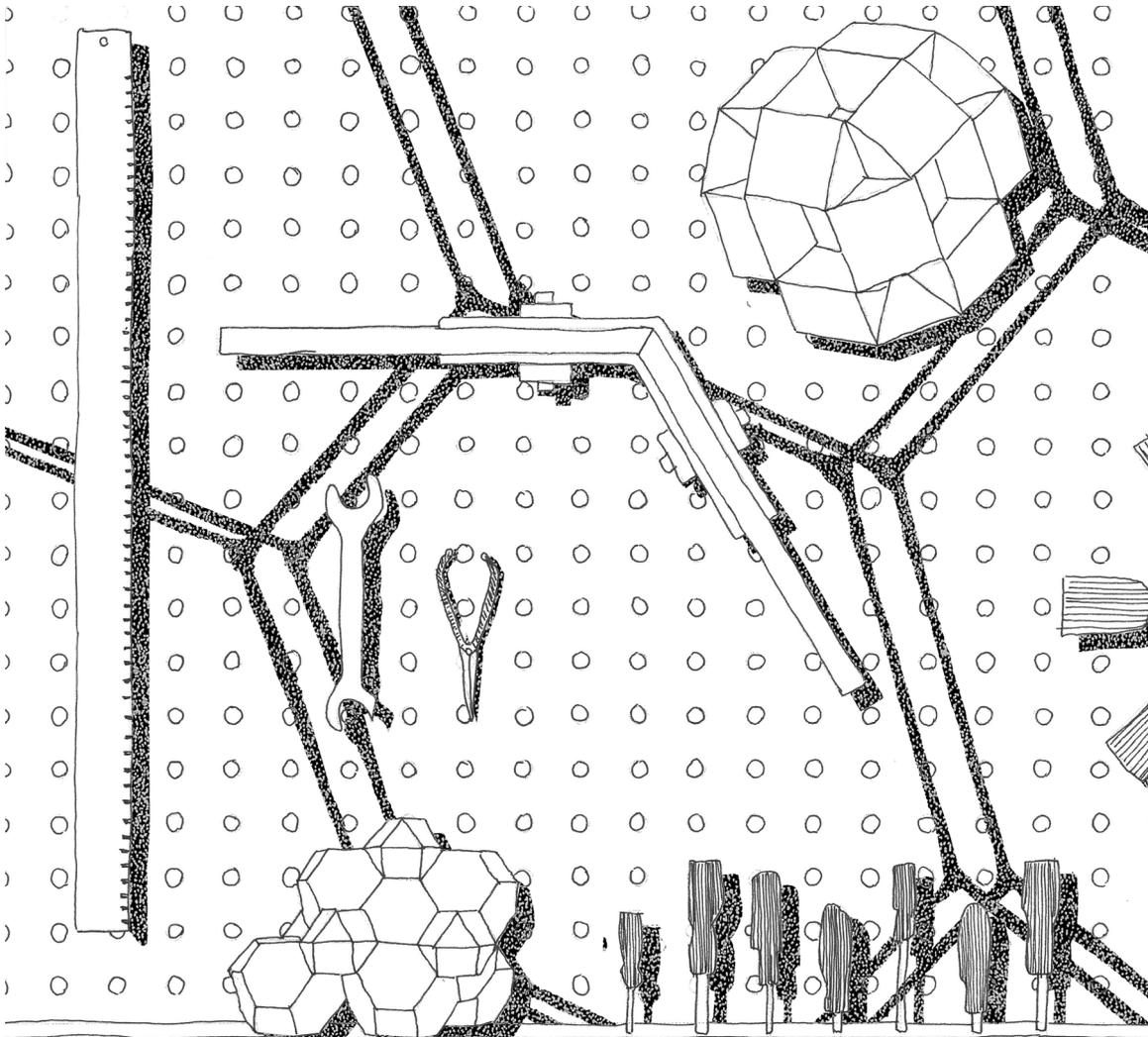
3. L'enseignement et l'institution

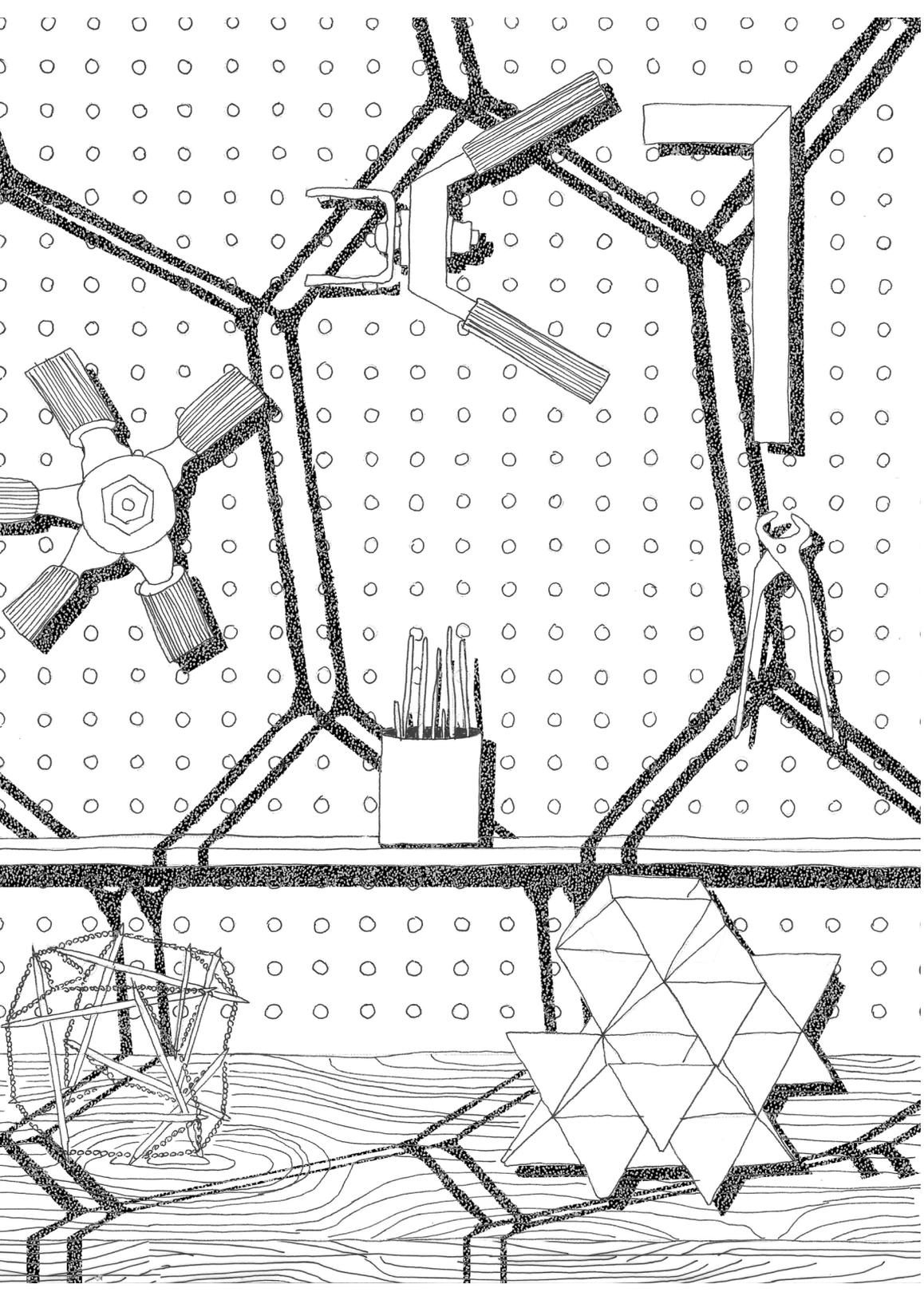
L'enseignement de David Georges Emmerich interroge le rôle et la place de l'enseignement de construction au sein de l'École d'architecture par son contenu, sa pédagogie et sa lecture complexe, quasi transcendantale, de l'architecture. Sa réception institutionnelle a connu deux phases distinctes.

12 : Jean-Louis VIOLEAU, *Les architectes et Mai* 68, Paris, Editions recherches, 2005, p.107.

En 1962 David Georges Emmerich commence à enseigner en tant qu'assistant de construction¹² à l'atelier Albert. A cette période, l'École des Beaux-Arts fait face à une crise du « système Beaux-Arts » due à la surpopulation étudiante et au décalage entre enseignement et réalité professionnelle¹³. Le recrutement de David Georges Emmerich par les élèves de l'atelier répond donc aux problématiques soulevées par cette crise institutionnelle.

13 : Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Louis VIOLEAU, *Les architectes et Mai* 68, Paris, Editions recherches, 2005, 476p.





En tant qu'assistant de construction, l'architecte-ingénieur dispense un cours magistral de morphologie, formalisé en 1967 en un polycopié intitulé *Géométrie constructive - Morphologie*¹⁴. Ce cours divise les étudiants entre adeptes et détracteurs. Les étudiants-adeptes, avides de nouveaux enseignements, soutiennent ce cours novateur par sa pédagogie et son contenu, tandis que les étudiants-détracteurs lui reprochent un contenu théorique et une forme démagogique, sur fond d'opposition politique. La popularité de l'enseignement de David Georges Emmerich atteint son apogée au cours de l'année 1968-1969, avec l'organisation d'« Happening 69 », un grand workshop cristallisant l'ensemble des méthodes pédagogiques mise en œuvre par l'architecte-ingénieur depuis ses débuts. L'implication des élèves dans ce projet, l'envergure de l'événement et le foisonnement des travaux d'étudiants dans la cour des Beaux-Arts témoignent de l'engouement des élèves pour son enseignement de morphologie. Cependant, cet événement révèle également la violente opposition des étudiants-détracteurs à l'enseignement de l'architecte-ingénieur. A l'occasion d'« Happening 69 » David Georges Emmerich publie un second livre de cours¹⁵, qui rassemble l'ensemble des travaux de ses étudiants depuis la création de son cours. En réaction à cette publication, perçue comme l'exploitation des étudiants-adeptes par leur professeur, les étudiants-détracteurs distribuent un pamphlet contre l'architecte-ingénieur et son enseignement, avant d'organiser un autodafé de l'ouvrage dans la cour des Beaux-Arts.

14 : David Georges EMMERICH, *Cours de géométrie constructive - Morphologie*, op.cit.

15 : David Georges EMMERICH (dir.), *Exercices de géométrie constructive - Travaux d'étudiants*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1970, 349p.

Si les étudiants sont divisés entre adeptes et détracteurs, les enseignants accueillent avec mépris et indifférence le cours de ce collègue atypique et certains rejoignent ses détracteurs étudiants dans leur opposition politique. En effet, contrairement à nombre de ses collègues enseignants de construction, David Georges Emmerich n'a jamais construit. Cette absence de réalisation le marginalise au sein du groupe des enseignants de construction, et ses travaux de recherches ainsi que ses nombreuses publications ne suffisent pas à combler l'écart entre l'architecte-ingénieur et ses collègues.

Même s'il est marginalisé au sein du groupe des enseignants, David Georges Emmerich est intégré dans le processus de réforme

entamé par l'administration de l'École des Beaux-Arts depuis 1963. Son enseignement de morphologie s'inscrit dans les « expériences pédagogiques du groupe C », soutenues par l'administration dans sa recherche d'un renouveau pédagogique¹⁶, et l'architecte-ingénieur lui-même participe au « Groupe de Synthèse » des commissions Querrien¹⁷, en vue de préparer la réforme de l'enseignement de l'architecture. Par son enseignement, mais également par sa position de réformateur, David Georges Emmerich est donc bien accueilli par l'administration de l'École des Beaux-Arts, qui voit en sa pédagogie un moyen de renouvellement de l'enseignement de l'architecture en crise.

16 : Voir le chapitre « L'arrivée de Candilis aux Beaux-Arts », pp.39-44, in Jean-Louis VIOLEAU, *Les architectes et mai 68*, *op.cit.*

17 : *Ibid*, p.110, note de bas de page n°235.

À l'École des Beaux-Arts de Paris, l'enseignement de morphologie de David Georges Emmerich fait donc des débuts prometteurs, soutenu par des élèves passionnés et une administration en quête de réforme, malgré l'opposition parfois violente de certains élèves et professeurs.

À l'Unité Pédagogique 6, l'enseignement de David Georges Emmerich connaît une réception tout à fait différente. L'administration réformatrice devenue organisatrice, cherche à contraindre l'enseignement original de David Georges Emmerich en un cours de construction « classique » pour correspondre à sa nouvelle structure pédagogique. Cette volonté indique un changement dans la perception de l'architecte-ingénieur et de son cours par l'institution, qui semble le ramener à son rôle d'ingénieur-constructeur. David Georges Emmerich prend alors en charge l'enseignement de béton armé, qu'il instrumentalise pour amener les élèves vers son enseignement de morphologie et utilise pour justifier sa présence en tant que professeur de construction auprès de collègues souvent hostiles. Face à la réception du cours de Morphologie par l'administration et les professeurs, les élèves ne s'investissent plus autant dans cet enseignement. Ce délaissement marque la marginalisation progressive de l'enseignement de David Georges Emmerich au sein de l'Unité Pédagogique 6.

On peut alors se demander si la prise de position de David Georges Emmerich en tant qu'architecte-ingénieur au sein de l'École d'architecture pourrait être en partie à l'origine de son isolement.

4. Architecte-ingénieur à l'Ecole d'Architecture

Sa position d'architecte-ingénieur au sein de l'Ecole d'architecture place David Georges Emmerich au cœur d'une histoire française plus vaste, celle de la séparation institutionnelle et professionnelle entre architectes et ingénieurs. Entamée au XVIII^e siècle, cette séparation a engendré une relation de rivalité professionnelle entre architectes et ingénieurs au cours du XIX^e siècle, avec l'apparition de la construction métallique. Après la Reconstruction, cette rivalité connaît de nouvelles crispations professionnelles et institutionnelles, exacerbées par les tensions de Mai 68 et la remise en cause de l'enseignement de projet.

Même si la figure de l'architecte-ingénieur enseignant de construction existe en France, la revendication de l'« architecture-ingénierie » faite par David Georges Emmerich est inhabituelle dans un contexte où le rapprochement n'est pas envisagé. David Georges Emmerich souhaite en effet réunir architecture et ingénierie dans l'enseignement, comme le montre sa proposition de réforme pour une Ecole d'architecture publiée en 1968 dans son fascicule intitulé *Demandez le programme* !¹⁸. Il y dresse un bilan critique et clairvoyant sur la relation française entre architecte et ingénieur et met en évidence leur rivalité comme problème de fond, tant dans la profession que dans l'enseignement.

« [I] est indispensable de libérer le domaine bâti de la schizophrénie de l'artiste veule et du technicien borné – de l'esprit des Beaux-Arts et de l'esprit de corps des grandes écoles techniques, l'une et l'autre en éternelle lutte de préséance mais, coupés de toute possibilité créatrice et ennemis de toute recherche qui risque de bouleverser leurs habitudes. »¹⁹

Pour apaiser cette rivalité, l'architecte-ingénieur propose de requalifier l'enseignement des sciences et techniques et plus particulièrement de la construction au sein dans la formation architecturale française. Il fait valoir que la faiblesse de cet enseignement dans le cursus architectural est une particularité française et menace donc la carrière internationale des architectes français. De plus, il remarque justement que la connaissance scientifique permet de « prendre l'avantage » au sein de la rivalité entre architecte et ingénieur, dans un contexte où les techniques

18 : David Georges EMMERICH, *Demandez le programme !*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Centre de diffusion de la Grande Masse, Paris, 1967-1968, 51p.

19 : *Ibid.*, p.12

constructives se diversifient et se complexifient. Une importante formation technique permettrait donc aux architectes de dialoguer avec les ingénieurs sur un pied d'égalité dans le monde professionnel et ainsi de faire valoir leur point de vue.

Pour parvenir à ce rapprochement David Georges Emmerich propose un programme pédagogique détaillé, inspiré des écoles internationales d'architecture et d'ingénierie, et introduit la méthode pédagogique des travaux pratiques en laboratoires, jusqu'ici réservée aux Ecoles d'ingénierie en France.

Par sa volonté de réunir architecture et ingénierie à travers l'enseignement au sein de l'École d'architecture, David Georges Emmerich va donc contre la tendance française présente dans la profession et les écoles d'architecture. Cette volonté se traduit également dans son enseignement à l'Unité Pédagogique 6, composé de 1970 à 1984 de deux cours principaux : celui de Géométrie constructive - Morphologie et celui de Béton armé. Cet enseignement dual questionne la place et le but de l'enseignement de construction au sein de l'Ecole d'architecture. Si le cours de Béton armé est un cours de construction « classique » semblable à ceux dispensés dans les écoles d'ingénierie, le cours de Géométrie constructive - Morphologie est un cours de construction original, qui semble adapté à la pédagogie et à la conception architecturales. Par cet enseignement double, David Georges Emmerich adjoint donc l'enseignement de la construction comme « savoir-faire technique » à celui de la construction comme « conception spatiale et structurelle » et unit donc les approches pédagogiques des écoles d'architecture et d'ingénierie.

Par son approche de la construction comme conception spatiale et structurelle, l'enseignement de David Georges Emmerich entre en concurrence avec celui de projet, auquel la conception était jusqu'ici réservée. Cette concurrence faite par l'enseignement de construction de David Georges Emmerich à l'enseignement de projet finit d'exacerber les tensions entre l'architecte-ingénieur et ses collègues enseignants, car elle rappelle la concurrence professionnelle entre architecture et ingénierie et la reproduit au sein de l'institution.

Par sa volonté de réunir architecture et ingénierie dans l'enseignement, son refus d'endosser le rôle d'ingénieur-constructeur au sein de l'école d'architecture et la mise en concurrence de son cours de morphologie avec celui de projet David Georges Emmerich bouscule les habitudes françaises de séparation entre architecte et ingénieur et exacerbe les rivalités, contribuant ainsi à sa marginalisation au sein de l'École d'architecture.

Conclusion

L'isolement de l'enseignement de David Georges Emmerich au sein de l'École d'architecture est donc le résultat de la combinaison des trois aspects énoncés - biographique, institutionnel et professionnel - dans le temps et à travers les différents acteurs.

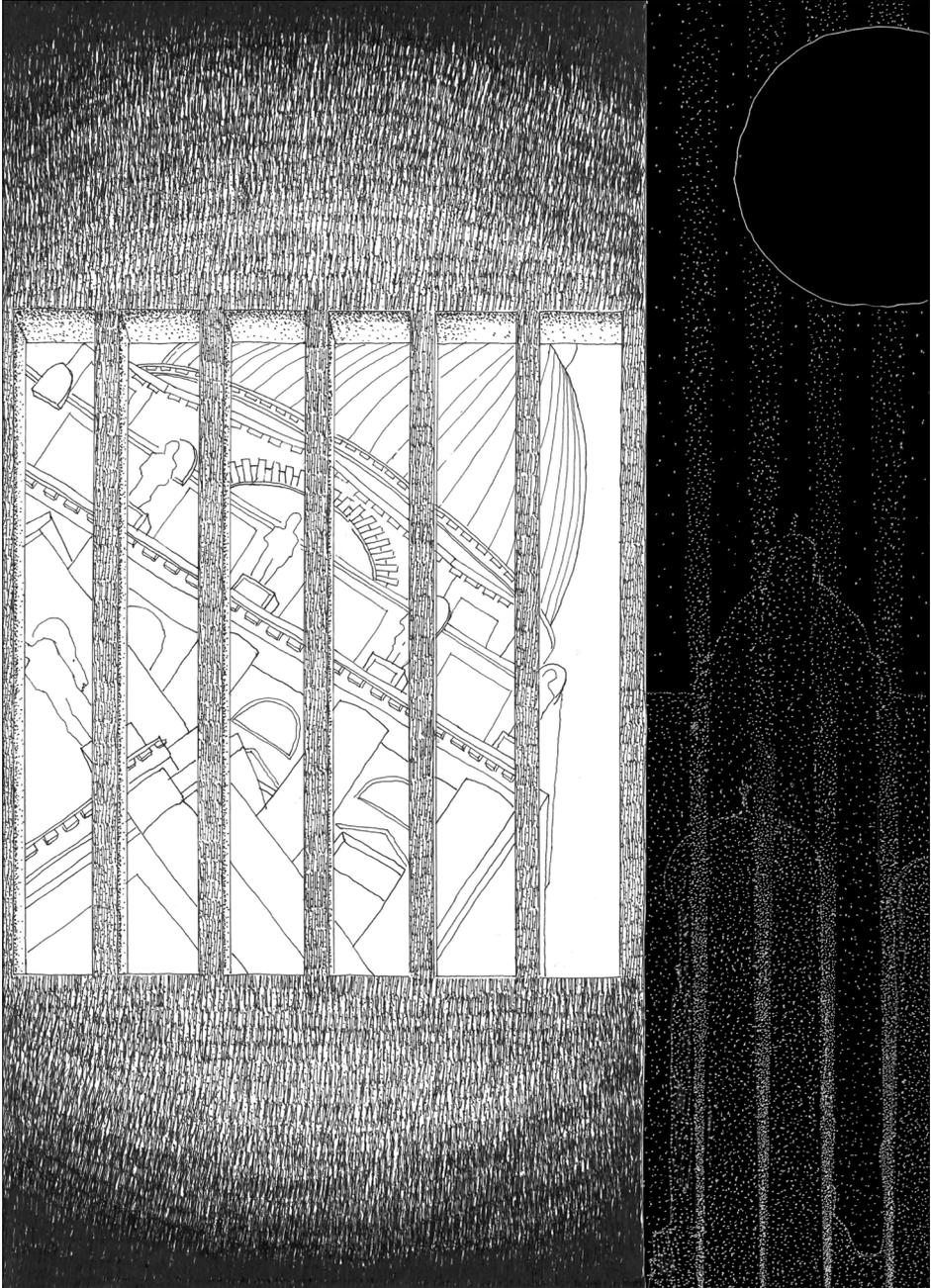
Cependant, grâce à ses éléments biographiques et sa revendication d'architecture-ingénierie, l'enseignement de construction original et parfois provoquant de David Georges Emmerich s'exporte vers d'autres écoles d'architecture, en France et à l'étranger, porté par l'ambition professionnelle de son auteur. Ainsi, l'isolement de l'enseignement de David Georges Emmerich est relatif aux écoles d'architecture dans lesquelles il enseigne et au contact desquelles il évolue.

Par sa position paradoxale entre diffusion internationale et marginalisation en France l'enseignement de David Georges Emmerich met en lumière une crise de l'enseignement architectural français, qui semble incapable de se renouveler complètement malgré la crise qu'il traverse dans les années 1960. La marginalisation de son cours de Géométrie constructive. Morphologie et la création de son cours « classique » de Béton armé indiquent une conception figée du renouvellement de l'enseignement de la construction dans les écoles d'architecture en France. Après 1968 l'enseignement de construction ne semble pas renouvelé, contrairement à l'enseignement de projet, ni adopté, comme les enseignements d'art, de sociologie ou de psychologie. Cette absence de renouvellement marque l'incapacité de l'enseignement de l'architecture français à sortir de la dichotomie historique entre architecte et ingénieur.

Ainsi, l'enseignement de David Georges Emmerich, par sa position entre architecture et ingénierie révèle la nouvelle crise qui oppose architectes et ingénieurs au début des années 60. L'écart professionnel creusé entre architectes et ingénieurs par la Reconstruction et la crise traversée l'École d'architecture des Beaux-Arts placent l'enseignement au cœur de la rivalité entre architectes et ingénieurs, comme l'indique la marginalisation de l'enseignement de David Georges Emmerich, qui cherche à réunir architecture et ingénierie.

La marginalisation de l'enseignement de David Georges Emmerich au sein de l'École d'architecture connaîtra un nouveau développement à partir de 1984. En effet, grâce à la réforme de l'enseignement de l'architecture de 1981 l'architecte-ingénieur accède à l'enseignement de projet, bouleversant à nouveau les rapports de force entre architecte et ingénieur au sein de l'École d'architecture.

Auriane Bernard-Guelle



Une architecture de l'expiation : le Centre de documentation sur l'histoire du nazisme à Munich (2015).

Comment l'architecture peut-elle dire l'indicible ? Quelle posture un architecte peut-il adopter pour interpréter et traduire le programme d'un lieu de mémoire évoquant l'une des périodes les plus sombres et les plus traumatisantes de l'histoire ? Quelle forme doit prendre ce lieu ? C'est précisément la fonction mémorielle de l'architecture et la dimension idéologique des lieux de mémoires, en particulier ceux dédiés à l'histoire de la Shoah et du nazisme, que nous avons voulu interroger. Le Centre de documentation sur l'histoire du nazisme (*NS-Dokumentationszentrum*, NS-D), inauguré à Munich le 30 avril 2015, soixante-dix ans exactement après la libération de la ville par les forces américaines, est particulièrement symptomatique d'une architecture expiatoire, entendue comme une architecture de « compensation, [de] réparation du délit et de la faute »¹, censée favoriser la résilience de traumatismes collectifs.

1 : Définition du dictionnaire Larousse.

Conçu par l'agence berlinoise Georg Scheel Wetzel, qui avait remporté en 2009 le concours d'architecture européen lancé par la municipalité de Munich, ce projet portait sur la conception d'un musée éducatif et commémoratif, pensé comme un lieu de mémoire. L'historien du judaïsme Gavriel Rosenfeld révélait dès 2008², avant même l'organisation du concours, les origines tourmentées de ce projet, tout en le mettant en perspective avec le « travail de l'oubli » mené en Allemagne depuis la fin de la seconde guerre mondiale et la création d'autres établissements de ce type. Cette histoire chaotique - faut-il en être surpris ? - est soigneusement passée sous silence dans les minutieuses descriptions touristiques

2 : L'analyse architecturale est manquante dans l'ouvrage de G. Rosenfeld puisque les querelles et les tensions ont différé de plusieurs années la construction du Centre.

de la ville et dans les revues d'architecture. Pourtant, le bâtiment, un cube blanc, minimaliste, suggérant pureté et neutralité, semble ne rien trahir de cette genèse compliquée, pour ne pas dire controversée.

C'est ce contraste que nous avons voulu comprendre et qui nous a conduits à observer et analyser ce bâtiment, à la lumière de sa réception anticipée (avant même son achèvement) et de sa réception immédiate (à la suite de son inauguration). Il nous a ainsi fallu saisir la relation complexe entre la forme architecturale du bâtiment, sa situation urbaine, sa programmation, son histoire et le message qu'il délivre. Ce projet soulève de nombreuses questions éthiques, historiques, architecturales, artistiques, urbanistiques et bien sûr politiques. Sur la base de documents d'archives et de relevés personnels (photographies, dessins, parcours dans la ville), nous avons pu reconstituer le processus de programmation et de conception, ainsi que les dynamiques de réception, et montrer en quoi ce centre se distinguait des autres lieux de mémoires comparables.

1. Une histoire heurtée, trouble et chaotique : la naissance du projet.

La difficulté des autorités à s'accorder sur le discours politique véhiculé par l'architecture, qui devait parallèlement porter le poids de la responsabilité de la mort de millions d'individus, a rendu difficile l'avènement de projets tels que le NS-D à Munich³. La proposition de créer un centre de documentation a émergé dans les années 1980 et sa construction s'est achevée en 2015. Les difficultés de la capitale de la Bavière à assumer son statut d'ancienne Capitale du Mouvement (*Hauptstadt der Bewegung*), épicerie du nazisme, expliquent en partie pourquoi il fallut autant de temps pour construire un musée commémoratif à Munich. La restauration conservatrice de l'architecture historique, la réutilisation normalisée des bâtiments nazis et la construction hésitante de monuments documentant les crimes nazis résultent eux du souhait exprimé par certains de dédramatiser, sinon de démentir, la responsabilité de la ville dans l'ascension du Troisième Reich.

L'opportunité de la création de ce centre, puis sa forme, sa localisation, son nom, son financement et enfin son discours furent ardemment débattus dès les années 1980, en réaction à diverses

3 : Rosenfeld Gavriel, Jaskot Paul B., *Beyond Berlin – Twelve German Cities confront the Nazi Past, Introduction, Urban space and the Nazi past in postwar Germany*, 2008, The University of Michigan Press.

actions entreprises par la Ville de Munich dans le but de supprimer du paysage urbain les bâtiments construits pendant le régime nazi. La disparition progressive de cet héritage architectural, porteur d'une mémoire collective, a engendré la volonté des historiens et des citoyens de le préserver puis de le documenter. Si les historiens s'insurgeaient contre la destruction de ces lieux, c'est notamment parce qu'ils annonçaient « la saisie d'un passé projeté à la surface du présent »⁴. L'avènement du projet fut précipité par la volonté de la Ville de faire face à son passé, notamment dans un contexte de résurgence du racisme et des mouvements d'extrême droite. Les mémoriaux, dont la construction est dictée par une « obligation du souvenir » deviennent alors, pour l'historien Pierre Nora, le « résidu visible d'un passé devenu invisible »⁵.

4 : Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire», dans Les Lieux de mémoire, tome 1, La République, Gallimard, Paris, 1984.

5 : *Ibid.*

Certains faits historiques sont symptomatiques des polémiques virulentes qui se sont cristallisées autour de ce projet. Ces débats et ces controverses furent à l'origine de la construction différée du musée. En 1988, l'État de Bavière a mis en place une compétition architecturale pour la création d'un musée d'art sur le site de l'ancienne Maison brune (*Braunes Haus*), palais construit en 1829 par l'architecte Johann Baptist Métivier, devenu le quartier général du parti nazi jusqu'en 1933 puis un lieu où l'on enfermait et torturait les opposants politiques. Les projets, en préservant le piédestal des temples de l'honneur (*Ehrentempel*), érigés en 1935 pour abriter les tombes des seize martyrs du mouvement (*Gefallenen der Bewegung*) morts pendant le putsch raté d'Hitler le 9 novembre 1923, ne rompaient pas assez avec l'héritage nazi du site, et la Bavière fut ainsi contrainte d'abandonner ce projet en 1991. En 2002, la ville de Munich et le Parlement de Bavière convinrent de créer un centre de documentation, de nouveau près de la Königsplatz, cœur de l'ancien quartier nazi, sans parvenir à s'accorder sur la conception du musée. La Königsplatz fut imaginée par les architectes Carl von Fischer et Friedrich Ludwig von Sckell au début du XIX^e siècle. Dès 1930, la Königsplatz devint le symbole de la transformation de l'ensemble du quartier de Maxvorstadt pour servir l'idéologie nazie. Entre 1933 et 1937, deux édifices majeurs furent construits d'après les plans d'un des architectes favoris d'Hitler, Paul Ludwig Troost, pour accueillir l'administration du parti : le *Führerbau* au nord, le bâtiment du Führer, et le *Verwaltungsbau*, le bâtiment administratif, au sud. Entre les deux étaient situés les *Ehrentempel*. Dans la nuit du 29 au 30 novembre 1938, l'Angleterre, la France, l'Allemagne et l'Italie signèrent, au sein du *Führerbau*, les

accords de Munich, qui actaient de la cession des Sudètes par la Tchécoslovaquie à l'Allemagne. Le centre administratif du NSDAP était réparti dans plus de soixante-huit bâtiments. Jusqu'en avril 1945, plus de six-mille personnes travaillaient dans ce quartier pour servir le Parti.

En 2003, un colloque organisé afin d'établir les caractéristiques précises du Musée (localisation, contenu pédagogique et mission historique) révéla l'intensité de leur opposition. La Ville de Munich envisageait la création d'une institution sur le site de l'ancienne *Braunes Haus*, qui aurait été rebaptisée « Maison de l'histoire du nazisme à Munich », tandis que l'État de Bavière proposait de placer 36 stèles informatives dans la ville, estimant que le rôle mineur de Munich dans l'avènement du nazisme ne justifiait pas la création d'un musée d'envergure internationale. Un des historiens en faveur de cette seconde solution, Volker Dahm, expliquait qu'après 1933, la ville avait cédé son importance politique et stratégique à Berlin et Obersalzberg.

En 2004, l'historien de l'architecture Winfried Nerdinger, dans un rapport remis au conseil municipal de Munich, soutenait que le rôle du NS-Dokumentationszentrum était d'informer les écoliers, les citoyens ainsi que les visiteurs étrangers sur l'ascension du nazisme à Munich et sur les répercussions mondiales de ce régime. La localisation et le nom du musée furent naturellement débattus. L'État de Bavière refusa d'abord de céder à Munich le site de l'ancienne Maison brune pour la construction du centre et de payer un tiers des coûts de construction. Finalement, en 2006, l'État de Bavière céda gracieusement le site à la Ville de Munich, et le gouvernement fédéral allemand accepta en 2007 de financer un tiers de l'enveloppe prévisionnelle du projet, estimée à 30 millions d'euros. Le chantier du centre pu enfin commencer en 2012 pour s'achever en 2015.

2. La construction de l'oubli en Allemagne : la reconstruction de l'histoire au travers d'une réécriture sélective du paysage urbain.

Quelle fut la politique allemande⁶ en matière de gestion de l'héritage historique et architectural du passé nazi ? Pour comprendre les enjeux politiques et historiques au cœur de la création du centre à Munich, il fallait s'intéresser aux succès et aux échecs des actions ayant été précédemment entreprises par

6 : *Vergangenheitsbewältigung*, également nommée « politique du pardon ».

le gouvernement fédéral allemand. Cette question fit l'objet de discours contradictoires, marqués par le silence, les débats et le déni.

La politique allemande fut longtemps caractérisée par un désaccord. Fallait-il préserver ou au contraire détruire les restes des architectures nazies ? Fallait-il ou non rendre visible ce passé criminel, ce poids écrasant de l'Histoire ? Cinq exemples reflètent les différentes attitudes adoptées par l'Allemagne face à cet encombrant héritage architectural.

Premièrement, la construction de l'oubli consiste à dissimuler ou détruire les architectures qui sont des témoins directs du passé nazi. L'histoire de la Königsplatz à Munich, qui fait aujourd'hui face au NS-D, en est symptomatique. Au lendemain de la fin de la seconde guerre mondiale, la ville de Munich s'efforça d'effacer les traces visibles du Troisième Reich autour de la Königsplatz. En 1947, les deux temples de l'honneur furent démolis et les tombes des 16 martyrs retirées. En 1956, en vue du 800e anniversaire de la ville, on laissa les bases des deux piédestaux des temples disparaître sous la végétation. La place, pavée sur ordre d'Hitler dans les années 1930, fut à nouveau recouverte de pelouse dans les années 1960. Enfin, la Bürgerbraukeller, brasserie dans laquelle Georg Elser fomenta l'attentat contre Hitler de 1939, fut détruite en 1979. La reconfiguration sélective du paysage urbain implique indéniablement une interprétation partielle voire une reconstruction de l'Histoire⁷. Démolitions et déconstructions, témoins d'une volonté de prendre le « passé à la carte »⁸, sont également au centre des controverses concernant le devenir des architectures de la RDA⁹. Deuxièmement, certains ont fait le choix de la resémantisation¹⁰ des architectures créées ou instrumentalisées par les nazis. Ainsi, les *Führerbau* et *Verwaltungsbau*, également situés sur la Königsplatz à Munich, sont devenus respectivement une école de musique et un Institut de l'Histoire contemporaine. Ces reconversions d'usage, ou « réutilisations normalisées des bâtiments nazis »¹¹, remettent en question la signification idéologique passée des lieux. Rappelons toutefois que dans un contexte de destructions massives causées par la guerre, l'urgence était d'abriter les institutions dans les bâtiments épargnés par les bombardements.

Troisièmement, la nostalgie ainsi que l'amnésie collective ont pu conduire à la reconstruction de bâtiments à l'identique, renforçant de ce fait le mythe les entourant. Dresde, la Florence

7 : Nerdinger, Winfried, *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, 2010, Editions Prestel.

8 : Voisin, Chloé, *Le centre, la mémoire, l'identité. Des usages de l'histoire dans la (re)-construction du Nouveau marché de Dresde*, Espaces et sociétés, 2007.

9 : Hocquet, Marie, *L'oubli par effacement des traces, le cas du Palais de la République à Berlin*, N. Diasio, K. Wieland, *Die Sozio-kulturelle (De-) Konstruktion des Vergessens, Bruch und Kontinuität in den Gedächtnisrahmen um 1945-1989*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2011.

10 : Changement de sens d'un lieu. Perrin, Yves, *S'approprier les lieux - Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

11 : Neumann, Klaus, *Shifting memories – The Nazi Past in the New Germany*, 2000, The University of Michigan Press, USA.





de l'Elbe, avec ses constructions baroques, adopta un discours de victimisation, s'inscrivant dans la lignée de la propagande nazie après la destruction de la ville par les bombes anglaises et américaines dans la nuit du 13 au 14 février 1945. La reconstruction sélective du Neumarkt résulte ainsi d'une « volonté d'oublier l'histoire, ou du moins une partie dérangeante »¹², en renforçant le mythe autour de la ville de Dresde. Les bombardements alliés, à l'origine de la souffrance endurée par les civils allemands pendant la guerre, ont finalement conduit à marginaliser la connexion entre la destruction des villes et la question de la responsabilité de ces dernières. Le 13 février 2005, des milliers de nationalistes d'extrême droite défilèrent dans les rues en revendiquant l'interprétation du bombardement comme un crime contre l'humanité, un « Holocauste par les bombes ».

12 : Voisin, Chloé, *Le centre, la mémoire, l'identité. Des usages de l'histoire dans la (re)-construction du Nouveau marché de Dresde*, Espaces et sociétés, 2007.USA.

D'autres ont fait le choix de la patrimonialisation pour enseigner l'Histoire et lutter contre la fascination malsaine qu'exercent les reliques nazies sur certains. D'une part, la ville de Nuremberg fut contrainte de verser 75 millions d'euros pour préserver l'ensemble urbain construit par Albert Speer, classé au patrimoine depuis 1973. D'autre part, en 2016, le Ministre de l'intérieur autrichien, Wolfgang Sobotka, décida de détruire la maison natale d'Hitler, située dans la petite ville de Braunau-am-Inn au nord de l'Autriche, qui était devenue à la fois un lieu de pèlerinage néo-nazi et de rassemblement antifascistes. Un nouveau bâtiment, à usage administratif ou éducatif, devrait prochainement la remplacer. Des historiens avaient en effet suggéré d'en faire un lieu de mémoire éducatif, tandis que d'autres plaidaient pour sa dépolitisation complète, proposant même de le transformer en supermarché ou en caserne de pompiers, devant lesquels personne n'aurait l'idée de se prendre en photo¹³.

13 : Blaise Gauquelin, «L'Autriche veut raser la maison natale d'Hitler», *Le Monde*, 17 octobre 2016.

Nuremberg fut elle aussi le lieu d'un débat complexe autour de la question de l'héritage architectural nazi. Le conseil municipal proposa d'accompagner la construction d'un centre de documentation d'un plan urbain d'ensemble. Il convient de rappeler que l'architecte d'Hitler, Albert Speer, fut à l'origine, entre 1934 et 1937, du gigantesque complexe architectural et urbain, le *Reichsparteitagsgelände*¹⁴. Le palais des congrès (*Kongresshalle*), inspirée du Colisée à Rome, fut ainsi construit en 1935 par les architectes Ludwig et Franz Ruff. Une première solution architecturale¹⁵ avait pour conséquence d'accentuer

14 : Terrain du Congrès du parti du Reich.

15 : Projet d'Erik Meinertz et Harms Wulf.

16 : Projet de Martina Erbs et Martin Stadler.

considérablement les intentions originelles d'Albert Speer en renforçant la symétrie et la monumentalité du site, tandis qu'une seconde option¹⁶ proposait au contraire une série d'incisions et de ruptures qui fracturaient l'unité de l'ensemble. Faute de consensus, le projet fut abandonné en 2003 par le maire de Nuremberg, Ulrich Maly.

Enfin, l'héritage « national » nie la responsabilité particulière des villes dans l'ascension du nazisme, comme ce fut le cas pour Munich et son refus initial de créer un Centre de Documentation, au motif que la mémoire officielle allemande prenait place à Berlin.

3. La convergence progressive vers une architecture silencieuse et expiatoire : l'avènement d'un objet qui incarne une mémoire violente.

Le Centre se présente sous la forme d'un cube de béton blanc, compact, de 22,5 mètres de côté. Simon Wetzel, en charge du projet de Munich, a imaginé le béton blanc de ce bâtiment comme « une page blanche »¹⁷ sur l'Histoire, porteur d'une demande de pardon de la ville pour les crimes nazis perpétrés pendant la Seconde Guerre Mondiale. L'architecture est à la fois sobre et impressionnante, marquée par un silence qui dit tout. Le bâtiment est caractérisé par une pureté et une neutralité qui renforcent le message qu'il souhaite transmettre. L'insertion urbaine du Centre, sur le site de l'ancienne *Braunes Haus*, suggère un compromis entre l'effacement de la mémoire et son assomption. Les architectes de l'agence Georg Scheel Wetzel avaient pour ambition de rompre avec l'aura de la Königsplatz, alors « polluée » par les vestiges nazis.

17 : «L'ancien quartier général des Nazis reconverti en musée à Munich», *France Inter*, 30 avril 2015.

La monotonie des faces du cube est rompue par l'existence de percements qui laissent pénétrer la lumière, filtrée et atténuée par des rideaux noirs placés devant les baies. La disposition erratique des ouvertures rompt avec la symétrie plébiscitée par l'architecture néo-classique environnante et rythme la façade. Les ouvertures se chevauchent sans suivre le rythme des étages, la façade semble mouvante comme un Rubik's cube, dont les faces auraient subi les rotations nécessaires pour que les ouvertures cadrent les vues souhaitées. La mise en exposition du site au travers des grandes ouvertures engendre une réelle intégration des vestiges nazis dans le concept de l'exposition et en favorise la compréhension par le visiteur. Les lieux de mémoire répondent à

cette exigence « d'éclairer le passé par le présent, de comprendre le présent par le passé »¹⁸.

18 : *Ibid.*

Le parvis, de par ses dimensions et sa matérialité identiques à celle du cube, ne semble être qu'une nouvelle face du cube projetée sur le sol. L'entrée principale porte sobrement l'inscription Centre de Documentation sur l'histoire du Nazisme.

Une partie du hall d'entrée est en double hauteur, permettant d'entrevoir une partie du premier étage. Au sud, un large couloir débouche sur la modeste et sobre librairie du musée, sise sur une surface de moins de dix mètres carrés. Des films d'époque rendus muets et laissés en noir et blanc sont projetés sur l'un des murs du hall en béton directement tel un témoignage fantomatique abstrait de la floriture habituelle du culte des processions nazies. À l'intérieur du musée, sols et murs sont en béton brut, dans des tons blancs à gris, dont la couleur et la perception du relief varient au gré de la course du soleil. Le parcours architectural au sein du musée est identique pour chaque étage, et s'articule autour de la cage d'escalier centrale. Les numéros sur les cimaises indiquent le sens de la visite. Le quatrième étage est dévoué à la période de l'après première guerre mondiale. Il marque le début de l'exposition permanente, qui se prolonge dans les étages inférieurs comme une longue descente aux enfers. La visite du musée s'effectue dans un espace glacial et dénué d'âme qui génère un sentiment d'oppression. Le musée enferme le visiteur et l'incite à se concentrer. L'exposition permanente porte sur l'origine et la montée du nazisme à Munich. Les documents collectés sont ainsi présentés comme une somme de faits historiques, si exhaustive que le visiteur se sent comme « pris au piège dans un catalogue d'exposition à échelle humaine »¹⁹.

19 : Derek Scally, «Munich's Nazi Museum fails to interrogate history? City's new attraction is little more than a sterile box filled with superficiality», *Irish Times*, 1er mai 2015.

Le premier étage accueille l'exposition temporaire et des stèles sont consacrées à la période contemporaine et notamment les répercussions du nazisme sur la société d'aujourd'hui. Le premier sous-sol abrite la bibliothèque, nimbée par un silence saisissant. Winfried Nerdinger, directeur du musée, y réunit quelquefois ses collaborateurs pour débattre de l'évolution de la muséographie.

Si l'architecture du NS-D est caractérisée par les journalistes ou les critiques d'architecture de « neutre », cette neutralité apparente n'existe que dans un désir d'absolution. Comment expliquer ce choix d'une architecture silencieuse

et minimaliste, préférée à une architecture cathartique, déconstructiviste, comme celle de l'architecte Gunther Domenig pour le centre de documentation à Nuremberg (2001) ? Dans cette ville, en effet, la violation de la monumentalité de l'architecture nazie s'exprime par une lance de verre et d'acier qui perce les murs de briques du Palais des Congrès, dessiné par Ludwig Ruff. À Munich, les controverses si véhémentes auraient donc condamné les architectes à concevoir une architecture expiatoire. On aurait pu imaginer une exposition strictement basée sur l'émotion du visiteur, comme pour le Musée Juif de Berlin, conçu par Daniel Libeskind en 1999, dans lequel le visiteur prend très explicitement la place de la victime.

En réalité, le choix d'une muséographie pédagogique, construite autour de documents historiques s'explique notamment par la décision du maire de Munich d'annuler en 2002 une exposition au Stadtmuseum montrant une collection d'objets de dévotion nazis et qui dérivait en un « show folklorique de culotte en cuir bavaroise de SA »²⁰, selon les médias régionaux. De ce fait, il était primordial pour l'historien Winfried Nerdinger que le Centre abrite une muséographie sobre, en faisant le pari de laisser à l'esprit critique, à l'intuition et à la sensibilité des visiteurs le soin d'en déduire le discours sous-jacent.

Le NS-D est bordé par une œuvre des frères Heisenberg, incrustée dans le sol à proximité du parvis. Le concept consiste en un film, dans lequel des textes de documents clés de la période nazie sont confrontés à des photos historiques et contemporaines. La vidéo est projetée sur des moniteurs dispersés dans l'espace extérieur du musée comme des vestiges, des restes de murs. L'approche déconstruit la sémantique nazie en élaborant une contradiction visible.

Ces contre-monuments, œuvres artistiques qui portent le discours d'une mémoire « refoulée, oubliée ou complètement passée sous silence »²¹ par la collectivité, cherchent une voie d'expression différente de celle portée par les projets monumentaux. Ils sont une forme de résistance, où l'artiste code le sens de la commémoration. Pour autant, ces mémoriaux sont souvent l'objet d'interprétations multiples par les passants. Par exemple, les *Stolpersteine*, ou « pierres sur lesquelles on trébuché », ont été imaginées par l'artiste Gunter Demnig dans les années 1990. Ce sont des plaques en laiton de dix centimètres par dix,

20 : Rosenfeld Gavriel, Jaskot Paul B., *Beyond Berlin – Twelve German Cities confront the Nazi Past, Introduction, Urban space and the Nazi past in postwar Germany*, 2008, The University of Michigan Press.

21 : Krzyzanowska, Natalia, *The discourse of counter-monuments: semiotics of material commemoration in contemporary urban spaces*, 2015.

incrustées dans le sol, qui portent l'inscription « ici vivait » ainsi que le nom, la date de la naissance et l'année de déportation d'une personne. Le projet est inspiré de la phrase du Talmud « une personne est oubliée seulement si son nom est oublié ». Plus de 40 000 plaques furent déposées dans l'espace urbain des grandes villes européennes, et pourtant Munich reste la seule grande ville allemande l'ayant interdit.

Conclusion

La construction du centre de documentation sur l'histoire du nazisme à Munich révèle la complexité des débats qui se sont cristallisés autour de l'héritage architectural nazi en Allemagne. Petit objet dans la capitale bavaroise, le centre aura concentré pendant des décennies les débats les plus virulents autour de l'architecture des mémoires conflictuelles. Son existence, sa forme, son discours et son implantation furent débattus avec passion.

Il fallait alors déterrer puis analyser les documents relatant l'émergence du Centre pour comprendre l'enjeu délicat posé par un cahier des charges qui est le fruit d'une réflexion d'une soixantaine d'années. Une seule et lancinante question demeurerait : quelle forme convenait pour quel type de commémoration ? Pour tenter de répondre à cette interrogation nous avons étudié différents projets de musées ou centres de commémoration relatifs à l'histoire de la Shoah en Allemagne, sensiblement disparates dans leur approche et symptomatiques de la multiplicité des styles architecturaux qui ont traversé le pays au cours du vingtième siècle.

Nos études nous ont amenés à penser que dans certains cas, l'architecture cathartique²² déconstructiviste, forme d'expression figurée de la tragédie, est la plus à même d'exprimer la violence de certaines périodes historiques. À Munich, le contexte historique et politique de 1945 à aujourd'hui a en quelque sorte condamné les architectes à développer une autre voie d'expression, plus sensible, plus neutre, plus abstraite. Ce fut donc la décision de construire un cube de 22 mètres de côté qui vint clore les débats. S'opposant de par sa forme, sa couleur et sa fonction aux architectures néoclassiques imaginées par l'architecte Troost au début des années 1930, cette architecture s'imposa comme une évidence.

22: Rubio, Emmanuel, *Vers une architecture cathartique (1945-2001)*, Donner Lieu, 2011.

On pourrait donc penser que les désaccords politiques et artistiques ont conduit à l'adoption d'une solution neutre : la construction d'un simple cube blanc. Mais l'histoire de la naissance de ce cube, vecteur mémoriel intemporel frappé par une sorte de malédiction, ne cesse de nous questionner sur la dimension expiatoire portée par ce projet. L'empêchement du processus mémoriel ainsi que la gestion psychologique et urbaine complexes semblent être à l'origine de la conception d'une architecture du pardon. Finalement, chaque monument commémoratif transmet un message distinctif, un discours spécifique qui modèle une forme architecturale unique. Si l'architecture du NS-D a pu diviser, elle est aujourd'hui une preuve indéniable des efforts accomplis par l'Allemagne pour accepter cette page d'histoire trouble et chaotique. Son existence fait ainsi l'objet d'un consensus parmi les historiens et les politiques.

Aurélie Reuther

Séminaire de recherche : Généalogie du projet contemporain

ENSA Paris-Malaquais

Enseignants : Dominique Rouillard, Nathalie Chabiland, Bérénice Gaussein, Marika Rupeka.

Le séminaire master recherche du département « Théorie, Histoire, Projet » (THP) de l'ENSA Paris Malaquais, adossé au laboratoire de recherche LIAT (Laboratoire Infrastructure, Architecture, Territoire), propose, sous l'intitulé générique « **Généalogie du projet contemporain** », une investigation engageant une recherche à la fois historique, théorique et critique sur les grands bouleversements sociaux, comportementaux, économiques ou technologiques qui impactent directement l'architecture et l'urbanisme, dont réciproquement ils peuvent accélérer le développement.

Le séminaire théorise une « histoire immédiate » de l'architecture - architecture, ville, infrastructure, territoire, paysage. L'histoire immédiate consiste à penser dans le temps présent l'architecture en train de se faire, à révéler l'historicité, la transformation et la nouveauté des traits développés et à installer l'architecture comme activité s'interrogeant sur elle-même. L'histoire est le lieu de la théorie. Elle permet de repérer le véritable travail inventif des productions contemporaines.

La période observée est prioritairement la seconde moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, mais n'exclut nullement les investigations dans un passé plus distant. Dans sa visée pédagogique, le séminaire vise la reconstitution pertinente des contextes d'émergence et d'élaboration des « projets », qu'ils soient œuvres réalisées ou en devenir, bâties ou discursives, théorisées ou symptômes de leur époque. On y expose l'examen critique des positions doctrinales ou théoriques, des lectures et interprétations,

où s'associent analyse génétique, analyse structurale et analyse des œuvres à partir de leur devenir, de leur « descendance » au regard des productions et enjeux contemporains.

La pédagogie du séminaire THP a été construite à la création de l'ENSA Paris Malaquais en 2000, sur deux puis trois semestres. Le séminaire accueille depuis ses débuts les doctorants dans leur formation à l'enseignement, avec un engagement à la fois dans l'atelier de méthodologie de la recherche et sur les thèmes eux-mêmes, ciblés annuellement, qui font l'objet de cours tout au long des trois semestres. Deux conférenciers experts dans le domaine sont invités également par semestre.

Le séminaire THP « Généalogie du projet contemporain » propose aux étudiants de master une problématique à investiguer, en lien avec les recherches en cours au laboratoire Liat ; ou bien d'approfondir une question, un projet de recherche pour lequel l'étudiant aurait déjà des hypothèses, des éléments d'investigation, ou qui nourrit une passion particulière et certaine pour un sujet particulier.

La finalité première du séminaire est bien de former les futurs professionnels de l'architecture à l'investigation scientifique, à l'enquête et au reportage de terrain, à l'élaboration d'une réflexion construite et articulée par la formalisation de questions à portée historique, théorique ou critique. Le mémoire écrit individuel constitue la forme privilégiée du rendu du travail, complété d'une Annexe rassemblant l'ensemble des documentations, analyses, interviews, iconographies, etc. - l'historiographie sur le sujet - ayant servi à l'élaboration du sujet et le développement des analyses.

Le mémoire master THP est mené indépendamment des problématiques développées dans les studios de projet : questionner un objet de recherche, élaborer un projet d'architecture, les démarches se recourent, les articulations s'élaborent dans le faire : conceptualiser, écrire, projeter. De fait, les mémoires peuvent avoir été l'opportunité unique de développer une investigation originale réinvestie dans ses objets et approches dans le projet de PFE.

Secondairement, mais ne constituant pas moins un enjeu important, le séminaire THP en initiant les étudiants à et par la recherche, sur la problématique proposée ou à partir de sujets personnels, leur indique les développements possibles pour la poursuite ultérieure de formations en master spécialisés, ou dans une formation doctorale. La mention « recherche » du master en

architecture s'obtient par un semestre supplémentaire de mise au point scientifique du mémoire et par un stage dans un laboratoire de recherche - le Liat est un laboratoire d'accueil.

Depuis le milieu des années 2000, le séminaire a proposé différents thèmes d'investigation: « Le retour du futur » dans les projets des grandes métropoles mondiales, « La métropole verte », « La métropole agricole », « Le projet « Super-hyper-mega », « L'infrastructure culturelle », « Le futur du véhicule et le futur de l'urbain », « Les espaces de la grande consommation », et à partir de la rentrée 2015 et jusqu'à aujourd'hui, « **Animal, architecture, ville et territoire** ».

Le séminaire a ainsi initié un enseignement invitant les étudiants à s'interroger sur la question de l'animal en architecture, plus exactement « l'autre animal de l'architecture »¹, celui qui est en passe de se constituer comme sujet dans une société de plus en plus concernée et inquiète par les enjeux de la biodiversité, une transition autant énergétique qu'écologique. Une invite également à s'interroger de manière historique et critique sur cette référence grandissante à la biodiversité, voire à cet appel pour une nouvelle défense et sauvetage de la planète où les architectes ne peuvent plus s'assurer en être les premiers acteurs. Les architectes sont au contraire encore peu au fait de ce qui apparaît comme les nouvelles donnes du projet architectural et urbain, peu équipés pour penser les bouleversements qui viennent dans les approches du projet. Du « bien meuble » à un « être vivant doué de sensibilité », reconnu par la loi en février 2015, quelles conséquences pour l'architecture, la ville, les territoires, les paysages ?

Les animaux pénètrent toujours davantage notre espace anthropocène : entre acceptations, protections ou conflits, la rencontre entre l'homme et l'animal, et donc l'architecture et la ville et l'animal se pose de manière inédite. La multiplication des corridors écologiques ou toute structure, habitat, voire matériaux de construction pour leur faire ou leur redonner une place, ou leur place, afin qu'ils partagent notre monde et nous le leur, en sont des signes tangibles.

En cinq ans, les étudiants ont abordé les problématiques diverses à partir de plusieurs entrées :

- le partage des territoires traversés et habités ;
- l'animal-patrimoine, ses protections et « valeurs » ;
- la règlementation urbaine et environnementale et son évolution ;
- leurs présences : entre parasite et présence amicale ou insolite ;

1 : Dominique Rouillard, « L'autre animal de l'architecture », in Cahiers thématiques n°11 Agriculture/métropole, ENSA Lille/LACTH, janv 2012.

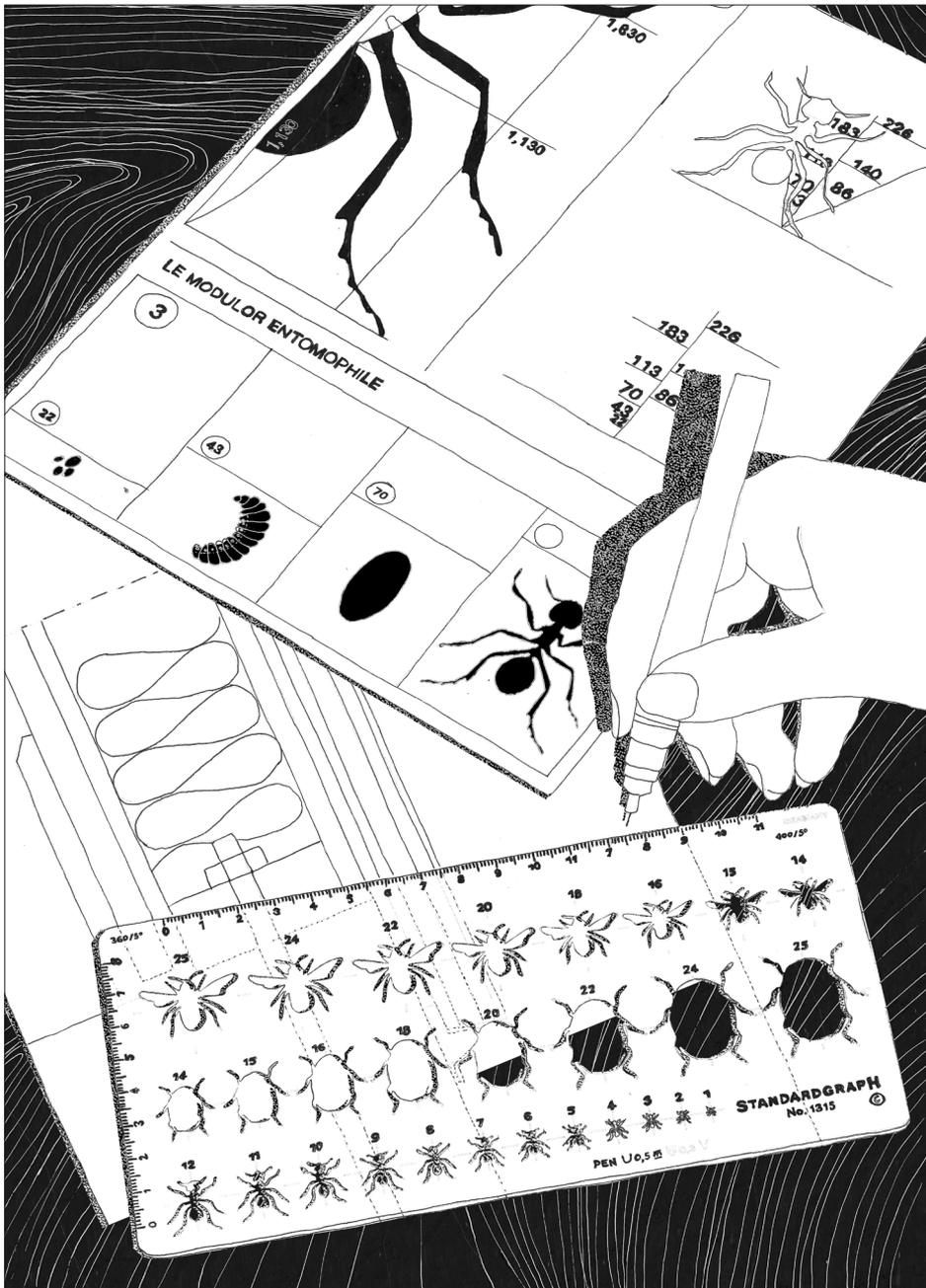
- le rôle social de l'animal dans la ville ... jusqu'en prison ;
- des programmes « pour eux », un animal habitant, d'autres programmes et typologies d'édifices, des édifices accueillants ;
- l'alimentation, de la viande de l'architecte à l'urbanisation apicole ;
- théories et modèles , les représentations de l'animal dans la théorie de l'architecture ;
- nouvelles représentations de la ville, d'un territoire, d'une nation ?

Sur cette problématique, nous avons reçu successivement les conférenciers : Georges Teyssot (professeur, Université de Laval, Québec), Pierre Lafon (les Ateliers Pierre Lafon), Philippe Obliger (botaniste), Peggy Garcia (architecte Véolia environnement et MCA Ensapm), Guilherme Lassance (professeur FAU Rio de Janeiro), Nathalie Blanc (chercheuse CNRS), Luciana Saboia (professeur université de Brasilia), Frédéric Chartier (ancien étudiant du séminaire, Agence Chartier-Dalix), Joffrey Becker (docteur en anthropologie sociale et ethnologie, CNRS / Collège de France), Augustin Rosensthiel (ancien étudiant du séminaire, Agence SOA), Mathias Rollot (MC Ensa Marne-la-Vallée, auteur : Le biorégionalisme américain : une réhabilitation terrestre), Jean-Christophe Bailly (philosophe et écrivain, auteur : Le versant animal).

Deux mémoires ont été primés au concours pour le mémoire de master recherche de la Maison de l'Architecture d'Île de France : Delphine Lewandowski, L'insecte, habitant de l'architecture. Présence incontrôlée ou anticipée (2017) et Héloïse Darves, Biodiversité & Chantier. Construire sur un monde vivant (2018). Un sujet a été développé dans un projet de thèse cifre ("Vers une conception biodiversitaire des façades", D. Lewandowski) ; un sujet, « L'écurie active », a conduit à définir une nouvelle spécialité : « architecte équestre » (Diane Lefebvre). Et bien sûr plusieurs PFE ont été menés à la suite de ces travaux.

Et pour les autres, ils portent en eux la sensibilité à la « question animale », avec on l'espère une position aussi militante que critique qu'exige l'actualité.

Dominique Rouillard



Trois figures de l'insecte vivant dans l'espace anthropisé. Paradoxes de la dichotomie nature/architecture.

Cet essai a pour vocation de donner une nouvelle place à l'insecte en tant que sujet vivant dans la théorie de l'architecture. Le sujet appelle à un effort de connexions entre deux choses très différentes : l'architecture, art de bâtir des humains, et les insectes, ensemble d'animaux invertébrés que l'humain a classifié de manière scientifique. Il semble donc difficile de les associer de manière directe et explicite. La question posée est de ce fait assez vaste, afin de nourrir ce champ inexploré de la manière la plus pertinente : Quelles interactions existe-t-il entre architecture et insectes vivants ? Sous quelles formes spatiales s'expriment les différentes cohabitations humain/insecte ? Enfin, la cohabitation humain/insecte peut-elle être réinventée par le biais de l'architecture ? Il s'agit de questionner les différentes places que l'humain accorde à l'insecte habitant l'espace anthropisé, et de mesurer l'impact des différentes formes de cohabitation humain/insecte sur la production spatiale dans une perspective large : de l'objet intégré à l'espace urbain aux interventions territoriales, en passant, bien sûr, par l'échelle architecturale.

En 2015, une équipe scientifique établit une revue à l'intersection de « l'écologie évolutive, de l'anthropologie, de l'architecture et de l'écologie humaine¹ » consacrée à l'étude du « biome intérieur » - ensemble d'écosystèmes à l'intérieur des bâtiments - qui, malgré son ampleur estimée entre 1,3 et 6% de la superficie terrestre, est aujourd'hui majoritairement inexploré. L'architecture, par son échelle, offre à l'éthologie urbaine un nouveau terrain d'exploration, ainsi qu'un lieu de collaborations transdisciplinaires entre concepteur-e-s et scientifiques autour de ces enjeux contemporains. Elle dessine aussi les relations intimes entre le macrocosme et le microcosme sous cette lentille écosystémique. Des entomologistes démontrent pour la première

1 : Traduction personnelle : «Studies of the indoor biome are situated at the intersection of evolutionary ecology, anthropology, architecture, and human ecology». Texte issu de : NESCent Working Group on the Evolutionary Biology of the Built Environment, «Evolution of the indoor biome», *Trends in Ecology and Evolution*, n° 30, 2015, pp. 223-232.

fois en 2016 l'immense diversité d'insectes² présents dans toutes les pièces d'un bâtiment dans un relevé quasi-architectural³. Le constat d'une présence systématique d'insectes vivants dans les bâtiments informe d'un paradoxe en l'essence même de l'architecture, définie en tant qu'abri pour le corps humain d'une nature indésirable. On peut retrouver cette nature répulsive, plutôt absente de la pratique architecturale, dans les réflexions de l'historien d'architecture David Gissen qu'il nomme « Subnature »⁴ (« Sous-nature ») et dont les insectes font partie. Par ailleurs, l'intégration du vivant dans le bâti, de plus en plus souhaitée et normée afin de répondre à l'urgence écologique, trouve sa limite dans cette définition de l'architecture affranchie de nature. L'architecture « écologique » semble s'épuiser dans la monopolisation de formes désirables de nature (végétal, soleil, vent, etc.), spécifiquement dans une rhétorique du « vert », idéalisée à travers le dispositif du mur végétalisé. Une grande partie des plantes cultivées forment pourtant avec les insectes des couples interdépendants⁵. On peut imaginer que la valorisation grandissante de certains insectes, dans le contexte de la protection de la biodiversité et de l'intégration du vivant dans l'espace construit, ait un impact sur la pratique des architectes. Or, les liens possibles entre architecture et insectes semblent difficiles à établir explicitement. La valeur de l'insecte est souvent réduite à la fascination qu'il suggère en tant que métaphore ou source d'inspiration - notamment dans le biomimétisme⁶, et n'est pas attribué à son statut d'espèce vivante. Nous parlerons ici de l'insecte en tant qu'être vivant, avec lequel nous cohabitons plus ou moins à notre insu.

On peut repérer différentes représentations de l'insecte à partir d'un jugement de valeur opéré par l'humain. Ces multiples figures (insecte nuisible, utile, bienfaiteur, collaborateur ou créateur, etc.), souvent paradoxales, servent de prisme pour observer des dispositifs et phénomènes spatiaux. Aussi, trois figures de l'insecte ont été identifiées et associées à de nouvelles « architectures » qu'elles illustrent. L'insecte « nuisible » est ainsi associé à la « sous-architecture » - son milieu de vie dans le bâtiment ; l'insecte « bienfaiteur » qu'on souhaite protéger donne naissance à des dispositifs générateurs ou réparateurs de territoire qu'on qualifiera d'« entomophiles ». Enfin, la figure d'un insecte « sujet » sera l'occasion de considérer l'hypothèse d'une culture architecturale « biocentrique » et d'une architecture non-anthropocentrique dite « écocentrique ».

« Nuisibles » et Sous-architecture.

Le phénomène de synanthropie - relation liant certains animaux non domestiques avec les humains à proximité desquels

2 : Le terme d'«insecte» est ici considéré dans son utilisation familière, qui inclut les araignées, vers de terre et autres arthropodes ne correspondant pas à la définition biologique de l'insecte.

3 : BERTONE et al., «Arthropods of the great indoors: characterizing diversity inside urban and suburban homes», *PeerJ*, 2016. Consulté le : 23.05.2016. Disponible à l'adresse : <https://peerj.com/articles/1582.pdf>.

4 : GISSEN David, *Subnature. Architecture's other environments*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2009.

5 : Les insectes sont responsables de la pollinisation de plus de 80% des plantes cultivées.

6 : Voir notamment les exemples de biomimétisme lié à l'intelligence des insectes tels que le scarabée Ténébrion du désert, fournis par l'architecte Michael Pawlyn. Cf. : PAWLYN Michael, *Biomimicry in architecture*, Londres, Ed. Riba, 2011.

ils vivent - amène des espèces telles que la blatte, la mouche ou le termite à l'intérieur des bâtiments de manière incontrôlée. L'insecte y est presque systématiquement considéré comme un nuisible qu'il s'agit d'exterminer. L'historien d'architecture Ben Campkin, dans ses réflexions sur la culture urbaine londonienne, note la puissance symbolique d'effigies de cafards, fabriquées à l'occasion d'une manifestation contre l'insalubrité des logements dans l'Angleterre de 1929⁷. Au début des années 90, la géographe Nathalie Blanc a dressé la représentation sociale négative véhiculée par des blattes présentes dans trois tours de logements sociaux à Rennes⁸. Son étude –classée dans le champ de l'ethnoentomologie, relations humain/insecte – dresse de manière novatrice les liens potentiels entre modes d'habiter humains et modes d'habiter de l'insecte.

Il existe un mouvement émergent dans la lutte antiparasitaire, porté par des organismes publics de santé environnementale, qui appelle les architectes à concevoir des dispositifs architecturaux (interface sol-bâti, toit, mur extérieur, etc.⁹) qui puissent prévenir ou réduire le risque d'infestation. Ainsi, la lutte contre les nuisibles semble s'extraire d'une lutte d'extermination - majoritairement chimique - des bâtiments infestés, vers une lutte de prévention « par » l'architecture, donnant lieu à de nouvelles collaborations entre désinfecteurs, professionnels de l'insecte, et concepteurs, professionnels du bâtiment¹⁰. Le risque d'infestation des bâtiments est susceptible de se renforcer avec le réchauffement climatique corrélé à la croissance urbanistique, le milieu urbain offrant un habitat idéal aux espèces invasives. Il semble donc primordial d'inclure ce risque dans la conception architecturale au même niveau que d'autres risques. À titre d'exemple, la ville de Paris a été classée en zone de surveillance contre les termites par un arrêté préfectoral en 2003. Pauline Watissé, dans son mémoire intitulé « Vivre avec les termites à Paris », évoque le « risque termites », dont le fléau en milieu urbain est comparé par le cartographe Dominique Andrieu au plan prévention des risques inondations, mais qui reste plus difficile à appréhender spatialement¹¹.

Les différentes expertises de l'insecte (lutte anti-nuisibles, entomologie des intérieurs et ethnoentomologie) ont en commun d'investir l'architecture à travers un vocabulaire architectural commun, dans lequel on retrouve les mêmes éléments. Elles permettent d'affirmer l'architecture en tant que biome intérieur, aux multiples biotopes, qu'on peut identifier sous le néologisme de « sous-architecture ». Il s'agit de la partie de l'architecture qui sert d'abri, de manière non-anticipée, à la biodiversité. L'attribution du préfixe « sous », faisant référence à la « sous-nature » de Gissen, permet d'exprimer le caractère à la fois invisible (« sous le seuil », « à l'intérieur du mur »), imprévisible (sous-fonction d'abri pour les insectes), voire négligé (architecture dégradée

7 : CAMPKIN Ben, *Remaking London: Decline and Regeneration in Urban Culture*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2013, pp. 28-30.

8 : BLANC Nathalie, «Des blattes dans un quartier d'habitat social de Rennes» (1992-1993), dans M.C. THOMAS Jacqueline, MOTTE-FLORAC Elisabeth (dir.), *Les insectes dans la tradition orale*, Louvain, Peeters, 2004.

9 : Voir le sommaire du guide : San Francisco Department of the Environment, *Pest prevention by design. Authoritative guidelines for designing pests out of structures*, 2012.

10 : On notera l'intervention de trois architectes parmi les vingt-huit professionnels du « Technical Advisory Committee », dans le guide «Pest prevention by design». *Ibid.*

11 : WATISSÉ Pauline, *Vivre avec les termites à Paris*, Mémoire de master 2 Bioterre - UFR de géographie, 2016.

faite d'interstices, et sous-théorisée) des éléments constitutants de la Sous-architecture, milieu de vie idéal pour l'entomofaune.

L'insecte « bienfaiteur » de l'espace anthropisé.

Il existe depuis plusieurs années un revirement de l'attitude entomophobe dans la culture occidentale, à travers une valorisation de certains insectes « utiles » (pollinisateurs, fertilisateurs, auxiliaires, éboueurs, désherbants, etc.), à la fois indicateurs de qualité environnementale et acteurs de la continuité verte. En 2016, le ministère de l'Écologie a lancé un plan national d'actions « France terre des pollinisateurs »¹² (2016-2020), avec la loi pour la reconquête de la biodiversité adoptée en 2015. Il inclut des mesures novatrices telles que l'accompagnement des collectivités pour la gestion des aménagements urbains en faveur des insectes pollinisateurs, incluant les hôtels à insectes¹³. Le ministère s'est appuyé sur le travail du programme Urbanbees (Grand Lyon) pour mettre à disposition des collectivités un guide¹⁴ de gestion écologique des espaces verts et périurbains. En plus de l'hôtel à insectes, tel que l'Insect Hotel d'Arup Associates (2010), d'autres dispositifs spatiaux, appelés ici « entomophiles » pour souligner leur caractère valorisant, intègrent les insectes à l'espace anthropisé : la ruche, de plus en plus urbaine, sur les toits (Vulkan Beehive de Snøhetta, 2014) ou intégrée à la façade (Urban Beehive de Philips, 2011), la ferme urbaine (Cricket Shelter de Terreform One, 2016), le lombriduc¹⁵ (parc de la Citadelle de Lille, 2006), le mur « entomophile » ou l'enveloppe vivante (Groupe scolaire à Boulogne-Billancourt de Chartier Dalix, 2014), etc. Ceux-ci ne sont pas encore théorisés et leur conception et réalisation ne sont pas exclusives aux architectes. Néanmoins, ils constituent peut-être l'amorce de nouvelles typologies architecturales dans lesquelles ils seraient intégrés de manière novatrice aux bâtiments.

Ainsi, ils serviraient de ponts entre architecture et insecte, et permettraient de faire communiquer le milieu construit avec d'autres milieux écosystémiques, auparavant difficilement appréhendables dans l'architecture. Ces dispositifs donnent lieu à une cohabitation humain/insecte nouvelle, dans laquelle la cohabitation est souhaitée et anticipée. Des initiatives de recherche telles que celle lancée en 2017 par l'agence Chartier Dalix « Architecture et Biodiversité : Penser un nouvel écosystème urbain » explorent la potentialité de cette vocation architecturale naissante. Un nouveau dispositif est créé et testé : il s'agit d'un mur de béton coulé sur une composition de mottes de terre projetées presque aléatoirement, afin de créer des galeries organiques à l'intérieur du mur et de permettre le passage d'une certaine faune urbaine jusqu'à la toiture. La conception

12 : GADOU M. S. & ROUX-FOUILLET J.-M., *Plan national d'actions «France Terre de pollinisateurs»* pour la préservation des abeilles et des insectes pollinisateurs sauvages (2016-2020), Office Pour les Insectes et leur Environnement – Ministère de l'Écologie, du Développement Durable et de l'Énergie, 2016.

13 : CÉSARD Nicolas, MOURET Hugues et VAISSIÈRE Bernard, «Des hôtels à abeilles urbains et citoyens», *Insectes*, n°175, 2014, pp. 7-11.

14 : Programme Urbanbees, *Guide de gestion écologique pour favoriser les abeilles sauvages et la nature en ville*, 2015. Consulté le : 25.11.2016. Disponible à l'adresse : http://www.urbanbees.eu/sites/default/files/ressources/guide_gestion_ecologique.pdf.

15 : Écoduc spécialisé pour le passage de lombrics (vers de terre).

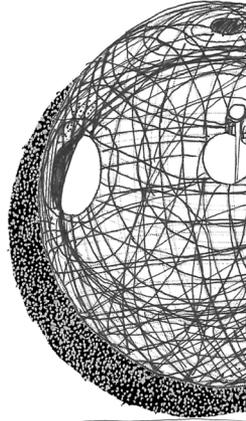
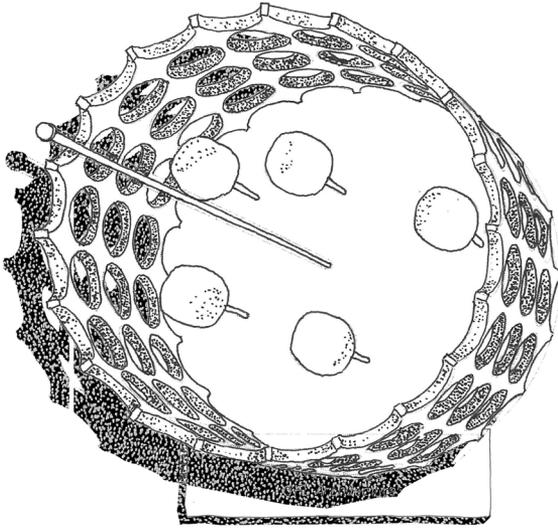
de tels dispositifs pose la question de l'équilibre entre le contrôle et l'incontrôlé : comment anticiper l'intégration d'une partie de la biodiversité dans le bâti tout en s'affranchissant de sa domestication ?

Par ailleurs, ces dispositifs entomophiles sont les témoins d'une complexité encore non maîtrisée dans le discours de revalorisation des insectes. La limite entre instrumentalisation et protection est aussi floue, et une grande partie de ces initiatives, nourrie d'une vision socio-environnementale, reste autant anthropocentrée. Le choix de définir quels insectes sont bienfaiteurs suppose qu'un bénéfice auprès de l'humain est attendu, plus ou moins utilitariste, qu'on identifiera plus explicitement dans les dispositifs d'élevage (fermes à criquets ou à cafards en Chine, magnaneries pour l'élevage des vers à soie en France). Cette attente d'un retour positif donne un caractère théâtral aux différents objets de cette mise en valeur, dans une mise en scène soigneusement destinée à l'humain, et qui possède néanmoins des qualités urbanistiques notables. En effet, les ruches urbaines, comme l'Honey Factory de Francesco Faccin dans un parc à Milan ou La Fabrique à miel des architectes Malvina Bali et Camille Garzuel à Lille (2015), constituent de véritables micro-architectures publiques, entre mobilier urbain et petites fabriques. Bien sûr, l'initiative de mise en valeur de la biodiversité doit passer par la communication de ce discours. Or, elle laisse à penser qu'il existe peut-être des initiatives invisibles ou silencieuses, non répertoriées ici, dans des contextes plus traditionnels, où l'insecte, incontrôlé, communique avec l'espace anthropisé de manière intelligente et mystérieuse.

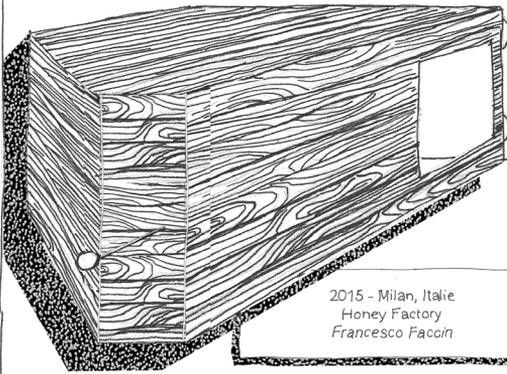
Insecte, sujet de l'architecture « écocentrique ».

Une troisième figure de l'insecte, échappant à la perception binaire nuisible/utile, permet de relever des productions spatiales plus expérimentales où l'insecte accède au rang de « sujet », individu doté de perception et d'une valeur intrinsèque d'existence. La subjectivisation de l'insecte implique une certaine empathie - au sens non-affectif - déployée pour nourrir une collaboration humain/insecte souhaitée. Apparaît de ce fait la notion d'« entomo-empathie », incluse dans le concept existant de bio-empathie¹⁶. Celle-ci permet de « se mettre à la place » de l'insecte - comprendre, penser ou percevoir comme un insecte – pour générer un espace : mises en scène rhétoriques et biomorphiques pour observer le génie de l'insecte comme dans le parc Micropolis à Saint-Léons (2000), étude du comportement de l'insecte « constructeur » pour générer un espace tel que le Silk Pavilion du MIT Media Lab dans lequel les vers à soie deviennent

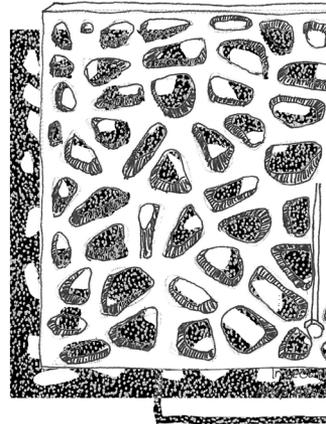
16 : La bio-empathie est un concept éthique qui considère que les espèces non-humaines ont une valeur intrinsèque, une valeur d'existence, par et pour elles-mêmes. Cf. : CALLICOTT J. Baird, « Bio-Empathy » in *In Defense of the Land Ethic : Essays in Environmental Philosophy*, New York, Ed. Albany : State University of New York Press, SUNY series, 1989, pp. 147-153.

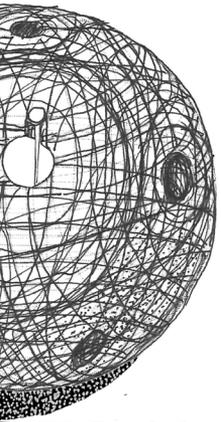


2013 - Cambri
Silk Pav
MIT Med

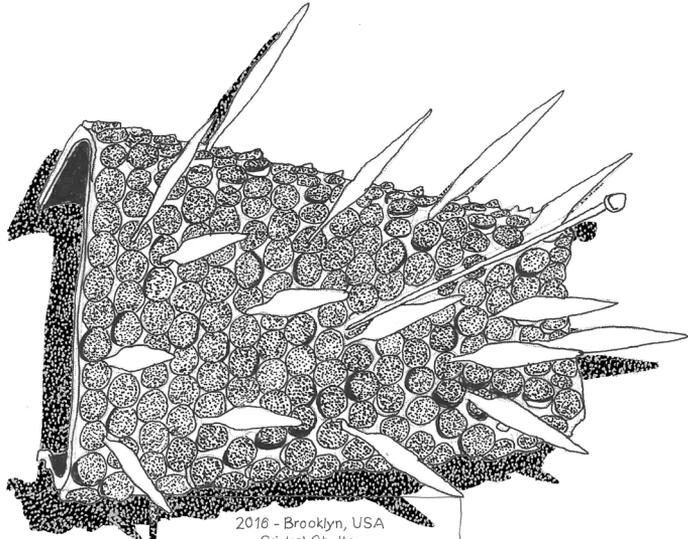


2015 - Milan, Italie
Honey Factory
Francesco Facin

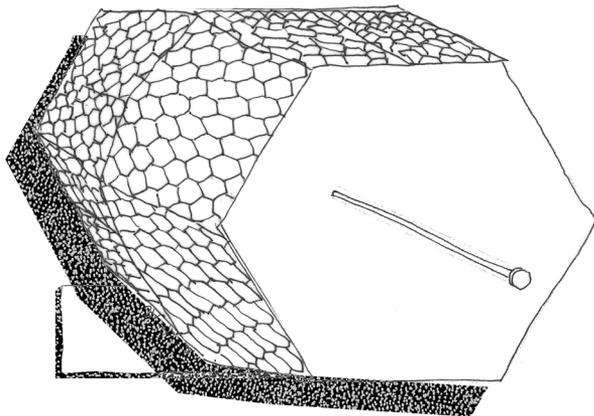
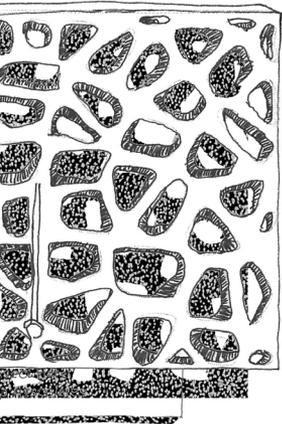




Cambridge, USA
Milk Pavilion
T Media Lab



2016 - Brooklyn, USA
Cricket Shelter
Terreform ONE



de véritables outils computationnels (2013), ou expériences spatio-sensorielles donnant accès au monde perceptif de l'insecte devenu « créateur » de l'œuvre tel que dans le pavillon Wunderbugs de l'agence OFL (2014), etc.

Dans son livre « Milieu animal et milieu humain »¹⁷, le biologiste allemand Jakob von Uexküll pointe l'illusion selon laquelle les relations qu'un sujet non-humain entretient avec les choses de son milieu prennent place dans notre monde humain. En décrivant le milieu de la tique, il démontre que la vision anthropocentrée d'un monde unique, doté d'un seul espace et d'un seul temps, n'est pas valide. Au contraire, il existe une multitude de milieux subjectifs dits « Umwelt », propres à chaque espèce animale. En tentant de rendre compte de l'expérience visuelle d'un animal comme la mouche par le biais d'aquarelles, Uexküll ouvre le champ d'une empathie « perceptible », qu'on pourra retrouver dans la conception d'espaces thériomorphiques¹⁸ ou de bio-perception. Ces espaces constituent une forme d'architecture expérimentale qui attribue à l'humain des sens, des organes perceptifs, et autres caractéristiques propres aux animaux. Elle peut notamment être conduite par la technologie, comme dans le projet Heart City : The White-Suit (1967) des architectes Coop-Himmelb(l)au, qui donne accès à une nouvelle subjectivité par la transmission de sons, d'images, d'odeurs ou de sensations auparavant imperceptibles aux sens humains.

L'insecte-sujet, dans la portée métaphysique du terme, est aussi un outil philosophique qui permet de reconsidérer l'anthropocentrisme propre à l'architecture et d'observer l'évolution de la vision naturaliste¹⁹ (dichotomie nature/culture) de celle-ci. L'hypothèse de l'existence d'une architecture « biocentrique » ou « écocentrique », termes empruntés à l'éthique environnementale et réinterprétés, permet d'explorer l'invention d'un nouveau type de cohabitation humain/insecte²⁰ dans lequel l'insecte n'est pas instrumentalisé pour satisfaire un effet destiné à l'humain. La discipline architecturale reste toutefois intrinsèquement anthropocentrique en tant qu'« expression de la culture », altérant le milieu naturel dans lequel elle se réalise. De plus, le biocentrisme en architecture ne semble pas viable du point de vue de l'environnement. En effet, comme l'anthropocentrisme, il reste une approche individualiste des existants. Or, la biodiversité est viable dans des entités supra-individuelles telles que les écosystèmes. L'écocentrisme est une approche qui échappe au système de pensée en « termes » propre à la classification naturaliste. À l'inverse, il s'agit d'une stratégie écologique qui pense le milieu par les relations entre les artefacts, et entre ceux-ci et les écosystèmes, prônant une vision holistique afin d'assurer une stabilité et une viabilité à un système donné.

17 : UEXKÜLL Jakob von, *Milieu animal et milieu humain* (1956), tr. fr. Charles Martin-Freville, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2010.

18 : Voir notamment le jeu vidéo «Theriomorphous Cyborg» de l'architecte Simone Ferrera (2011). Cf. : The Expanded Environment, *Animal Architecture Awards Announces*, 15.08.2011. Consulté le : 12.12.2016. Disponible à l'adresse : <http://www.expandedenvironment.org/animal-architecture-awards-announced/>.

19 : «Naturalisme» qui, selon l'anthropologue Philippe Descola, repose sur une dichotomie nature/culture à laquelle les sciences naturelles et sociales des modernes ont accordé un universalisme infondé dans leur pratique et leur considération ethnocentrique du monde. Cf. : DESCOLA Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

20 : Le projet de maison «Mosquito Bottleneck» de R&Sie(n) Architects intègre le moustique au cœur du projet, à la fois en tant qu'analogie et en tant que sujet vivant dans l'architecture, sans le domestiquer.

Aussi, en appliquant cette compréhension écocentrique du monde à l'architecture et à la ville, celles-ci peuvent alors être considérées comme des écosystèmes, au sens à la fois propre et métaphorique; c'est-à-dire comme des systèmes de relations entre organismes vivants et non-vivants, entre produits de nature et produits de culture, bouleversant les limites entre le naturel et l'artificiel.

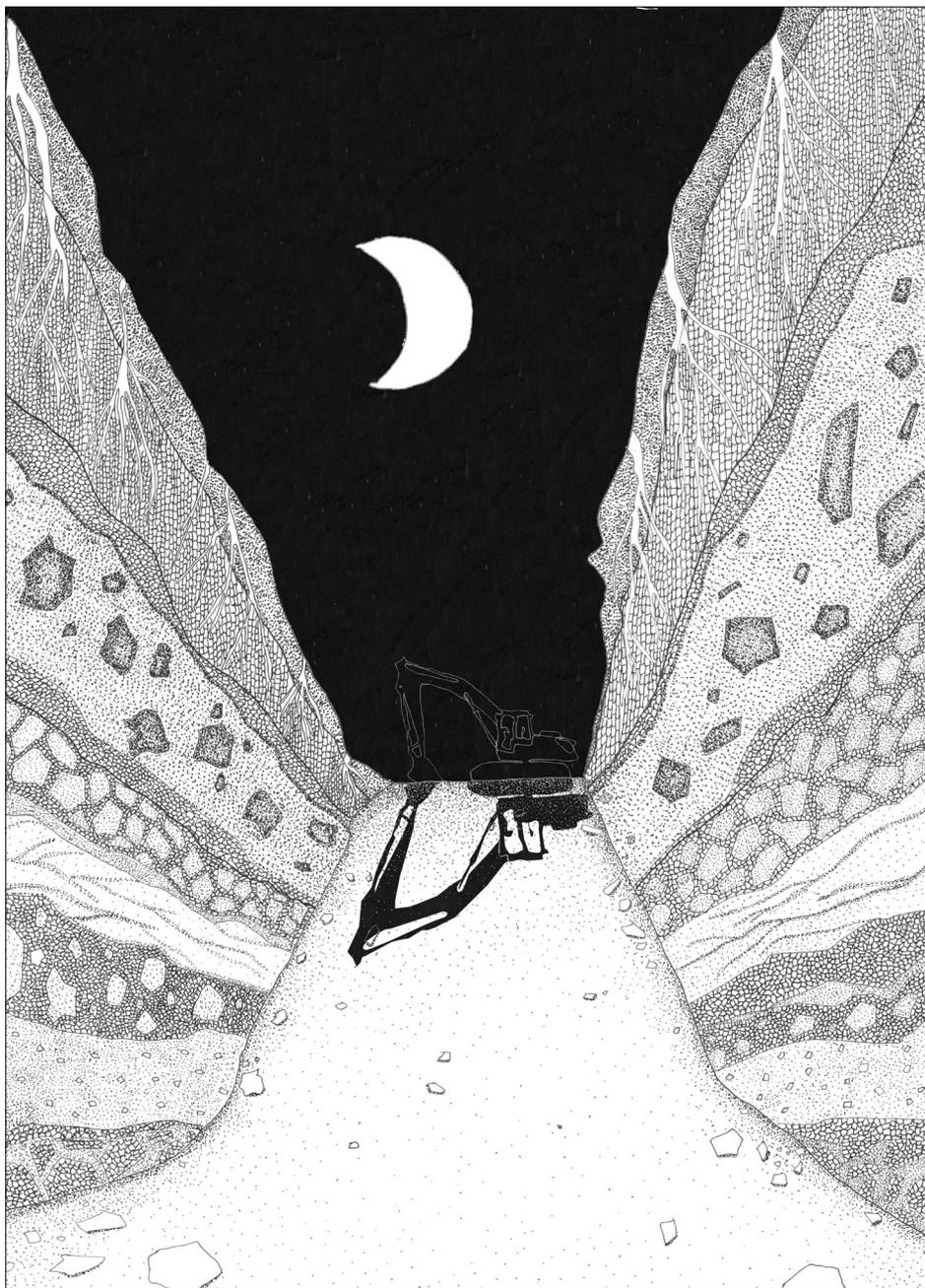
Les interactions entre insectes vivants et architecture décrites précédemment témoignent de différentes attitudes culturelles des architectes vis-à-vis de cette partie de nature, et de la limite de leurs compétences au niveau de l'intégration et du respect du vivant. Elles constituent aussi l'amorce de nouvelles perspectives architecturales qui permettent de déconstruire la dichotomie nature/architecture, et valorisent l'architecture qui intègre dans ses réalisations les milieux d'autres êtres vivants et les continuités écosystémiques les permettant.

L'hégémonie du « vert » et de la technologie offre une réponse incomplète à l'urgence écologique. Le monopole du végétal dans les projets à vocation écologique informe d'une persistance du caractère ornemental de la nature, et d'une méconnaissance de la biologie. Celles-ci freinent la capacité du monde construit à intégrer toute viabilité écosystémique. De plus, la plupart des solutions technologiques, toujours florissantes, ayant été explorées, leur mise en place semble néanmoins freinée par un manque de moyens, mais aussi par un manque de volonté et d'investissement dû à une barrière économique, socio-politique et culturelle. Il semble donc utopique de donner une réponse à la crise climatique exclusivement technologique et scientifique. Il s'agit d'accompagner ces innovations avec d'autres évolutions transdisciplinaires, et plus philosophiques. On constate un mouvement de repositionnement transdisciplinaire voire de « renaissance » ontologique accompagnant la crise écologique et décrit par Bruno Latour comme un territoire à réinventer scientifiquement, politiquement et artistiquement, dans le but de sortir d'une esthétique de la « pornographie écologique »²¹. L'architecture écocentrique ou la culture biocentrique participent peut-être à construire une réponse plus philosophique et culturelle aux enjeux des crises, convoquant un possible changement de paradigme dans la vocation de l'architecture. Les architectes peuvent y contribuer, dans leur capacité à produire de la culture et de l'imaginaire, constituant une approche alternative aux utopies technocratiques.

21 : LATOUR
Bruno, «INSIDE»,
Conférence/Spectacle
au Théâtre Nanterre
- Les Amandiers, le
20.11.2016.

Delphine Lewandowski

Delphine Lewandowski est architecte. Son mémoire, dirigé par Dominique Rouillard, a été réalisé à l'ENSA Paris-Malaquais.



Biodiversité & Chantier

Construire sur un monde vivant

Introduction

1 : BROUSSE Catherine, «Faut-il avoir peur de la biodiversité, ou Quand la nature reprend ses droits», *Le Moniteur des travaux publics*, n°5905, 20 janvier 2017, pp. 12-15.

Le 20 janvier 2017, la couverture du magazine Le Moniteur titrait l'étrange question « Faut-il avoir peur de la biodiversité ? »¹. En publiant l'article « Quand la nature reprend ses droits sur les chantiers » à la suite de la publication de *la loi de protection de la biodiversité, de la nature et des paysages* du 8 août 2016, Le Moniteur faisait écho à l'inquiétude qui agitait le secteur du BTP sur les nouvelles obligations lui étant imposées.

Intuitivement, la formulation de cette question peut paraître absurde puisque l'artificialisation de l'espace liée à la construction semble plus nocive pour la biodiversité que ne semble effrayant ce petit reptile pour les géants du BTP. Mais ce qui attire également l'attention, c'est le rapprochement entre l'idée de diversité du monde vivant et celle de chantier, deux notions si étrangères et étanches l'une pour l'autre qu'elles semblaient ne jamais devoir se croiser.

La rencontre de ces deux sphères forme pourtant une problématique contemporaine en pleine expansion, avec une accélération de la communication par les acteurs du BTP qui revendiquent leur respect des écosystèmes et du vivant, et une mobilisation croissante des associations de protection de la biodiversité, jusqu'à une apogée du débat lors de l'élaboration de la *loi de protection de la biodiversité, de la nature et des paysages*.

Cela apparaît après des dizaines d'années d'intensification de la problématique : le concept de biodiversité (ou « diversité biologique ») est créé de manière concomitante avec l'apparition d'une crise, celle de l'érosion des écosystèmes et de la potentielle sixième grande extinction des espèces. Cette crise de la biodiversité

se fait dans l'ombre de l'autre grande crise, celle du changement climatique, qui est traitée comme la cause et non le symptôme de l'érosion des espèces², et dont les tentatives de réglementation ont affecté les pratiques du secteur du BTP bien des années auparavant.

Les documents qui témoignent de ce sujet sont constitués d'une littérature scientifique éparse sur des sujets très pointus, comme la notion de compensation écologique, ainsi que du contenu de la loi. À ceux-ci s'ajoutent les ouvrages de vulgarisation scientifique, manifestes encore balbutiants réalisés par des écologues et associations de défense de la biodiversité à l'attention des acteurs du BTP. Enfin, les publications produites par le secteur du BTP afin d'informer de ses « bonnes pratiques de chantier », respectueuses selon eux de la biodiversité, constituent une documentation abondante et édifiante.

Au sein d'un sujet en ébullition, associé à une impression d'urgence et documenté de manière inégale et fragmentaire, nous avons cherché à presser ces deux objets autonomes de biodiversité et de chantier jusqu'à en extraire la collection d'instantanés où ils parvenaient à se croiser. Quelle est la rencontre entre biodiversité et chantier, quel impact ont-ils l'un pour l'autre ? Comment penser la construction sur un sol non pas vierge mais parcouru par les espèces et les rythmes du vivant ? Quelles sont les solutions existantes et les propositions théoriques qui animent l'anthroposphère afin de faire glisser la pratique de la construction au sein de ce monde vivant ?

1. Le chantier traumatique pour la biodiversité

Le concept de diversité biologique ou biodiversité, défini pour la première fois en 1986 par Wilson et Peter comme « la variété et la variabilité de tous les organismes vivants » admet trois niveaux d'étude : les écosystèmes, les espèces et les individus³. Cette définition qualitative et conceptuelle crée un objet apparemment scientifique, mais si immense et complexe qu'il devient impossible à quantifier et à connaître dans son intégralité.

Pourtant, malgré les limites imposées par sa définition et le flou scientifique qu'elle accueille, la notion de biodiversité s'est diffusée jusqu'à prendre la forme d'un axiome qu'on ne questionne plus, rigidifiée par les implications idéologiques qui la traverse du fait de l'urgence d'une situation et des problématiques monumentales qu'elle soulève (« érosion de la biodiversité », « sixième extinction massive des espèces »)⁴.

À la suite de l'apparition de ce concept, un glissement sémantique a lieu : l'usage du mot *Nature* est progressivement remplacé par l'utilisation du mot *biodiversité*, transformant la

2 : SAINTENY Guillaume, *Le climat qui cache la forêt : comment la question climatique occulte les problèmes d'environnement*, Diagonales, Paris, 2015.

3 : MARTY Pascal, VIVIEN Franck-Dominique, LEPART Jacques, LARRÈRE Raphaël, *Les biodiversités, Objets, théories, pratiques*, CNRS Éditions, Paris, 2005.

4 : LE GUYADER Hervé, «La biodiversité : concept flou ou réalité scientifique ?», *Courrier de l'environnement de l'INRA n°55*, Paris, février 2008.

5 : VIEVARD Ludovic, «Biodiversité, usages et représentation», M3, Lyon, septembre 2011.

6 : Ibid.

7 : SIMON Laurent, «De la biodiversité à la diversité : les biodiversités au regard des territoires», *Annales de Géographie*, t. 115, n°651, 2006. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_2006_num_115_651_21282 (consulté le 10 mai 2018).

8 : NatureParif, *Bâtir en favorisant la biodiversité, Un guide collectif à l'usage des professionnels publics et privés de la filière du bâtiment*, Victoires Éditions, Paris, 2012.

9 : Ibid.

10 : FRANCHOMME Magalie, BONNIN Marie, HINNEWINKEL Christelle, «La biodiversité «aménagement-t-elle» les territoires ? Vers une écologisation des territoires.», *Développement durable et territoires*, Vol. 4, avril 2013.

11 : Ligue de Protection des Oiseaux, «Biodiversité & Bâti, Comment concilier Nature & Habitat, Guide Technique» (Brochure), fiche n°15. URL : <http://www.biodiversiteetbati.fr/sommaire.htm> (consulté le 4 avril 2017).

conception fixiste du concept culturel de Nature en une conception dynamique et darwiniste, tout en lui instillant une nuance techniciste⁵. La dualité archétypale Nature contre Culture s'estompe d'autant plus que l'intérêt pour la biodiversité urbaine, « banale » est grandissant, et cela se détache de la biodiversité exceptionnelle des grands espaces naturels et des espèces protégées.

La biodiversité, nous dit le philosophe Ludovic Vievard⁶, est un concept scientifique, mais aussi symbolique puisque des valeurs y sont associées : « elle est ce qui est naturel, ce qui est vulnérable, ce qui enfin est bon pour l'être humain et la survie de l'humanité »⁷. Elle est une construction sociale, c'est-à-dire l'outil créé pour permettre aux différents acteurs sociaux de se mobiliser autour d'un sujet, de donner une contenance à leurs discours et de dessiner des contours à leurs actions.

Il est encore une fois assez intuitif d'imaginer que les chantiers de construction contribuent à la destruction des habitats naturels, et sont donc néfastes à la biodiversité. L'altération et la disparition de milieux écologiques sont de fait un dommage directement consécutif à l'urbanisation du territoire. Les espaces naturels se réduisent ou disparaissent : chaque année en Europe, 1000 km² de terres ou de forêts sont englouties par l'environnement bâti⁸. La moitié de cette surface est complètement imperméabilisée, ce qui rompt le cycle naturel de l'eau et son épuration, et fragilise la croissance des plantes associées⁹.

À l'échelle d'une petite opération, l'occupation du sol, le défrichage, le déboisement, le dérangement d'espèces lié au bruit et à la lumière sont autant de perturbations locales le temps d'une intervention, annihilant la diversité végétale et chassant la population animale de son habitat. À l'échelle du territoire, la fragmentation de l'espace liée à la présence d'ouvrages d'infrastructure empêche les liens de prédation, de pollinisation, de migration et autres échanges nécessaires à l'équilibre d'un écosystème, rendant les espèces vulnérables à l'extinction¹⁰.

De plus, la temporalité liée aux nécessités d'un travail de construction entre souvent en contradiction avec le rythme propre aux cycles naturels : s'agissant par exemple d'une intervention asséchant une zone humide, un écosystème peut sommeiller en hiver mais se trouver en grande vulnérabilité au printemps lors de la saison de reproduction et des naissances. La lumière et le bruit générés par le chantier sont également une perturbation quotidienne du cycle biologique jour-nuit des individus présents¹¹.

Par ailleurs, le « potentiel écologique » d'un lieu repose moins sur le comptage de la biodiversité présente que sur sa probabilité de développements futurs : il s'appuie sur les caractéristiques propres au site (superficie, présence ou non d'eau, pollution, fertilité des sols, pH des sols, proximité avec un corridor écologique), qui sont l'observation de qualités fonctionnelles et d'une richesse biologique potentielle plus que d'une richesse biologique présente.

Les pratiques de construction, qu'il s'agisse de la destruction d'habitats naturels et d'arbres remarquables, de terrassement, ou encore de tassement irréversible d'un sol au potentiel fertile par l'entrepôt et le déplacement répétés de machines lourdes¹², ne fragilisent pas seulement l'existence de la flore et la faune présentes. Elles annihilent aussi toute renaissance et repeuplement futurs du site et ses alentours par la faune et la flore, y compris à la fin du cycle de vie du bâtiment si celui-ci est détruit, fermant la porte à un potentiel vivant aux variabilités infinies.

Du point de vue d'un écologue, un espace n'est que très rarement une friche parfaitement vierge dont le potentiel serait seulement paysager et urbain. L'irréversibilité de la stérilisation d'un espace actuellement associée au chantier doit donc transformer radicalement notre regard sur un site.

12 : NatureParif, Op. Cit., p26.

2. Le chantier protecteur de biodiversité

Cet enjeu immense et les solutions possibles se trouvent immergés dans des dynamiques de gouvernance qui se répartissent entre décisions des pouvoirs publics, réactivité des acteurs privés et initiatives citoyennes, et il est utile d'en rappeler les fondements historiques.

La législation française autour de la protection de la Nature est vieille de plusieurs siècles comme en témoignent les nombreux édits royaux sur la forêt (1302, 1346, 1518, etc.)¹³ : la Nature est alors protégée pour la ressource qu'elle représente. Les forêts sont souvent la propriété privée du Roi de France ou de nobles locaux, et l'environnement est divisé en biens privés, soumis au principe romain du « droit à user et abuser ». La loi de protection de la Nature de 1976 est la première à instituer l'idée que les ressources naturelles sont le « patrimoine commun de la Nation », et leur protection une question d'ordre « d'intérêt général »¹⁴. En parallèle des avancées scientifiques, on assiste ensuite à une accélération de la publication de lois sur des questions environnementales, qui abordent des concepts moins théoriques et abstraits pour légiférer avec une

13 : SAINTENY Guillaume, Op. Cit. p. 12.

14 : LEVREL Harold, FRASCARIA-LACOSTE Nathalie, HAY Julien, MARTIN Gilles J., PIOCH Julien, *Restaurer la nature pour atténuer les impacts du développement, Analyse des mesures compensatoires pour la biodiversité*, Éditions Quae, Paris, 2015, p. 7.

technicité croissante de situations de plus en plus particulières.

Lentement, la loi semble intégrer et refléter les « micro-ruptures » qui sont constitutives du profond changement de regard que porte l'être humain sur le monde et sur « ces autres, silencieux, mais qui aussi nous regardent ; non plus seulement l'homme, l'enfant, la femme, le paysage, les infrastructures, le social, l'énergie..., mais aussi le regard ou le silence des bêtes », comme le décrit Dominique Rouillard dans son essai *L'autre animal de l'architecture*¹⁵. Ces micro-ruptures sont formées de précautions neuves, qui dépassent l'idée du territoire comme support vierge, et permettent au chantier de se glisser dans le monde vivant.

15 : ROUILLARD Dominique, «L'autre animal de l'architecture», *Cahiers thématiques*, n°11, ENSA Lille, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 105.

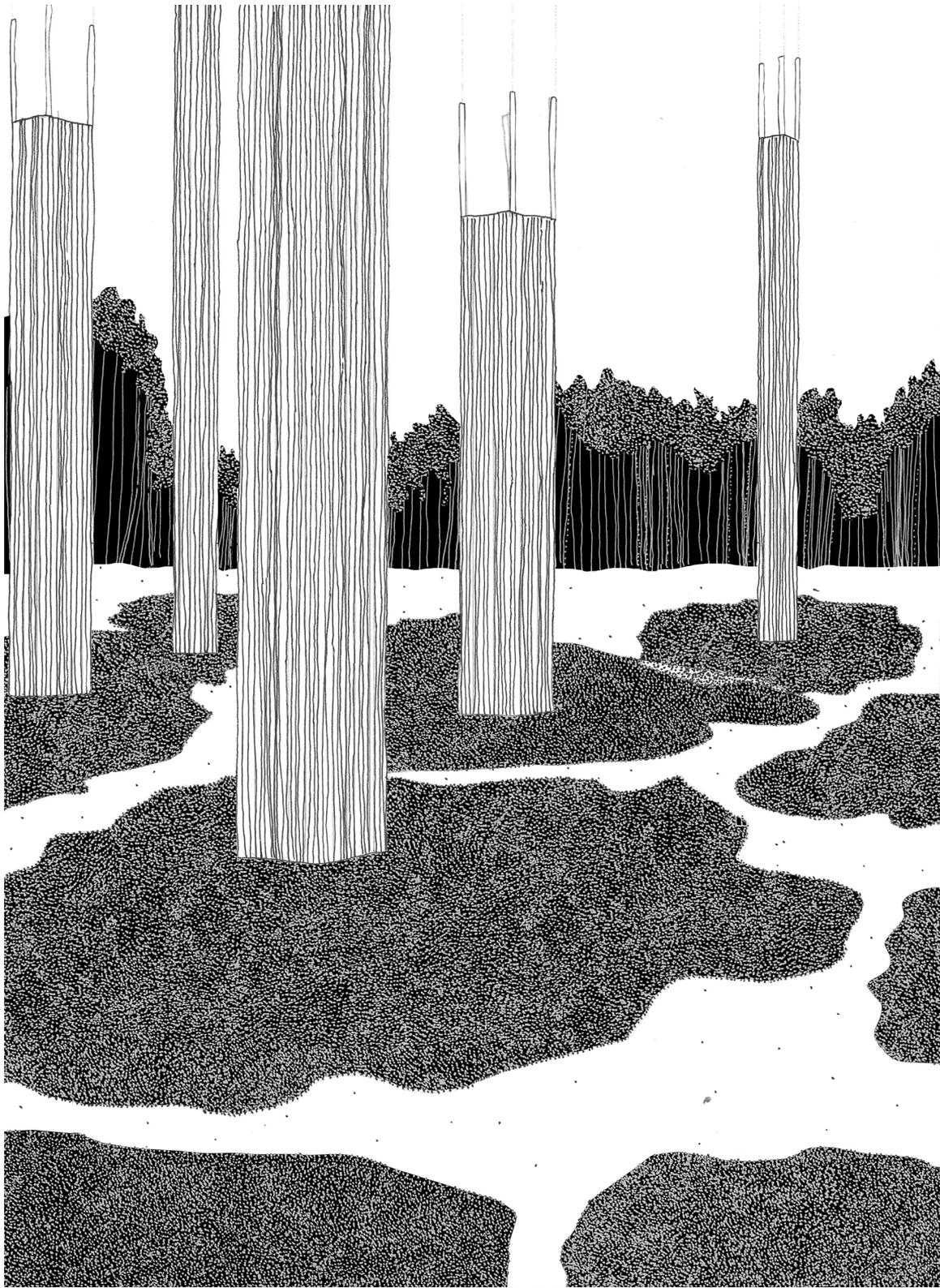
Il a été précédemment décrit que la protection de la biodiversité consiste en premier lieu à protéger le potentiel du vivant, et donc de se saisir de la question cruciale qu'est le respect de la fonctionnalité des sols. Au moment de la conception, il est ainsi possible de penser l'implantation d'un bâtiment en fonction de la qualité fertile ou non des terrains et de leurs potentiels géologiques, plutôt que de son environnement urbain¹⁶. L'infiltration des eaux de pluie étant indispensable à la préservation des sols, il est préférable d'éviter l'étanchéification systématique des espaces extérieurs et de la voirie par le choix de matériaux non-étanches. Concernant l'intervention, il est nécessaire d'avoir planifié l'entrepôt des matériaux lourds, et limité les voies de passage des engins de chantier, pour éviter le tassement irréversible des sols qui s'accompagne de la perte irrémédiable de leurs qualités fertiles, et qui survient après seulement cinq passages d'un véhicule.

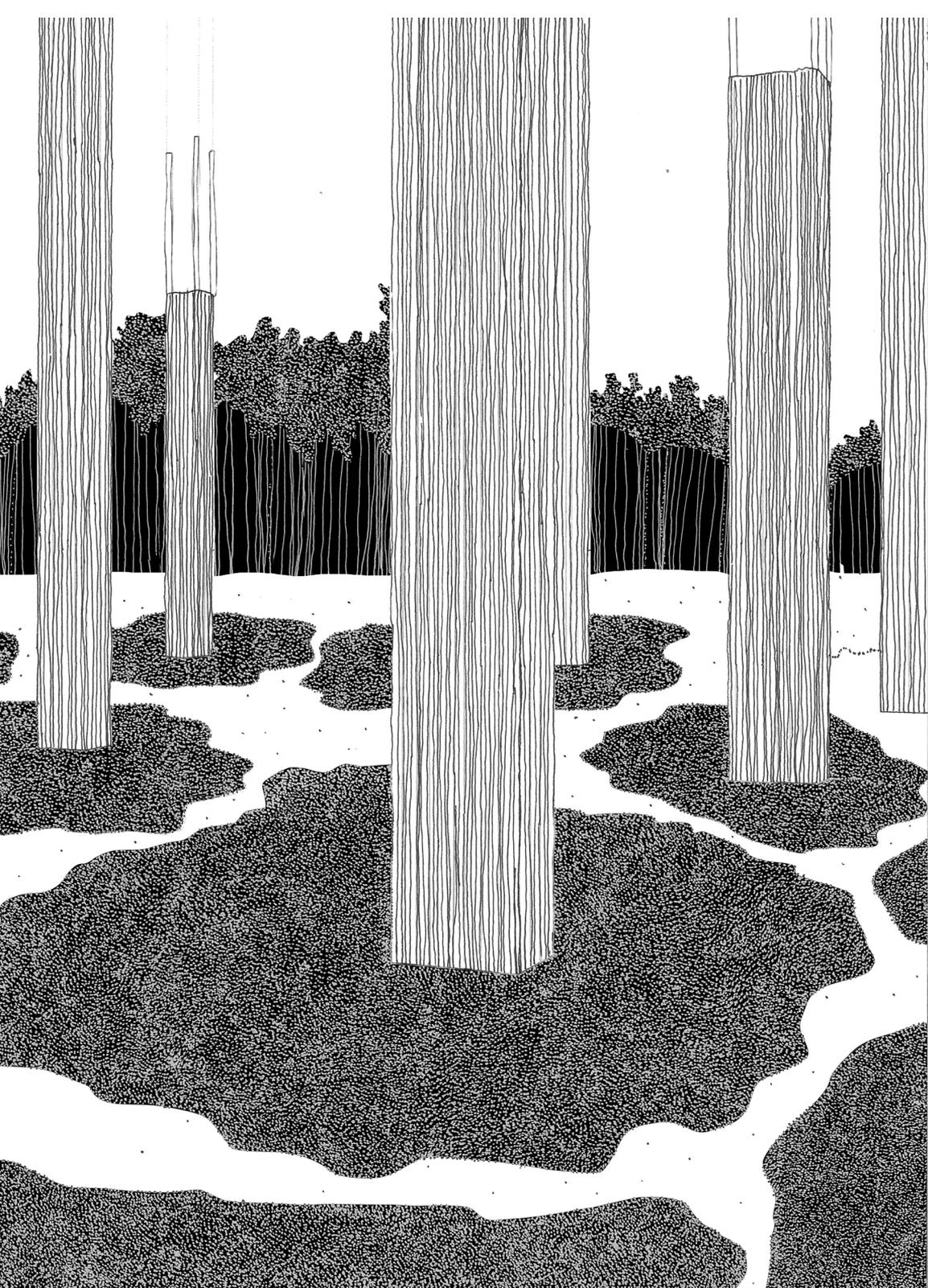
16 : Natureparif, Op. Cit., p. 26.

C'est ensuite de la connaissance des espèces qui occupent un site que dépend la prise en compte de la biodiversité ; il faut identifier en amont les espèces protégées présentes sur le site, car leur habitat est intouchable : « Si vous voulez construire un bâtiment et que l'écologue a découvert une espèce rare, protégée, le bâtiment ne pourra pas se monter. Je suis sur un projet où on a découvert un caroubier, on a dû déplacer les bâtiments pour pouvoir le conserver...»¹⁷. La cartographie des différents sols et qualités géologiques du site se superpose à celle des milieux remarquables, de la dynamique des écosystèmes, des habitats et de la présence d'individus.

17 : Entretien du 18 avril 2018 avec Caroline Girardièrè, paysagiste, et Emmanuelle Gonzales, responsable communication, Caisse des dépôts Biodiversité.

Selon les connaissances recueillies, le calendrier des opérations pourra ainsi épouser un rythme naturel. Les aménagements du territoire et son artificialisation s'intègrent au roulement organique selon des saisons et de la luminosité naturelle d'une journée. On évite les périodes de nidification pour les abattages d'arbres, les travaux de terrassement sont faits lorsque les zones humides sont aussi sèches





que possible. La phase de conception est un moment décisif pour penser l'intégration de la biodiversité aux phases futures du projet : il s'agit de créer une continuité des surfaces végétales, de penser la perméabilité, d'éviter trottoirs et autres barrières infranchissables pour les petits animaux, de permettre la circulation de la faune, d'installer des nichoirs et des abris. L'entretien et la gestion sont également anticipés très en amont, en proposant des plans de gestion différenciée, adaptée sur vingt ou trente ans¹⁸.

18 : Ibid.

L'impact du chantier sur la biodiversité dépasse cependant largement les limites du site d'intervention. Bien que très théorique car quasiment impossible à quantifier, le concept de « biodiversité grise » a ainsi été créé par analogie avec l'« énergie grise », et se comprend comme « le cumul des impacts positifs et négatifs sur les écosystèmes et la biodiversité sur l'ensemble du cycle de vie d'un matériau ou d'un produit (...) »¹⁹. Par exemple, l'extraction des matériaux, prenant parfois place dans des milieux naturels dans laquelle la diversité biologique est dense, riche, rare, peut avoir un impact plus problématique pour la biodiversité que l'intervention de construction au sein d'un site peu peuplé²⁰.

19 : NAPPI-CHOULET Ingrid, DIEULESAINT Yves, GAGNEUX Thibaud, « Rapport du Groupe de travail *Bâtiment & Biodiversité* », réalisé pour le Plan Bâtiment durable, Paris, décembre 2015.

Le chantier protecteur de la biodiversité doit donc aborder le sujet de manière compréhensive, tout en intégrant cette infinité de variables et de variations propres au vivant. Une approche écologique, affirme Matteo Ghidoni, implique obligatoirement une planification, puisqu'il s'agit de mettre en place une approche globale des problèmes et d'aborder de larges temporalités, pour finalement imaginer des solutions « humbles, locales, appliquées au moyen d'infinies variations, adaptations, compromis, répliques et copies »²¹.

20 : Entretien du 2 mai 2017 avec Marc Barra, écologue chez NatureParif.

21 : Préface à *San Rocco*, n°10 (sur le thème « Ecology »), Venise, 2014, p. 7.

3. Le chantier « performant » en biodiversité

L'avènement d'une biophilie récente, à contre-courant des tendances hygiénistes des débuts de la modernité, est une pression croissante sur les pouvoirs publics et les grandes entreprises. Une transformation des pratiques semble reposer sur une planification adaptée, au cas par cas, de gestes faibles. Pourtant, si les pratiques évoluent lentement, on assiste à une construction et une diffusion intense de discours, de narrations, voire de fictions comme réponses à la problématique biodiversitaire.

Tout d'abord, le label *Biodiversity* ne cessait de faire surface au cours de notre enquête, comme référence inévitable dès lors que l'on parle de prise en compte de la biodiversité dans des projets urbains. Créé par une gouvernance conjointe entre pouvoirs

publics, associations et entreprises de construction, son rôle est de souligner la « performance écologique » d'un bâtiment. Les objectifs qu'il encourage prennent en compte le bien-être humain et « l'engagement » du maître d'ouvrage plus que la démonstration de bienfaits réels pour la biodiversité. Le co-créateur de *Biodiversity* Olivier Lemoine reconnaît que ce label peu contraignant, sur le principe du volontariat, a une vocation éducative d'encouragement²².

La pédagogie des bonnes notes environnementales appartient en effet à la large catégorie des « fictions utiles » que sont les indicateurs, comme les appelle Harold Levrel²³, citant une définition d'Edwin Zaccā et Tom Bauler²⁴: « [...] toujours défini au moyen de règles et de conventions, [l'indicateur] fournit une interprétation empirique de la réalité. ». Plus un objet est complexe, plus la mesure de cet objet sera mise sous forme d'« indicateur » puisqu'il permet aux données existantes d'admettre une marge d'imprécision, à l'inverse de la mesure. Un indicateur controversé tel que le taux d'extinction global des espèces que compte la Terre, ne permet pas d'étudier efficacement la biodiversité, mais permet de mobiliser l'opinion publique, précise-t-il²⁵. Le Comité du Programme Statistique, qui évalue la qualité des indicateurs, a donc tranché en faveur de la dimension universelle qu'il représente. Pour les mêmes raisons, des écologues se mobilisent pour défendre l'imparfait et très limité label Biodiversity, unique référence dans le paysage de la protection de la biodiversité dans le secteur de la construction et du bâtiment.

La rhétorique utilisée afin de construire et de défendre ces fictions, et que l'on rencontrera tout au long de l'enquête, est l'argument du « service écologique », ou « service écosystémique » (c'est-à-dire « les bénéfices tirés par l'être humain de ces processus biologiques : la purification de l'air et de l'eau, le maintien de la biodiversité, la pollinisation, [etc.] »²⁶). L'argumentation de défense de la biodiversité se fonde sur l'intérêt de la biodiversité non pas pour elle-même mais pour le bien-être des humains.

L'apologie du service écologique, et son approche comptable d'un vivant quantifiable et adaptable rejoint très finement le vocabulaire entourant l'étude des mécanismes de compensation. On parle de « gains » et de « zéro perte nette » en biodiversité. Le processus de compensation débute par la « restauration compensatoire » qui permet d'éviter jusqu'à 75% des « pertes intermédiaires », tandis que la « réparation complémentaire » permettra des « gains », et donc un « retour à l'état initial ».

Souvent critiqué comme étant un mal nécessaire, le principe de compensation est renforcé par la loi de protection de la

22 : Entretien du 12 mai 2017 avec Olivier Lemoine, écologue chez Élan.

23 : LEVREL Harold, *Biodiversité et développement durable : Quels indicateurs ?* Thèse de doctorat présentée à l'EHESS sous la direction de WEBER Jacques, Paris, octobre 2006, p. 146.

24 : ZACCAÏ Edwin et BAULER Tom, « Indicateurs de développement durable », *Dictionnaire du développement durable belge*, Institut pour un développement durable, Bruxelles, 2002, p. 1.

25 : LEVREL Harold, Op. Cit., p. 157.

26 : CANS Chantal, CIZEL Olivier, *Loi Biodiversité, ce qui change en pratique*, Éditions législatives, Paris, 2017, p. 118.

biodiversité, de la nature et des paysages, qui remplace l'obligation de moyens par une obligation de résultats. Elle y consacre également le principe de proximité : une distance maximale doit séparer le site du chantier et le site de compensation, or cette la proximité peut parfois être conservée au détriment de certaines fonctionnalités d'un écosystème, qui pourrait se développer dans de meilleures conditions dans un site éloigné mais plus adapté²⁷. Les projets urbains continueront de moduler la cartographie de la biodiversité, et non l'inverse. Vidée de sa réalité vivante et de son échelle globale, la biodiversité est discutée comme matériau modulable du projet, un objet que l'on produit en quantité fixée.

27 : Entretien du 11 novembre 2017 avec Aurore TRIADOU, Ingénieure paysage chez AIA (Architectes Ingénieurs Associés).

Enfin, les actions de protection de la biodiversité sont utilisées dans une vaste narration autour de l'innovation technique. En s'associant à l'Université La Sorbonne grâce à leur partenariat avec le Master Bioterre²⁸, de l'Université Paris-Sorbonne, et en finançant un certain nombre de mémoires de recherche sur le sujet, Eiffage s'affiche à la pointe de la recherche et s'érige en expert. Sous le titre « De l'enjeu réglementaire à l'enjeu concurrentiel », Eiffage décrit sur son site internet consacré à la biodiversité la « stratégie d'entreprise » et la « politique » de préservation de la biodiversité d'Eiffage²⁹.

28 : Le site du master Bioterre : www.masterbioterre.com (consulté le 12 novembre 2017).

Le cas de la communication faite au sujet de la route du littoral détaille des choix d'utiliser des technologies innovantes afin de répondre au défi. Par exemple, concernant le « tapage sous-marin », c'est-à-dire les nuisances sonores causées par le chantier ayant lieu sous la surface de l'eau lors de la construction de la route du littoral de la Réunion, « Eiffage a jugé préférable d'adopter à ces rideaux de bulles un système innovant, l'*Hydro Sound Damper* (HSD), développé par le docteur Karl-Einz Elmer à l'Université technique de Brunswick (Allemagne). Il s'agit d'un filet sur lequel sont fixés des ballons remplis d'air. Les dimensions, la taille des mailles et la densité de ballons sont paramétrables en fonction des besoins et des fréquences à atténuer. Les filets HSD sont disposés au plus près d'un forage de façon à l'enserrer, ou être disposés en écran pour couvrir une zone de travaux plus large. Ce dispositif sera utilisé par les équipes du groupement Eiffage sur les travaux du viaduc de la Grande Chaloupe. La surveillance fine de la présence de mammifères marins viendra compléter ce dispositif technique.»³⁰. Eiffage communique ainsi être une entreprise au service de l'écologie, et à la pointe de la technologie. « Le génie civil, support de vie, c'est possible »³¹, affirme la communication d'Eiffage, en montrant une évolution des technologies dans un simple but de

29 : Également dans : Groupe Eiffage, *Vers le génie Civil Écologique*, p. 43. Livre édité en mai 2014 par Eiffage, téléchargeable sur l'URL : <http://www.developpementdurable.eiffage.com/uploads/>

30 : Ibid., p. 106.

31 : Ibid., p. 110.

servir la biodiversité existante et permettre son développement. La biodiversité semble être la dernière coqueluche nécessaire à la construction d'une entreprise hyper-moderne et novatrice.

Conclusion.

En extrayant ces points de rencontre entre biodiversité et chantier, il était nécessaire d'éviter l'écueil d'une lecture idéologique des rapports entre le monde de la construction et la question biodiversitaire, et d'en proposer une analyse critique. Il ne s'agit pas ici de justifier la tendance d'une production architecturale qui tenterait de se cacher derrière l'esthétisation d'éléments naturels greffés au récit de la soutenabilité environnementale³².

32 : FERRARI Federico, «Postmodern dystopias: populist landscapes», *Utopia and the project for the city and territory*, Oficina Edizioni, Rome, 2018.

Les questions soulevées, d'abord techniques, scientifiques ou politiques, prennent également une tournure théorique tant le regard porté sur la construction se trouve transformé par l'apparition d'un autre univers. Rendu invisible par un héritage culturel qui sépare de manière étanche Nature et Culture, le monde vivant voit ses contours se redessiner sur l'espace du chantier. La friche « vide » est traversée par des communautés d'individus, habitée de plantes uniques, perçue d'une quantité d'échelles et de temporalités par les espèces en présence, considérée comme un habitat et un territoire à défendre. Caroline Girardière s'étonne des résultats créés par ses formations de sensibilisation des acteurs du chantier à la biodiversité : « les gens s'y intéressent : « j'ai vu tel insecte, une libellule », des fois c'est amusant, ils prennent des photos, ils vous montrent ! »³³.

33 : Entretien du 18 avril 2017 avec Caroline Girardière, paysagiste, et Emmanuelle Gonzales, responsable communication, Caisse des dépôts Biodiversité.

Cet univers n'est pas mis en lumière par l'outillage de la loi, la grande échelle et la nécessité de planification. Il apparaît à l'échelle sensible du dispositif et des petits objets : barrière pour ne pas écraser la plante protégée, installation de nichoirs, petits filets pour rediriger les batraciens. Comme autant de petits rappels de la présence et de l'existence d'individus autres dans notre espace, ils questionnent ainsi notre rapport au territoire que nous occupons et que nous considérons notre, et nous rappellent l'impérieuse nécessité de respecter l'existant afin de construire sur ce monde vivant.

Héloïse Darves-Bornoz

Héloïse Darves-Bornoz est architecte. Son mémoire, dirigé par Dominique Rouillard, a été réalisé à l'ENSA Paris-Malaquais.

Séminaire de recherche : Arts et faits politiques, dramaturgies actuelles des faits humains en situations

ENSA Paris-Malaquais

Enseignants : Marco Assennato, Jac Fol, Alice Sotgia, Yann Rocher, Sébastien Thiery

Architectures

Sans vouloir réduire tout fait humain à sa dimension artistique ou politique, sans vouloir tout comprendre comme dramaturgie, nous soutenons ces biais (art, politique, drame) pour éclairer les productions humaines, qu'elles soient artistiques, architecturales ou politiques. Au-delà d'une appréhension cognitive des faits artistiques et des faits politiques, nous approfondissons ce qui les différencie (motivations subjectives / raisons sociales), ce qui les conditionne (monde, technique, culture, droit, histoire) et ce qui les assortit (dramaturgies).

Au gré de ce large périmètre, dans le cadre que nous, tou(te)s apprenants, partageons, nous accompagnons les étudiant(e)s dans la réalisation d'un mémoire de recherche dont ils-elles choisissent le sujet.

Comment tout cela signifie-t-il ?

Le cadre partagé ressort de notre conjoncture : un DEPARTEMENT, des OBJETS D'ETUDE, et leurs DRAMATURGIES.

Un DEPARTEMENT

Si l'architecture est au coeur de nos préoccupations, et comme phénomène conceptuel, et comme champ (pratique et théorique), et comme opératrice de réel, et comme objet critique, nous étudions ses dimensions artistiques et politiques ; c'est-à-dire que nous y portons une attention soutenue. Ces « mêmes » dimensions, artistiques et politiques, qui se complètent, se contestent, s'épaulent, voire se révolutionnent.

Intensivement, l'oeuvre d'art s'adresse à chacun, extensivement, l'action politique implique tout un chacun. De l'une à l'autre, des sociétés, des architectures qui s'intercalent, non comme solution, mais en questions : Quel mur ne ferait pas écran ? Quelle cellule libérerait le domestique ? À quelle société coopérer ? Quel toit pour toutes et tous ? Quelle pauvreté en pays riche ?

Nous prospectons et chérissons d'autres voies de la conception, la production, l'expérience et l'enseignement de l'architecture. Tout en produisant de l'architecture non dogmatique, nous explorons ses modes de réalisation, ses participations à l'histoire, les sociétés qu'elle suppose, ses élaborations fictionnelles, ses performances (artistiques ou techniques), ses expérimentations, ses versions imaginaires, ses attendus et ses succès.

Des OBJETS D'ETUDE

Qu'elles soient pensées, conçues, projetés, construites, réalisées, habitées, habitables ou inhabitables, sans nous perdre en métaphore, a priori, toutes les formes architecturales nous concernent. C'est-à-dire les formes qu'adopte l'architecture, comme champ disciplinaire [épistémologie], et les formes qu'on lui attribue [esthétique, sémiotique], par exemple, ses « équivalences » en terme de structure, d'ordonnance, de construction, d'organisation.

Nous nous orientons dans cet océan de possibles avec des questions qui entrelacent la diversité :

- Que peut l'art pour la société et la société pour l'art ?

- Quelle part occupe la technique dans le domaine de la connaissance critique ?
- Quelles sont les incidences du politique sur les pratiques artistiques et architecturales ?
- Peut-on assimiler l'architecture à une forme d'art ? si oui, comment ? si non, pourquoi ?
- Qu'est-ce que comprend le fait architectural ? jusqu'à quel degré de réalisation est-il responsable ?
- Comment peut-on affirmer que l'architecture est [serait] un art politique ?

À bonne distance, nous reconstituons les situations des objets que nous étudions. D'ordre académique, notre travail, collectivement et spécifiquement, consiste, pour chaque sujet adopté, essentiellement à construire des méthodes d'investigation et des catégories permettant d'identifier des objets d'étude significatifs que nous détaillons. Chaque analyse est conditionnée par la reconnaissance initiale d'un état du savoir relatif à la question, par la constitution d'une culture circonstanciée, l'élaboration et la mise en oeuvre d'une méthode. Dans la mesure où la recherche architecturale, suivant un objectif cognitif particulier, est fréquemment amenée à inventer son mode analytique, cette méthode est le plus souvent singulière.

Comme chacun sait, nous ne partons pas de rien, les recherches architecturales qui préexistent et les moyens d'investigation des sciences humaines constituent d'excellentes conditions.

Leurs DRAMATURGIES

Ainsi, avec les moyens critiques appropriés, nous considérons les faits humains dans leurs entreprises dramaturgiques : mises en espace, livret, dialogues, didascalies, ...

Pour mémoire : les faits d'écriture des architectes et leur capacité à alimenter le questionnement architectural // les pratiques non officielles de l'architecture // les modèles de représentation architecturale et leurs contradictions // les marges d'erreur des références conceptuelles // les signes d'identification des objets architecturaux // les incidences des techniques avancées sur

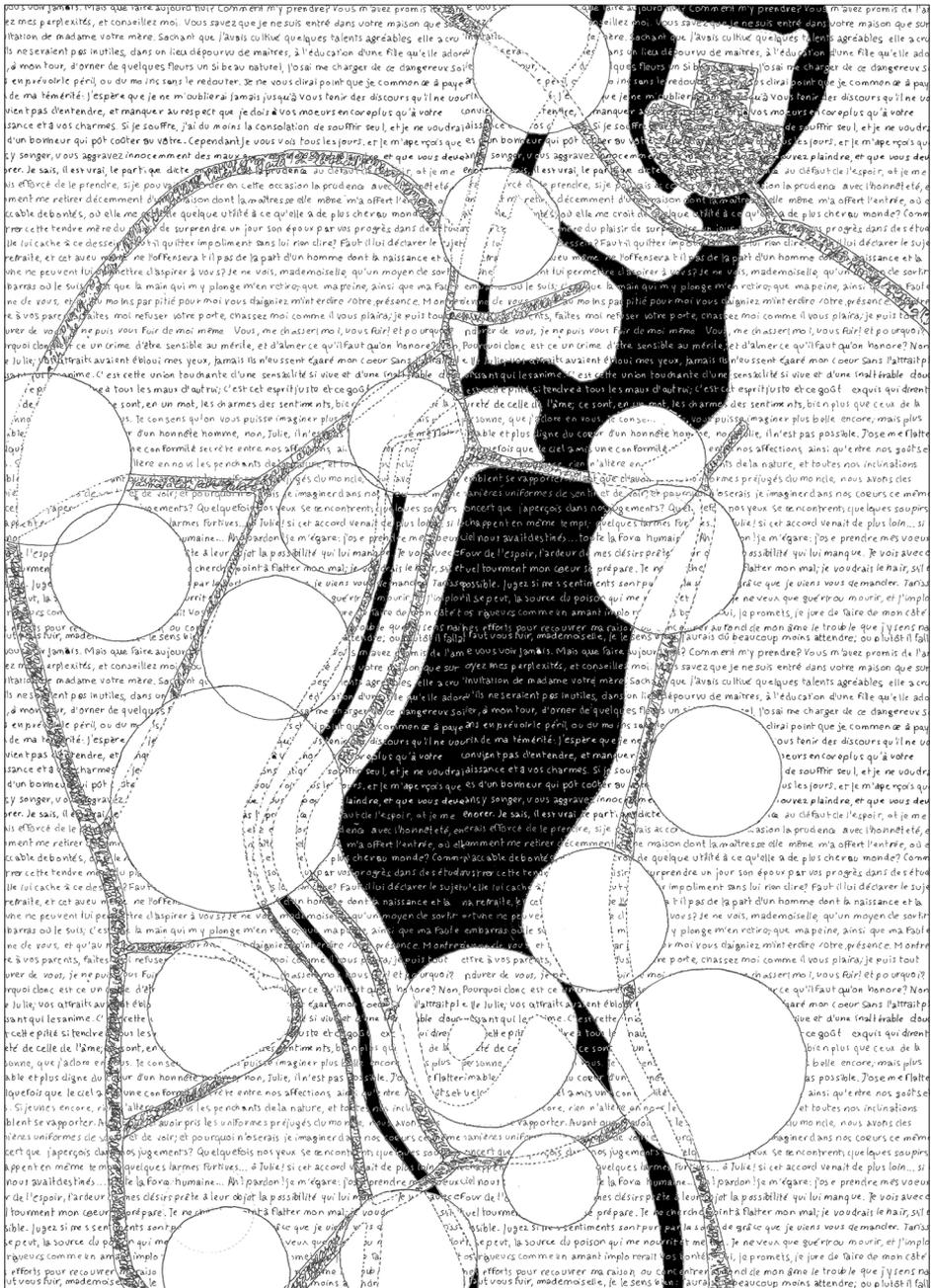
les formes // la concurrence des acteurs et des discours // le champ visuel et ses conséquences architecturales // les modes d'application et de légitimation des références artistiques et intellectuelles // les critères d'évaluation qualitative // l'inscription du monde architectural dans celui des idées // les particularités spatiales et urbaines des bâtiments de spectacle // la diversité des incidences de la modernité sur les pratiques // les performances architecturales et leurs choix intellectuels // les spectacles de l'architecture // ...

En somme

Pour nous, l'assimilation de l'architecture à une forme singulière d'art persiste comme une hypothèse contestable et disputée, dans laquelle, précisément, résonne la question politique.

Mots-clés : architecture, art, politique, philosophie, épistémologie, esthétique, historiographie

Jac Fol



L'hypertextualité au jardin

Une promenade à Ermenonville

Cet article est issu d'un mémoire intitulé *Littératures Edifiantes*, qui vise à examiner les potentialités de la littérature comme ressource pour la conception d'espaces vécus. Ce travail, au cadre théorique nécessairement pluriel, s'est construit méthodologiquement autour de deux processus: écriture et interprétation. Choix a été fait, ici, de présenter cette recherche « par le petit bout de la lorgnette », par un des cas traités dans ce mémoire, plutôt que d'en proposer une vision synthétique.

Le lecteur est invité à sortir de chez lui pour arpenter les chemins du jardin d'Ermenonville. En effet ce jardin constitue un exemple historique de tentative d'interprétation littéraire et philosophique en vue d'une spatialisation¹, nous amenant à nous poser en premier lieu la question de la possibilité de la construction effective de ce qui est écrit et lu. Autrement dit, la solitude essentielle du lecteur et l'interprétation toujours subjective d'une œuvre littéraire peuvent-elles se trouver partagées, rendues communes, à travers leur spatialisation ? Par ailleurs, comment un concepteur, ici, le marquis de Girardin, met-il en place une position de « lecteur-producteur »²?

Le domaine d'Ermenonville se trouve dans l'Oise à une petite heure de voiture de Paris. Le marquis René-Louis de Girardin, un « foutu original »³, en hérite en 1762, et s'y installe en 1766 après avoir passé sept ans à Lunéville en tant que capitaine des corps au service du duc de Lorraine. C'est là-bas qu'il découvre l'art des jardins, à travers le jardin du château, réaménagé par Emmanuel Héré. Le marquis, qui a reçu une formation militaire, est un humaniste : il voyage en Italie, en Allemagne et en Angleterre où il a l'occasion de visiter les fameux jardins de Stowe⁴ et la « *ferme ornée* » de la famille

1 : La spatialisation est ici entendue comme opération d'objectivation d'un matériau subjectif. Si l'on en croit Sartre, c'est parce que la conscience « ne peut réaliser une présence que sous la forme spatiale », que l'on cherche à donner un caractère spatial aux choses (texte, sensation...). Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p.138.

2 : On provoque ici consciemment l'anachronisme. Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.12. Cette expression fait aussi écho au texte de Benjamin « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Brecht*, opus cit, p. 122-144.

3 : C'est ainsi que le définissait Napoléon Bonaparte, selon Michael Jakob, *Ermenonville*, Besançon, L'imprimeur, 2002, p.6.

4 : En partie conçus par William Kent puis par Lancelot 'Capability' Brown.

Leasowes, œuvre du poète William Shenstone, esthète des jardins⁵. Ce dernier inspirera particulièrement le marquis dans son entreprise de transformation du domaine marécageux d'Ermenonville en jardin paysager. Il est étonnant de constater combien son positionnement relevait de celui d'un « maître d'œuvre » : « *il dessinait lui-même un grand nombre d'ébauches* », choisissait les essences, portait son attention au détail de « mise en pierre » des gravures, et élaborait son traité à partir de son expérience. A ce titre Michel Conan pense que « *la démarche paysagère proposée aujourd'hui aux architectes et aux paysagistes par Bernard Lassus peut être entendue comme un écho, à deux siècles de distance, de l'œuvre de René-Louis de Girardin* »⁶.

Aujourd'hui, le domaine de 357 hectares et le château sont tous deux classés aux monuments historiques, et l'on doit leur survie à un décret d'André Malraux. Le jardin, labellisé centre culturel de rencontre (des résidences d'artistes y sont organisées ainsi que des expositions) est connu sous le nom de parc Jean-Jacques Rousseau. C'est que le philosophe ennemi de la royauté, et parmi les premiers à discuter des vertus et bénéfices de la promenade⁷, contribue grandement à la postérité du domaine d'Ermenonville. En effet, le marquis de Girardin, était un grand lecteur et admirateur du genevois. Cette proximité va se traduire de deux manières : il commença par s'inspirer du jardin « de l'Elysée » décrit dans *La Nouvelle Héloïse*⁸ et des théories de *L'Emile*⁹, puis il l'invita à plusieurs reprises à séjourner au domaine. Tant et si bien que le philosophe finit par s'y installer le 20 avril 1778. Et c'est à Ermenonville qu'il passa les derniers mois de sa vie : il y décède le 2 juillet.

A la fois maître d'œuvre et d'ouvrage de son jardin, le marquis de Girardin était un homme des lumières : il s'adonnait à la peinture (des tableaux « pittoresques ») à la musique, était grand lecteur de poésie antique et de certains de ses contemporains comme John Milton. Ainsi décide-t-il de retranscrire son amour de la poésie dans son « jardin philosophique » d'Ermenonville, expérience à partir de laquelle il rédigea *De la composition des paysages*, petit traité publié en 1777 suite à la fin des travaux d'aménagement de son domaine. Et devient alors ce que l'on peut appeler un lecteur-producteur. Dans son livre dédié à Ermenonville, Michael Jakob décrit le jardin et le domaine comme « un projet de « *Gesamtkunstwerk* », de vie et de société, une expérience

5 : Michel H. Conan, «Postface», in R-L. de Girardin, *opus cit.*, p.207. Il nous dit que le poète Shenstone (1714-1763) est passé à la postérité pour son jardin plus que pour ses poèmes.

6 : Michel H. Conan, *opus cit.*, p. 250

7 : Depuis, nombreux sont ceux à avoir écrit sur la marche, comme Karl Gottlieb Schelle ou plus récemment le philosophe Frédéric Gros.

8 : Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1761), Paris, LGF, coll. Classiques, 2002. Le jardin de l'Elysée à Clarens, domaine où vit l'héroïne Julie, est décrit comme une sorte de «bout du monde». Il est encore visitable de nos jours.

9 : Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education* (1762), Paris, Flammarion, coll. GF. 2009, sorte de traité dans lequel le philosophe présente les étapes d'une éducation idéale, qui à bien des égards va à l'encontre des conceptions religieuses, vers une amélioration de l'état civil qu'il avait déjà traité dans son *Contrat social*. Le livre sera censuré par la royauté.

10 : Michael Jakob, *Ermenonville, Besançon*, L'Imprimeur, 2002, p.5. Le terme teuton signifie «œuvre d'art totale».

11 : Selon le dépliant de présentation du domaine.

12 : Fréquemment attribué à Jean Mérigot, l'auteur des gravures, Gérard Blanchard dans son article « Ermenonville, les lieux du texte d'un jardin » paru dans *Communication et langages*, n°50 en 1981 (p. 71-87) l'attribue plutôt à Stanislas Cécile Xavier Louis vicomte d'Ermenonville, comte de Girardin, et fils aîné de René-Louis.

13 : René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Paris, éditions du Champ urbain, 1979, p.52.

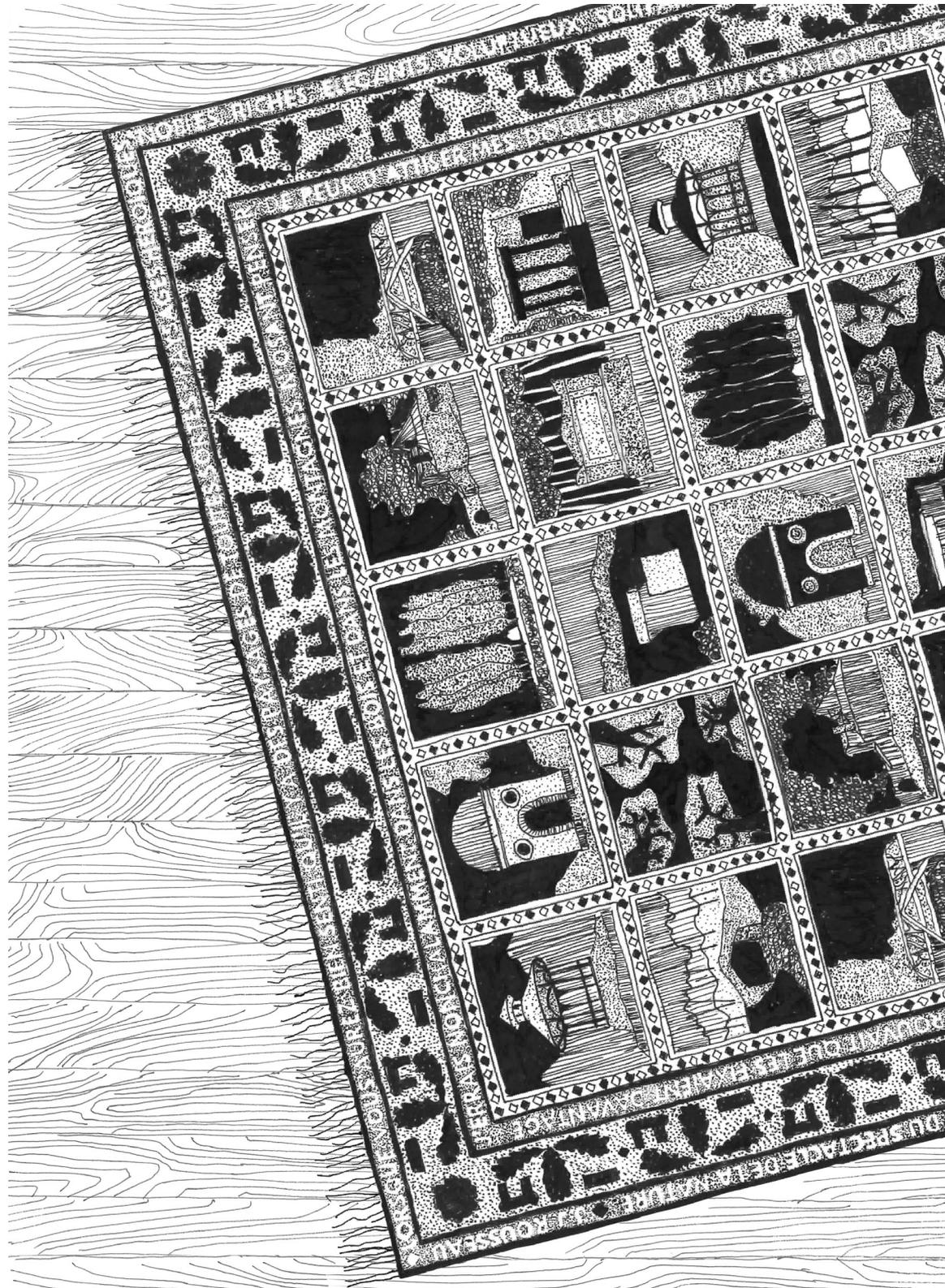
14 : Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des jardins*, Arles, Actes Sud, coll. Essai, 2011, p.70.

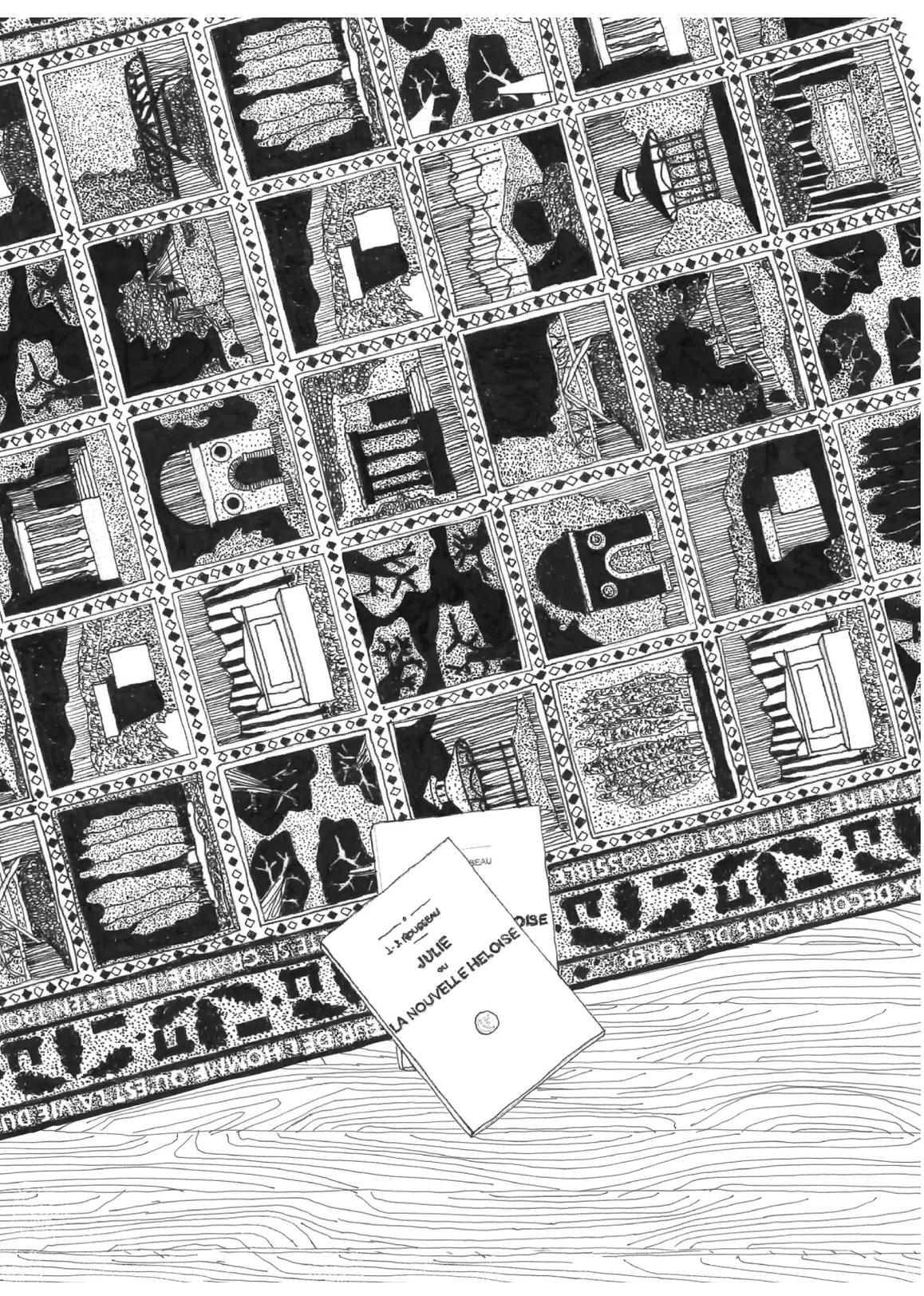
esthétique »¹⁰ : en somme, une tentative d'alliance voire de fusion entre une théorie, une pensée, et une réalité. Cherchant à traduire de nouveaux rapports entre l'homme et la nature, le marquis de Girardin sera entouré des peintres Hubert Robert et Meyer, d'un maître jardinier écossais et deux cents jardiniers britanniques¹¹. Les travaux du parc, divisé en trois parties que sont le petit parc au nord du château, le grand parc au sud et le Désert à l'Ouest, prennent fin en 1775.

La réédition du traité du marquis est suivie de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, publiée pour la première fois en 1811 et dont la paternité fait débat¹². La *Promenade* se présente comme un guide à destination des visiteurs du domaine, qui était divisé en trois sites que sont « la prairie », le « parc » et le « désert ». En ce sens, l'auteur s'adresse aux lecteurs et prodigue ses conseils (« laissez sur la droite le sentier qui monte à l'ermitage »), décrit les lieux, nous dit où s'arrêter pour contempler les paysages : « dans les points de vue intéressants, on trouve toujours des bancs ».

Tout le jardin est conçu autour de la notion de parcours et de « tableaux » : c'est un labyrinthe de chemins et sentiers qui mène le visiteur à travers différents paysages et « atmosphères », lui proposant une succession de points de vue. C'est là l'application directe de ce qu'écrit le marquis dans son petit traité : « la vue, le plus vagabond de tous les sens, a besoin d'être fixée pour jouir avec plaisir et sans lassitude. »¹³. Ces points de vue sont de trois sorte : « à perte de vue », « de grands ensembles », et « de détails », comme autant de différents cadrages, de focales, qui soustraient de la nature un fragment de « pays »¹⁴.

Historiquement, la notion de paysage est effectivement étroitement liée à la question de la vue, de l'œil, et du cadrage : le terme même provient d'un glissement de sens, puisqu'il désignait non pas le paysage réel mais sa représentation picturale. Ce qui explique également l'emploi du qualificatif « pittoresque » de la même racine étymologique que « pittore », le peintre. A fortiori le qualificatif « pittoresque » dérive du « pittoresco » italien, mot qui désignait originellement l'arrière-plan des madones du Titien, un fond composé d'éléments naturels : arbres, collines... horizon. C'est a posteriori que la notion de paysage est en quelque sorte reprojétée sur la nature, sur le territoire réel... Comme si c'était à la nature de venir imiter l'art, théorie que ne rejetait pas Oscar Wilde





BEAU
J.-J. ROUSSEAU
JULIE
ou
LA NOUVELLE HELOISE
DISE

par ailleurs. A ce sujet, Paolo d'Angelo synthétise une idée d'Ernst Gombrich ainsi :

« *Si deve rovesciare l'idea che l'arte tragga ispirazione dalla natura nell'idea opposta, che è la pittura a insegnarci cosa vedere nella natura.*¹⁵»

Ainsi, le paysage serait une nature observée et vécue selon un prisme esthétique¹⁶. Pour autant, on peut se demander si la seule manière de regarder un paysage soit celle de le considérer comme un tableau ? A cet égard, Federico Ferrari dénonce « *l'hégémonie du visuel dans la structuration du territoire [...] la manière dont l'œil est devenu de plus en plus l'outil majeur de toute représentation – et donc de conception – du territoire* »¹⁷.

Toujours est-il qu'au XVII^e, pour cet humaniste pré-romantique qu'était notre marquis, c'est une conception picturale du paysage inverse à celles des anglais qui se met en place. Si ceux-ci souhaitaient « faire des paysages qui ressemblent à des peintures », le marquis de Girardin se propose de créer un art du paysage dont les cadrages et points de vue pourraient à son tour inspirer les peintres¹⁸. Girardin valorisera pour Ermenonville cette esthétique, tout imprégné de ses visites des jardins anglais, récusant peu de temps avant la révolution les diktats de la rigoureuse géométrie, de la symétrie et des royales lignes de fuite d'un Le Nôtre. Ceci étant dit, il ne s'agit pas là de tomber dans le poncif entre la naturalité du jardin à l'anglaise (quelle serait cette « nature » qui couterait donc aussi cher ?) versus l'artificialité du jardin à la française : quoi qu'il en soit, ces deux types de jardins restent une production culturelle.

Dans tout cela, où se trouve la littérature ? Pourquoi ce jardin a-t-il sa place dans cette recherche de liens entre littérature et architecture ?

Un poème spatial

Il se trouve qu'au delà du jardin, Ermenonville se présente à maints égards comme un poème en espace, une spatialisation de la littérature. Celle-ci s'opère par plusieurs dispositifs : pierres et rochers incisés, troncs d'arbres gravés, stèles, fabriques, auxquelles le marquis consacre d'ailleurs tout un chapitre de son traité. Ces « *réminiscences littéraires* »¹⁹ disséminées à travers le

15 : « Cette idée selon laquelle l'art tirerait son inspiration de la nature, il nous faudrait la renverser, car c'est précisément l'art pictural qui nous éduque à porter notre regard sur la nature. » (traduction personnelle), Paolo d'Angelo, *Filosofia del Paesaggio*, Quodlibet, 2014, p. 19. Il condense par ces mots une idée d'Ernst Gombrich que l'on peut retrouver dans son essai *La théorie de l'art à la Renaissance et l'origine du paysage*.

16 : Une thèse également défendue par Joachim Ritter, dans son ouvrage *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*.

17 : Federico Ferrari, *Paysages réactionnaires, Petit essai contre la nostalgie de la nature*, Paris, Eterotopia, 2016, p. 6.

18 : Michel H. Conan, « Postface », in R.-L. de Girardin, *opus cit.*, p. 329.

19 : Michael Jakob, *opus cit.*, p. 7.

20 : Ibidem.

jardin font de ce dernier une sorte d'intertexte en mouvement, créé pour être vécu.

Ce vécu s'opère par la marche. J'évoquais tantôt le lacis de chemin qui compose le parc : les différents parcours possibles à travers les différents « tableaux » sont en réalité autant de lectures différentes que l'on peut avoir du jardin. Ainsi Ermenonville est autant fait pour être arpenté, regardé, que lu, et relu. En ce sens d'ailleurs le parc est presque un « *antiparcours* »²⁰ Dont le plan ne pourrait être qu'une approximation, ne rendant en rien compte d'un espace qui n'est de toute façon pas objectivable. Et pour cause, puisque toutes les citations et extraits que l'on retrouve restent le choix d'un seul individu. Par ces choix, le marquis spatialise son référentiel personnel d'auteurs.

21 : « *Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère !?* », Arlety, *Hôtel du Nord*, Marcel Carné.

Ces références littéraires contribuent à créer des « *atmosphères* »²¹ et espaces symboliques, à l'instar de l'île du peuplier qui devient l'île du mort, « *refuge ultime au sein de l'eau dormante* », de Jean-Jacques Rousseau. D'ailleurs, chaque lieu se voit attribuer une toponymie précise. On trouve ainsi le désert, le théâtre de verdure, la grotte des naïades, la prairie arcadienne... comme pour tenter de faire du rêve bucolique, une réalité.

Ces petits territoires sont accompagnés de « fabriques » : le temple de la philosophie Moderne dédié à Montaigne, le moulin « à l'italienne », l'ermitage, une obélisque, la tour de la Belle Gabrielle « *bâtiment gothique dominé par une vieille tour d'un bon style* », l'Autel de l'Amitié, la cabane de Philémon et Baucis... Pléthore de lieux et de petites constructions, qui amènent Michael Jakob à considérer Ermenonville comme l'un des premiers parcs thématiques. A l'origine, le terme de fabrique désignait les édifices qui ornaient les vues de la peinture de paysages. Elles sont définies par Jean-Marie Morel comme « *tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour l'embellissement des jardins.* »²². Ces balises aux toponymes bien choisis, autour desquelles se forment différentes atmosphères, marquent des nœuds dans le réseau de sentiers et de chemins de ce jardin semblant être fait pour l'errance et la rêverie.

22 : Une définition proposée par Jean-Marie Morel dans *La théorie des jardins* en 1776, cité par Gérard Blanchard, *opus cit.* p.80. Il collabore avec René-Louis de Girardin, sans que l'on sache précisément l'étendue de son rôle dans la conception du parc.

23 : Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence de 1967) cité in Jean-Pierre Le Dantec, *Poétique des Jardins*, Arles, Actes Sud, 2011, p.13-14.

Toute une mythologie se déploie ainsi, le jardin devient un condensé d'espace-temps, et chaque lieu celui d'une réminiscence particulière. N'est-ce pas là sa fonction première, déjà identifiée

par la civilisation perse et qui divisait les jardins en « quatre parties du monde » pour en faire une sorte de microcosme ? D'ailleurs reproduit sur leurs fameux tapis : le jardin, a écrit Michel Foucault, « *c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace.* »²³.

24 : Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.86.

A propos des incisions dans la matière

Tout comme les auteurs des dessins de bisons sur les parois rupestres il y a de cela des milliers d'années, le graveur d'Ermenonville est anonyme. Aujourd'hui à demi effacées, les inscriptions « *que la maladresse du ciseau du graveur a légèrement empâtée* » témoignent aussi de la difficulté à inciser les calcaires d'Ermenonville²⁴. A cet égard Blanchard parle par exemple de l'impossibilité de graver en caractère typographique Didot dont les déliés « *sont très délicats à exécuter* »²⁵.

25 : Ibid.

Toutefois les inscriptions, ou du moins une partie, semblent avoir été précisément pensées ainsi que l'atteste le modèle issu de Nicolas Harley, secrétaire du marquis, où figurent encore les marques pour mesurer le milieu des lignes et les centrer lors de leur « mise en pierre ». Une mise en page sur des pages de pierre ensuite mises en espace, pour des citations qui évoquent le surgissement d'une voix humaine. Ainsi, plus que de simples légendes, ou intertextes, on peut voir ces inscriptions comme des interpellations, qui prennent le visiteur pour un interlocuteur, fût-il distant de centaines d'années.

Résurgences attestant de cette volonté – vaine ? – de faire de faire perdurer la pensée face au temps et à la ruine.

26 : André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste*, Besançon, L'Imprimeur, 2001.

La littérature au jardin : hommages et mémoire.

Il est désormais acquis que le territoire peut être lu comme un palimpseste²⁶, accumulant les traces du passé, constituant une stratification de temps historiques et d'événements.

De manière analogue, l'écriture et sa formalisation au sein d'un livre est un moyen d'inscrire une pensée et son auteur dans le « *régime d'historicité* »²⁷ propre à la littérature, les pierres et autres supports gravés d'Ermenonville contribuent aussi à prolonger la mémoire. D'une part, elles permettent de rendre hommage aux

27 : François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX^{ème} siècle, 2003. L'historien définit le régime d'historicité comme « *simple outil* » (p.26) qui « *joue sur plusieurs temps en instaurant un va et vient entre le présent et le passé, ou mieux, des passés.* » (p.27).

hommes, penseurs, poètes illustres ou moins connus, d'autre part elles font de tout le jardin un lieu de mémoire.

On peut à cet endroit constater : citer, c'est rendre vivant, c'est réactualiser un auteur et sa pensée. Pour autant, et fort paradoxalement, ces gravures jouent aussi comme des *memento mori*, puisqu'elles témoignent de *facto* de la mort, de l'absence même de ceux qui sont à l'origine de ces paroles que le visiteur d'Ermenonville découvre à chaque coin de taillis. Cela semble particulièrement évident sur le tombeau de Rousseau, où l'on peut lire :

« *Vitam impendere vero* »

« *Consacrer sa vie à la vérité* »

Mais même les plus petits rochers incisés gravés portent cette finitude, d'autant plus que certains ne manquent pas de rappeler des stèles funéraires. A ce sujet, Gérard Blanchard va plus loin dans ce sens en mettant en évidence la ressemblance épigraphique entre les inscriptions des tombes du cimetière d'Ermenonville et les inscriptions qui jalonnent le parc : « *Il s'agit d'une majuscule XVIII* (qui accentue la différence entre ses pleins et ses déliés). Majuscule d'inscription qui continue le modèle romain (des lettres de la colonne Trajane, par exemple)* »²⁸.

28 : Gérard Blanchard, *opus cit.*, p.84.

29 : Michael Jakob, *opus cit.*, p.12.

Michael Jakob évoque également la présence de la mort, presque comme étant indissociable du jardin d'Ermenonville : il évoque les stèles, la grotte des ossements, et bien sûr les tombeaux²⁹. Car Rousseau n'est pas le seul mort d'Ermenonville : le peintre George Frédéric Meyer, ami du marquis, bénéficie lui aussi d'un petit monument mortuaire personnel. D'ailleurs, en se replongeant dans la *Promenade* de Stanislas de Girardin, on retrouve trois autres lieux mortuaires que sont le « tombeau de Laure », agrémenté de deux vers de Pétrarque ; le monument au jeune homme inconnu qui, avant son suicide, aurait formulé le vœu d'être enterré à proximité de la dépouille de Rousseau; et le caveau des ossements, dont Stanislas de Girardin nous dit qu'ils sont ceux de personnes « massacrées », mais à propos desquels je n'ai pas récolté d'autres informations.

En réalité, pour Jakob la mort de Rousseau à Ermenonville signe la mort du parc, devenu tout entier sa dernière demeure terrestre. En ce sens, l'imaginaire, comme les images – gravures, puis photographies – du jardin se réduisent peu à peu à cette image

du tombeau de Rousseau vu depuis le banc sur lequel Danton, Bonaparte, Châteaubriand, Gérard de Nerval s'assieront pour rendre hommage au promeneur solitaire.

Cette considération de la mort du parc se tient intellectuellement et symboliquement parlant, toutefois, on peut arguer que le vivant du parc est dans la sève des platanes, le claquement sec du bec du geai contre l'écorce, le fourmillement discret des insectes, la « *liquidité* »³⁰ gargouillante de l'eau et les humidités du sous-bois.

Et c'est encore un autre « régime d'historicité » qui est atteint par l'inscription des signes humains dans la matière même. Une matière certes soumise à érosion mais dont la résonance temporelle est sans doute encore moins appréhendable que celle de la littérature.

Conclusion

A travers une opération de dissémination textuelle le marquis a constitué son jardin en paysage, rassemblant histoire humaine, activités, et réalités vivantes du jardin. Ainsi la citation, la référence à la littérature et aux auteurs contribue à faire du visiteur, et anciennement, des habitants, un « *homme-habitant* »³¹, qui investit l'espace de sens et d'appropriation, faisant du jardin sa demeure... Dans la Bible, le jardin n'est-il pas la première demeure de l'homme ?

Par ailleurs, la coexistence entre nature et art (ici, la littérature) – théorisée bien après Girardin par Alain Roger³² – contribue à la constitution d'une « *terza natura* »³³ (troisième nature) qui convoque le « *corps kinesthésique tout entier* »³⁴. On peut se poser toutefois la question du caractère de cette coexistence. A Ermenonville, les fabriques, les stèles et les pierres comme autant d'objets « artialisés » sont en réalité des « *simulacres* »³⁵ : des « faux », qui valent pour la légende créée à partir d'elles, pour la fiction qui en découle, et l'imaginaire déclenché. Il est possible que le marquis de Girardin se soit amusé de cette fausseté, de cette artificialité, comme en témoigne cette citation trouvée sur la base d'une colonne brisée – ruine factice – située non loin du « temple de la Philosophie Moderne » :

« *le faux ne saurait subsister* »

30 : Ce mot est de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

31 : Maurice Le Lannou, *La Géographie humaine* (1949), Paris, Flammarion.

32 : Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

33 : Jacopo Bonfadio, cité in Le Dantec, *opus cit.*

34 : Jean-Pierre Le Dantec, *opus cit.*, p.165

35 : Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallilée, 1981.

36 : Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

37 : Nelson Goodman, philosophe analytique américain. Dans le cadre épistémologique et proche du structuralisme que construit Goodman, les bâtiments sont porteurs de sens à travers le symbole.

Ainsi le jardin d'Ermenonville fonctionne-t-il comme un grand hypertexte, qui n'est « *qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine* »³⁶, le marquis de Girardin ayant fabriqué un imaginaire global, un lieu relié et référencé au sens de Nelson Goodman³⁷. Si le jardin est toujours, et depuis les jardins persans, une hétérotopie, Ermenonville porte cette dimension de superposition de topos à un paroxysme. C'est que par l'omniprésente référence littéraire, le lieu ne coïncide jamais uniquement avec lui-même, mais avec tous les lieux et époques convoqués, s'inscrivant dans une épaisseur et un régime d'historicité autre. Dans cette ritournelle c'est à se demander si la spatialisation de la littérature n'est pas qu'une tentative d'émerveillement et de détournement du réel, par laquelle on tenterait de faire en sorte que l'immatériel bascule dans la réalité.

Giulia Tellier

Séminaire de recherche : Ecologie de la fabrique

ENSA Paris Val-de-Seine

Enseignante : Olivia Bianchi

Remarques générales sur la direction des mémoires de Master.

Le mémoire de Master constitue un moment décisif dans le cursus de tout étudiant, et particulièrement en architecture, exigeant de celui-ci la capacité à identifier les enjeux théoriques que soulève son domaine d'étude. Parfois ce moment théorique s'avère difficile dans le sens où l'étudiant peine à se défaire des préjugés usuels, selon lesquels le moment théorique ou spéculatif n'entreprendrait pas de rapports évidents, à première vue, avec le moment pratique. Un cloisonnement entre théorique et pratique relevant d'une habitude tenace qui peut s'expliquer à partir de l'enseignement de l'architecture et de la distinction quelque peu forcée subsistant entre le penser et le faire. Il s'agit donc dans un premier temps d'aider l'étudiant à se défaire de ce préjugé quelque peu scolaire, qui ne l'aide guère à saisir les enjeux théoriques d'une pratique qu'il doit cependant mener en parallèle dans son projet architectural. Décloisonner le théorique et le pratique afin de les totaliser au terme d'un processus rationnel.

Un processus rationnel qui débute néanmoins dans la réalité la plus empirique, l'étudiant puisant dans celle-ci les éléments constitutifs de son sujet: la matière à partir de laquelle il sera en mesure d'élaborer sa réflexion, en s'élevant de la particularité de la sensation à l'universalité du concept. Nous entrons alors, directeurs de recherches, dans l'univers de l'étudiant, celui-ci livrant, sans intentionnalité particulière, dans l'élection du sujet une part de sa

personnalité, en rapport à son environnement et à son expérience du monde. Définir un sujet de mémoire, parmi tous les possibles existants, n'est pas aisé et il arrive parfois, en dépit de ces multiples possibles, que la majorité d'entre eux, demeurent quelque peu impersonnels et de ce fait, très répétitifs d'une année à l'autre... Éviter les poncifs et respecter le libre choix de l'étudiant, c'est une des premières difficultés que rencontre le directeur de mémoire qui doit néanmoins orienter son étudiant vers un sujet qui évite la routine ou la surexploitation. C'est la raison pour laquelle, j'invite l'étudiant à entretenir une affinité particulière avec son sujet, et pourquoi pas une sympathie, qui lui permette d'exprimer au mieux sa personnalité sans rien dévoiler de son intimité. En témoigne une citation de Bergson que j'affectionne et que je n'hésite pas à lui communiquer: "nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste"¹. Un mémoire qui ressemble à son auteur, sans qu'il s'agisse d'un autoportrait, mais dont il doit pouvoir se détacher par la mise en oeuvre rationnelle de son propos. Équilibre fragile du travail de mémoire comme émanation formelle d'une subjectivité consciente d'elle-même, et comme distanciation critique entre subjectivité et objectivité. Ce dernier aspect a son importance, puisqu'il témoigne de la capacité de l'étudiant à penser son sujet, c'est-à-dire à poser une médiation entre subjectivité et objectivité. C'est cela que l'on appelle penser: introduire une médiation entre le moi et le monde.

1 : Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, PUF, "Quadrige", p. 129.

Autre difficulté assez courante et consécutive à la détermination du sujet, la formulation d'une problématique appropriée à partir de laquelle l'étudiant organise son propos. Bien souvent l'étudiant peine à la tâche, par manque d'habitude, les exercices écrits - et rédigés! - demeurent rares dans les écoles d'art comme dans les écoles d'architecture, exception faite pour le rapport de Licence qui, de ce fait, officie comme propédeutique au mémoire de Master. C'est souvent dans un dialogue entre l'étudiant et l'enseignant que se dessine des pistes de problématiques possibles, Cela exige du temps! Une bonne problématique est l'assureur d'une organisation rigoureuse du propos. Elle est le squelette autour duquel se répartit et s'étoffe équitablement le propos. La problématique enfin définie, l'étudiant peut organiser

ses idées et ses connaissances, lesquelles seront de préférence variées, sans substituer celles-ci à celles-là, le mémoire ne se limitant pas à une juxtaposition mécanique de connaissances. Je préciserai enfin qu'un mémoire repose sur un équilibre entre intuition et dialectique, et cet équilibre faillit dès lors que l'étudiant se croit souvent obligé - peut-être pressé par le temps - au bout de quelques semaines de recherches, de penser dans des cadres prêts à l'emploi, en ébauchant un plan mécanique qui nuit à sa faculté de conceptualisation et d'invention. En donnant la priorité à la forme sur le contenu, l'étudiant ne parvient pas à orienter sa pensée, c'est pourquoi j'insiste sur une approche méthodologique à l'accent hégélien qui affirme la fonction déterminante du contenu sur la forme.

Carmen, En quête d'école

Après ces remarques générales et désincarnées dont Carmen Maurice peut, pour la majorité d'entre elles, être largement exemptée, j'en viens à la direction de son mémoire de Master, En quête d'école.

Une direction de mémoire qui relève du hasard, Carmen n'ayant aucun enseignant susceptible de la diriger, ayant passé l'année précédente en Californie, en Erasmus, ainsi que son binôme Jonathan Fleurance, au Canada. J'ai accepté d'encadrer leurs mémoires, encadrement rendu plaisant et cordial par leurs qualités humaines, encadrement qui s'inscrivait au sein du cours optionnel que je propose en Master 2 au sein du domaine d'études "Écologie". Ce cours intitulé "Les pensées écologiques" repose essentiellement sur l'étude des ouvrages de Gunther Anders, L'obsolescence de l'homme et Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel.

Comme précisé ci-dessus, un mémoire traduit la personnalité de son auteur, du moins quant à la détermination du sujet. Dans le cas de Carmen, l'école, le ventre de la République - pour faire basculer la métaphore cinématographique de celle de l'architecte, à celle de l'école - sujet témoignant de l'intérêt réel de l'étudiante pour les questions sociétales et sur le degré d'implication de l'architecte vis-à-vis de l'évolution de cette institution majeure de l'école et plus largement de la société. Un sujet traditionnellement

houleux déchainant de vives escarmouches entre conservateurs et progressistes. Je ne développerai pas la nature de ces débats qui se poursuivent activement de nos jours, et qui accréditent l'idée naguère portée par Hannah Arendt d'une "crise de l'éducation", C'est avec équité et lucidité que Carmen les a restitués dans son mémoire. À ce propos, j'insiste souvent sur la nécessité qu'il y a dans l'exercice de la pensée à se défaire de toutes sortes de préjugés, à "casser des cailloux dans la tête", comme le prônait dans un langage très imagé Sartre, afin de veiller à diriger loyalement sa réflexion.

L'intérêt majeur du mémoire de Carmen repose dans son approche méthodologique qui rompt avec un style scolaire, impersonnel, car soumis à l'exigence, certes légitime, d'une exposition scientifique du propos. Assurément, un mémoire de Master consiste en une organisation rationnelle d'une réflexion s'appuyant sur un large corpus de connaissances, mais ces règles - dont je ne nie aucunement le caractère nécessaire et vertueux - ont parfois le tort de produire un formalisme monotone, comme le remarquait déjà Diderot dans ses Pensées détachées sur la peinture, en nuisant à l'expression subjective, c'est-à-dire à ce qui constitue le propre de l'originalité. En partant du "Je" pour aboutir au "Nous", Carmen n'a pas uniquement raconté ou personnalisé l'école, elle l'a identifiée à un récit auto-réalisant, à travers ses différents moments qui se présentent dans l'acte scripturaire. Une généalogie de l'école par l'école qui a été rendue possible par l'acte proprement dédoublant de l'écriture. De la lecture de ce mémoire, se dégage par conséquent un enjeu de l'école qui dépasse son impératif d'éducation et d'instruction, et c'est la force de ce mémoire de ne pas user de poncifs, en proposant une approche sémiologique - et non uniquement symbolique - des principaux éléments architecturaux de l'école qui la composent, qu'il s'agisse de la grille, du mur ou de la fenêtre.

Construire une subjectivité qui ne relève pas, comme l'a démontré Foucault de la logique du dispositif, mais d'une dialectique entre dedans/dehors, intériorité/extériorité, fondatrice d'une individualité subjective. En quête d'école se révèle être en définitive en quête d'une subjectivité libre.

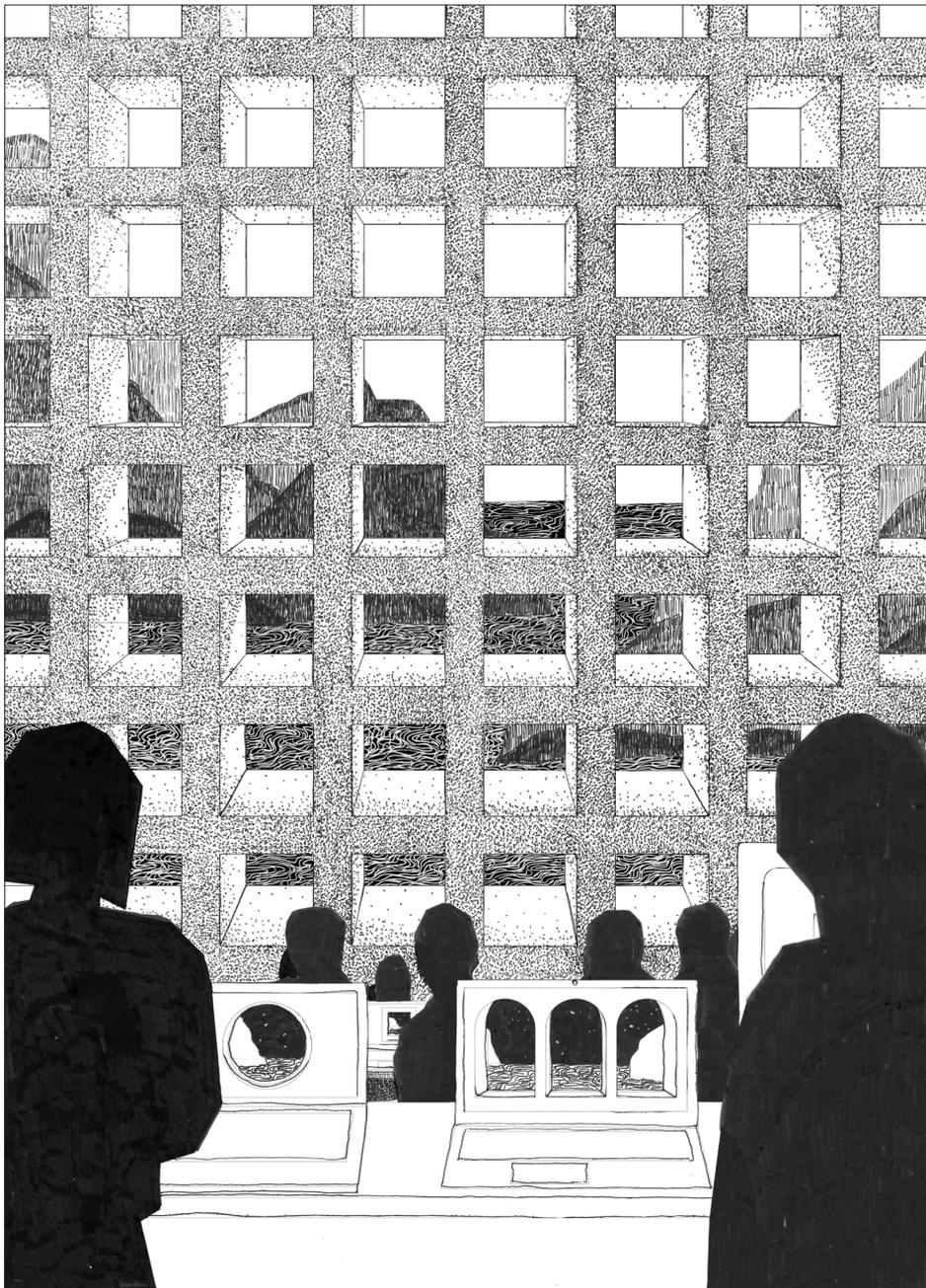
Ma direction a essentiellement consisté en des conseils de lectures philosophiques qui, par leur éclectisme, évitaient l'esprit

de chapelle, sans cependant céder à une théorie du milieu dénuée de personnalité. Parmi les principales références proposées, outre celles du cours optionnel, restent à citer Rousseau, Kant, Foucault, Barthes, Agamben, Illich. En ce qui concerne les références proprement architecturales, Carmen les a choisies de manière autonome. Des conseils de lecture et des discussions soutenues qui, m'avouera-t-elle plus tard, l'abandonnaient à leur terme dans le flou. Clarté du doute! De mon point de vue, ces discussions ont cependant toujours été rendues aisées et plaisantes spéculativement, grâce à son sens de l'écoute, sa vivacité intellectuelle et son ouverture d'esprit. Sur ce dernier point, le cours sur les pensées écologiques visaient à introduire les étudiants à des modes de pensées critiques qui reposent sur la puissance de contradiction du logos, Il s'agissait donc sur le modèle de Marcuse, de penser l'école de façon non unidimensionnelle.

Ce mémoire, en outre, ne cultive jamais l'art de la polémique, ne se crispant jamais sur le devenir de l'école et sur le rôle de l'architecte - un art de la nuance à saluer - il invite à penser les conditions sous lesquelles l'école peut se revisiter et se réinventer à travers ses différentes figures qui la composent à la façon d'un tableau vivant. D'où l'attention accordée au travail d'édition et particulièrement à l'élaboration de la pochette extérieure (on peut regretter que ce travail se limite depuis cette année à un format basique A4 qui offre peu de liberté à l'inventivité artistique) et à la mise en pages et au dialogue étroit qu'entretiennent le texte et l'image. Dialogue qui s'est construit à partir de témoignages photographiques dont certains ont été réalisés par Carmen, vues intérieures et extérieures de bâtiments scolaires et d'images dont la puissance poétique (cf. Extrait de la pièce de Cyrano de Bergerac venaient en altérer l'aspect monumental et la sévérité. C'est vers une méta-esthétique et une méta-éthique de l'école que ce mémoire est tendu, d'où la place qu'il réserve à l'ineffable, à l'imaginaire, au sentiment, à ce qui caractérise l'âme, comme si l'école cherchait, en dépit de l'épaisseur de son être matériel et de sa tâche substantielle, éduquer, à redevenir enfant... L'école, ce second lieu - après celui du corps maternel - où nous sommes tous certains d'y avoir été et que nous devons cependant quitter pour entrer dans le monde des adultes ou pour nous socialiser. Carmen le rappelle, le mot éduquer (ex-ducere) et le mot instruire (in-struere) témoignent chacun d'un

double mouvement vers le dehors pour le premier et vers le dedans pour le second, Une précision étymologique qui rend compte de la haute complexité d'un système éducatif qui ne doit pas ignorer ce double mouvement constitutif d'une subjectivité libre ou complète, à la fois réfléchissante et agissante.

Olivia Bianchi



En quête d'école...

L'école, lieu de construction d'un sujet et d'une société

L'école, lieu de construction d'un sujet et d'une société.

Les plus grands marchent, seuls, d'un pas lent, lassés. Les plus jeunes, au contraire, sourient, hâtifs de traverser cette haute porte en bois qu'on leur ouvre chaque matin. D'autres piétinent, hésitent. Provenant du quartier bas de Ménilmontant, non loin des tours de la rue des Couronnes ou encore du haut des collines de Belleville, je les croise se rassembler devant cet épais bâtiment en pierre, laissant flotter au-dessus d'eux le drapeau tricolore qui les unit.

Un jour, nous avons fondé la « République; indivisible, laïque, démocratique et sociale ». Avec elle, nous affirmons défendre des valeurs communes, que notre devise met en lumière. Cette lumière nous a longtemps guidée et nous l'avons notamment faite reposer sur un mot singulier; **Eduquer**. Ce mot s'est inscrit dans le temps, mais aussi dans l'espace.

Du latin « ex-ducere », qui veut dire « conduire hors de.. »; en dehors de soi, ce mot est à différencier du mot enseigner, qui lui, provient, du latin « insignis » et signifie « dans » ainsi que « signe »; indiquer, signaler. Il est à différencier également du mot instruire; in-struere « mettre dans », « mu-nir ». Alors que le premier mot nous mène vers l'extérieur, nous conduit « en dehors » de notre enfance pour aller vers le monde des adultes, les seconds semblent plutôt nous mener vers notre propre intériorité. Ainsi, l'enseignement s'associe à l'individu en lui racontant le monde alors que l'éducation, elle, renvoie à un ensemble d'individus et leur en fait prendre part. L'éducation est alors une socialisation nous permettant, enfant, de devenir adulte et en l'occurrence, ici, un citoyen français.

Une institution en question.

Il semble alors que ce soit justement sur cette confusion entre éducation et enseignement, entre désir de reconnaissance individuelle et nécessité de collectivité, que, depuis quelques années déjà, l'éducation est sujet à de nombreux débats. La notion de « crise de l'éducation » se propage alors dans nos discours. Cette crise s'inscrit notamment dans la perpétuation d'une modernité ayant substitué l'autorité du futur à celle du passé, comme nous l'explique Hannah Arendt¹. Les nouvelles technologies, venant également s'immiscer entre les murs de l'école, viennent bouleverser le temps, et par conséquent l'espace de celle-ci.

En passant devant ces bâtiments, je me demande alors ce qu'il en est de ce lieu dans lequel l'éducation prend place. Devons-nous, architectes, prendre part à ces questionnements, ou, du moins, en prendre conscience pour proposer des lieux qui soient plus adaptés à ces changements qui se profilent ? Oui, car ce débat, il est notamment celui qui remet en cause les fondements de l'école. Alors que certains souhaitent les renforcer à leur paroxysme, d'autres, au contraire, veulent les abolir. Nous parlons même de la « refonder ». Mais peut-on vraiment refonder le lieu de l'école ? Que voulons-nous protéger, conserver ? Que voulons-nous ouvrir, étendre, faire grandir ? Le monde de l'école peut-il être uniquement celui de l'enfant ou peut-il être celui de chacun d'entre nous ? Oui, l'école, ce lieu de tensions, où nous avons jugé obligatoire pour nos enfants d'y séjourner, le temps de quelques années, que nous a t'il appris ? Comment nous a t'il construit ? Que nous dit-il aujourd'hui, à l'heure où il semble vouloir être dilué dans l'espace de la ville ?

¹ : Hannah Arendt, *La crise de l'éducation*, extrait de *La crise de la culture*, Ed. Gallimard, 1972.

La composition d'un tableau à deux visages; Être et devenir.

L'origine des mots et leur évolution a, à travers ces questionnements, toute son importance. Ceux-ci viennent poser les fondements propres à l'éducation et au lieu qui lui est associé; l'école. Ainsi, il paraît important, dans un premier temps, de les comprendre, de les définir, de les choisir. Ces mots, nous les associons toujours à des images mentales. Ici ils sont, entre autre, les suivants; éducation, autorité, tradition, hiérarchie, contrainte, discipline, qui renvoient nécessairement aux mots; fermeture et dispositif. A ceux là on y associe, d'un point de vue architectural, la notion d'enceinte et de grille spatiale.

Le cadre. Limites entre le « moi » et le monde.

L'enceinte fut une des postures les plus figuratives que nous ayons mis en place pour nous établir sur terre. En effet, outre son rôle défensif, voir symbolique, lorsque nous nous penchons sur les constructions aussi anciennes que sont les maisons à cours de Ur en Mésopotamie ou encore les maisons Hakka en Chine, l'enceinte matérialise une limite entre le « moi » et le monde qui nous entoure. Elle est ce qui sépare, originellement, le « chaos extérieur de l'ordre de la cité. » L'enceinte de l'école, elle, nous protège, enfants, du monde extérieur. Elle se situe donc au point de tension entre ces deux mondes. L'origine des constructions scolaires, prenant notamment racine dans les écoles de congrégations religieuses, semblait justement avoir pour but premier l'isolement. Un ex-trait des *Vrayes*² y mentionne la séparation des élèves par « de bonnes murailles et une bonne porte » afin que quiconque ne soit « hanté par aucune autre personne de dehors ». Murailles. Ce mot était fort, symbolique, radical. Ne nous renvoie-t'il pas à l'image d'un lieu de défense militaire, ou encore à celle d'une institution pénitentiaire, image mentale que Foucault utilisa dans son ou-vrage *Surveiller et punir*³ ?

2 : Pierre Fournier,
Les Vrayes, 1640.

Pourtant, la figure de l'enceinte, revêt aussi par son isolement, un caractère sacré. Comme le disait Paul Valéry « ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau ». Ainsi, par l'épaisseur de l'enceinte de l'école, se fabriquerait en abîme une profondeur, propre à l'homme et à sa construc-tion, qui serait à protéger du monde extérieur. Cette épaisseur, nous l'avons dessinée puis générali-sée. De la même manière que Foucault comparait l'enceinte de l'école à celle d'une institution péni-tentiaire, nous pourrions la comparer, dans une toute autre mesure, à l'enceinte d'un lieu sacré. En effet, sa massivité, son épaisseur, ses proportions, la répétition de ses éléments, n'illustrent-elles pas des caractéristiques communes avec celles des lieux sacrés ? N'en est-il pas de même pour son entrée ? La porte -élément architectural des plus primitifs- fut longtemps l'expression d'une cul-ture, la représentation de l'image d'une société, d'un temps donné, comme l'exposait la Biennale de Venise en 2014. Celle de l'école est elle, généralement surélevée de quelques marches, encadrée de colonnes, surplombée d'un fronton avec une inscription et un drapeau qui affirme alors son ca-ractère dans la ville. Oui, cette porte, par sa simple présence dans la rue, nous permet d'identifier le lieu qu'elle renferme. Elle image un ordre; elle est la représentation d'une valeur, et, en ce sens, revêt une possible dimension sacrée.

3 : Michel Foucault,
Surveiller et punir, Ed.
Gallimard, 1975.

La grille comme composition. Contraintes et désir.

Si nous prenons le postulat que le modèle de l'école de Jules Ferry illustre l'architecture « tradition-nelle » de l'école primaire en France, nous pourrions alors dans un premier temps évoquer la grille qui en est sa matrice constructive. Grille qui semble répondre, en façade, à un besoin d'harmonie visuelle. En effet, les fenêtres viennent y fabriquer un rythme, et, par leur caractère répétitif, figent le temps, provoquent l'ennui et l'oubli, mais génèrent aussi un sentiment d'attente. Ce sentiment est celui que Can Onaner⁴ décrit comme étant l'effet suspensif; il est celui qui nous plonge dans l'attente d'un évènement positif qui surgirait. Pour cela, il se base sur l'exemple des écoles conçues par Aldo Rossi. Dans l'école de Fagnano Olona, l'architecte utilise la rigidité du monde institutionnel pour mettre en scène la vie collective de l'école, et apporte ainsi une autre dimension; théâtrale, au lieu. Ce caractère vient se traduire avec la présence de deux évènements; par la protubérance d'un volume cylindrique et par la mise en forme d'un gradin creusé dans la masse. Ainsi, l'enfant prend place sur cette scène, neutre, rigide, et lui est alors offert la possibilité d'inventer son monde, son histoire. C'est donc par la répétition compulsive que se fait précisément le « lien entre la loi punitive et le corps désirant »⁵.

4 : Can Onaner, *En quête du temps propre de l'architecture*- Aldo Rossi architecture du suspens, Ed. Métis-Presses, Genève, 2016.

C'est alors cette même grille, qui, utilisée pour structurer l'espace en plan, favorise le contrôle et la surveillance des individus dans un espace que Foucault appelle « analytique ». En effet, étant structurée par son enceinte, ses classes, ses rangs et ses places, la composition du lieu de l'école permet de hiérarchiser les espaces tout en mettant en évidence le contrôle des corps. On retrouve par exemple, dans les exercices d'écriture d'autrefois, des postures bien précises assignées aux élèves. Le corps discipliné est ainsi contraint à prendre place de manière précise dans le « tableau vivant »⁶ de la classe, tableau que Giorgio Agamben appelle « dispositif ». Car l'école a la capacité « d'orienter, de contrôler les gestes, les conduites, les discours sur les êtres vivants. »⁷ Ainsi, par la présence en son dispositif de corps *dociles mais libres*, l'école est une machine qui produit des subjectivations.

5 : *Ibid.*

Aujourd'hui, bien que nous ne soyons plus soumis à une discipline des gestes aussi rigide, nous sommes toujours, la plupart du temps, assignés à un rang, à une place dans l'espace de l'école. Nous continuons d'obéir à des règles, à des temps programmés (temps récréatif, temps de travail, temps du déjeuner etc.). Souvent soumis au regard continu des caméras de surveillance dans ces lieux

6 : Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Ed. Gallimard, 1975.

7 : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Ed. Payot&Rivages, Paris, 2006.

publics, nous avons alors l'obligation de faire partie de ce tableau. En étant ainsi surveillés et disciplinés, sans pour autant nous en apercevoir, ne perdons-nous pas de notre subjectivité ? Avons-nous encore une chance de s'abriter de ces regards ? En somme, nos corps peuvent-ils encore nous appartenir ? Ne se substituent-ils pas à l'espace qui nous contient ?

Tableau et ressenti. La construction d'une subjectivité.

Mais notre corps, justement, que peut-il ressentir au sein de cet espace ? Comment cette con-trainte est-elle réellement vécue ? Peut-elle trouver une valeur positive ? Comment pouvons-nous, enfants, prendre corps dans cette contrainte, si négative puisse t'elle s'être définie ? Peuvent-ils apparaître autrement à travers ces cadres ? Car oui, ce tableau vivant, ne prend-t'il pas sens, au delà d'être codifié par son tableau originel, par le simple fait qu'il prend corps de manière inédite ?

Les fenêtres, elles, fabriquent des cadres au sein de la façade de l'école. C'est à travers elles que nous sont donnés à voir des morceaux du paysage extérieur. Ainsi, des tableaux nous apparaissent depuis l'espace intérieur, de la même manière que l'on se souvient de la fenêtre de la Villa Mala-parte dans le film *Le Mépris*, où le paysage offre, depuis le salon, un tableau sur la mer. La fenêtre est un lieu de communication entre deux mondes. Elle est le lieu de l'attente de l'évènement positif qui va paraître. Ce surgissement, n'est-il pas celui que Roland Barthes décrit, dans *Fragments d'un discours amoureux*, lorsque Werther voit pour la première fois Charlotte, encadrée par la porte de la maison ? En effet, là il nous dit « nous aimons d'abord un tableau (...) le tableau consacre l'objet que je vais aimer. »⁸. La fenêtre s'ouvre aux mots, aux sentiments, à la rêverie. Elle convoque l'imaginaire. Alors que le corps de l'enfant est immobile sur sa chaise, son esprit vagabonde, son regard fuit à travers ces tableaux qui prennent place dans la composition rigide du mur de la classe. En observant le paysage par la fenêtre, il apprend alors à le connaître doublement; par le regard et par le désir.

Ainsi, l'école est tout d'abord un tableau discipliné; il y a des règles à respecter, un système de sur-veillance, un rapport hiérarchique, une séparation des fonctions, une centralité, une enceinte, au-trement dit; un cadre préétabli. Ce premier cadre contraint nos corps dans l'espace; par son en-ceinte et par son organisation spatiale interne. Corps enfermé/ entouré, corps discipliné. Mais, cette enceinte, par le rapport qu'elle entretient avec

8 : Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Ed. Du Seuil, 1977, p. 227.

l'extérieur, délimite des cadres; répétition structurelle, portes et fenêtres nous mettent en relation avec l'extérieur; elles nous offrent des images à voir, convoquent nos sens et notre imagination. Ces cadres seraient-ils l'expression d'une contrainte positive ? Là où Kant reconnaissait la nécessité de la contrainte éducative et de la discipline, il avouait également que celle-ci doit alors pouvoir revêtir un caractère positif en nous offrant la possibilité d'une liberté. Cette liberté se traduit-elle seulement par celle de pouvoir s'échapper (ici, par le regard) du cadre qui nous a été donné ? C'est ainsi dans cette dialectique entre dedans et dehors, clos et fermé, profane et sacré, que le lieu clos de l'école, empreint de son tableau originel, revêt, le temps de notre passage, un tableau original. L'école c'est ce tableau vivant, certes programmé d'avance, mais qui, par son possible caractère suspensif, nous laisse la liberté de nos songes. Car « c'est dans la fenêtre que se logent les désirs et les aspirations »⁹. Dès lors, qu'avons nous désiré ?

Vers une méta-conscience ?

Hors cadre et espaces pluriels.

Se basant sur les théories rousseauistes, nous nous sommes engagés une voie autre; celle où tout était à inventer, afin de revenir à un « état de nature ». Libérés de ces contraintes, l'imagination de-vait être le premier facteur de tout apprentissage et l'autonomie l'unique objectif. Elle nous permet-tait alors d'échapper à tout tableau, libérant nos corps dans un lieu où les murs sont abolis. Avec les pédagogies alternatives, l'enfant fut placé au centre, allant alors jusqu'à renier sur lui toute forme d'autorité.

Durant le temps de l'entre deux guerres, outre l'émergence de ces pédagogies nouvelles et les di-vers questionnements posés sur l'éducation, l'espace de l'école se vit lui aussi remis en cause; il n'était plus là pour instaurer un ordre mais avant tout pour promouvoir l'éducation. Ainsi, l'école se devait d'être un lieu fonctionnel répondant aux mouvements hygiénistes. Elle devait s'affranchir des contraintes de l'enceinte et fabriquer des écoles claires, ouvertes, gaies, comme l'image la célèbre « Ecole de plein air » de Lods et Beaudouin, conçue en 1933. Cette dernière initia également la pluralité des espaces; une classe offrant des possibilités multiples (en s'étendant dans le jardin, en toiture, en terrasse), elle ne se limitait plus aux limites qui la confinait dans un lieu clos unique. Cette volonté de fabriquer un espace « libre », s'inscrivait lui aussi dans les principes modernistes. De la même manière, le mobilier ne

9 : Milena Jesenska, *Les fenêtres*, Ed. M. Vivre, Paris, 1986.

devait plus être là pour nous assigner une posture particulière, mais il fut pensé dans la logique de notre confort avant tout. Autrement dit, nous avons voulu tirer sur les fils rigoureux et linéaires la grille spatiale de l'institution scolaire traditionnelle; elle qui était auparavant matrice de toute discipline, nous l'avons alors défigurée afin de lui donner une souplesse, s'adaptant aux nouvelles pratiques pédagogiques, supprimant toute hiérarchie entre les espaces.

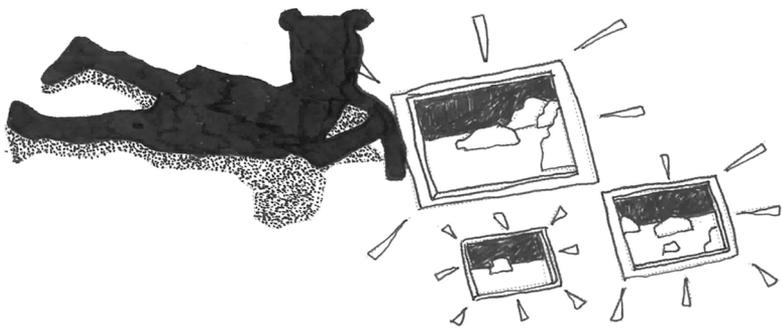
On retrouve aujourd'hui cette volonté à travers le désir « d'open-spaces » lorsque certains évoquent « l'école du futur ». Là où les murs périphériques sont abolis, là où les cloisons se font mobiles, où la façade quadrillée semble s'épurer à son maximum pour ne laisser apparaître que son squelette, il semble que nous soyons bien loin de l'image traditionnelle que nous renvoyait l'école dans l'espace de la ville. Certains d'entre vous ont désiré y laisser flotter un rideau de verre, là où la scène de l'école serait donnée à voir de toute part. Ce rideau, que nous avons désiré créer dans nos environnements bâtis, n'est-il pas une simple vitrine désenchantée ?

Transparence. Vers une nouvelle forme de contrôle.

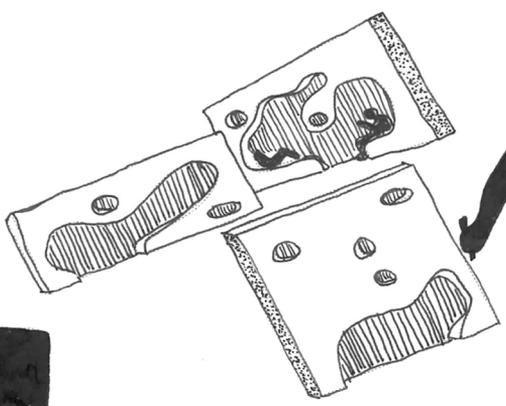
Oui, nous l'avons désiré, imaginé, ce monde transparent, là où, nous pourrions voir tous les jours autour de nous les splendeurs de verre. C'est durant cette même période d'entre deux guerres que Paul Scheerbarth et Bruno Taut entretiennent une correspondance particulière; « Die gläserne Kette »¹⁰. Celle-ci prêche une civilisation du verre, abolissant toute forme d'opacité, désavouant toute figure close de l'espace. Scheerbarth exprima aussi cette volonté de se détacher du passé par la possibilité de « réinventer » un monde avec le verre. Un monde qui a alors complètement trans-formé notre rapport à l'intériorité des lieux mais aussi aux frontières entre public et privé. L'écrivain Dostoïevski, lors de son passage à l'exposition universelle, où y était construit le célèbre Crystal Palace, écrit; « Vous sentez qu'ici quelque chose a déjà été obtenu (...) Vous paraissez même commencer à craindre quelque chose. [...] Ceci ne serait-il pas l'idéal atteint ? Pensez-vous; n'est-ce pas la fin ? ».

Cette crainte, serait-elle inconsciemment, celle de la disparition du mur opaque et de la percée lumineuse où venait faire cadre la fenêtre dans l'épaisseur de ce dernier ? En effet, après de multiples discours littéraires imageant le verre par le prisme de la mysticité, ce dernier changea de visage pour s'ancrer dans un discours plus fonctionnel. Il s'inscrit notamment dans la logique des nouvelles techniques d'industrialisation et des visions modernes

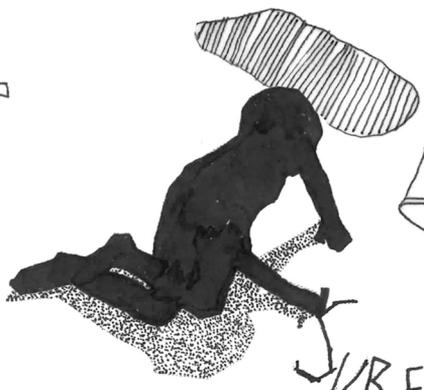
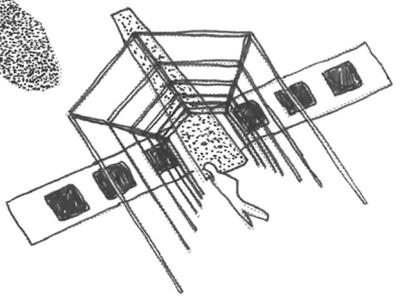
10 : «La chaîne de verre», en français. Correspondance épistolaire, 1919-1920, initiée par Bruno Taut.



RESTA



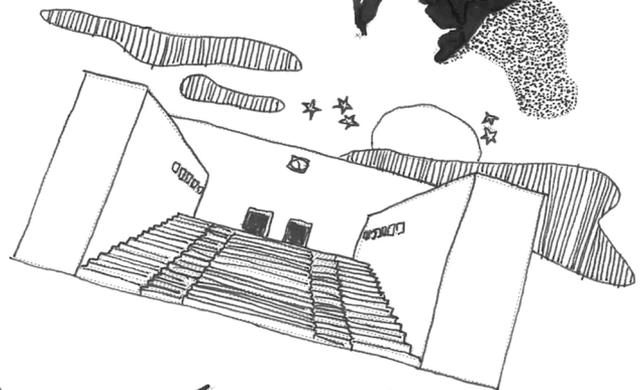
ALAPARTE



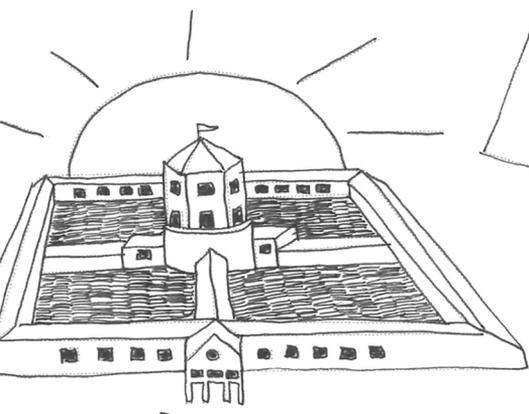
URESNE



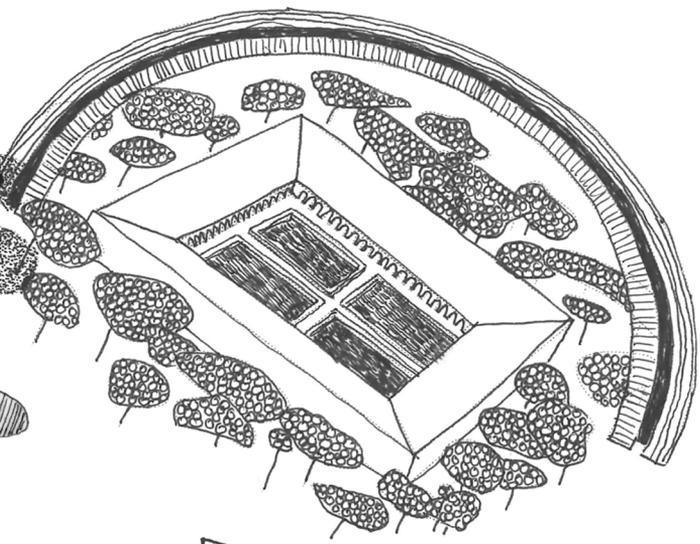
STAD



FAGNANO OLONA



ROSSI



ENCLOS



VES



de la ville. Mais, n'est-ce pas une des erreurs de la modernité que d'avoir assigné ces matériaux industriels au lieu de l'école ? Comme l'affirme Walter Benjamin « Les choses en verre n'ont pas d'aura. Le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la possession. »¹¹. Le verre et les matériaux industriels n'ont-ils pas alors contribué à mettre nos corps à nus ? Ne détruit-on pas le désir lorsque le verre nous entoure de toute part ? Scheebart écrivait justement que le verre était « l'ennemi du mystère ». Dès lors, s'il n'y a plus de mystères, pouvons-nous encore désirer un lieu, le fantasmer ?

11 : Walter Benjamin, Paris, *capitale du XIX^{ème} siècle*, 1939.

D'autre part, ces matériaux semblent n'offrir aucune chance à la mémoire. Indifférents aux sens, neutres, aseptisés, ils effacent la sensorialité liée au corps et à la peau, qui justement nous est propre. Alors, nous reste t'il seulement le regard, « érigé dans sa triste souveraineté. » pour nous mettre en relation avec le monde ?

Illusions et Déssubjectivations.

« Le reflet de la réalité est devenu, dans nos têtes, plus important que la réalité elle même »¹² Christophe Labbé

12 : Christophe Labbé, *L'homme nu, la dictature invisible du numérique*, Robert Laffont, Paris, 2016.

Quel est donc ce regard que nous portons aujourd'hui au lieu de l'école ?

Dès 1985, nous avons mis en place de nouvelles politiques envers les constructions sco-laires; l'édifice était alors fait pour durer, il devait être un lieu de vie pour les utilisateurs, un bâtiment public. Ce bâtiment public, aujourd'hui, nous le qualifions de « média spatial, d'artefacts et noeud de relations ». C'est par le biais de l'ouverture, notamment aux parents, que nous concevons l'innovation scolaire. L'école doit pouvoir s'ouvrir à la ville, offrant ainsi de nouveaux espaces à temps multiples. Le 24 juillet 2013, nous avons renforcé cette volonté par la mise en place de nou-veaux rythmes scolaires. Ainsi, l'école accueille des temps qui ne lui sont normalement pas asso-ciés. En proposant de nouvelles activités, aussi diverses soient-elles, ces dernières illustrent cette volonté de pluralité des fonctions à son paroxysme. Serions-nous tombé dans cette « boulimie » des activités, en faisant de l'école un lieu pour chacun d'entre nous, où les divers temps se super-posent ?

Ces transformations posent aussi la question de l'éducation; sommes-nous encore en train d'éduquer nos enfants à devenir des citoyens ou sommes-nous seulement en train de les instruire, par le biais d'un panel d'activités et d'informations ? A l'image de notre

société contemporaine « multitâches », où le temps ne cesse d'aller plus vite, nous avons voulu nous évader, nous mélan-ger, et sortir de ces murs; mais devons-nous vraiment nous échapper *physiquement* de ces cadres pour devenir des corps libres ? L'école devra t'elle alors être démantelée en plusieurs lieux dans la ville ? Est-ce encore légitime de la concentrer en un endroit unique, où toutes les activités se mé-langent et se cumulent ? Architectes, nous proposons aujourd'hui dans nos projets des lieux mixtes telles des « villes dans la ville » qui associent écoles, résidences étudiantes, lieux sportifs, etc. Dès lors, comment reconnaissons-nous l'école dans la ville ? Est-elle encore un repère singulier dans la rue ou est-elle à l'image des autres édifices publics, revêtant le même aspect en façade, les mêmes portes, les mêmes dimensions, les mêmes épaisseurs.. ?

Il semble alors que nous ayons trouvé une autre manière d'identifier les lieux de l'enfance, comme l'illustrent divers projets contemporains d'écoles. Arcs-en ciels au sol, couloirs multicolores, murs diaprés, façades aux couleurs flashy... autant de signes qui semblent transformer radicalement le lieu de l'école en un univers onirique, en une sorte de Walt Disney éducatif. Comment pouvons-nous nous émerveiller de voir tant de couleurs criardes sur ces murs ? N'est-ce pas déréalisant pour les enfants de rentrer dans une école où le rapport aux matières est délesté ? Ne devrions-nous pas réapprendre le sens des nuances? « Une avalanche de couleur reste sans force » disait Matisse. Alors, ne faudrait-il pas, de la même manière, penser à « meurtrir» la couleur ? Avons-nous voulu redessiner les murs de l'école en les parant de signaux visuels afin d'inventer une nou-velle manière de fabriquer des repères dans la ville ? Ou est-ce simplement la résultante d'une conséquence plus globale, où dans notre société des médias, l'image, la publicité, les logos, la sig-nalétique viennent polluer l'espace public, laissant dominer le discours sémiotique sur le discours littéraire ?

Ainsi, les proportions, les matérialités, les ouvertures et les différents dispositifs spatiaux connus jusqu'alors ne semblent plus réguler nos manières de fabriquer ce lieu, ni même de créer son identi-té. Architectes, nous ne semblons plus faire usage des symboles classiques liés à l'école, mais nous cherchons aujourd'hui à créer des « ambiances », notamment en collaborant avec des coloristes dans la conception de ces projets. Sommes-nous donc passés d'une symbolique de l'école à la signalétique d'un lieu public ? En passant du symbole au signe, avons-nous fabriqué un ersatz du tableau vivant de l'école en une image, un logo ajouté dans la ville ? Dans un colloque, publié sur le site du gouvernement, nous déclarons

« Il est temps de rêver d'une autre école, d'une école numérique, qui ne changerait pas seulement dans ses murs, mais dans son âme même ». Mais de quelle âme parle-t-on ?

Ainsi, sont exposés comme modèle les écoles nordiques comme l'école Vittra en Suède ou encore le collège Orestad au Danemark. Ces modèles, qui nous semblent prometteurs, ne font-ils pas de l'école une reproduction des vices du monde extérieur (zapping, cocooning...) qui font de *l'élève un client* ? En effet, comme le décrivent P. Bihoux et K. Mauvilly, si il y a un lieu qui peut résister à la colonisation des esprits, c'est bien l'école. Les murs de l'école -ceux qui gênent tant les dirigeants de Microsoft- affirment-ils, *sont* l'école; c'est à dire, un lieu à l'abri de la société du spectacle¹³. Ainsi, ces murs ne se diluent-ils selon l'ère du temps ? Les portes ne se font-elles pas engloutir sous le flot des signes et des logos ? Les fenêtres ouvrant sur notre monde ne deviennent-elles pas des miroirs le reflétant ? Est-ce là le détournement, voir l'anéantissement de l'âme de l'institution scolaire républicaine ? La suppression du cadre n'est-il pas antinomique aux valeurs humanistes, là où, à la Renaissance, Alberti écrivait; « je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère qui sera pour moi comme une fenêtre ouverte sur le monde »? Oui, les cadres s'effacent, de la même manière qu'aujourd'hui, dans le domaine de l'art, les tableaux sont mis à nus et donnés à voir sur inter-net; le cadre s'échappe, les proportions nous sont inconnues, la réalité nous échappe.

13 : Philippe Bihoux et Karine Mauvilly, *Le désastre de l'école numérique*, Ed. Du Seuil, Paris, 2014.

Aliénation ou résistance pour la protection d'une intériorité de l'école ?

Ainsi, le Monde, par le biais des nouvelles technologies, vient lui aussi s'immiscer dans celui, minia-ture, qu'est l'école. Pourquoi faut-il alors encore repousser ses murs plus loin, jusqu'à ce qu'elle enferme toute la société ? Où est passée la liberté *bien réglée* dont nous parlait Rousseau ?

Si nous voulons résister à cela, il nous faut apprendre à re-fabriquer des cadres. Car ces cadres sont l'architecture. En les niant, nous supprimons le désir, effaçons le mystère, réduisons notre capacité d'imagination. Il nous faut fonder un nouveau rapport au corps, fabriquer une culture du regard qui diffère de celle que nous subissons aujourd'hui, il nous faut retrouver le sens des nuances et rétablir une symbolique de l'école à travers l'architecture.

Aujourd'hui, certaines alternatives à l'école traditionnelle sont proposées et suscitent de plus en plus d'intérêt. A Paris, on trouve par exemple les écoles « démocratiques », qui elles se basent sur l'image mentale de la maison pour fabriquer son espace. Pourtant, cette « maison » est soit mise à nue par une façade vitrée, soit munie de barreaux aux fenêtres.... Dans une autre mesure, on trouve aussi les écoles bilingues Montessori, qui elles sont situées dans des lieux sacrés, et par conséquent dans des lieux protégés par des murs opaques. Pourtant, ces écoles sont toujours soumises au regard du monde extérieur en étant munies de caméras de surveillance en son en-ceinte... Ainsi, entre volonté de domestiquer l'espace de l'école, ou au contraire, chercher en son coeur une certaine sacralité, un nouveau modèle d'école doit pouvoir émerger, fidèle au discours qui la porte et l'anime. Car les mots ont aussi leur signification spatiale, et c'est à nous de faire en sorte que ces mots prennent sens à travers l'architecture. Oui, l'école doit pouvoir fabriquer une nouvelle identité et se différencier du reste du monde, afin que nous retrouvions nos repères dans la ville, nos repères dans notre construction, individuelle et collective.

Notre rôle, à nous, architectes, n'est-il pas alors d'apporter un degré de subjectivité dans notre pro-cessus de conception, et de faire en sorte que le « je » se transforme en « nous » dans sa réalisa-tion ? Autrement dit, il s'agit de proposer une alternative à une architecture qui s'arrêterait au simple « je »; celle où la subjectivité dérive à l'égo-centrisme, mais également à une architecture formatée et généralisée, sans émotion, sans aucune possibilité de subjectivisme; celle qui fait de « nous » un « je ».

Oui, à travers l'architecture, nous devons laisser la liberté au sujet d'imaginer. Car l'imaginaire, lui, parle de l'intérieur, il nous est propre à chacun. Sartre nous le disait; il est la preuve de notre liberté. Ainsi, c'est à travers cette dialectique entre dedans et dehors que nous devons repenser le lieu de l'école, mais plus généralement, nos relations avec l'environnement qui nous entoure. En rétablissant cette intériorité spatiale et cette durée qui nous sont propres, nous retrouverons peut-être, le temps de notre passage en ce lieu, le chemin vers cette intériorité qui fait alors de nous des sujets, et non des objets.

Carmen Maurice

Séminaire de recherche : Villes et territoire, entre histoire et actualité

ENSA Paris Val-de-Seine

Enseignants : Marc Dilet, Laurence Feveile, Léa Mosconi, Philippe Simon, Mathieu-Hô Simonpoli.

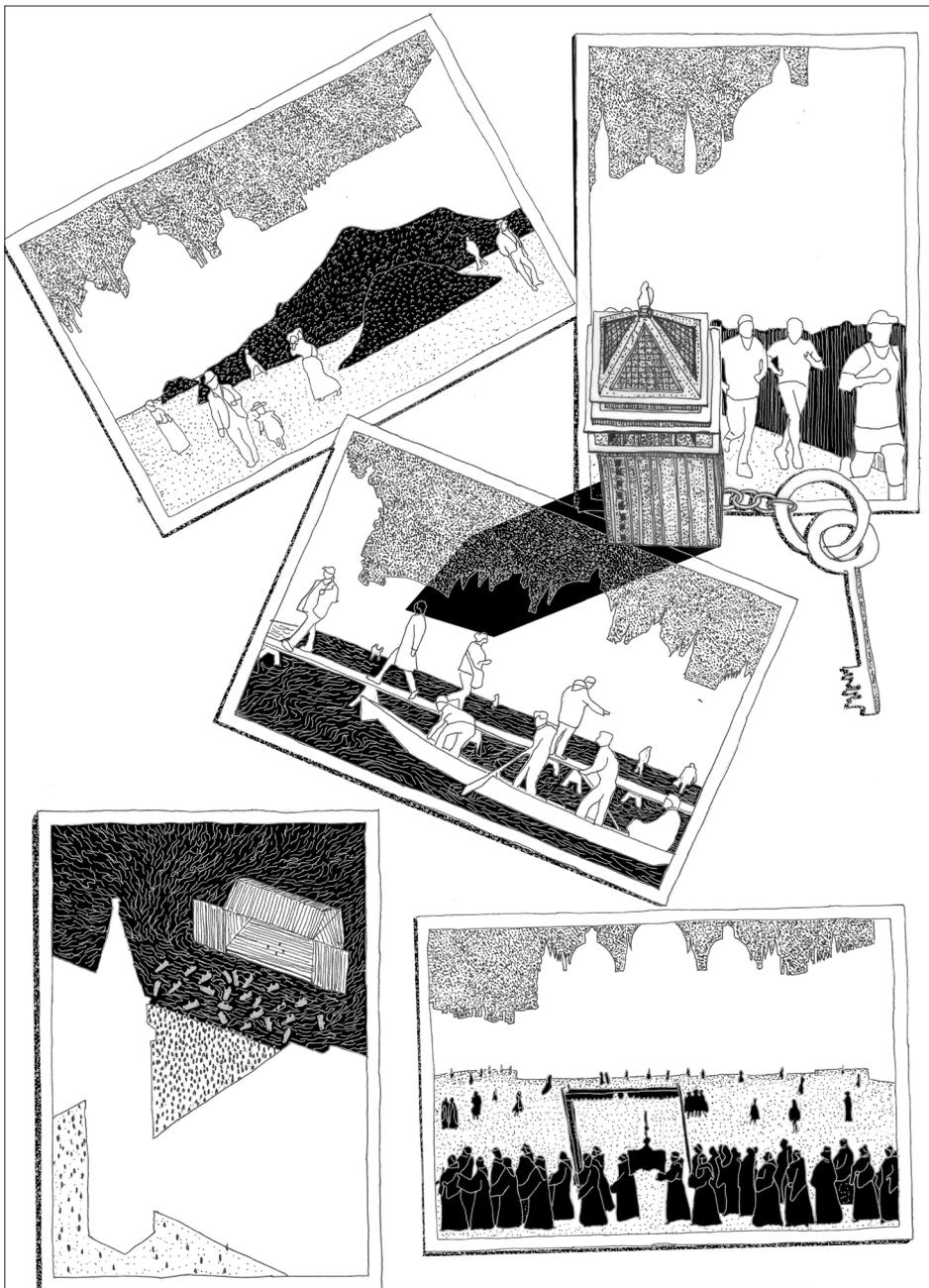
Le séminaire « Villes et territoire, entre histoire et actualité » réunit différents regards sur les questions urbaines, pensées autant à des échelles métropolitaines que rurales et autant françaises qu'internationales. Le premier point partagé interroge ainsi les échelles de réflexion, qui sont plus celles de l'urbain que celles de l'architecture. En réfléchissant principalement au-delà du bâtiment, il est possible de questionner l'architecture hors de sa seule existence, en rappelant que toute construction est située dans un contexte physique et social. L'autre sujet commun aux enseignants de ce séminaire tient dans un rapport étroit avec l'histoire. Il est évident que, même si celle-ci ne donne pas forcément de leçon pour envisager le futur, elle peut aider à saisir le présent et à décrypter les mécanismes en jeu.

L'enseignement autour de la préparation à la recherche à l'ENSA Paris Val-de-Seine est réparti en trois semestres. En semestre 7, un séminaire exploratoire, qui ne produit pas forcément de mémoires, permet de poser des méthodes de recherche et d'explorer largement les champs disciplinaires. En semestre 8, dans le cadre d'un nouveau séminaire, des cours successifs structurent un propos et invitent les étudiants à produire une amorce de leur mémoire. En semestre 9, les étudiants produisent leur mémoire, encadrés par un enseignant qu'ils ont choisi. Même si cela est conseillé, les étudiants n'ont pas l'obligation de suivre la même équipe enseignante d'un semestre à l'autre. Ce qui engendre une

difficulté de suivi et d'approfondissement des mémoires car chaque semestre est un nouveau recommencement.

Dans le séminaire « Villes et territoire, entre histoire et actualité », les sujets sont libres, mais en toute évidence, ils s'inscrivent dans cette famille de pensée où le rapport au temps et à l'histoire aide à comprendre les raisons de ce qui est aujourd'hui. En effet tout sujet d'actualité mérite que des étudiants puissent s'y intéresser. Il faut pour cela trouver un angle pertinent, suggérer des connaissances précises et pouvoir les accompagner, y compris sur des pistes hasardeuses dont il faut parfois les sortir contre leur volonté. La conséquence de cette liberté est une production variée, reflétant les diversités de l'école de Paris Val-de-Seine.

Philippe Simon



Permanence et changement dans l'élaboration de l'urbain. Quel être contemporain pour la ville ?

Ce qu'il reste de la Piazza San Marco

« Les vieux ne bougent plus, leurs gestes ont trop de rides, leur monde est trop petit. Du lit à la fenêtre, puis du lit au fauteuil et puis du lit au lit. » Jacques Brel, Les vieux

Que reste-t-il de la Piazza San Marco ? Que viennent y voir ces gens armés de leurs diverses prothèses photographiques ? Que cherchent-ils ? Les rides des édifices révélant l'âge de la ville. Ils viennent voir ce qui subsiste de la Piazza San Marco. Un péril physique ? Un risque de submersion ? Peut-être, mais ce n'est pas ce qui les attire. Ils ont trouvé là un corps paralysé dont les apparentes permanences sont assimilées à l'authenticité.

La Piazza San Marco est à juste titre un endroit symbolique de Venise. Elle se différencie de tous les campi, campielli et corti ; son vide est d'une autre nature. Alors que les vides de la ville marquent le prolongement des activités et des logements, la Piazza San Marco est un espace de représentation des pouvoirs de la ville. « [...] La Piazza – le seul espace urbain appelé de ce nom – est le pivot de toute la ville, et, à travers le Bassin sur lequel elle donne de façon emblématique, de tout le territoire très vaste dominé par la Sérénissime, lié à elle par voie maritime¹ ». Mais au-delà de son symbole, portons un regard panoramique sur la place, sur ses édifices, sur sa morphologie, dans le but de questionner l'authenticité bradée à l'homme pressé.

1 : MANCUSO Franco, *Venise est une ville*, Paris, Editions de la revue Conférence, 2015, p. 133.

Commençons par le Palais des Doges. Sa construction précède celle de la Basilique Saint-Marc et il faisait sûrement partie à l'origine d'un système de défense plus vaste. Malgré le manque de témoignages sûrs, les historiens s'accordent à penser que l'édifice était muni de tours, plus petit que l'édifice actuel et séparé de l'église par un canal. La façade Sud, donnant sur le bassin, n'a de fait pris sa morphologie actuelle qu'à partir de 1340, suite aux agrandissements de la Piazzetta et à l'avancée de la Môle vers le bassin. Ce n'est qu'au début du XV^e siècle que commencent à s'édifier la façade Ouest ainsi que la porte de la Chartre.

La Basilique Saint-Marc naît, elle, en tant que chapelle ducale, comme une dépendance du Palais. C'est au IX^e siècle que s'édifie un premier ensemble basilical pour accueillir la dépouille de saint Marc. Suite à un incendie en 976, qui ravage le Palais des Doges et l'église, le doge Pietro Orseolo participe à marquer un second temps dans la construction de la Basilique. La troisième étape sera soulignée par les travaux du doge Domenico Contarini à partir de 1060. La basilique atteint sa configuration finale par ajouts successifs jusqu'au début du XIII^e siècle. Le XV^e siècle revêtra les coupoles de plombs dans le but d'affirmer la masse de l'édifice face à l'agrandissement de la place.

Si nous continuons notre tour d'horizon dans le sens antihoraire, nous apercevons le Palais du Patriarce, qui a remplacé un ensemble de constructions plus ordinaires. La Piazzetta dei Leoncini, redent au situé au Nord Est de la place, accueille aussi l'église San Basso, reconstruite vers 1675 suite à un incendie en 1661.

Regardons maintenant les édifices au Nord de la Piazza San Marco. Le XII^e siècle réordonne la place par adjonction de bâtiments publics importants. Des bureaux et logements pour les procureurs sont dessinés à l'emplacement de ce que nous appelons aujourd'hui les Procuratie Vecchie. A la fin du XV^e siècle, l'ensemble de la façade est reconstruit et l'édifice se voit agrandi par l'ajout de la tour de l'Horloge. Le bâtiment des Procuratie sera par la suite surélevé d'un niveau. L'aile Ouest de l'édifice, faisant face à la Basilique sera elle aussi intégralement refaite pour intégrer l'église San Geminiano, en remplacement de l'église gothique édifiée quelques siècles auparavant. Cette partie de

l'édifice sera encore une fois redessinée au début du XIX^e siècle, démolissant une nouvelle fois l'église pour faire place à l'Aile napoléonienne.

Le Sud de la place commence lui aussi à se définir au XII^e siècle avec l'édification des hospices ainsi que de bâtiments civils et commerciaux. Il est intégralement reconstruit dans la seconde moitié du XVI^e siècle pour y accueillir les nouveaux logements des procureurs : les actuelles Procuratie Nuove, dont l'alignement recule par rapport à l'édifice précédent et libère ainsi le campanile de la masse bâtie de l'ancien hospice. Au début du XIX^e siècle, les Magasins de blé, alors au Sud des Procuratie est détruit pour laisser place à un jardin public.

Ne reste plus qu'un édifice à regarder sur la place : le campanile. Ses fondations remontent au IX^e siècle mais il prend la forme que nous connaissons aujourd'hui après de multiples interventions jusqu'au début du XVI^e siècle, marqué par la construction de sa flèche. Sur le plan urbain, sa situation change, passant d'un campanile encastré aux Hospices à un édifice autonome articulant les deux espaces de la Piazza et de la Piazzetta. Et comment ne pas mentionner son effondrement en 1902, qui amènera à une reconstruction à l'identique en 1912 ?

Au-delà de toutes ces transformations architecturales, c'est aussi la morphologie de la place qui évolue au fil du temps. Si la situation géographique de la place est déterminée quasiment dès les origines de la ville, sa manière de se dessiner évolue au fil du temps. « [La Piazza] ne prend une forme comparable à celle de la place actuelle qu'au XII^e siècle, quand le doge Sebastiano Ziani, au cours d'opérations d'urbanisme et de construction de grande portée qui touchaient une partie importante de la ville, fit combler le rio Batario, qui la délimitait du côté ouest, et double son extension en longueur, en en définissant le fond face à San Marco par le déplacement de l'église San Geminiano, située auparavant à proximité du canal (on fait coïncider d'habitude l'acte de naissance de cette ancienne église primitive avec celui de l'église voisine, San Teodoro)²».

2 : Ibid., p. 147.

Et regardons le sol sur lequel nous déambulons : le dallage actuel date de 1889 mais n'est que la reproduction d'un sol dessiné en 1722. Quelques hypothèses des historiens laissent même présager la présence d'un canal, entre la Zecca et les Procuratie Vecchie, qui aurait traversé l'actuelle place.

« Il faut voir la Piazza, enfin, avec ses éléments sculptés et architecturaux qui se sont ajoutés avec le temps : les deux Piliers d'Acre, la pierre du Ban, les deux colonnes à l'entrée du Bassin, les lionceaux sur la Piazzetta, les trois hampes porte-drapeaux face à la Basilique, et la Loggetta de Sansovino elle-même »³.

3 : Ibid., p.156.

In fine, la question de l'usage a-t-elle besoin d'être mentionnée ? Ce cœur voué au déroulement des cérémonies religieuses et civiles a laissé place à un culte tout à fait différent.

Que reste-t-il de la Piazza San Marco ? Il ressort de cette accumulation étouffante de dates que ce qu'il nous est possible d'admirer aujourd'hui est à la fois la Piazza San Marco et une Piazza San Marco au visage bien différent. En tant que discernement du vrai et du faux, quel sens donner à l'authenticité dans ce contexte ? « Jusqu'où un monument doit-il, et jusqu'où peut-il, rester authentique ?⁴ » La Piazza San Marco témoigne d'une réécriture profonde tant des édifices que de la place elle-même, prenant à travers les âges des traits tout à fait différents. Reste-t-elle la même ou devient-elle au fil de ses modifications ontologiquement autre ? La question est analogue à celle de la parabole du bateau de Thésée. D'après la légende grecque, rapportée par Plutarque, Thésée serait parti d'Athènes combattre le Minotaure. À son retour, vainqueur, son bateau aurait été préservé par les Athéniens : ils retirèrent les planches usées et les remplacèrent à mesure que le bateau se dégradait, de sorte qu'il resplendisse encore des siècles plus tard. Deux points de vue s'opposèrent alors : les uns dirent que ce bateau demeura le même, les autres que l'entretien en avait fait un tout autre bateau.

4 : GERMANN Georg, SCHNELL Dieter, *Conservier ou démolir ? Le patrimoine bâti à l'aune de l'éthique*, Gollion, Editions Infolio, 2014, p. 79.

Si la ville qui nous est contemporaine est dépositaire d'histoire, Aldo Rossi précisera qu'on ne peut cependant réduire ses valeurs à une simple succession de faits⁵. En conséquence, il semble insensé de restreindre son devenir – l'un en devenir pour reprendre l'expression d'Aloïs Riegl⁶ – à l'érection d'un de ces faits comme état ultime d'un processus d'évolution historique.

5 : ROSSI Aldo, *L'architettura della città, Macerata*, Quodlibet, 2015, p. 144.

6 : « Quel est l'un en devenir et par quoi son devenir apparent est-il déterminé ? », in RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.19.

Que reste-t-il de la Piazza San Marco ? Seules quelques frénésies patrimoniales ? Au-delà de la question de l'authenticité, simple leurre sémantique, véritable casse-tête sur le plan de la valeur historique de la ville, ce sont aussi les valeurs commémorative et utilitaire⁷ qui sont interrogées. La valeur commémorative témoigne du désir que le monument soit toujours présent à travers le temps,

7 : RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Paris, L'Harmattan, 2003, 124 p.

qu'il ne devienne pas désuet ou caduque. Et c'est précisément cette désuétude, cette ruine de la valeur utilitaire qui semble aujourd'hui porter son ombre la Piazza San Marco. L'architecture et la ville, primitivement, abritent l'homme, qui est lui-même un des facteurs de leur épreuve du temps selon Aloïs Riegl. Dans cette perspective, « la simple conservation ne suffit pas, ou nous hibernerons sous l'œil des badauds, transformés en theme park de nous-mêmes, dans l'antichambre du néant⁸». L'expérience contemporaine de la place par l'homo sapiens proteticus⁹ participe à abstraire le lieu de son rapport au temps, à désavouer son existence même.

8 : SETTIS Salvatore, *Si Venise meurt*, Paris, Editions Hazan, 2015, p. 152.

9 : CHOAY Françoise, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.193.

10 : Je renvoie à ce titre à l'article *Régénération des friches urbaines : entre enjeux stratégiques et complexités opérationnelles* écrit par Emmanuel Rey, dans D'ARIENZO Roberto (dir.), YOUNES Chris (dir.), *Recycler l'urbain. Pour une écologie des milieux habités*, Campodarsego, MetisPresses, 2014, pp. 275-290.

11 : REBOIS Didier, ROLLOT Mathias, *Upcycler l'urbain : quelles opportunités en jeu ?*, in D'ARIENZO Roberto (dir.), YOUNES Chris (dir.), *Recycler l'urbain. Pour une écologie des milieux habités*, Campodarsego, MetisPresses, 2014, pp. 261-273.

Que reste-t-il de la Piazza San Marco ? Un reste, justement. Ce reste trouve son origine dans une décohérence entre le rythme de deux composantes fondamentales de l'urbain : la forme, le contenant, et la fonction, le contenu¹⁰. Mais ce reste n'est pas pour autant un temps mort de la ville, il n'est qu'un déphasage de ses différents constituants, et il invite justement à « réutiliser ce dont on hérite non plus comme patrimoine uniquement à préserver, mais comme territoire d'obsolescence d'usages, espaces à transformer en quelque chose d'autre, par ajout d'une valeur nouvelle¹¹». La Piazza San Marco peut-elle être le nouveau Detroit ? Elle est devenue aux yeux des vénitiens un lieu marginal, un espace résiduel. Une forte chute de la population et le déclin de l'activité locale ont contraint ces deux villes à penser leur survie. La réponse apportée par Detroit a été de considérer cette langueur comme un état intermédiaire et ainsi de résister par transformations progressives de l'usage plus que de la forme. De ce fait, Detroit a renoué avec un temps long de la ville là où, paradoxalement, par immobilisme, Venise s'en échappe. Ces deux exemples partagent, malgré leurs évidentes différences, un contexte similaire : la ville est déjà produite, présente. Elle implique juste d'y injecter une plus-value, de donner un sens nouveau à l'existant. Ce qu'a perdu la Piazza, c'est du narratif ; c'est la capacité de raconter une histoire plus que de raconter l'Histoire ; c'est l'inertie nécessaire à la matière pour s'inscrire dans le temps ; c'est la tradition qui s'instituerait tant comme transmission que comme intégration.

Deux antonymes dans l'imaginaire urbain collectif

Le caractère binaire du couple tradition modernité



1094



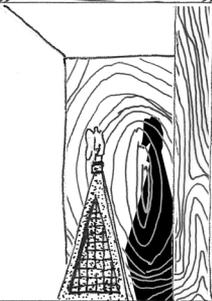
1204



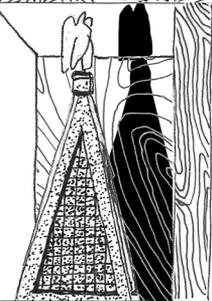
1514



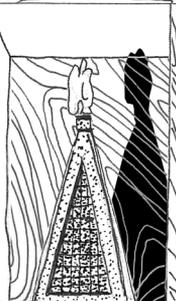
1602



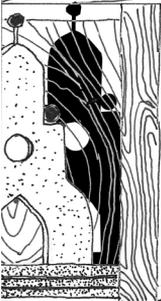
1382



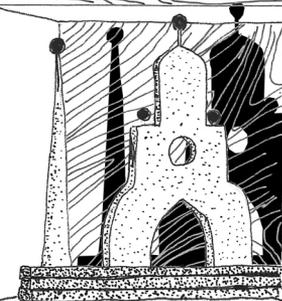
1840



1862



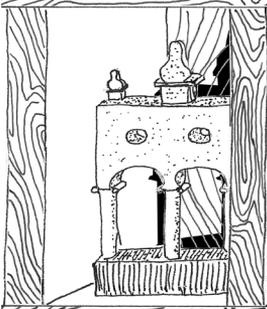
1340



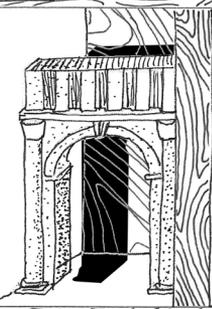
1517



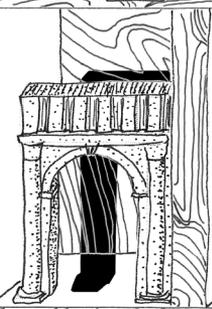
1582



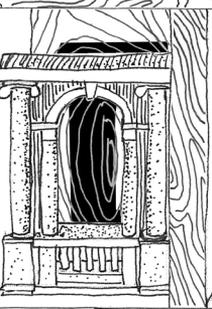
1202



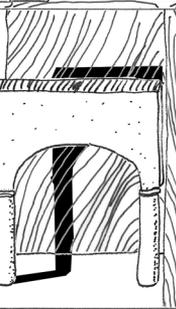
1842



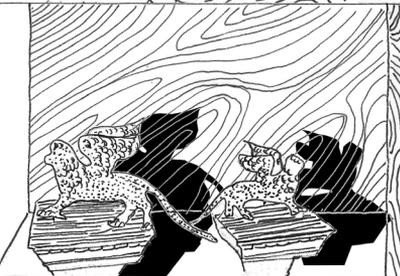
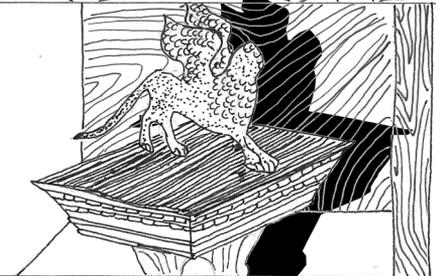
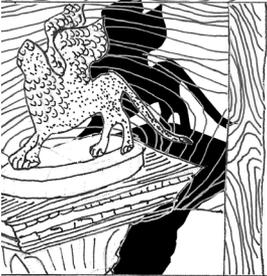
1868

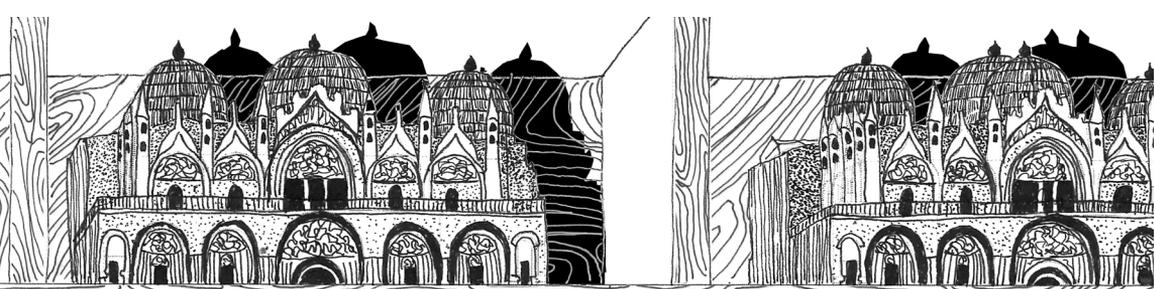


1206



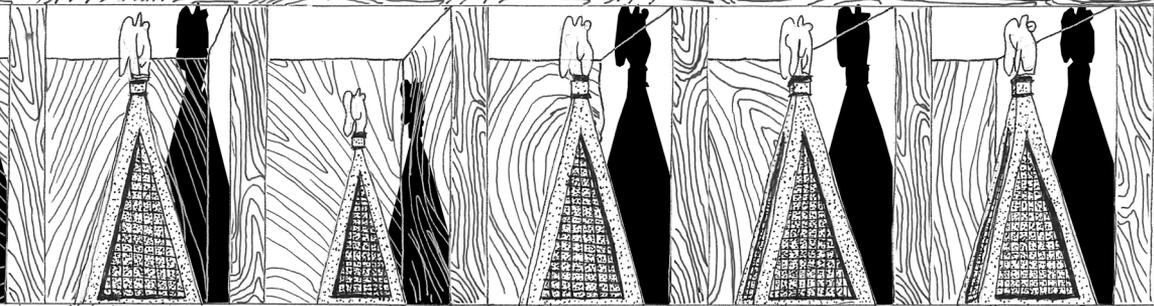
1442





1345

1345



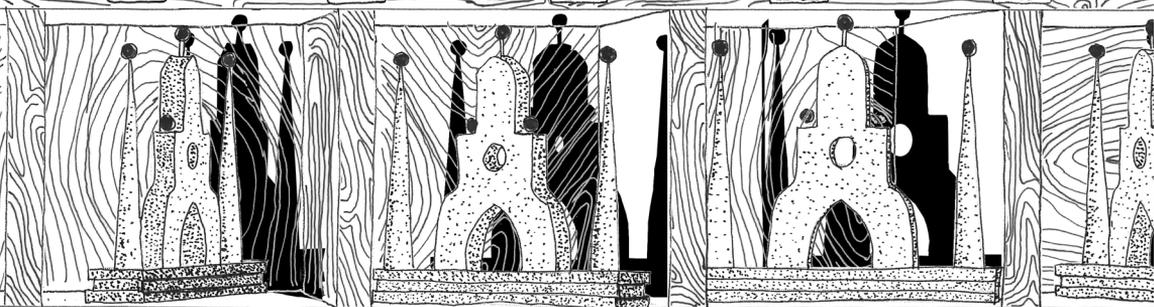
1694

1820

1960

1950

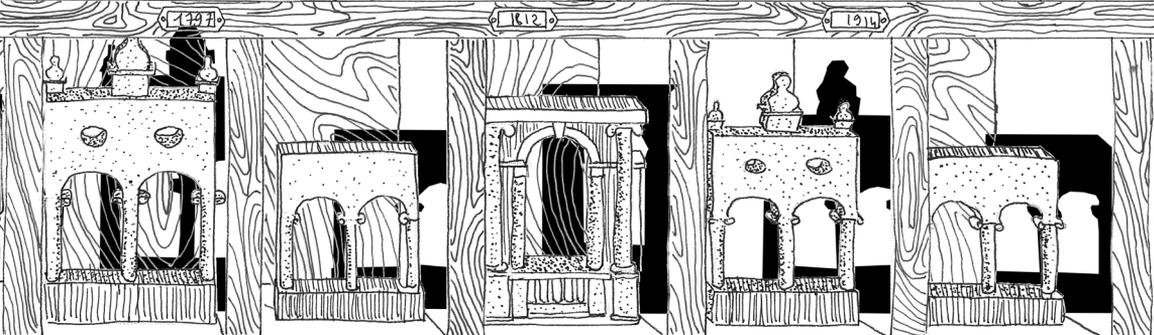
1990



1997

1812

1914



1860

1867

1814

1208

1960



nous donne au premier abord le sentiment d'une difficulté à construire une de ces notions en s'abstrayant de la seconde ; une vague impression tautologique. L'image que nous dressons instinctivement de ces deux principes est de l'ordre du conflit : la tradition pouvant être entendue, de façon simpliste, comme ce qui résulte d'un passé après le passage de *ce qui est du temps présent*, le moderne étymologique ; et la modernité pouvant être, de manière encore plus caricaturale et notamment depuis le XX^e siècle, définie simplement comme un mode de civilisation qui se place en rupture avec la tradition.

Si ces premières définitions se veulent assurément rudimentaires, elles permettent néanmoins de mettre en exergue le fait qu'elles sont profondément interdépendantes et ne prennent sens que dans et par l'Histoire des hommes. Anne-Marie Thiesse, directrice de recherche au CNRS, explicite cette articulation particulière, qui se généralise en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle, à travers ce qu'elle appelle une *double référence au temps*¹² : le changement, en tant que révolution, est difficile à instaurer et nécessite d'être légitimé par un passé qui, en quelque sorte, le déterminerait. Notre volonté toujours accrue de conserver le passé à mesure que nous entrons dans la modernité en atteste efficacement.

Quelle est l'importance des dichotomies permanence/ changement, tradition/modernité, actuel/inactuel dans l'élaboration de l'urbain ? Suffisent-elles à rendre compte de la ville contemporaine ?

Alors que tradition et esprit moderne apparaissent étroitement liés - du moins quand nous parlons de mode de civilisation - il semble en être autrement lorsque la question de l'architecture et, par voie de conséquence de la ville, est posée. Cette différence propre à l'architecture vient, comme l'énoncera Jean-Louis Cohen lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, d'une *synchronie*¹³ entre deux cycles de transformation : l'un esthétique et l'autre technique, économique et sociétal. Mais une synchronie qui ne s'érige pas nécessairement en canon. Pensons au travail d'Auguste Perret au Havre, où une esthétique classique se confronte à des enjeux sociaux et technologiques modernes, ou encore à l'émergence de la ville de Brasilia sous la plume de

12 : LILLIN Franck, *Modernité, Identité, Les lundis de l'histoire*, 28 novembre 2011, France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-lundis-de-lhistoire/modernite-identite>.

13 : GUERIN Olivier, *Jean-Louis Cohen : Architecture, modernité, modernisation, Collège de France : 40 leçons inaugurales*, 15 Août 2016, France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/college-de-france-40-lecons-inaugurales/jean-louis-cohen-architecture-modernite>.

Lucio Costa, où, au contraire, des formes résolument nouvelles prennent assise dans un contexte social qui semble anachronique. Toutefois, lorsqu'elle s'établit concrètement, cette coïncidence reflète une dimension qu'il faut reconnaître fondamentale dans la pensée architecturale moderne : l'éloge du nouveau, le culte du progrès.

Mais si l'architecte moderne intègre nombre de dynamiques techniques, économiques, politiques etc., force est de constater que la tension entre ville et édifice s'intensifie avec l'apparition de nouveaux modes de production, de consommation, de circulation et plus généralement de nouveaux modes d'habiter. Cette question de l'habiter, pourtant au cœur des réflexions architecturales modernes, semble prendre une toute autre réalité lorsque l'échelle territoriale est abordée. Le parti pris urbain moderne, se voulant résolument rationaliste, montrera une certaine incapacité à produire la ville dans toute sa complexité et se traduira par l'application souvent aveugle de principes schématiques, ne laissant que peu de place au *déjà-là*, aux architectures constituées. Le moderne, pensant l'architecture en rupture, pense la ville en rupture.

Ainsi, tant sur un plan théorique que pratique, l'architecture de la première moitié du XX^e siècle semble affirmer une temporalité qui lui est sienne ; elle donne sa propre signification à la modernité, elle se veut *un signe des temps*, pour paraphraser Le Corbusier. Et cette nouvelle temporalité généralisera, de par la nature même de l'objet urbain, une dichotomie entre ville ancienne et ville nouvelle. Il est à noter que si l'on peut associer l'émergence d'une conceptualisation de la ville ancienne au XIX^e siècle, notamment à travers les figures de Gustavo Giovannoni ou Pierre Lavedan, une généalogie de la distinction des âges de la ville pourrait être intéressante à mener et remonterait certainement à un passé beaucoup plus lointain.

Les trois dynamiques introduites par Rem Koolhaas dans *Junkspace* - le *Junkspace*, la *Bigness* et la *Ville générique* - nous aident à faire resurgir nombre de problématiques de la ville contemporaine qui semblent directement liées à la modernité - que j'entends ici dans son sens large, comme manière pour une société de s'affirmer en opposition à la tradition. A travers ces trois principes qui marquent profondément nos territoires

contemporains, émerge la question de la place de l'homme face à une modernité incessante. « Comment se repérer dans un monde qui n'a plus de périphérie, dans un espace qui n'a plus de lieux ?¹⁴ », interroge Jean-Clet Martin. L'idée de modernité peut être angoissante en ce qu'elle consiste, tout du moins en tant que négation perpétuelle, en une perte de points de repère pour l'homme, qu'ils soient géographiques, topographiques ou culturels. Et de ce fait elle questionne, plus que jamais aujourd'hui, la capacité de ce dernier à constituer de façon quasi-autonome, centrée sur le présent, un paradigme, un univers cohérent lui permettant d'être au temps.

14 : BETARD Olivier, BERGER Nicolas, *Que veut dire être contemporain ?*, Les nouveaux chemins de la connaissance, 17 mai 2013, France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/que-veut-dire-etre-contemporain>.

Si la modernité architecturale et urbaine et ses retombées contemporaines participent à fonder les dichotomies précédemment évoquées, force est de constater que le rapport actuel à la tradition joue aussi un rôle de premier ordre. A travers une transformation ontologie de la notion de tradition, de sa manière de se transmettre et d'être appropriée par l'homme pour construire une mémoire et une identité, c'est une permanence généralisée qui semble guetter la ville historique. Le rapport contemporain à la tradition apparaît éminemment paradoxal. En tant que réalité, pétrifiant les disciplines patrimoniales devant la manifestation du temps sur l'objet, elle semble s'assimiler à un phénomène d'invariabilité, se restreindre à sa « capacité passive de conservation¹⁵ ». En tant que mythe, accompagnée par l'évolution de la place de la mémoire dans la société occidentale depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, elle témoigne d'un rétrécissement de sa propre temporalité, passant d'une fonction d'articulation entre passé et futur, à l'expression d'une accumulation dirigée vers le présent.

15 : ALLEAU René, PÉPIN Jean, *Tradition*, in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 janvier 2018, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition/>.

Mythologies vénitiennes

Pour développer mes recherches et tenter de comprendre le poids des dynamiques de permanence et de changement dans la ville, je me suis appuyé sur l'exemple de Venise. Mais il existe potentiellement une infinité d'approches et de regards possibles sur la ville. J'ai alors choisi d'aborder Venise à travers quelques-uns de ses symboles, quelques-unes de ses *mythologies* pour emprunter le terme de Roland Barthes. L'enjeu de ces mythologies, pensées à travers le prisme de la permanence et du changement, a été de

mettre en lumière un ensemble de dynamiques qui parfois sont de nature variée et parfois, au contraire, font émerger des réminiscences dans l'élaboration de l'urbain.

La ville, qu'elle soit historique ou non, peut être lue selon moi tant à travers ses grands principes urbains, qui l'ont constituée jusque dans sa morphologie, que par la signification spécifique qu'elle accorde aux objets et dispositifs à travers lesquels elle témoigne de son fonctionnement le plus fin. J'ai essayé dans cette mesure de porter mon attention sur des objets de nature différente.

Mais « qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? », interrogeait Roland Barthes dans ses *Mythologies*. Une première définition, littérale, consisterait à le désigner comme le récit de faits imaginaires transmis par la tradition. Mais il nous intéresse particulièrement ici en tant qu'il s'imprègne d'une idée abstraite et en permet la reconnaissance. « On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme¹⁶ ». Dans cette mesure, une lecture attentive d'un *signifiant* est nécessaire pour faire émerger une signification, pour identifier dans un *objet* l'expression d'une société à un instant donné. « Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un éclat oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses¹⁷ ». Ainsi, envisagées au regard de la ville, les mythologies ont permis d'une part l'établissement de correspondances, d'analogies à l'échelle de l'organisme urbain, et d'autre part de trouver une résonance dans des espaces, des objets et des rituels particuliers.

16 : BARTHES
Roland, *Mythologies*,
Paris, Editions Points,
1970, p. 211.

17 : Ibid., p. 212.

18 : Ibid., p. 211.

19 : Ibid., p. 213.

Le mythe, en tant que *message*¹⁸, parole chargée de sens, peut revêtir diverses formes. Par conséquent il représente l'opportunité de renvoyer à la ville dans toute sa complexité, aux différentes strates qui la composent et aux différents dispositifs à travers laquelle elle se raconte. Cet exercice, qui pourrait se prolonger à l'infini, ne visait pas tant à produire une liste exhaustive des forces en jeu dans la formation et la transformation de la ville qu'à mettre en lumière une relation complexe entre tradition et modernité au sein de cette dernière. La mythologie « étudie des idées-en-forme¹⁹ » disait Roland Barthes. Notons toutefois que la sémiologie, tout comme

l'architecture ou encore l'histoire, ne pourrait suffire à décrire par ses propres moyens l'ensemble des faits qui caractérisent la ville. L'approche proposée se veut alors un outil, un mode de lecture, plus qu'une fin en soi et a permis de faire émerger un ensemble de problématiques liées à la relation entre permanence et changement dans la ville contemporaine.

Un regard sur les fondations de la ville a permis de comprendre comment à travers ses transformations, la ville persévérerait dans sa manière de se constituer. La mythologie concernant la place St Marc, présentée ci-dessus, s'est voulue une interrogation des notions d'authenticité et de reste. Une mythologie portant sur la gondole a été l'occasion d'observer tant son élaboration progressive que l'herméneutique moderne dont elle a fait l'objet. La *malédiction des modernes*, mythologie portant sur les projets avortés des grands maîtres modernes à Venise, a permis de mettre en lumière un amalgame entre un langage traditionnel et un langage moderne dans l'élaboration de la ville. Un passage par le Lido et la *Mostra* a permis d'interroger le temps fugitif de la mode, à la fois appartenance et contradiction avec le temps présent. Enfin, le concert de Pink Floyd à Venise en 1989 a été l'occasion d'observer la cohabitation de l'éphémère et du permanent et de voir comment un ensemble d'imaginaires se cristallisaient autour de la ville.

Ce travail de recherche a débuté avec la représentation collective d'un ensemble de dichotomies, de notions hissées en antonymes. Dans le but de comprendre plus finement les dynamiques en jeu, il a fallu faire tomber les masques élaborés, volontairement ou non, par les grands mythes de l'histoire de l'architecture et de la ville. Il a fallu regarder au-delà des périodisations établies pour révéler les imperfections propres à la construction d'un temps mesuré. Trouver dans les périodes établies par l'historiographie non pas ce qui les différencie les unes des autres, mais bien ce qui les rassemble, ce qui fait converger leurs différences.

Les mythologies proposées, qui gagneraient à être multipliées, ont permis d'affiner les notions de tradition et de modernité, de permanence et de changement ; de les envisager en tant que phénomènes complexes et intrinsèquement liés. A travers

l'examen des notions de tradition et de modernité, en tant que mythes et réalités, c'est l'existence d'un temps long qui affleure ; l'idée d'une transformation progressive et patiente de la ville.

Il ressort de cette analyse que les deux notions de permanence et de changement ne sauraient s'établir comme des valeurs absolues. La lecture fine d'un ensemble de phénomènes urbains de nature différente a consenti à l'identification d'une dialectique subtile entre ce couple a priori dichotomique. Mais par-dessus tout, cette lecture a permis, l'espace d'un instant, d'échapper à l'idée portée par Paul Valéry d'un passé ne parvenant pas à orienter le présent et d'un *avenir sans la moindre figure*²⁰, qui semblait trouver une triste résonance dans le rapport qu'entretient l'homme contemporain avec son temps, sa mémoire et son identité.

20 : VALÉRY
Paul, *Essais quasi
politiques*, in *Œuvres*,
Paris, Gallimard,
1957, p. 993.

Quentin Damamme

Séminaire de recherche : Faire de l'histoire

ENSA Paris-Belleville

Enseignants : Mark K. Deming, Marie-Jeanne Dumont, Françoise Fromonot.

L'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville a toujours accordé une grande importance à la recherche, et notamment à la recherche en histoire. C'est une des raisons d'être de ce séminaire que de poursuivre ce projet, qui postule la valeur de la connaissance historique pour éclairer le présent, et – puisque nous nous adressons à de futurs architectes – le transformer en conscience. La configuration pédagogique actuelle du séminaire s'est stabilisée il y a une douzaine d'années autour cette conviction partagée. Depuis, il est animé conjointement par Mark Deming, historien, Marie-Jeanne Dumont, architecte et historienne, Françoise Fromonot, architecte et critique (auxquels s'est ajouté, de 2008 à 2010, Mario Carpo, architecte et historien). Les sujets et périodes de spécialisation complémentaires de ces enseignants dessinent volontairement un arc chronologique large, de la Renaissance à nos jours, susceptible de résonner avec les thèmes de travail très divers qu'apportent chaque année au séminaire sa vingtaine de nouveaux inscrits.

Car ce séminaire ne se revendique d'aucune spécialisation chronologique ou thématique. Bien au contraire, il laisse à l'étudiant le choix de son sujet et l'aide à trouver les moyens de le construire, sachant qu'il /elle dispose de trois – dans les faits, souvent quatre – semestres pour mener à bien ce type de projet écrit, nouveau dans son cursus. Dans un premier temps, l'étudiant est encouragé à élargir son intuition et son point de vue de départ en furetant dans les bibliothèques, en gravitant autour de ses centres d'intérêts et

préoccupations, jusqu'à en trouver le point d'application et à fixer quelques-unes de ses questions, posées en une ébauche de sujet. Le deuxième semestre est dédié au repérage des sources, documents figurés, écrits ou imprimés, à la collecte des archives et des témoignages, bref aux recherches proprement dites qui viendront nourrir – et souvent, infléchir – la problématique en cours d'élaboration ; le troisième, enfin, à la rédaction du mémoire qui sera soutenu devant un jury composé des trois enseignants et d'un invité si le sujet s'y prête.

À l'appui de ce processus de maturation individuelle des sujets, les séances de séminaire offrent une panoplie de réflexions collectives que nous espérons capables d'inspirer, de guider, de donner à penser ou de provoquer le doute, qu'elles s'adosent à des événements et des œuvres lointaines ou qu'elles rebondissent sur des questions d'actualité. Au fil de l'année, on évoque d'abord les parcours de quelques chercheurs, de toutes générations et de tous profils, depuis les étudiants du séminaire qui ont soutenu l'année précédente, et jusqu'à des chercheurs chevronnés. C'est ainsi que chaque premier semestre, des auteurs, des documentaristes, des photographes, des thésards, des enseignants de toutes écoles et bien sûr ceux du séminaire racontent aux arrivants de M1 comment ils ont réalisé certaines de leurs recherches et écrit certains de leurs livres. Une deuxième séquence s'efforce de présenter les instruments disponibles, les méthodes de travail et les lieux de recherche : on parle d'archives, de bibliothèques spécialisées, de revues d'architecture, de la notion de chronologie, de son sens et de sa représentation dans le temps, etc. Mais on répète aussi qu'il ne saurait y avoir de méthode universelle, plutôt des moyens spécifiques d'investigation, propres à dégager une réponse à la question énoncée. Dans une troisième séquence, nous choisissons une thématique qui traverse l'histoire, qui sera traitée sous divers angles et à diverses périodes par l'un de nous ou par un invité. Au fil des années, nous avons abordé successivement : les -ismes dans l'art et dans l'architecture (néo-classicisme, contextualisme, primitivisme, etc.), le dessin et la représentation, la destruction (patrimoine et poésie des ruines), Paris (dialectique entre centre et périphérie), les énigmes architecturales...

Mais pour que les recherches des étudiants soient fructueuses, que le travail comporte aussi sa part de plaisir, de passion, d'excitation, il faut aussi un encadrement individuel ajusté

qui prenne le temps des discussions en tête à tête avec chacun d'entre eux, pour guider leurs premiers pas.

Des mémoires que nous avons encadrés, certains ont été récompensés par des prix : Joël Onorato (La double nature de l'architecture numérique), Jacinthe Pesci (Domestiquer l'atome – Claude Parent et le collège des architectes du nucléaire, une épopée française, 1974-1982), et Antoine Scalabre (Hans Kollhoff à Berlin – De la mégaforme au nouveau classicisme) ont reçu celui de la fondation Rémy Butler en 2014, 2016 et 2017, respectivement. Pour High Rise – La tour d'habitation en Angleterre d'après l'œuvre fictive de JG Ballard, Édouard Fizelier a, quant à lui, reçu une mention en 2017 puis l'un des prix qui font l'objet de cet ouvrage. D'autres ont tiré de leurs mémoires des livres, (Paul Teyssier, Maisons closes parisiennes, architectures immorales des années 30, Paris, 2010, Simon Letondu avec Jean-Yves Andrieux, George Maillols, Rennes, 2013, Antoine Brochard, Mémorial des martyrs de la déportation, Paris, 2015), des articles ou des expositions. D'autres encore se sont dirigés vers la recherche de type universitaire. Et puis il y a tous ceux, les plus nombreux sans doute, qui s'orientent vers l'exercice professionnel, et dont on peut espérer que la conception et la rédaction du mémoire aura enrichi durablement leur approche de l'architecture.

Mark K. Deming, Marie-Jeanne Dumont, Françoise Fromont



High Rise

La tour d'habitation à travers l'oeuvre fictive de J.G. Ballard

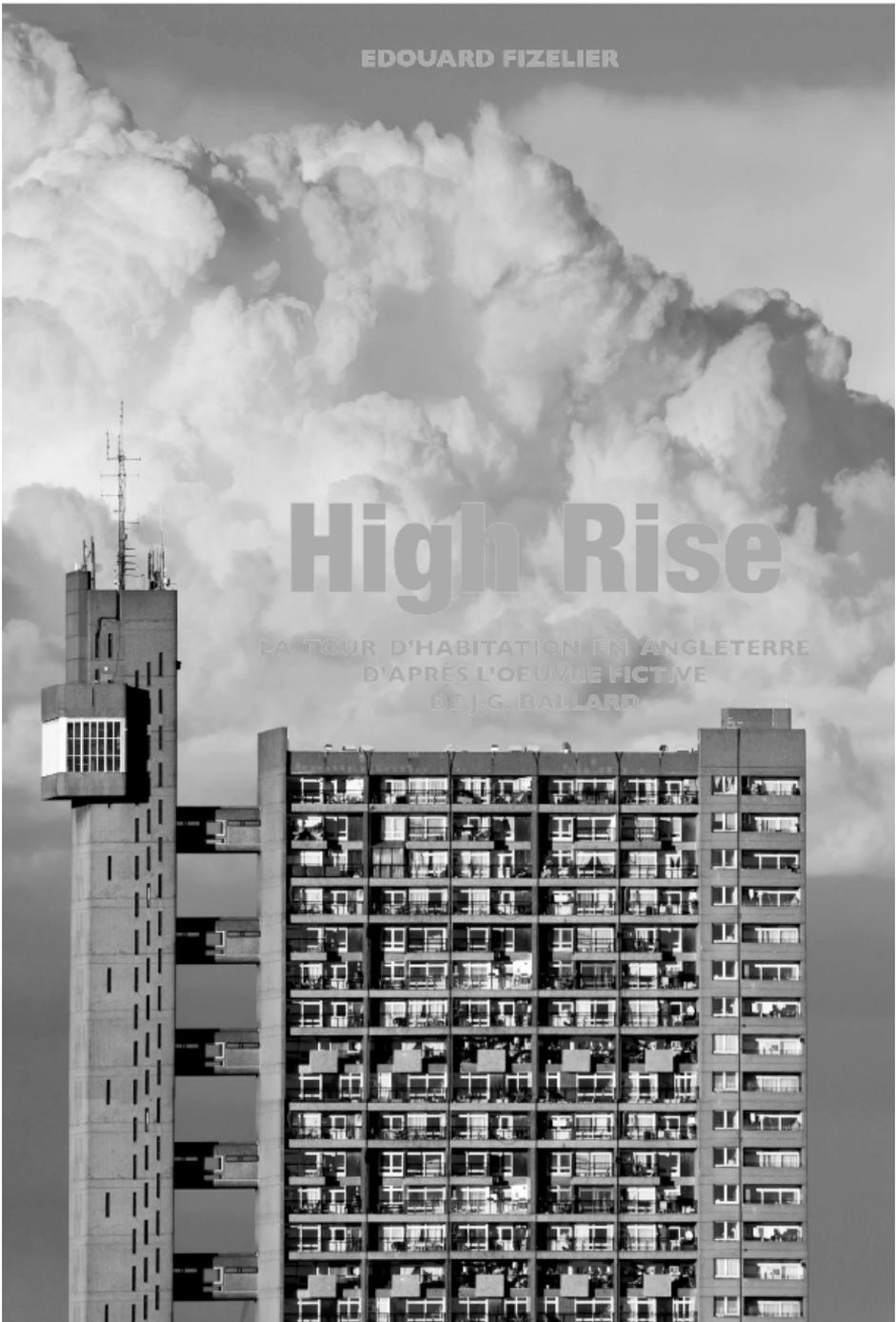
High Rise est une étude qui se base sur une fiction pour appréhender une question architecturale : celle de la vie dans une tour d'habitation. Le roman I.G.H., écrit par l'auteur de science-fiction britannique J.G. Ballard, est utilisé comme un médium, un outil pour appréhender cette typologie architecturale qui s'est développée après-guerre en Angleterre, sous l'étiquette du Brutalisme. Le mémoire s'organise autour de concepts élaborés à partir du roman, mis constamment en parallèle avec la réalité culturelle de l'époque et les théories successives sur la tour ; du modernisme, au brutalisme en passant par la mégastructure et le manathanisme.

Cette recherche retrace tout d'abord l'histoire d'Ernö Goldfinger, architecte polémique mais assez méconnu, et de ses réalisations iconiques, la Balfron et la Trellick Tower, sources d'inspirations du récit. À partir d'expositions majeurs de l'époque, l'étude s'immisce dans la dynamique scène culturelle londonienne des années 1950, pour mieux comprendre la méthode d'écriture expérimentale de l'auteur, figure majeure de la New Wave, mouvement littéraire d'avant-garde qui révolutionnera la science-fiction. La naissance de cette fiction d'un nouveau genre est concomitante avec l'émergence tonitruante du New Brutalism en Angleterre, née à partir des idées des Smithson et des influences de L'unité d'habitation de Le Corbusier. L'analyse se concentre ensuite sur l'aspect technologique et multi-programmatique de la tour, symbole de l'architecture machiniste ; avant de porter sur des questions d'ordre sociologique, sujet majeur du roman.

EDOUARD FIZELIER

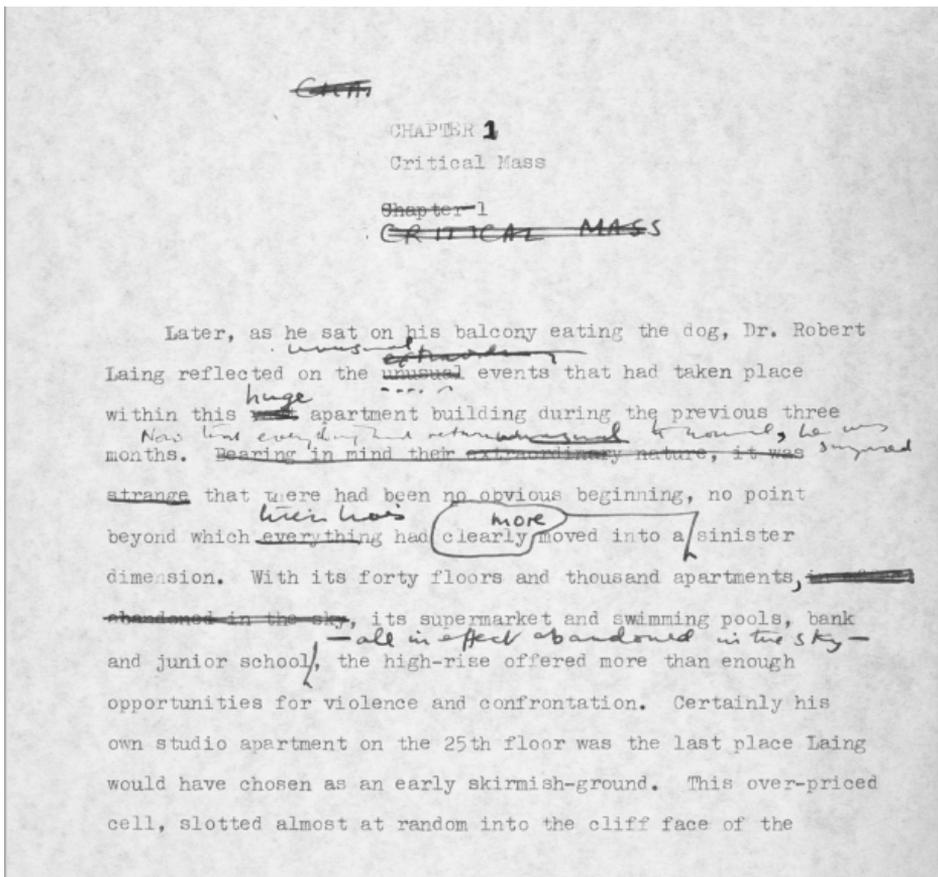
High Rise

LA TOUR D'HABITATION EN ANGLETERRE
D'APRÈS L'ŒUVRE FICTIVE
DE J.G. BALLARD



Tout en explorant l'impact de la technologie sur la société, thème cher à l'auteur, le caractère dystopique du roman fait écho à la décadence du brutalisme à la fin des années 1970, et à l'impopularité des tours d'habitation, source de psychoses et de comportements anti-sociaux. Cette architecture brutaliste sera par la suite célébrée comme un héritage unique, fragments d'une utopie aujourd'hui adulée. Adapté en 2016 au cinéma, I.G.H. semble se matérialiser 40 ans après sa publication, preuve du caractère visionnaire de l'oeuvre de J.G. Ballard, surnommé l'Oracle de Shepperton.

IGH, fiction sur une tour d'habitation, que Ballard s'attache à démanteler étage après étage, s'offre alors comme une opportunité inédite pour comprendre les limites de cette structure verticale et ses potentiels insoupçonnés.



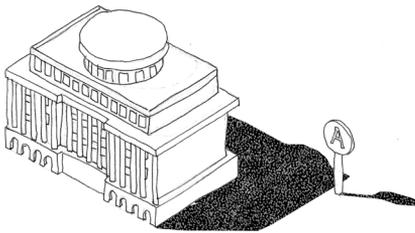
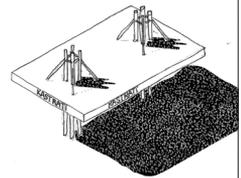
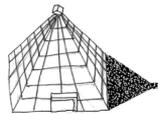
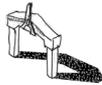
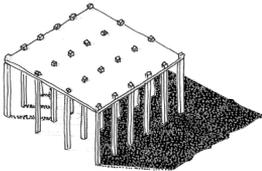
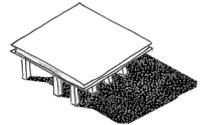
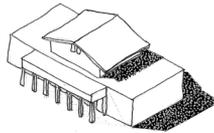
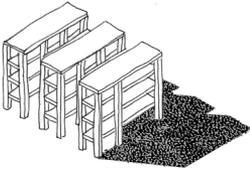
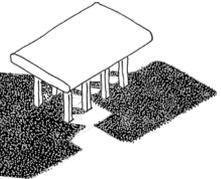
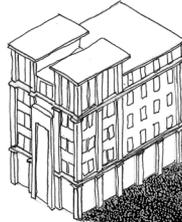
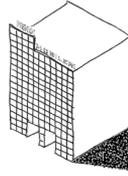
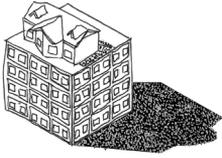




HIGH
RISE

HIGH

HIGH
RISE
... BALLARD



speculation

"billboard"

concessionaire

station-service

Learning from Tirana

« On peut seulement dire que la responsabilité d'être architecte est autant d'être constamment engagé dans le discours politique et le plaidoyer, qu'il est impliqué dans la conception et la réalisation de la forme bâtie. » Kenneth Frampton, 2007

Historique - Petit village au XVII^{ème} siècle, devenue peu à peu ville et enfin élevée au rang de capitale en 1920, la ville de Tirana, Albanie, a connu un développement urbain - et par la même, démographique - exponentiel. Modeste ville de douze mille habitants vers 1910, on y compte depuis ces dernières années une population avoisinant le million d'habitants. Un développement urbain tout à fait conséquent, s'évaluant sur une période de moins de cent ans.

Lors de la chute du régime communiste en 1991, à une phase d'anarchie s'est succédée une phase de redéveloppement extrêmement rapide. Tirana a notamment vu sa population tripler en l'espace de quinze ans, subissant alors un rythme de transformation d'une rapidité sans précédent. Par ailleurs, la capitale a subi depuis une évolution à deux vitesses : un développement planifié, ordonné et architecturé de certains éléments construits d'une part, mais aussi et surtout un développement parallèle indépendant, informel et illégal de l'autre, sans aucune référence ni vision collective. On assiste toutefois depuis quelques années à un nouveau processus de développement, avec une volonté de passer de l'informel - tant sur le plan politique et économique qu'architectural - au formel.

Dessein de la ville - La ville s'est structurée autour de l'axe des boulevards *Zogu i parë*, l'axe Nord-Sud, et *Bajram Curri*, l'axe Est-Ouest, discipliné par les architectes mussoliniens durant l'occupation italienne dans les années 1930. « [...] cette trouée fit dire à un visiteur français parcourant la ville en 1930 : "J'ai vu un

boulevard, mais je n'ai pas vu de ville." »¹.

Par ailleurs, Tirana possède une Grand-route, la Route Nationale 2 (*Rruga Shtetërorë 2*), uniquement accessible en voiture et qui relie cette dernière à l'aéroport international (le seul en Albanie) et à la ville de Durrës, deuxième ville ainsi que port principal du pays. Cet axe fut le premier du pays à être reconstruit, au cours des années 1990, après le changement de régime. Il fut par la suite élargi, réaménagé les années suivantes et représente aujourd'hui l'un des axes les plus importants du pays. Depuis quelques années, et dans un souci d'étude territoriale, cet axe possède désormais un nom principalement utilisé par les professionnels de la planification urbaine : *Durana* (*Durrës-Tirana*).

1 : Philippe Trétiack, «Tirana», article paru dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 394 (mars/avril 2013), pp. 128-135.

Sur la route - Un développement et une transformation spectaculaires ont pris effet sur l'axe de Durana. Autrefois simple route étroite et accidentée, elle est aujourd'hui devenue une gigantesque autoroute, à l'instar des *highways* américains. Une course à la construction avait commencé le long de cet axe, et notamment sur la section proche de l'entrée de Tirana. La voiture privée ayant investi le marché, des dizaines de stations-service avaient vu le jour de part et d'autre de la Grand-route, sur une faible distance. Mais aussi des hôtels, des centres commerciaux, des concessionnaires, parfois des maisons particulières et même des universités privées, le tout construit en l'espace de seulement quelques années.

On relève que les phénomènes urbains *post-socialist* engendrés par les changements de la structure sociale, économique et politique sont communes aux pays des Balkans. Ce ne sont, et ce depuis une vingtaine d'années, que des acteurs privés qui 'construisent' et façonnent le territoire à l'heure actuelle.

Une Turbo-Culture - Nous introduisons ici les notions de '*Turbo-Architecture*' et de '*Turbo-Urbanisme*'. Le préfixe *Turbo* se réfère au '*Turbo-Folk*', un phénomène musical apparu dans les Balkans lors de l'ouverture des frontières des pays de l'ex-bloc communiste. Il s'agit d'un mélange de sonorités issues de la culture musicale folklorique de la région avec celles, issus de la scène pop et électronique, des pays d'Europe de l'Ouest. Il en résulte alors des morceaux de musique hybrides, difformes et grotesques, qui évoquent explicitement l'hédonisme, les voitures de luxe, les plaisirs de la vie superficielle, etc. La Turbo-Architecture et le Turbo-Urbanisme sont donc directement issus de cette Turbo-Culture. Un phénomène de transition qui, dans une superficialité assurée et

2 : Kai Vöckler, «'Balkanology' und die Zukunft der europäischen Stadt», article paru dans la revue *SAM (Schweizerisches Architekturmuseum)* no. 6 : *Balkanology*, p. 8.

dans le pouvoir de l'image, vise à réaliser l'aspiration des habitants d'une vie nourrie par les symboles d'une société globale. « Cette architecture improvisée, habituellement créée sans la participation d'un architecte, a développé son propre style, prouvant qu'elle fait partie d'une culture de la ville propagée internationalement. »².

Le sens original du mot '*Turbo*', comme l'accélération de l'augmentation de la performance d'un moteur, trouve son homologue dans le concept de Turbo-Culture avec ses exagérations, ses excès, sa démesure et l'amalgame incertain d'une ornementation - et des symboles qui y sont associés - locale, mais aussi et surtout, globale.

Le Turbo-Urbanisme, tel que le définit Kai Vöckler, est un urbanisme qui vise à être hyper-performant en termes de rapidité de construction et de profits financiers. Mais pas seulement. Il est aussi le résultat d'une certaine situation économique dans laquelle le secteur de la construction a été en mesure d'offrir des profits élevés dans un contexte urbain alourdi par une forte population migratoire.

La particularité de la Turbo-Architecture quant à elle réside dans la dimension expressionniste de la façade; chacun des bâtiments véhicule une imagerie, relève d'une iconographie commune qui compense ainsi le manque de symboles architecturaux dans les villes, et particulièrement à Tirana, compte tenu de son histoire très récente. Elle exprime une dissociation de l'architecture traditionnelle, vernaculaire, et témoigne du statut social croissant de ceux qui ont quitté les zones rurales pour la ville. On assiste désormais à un extraordinaire mélange de typologies.

L'enseignement de Las Vegas - L'Albanie est devenue le pays de la voiture, s'inspirant de l'imagerie de l'*American Way of Life* des années d'après-guerre aux États-Unis, impactant directement le paysage territorial, de l'urbain jusqu'au rural. Lorsque nous nous intéressons à la Grand-route à l'entrée de Tirana, avec son offre d'activités grouillantes de part et d'autre de l'asphalte, cela nous évoque sans aucun doute le *Strip* du Las Vegas des années 1960 : un paysage de l'étalement urbain orienté *par* et *pour* la voiture. Des ordres, des symboles, des systèmes, des situations similaires sont à noter à diverses échelles.

Explorer et souligner l'importance d'étudier le paysage vernaculaire pour mieux comprendre le contexte social, culturel et technologique de ces vingt-cinq dernières années est donc notre cible: « étudier le paysage existant est pour un architecte une manière

d'être révolutionnaire »³, et nous permettra ainsi de découvrir quels enseignements nous pouvons tirer de la ville de Tirana.

Nous effectuons ici un inventaire détaillé - et objectif - de la situation architecturale que Tirana, et particulièrement sa Grand-route, donne à voir. L'observation isolée de la forme et de l'esthétique de la ville politique, commerciale et sociale comme support de travail s'inspire de la méthode développée par Denise Scott Brown, Robert Venturi et Steven Izenour dans leur ouvrage *Learning from Las Vegas*.

L'architecture de persuasion - Des mots et des symboles sont utilisés dans l'espace pour servir la persuasion commerciale. L'ancien bazar de Tirana (*pazari i vjetër*), à l'image du bazar Oriental, n'avait aucune enseigne ; le Strip quant à lui n'est quasiment qu'enseignes. Dans le bazar, la proximité permet à la communication directe de s'opérer. Sur la Grand-route, les enseignes extérieures, perpendiculaires à la rue, s'adressent aux gens motorisés. La grande enseigne s'aperçoit de loin pour relier le conducteur à l'espace commercial; plus loin encore, d'immenses panneaux tournés vers l'autoroute : assurances, grains de café ou encore lessives font la réclame. Le signe graphique dans l'espace est également devenu l'architecture de ce paysage. À l'intérieur du centre commercial contemporain, on retrouve le bazar d'antan; mais aujourd'hui, c'est le graphisme, qui a remplacé la persuasion orale du marchand.

Se pose alors la question de la vocation, autre que commerciale, de tous ces objets présents sur le Strip, mais aussi du rapport avec le conducteur, autrement dit : comment cherche-t-on à nous faire appréhender tous ces messages ?

L'architecture du Strip : composer une collection de modèles
- Les stations-service, les concessionnaires automobiles ou encore les magasins d'ameublement se conforment généralement, par la position et la forme de leurs éléments, à un système d'orientation tourné vers la route. Ignorant la devanture, l'arrière du bâtiment est sans 'style' car tout est concentré vers l'avant, étant donné que l'on part du principe que personne ne voit ce qu'il se trouve à l'arrière.

Les stations d'essence affichent leur appartenance au monde globalisé. Il y a là une véritable volonté de renvoyer une image d'espace moderne et tout équipé. Il est aussi possible d'y passer un moment convivial, à une table de restaurant ou autour d'un café; il s'agit presque d'un lieu de rassemblement, où certains y passent même quelques heures parfois. Il n'est par ailleurs pas rare

3 : Renato de Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, 1975 (Bari : Laterza, 2000), p. 510.

en Albanie de voir des personnes se donner rendez-vous à certaines stations- service, notamment celles situées le long de grands axes routiers. Il y a encore quelques années, nous comptons plus d'une dizaine de stations d'essence sur le Strip seul de Tirana.

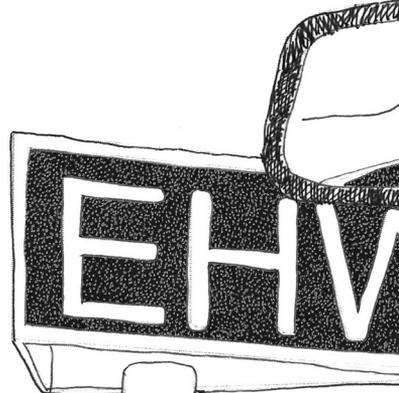
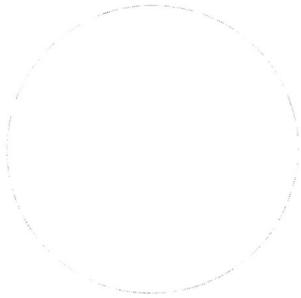
« Celle-ci [la station-service] est le morceau d'architecture le plus répugnant des deux derniers millénaires. Il y en a beaucoup plus que nécessaire. [...] Les stations devraient être entièrement exclues de la plupart des rues et des grandes routes. Là où elles seraient tolérées, elles devraient l'être sous contrat pour limiter leur nombre et il devrait y avoir des normes sévères concernant l'architecture, la tenue et la réserve générale. Quand nous entamerons cela (et les commerces similaires en bordure de routes), je penserai que nous sommes sérieux. »⁴.

4 : John Kenneth Galbraith, «To My New Friends in the Affluent Society - Greetings», article paru dans la revue *Life*, n°11, 1987, p. 20.

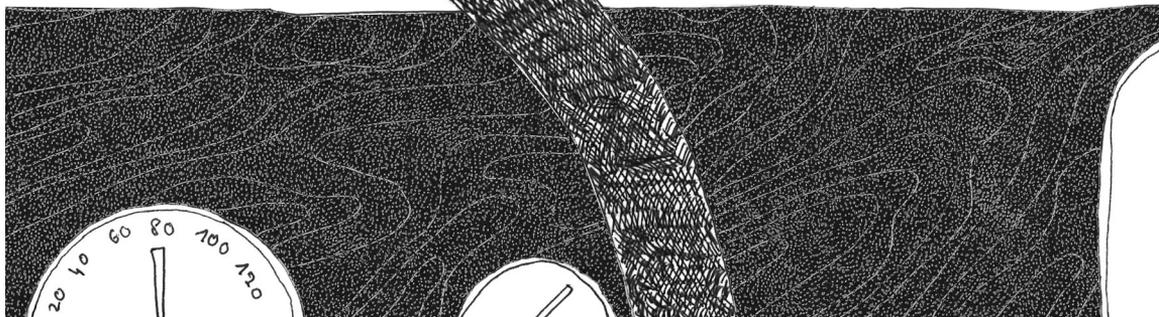
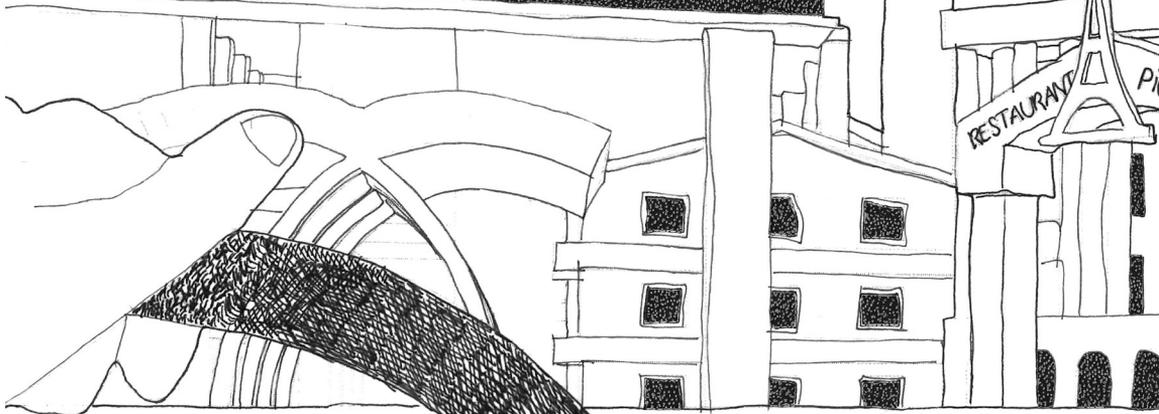
Les concessionnaires automobiles sont également très présents et nombreux sur la Grand-route. Certains possèdent une architecture que nous qualifierons de simple et neutre, de type 'hangar', avec de grandes enseignes les annonçant sur le bord de route ou sur leur propre façade; d'autres possèdent un style architectural particulièrement connoté en terme d'image, et qui cherche à se différencier des autres hangars. Ils forment la représentation de leur propre enseigne.

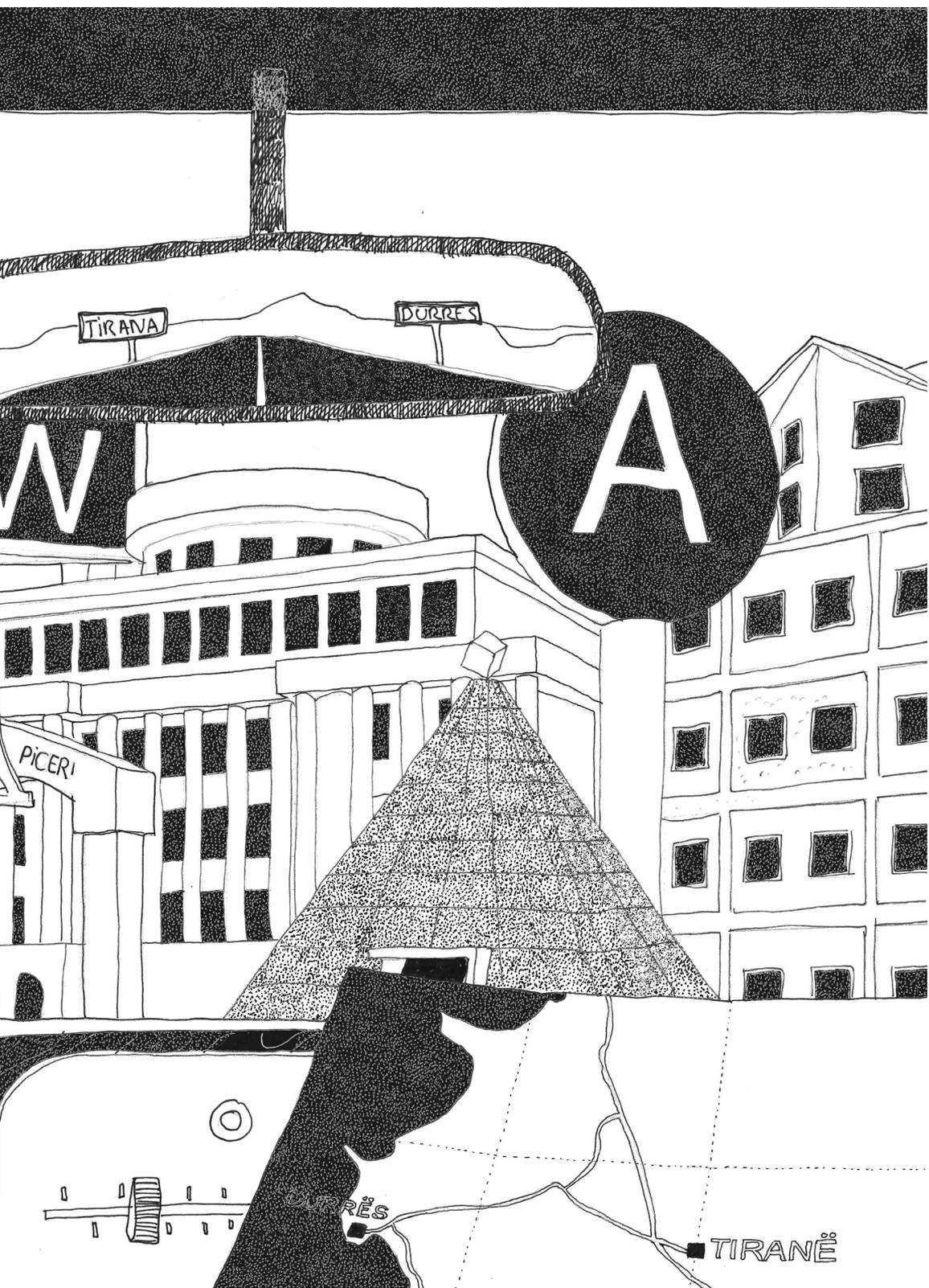
Enfin, nous retrouvons également un nombre important de grands magasins d'ameublement sur le Strip. Ils ont, pour la plupart, la particularité d'être très remarquables, notamment en terme de forme, de couleurs et sinon, d'enseigne. En effet, le conducteur assiste à une véritable démonstration de façades ornées en tout genre, souvent recouvertes de vitres teintées - le vert et le bleu s'inscrivant dans la tendance - et surmontées de gigantesques enseignes. Les bâtiments sont par ailleurs relativement, voire parfois démesurément, d'une grande hauteur; une manière de montrer depuis l'extérieur que l'on possède une large variété de choix, cela étant vraisemblablement l'un des arguments premiers pour attirer le consommateur. 'Originalité' et 'visibilité' sont les maîtres mots lorsqu'il s'agit de se démarquer du paysage de la Grand-route.

L'inclusion et l'ordre difficile - Sur les abords du Strip, dans les quelques espaces vides où il n'y a ni enseigne ni magasin, on retrouve les champs d'antan, vastes étendues vertes parsemées de quelques habitations.



OM BOOM ROOM





Ce sont des fragments d'un paysage nouveau, un paysage de transition qui cherche à s'inclure dans la course à la construction : le paysage de la spéculation.

Il doit y avoir dans la représentation de l'urbain quelque chose d'évocateur, qui amène à penser la ville en termes physiques. Cela nous conduit à nous demander quelle est l'image ou l'ensemble d'images d'un dessinateur urbain pour le Strip et pour les grands espaces commerciaux en rez-de-chaussée et quels peuvent être les différents *media* permettant de les dépeindre.

Antécédents historiques et autres : vers une vieille architecture - « Comme les accumulations du forum romain, le Strip se lit le jour comme chaotique si l'on ne perçoit que ses formes et si on en exclut le contenu symbolique. Le forum, comme le Strip, était un paysage de symboles avec des couches de significations évidentes dans l'emplacement des routes et des bâtiments, de bâtiments qui portent l'image de bâtiments antérieurs et de la sculpture empilée sur le tout. Du côté formel, le forum était un gâchis ; du côté symbolique c'était un mélange riche. La série d'arcs de triomphe à Rome est le prototype du panneau publicitaire (*mutatis mutandis* pour l'échelle, la vitesse et le contenu). [...] Conjointement à leur fonction en tant que panneaux publicitaires distribuant des messages, les arcs de triomphe dans le forum romain constituaient des indicateurs d'espace qui dirigeaient les parcours processionnels à l'intérieur d'un paysage urbain complexe. »⁵.

Lorsqu'il n'est plus possible d'apprécier les subtilités d'un espace architectural pur, compte tenu d'un paysage brutal pour l'automobile, fait de grandes distances pour les grandes vitesses, les « symboles-dans-l'espace » l'emportent sur les « formes-dans-l'espace »⁶. On voit dès lors apparaître des bâtiments qui sont eux-mêmes des symboles, comme cet hôtel de style néo-classique, qui n'a jamais ouvert - un investissement probablement peu honnête - qui trône et domine fièrement le Strip, situé précisément au niveau de la jonction entre la route menant à l'aéroport et la Grand-rue. Gigantesque 'pièce-montée', c'est un patchwork grotesque de références classiques et néo-classiques de quelques dizaines de mètres de haut. À l'image d'un palais grandiose, il représente désormais un monument dans le paysage, tel un arc de triomphe, une construction qui se veut symbole architectural. Il est une sorte de mélange entre le Parthénon sur l'Acropole, le Monument à

5 : Steven Izenour, Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, 1972 (Paris : Mardaga, 1987), p. 125.

6 : *Ibid.*, p. 127.

Victor-Emmanuel II, le Palais de la civilisation italienne ou encore la basilique Saint-Pierre de Rome. Tout est question ici de démeusure, et dans un rapport au contexte tout à fait négligé, si ce n'est que d'avoir une position dominante et qui donne à être vue déjà à quelques kilomètres de là. La réclame que se fait le bâtiment importe finalement davantage qu'identifier l'espace lui-même.

Post-socialist, ou la sociologie de l'urbanisme — Le paysage balkanique d'aujourd'hui est désigné *post-socialist*, faisant référence à un nouveau processus de « mutation systémique »⁷, et dont le processus de construction s'oppose de façon quasi-systématique à l'architecture et l'urbanisme socialistes.

7 : Grzegorz W. Kolodko, «La mutation post-socialiste», article paru dans la *Revue d'économie financière*, Dix ans de transition en Europe de l'Est : bilan et perspectives, hors-série, 2001, pp. 161-174.

« Dans les Balkans, les contraintes sociales, économiques et politiques imposées aux processus urbains dans l'ère communiste et postcommuniste ont amené la planification urbaine et l'architecture à suivre une combinaison locale de 'privatisation aveugle et marketisation' en perdant leur rôle critique dans la ville ; ils ont perdu la ville comme sujet constitutif et objectif de la profession. »⁸. C'est dans ce contexte de 'course à la spéculation foncière' que se sont développées des villes comme Tirana depuis la chute de régime et durant une vingtaine d'années. Il en résulte aujourd'hui des constructions voire des squelettes de béton qui ont rongé la campagne sans aucune infrastructure, équipement ni espace public. Cette situation caractérise précisément cette ère de transition sociétale, où il n'existe pas d'acteur public fort.

8 : Milica Topalović, «Exhausted city», *Urban Report*, Cosmin Caciuc (Bucharest : Zeppelin, 2011), p. 30.

D'autre part, la construction privée freine la création de nouveaux espaces publics. En réaction à ce phénomène, les bâtiments deviennent alors de plus en plus hybrides, abritant des cafés, salles d'internet, salles de jeux, etc. qui sont les nouveaux lieux où l'on se rencontre.

Pratiques spatiales informelles - À la suite du changement de régime, de nombreux espaces se sont vus investis par des structures informelles, une auto-construction érigée spontanément et sans autorisation, et ce dans la plupart des pays des Balkans.

L'informalité urbaine s'entend comme un phénomène de dérégularisation, la dénomination d'une situation entropique sur les plans politiques et économiques, et qui possède un impact physique direct sur le développement de la ville. L'informalité architecturale quant à elle est une 'construction improvisée', allant de la modification de toute ou partie d'une façade jusqu'à l'édification d'une structure

sur le sol (toutes échelles confondues). Dans les deux cas, ce phénomène de construction informelle s'effectue de manière tout à fait chaotique. La pratique informelle enfin, sans avoir eu recours à la construction mais via l'utilisation d'une architecture déjà présente, fabrique également l'informalité dans la ville.

L'informalité prend sa source dans des désirs ainsi que des besoins personnels ou collectifs; il en résulte des performances urbaines imprévues, des usages à court terme et des modifications imprévisibles que des citoyens ordinaires produisent dans la ville, et cela sans recourir à l'aide de professionnels de la construction, mais aussi et surtout, indépendamment des autorités locales. Ces pratiques sont pourtant architecturales, dans le sens où elles façonnent la ville en générant de nouvelles formes spatiales, le tout en combinant spontanéité, désirs particuliers et pratique de nouvelles habitudes. La ville est donc de manière générale aussi définie par cette informalité, comme elle l'est à l'origine via des moyens plus 'officiels' de planification et de construction.

Dans ce paysage de l'improvisation, l'acteur principal est le 'bricoleur', un acteur individuel ou collectif qui transforme son environnement en utilisant ses propres outils et ressources, et qui, sans en prendre tout à fait conscience, génère une pratique que l'on pourrait qualifier de 'micro-politique'. La ville devient alors un lieu de médiation entre les classes sociales, entre l'informel et le planifié, et entre les activités légales et illégales.

La réalité de la construction auto-organisée et 'sauvage' est que l'architecture informelle s'inscrit dans la réalité balkanique et, par extension, européenne d'aujourd'hui.

De la forme au symbole - L'architecture du mouvement moderne valorise la pureté formelle et fait de cette recherche de la forme son principal *leitmotiv*. Au début du XX^{ème} siècle notamment, alors que de nouvelles technologies sont développées - telles que l'ossature métallique, le mur-rideau en verre, le béton - ces dernières induisent un fonctionnalisme selon lequel « la forme suit la fonction ». ⁹

Contre cette suprématie de la forme dessinée au détriment de l'ornement, et par extension, en réaction au mouvement moderne, une nouvelle esthétique voit alors le jour. Les symboles populaires sont en déclin dans l'art des « architectes modernes orthodoxes qui évitaient tout symbolisme des formes qu'ils considéraient comme une expression ou un renforcement du contenu : car la signification

9 : «Forms follows function» est une célèbre citation de Louis H. Sullivan, publié en 1896 dans son ouvrage éponyme.

ne devait pas être communiquée à travers des allusions ou à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme. La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel [...] de l'intuition. »¹⁰.

10 : Steven Izenour, Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, 1972 (Paris : Mardaga, 1987), pp. 21-22.

Les principes architecturaux de Robert Venturi introduisent ce que l'on nomme, depuis le début des années 1970, 'postmodernisme'. En réaction à « l'architecture moderne orthodoxe », Venturi accorde sa préférence au « désordre de la vie ». ¹¹ Dans *De l'ambiguïté en architecture*, Venturi défend l'accent porté sur la façade, les motifs décoratifs, l'utilisation de différents matériaux et les allusions à l'histoire de l'architecture.

11 : Robert Venturi, «Petit manifeste en faveur d'une architecture équivoque», *Complexity and Contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, 1966 (Paris : Dunod, 1995), p. 22.

Lorsque l'on revient à l'étude de cas de Tirana et de la région des Balkans, on peut également comparer ce phénomène à travers celui de la Turbo-Architecture, dont en résulte des hybrides formels et programmatiques. « Imiter les formes de construction véhiculées par les médias est un moyen de démontrer la modernité tout en rejetant l'architecture moderne telle qu'elle se présente pour la Yougoslavie socialiste et une ère passée. Avec son mélange de styles, cette nouvelle Turbo-Architecture peut être retrouvée à travers les Balkans occidentaux et se réfère à une 'tradition' - excepté que cette tradition n'est pas locale. [...] Les références à l'architecture traditionnelle ou régionale ne peuvent être trouvées. »¹².

12 : Kai Vöckler, «'Balkanology' und die Zukunft der europäischen Stadt», article paru dans la revue *SAM (Schweizerisches Architekturmuseum)* no. 6 : Balkanology, pp. 8-11.

L'architecture du Strip de Tirana s'inscrit aujourd'hui dans une sorte de nouveau langage vernaculaire : celui des aspirations sociales, des constructeurs-marchands, celui d'un nouveau langage commercial aussi. Il est alors question de réévaluer le rôle de l'iconographie, du symbolisme et de la communication dans l'architecture de 'l'ère de l'information'.

Politique et rôle de l'architecte - Tel qu'énoncé précédemment, la Turbo-Architecture forme une extraordinaire combinaison de typologies générées par les récents développements urbains à grande vitesse, tant privés que corporatifs, au sein des villes économiquement précaires et non réglementées de la région. Elle exprime une dissociation de l'architecture rurale traditionnelle et témoigne du statut social croissant de ceux qui ont quitté la zone rurale pour la ville.

« Cette architecture improvisée, habituellement créée sans la participation d'un architecte, a développé son propre style,

prouvant qu'elle fait partie d'une culture de ville internationalement propagée. »¹³.

13 : *Ibid.*

Vient alors la question du rôle-même de l'architecte qui se voit tout à fait changé : il devient alors un consultant externe dont on se passe la plupart du temps, un 'extra' en somme. L'évolution de la construction, de l'expansion de la ville remet en cause les visions, les projets, les outils qui façonnent les métiers de la conception urbaine.

Quel nouveau regard devraient alors adopter l'architecte et l'architecture à l'égard de la réalité construite ? Quel serait le nouveau rapport entre le nouvel État et la profession ?

On relève que le phénomène urbain contemporain tel que l'imbrication, l'étalement, les inégalités sociales et économiques, l'absence d'une réelle structure civique enfin, semblent avoir placé ce nouvel urbanisme sous le signe de l'impuissance alors même qu'il possède l'ambition d'une position de contrôle et de pouvoir. Ces questions remettent en cause les visions globales et collectives, les projets et les outils qui façonnent les professions de la conception urbaine.

C'est là que se dessine le nouvel objectif de l'architecte : apprendre, assimiler une nouvelle réceptivité aux goûts et aux valeurs d'autres personnes sur le plan local, être prêt à avoir une nouvelle modestie de ses conceptions et de sa perception de rôle d'architecte au sein de cette société.

Les limites de l'informel - Le cas concret de la ville contemporaine, partiellement auto-régulée, avec ses excès, ses constructions illégales et sa privatisation de l'espace public, remet en question les idéaux des approches de l'architecte contemporain. Ceci est doublé par l'existence de pratiques quotidiennes concurrentes ou conflictuelles. Les deux cas sont problématiques, car une approche professionnelle orientée vers la reconnaissance et l'autonomisation de la ville informelle ne peut se fonder que sur le désir de rendre les lieux ouverts aux communautés. Ainsi, le contexte conteste le contextualisme.

Le conflit principal réside encore une fois dans l'antagonisme entre l'urbanité auto-régulée et la vision officielle peu claire de la ville : « [...] en l'absence d'une stratégie urbaine avec des règles et des lois claires et valables pour tous, l'urbanisme informel se

déroule selon des règles internes, clairement pragmatiques, sans rien donner à la ville. » En tant que tels, les processus informels reposent sur cette approche commune de l'autre, du collectif et de la ville elle-même; leurs résultats peuvent facilement devenir abusifs, hâtifs et dangereux : dans le cas de la construction d'une maison improvisée, sans aucune aide d'ingénierie, par exemple, mais aussi et surtout pour la ville dans son ensemble.

Comme le montrent les villes postcommunistes actuelles, l'espace public peut facilement être transformé en une multiplicité de petites 'îles privées', qui ne garantissent aucun rapport véritable à l'autre ou au tout. De surcroît, tous ces intérêts différents proposent des activités différentes, et qui ne servent pas nécessairement les intérêts de la société de l'échelle locale jusque dans son ensemble.

Il serait dès lors question de contrôler ces pratiques informelles. Mais comment seulement déterminer qui décidera ce qui est 'bon' ou 'mauvais' ? Comment faire appliquer une décision mais aussi, et surtout, comment peut-elle être acceptée dans un contexte précisément défini par des règles déjà assouplies, et où les lois sont plus ou moins appliquées, et de façon sélective notamment ? Serait-il possible de considérer les pratiques informelles comme des incitations à formuler une nouvelle approche et à redéfinir à la fois la ville et la pratique professionnelle ?

Le défi pour l'architecte réside dans le fait de pouvoir supporter, catalyser la ville vibrante de tous les jours, tout en conservant un idéal d'urbanité, réformé mais non 'consommé' par l'urbanité expérimentée. À notre sens, l'architecte doit (re)devenir un acteur de la coalition et de la communication. La ville contemporaine pourrait peu à peu générer une sorte de résistance de l'urbanité, fondée sur un idéal commun. Les limites de la planification peuvent peut-être alors être tirées du langage vernaculaire.

Aujourd'hui, Tirana est à la recherche de son identité au milieu du chaos urbain.

Francelle Cane

Séminaire de recherche : Nouvelles pratiques urbaines

ENSA Paris-la-Villette

Enseignants : Manola Antonioli, Ioana Iosa.

Le séminaire de Master 1 et 2 « Nouvelles pratiques politiques et esthétiques dans la ville » a été créé dans l'année universitaire 2016-2017 afin d'offrir un lieu d'accueil et de réflexion aux étudiants de l'École d'Architecture Paris La Villette qui souhaitent développer dans le cadre de leur mémoire de Master des recherches transdisciplinaires sur les pratiques émergentes dans la fabrique des villes contemporaines (en France comme à l'étranger). Rebaptisé depuis 2018 « Nouvelles pratiques urbaines » pour plus de simplicité, le séminaire (adossé aux travaux de recherche de l'équipe de l'ENSAPLV LAA – Laboratoire Architecture Anthropologie – composante de l'UMR 7218 LAVUE CNRS) accueillera l'année prochaine environ une centaine d'étudiants sur trois semestres.

Co-encadré par Manola Antonioli (professeure de philosophie) et Ioana Iosa (architecte et urbaniste, MCF en sociologie urbaine), épaulées par des doctorants et jeunes chercheurs, le séminaire vise à questionner de façon dynamique, active et transversale les champs de l'architecture et de l'urbanisme, en relation avec les sciences sociales, les arts, le design urbain et les recherches contemporaines sur l'évolution des notions patrimoniales (avec une attention particulière pour le « patrimoine immatériel » et le « patrimoine ordinaire »). L'équipe pédagogique se propose ainsi de questionner les dimensions politiques et esthétiques de phénomènes tels que : le retour de la « nature en ville » et ses différentes dimensions (transformations des conceptions et fonctions du paysage, jardins et potagers partagés, agriculture urbaine) ; les actions menées par des collectifs d'architectes, artistes, designers

et simples citoyens qui s'efforcent d'inventer de nouvelles approches du « commun » ; les modalités d'intervention des artistes dans la ville et les espaces publics ; l'émergence de nouvelles formes partagées et collaboratives de savoir et de savoir-faire qui transforment (dans les ateliers de production urbaine, les Fab Labs et les « tiers lieux ») à la fois les espaces et les pratiques du travail et de la fabrication ; les formes de sociabilités qui s'inventent dans le cadre des expériences d'urbanisme transitoire (plus ou moins durables...).

Les recherches menées dans le cadre du séminaire visent également à construire une « archéologies » de ces pratiques urbaines, afin de montrer qu'elles ne surgissent pas soudainement dans un contexte ultracontemporain, qui serait dissocié de tout ancrage historique, mais qu'elles s'enracinent dans l'histoire et la réception des théories et des pratiques relatives à l'architecture et à la ville. L'accent est donc mis sur le cadre conceptuel et théorique destiné à accompagner et renforcer les cas d'étude particuliers choisis par les étudiants, dans un va-et-vient entre théorie et pratique qui nous semble être un élément fondamental de la pédagogie en école d'architecture. Les étudiants sont ainsi invités à construire progressivement, au fil des semestres, un lien explicite et argumenté entre les recherches associées à la rédaction de leur mémoire et la thématique choisie pour leur projet de fin d'études. Ce lien est tout particulièrement développé au cours de l'encadrement des nombreux « parcours recherche » (environ une dizaine par an) préparés au sein du séminaire.

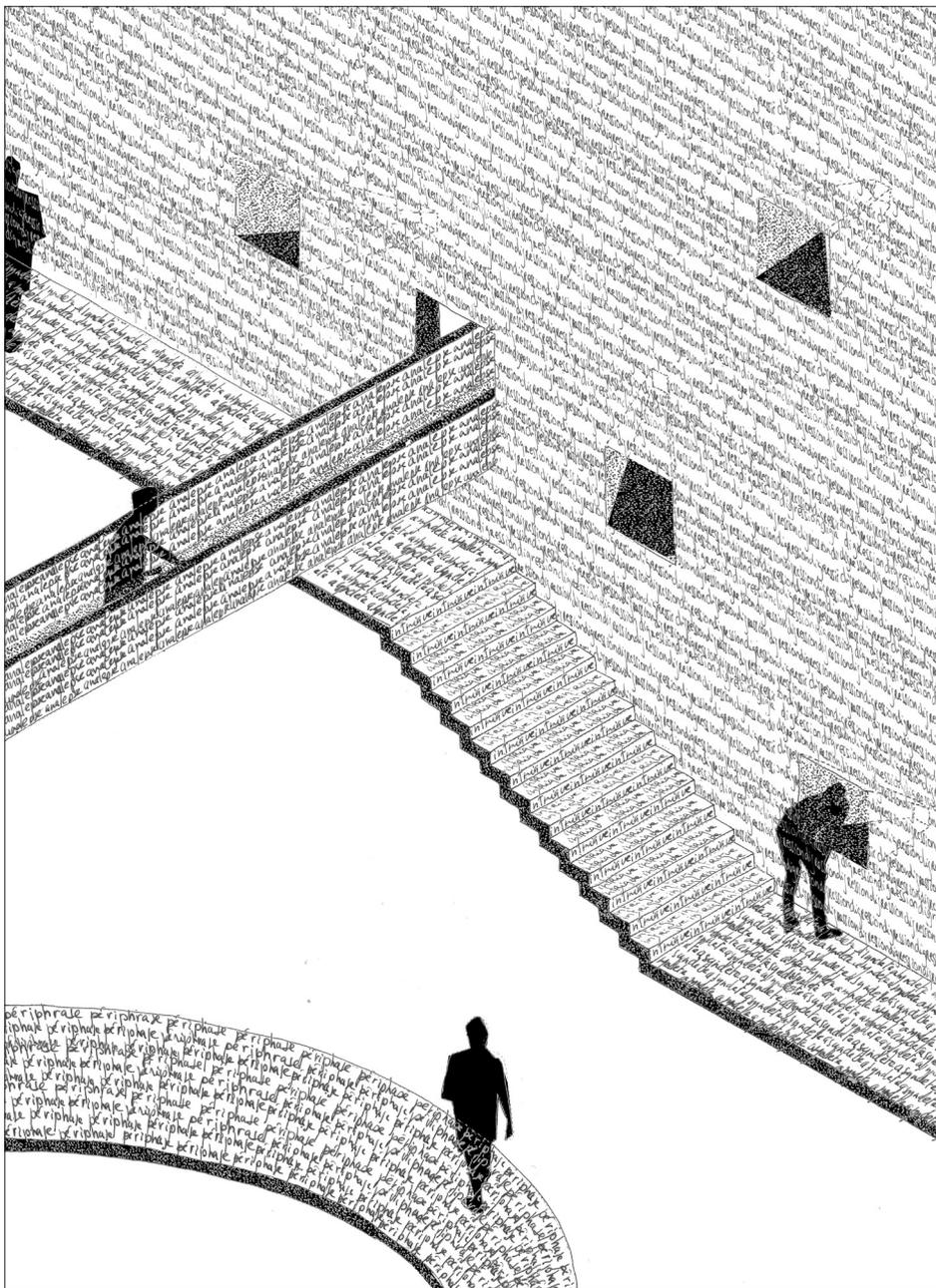
Le séminaire comprend un cours de méthodologie, des cours magistraux assurés par l'équipe enseignante et des conférences d'intervenants extérieurs, chercheurs et praticiens directement et activement impliqués dans les pratiques et processus étudiés. L'équipe pédagogique assure également un suivi régulier (individuel ou sous forme d'ateliers collectifs) de l'évolution du mémoire, dans le cadre d'un enseignement basé sur la participation active des étudiants, invités régulièrement à s'exprimer à l'oral comme à l'écrit. Le suivi des nombreux étudiants (un tiers environ des effectifs) en échange Erasmus au cours de leur quatrième année d'études est assuré par le biais d'une plateforme numérique et confié à de jeunes chercheurs et doctorants.

L'équipe du séminaire aspire à en renforcer fortement la dimension internationale (déjà présente grâce aux étudiants qui

choisissent de travailler, à partir de leur expérience à l'étranger, sur des contextes urbains à l'échelle européenne et internationale). En novembre 2018, le séminaire a été ainsi associé à un groupe d'étudiants et d'enseignants de l'Université Federico II de Naples et de l'Université « Mediterranea » de Reggio de Calabre pour participer aux « Rencontres du tiers lieu » qui se déroulent chaque année aux « Manifatture Knos », à Lecce, en Italie. Ancien centre de formation pour ouvriers de la métallurgie, ce lieu de 4 000 mètres carrés a été désaffecté et transformé depuis 2007 en un « tiers lieu » culturel, qui héberge depuis 2012 (deux fois par an) des rencontres autour de l'évolution du lieu et plus globalement d'expériences comparables en Italie et en Europe. L'architecte Patrick Bouchain et le jardinier Gilles Clément accompagnent ce lieu, les habitants, les associations et les collectifs qui l'animent depuis le début. D'autres voyages d'étude et de recherche sont prévus en octobre 2019 à Bucarest et en avril 2020 en Sicile, dans la vallée d'Alcantara aux pieds de l'Etna.

Nous souhaitons continuer à travailler dans les années à venir pour que le séminaire reste un lieu vivant d'ouverture sur le monde, de recherche et d'expérimentation collective d'une démarche pédagogique innovante et transversale au sein d'une école d'architecture.

Manola Antonioli



Écriture et architecture : en premier lieu, la nécessité d'occuper l'espace

Écrire, est-ce aussi occuper l'espace ? Prendre pour soi une surface, par nécessité ou envie, demeure une préoccupation majeure du futur architecte. Praticien de l'espace ou bâtisseur de vides essentiels, tous ont comme dénominateur commun le sentiment d'une nécessité de faire : s'il y a une *idée*, il y a avant tout un besoin.

Gilles Deleuze, en conférence devant une assemblée de futurs cinéastes détaillait, en 1987, ce qu'était l'acte de création¹. Soulignant qu'il est si rare d'avoir une idée que l'on doit la chérir, Deleuze insiste sur le fait que l'idée est vouée à un domaine artistique à l'avance. Ainsi l'idée se perçoit-elle d'abord par la personne qui en est à l'origine et qui doit « traiter les idées comme des potentiels engagés dans tel ou tel mode d'expression, et inséparable du mode d'expression. » S'il est admis que le mode d'expression de l'écrivain est le langage par ce qu'il fait des mots, l'architecte ne sait pas toujours comment s'exprimer, avec quoi créer. De la perspective d'une idée à l'émergence d'un concept, Deleuze édicte cependant une limite commune à l'acte de création tous domaines confondus : l'espace-temps. « Si bien que si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espace-temps.² » Conscient qu'un échange des idées est possible, Deleuze semble proposer de les faire communiquer dans les autres domaines sans les détacher des domaines dans lesquels elles ont émergées. Ceci étant l'acte de création.

1 : Gilles Deleuze.
*Qu'est ce que
l'acte de création*
? Conférence
(retranscription vidéo),
Paris, Mardis de la
Fondation Femis, 17
mai 1987.

2 : *Ibidem*.

Dans l'espace : écrire l'architecture

Dans le *Timée*³, sous la dénomination de *chôra*, Platon développe une pensée de l'espace se référant davantage au lieu : un espace indéterminé puisque n'étant fabriqué que par les événements qui vont s'y produire. L'espace en question rend possible toutes situations, il est le lieu des potentielles « choses » à venir. C'est de cette manière que nous emploierons le terme d'espace. Par analogie, la lecture s'opère dans un lieu qui est propre au lecteur, le seul à pouvoir modifier sa trajectoire future dans l'espace textuel.

3 : Platon. *Le Timée*
(trad. Luc Brisson).
Paris, Flammarion,
2017.

Que sont les textes pour l'architecte ? Il écrit, il occupe l'espace par les lettres, décrypte les agencements spatiaux de mots sur page, s'inspire d'écrits divers dans l'espoir de voir émerger l'idée, utilise les textes comme médium de transmission pour des non-avertis. Concepteur, il pose un mur sur papier, comme spontanément, l'écrivain invoque les mots pour se défaire des troubles qui l'obsèdent. Ainsi l'auteur décrit-il un sujet par un œil autre que celui de l'architecte, lui-même naturellement observateur via un prisme qui l'habite : l'espace.

Comme un avant de l'architecture, le texte, quelque soit sa forme, est un outil dans lequel le concepteur peut puiser à satiété, à partir duquel même il se contraint parfois. Le livre conçu à l'image d'une architecture endosse le rôle de phase d'exploration à échelle réduite et devient un espace de liberté, prélude d'un imaginaire que l'architecte ne dévoilera pas toujours dans sa forme bâtie, faute de possibilités techniques ou économiques. D'un mot qu'on déstructure ou d'une phrase à reconstituer, l'écrivain-bâtitseur s'empare de la page et au delà. Ces fragments écrits demeurent l'étincelle, point de départ, vers un tout résolument plus limpide : l'espace.

L'auteur opère un acte créatif par le fait d'écrire. Néanmoins, le lecteur n'est pas moins actif. Maurice Blanchot, dès 1955, théorise une expression de référence pour comprendre les phénomènes opérant lors de l'« événement littéraire » qu'est la lecture : *l'espace littéraire*. Il écrit : « Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus dérobé, plus incertain et plus impérieux.⁴ » L'espace littéraire, espace d'abord créé par son auteur, propre à son œuvre

4 : Maurice Blanchot.
L'Espace littéraire.
Paris, Gallimard,
1955, p.9.

écrite, prend racine par le lecteur, dans l'espace textuel qu'est la page imprimée, tel qu'il se présente sous nos yeux. Autrement dit, la valeur discursive spatialise autant l'écriture que le support papier.

Cet espace littéraire se présente quand l'espace textuel et le lecteur se rencontrent. L'espace textuel, dans sa forme traditionnelle, le codex, le livre, est un objet avec une technicité propre, voué à être déployé et manipulé : bloc de feuilles constituant un format rectangulaire ; deux plats de couverture symbolisant un début et une fin ; rabats et plis caractéristiques qui ferment l'objet, mais incitent le mouvement par l'ouverture des cahiers. En définitive, l'objet-livre par les gestes du lecteur ritualise la lecture. Cet espace textuel devient le lieu des possibles errances du lecteur : la lecture correspond à ce moment de liberté que le lecteur s'octroie, mais aussi que le livre permet. « Cependant, l'œuvre - l'œuvre d'art ou l'œuvre littéraire - n'est ni achevée ni inachevée : elle est⁵ » écrit Maurice Blanchot. Le lecteur achève l'œuvre par le simple acte de lecture. Le texte au-delà de son support physique questionne la place de l'auteur dans un travail personnel qui lui échappe à mesure que le sujet s'éloigne de son exploration originelle. Toutefois, les démarches esthétiques sur page subsistent. Ainsi celui qui écrit compose d'abord pour lui, s'évertuant à élever ses écrits à un niveau encore inégalé, laissant la mise en forme aux graphistes, maquettistes, typographes, ou éditeurs. Certains écrivains, poètes ou artistes se sont pourtant livrés à l'exercice : respectivement et par exemple Georges Perec, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Carl André et bien d'autres ont spatialisé la lecture. Comment ont-ils procédé ?

5 : Ibid. p.14.

Le lecteur mis à l'épreuve du livre

Autre élément que souligne Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* : ces deux espaces - textuel et littéraire - sont des lieux dynamiques, influençables l'un à l'autre, à fortiori et à posteriori. Gérard Genette, dans *Figure II*, comprend aussi la lecture par l'espace de lecture qui n'appartient qu'à lui : « Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature : apparemment en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée⁶ ». L'agencement des mots sur l'espace de la page implique pour le lecteur un chemin du

6 : Gérard Genette.
Figures II. Paris,
Éditions du Seuil,
1969, p. 44.

regard, une accoutumance à un dispositif de lecture auquel il n'est pas habitué. Par les successions de lignes ou les blocs de textes, le lecteur comprend ce qui se présente à lui. En somme, l'acte de lecture représente un effort autant physique qu'intellectuel.

Paru en 1897, le célèbre poème en vers libre de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*⁷ est le livre fondateur de poèmes typographiques. L'objet-livre se constitue comme une succession de pages à découvrir les unes à la suite des autres, ou pas nécessairement, laissant alors des éléments sans fin, d'où l'interrogation du lecteur : où se trouve la suite de l'écrit ? La suite d'un poème peut se trouver sur la page suivante ou même plusieurs pages après. Un tel dispositif peut laisser le lecteur perplexe quant à la manière de lire l'ouvrage. Pour comprendre cet enchaînement, Mallarmé imagine un dispositif global, de la position du vers au choix de la typographie. Dès les premières pages, le titre n'est qu'à demi présent, sur deux pages, dans une typographie en lettres capitales sous lequel se trouve une phrase en complément en bas-de-casse, tel un sous-titre. Il faut parcourir près de la moitié du volume pour trouver la suite du titre principal, et rendre l'ouvrage complet. Mallarmé agit avec le lecteur quand il propose deux chemins après « un coup de dés » : soit « jamais » quelques pages plus loin, invitant le lecteur à chercher les mêmes lettres capitales, et contraignant à parcourir les pages ; soit « quand bien même [...] » qui se trouve juste en dessous en bas-de-casse, comme avertissement à une certaine condition sine qua non, cependant indépendant du titre. Ceci est un exemple parmi tant d'autres, tant il serait complexe et superflu de les commenter une à une : c'est un dispositif global. Autrement dit, des éléments textuels sont présentés en continuité les uns aux autres (forme classique) ou interchangeables, présents sur un page presque vierge qui sert alors à plusieurs reprises.

Destiné au lecteur, la mise en forme du texte répond à diverses volontés : pour le plaisir d'un jeu visuel, la clarté du sujet étudié, la transparence dans le processus d'écriture. Roland Barthes, en 1973, oppose le plaisir à la jouissance des textes⁸. Si le plaisir, « allant dans le sens du lecteur pour le contenter dans son euphorie, le reconforte dans son moi », la jouissance s'en défait pour mieux le surprendre : elle est « quelque chose de plus radical et d'absolu qui ébranle et dépersonnalise le sujet qui est en train de le lire ». La jouissance, plus rare que le plaisir, est limitée tant elle prend essence par des textes expérimentaux se soustrayant tantôt

7 : Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Paris, Gallimard, 1993.

8 : Roland Barthes dans l'émission «Le fond et la forme.», ORTF. Diffusion Publique. Paris, France, 19 mars 1973.

à l'auteur tantôt au lecteur. Le plaisir serait un confort, contrairement à la jouissance qui joue d'une emprise constante sur son lectorat ; car occuper l'espace de lecture correspond également à occuper l'esprit. Le livre est une somme de pages, et conçu comme telle. Ces pages, éléments fondateurs du livre traditionnel, tournées et maniées, sont renvoyées une à une, développant un dispositif de lecture singulier. On veut le lecteur impliqué.

Aussi le lecteur se prend-il au jeu de trouver la suite s'il y en a une. Rien n'est laissé au hasard ; les mots de chaque page correspondent et se suivent dans la logique de la page d'après. Le contenu est bouleversé selon qu'on le lit sur la page même, à l'aide de la page suivante, ou sans l'aide de la page précédente. Une infinité de possibilités textuelles s'offre au lecteur : à ce moment, il devient décisionnaire de l'espace textuel non achevé par l'auteur, ou comme nous l'évoquions justement plus haut, sous ses apparences finies, est-il totalement achevé ?

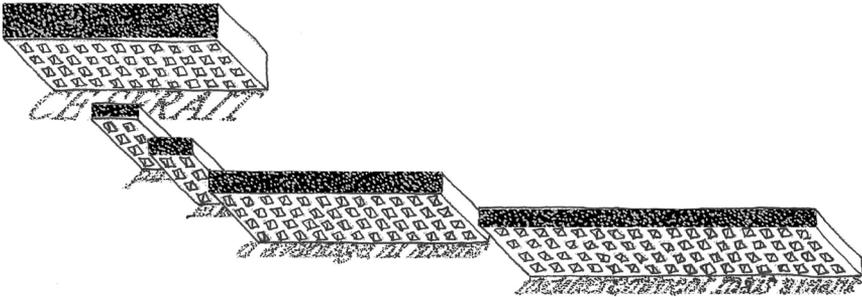
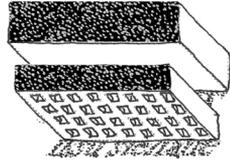
Le mémoire comme démonstration du sujet d'étude

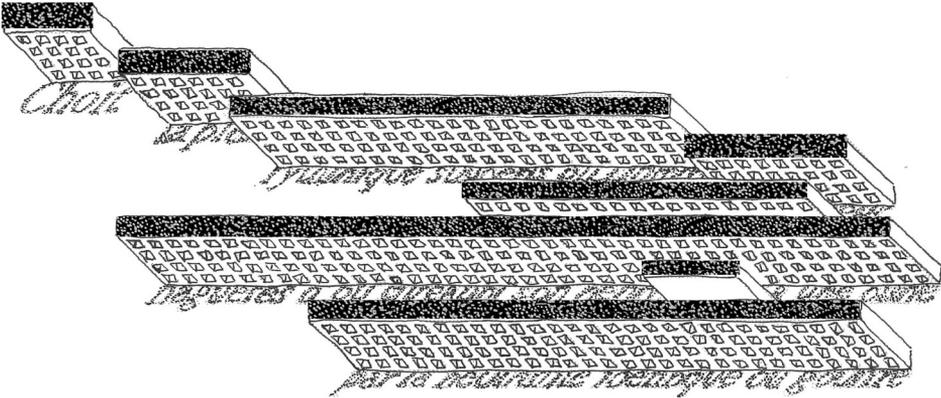
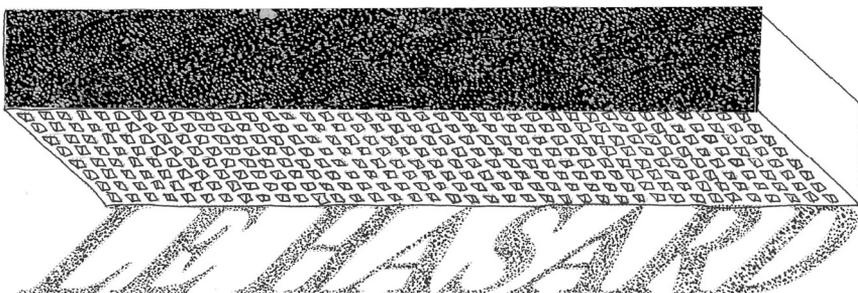
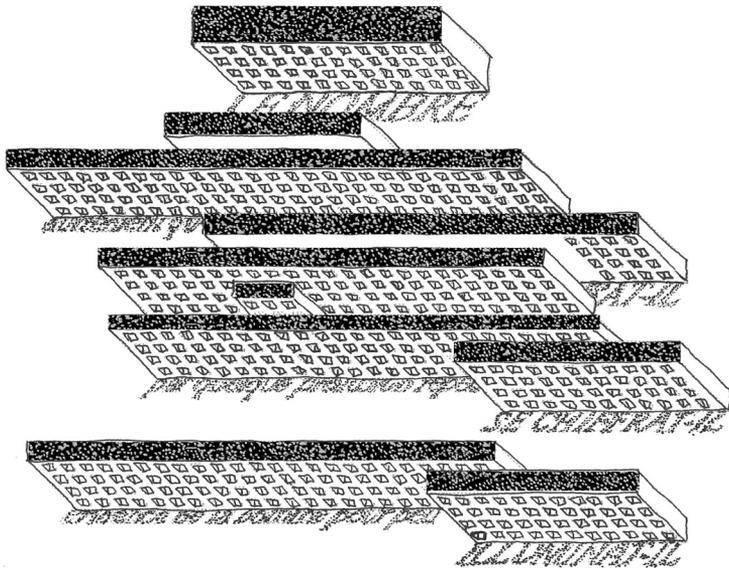
Dans son ouvrage *Gl/as*⁹, Jacques Derrida adopte une méthode inédite. Procédant à des collages artisanaux, il fait correspondre des blocs de textes les uns avec les autres. De cette manière, les idées sont en dialogue comme elles l'étaient lorsque le philosophe élaborait sa pensée devant son carnet en chantier. Je m'inscrits dans cette pensée pour concevoir l'objet-livre.

Le mémoire est un travail expérimental : les écrits se présentent sur trois plans. Les deux espaces évoqués - littéraire et textuel - sont mis en conflit, en entente, en débat, en fusion ; afin d'en comprendre les mécanismes, tout domaines confondus, et aboutir à un dispositif de lecture singulier. Par la mise en place d'un tel dispositif, nous permettrons à ces deux espaces de brouiller leurs frontières respectives, voire de permuter, sous certaines conditions. Ainsi, ces deux entités ne seront plus d'un côté le fond et la forme, mais peut-être, trouveront une forme de cohabitation. Néanmoins, la difficulté réside dans la dualité entre l'espace littéraire, intangible car discursif, confronté à l'espace textuel, lui, matérialisé.

Le présent mémoire est constitué de trois parties auxquelles correspondent trois colonnes distinctes, les unes à côté des autres, sur trois pages, donc simultanément. La première

9 : Jacques Derrida.
Gl/as. Paris, Galilée,
1974.





correspond à des récits personnels au Japon. La deuxième, plus académique, est une étude : des références littéraires dépassant parfois le modèle livresque ; le texte prend l'espace. La troisième, expose ponctuellement comment l'écriture est un médium pour comprendre l'architecture, et les traductions architecturales alors envisagées.

Le premier exercice correspond aux pages de gauche : les souvenirs, traces écrites, s'accrochent-ils à des lieux ? Il s'agit là de récits de voyage (à la première personne) pendant une année d'échange universitaire. Ce premier chapitre regroupe deux textes de deux natures différentes, chacun définissant une perception du souvenir. Le premier se réfère au verbe « se souvenir, se présenter, venir en aide¹⁰ ». Ce texte, le principal a pour sujet d'écriture l'expérience personnelle de la ville de Tokyo pour un corps étranger : les perceptions que l'on se remémore s'accrochent-elle à des lieux, à des architectures. Ces huit chapitres étaient comme un exercice de style sur l'endroit de la page, dans lequel nous tentions de mettre en place un objet littéraire. Le second texte est inclus dans le premier, comme intercalaire. Ce sont des digressions sur l'espace du carnet dans le moment et l'endroit de l'écriture, ponctuellement durant l'élaboration du premier texte. C'était la deuxième interprétation du souvenir : tel le carnet - support d'écriture - « un objet acquis dans le but de se rappeler d'un lieu¹¹ ».

Autrement dit, le sujet du texte reste (à) Tokyo, tandis que, en un an, l'auteur s'en distancie. Tout deux cohabitent, et la version dactylographiée se veut une traduction de ce que la main avait écrit sur le carnet.

Le deuxième pan se situe sur les pages au centre¹². Comment l'écriture occupe-t-elle l'espace ? Les travaux littéraires étudient les degrés d'occupation des espaces textuels dans l'espace-temps par les chapitres suivants : les textes ayant comme thématiques des questions d'espace et l'imaginaire suscité par l'écrit fait du texte un lieu propice à l'évasion ; la poésie expérimentale par la mise en place d'une composition sur page qui sert le propos de l'œuvre écrite ; en art visuel, les injonctions créatrices donnent au lecteur-spectateur les pistes pour constituer l'œuvre ; puis les textes récités, prémices d'un cloisonnement spatial par les degrés d'éloignement qu'il suggère par l'intermédialité ; enfin les textes interprétés par les corps dansants ou simplement mouvants.

10 : Alain Rey.
Dictionnaire historique de la langue française.
Paris, Éditions Le Robert, 1995, p. 2291.

11 : *Ibidem.*

12 : Nous précisons «centre» puisque le dispositif livresque conçu présente trois plans de lecture une fois déployé.

Les mots couchés sur la page le sont par nécessité ; dans le moment de la création, plume en main, l'auteur les écrit comme ils jaillissent de lui, comme ils entrent naturellement en connexion les uns avec les autres, visuellement même. Alors il devra transposer tout ceci dans sa forme dactylographiée. Ainsi, prenant vie entre les mains d'un lecteur averti (ou non), l'œuvre écrite emprunte des formes inattendues dans sa forme orale : les lettres se développeront en quatre dimensions et feront émerger une nouvelle spatialisation textuelle par la diction. En filigrane, la mise en espace des textes pose un problème méthodologique quant à leur fabrication ; puisqu'ils deviennent des images, des sculptures ou des partitions. Qu'est texte ?

En troisième temps, les pages de droite (à déployer) explorent la question suivante : qu'est ce qui est non architecture ? Nous l'avons dit le texte peut être une architecture à part entière. Par la notion d'échelle, cette dernière partie tente de déconstruire le mythe de l'architecture. L'acte de création, dans sa dimension poétique, prend sens par les références littéraires précédemment évoquées, et de celles-ci naît une manière d'appréhender l'architecture à travers des préceptes qui ne lui sont pas destinés : relecture, syntaxe cohérente, annotation directes, intermédialité, construction graphique, constructions sonores comme la beauté d'un mur blanc qui réfléchit le soleil de plein sud, etc. La représentation, l'assimilation, la compréhension de l'architecture par des non-initiés amène parfois vers une construction inconsciente de l'espace : force est de constater que la conception en architecture est d'autant plus belle quand celui qui l'occupe la conçoit dans le moment de son usage. Aussi l'architecture n'aurait-elle ni commencement, ni fin. C'était là une manière de revenir à l'architecture, et voir les correspondances existantes, sans tomber dans l'analogie excessive, qui peut être risquée.

Ces trois parties explorent toutes, indépendamment, la notion d'espace : l'écriture par le creusement dans la matière, discursive et tangible ; la littérature par la manière dont le lecteur se fraye un chemin ; puis l'architecture par l'évidence de la présence d'espace, ainsi sa concordance avec les précédents chapitres. L'espace du livre est remis en question : un dispositif graphique a été pensé pour comprendre les mécanismes intellectuels qui agissaient pendant la constitution du travail : des connexions existent. Les outils de mise en relation rendent transparent le processus : cette pensée se construit, doute, n'est pas infaillible. Aussi le mémoire

est-il conçu de manière à ce qu'il soit une démonstration du sujet d'études. Le champ de recherche est mis en pratique ; et l'espace-temps du présent livre-objet s'incarne par le lecteur.

Un dispositif de lecture

Dans le mémoire, les informations sont structurées sur l'idée d'une pensée intuitive, à l'instar de la « psychogéographie ». Dans la revue belge *Les lèvres nues* parue en 1955, Guy Debord explicite la théorie intrinsèque à ce terme : l'instinct de l'individu est considéré pour créer des situations singulières et éphémères dans l'espace public. Les cartes psychologiques, « tentatives de matérialisation graphiques d'objectivation de la dérive¹³ », invoquent des relations essentielles entre « usagers » et « milieu habité ». Ces deux notions, transposées vers le milieu littéraire peuvent correspondre ainsi, dans le présent travail : l'utilisateur est le lecteur ; le milieu habité le livre.

13 : Guy Debord.
« Introduction à
une critique de la
géographie urbaine. »
Les lèvres nues, n°6,
Bruxelles, 1955.

Le travail est livré au lecteur de telle manière que c'est à lui d'achever sa construction. En plus des trois lectures linéaires induites par les textes initiaux, une multitude d'indications graphiques permettent au lecteur de se déplacer dans cet espace textuel. D'abord, une lecture thématique transversale de texte à texte est indiquée par un Stabilo Boss Jaune. Il y a alors quatre lectures. Celles-ci sont enrichies par un dispositif de renvois intervenant ponctuellement dans tout le mémoire : des traits sont tirés entre chaque partie et sont alors le pendant du texte par lequel ils partent pour être développé dans les autres parties ; le lecteur peut revenir ou non au point de départ. Enfin, comme clin d'œil au sujet d'étude principal qu'est l'espace, ce mot est valorisé par des caractères de corps gras : la répétition du mot laisse deviner son emprise dans l'étude qui suit.

En somme, la troisième partie est un commentaire de la deuxième, elle-même interprétation de la première ; celle-ci révélée par la seconde, elle, parfois perturbée par sa suivante. Les éléments s'influencent. Un jeu constant et multiple s'opère entre les différents textes. Ces trois parties se parcourent à la verticale (sens de lecture classique), à l'horizontale, et de manière transversale, d'une colonne à l'autre, des récits personnels aux conclusions architecturales, portés en dialogue par des indications spatiales et graphiques.

Ayant écrit ces mots, nous avons modestement produit un espace textuel. Alors qu'il y a tout au long de notre propos deux espaces : le textuel, et le littéraire, s'opère par la forme, les procédés graphiques et la mise en objet de ce mémoire, une remise en question de la relation entre ces deux mêmes espaces. À partir d'un même socle textuel : trois écrits - un personnel et deux plus théoriques - s'envisage une multiplicité de chemin de lecture. Nous précisons lecture comme quelque chose de purement spatial. Elle est suggérée, aiguillée par des codes graphiques dont chacun correspond à un chemin physique : un chemin pour le regard. Pour autant ces routes de lectures visuelles suggèrent un cheminement de l'esprit et donc une compréhension alternative des propos développés.

Par la lecture (non plus comme regard mais démarche intellectuelle) le lecteur se confronte à l'espace littéraire suggéré par ces écrits, espace textuel. L'espace littéraire opère comme une sorte d'espace romantique : il est le lien de toutes les errances de l'imagination.

Alors que la lecture est guidée par quatre chemins, peut-être permettons-nous de faire, par ces quelques suggestions, qui orientent la lecture visuelle, de l'esprit - et par extension l'imagination - un pas de plus dans cet espace littéraire qui appartient majoritairement au lecteur. Une alternative à la lecture linéaire de l'incipit au point final est possible : une œuvre littéraire dans laquelle le lecteur devient décisionnaire de l'espace textuel. C'est pourquoi, ici, le lecteur se sert de ces outils, et est encouragé à vagabonder selon ses volontés. L'espace textuel est envisagé comme un lieu des possibles actions de l'individu, en ce sens qu'il n'a rien de figé.

Se « frayer » un chemin de lecture

Dans un entretien intitulé « Parler d'écrire », entre Peter Eisenman et Jacques Derrida, paru dans la revue *Architecture New York* en 1993, l'architecte et le philosophe amorcent une discussion sur le terme écrire appliqué à l'architecture : « écrire *en* architecture ». L'architecture - et par métonymie l'écriture - est fait de cloisonnements, d'intervalles et d'ouvertures. Derrida fait une analogie entre l'écriture et l'architecture, tout deux étant un « dedans » que l'on peut investir par les interstices façonnés par l'auteur, tant par les mots que par le béton brut. En ce sens, ce dedans « textuel » est permis par les

déplacements, Derrida nomme cela « un espacement, une ouverture de l'espace, "frayer"¹⁴ ». Frayer consiste à dégager une voie par ses moyens, en repoussant en dehors les obstacles, dans le texte comme dans l'architecture, et Eisenman de poursuivre ; des architectes font cela de l'architecture : un lieu des possibles déplacements, presque sans fin.

14 : Jacques Derrida.
«Eisenman et Derrida
: Parler d'écrire» dans
Les arts de l'espace.
Paris, Editions de
la différence, 2015,
p. 300.

C'est pourquoi Eisenman, en tant que praticien de l'espace et pour qui la question des espacements (ou vides) qui fabriquent l'architecture est fondamentale, demande à Derrida si le « dedans » de l'écriture qui évoque pour lui la clôture est soit un déplacement - consistant à changer de place avec un objectif -, soit une dispersion - une distribution sinon spontanée, du moins aléatoire du corps. Derrida répond : « C'est un déplacement. Quand je dis "dedans", je ne veux pas dire qu'il y aurait une clôture ou un cercle. Je veux dire que c'est inscrit. Ça dépend tout simplement de l'œuvre. Quand on renonce au concept de totalité ou de clôture, on ne renonce pas pour autant à la singularité de l'œuvre. Il y a une œuvre, une part d'œuvre [a piece of work]. Même si ce n'est pas une totalité merveilleuse, elle a sa propre signature, sa propre singularité, son propre événement. Et c'est à l'intérieur de la singularité de cet événement que ce discours est inscrit. C'est ce que je veux dire pas "dedans".¹⁵ ».

15 : Ibidem. p. 301.

C'est pourquoi la lecture ne peut être uniquement considérée dans sa dimension spatiale, mais aussi temporelle. Dans *Passages*, Henri Michaux est sans détour concernant l'expérience de lecture : « Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.¹⁶ » L'auteur, et nous parlons ici de l'auteur de manière générale, donnerait au lecteur la possibilité de constituer plusieurs chemins de lecture, propre à chacun, qu'il ne peut donc pas anticiper. Une figure paradoxale apparaît et le lecteur doit agir par contradiction avec ce qui peut se passer autour puisque n'étant pas prévu pour. C'est le cas de frayer. Car aussitôt qu'est créé un lieu dédié à cette forme d'errance alors on perd cette notion puisque frayer s'opère par la violence ou la contradiction avec ce qui se passe autour. *Frayer* serait en ce sens le pouvoir d'une œuvre de toute nature d'attirer celui qui est en « dedans » de l'œuvre (le lecteur) dans un centre imperceptible et même inatteignable.

16 : Henri Michaux.
Passages. Paris,
Gallimard, 1963.
Chap. « Lecture »,
p. 75.

Reste que l'architecture est là : dans son onirisme spatial, dans le livre sous les micro-événements de Perec, dans le néo-Dada et la poésie concrète, lettrisme architectural et évidente *Poétique de l'Espace*. Comme une tentative d'épuisement des questionnements originels, ce travail éditorial à parcourir par sauts de pages, échelle réduite de ce qu'est l'espace architecturé, se destine, à mesure que filent les mots, à placer la démarche humaine au cœur du dispositif par le geste instinctif ou prémédité d'un lecteur laissé résolument perplexe.

Florian Bulou-Fezard

Séminaire de recherche : De l'utopie à la stratégie, les conditions contemporaines du projet

ENSA Paris-Malaquais

Enseignants : Soline Nivet, Jean-Louis Violeau.

Sous la direction de Jean-Louis Violeau et moi-même, il s'est consacré pendant trois ans (2014-2016) à la question de l'*auteur* en architecture, et en particulier à sa capacité à produire des « récits » architecturaux. Que ces « récits » soient platement stratégiques ou qu'ils se raccrochent d'une manière ou d'une autre à la grande histoire de l'utopie, ils se confrontent quoi qu'ils en aient à leurs conditions contemporaines d'émission. Par là même, ils se trouvent confrontés aux autres récits et figures de notre temps (publicitaires, commerciaux, politiques...) créant ainsi à chaque fois les conditions particulières d'une rencontre, mais aussi de possibilités d'instrumentalisation ou des risques tout simplement de quiproquos. Les intérêts tour à tour convergent ou divergent entre maîtres d'ouvrages et maîtres d'œuvre, auteurs et mécènes, producteurs et consommateurs des espaces et des récits qui les accompagnent ou les font naître.

Quel sens donner aujourd'hui à l'engagement de l'architecte, à sa parole et à ses « combats » ? Quelle place occupe encore la notion d'utopie dans le travail et la réflexion de l'architecte ? Assistons-nous à une *crise* de l'avenir et du projet, tentation qui traverse nos sociétés où tout « aurait été essayé » ? Quelle position l'architecte occupe-t-il dans la division du travail de fabrication de la ville contemporaine ? Comment s'insère-t-il dans le vaste monde de la « création » - que certains assimilent parfois un peu vite à de la « résistance » ? Le « droit d'auteur » existe-t-il en architecture ?

Pourquoi s'acharner à y parler de *droit d'auteur* alors même qu'il s'agit d'une « profession artistique » qui conjugue responsabilités immenses et contraintes intenses ?

Plus largement, notre ambition a consisté à aider les étudiants à comprendre les interrelations entre idées et pratiques, entre théories et métiers, environnement social et projet architectural.

Les étudiants choisissant leurs sujets librement, c'est dans ce cadre et encadrée par Jean-Louis Violeau, que Florence Bousquet a choisi, sous de se poser la question de « l'héritage » d'une génération d'architectes, formée par Henri Ciriani. Menant son enquête à partir d'entretiens, elle s'est intéressée à la parole de ses anciens élèves, et au récit qu'il construisent, *a posteriori*, de leur formation pratique et intellectuelle.

Soline Nivet



Que sont devenus les modernes ?

1 : Les «Grands
Maîtres du
Mouvement
Moderne», entendons
nous, selon la
formule consacrée de
Nikolaus Pevsner.

Nous nous demandons, dans le titre de notre mémoire, par une interrogation ouverte à souhait, ce que *sont devenus les modernes* ?¹ Se questionner sur ce qu'ils sont *devenus* c'est déjà sous-entendre qu'ils ont continué à exister - en englobant dans ce « ils » les architectes et les idéaux. La question est vaste et entre postmodernisme et néo-modernisme, pléthore de théoriciens se sont déjà penchés sur cet héritage. Revenir sur cette période, en tentant de lui donner une épaisseur historique, non pour entériner ni pour légitimer, c'est comprendre aussi pourquoi l'architecture est ce qu'elle est aujourd'hui et quelles questions se sont posées les architectes d'hier à la charnière entre deux époques (si nous considérons l'époque moderne et notre époque, dominée par d'autres préoccupations, le développement durable ou l'informatique).

Pour traiter cette question, il a fallu cadrer le sujet. Une période : entre 1970 et 2000, un pays : la France et une focale sur les discours des architectes et non les formes construites.

Dans ce mémoire, nous essayerons de comprendre, via des parcours personnels, pourquoi et comment ces architectes – que Kenneth Frampton qualifie trivialement de « modernistes de la dernière heure » – derniers relents victorieux, vont arrêter de produire de cette manière pour signer là, en tirant le fil de la pensée jusqu'au bout, une disparition ou l'apparition sous une nouvelle forme de l'architecture moderne. En somme, ***que sont devenus les modernes ?***

Une méthode d'enquête entre entretiens et données historiques

Le choix de la méthode, véritable clef de voûte de ce

mémoire, basée sur des entretiens – relativement insolite pour étudier une période historique – permet de dégager différents points de vue et visions personnelles, parfois anecdotiques, mais trouvant leur cohérence rapportés au contexte historique. La réflexion navigue autour de plusieurs hypothèses basées sur des souvenirs d'architectes, avec toute la part de *reconstruction* que le récit du passé peut engendrer, en abordant tout autant la question des milieux, que celle de l'enseignement en école d'architecture, le contexte de la commande architecturale en France entre 1980 et 2000 ou la question de l'héritage. A travers ces entretiens, plusieurs points de vue émergent, certains se recoupent, mais l'enjeu n'est pas de « mettre dans des cases », plutôt de lancer des pistes de réflexion. D'autant qu'outre la multiplicité des problématiques abordées, l'étude se déroule en territoire mouvant.

Les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche ont été proches du Studio Uno, studio de projet d'architecture apparu en 1969 et mené par l'architecte Henri Ciriani (à l'UP7 puis à l'UP8, qui deviendra l'ENSA Paris-Belleville)². En effet l'affiliation revendiquée d'Henri Ciriani à Le Corbusier et l'aisance dans les concours que permettait cet enseignement à ses élèves (Violeau, 2007)³ nous a permis de constituer un corpus d'architectes formés dans la matrice des principes de l'architecture moderne pour poser la question de la perpétuation de l'enseignement d'Uno dans le temps et dans les pratiques des architectes.

Afin de cerner plus précisément les productions de ces architectes, je me suis appuyée dans un premier temps sur les entretiens des anciens étudiants du Studio Uno interrogés par Françoise Arnold et Thomas Fournier⁴. Base solide, ce corpus m'a permis d'apprécier une première approche du sujet, autour notamment de la question de l'enseignement et de la transmission de l'héritage. Je me suis également appuyée sur les projets des étudiants de ce même studio exposés en 1983 à la Cooper Union School de New-York. Cependant, tous ces architectes étaient pour la grande majorité des grands fidèles à l'enseignement d'Henri Ciriani, même s'ils insistent sur leurs différences. Pour étoffer mes propos et varier les points de vue, j'ai établi une liste des anciens étudiants du Studio Uno afin d'analyser leur production. Pour constituer ce corpus, je me suis tout d'abord procurée la liste des anciens diplômés de l'école d'architecture de Paris-Belleville depuis 1969. A partir de recherches informatiques, sur les sites internet des architectes directement ou sur le site internet d'Henri Ciriani et par

2 : Ces deux Unités Pédagogiques (U.P.) font partie des «écoles» nouvellement créées suite au détachement de l'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts en 1968.

3 : Voir Jean-Louis Violeau, «A la recherche de la qualité architecturale» pp.47-88 in Gérard Mauger (sous la dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

4 : Respectivement dans leurs ouvrages : ARNOLD, Françoise. 2002. *Transmettre en architecture : de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani*, Paris, Le Moniteur. FOURNIER, Thomas. 2013. *La filiation en architecture : une chaîne allant de Le Corbusier à Henri Ciriani, et de Henri Ciriani à ses étudiants*, MES ENSA Paris-Belleville.

des recherches aux Archives Nationales (qui conservent certains travaux de diplômés d'étudiants en architecture d'UP7 et d'UP8) j'ai pu reconstituer une liste d'étudiants qui avaient étudié au Studio Uno.

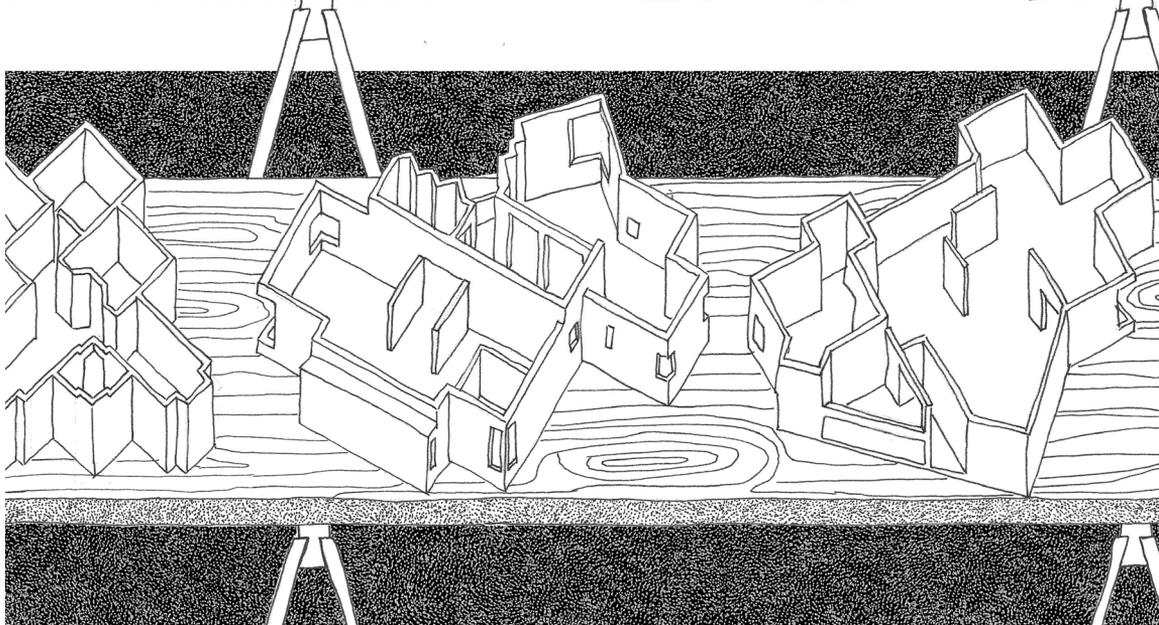
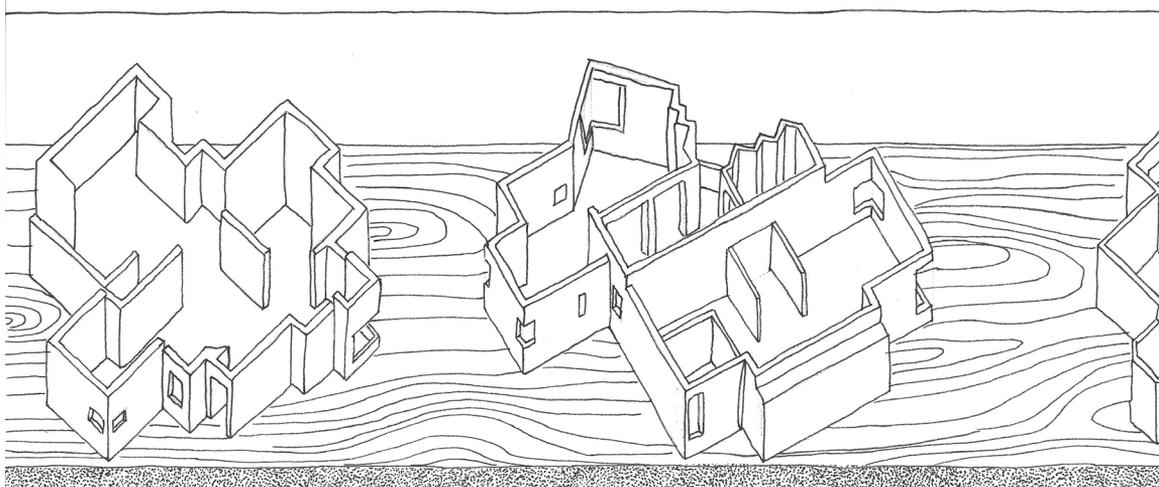
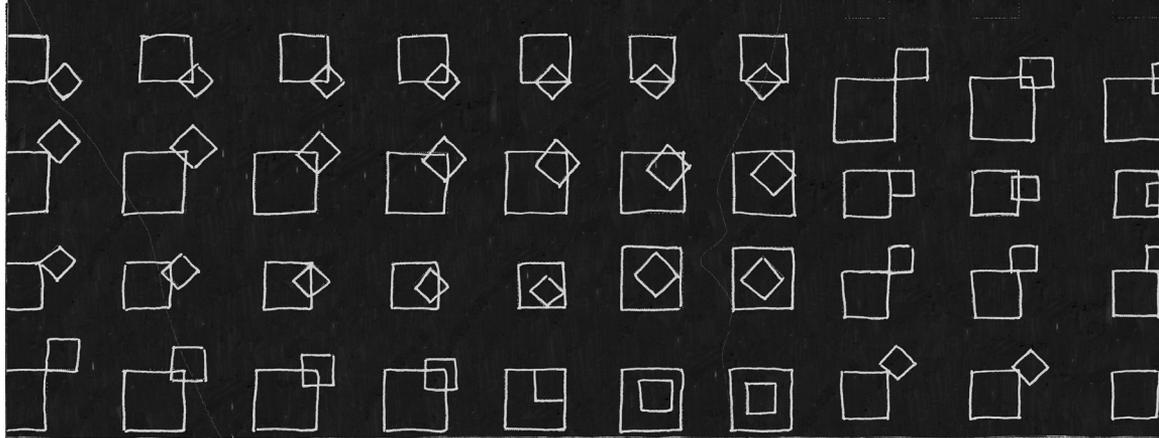
A partir de cet inventaire, j'ai sélectionné cinq architectes de différentes générations et aux profils différents (n'ayant jamais voulu adhérer à l'enseignement formaliste d'Uno, s'en étant détachés, restés fidèles) afin de les interroger sur l'enseignement au Studio Uno, leur pratique, mais aussi le contexte général de l'époque étudiée ou leur lien avec la modernité.

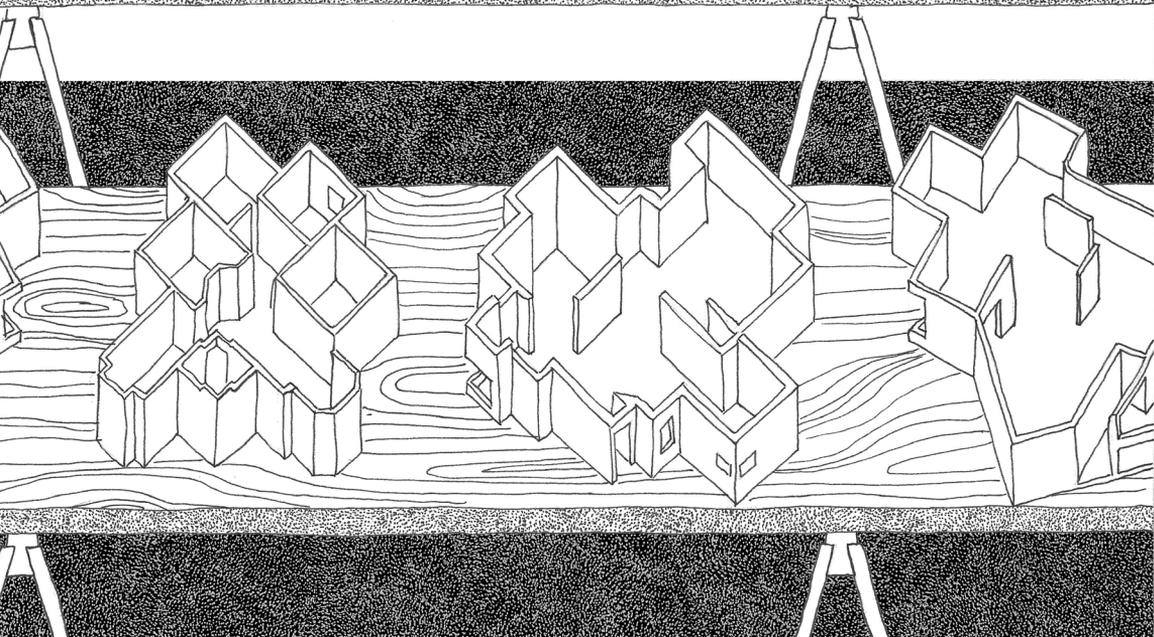
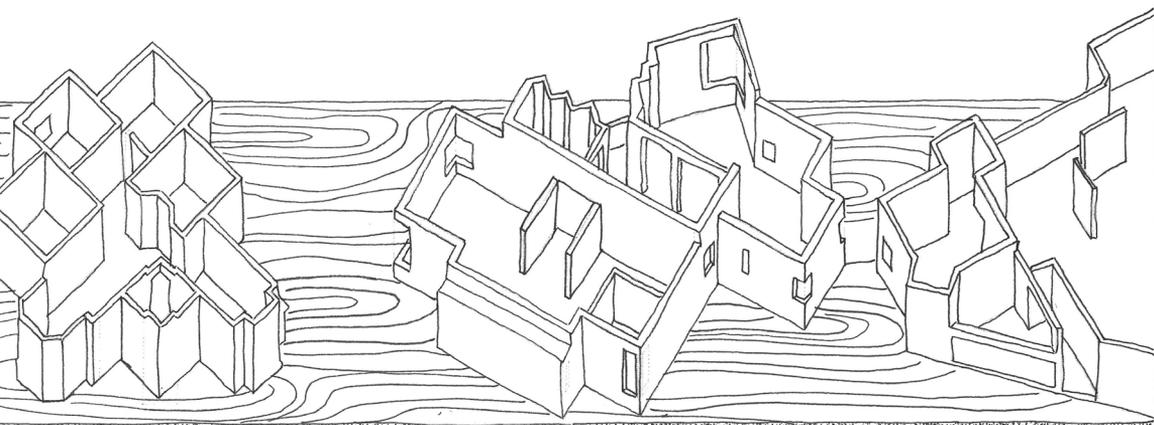
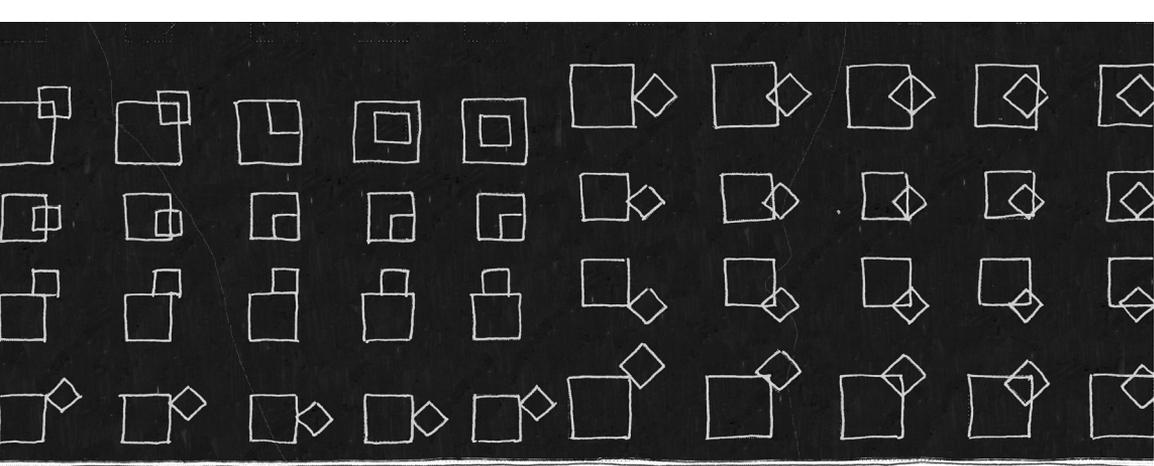
Ces architectes sont :

- Pierre Bolze, architecte, sorti du Studio en 1981.
- François Gruson, architecte et enseignant, sorti du Studio Huet en 1986.
- Christian Biecher, architecte, sorti du Studio Uno en 1989.
- Pierre David, architecte et enseignant, sorti du Studio Uno en 1990.
- Eric Babin, architecte et enseignant, sorti du Studio en 1994.

C'est une méthode de la loupe qui a été appliquée en analysant des parcours personnels rapprochés au contexte des années 1970-2000 en pour en conclure sur un contexte plus général, un état de fait. Nous partons du postulat que l'enseignement du Studio Uno a permis de faire émerger une génération d'architectes proches de la commande dans les années 1980, avant de perdre de son aura. De nouvelles formes architecturales sont apparues et le modernisme, dans ses formes primitives, s'est effacé. Certains architectes produisant de cette manière ont coulé et d'autres s'en sont détournés.

Sans nous arrêter à l'étude de cette « école » issue du Studio Uno, car son ascendance n'est ni absolue ni éminente, nous reviendrons dans un premier temps sur l'enseignement prodigué, avant d'élargir notre vision à la période, afin de montrer de quelle manière cette architecture a été favorisée en lien avec le contexte politique de la maîtrise d'ouvrage. Après avoir considéré le parcours de plusieurs architectes, nous exposerons de quelle manière et pourquoi ces architectes, taxés de « néo-modernes » ont émergé et eu bonne place dans une bonne partie des concours publics dans les années 1980-2000, avant de voir comment la mouvance a décliné ou a été assimilée.





Adhérer ou critiquer

D'une manière globale, plus les architectes se rapprochent dans le temps du courant moderne, plus ils semblent influencés par ses principes. On peut esquisser une évolution générationnelle : une génération sortie dans les années 1970 à l'articulation de la génération d'Henri Ciriani et de l'âge d'Or du Studio Uno, se réclamant néo-modernes et considérant la modernité comme toujours d'actualité, dont fait partie par exemple l'architecte Michel Kagan, un des plus brillants disciples d'Henri Ciriani ou Laurent Salomon. Une seconde génération pourrait être celle qui a remporté de nombreuses commandes et commence à se détacher de la modernité ou s'en défendre (sortis après les années 1980), et une dernière génération sortie de l'école après les années 2000. Il est alors intéressant de voir quelle est la position et les arguments dans un premier temps des architectes qui se disent toujours dans la modernité, opposés à ceux qui n'y ont jamais adhéré. Dans un dernier temps, nous verrons ceux dont la pratique, ou le langage, a évolué. Grâce à ces données, nous pouvons considérer tout de même ce groupe en tant qu' « héritiers » du mouvement moderne et, bien qu'ils s'en défendent, identifiables à un langage formel et à une école. Cependant, même si le discours reste le même, il est intéressant de remarquer la véhémence grandissante dans les propos dans le temps. Si les premiers architectes sortis du Studio Uno assument pour la plupart l'héritage corbuséen et l'appellation de « néo-moderne », les architectes de la génération suivante (dans les années 1980) parmi les plus attachés pourtant aux principes modernes deviennent presque impétueux envers cette appellation, brandissant les préceptes modernes à la manière d'un étendard « de survie ». Peut-être peut-on justifier cela par leur isolement progressif du reste de l'architecture enseignée ou construite. Se sentant fragilisés, les architectes auront tendance à se recroqueviller sur eux-mêmes, d'où peut-être aussi la force d'émergence à relier à l'appui des instances publiques de la ville et de l'architecture, comme nous l'avons vu précédemment. Cette posture de certains architectes se retrouve en réalité jusque dans les années 1990. Eric Babin, architecte sorti du Studio Uno en 1994, défenseur de la modernité comme concept totalement actuel, réfute ardemment les critiques visant le Studio Uno ; les acquis de l'espace moderne étant pour lui à la base de tout projet. Paradoxalement, les plus ardents défenseurs de la modernité et de son espace sont aussi ceux qui ne veulent pas être associés stylistiquement à d'autres architectes, ni taxés de néo-modernes. Valeur presque intrinsèque

lorsque l'on regarde l'enseignement reçu et le décalage entre un regard extérieur, qui voit partout des projets se ressemblant, et les étudiants, non contents d'être mis dans le même sac, vantant leur propre singularité. Par ailleurs, les discussions entre les étudiants du Studio Uno et les autres étaient fréquentes et souvent animées. Incompris et mis à part, croyant en certains principes et devant s'en défendre, c'est peut être de là qu'ils tirent aussi une force. A cela s'ajoute une confiance en leurs capacités de projection. Eric Babin le dit bien « je pense que c'est parce qu'on avait une capacité à faire du projet qui était sans doute au dessus de la moyenne. C'est un peu prétentieux mais je pense que c'était quand même un peu le cas ». François Gruson, non issu lui du Studio Uno mais ayant fréquenté nombre d'étudiants de l'atelier, déclare à leur propos qu'ils avaient une croyance en l'espace moderne, « comme un croyant serait persuadé de la vérité si vous voulez ». Kenneth Frampton, ardent défenseur de ces architectes écrira à propos des différences qui existent entre tous : « *Il y a une différence entre la plastique néo baroque de Philippe Dubois pour son immeuble d'appartement sur le périmètre extérieur de la Tête Défense, le travail de Jacques Ripault, illustré dans « Architectures sans titre » qui semble se rapprocher, dans son projet pour Hyères, du rationalisme organique de l'école Gaudin et celui de Kagan de Kosmi.* »

Deux positions s'affrontent, Jacques Lucan écrit au contraire en 1988, qu'ils ne sont pas aussi différents qu'ils veulent le laisser croire.

Certaines critiques ont la dent dure, remarquant que les meilleurs étudiants du Studio Uno ont réussi à tirer leur épingle du jeu en réinventant un langage à partir de celui enseigné mais que les plus mauvais élèves ont réussi en ré-appliquant la Bible d'Uno simplement. « Il suffit de feuilleter une revue d'AMC dans les années 80 pour s'en rendre compte. Par ailleurs, pour le prix de l'Equerre d'Argent à la fin des années 1980, ils s'étaient même trompés dans les légendes » nous dit François Gruson. Christian Biecher lui même ancien étudiant du Studio Uno raconte : « on nous apprenait à refaire, on était des petits ânes très prétentieux » . Jacques Lucan met en garde contre cette manière de projeter, car si les projets sont vite montés avec rigueur, il ne faudrait pas que cela devienne « un nouveau système où nous verrions des figures se répéter »⁵.

D'autres au contraire remettent en cause cet enseignement en pointant du doigt ses faiblesses. Si selon les architectes cités

5 : LUCAN Jacques.
1988. «France
Intelligence et
convention»,
*Architecture
Mouvement
Continuité*, octobre
1988, éditorial.

précédemment, la modernité est universelle, pour d'autres la modernité est dans l'histoire, l'on en revient à la définition que chacun donne de sa « modernité ». Pour François Gruson par exemple, architecte et anciennement proche du Studio Uno mais n'y ayant jamais adhéré, la modernité existe pour l'histoire, « c'est un courant architectural, donc ça existe ». Ces critiques sont souvent émises par des architectes n'ayant jamais adhéré à l'architecture telle qu'enseignée par Henri Ciriani. C'est le cas par exemple de Christian Biecher, sorti du Studio Uno en 1989 et salarié chez Bernard Tschumi dès son master, qui juge dépassée cette manière de voir l'architecture. Pour sa part, il raconte comment lui avait besoin de s'inscrire dans de nouvelles formes, qu'il pensait correspondre davantage à son époque, puisant dans l'architecture new-yorkaise de la période moderne, davantage dans le détail ou chez les déconstructivistes. Selon lui, la donne a complètement changé par rapport à l'époque moderne. Il adhère au point de vue postmoderne :

« Le Corbusier c'était bien en 1935 mais voilà. Aujourd'hui, ce sont des endroits où des grossistes en crack se réfugient, c'était une demande à un moment précis mais ce n'est pas une architecture qui a duré, c'est obsolète et ça a été détruit. »

Cependant, avant de rentrer dans des considérations esthétiques, nous pouvons tout de même considérer l'espace moderne comme base de l'architecture postérieure, indéniablement. Si l'on estime que tout les architectes des années 1960 à aujourd'hui composent avec l'espace moderne, s'opposant ici à l'espace classique régi par des règles strictes, la principale nuance se joue donc dans l'expression de cette modernité. Les postmodernes eux-mêmes, piochent dans l'espace moderne en l'exprimant différemment. Pierre Bolze, ancien étudiant du Studio Uno et assez proche dans ses débuts de l'architecture corbuséenne, revient avec apaisement sur cela avec une très bonne définition :

« Moi je pense qu'il y a des acquis, la façade libre tout ça, c'est quelque chose avec lequel on n'arrête pas de vivre. Mais soit on l'exprime, soit on l'exprime pas. Effectivement quand on est traité de néo moderne c'est qu'on veut prouver qu'on est dans la représentation de cette liberté. Je pense qu'aujourd'hui ça s'est décalé, c'est-à-dire qu'on peut projeter avec cette idée de liberté de faire entrer la lumière, la dilatation d'espace, etc sans pour autant l'exprimer comme si c'était un acquis ou je sais pas quoi, une avancée. »

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, au XIX^{ème} siècle théorise la forme comme résultante indissociable d'une époque et d'un contexte de fond. Or, si l'architecture moderne répondait à des problématiques du début du XX^{ème} siècle, ce n'est plus forcément le cas après la Seconde Guerre mondiale. Voilà le principal reproche des détracteurs du Studio Uno, qui préfèrent parler, pour caractériser cette nouvelle époque, de contemporanéité plutôt que de modernité. Ils reprochent de ne pas avoir su séparer un style de son époque. Par exemple le projet des « 30x30 », qui consistait à imaginer des circulations, des vues et des espaces au milieu d'un carré de 30 centimètres sur 30 était un exercice de style reprenant l'esthétique moderne des années 1920. Inconsciemment peut-être, ce vocabulaire servira de base formelle pour faire de l'architecture. Or, cette expression blanche, épurée, est seulement l'expression d'une des périodes de Le Corbusier. L'architecte suisse, avec les villas Jaoul par exemple (construites de 1953 à 1955) expérimente déjà une autre expression architecturale. François Gruson, proche d'Henri Ciriani avoue même que cela énervait beaucoup l'enseignant de se dire que Le Corbusier était passé à une autre manière de construire après la guerre. Car Le Corbusier des années 1930, ce n'était déjà plus ça. L'importance donnée à cette période et à cette manière de faire serait fantasmée. La pureté formelle faisait l'objet d'une fascination presque morbide, que raconte Edith Girard lorsqu'elle est passée par exemple des maquettes en carton gris chez Bernard Huet au carton mousse blanc avec Henri Ciriani. Choisir d'utiliser ce langage n'est pas un choix neutre, comme peuvent le penser, les néo-modernes. En réalité, si l'on regarde cette esthétique, on pourrait même dire qu'on la retrouve davantage dans les années 1970-1980 que durant la période moderniste. Et, malgré des idéaux partagés, des différences stylistiques se développent en différentes expressions : entre Mies van der Rohe ou Le Corbusier par exemple. Si on veut être plus précis, le vocabulaire des architectes pro-modernes se rapporte à la période puriste des villas blanches de Le Corbusier, qui disparaît déjà après la Première Guerre mondiale, et que peu d'architectes français ont utilisé finalement (Le Corbusier évidemment, Robert Mallet-Stevens, bien qu'il se rapproche aussi du courant Art Déco, ou Bruno Elkouken). Il y a quelques villas « blanches » en France, ou des ateliers d'artistes mais le modèle ne s'est pas développé outre mesure. Pour preuve, les cours dispensés à cette époque à l'école des Beaux-Arts par Georges Gromort par exemple ne s'inscrivaient pas dans cette veine. François Gruson dit à ce propos :

« En réalité c'était une vision élitiste de la pensée de l'habité. Il y a qu'à Montparnasse qu'on faisait ça, ça n'a jamais vraiment existé. Donc tout le monde s'est retrouvé à habiter comme des artistes à Montparnasse dans les années 1920. »

Et à Pierre Bolze de rajouter :

« Il y a des fondamentaux spatiaux qui ne supposent pas qu'on adopte forcément toute la rhétorique corbuséenne. On peut être parfaitement attaché à ce qu'il y ait de la lumière naturelle partout, qu'on ait un espace libre, un plan libre etc, des choses qui sont assez fondamentales, tout en ne les traduisant pas forcément par du béton brut ou espèce de brutalisme de façade ou des choses comme ça. Et au contraire même et c'est peut être ce qu'on peut reprocher à Ciriani. Il a des choses qui sont du domaine de la matérialité qui font qu'on ne peut plus employer les mêmes choses au même moment. Il y a une chose qui est absolument fondamentale aujourd'hui, c'est par exemple l'isolation thermique par l'extérieur. Le fait qu'on s'intéresse à la déperdition technique d'un bâtiment empêche forcément certaines solutions qui étaient assez fondamentales dans le mouvement moderne. »

Christian Biecher reproche également le manque de flexibilité et de neutralité des espace dessinés (« on nous apprenait à dessiner chaque fonction ; un petit recoin pour le lavabo dans l'entrée...les gens avaient zéro appropriation »).

Le choix de ces positions réalistes, pragmatiques, peut s'expliquer par la volonté, mais aussi par les concours qui obligent les jeunes architectes à se positionner rapidement et à donner une « rationalité convaincante »⁶.

D'autres problématiques, comme le lien à la ville, ou le développement durable un peu plus tard, apparaissent dans la seconde partie du XX^{ème} siècle, obligeant à prendre en compte d'autres aspects pour chaque projet, amenant là une complexité et une nouvelle esthétique. Or, l'enseignement d'Henri Ciriani, et il l'avoue lui-même, aborde peu ou pas les aspects urbains. Hilda Sebbag, sortie également du Studio Uno en 1983, déclare en 1990 « que les étudiants d'Uno sont sortis d'une école où il n'était question que d'espace et de lumière ». Marie-Hélène Badia, ancienne étudiante de Bernard Huet et d'Henri Ciriani, quittera l'enseignement de ce dernier, lui reprochant de ne pas assez prendre en compte

6 : LUCAN Jacques. 1988. «France Intelligence et convention», *Architecture Mouvement Continuité*, octobre 1988.

la dimension urbaine dans les projets. François Gruson dira à ce propos :

« A la fin des années 1970, Foucault parle de la petite échelle qui est celle du corps et de la grande échelle : celle des réseaux. La question à se poser c'est de se demander ce que peuvent les outils de Ciriani dans le monde moderne ? Ca marche à l'échelle du corps, du logis mais ça ne marche plus à l'échelle de la ville. La culture ne l'intéressait pas. Il ne s'intéressait qu'à la forme. La question anthropologique, il s'en fiche. »

Florence Bousquet

Séminaire de recherche : Architecture, Environnement, Construction

ENSA Paris-Belleville

Enseignants : Teïva Bodereau, Roberta Morelli, Christine Simonin.

Le séminaire «Architecture, Environnement, Construction» propose d'interroger l'évolution des processus de conception et de fabrication des édifices et de la ville, face aux enjeux environnementaux contemporains. Trente ans après l'apparition du concept de développement durable, l'impact des activités humaines sur les ressources et les écosystèmes naturels ne cesse d'interroger l'action anthropique. L'interdépendance d'un nombre croissant de facteurs socio-économiques et environnementaux fait apparaître plusieurs contradictions, caractérisant notamment l'art de bâtir : progression du niveau d'exigence du confort *versus* réduction de l'impact environnemental du cadre bâti, épuisement des ressources *versus* production circulaire, éclatement des systèmes de mobilité et des modes de production *versus* accessibilité aux biens et aux services, surenchère technologique *versus* sobriété énergétique, ... Ainsi, de nos jours, plusieurs tensions dialectiques interrogent la place de l'architecture et le rôle de l'architecte.

L'observation des pratiques architecturales courantes montre que la réponse aux défis contemporains est souvent traduite par une technicisation accrue des projets, dont les solutions ne semblent pas être toujours pertinentes ou satisfaisantes, tant du point de vue de l'impact sur l'environnement et sur la santé humaine, que du bilan énergétique global et des bénéfices économiques estimés. Dans ce contexte, la quête actuelle de durabilité impose de dépasser l'approche purement performantielle et de valoriser une démarche capable de réinterroger la manière de penser, concevoir et construire notre cadre de vie.

L'initiation à la recherche proposée dans ce Séminaire entend explorer les potentialités des ressources matérielles et immatérielles de l'architecture et des processus constructifs capables d'atteindre les objectifs suivants :

- Questionner les modèles de conception actuels et les capacités d'innovation de l'architecture, en dépassant l'éventail des réponses technologiques cumulatives ;
- Répondre aux problématiques environnementales contemporaines, en favorisant la sobriété constructive et énergétique ;
- Problématiser la relation entre conception et construction en architecture, ainsi que l'interdépendance des échelles architecturales et urbaines.
- Réintroduire la recherche appliquée au projet, en renouvelant les outils d'analyse et l'évaluation des choix constructifs.

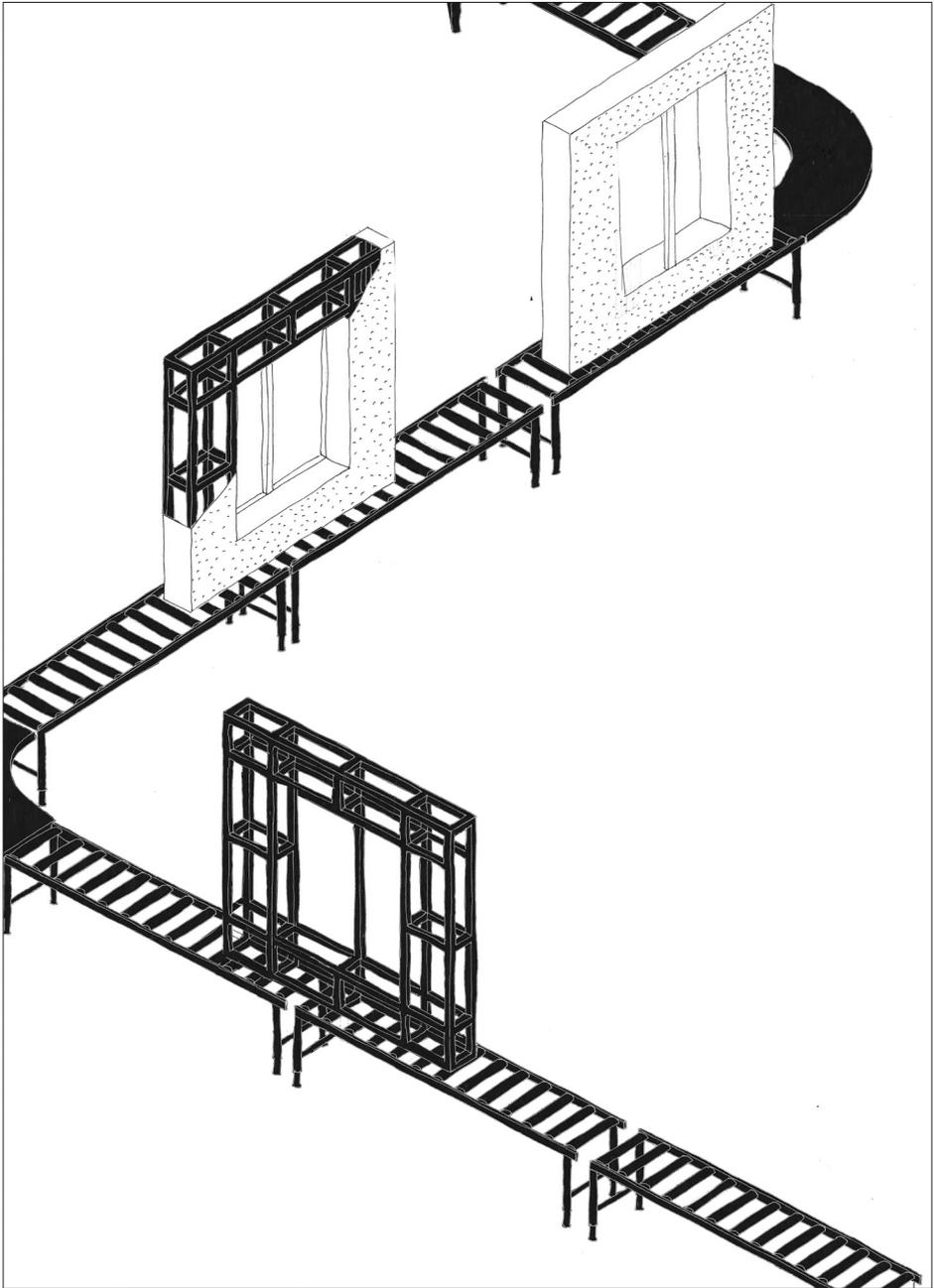
Le séminaire « Architecture, Environnement, Construction » vise à structurer une réflexion concernant l'impact de la construction sur l'environnement, l'optimisation des ressources naturelles et l'adaptation des solutions architecturales et urbaines aux usages et aux enjeux environnementaux contemporains. Le caractère interdisciplinaire et multiscalair de cet enseignement - ouvert tant à la conception du bâti neuf, qu'à la réhabilitation de l'existant - est renforcé par la pluralité de sujets abordés, référés aux axes thématiques suivants :

- Innovation dans les processus de conception architecturaux et urbains (démarches participatives et conceptions collaboratives, expertises de projets et expertises d'usages, etc...) ;
- Matières, matériaux et conditions de production (recherches sur les composants, les matières et les matériaux, analyses des systèmes constructifs et structurels, expérimentations et innovations dans la conception et la fabrication des techniques constructives, etc...) ;
- Énergie, confort, ambiances architecturales et urbaines (étude des enjeux énergétiques à l'échelle architecturale et urbaine, analyse des phénomènes physiques, sensibles et physiologiques du confort, analyse des modèles de performance, critères de conception de projets complexes, etc...) ;
- Démarches environnementales (architecture climatique, biomimétisme, éco-conception, réhabilitation, requalification, réemploi, analyse de cycles de vie, etc...) ;
- Innovations technologiques et développement du numérique (rôle des technologies numériques dans la conception et la représentation du projet, rôle du numérique dans le développement des techniques

constructives innovantes, etc...).

La méthode envisagée - basée sur l'intégration des connaissances théoriques avec une pratique de type expérimentale ou de production de savoirs situées - entend contribuer à l'élaboration des outils nécessaires à l'analyse et à l'évaluation des processus architecturaux et urbains contemporains. Se basant sur cette approche, le parcours d'initiation à la recherche se traduit dans la rédaction d'un mémoire faisant état des questionnements, des hypothèses, des explorations, ainsi que des expérimentations, des investigations et des résultats développés pendant les trois semestres dédiés.

Roberta Morelli



La fabrique matérielle de la maison individuelle face aux enjeux écologiques

De l'efficacité thermique à la qualité environnementale, la place des matériaux biosourcés dans la construction pavillonnaire actuelle.

Un temps encouragé par les politiques publiques devenues plus frileuses avec le temps, le modèle de l'habitat pavillonnaire est encore aujourd'hui une réalité majeure du marché du logement français. Il représentait en 2010 60% des logements construits en France. Il s'agit d'un marché considérable au sein duquel l'architecte en tant qu'acteur participe de façon minoritaire, puisqu'il n'intervient que dans 10% des constructions de maisons¹. La grande majorité de la production est en effet réalisée par les constructeurs de maisons individuelles, dont les modes de faire sont devenus banals et de ce fait les seuls qui soient bon marché, pour une typologie qui reste figée depuis plusieurs décennies : le cinq-pièces à toiture deux pentes de 80 à 120 mètres carrés pour 100 000 à 180 000 euros. De fait, plus de la moitié des maisons sont encore construites en parpaings de ciment, et les produits de construction mis en œuvre sont génériques sur l'ensemble du territoire : structure en blocs maçonnés, revêtement monocouche, charpente à fermettes, isolant en laine minérale ou en polystyrène, etc. Pourtant la conception architecturale, même privée d'architecte comme c'est majoritairement le cas pour la maison individuelle, a son importance car elle détermine les filières et la chaîne d'acteurs mobilisés.

1 : Ibid.

Face aux normes imposées par les enjeux grandissants du développement durable, la maison change peu à peu. Des réflexions, accompagnées de contraintes légales successives, ont été menées sur son enveloppe pour limiter la surconsommation

énergétique. Mais paradoxalement, l'énergie primaire mobilisée pour la construction et par la filière de matériaux a augmenté. Ce paradoxe nous mène à nous questionner sur la capacité du secteur de la maison individuelle à se réinventer face aux enjeux écologiques. Le mode de construction des maisons individuelles apparaît de plus en plus incompatible avec les exigences d'écologie et de développement durable aujourd'hui prégnantes. D'où la nécessité de se tourner vers d'autres matériaux qui, peu employés dans le secteur particulier de la maison, sont plus performants en termes écologiques en plus d'avoir un potentiel de développement local élevé pour les territoires. Cette recherche explore ainsi les perspectives d'intégration des matériaux biosourcés - c'est-à-dire des matériaux issus de la biomasse végétale ou animale - à la fabrique de la maison individuelle.

Ce mémoire porte également la conviction selon laquelle on ne saurait, dans le domaine de l'architecture, aborder les questions écologiques seulement à travers le prisme de la performance technique. Le regard que l'on porte sur les ressources que nous mobilisons pour constituer un bâtiment est ainsi essentiel, et permet de mettre en perspective l'objet architectural dans un ensemble sociétal donné. Le détail d'architecture apparaît alors comme le « condensé des rapports socio-économiques en présence sur un territoire »². Questionner cela à travers la maison individuelle, qui constitue la banalité paysagère de notre quotidien et s'avère être un angle mort de l'architecture, est d'autant plus stimulant.

2 : Boidot Robin architectes, « Infrastructures périurbaines et facture des choses », Conférence à l'ENSAB, le 3 mai 2017.

Histoire. La maison et ses matériaux, retour sur une fabrique

Dans un premier temps, un parcours le long de l'histoire du marché de la maison individuelle par le prisme de ses matériaux et de sa construction va nous permettre de mieux comprendre la fabrique de la maison telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui.

Au lendemain de la guerre, la maison individuelle prend le même train que le secteur de la construction française, celui de l'industrialisation. Le désir de concevoir la maison comme un produit industriel moderne, susceptible d'être conçu rapidement et en quantité suffisante pour répondre au besoin en logement de tout un pays, donne lieu à nombre d'expérimentations qui diversifient pour un temps les types de l'habitat traditionnel. La période de 1920 à 1955 est ainsi prolifique pour certains architectes, stimulés par l'usage de

matériaux légers et novateurs, notamment les systèmes d'ossature en acier, et par un contexte favorable à l'innovation dans l'habitat : Le Corbusier avec les Maisons Dominos et Citrohan (1915-1921), ou encore Jean Prouvé avec la Maison des Jours Meilleurs en 1956. Ces architectes ne cherchent pas à cacher l'origine industrielle et la préfabrication de leur système constructif pour le logement individuel, mus par la ferveur de proposer un mode d'habiter en rapport avec une époque en pleine mutation. Au lendemain de l'après-guerre, la maison individuelle fait donc l'objet d'initiatives expérimentales sans précédent. Pourquoi ces expériences ne connurent-elles qu'une postérité très limitée ?

Les différents prototypes de maisons usinées développés par les architectes se soldent par un échec commercial, et finiront dans le « musée des avant-gardes »³. A cela plusieurs raisons. D'une part, l'innovation dans les systèmes constructifs se heurte au lobby grandissant des entreprises du secteur béton. L'industrie du bois et du métal est en effet repoussée dans l'après-guerre au profit de l'industrie cimentière⁴. D'autre part, l'esthétique radicale empruntée à la sphère industrielle ne séduit à cette époque pas le public français. La fragilité apparente de leurs constructions s'oppose à l'idée de durabilité associée à la maison, alors même que les plans inspirés de l'habitat minimum ne correspondent pas aux modes d'habiter d'une majorité de la population. Pourtant, la nécessaire modernisation du cadre de production ne sera pas mise de côté, défendue par les promoteurs d'une « tradition préfabriquée ». Ces constructeurs proposent des maisons dont le mode constructif industriel est masqué avec efficacité par des éléments de modénature qui évoquent l'archétype de la « bonne vieille chaumière française »⁵. Dans les années 1950 à 1970, on observe ainsi une production massive et industrialisée de maisons individuelles, commercialisées par des entreprises d'un nouveau genre, qui jouent le rôle d'intermédiaire entre clients et fabricants par l'intermédiaire d'une offre de « maisons sur catalogue » vendues clés en main. La société Maisons Phénix, créée en 1946, s'impose par exemple comme leader de ce marché. Sa stratégie commerciale se développe autour de modèles de maisons d'inspiration régionale, tout en développant un système constructif qui se démarque de cet idéal : une ossature métallique légère associée à des panneaux de façade en béton préfabriqué.

3 : ELEB Monique, «Préfabriquer la tradition: la troisième voie de la maison individuelle (1920-1960)», PUCA, 2002.

4 : PONT Emilien, *L'impact du poids propre dans l'industrialisation du logement individuel*, Mémoire de fin d'études, ENSA de la Ville et des Territoires Marne-la-Vallée, 2015.

5 : ELEB Monique, «Préfabriquer la tradition: la troisième voie de la maison individuelle (1920-1960)», PUCA, 2002.

Toutefois, rappelons que la construction de maisons

individuelles demeure minoritaires au cours des années 50. La Reconstruction achevée, la part de la maison individuelle dans les logements construits reste encore modeste, 25% en 1960. Il faudra attendre 30 ans pour que le mouvement s'inverse. Cette proportion atteint les 50% au début des années 1990. Depuis 2000, plus de 60% des logements construits sont des maisons individuelles⁶. Alors que les Trente Glorieuses marquent l'apogée de la maison individuelle, la crise consécutive à la fin de cet âge d'or vient remodeler entièrement son secteur, préfigurant le secteur tel qu'il se présente aujourd'hui.

6 : «Evolution du parc de logement en France», Les conditions de logement en France, édition 2017, INSEE.

Le marché de la maison individuelle subit en effet dans les années 1980 un sérieux revers, qui marque la fin de la prospérité pour les grands groupes constructeurs de maisons individuelles, comme la société Phénix. Le marché s'atomise au profit de petits constructeurs régionaux et modifie le rapport de force en faveur des petites entreprises. L'essoufflement de la croissance des Trente Glorieuses et la crise énergétique consécutive aux chocs pétroliers de 1973 et 1979 a en effet des répercussions sur les coûts de construction et sur le secteur du bâtiment. En réponse à la mise à mal de la préfabrication comme mode de fabrication du pavillon, une entreprise parvient à tirer son épingle du jeu en lançant le concept de la « maison de maçon ». Né en 1979, le groupe Bouygues connaît ainsi un développement extrêmement rapide puisqu'en une dizaine d'années il prend la première place sur le marché de la maison individuelle. Une stratégie publicitaire relativement simple soutient pendant toute cette période une réussite commerciale avérée. L'annonce met l'accent sur la spécificité d'un produit « traditionnel » par opposition aux maisons « industrielles » des principaux concurrents, Phénix notamment. La prégnance de l'image de la maison de maçon est telle que les constructeurs de maisons industrielles doivent tous recourir à des stratégies de camouflages visant à dissimuler les composants industriels. Cela passe par la construction de façade maçonnées ou en briques qui remplissent une fonction purement décorative, ou encore par la mise en valeur de poutres non structurelles.

De nos jours la vente de modèles types, sur catalogue, ne représente officiellement que 25% du marché. Mais dans les faits, les 75% restant s'éloignent très peu du standard : un cinq-pièces, en construction maçonnée⁷. Une maison individuelle moyenne en 2015 en France correspond à une surface de 110m², pour 160 000 euros⁸. Héritage de la recomposition de la fabrique dans les années 80 suite

7 : Ibid.

8 : Enquête sur le prix des terrains à bâtir, Service de l'Observation et des Statistiques (SOeS), 2015. www.statistiques.developpement-durable.gouv.fr.

à la crise de la demande, construire une maison reste aujourd'hui en France un acte artisanal. Le « produit » maison individuelle reste traditionnel, faisant recours majoritairement à une construction en maçonnerie. Sur le plan des matériaux, le parpaing béton est très présent, même si la brique et plus minoritairement le béton cellulaire gagnent du terrain. En 2016, le mode de fabrication de la maison recourt à hauteur de 45% au parpaing de béton, 30% pour la brique alvéolée, 10% pour le bois, 2% pour le béton cellulaire et 2% pour le métal⁹. On observe donc un recul du parpaing de béton au profit de la brique alvéolée (plus isolante), mais également une croissance de la maison en ossature bois.

Ainsi, l'histoire récente de la maison individuelle nous fait remonter aux racines d'une construction idéologique, où l'enjeu identitaire vient croiser celui de l'architecture. Les expérimentations d'une frange des architectes modernes, recourant à des matériaux innovants, n'ont pas eu le succès quantitatif espéré. Dans l'histoire de cette fabrique, le constructeur de maison individuelle occupe une place centrale : le mode de faire de ce dernier est devenu banal, utilisant des matériaux génériques pour une typologie qui fait fi des particularismes territoriaux.

Enjeux. La fabrique de la maison face aux enjeux écologiques

Depuis la fin du XX^{ème} siècle et les enjeux grandissant du développement durable, comment la maison individuelle s'est-elle reconfigurée ? Dans un contexte de prise de conscience des enjeux écologiques, la poursuite du développement d'un tissu diffus de maison individuelles peut apparaître comme intrinsèquement inacceptable. Pour répondre à ces critiques, la maison change peu à peu. Des réflexions, accompagnées de contraintes légales successives, ont été menées sur son enveloppe pour limiter la surconsommation énergétique. Cette dernière décennie marque ainsi l'entrée en force d'un argumentaire écologique dans les stratégies commerciales de vente de maisons individuelles. Depuis les années 1970 et la prise en compte des enjeux écologiques dans le milieu de la construction, la performance thermique et la sobriété énergétique de la maison ont indéniablement progressé. Les réglementations successives ont ainsi permis à la maison individuelle de réduire considérablement son « énergie d'usage ». L'énergie d'usage, ou énergie de fonctionnement, correspond à l'ensemble des consommations énergétiques nécessaires au bon

fonctionnement d'un bâtiment : chauffage, éclairage, production d'eau chaude sanitaire, etc. La Réglementation Thermique 2012 a constitué un vrai bouleversement des habitudes de construction dans l'habitat. Elle a imposé aux constructeurs de maisons de revoir l'efficacité énergétique de leur bâtiment pour atteindre une « consommation d'énergie primaire » (CEP) inférieure à 50 kilowatts-heure par mètre carré par an¹⁰.

10 : www.e-rt2012.fr.

Bien qu'au premier regard une maison de constructeur ait la même allure depuis les années 1970, les trois dernières décennies ont donc apporté de nombreux changements, notamment en terme de détails constructifs et de matériaux. Face à ce besoin d'isolation thermique, des matériaux comme les laines de verre, les laines de roche et les isolants synthétiques qui représentent la majeure partie du marché se développent rapidement. Au final, les maisons sont bien moins consommatrices et énergivores aujourd'hui qu'elles ne l'étaient dans les années 1970. Une maison construite avant 1974 consommait 4000 litres de fioul domestique par an pour n'en utiliser plus que 600 dans le cadre des exigences de la RT 2012, soit six fois moins¹¹. Les objectifs ne s'arrêtent pas là, puisque la tendance en matière de réglementation pour la maison individuelle se dirige nettement vers le concept d'énergie positive, selon lequel un bâtiment produit plus d'énergie qu'il n'en consomme pour son fonctionnement.

11 : Ibid.

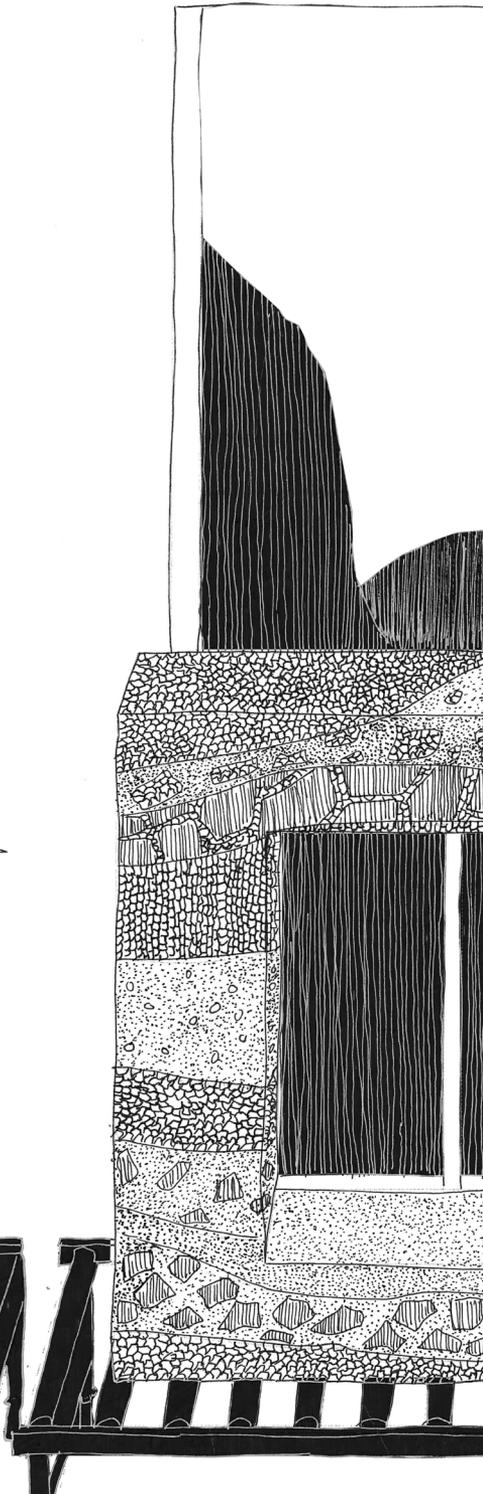
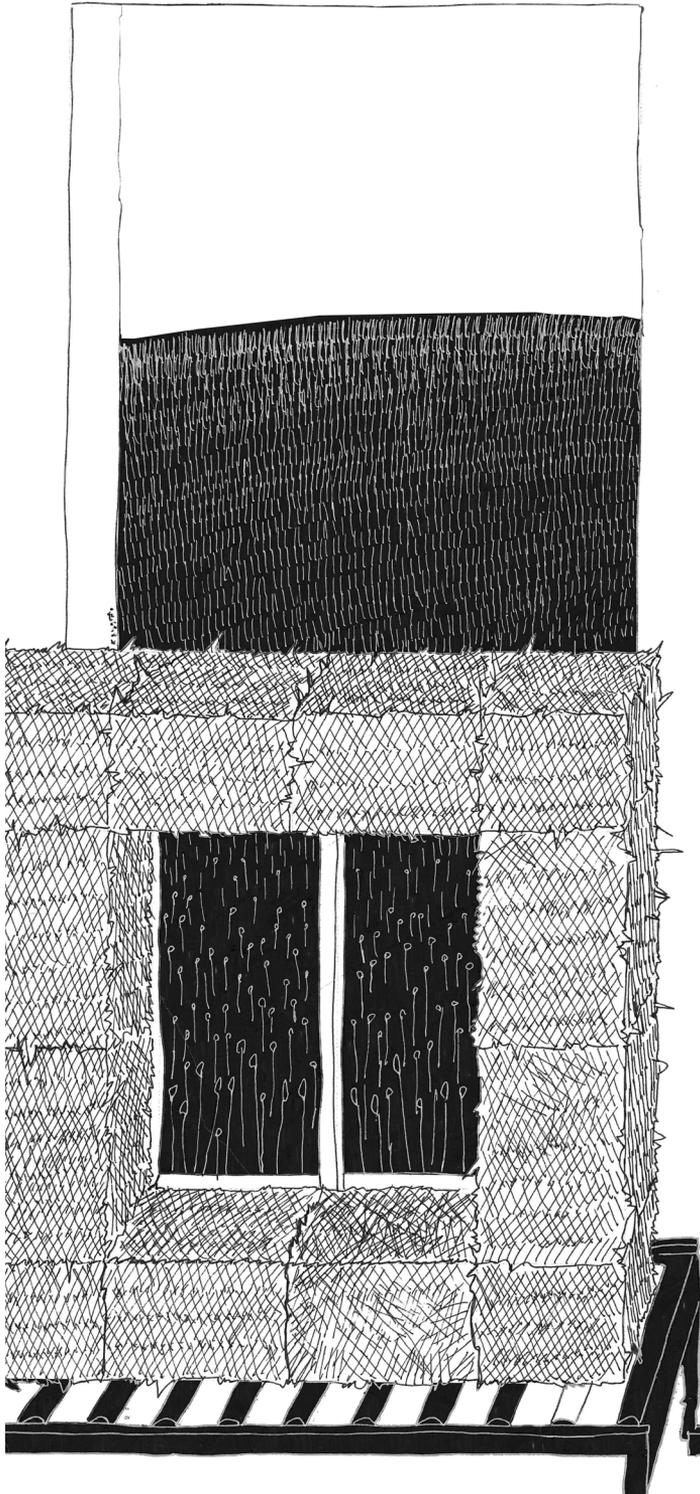
Ces performances thermiques occultent cependant l'impact énergétique nécessaire à la production et à la mise en œuvre de tous leurs composants, notamment, les matériaux de construction, puis à leur destruction ou leur recyclage. Cette énergie masquée est appelée « énergie grise », dont l'impact peut s'expliquer par des temps de transport rallongés, des procédés de fabrication à température élevée ou encore des infrastructures industrielles énergivores. La course à la performance énergétique dans la fabrication de la maison individuelle a ainsi conduit à un « paradoxe écologique » : alors que l'énergie d'usage requise par une maison a drastiquement baissé, la consommation d'énergie requise en amont du processus pour produire les nouveaux matériaux permettant cette efficacité a augmenté, questionnant alors l'efficacité environnementale globale de ces nouvelles pratiques « écologiques ».

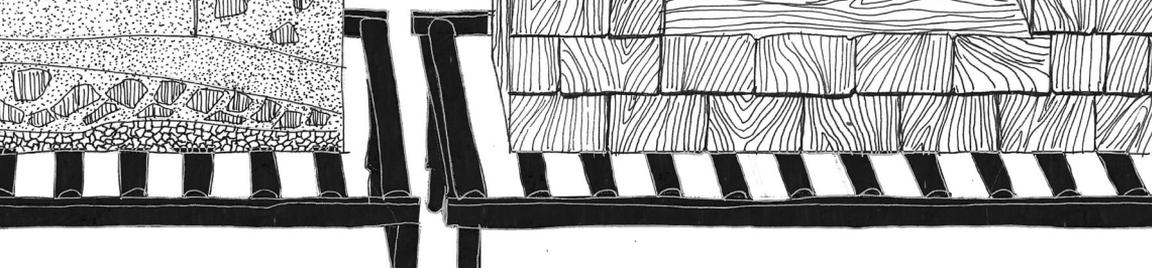
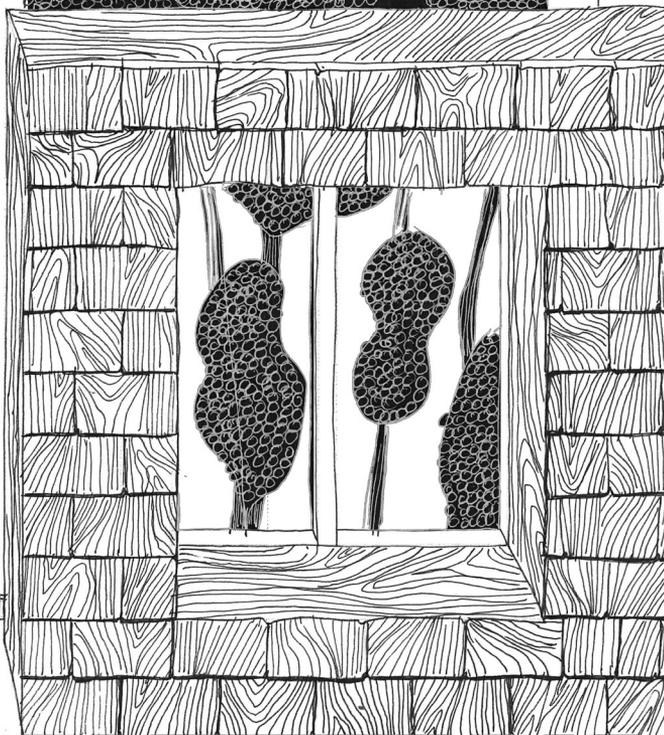
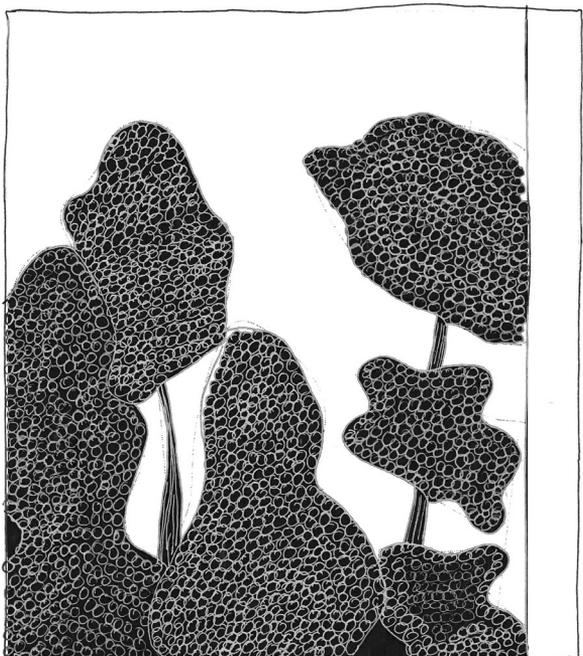
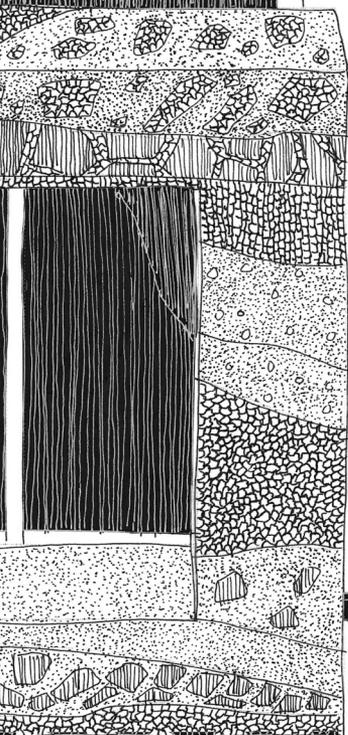
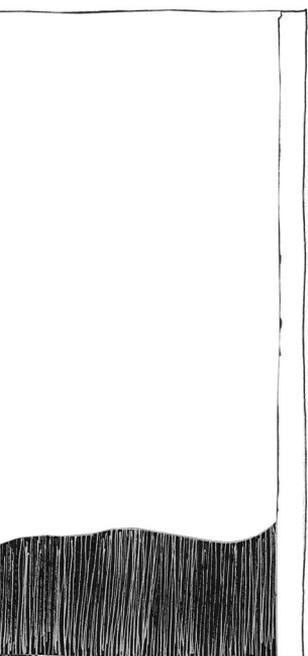
Pour donner un ordre d'idée de ce que représente l'énergie grise d'une maison de nos jours, un calcul simple comparant énergie

12 : L'énergie grise (ici en carbone) d'une maison individuelle moyenne RT 2012 est évaluée entre 300 et 500 kg eq. CO2/m², et son énergie d'usage oscille entre 5 et 10 kg eq. CO2/m²/an. Source: estimations de Conseil XPair.

grise et énergie d'usage nous permet d'observer qu'il faut autant d'énergie pour construire une maison RT 2012 que pour y vivre pendant 50 ans¹². Ce constat s'explique par le fait que les matériaux mobilisés pour la construction d'une maison individuelle sont issus de procédés traditionnels, dont l'empreinte écologique reste plus ou moins important selon les produits. Un exemple, les matériaux d'isolation. Les matériaux d'isolation présents dans la fabrique de la maison individuelle sont multiples, nous ne nous attarderons donc que sur les deux principaux. D'une part, le PSE (polystyrène expansé) mis en œuvre par simple collage sur la paroi maçonnée, possède une conductivité thermique très bonne. Son énergie grise est elle par contre très élevée (350 kWh/m³), puisqu'il s'agit d'un dérivé du pétrole. D'autre part, les laines minérales ont elles aussi des qualités thermiques indéniables, comparables au polystyrène expansé, ainsi qu'un bon comportement au feu. Cependant, leur fabrication à base de sable et de verre recyclé se retrouve handicapée par le recours à des fours à très haute température, utilisés pour filer la laine. Son énergie grise est donc relativement élevée, de l'ordre de 250 kWh/m³. A cela s'ajoute une faible durée de vie, entre 10 et 20 ans, car la laine perd rapidement ses qualités isolantes par tassement mécanique et sensibilité à l'humidité. Ses qualités sanitaires sont également discutables, puisqu'une protection est obligatoire pour la manipuler : la poussière fibreuse dégagée lors de sa mise en œuvre impacte fortement sur la santé des ouvriers du bâtiment.

Si le progrès en terme de performance énergétique se poursuit, les réglementations vont également dans le sens d'une préoccupation de l'empreinte écologique globale du bâtiment pour les années à venir. La future réglementation des bâtiments neufs (RBR 2020) associera en effet les exigences de performance énergétique à la réduction des émissions carbone. Cette future réglementation est aujourd'hui testée à travers le label « E+C- » Energie positive et réduction Carbone, lancé en novembre 2016. Cette future réglementation constitue-t-elle une opportunité pour questionner l'énergie grise des matériaux de la maison individuelle ? L'horizon est encore lointain pour les constructeurs de maisons individuelles, et outre quelques initiatives, la prise en compte de la filière de matériaux mobilisés est encore loin de concerner la majorité de la production de maisons individuelles en France. De plus, les niveaux de labellisation sont encore bien peu ambitieux, et ne favorisent pas forcément l'usage de matériaux biosourcés face aux matériaux traditionnels.





Moyens. Leviers d'action, perspective d'une intégration des matériaux biosourcés dans la fabrique de la maison

Dans ce contexte, le recours à des matériaux de construction dits « biosourcés » semble constituer une solution d'avenir. L'utilisation de matières premières issues de la biomasse permet en effet d'utiliser des ressources renouvelables, qui stockent parfois du carbone et nécessitent surtout peu d'énergie grise lors de leur fabrication. Chaque territoire possède ces matières : le principe d'un circuit d'approvisionnement local rend ces matériaux intéressants, d'une part dans la perspective d'une réduction du transport, et d'autre part dans un potentiel de contribution au développement local. Ces matériaux ont fait l'objet d'une redécouverte dans le domaine de la construction suite aux premiers chocs pétroliers des années 70, et surtout depuis la démocratisation des enjeux écologiques dans la fabrique architecturale.

Parmi le panel des matériaux biosourcés, c'est bien évidemment la filière bois qui a connu la plus forte croissance, soutenue par un gain de crédibilité. En 2000, moins de 3% de mises en chantier de logement individuel concernait des constructions bois, contre 11,3% en 2011¹³. Cette progression de la maison ossature bois est due en partie à la réduction des coûts induite par l'industrialisation et la structuration de la filière. Cependant, le recours au bois n'est pas systématiquement associé à une démarche écologique cohérente, puisque dans la majorité des cas l'isolation est réalisée en laines minérales du fait de leur moindre coût. L'étude développée lors de ce travail se penche donc spécifiquement sur les secteurs des isolants biosourcés, notamment le chanvre et la paille. Ces filières sont relativement matures et anciennes, bénéficient depuis peu de temps des règles professionnelles nécessaires à l'assurabilité des ouvrages, et connaissent un volume de production qui croît lentement mais sûrement. Le chanvre et la paille, en isolation associée à une ossature bois, peuvent concourir à l'édification de maisons individuelles. La situation française des matériaux biosourcés comprend donc une réelle potentialité, freinée par divers obstacles. Le chanvre constitue un réel potentiel pour le territoire français, leader européen de la production en chanvre. Cette production est répartie entre plusieurs bassins de fabrication, dont les principaux sont la Chanvrière de l'Aube ou encore Planète Chanvre en Seine-et-Marne. La culture du chanvre présente des atouts considérables car elle impacte très peu sur l'environnement : elle ne nécessite aucun pesticide ou produit phytosanitaire, en plus de stocker du carbone lors de sa croissance. De plus, le chanvre est un bon précédent pour les cultures céréalières, puisqu'il améliore et

13 : Observatoire économique de France Bois Forêt, Chiffres clés de la filière.

à la structure du sol grâce à son système racinaire qui descend à plus de 2 mètres de profondeur. La ressource paille bénéficie pour l'instant du bilan en énergie grise le meilleur du secteur de la construction¹⁴, puisqu'elle est essentiellement considérée comme un déchet de la culture céréalière, qu'il est possible de valoriser dans la construction. De plus, les cultures céréalières étant généralement proches des lieux de construction, la ressource nécessite très peu de transport (et de transformation).

Le premier obstacle face au développement des matériaux biosourcés dans la fabrication de la maison individuelle, mais aussi plus généralement dans la construction, est le surcoût lié à l'utilisation de ces matériaux. Ainsi, les matériaux tels que la laine de chanvre ou les panneaux en fibre de bois apparaissent trois à quatre fois plus chers que les isolants minéraux conventionnels, hors coût de mise en œuvre¹⁵. Du point de vue financier, seule la ouate de cellulose affiche des prix compétitifs avec les isolants courants du marché. Certaines filières étant encore peu structurées, les entreprises ont du mal à assurer un approvisionnement sécurisé en écomatériaux, ce qui favorise des prix élevés. Par ailleurs, un manque de communication autour de ces filières constitue un frein pour rendre acceptable un investissement plus élevé que pour du « conventionnel » : le prix de la qualité. En effet, si les matériaux biosourcés sont globalement plus chers que les solutions classiques, ils présentent cependant des propriétés techniques favorables à la qualité d'usage (santé des occupants, déphasage thermique qui améliore le confort d'été et d'hiver), une empreinte écologique plus faible (énergie grise, production des déchets sans conséquences sur l'environnement) et sont ancrés dans l'économie locale. Des avantages qui à terme viennent équilibrer le surcoût initial.

15 : «Le coût des matériaux biosourcés dans la construction, état de la connaissance en 2016», Cerema, DREAL Bretagne service Energie, Aménagement et Logement, juin 2017. A résistance thermique équivalente (R=5), en 2016, le prix de la laine de verre était de 4 euros 50/m²HT, la laine de roche 8 euros/m²HT, la laine de chanvre 20 euros/m²HT, le panneau en fibre de bois 20 euros/m²HT et la ouate de cellulose 4 euros 50/m²HT.

Comment le secteur de la maison individuelle peut-il se donner les moyens d'intégrer les filières de matériaux biosourcés dans sa fabrication ? Le levier d'action essentiel semble résider dans l'appropriation de cette question par les différents acteurs de la fabrication matérielle de la maison : du maître d'ouvrage (particulier, organisme privé ou public), jusqu'au concepteur (architecte, constructeur), en passant par le fournisseur de matériaux, les entreprises du bâtiment, et les collectivités territoriales. Une série d'entretiens réalisés auprès de différents acteurs a permis d'identifier la maison individuelle, programme soumis à des contraintes moindres que d'autres formes architecturales, comme terrain d'expérimentation dans le recours à une construction située.

En effet, les premières expérimentations concernant l'usage de nouveaux matériaux pour l'habitat individuel ont bien souvent été le fait de particuliers, autoconstructeurs ou fervents défenseurs d'une écologie qui va au-delà des standards. Ces cas expérimentaux, accompagnés par des associations militantes, permettent notamment de faire avancer la filière d'un point de vue technique (constitution de règles professionnelles, 2006 pour le chanvre, 2012 pour la paille). Pour les architectes aussi, la maison individuelle est lieu d'expérimentation. La maîtrise d'œuvre, c'est-à-dire l'équipe de conception du projet, est évidemment un acteur essentiel dans la mesure où elle est prescriptrice directe des matériaux. Elle se compose de deux intervenants principaux : les constructeurs (CMistes) et les architectes, respectivement 45% et 10% de la production de maisons individuelles en France en 2011¹⁶. C'est sur les architectes que nous désirons nous pencher spécifiquement. Le caractère flexible de leur démarche de conception, qui s'adapte au potentiel de chaque site et à la demande de chaque client, rend la possibilité d'une alternative constructive plus prégnante. Les constructeurs s'adaptent quant à eux à une demande existante, et sont loin de constituer une force de proposition. Pour les figures de l'architecture moderne déjà, les projets de maisons individuelles constituaient un champ de recherche et d'expérimentation à travers lequel ces architectes ont pu élaborer le fondement de théories architecturales développées plus tard à plus grande échelle. Encore aujourd'hui, cette relation expérimentale est rendue possible par divers aspects : des contraintes réglementaires et fonctionnelles moindres que pour le logement collectif ou les équipements publics, une relation privilégiée avec le maître d'ouvrage et les artisans, une échelle réduite et maîtrisable, un accès à la commande plus aisée pour de jeunes architectes. Certains architectes s'intéressent ainsi à la maison non pas seulement comme objet mais pour les problématiques qu'elle autorise à développer : le bioclimatisme ou la fabrique constructive. Le détour par la maison comme laboratoire d'expérimentation leur permet d'exporter des savoirs vers d'autres projets plus importants de logements. La perspective d'intégrer les filières de matériaux biosourcés au secteur de la maison individuelle est aussi l'occasion pour les architectes de retrouver une légitimité à intervenir dans ce secteur qui depuis longtemps leur échappe. Cette expérimentation est aujourd'hui porteuse d'une nouvelle utopie propre à notre époque, que Françoise Choay définit comme retrouver le « sens du local »¹⁷. Dans le paysage des théories et des pratiques architecturales actuelles, bon nombre de démarches se revendiquent en effet d'une pensée qui, si elle n'est pas unique et définie, s'inspire toutefois d'un même positionnement.

16 : CARON André, «L'évolution du marché de la maison individuelle» in NUSSAUME Yann (dir.), *La maison individuelle, vers des paysages soutenable?*, Editions de la Villette, 2012.

17 : Entretien avec Françoise Choay paru dans «Utopies Urbaines», *Le journal des villes et de l'écologie urbaine* n°2, janvier 2001.

Ce positionnement confère au « local » une place déterminante dans le projet, au sens où l'architecture serait une expression singulière des ressources du milieu dans lequel elle s'inscrit. Ce positionnement actuel n'est évidemment pas sans filiation antérieure, depuis la redécouverte des architectures vernaculaires dans les années 1960, en passant par le régionalisme critique défendu par Kenneth Frampton dans les années 1980.

La maison individuelle au prisme de son territoire, vers un nouveau idéologique ?

Les grands perdants du développement pavillonnaire de ces dernières années sont sans conteste les espaces situés en périphérie des villes, jusqu'aux espaces ruraux. La construction en secteur diffus y est difficilement maîtrisable. Dans ce contexte, la perspective de développement d'une fabrique en circuit court pourrait-elle constituer un moteur de croissance pour ces territoires ? C'est la position de certains chercheurs, qui voient ces territoires affaiblis comme des territoires d'opportunité pour développer une alternative constructive. Il est temps d'engager une politique de la périurbanisation qui, sans être une politique qui favorise la dispersion urbaine, soit en capacité de donner du sens à cet urbain qui advient hors de la cité, dans des campagnes en profonde mutation. En s'articulant autour du trio agriculture/industrie/bâtiment, le développement des matériaux de construction biosourcés s'inscrit dans une dynamique d'écologie territoriale. Il permet à terme la création d'emplois non-délocalisables directs et indirects, issus de filières ancrées dans les territoires. Ces nouvelles filières génèrent des emplois, sur les sites de fabrications bien sûr, mais aussi en amont (agricole, sylvicole ou recyclage) et en aval (mise en œuvre des produits).

L'intégration des matériaux biosourcés dans la construction des maisons individuelles, parties constituantes de nos paysages ruraux et périphériques, pourrait-elle constituer un élément de renouvellement du regard que l'on pose sur ces territoires ? Au-delà d'une possible alternative écologique, ces propositions interrogent le processus de fabrication de nos paysages et les ressorts économiques qui les sous-tendent.

Adèle Lachesnaie

Séminaire de recherche : Patrimoine, Tourisme et Projet

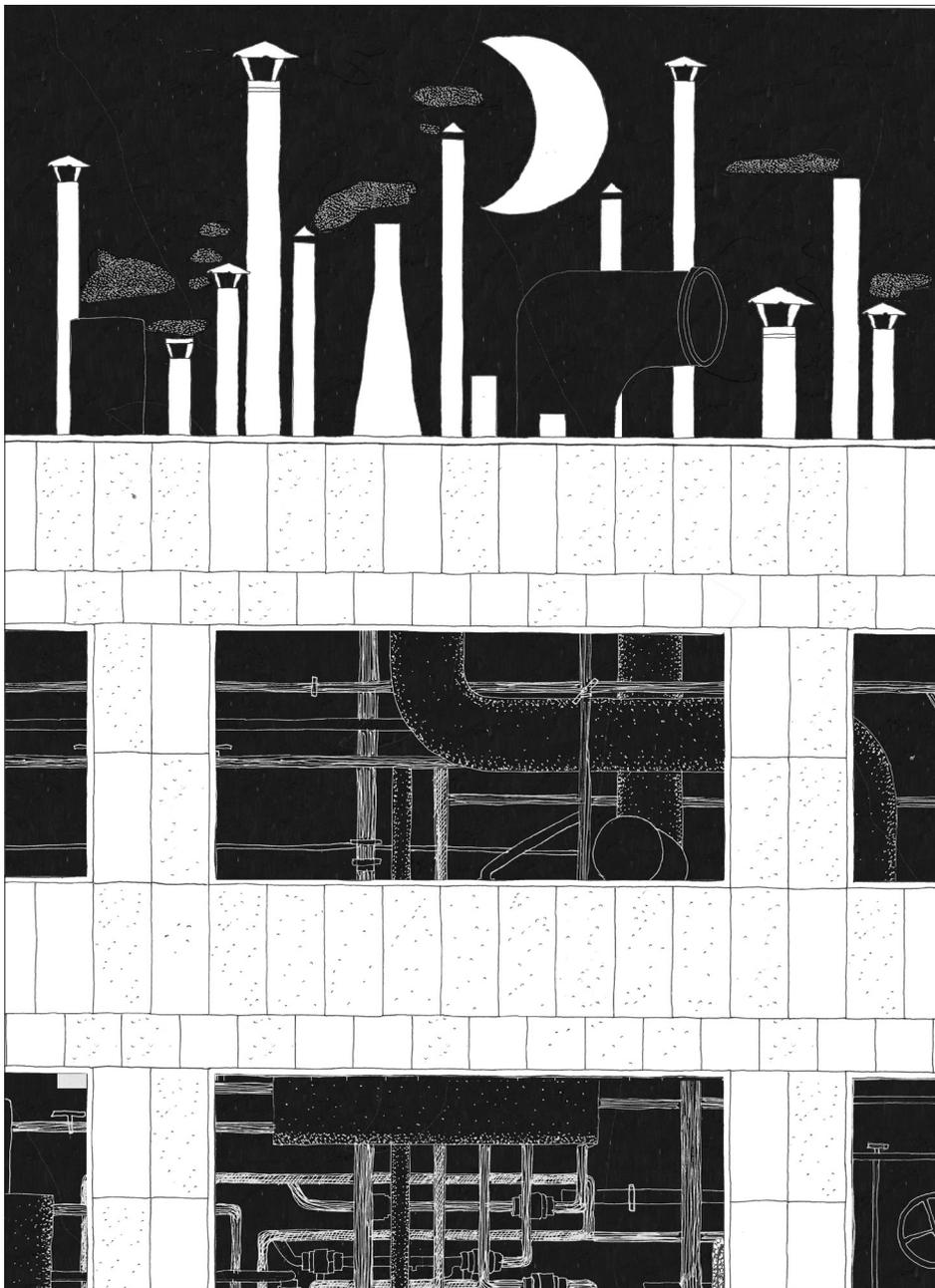
ENSA Paris Belleville

Enseignants : Philippe Prost, Virginie Picon-Lefèbvre, Vanessa Fernandez, Angèle Denoyelle, Camille Bidaud.

La spécificité des mémoires réalisés au sein du séminaire Patrimoine, Tourisme et Projet est de s'intéresser à l'étude approfondie de bâtiments construits en rapport avec les enjeux de leur conservation - restauration - transformation. Par le biais de cours théoriques, d'études de cas et de visites, le séminaire vise à apporter aux étudiants les connaissances, les outils et les méthodes nécessaires à ce type de recherche, dans les domaines de l'histoire, de l'architecture, de la technique ou de la législation. L'acquisition de ces savoirs leur permet de mieux appréhender les forces en action dans le développement d'un projet architectural dans un contexte patrimonial ou touristique.

Le champ d'investigation porte aussi bien sur les échelles monumentales que domestique, l'architecture savante que la construction vernaculaire et les périodes pré ou post révolution industrielle, Cette attention pour le patrimoine ancien comme le plus récent s'enrichit de la confrontation des approches différentes. Dans le mémoire, l'accent est mis sur la formulation de la question. Le sujet de fond sur le patrimoine ou le tourisme est traité par une étude de cas. Les documents d'archives sont confrontés au relevé du bâtiment existant. Les étudiants redessinent l'édifice et reconstituent ses états successifs. Le code couleur « jaune » pour ce qui est démolit et « rouge » pour ce qui est ajouté est généralement adopté pour traduire cette analyse. Cette approche permet de produire un savoir spécifique, propre à l'architecte, souvent inédit, sur un édifice et ses transformations.

Philippe Prost



Confiner in fine, les laboratoires de sciences expérimentales au collège de France

Cet article qui concerne une partie de la recherche présentée dans notre mémoire se concentre sur l'évolution des espaces dédiés aux sciences expérimentales du Collège de France. Au travers d'une description chronologique quatre grandes étapes architecturales successives ont été parcourues, de l'avènement des sciences au XVIII^e siècle aux réhabilitations récentes au XXI^e siècle. Interrogeant l'adaptation de l'architecture aux contraintes spécifiques des sciences expérimentales sur le site historique principal du Collège de France, (place Marcelin Berthelot), nous avons postulé au départ que l'usage faisait évoluer les typologies et morphologies des édifices.

Notre méthode a consisté à collecter des documents de différents centres d'archives (Collège de France, Archives nationales) et grâce à François Marquet de l'agence Jacques Ferrier Architecture JFA, à pouvoir redessiner des plans et coupes selon une codification colorée permettant le repérage de l'existant non modifié, des parties démolies et des bâtiments construits au fil du temps. Par ailleurs, le Professeur Jacques Glowinski, administrateur honoraire du Collège de France chargé par ses pairs de la coordination des travaux de réhabilitation de l'institution de 1991 à 2015, nous a fait visiter l'Institution et partager ses connaissances de l'historique des travaux.

Nous avons aussi complété nos analyses par des entretiens avec des architectes et des scientifiques du site et d'autres bâtiments franciliens accueillant des laboratoires.

Le Collège de France est composé de plusieurs sites¹, le principal étant situé place Marcelin Berthelot à Paris 5^e à l'ombre de la

1 : L'Institut des civilisations, créé en 2012, développe les chaires interdisciplinaires logées sur le site Cardinal Lemoine à l'arrière de l'ancienne École Polytechnique. Une rénovation complète du site est en cours par l'agence Moussafir et François Cusson associés, les travaux débutés en décembre 2016 n'étant, à ce jour, pas encore achevés. Les chaires de L'Institut du monde contemporain, à l'exception de la chaire d'Anthropologie de la nature du Professeur Descola implantée sur le site Cardinal Lemoine, sont regroupées quant à elles dans les locaux rénovés du site Ulm du Collège de France.

Sorbonne de Nénot, adossé au lycée Louis le Grand de [l'architecte] Charles Le Cœur. Selon Jean-Louis Cohen, titulaire de la chaire intitulée « Architecture et forme urbaine² » au Collège de France, ce dernier est une « personnalité architecturale attachante », un « collage dans le quartier de l'université » résultat d'ajouts successifs juxtaposés et réhabilités correspondant notamment à l'évolution des usages.

2 : <https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/inaugural-lecture-2014-05-21-17h00.htm> consulté le 7 mars 2016.

Pour étudier l'arabe, l'hébreu, le grec ancien ou les mathématiques, une simple pièce pouvait accueillir l'enseignement de ces différentes disciplines et la consultation des ouvrages. Puis les productions architecturales évoluèrent de la pièce bureau à la salle plan de travail-paillasse, la salle-appareil, la salle-plateforme technologique. Des premiers bâtiments, les Hôtels Tréguier et de Cambrai, en passant par les laboratoires scientifiques édifiés au moment de la Seconde guerre mondiale par les frères Guilbert, les amphithéâtres et espaces publics avec enregistrement et retransmission en direct dessinés par Wilmotte & associés et Huet en 2004, et les laboratoires, espaces de travail et de convivialité développés par Jacques Ferrier Architecture (JFA) en 2015, la recherche et l'enseignement au Collège de France ont suivi les évolutions des connaissances reconnues mondialement par l'attribution depuis 1965 de sept prix Nobel en médecine, physiologie, chimie et physique.

I- Le bâtiment Chalgrin (1772-1804)

En 1774 avec la « chimie générale », les premiers enseignements de sciences expérimentales nécessitant des laboratoires au Collège de France sont fondés. L'architecte Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811) élève d'Étienne-Louis Boullée (1728-1799) est désigné en 1772 pour réaliser un projet architectural abritant entre autre ces nouveaux programmes. Le bâtiment qui sera terminé en 1783 comprend un rez-de-chaussée destiné à l'enseignement, tandis que les deux étages supérieurs accueillent des logements.

Les plans les plus anciens présentant l'appellation de laboratoire créent une relation directe entre amphithéâtre et laboratoire. Ceux de l'architecte Antoine Vaudoyer (1756-1846) qui concernent l'aménagement du bâtiment Chalgrin, montrent « une salle des produits de la chimie » en communication directe avec l'amphithéâtre. L'historien des sciences, Sacha Tomic³ nous précise qu'à partir de 1804, au Collège de France, le chimiste « *Thénard agrandit l'espace*

3 : actuel docteur d'histoire et d'épistémologie des sciences, chimiste de formation.

d'enseignement en multipliant les dépendances de l'amphithéâtre. Il y présente pendant son cours des expériences minutieusement préparées dans l'atelier de chimie par son préparateur : elles arrivent après l'explication théorique⁴ ». L'amphithéâtre permet donc de donner à voir tandis que le laboratoire prépare l'exécution de la démonstration. L'enseignant énonce et désigne dans l'amphithéâtre ce que le démonstrateur élabore dans le laboratoire. « Cette structure, [de mise en relation amphithéâtre/laboratoire] commune à l'ensemble des établissements, constitue le socle de l'enseignement de la chimie et amène à considérer le laboratoire [à l'époque] comme une extension naturelle de l'amphithéâtre.⁵ »

Cependant, un plan⁶ de l'architecte Pierre-Charles Gourlier (1786-1857) suggère un état qui aurait été « inchangé » depuis la construction de Chalgrin, son prédécesseur. Les « laboratoires » sont nettement séparés de l'amphithéâtre de chimie par un amphithéâtre de langues. Par ailleurs, la salle de préparation est mise à distance de l'amphithéâtre par la jonction d'une circulation vestibule-amphithéâtre. Ce type d'agencement se serait généralisé au XIX^e siècle.

Durant cette période 1772-1804, nous avons observé que le premier laboratoire du Collège de France jouxtait l'amphithéâtre d'anatomie et de chimie. Puis nous avons remarqué une augmentation significative de la surface des espaces dédiés à la chimie. Nous avons pu distinguer deux types de laboratoires, certains accolés aux amphithéâtres, destinés à présenter des expériences lors de cours magistraux, d'autres séparés de ces derniers, et permettant de développer les travaux de recherche expérimentales.

II- Le bâtiment Letarouilly (1819-1841)

L'acquisition de nouveaux terrains va permettre de générer des projets tendant à désenclaver et réorienter le collège vers la rue Saint-Jacques.

L'architecte Paul Letarouilly (1795-1855) proposera des projets à partir de 1833 et la construction sera livrée en 1841. Une pièce de dépendance de la chimie aussi indiquée comme laboratoire et deux pièces au 1^{er} étage sont ajoutées aux espaces dédiés à cette discipline dans le projet Chalgrin. L'unité⁷ de chimie est composée en rez-de-chaussée de deux laboratoires et d'une salle des produits chimiques, ainsi que d'un amphithéâtre de chimie sur deux étages et de deux pièces destinées au « Professeur de chimie » au 1^{er} étage. Toutes les pièces en rez-de-chaussée ont des accès indépendants.

4 : Tomic Sacha, *Le cadre matériel des cours de chimie dans l'enseignement supérieur à Paris au XIX^e siècle*, Histoire de l'éducation, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://histoire-education.revues.org/2326> ; DOI : 10.4000/histoire-education.2326.

5 : Tomic Sacha, *ibid.*

6 : N'ayant probablement pas été suivi de travaux.

7 : Nous nommerons ainsi les entités spatiales destinées à une discipline.

Nous pouvons supposer que les expérimentateurs présents dans le laboratoire de la place de Cambrai pouvaient acheminer les préparations prévues pour les démonstrations par un corridor ou bien par un percement du mur entre l'amphithéâtre et le corridor présent sur le plan suggérant un dispositif de type « passe-plat ». Le Collège de France va augmenter ses capacités d'accueil en démultipliant les unités pédagogiques. Alors que précédemment la chimie partageait son amphithéâtre avec l'anatomie, désormais en 1841, les deux disciplines sont dissociées. Les accès aux espaces des différents champs d'enseignement sont indépendants ce qui crée un système d'unité pédagogique. Ces entités rassemblent un amphithéâtre (RdC), une ou plusieurs salles de préparation (RdC) et des bureaux (1^{er} étage). Les espaces réservés aux logements des enseignants se réduisent, ceux-ci étant progressivement remplacés par d'autres destinés à la transmission ou à la préparation des expériences scientifiques.

En outre à la même époque, la manière d'enseigner fait débat ce qui induit des prises de positions architecturales. Le Muséum national d'histoire naturelle fait le choix de suppléer « *l'enseignement pratique du laboratoire*⁸ [à] *l'enseignement purement oral de l'amphithéâtre* ». Edmond Frémy, professeur de chimie, sera l'instigateur de cette démarche et cherchera à former des élèves « réellement chimistes » et non pas simplement « savants en chimie⁹ ». L'architecte du bâtiment de laboratoire du Muséum, Jules André (1819-1890) s'inspirera du rapport d'Adolphe Wurtz. Ce dernier consigna des informations sur les laboratoires pédagogiques des universités outre-Rhin dont les laboratoires de chimie de Bonn, Berlin, Leipzig et Vienne¹⁰. Adolphe Wurtz présentait « *les conditions indispensables au bon fonctionnement d'un laboratoire de chimie : espace, air, lumière, clarté, canalisations pour l'acheminement ou l'évacuation des liquides et des gaz, articulation entre enseignement et recherche.*¹¹ ». La conception de ces espaces spécifiques mobilisa les architectes. Anatole de Baudot (1834-1915) qui construisit le lycée Lakanal de Sceaux en 1885 et fut élève d'Henri Labrouste (1801-1875) s'indigna lors de la construction de la faculté des sciences (1885-1901) de la Sorbonne par Henri-Paul Nénot (1853-1934), que cet édifice possédât « *une esthétique qui nie la fonctionnalité de l'édifice. (...) En matière de laboratoire, il ne s'agit pas de faire du beau mais de faire bien, et à coup sûr cela exige des connaissances scientifiques que les architectes n'ont guère* »¹².

8 : Tissandier Gaston, *Les nouveaux laboratoires de Muséum d'histoire naturelle*, La nature - revue des sciences, N°1 à26, 1873, pp.5-7.

9 : Frémy Edmond, *Les laboratoires de chimie*, Encyclopédie chimique, Paris, Dunod, t. 1 (2), 1882, p.779.

10 : Wurtz Adolphe, *Les hautes études pratiques dans les universités allemandes*, rapport présenté à son excellence le ministre de l'Instruction publique, Paris, imprimerie impériale, 1870, 82p. et XVII pl.

11 : Hottin Christian, *L'Architecture des établissements d'enseignement supérieur, Universités et grandes écoles à Paris*, Les palais de la science, Action artistique de la Ville de Paris, Paris et son patrimoine, 1999, p.117.

12 : Baudot Anatole, *Question d'architecture scientifique*, in «Revue scientifique», n°20, 12 novembre 1904.

III- Le collège de France : des édifices spécifiques

Les bâtiments Guilbert & Leconte (1901-1958)

De la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, l'institution du Collège de France acquiert des terrains jouxtant le pourtour de l'édifice au Sud et à l'Ouest. Ces espaces sont construits de petits édifices¹³, appendices, appentis ou sorte de buanderies implantés en dépit de la composition générale existante. Les constructions semblent avoir été réalisées au gré des besoins. La configuration intérieure des bâtiments existant de cette période est indéterminée.

13 : D'après les photographies d'époque, un à deux étages.

Au début du XX^e siècle, les professeurs du Collège de France décrivent l'état vétuste des équipements. Pierre Emile Levasseur, administrateur (1903-1911) écrit dans un rapport en 1910 : « (...) *il y a une insuffisance absolue de locaux et d'emplacement pour les professeurs de sciences (...)*¹⁴. » Pendant plus d'une décennie, l'institution se mobilise pour demander à l'Etat l'assainissement et l'agrandissement du Collège.

14 : Archives du Collège de France, F-IV-a-10b, Rapport de Pierre-Emile Levasseur (1828-1911), administrateur, sur les bâtiments du Collège de France (versions manuscrite et dactylographiée ; 1910), p.4.

Les arguments employés sont les suivants :

- la comparaison du Collège de France avec les autres établissements français ou étrangers : « *Il faut que ses laboratoires, ses collections, sa bibliothèque, en un mot tous ses moyens de travail le mettent au moins sur un pied d'égalité avec les établissements similaires de l'étranger.*¹⁵ », « *le manque d'espace ne permet ni d'accueillir les travailleurs qu'il serait le plus désirable d'y attirer, ni même d'offrir, à ceux qui y viennent malgré tout, les ressources dont ils auraient besoin.*¹⁶ »

15 : Archives du Collège de France, document F-V-a 8, Note de Maurice Croiset (1911-1929), administrateur, sur l'état du Collège de France au début de 1918, p.12.

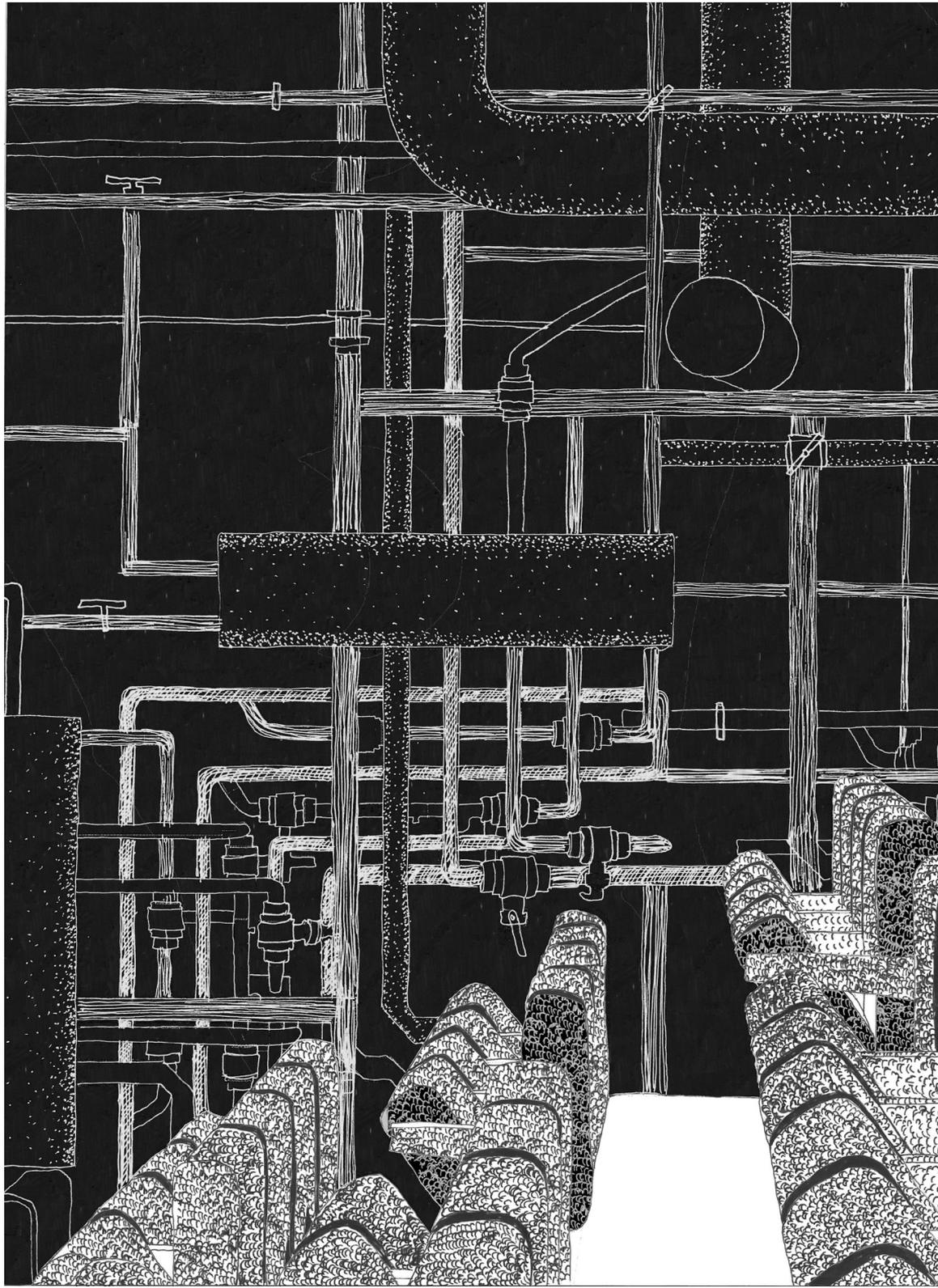
- la renommée, « *Je rappelle que quand un savant étranger vient visiter le Collège, il s'étonne que des travaux scientifiques qui ont eu du retentissement dans le monde ont pu être exécutés dans ce local.*¹⁷ »

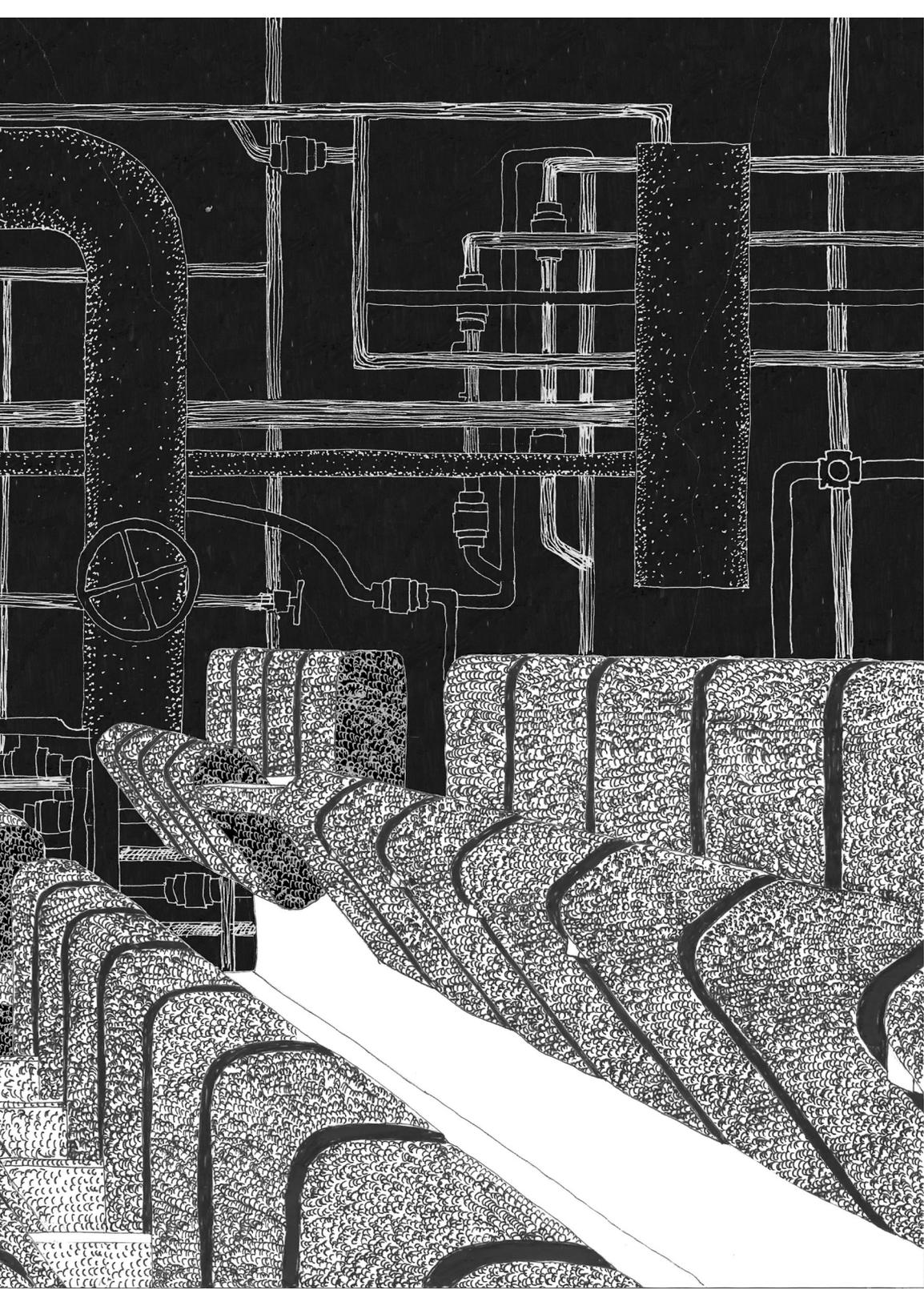
16 : Ibid, p.15.

17 : Archives du Collège de France, F-IV-a-10b, op. cit., p.7.

L'architecture doit ici répondre aux besoins tant fonctionnels, en augmentant la capacité d'accueil, que symboliques en reflétant le prestige de l'établissement. Maurice Croiset, Administrateur (1911-1929) explique en 1918 que des projections pour l'agrandissement du Collège ont été envisagées dès 1901 sans être réalisées. Les projets d'agrandissement vont être finalement conduits par l'agence Guilbert.

Evolution des propositions d'agrandissement par l'agence Guilbert. Albert Guilbert (1866-1949) est le père de Jacques Guilbert (1900-1948). Le premier a été formé par les architectes





Jules André (1819-1890) et Victor Laloux (1850-1937), le second a reçu l'enseignement d'Auguste Perret (1874-1954). C'est en tant qu'architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux qu'Albert Guilbert est amené à travailler sur le projet d'agrandissement du Collège de France en y associant son fils. L'agence Guilbert présentera plusieurs propositions de projets avant de réaliser des édifices dédiés aux sciences expérimentales.

En étudiant ces derniers jusqu'à leur réalisation, nous avons remarqué la volonté des architectes de proposer des projets de constructions nouvelles et distinctes du bâti existant. Le projet qui fut réalisé est en effet composé d'une entité de trois bâtiments accolés, distincts du corps historique des édifices Chalgrin et Letarouilly.

Logiques internes aux bâtiments des Guilbert

Bâtiment de chimie organique et minérale - 1929

Le bâtiment de chimie se présente comme un parallélépipède rectangle tronqué aux angles. Il est séparé en deux par un axe de symétrie qui délimite les deux pôles de connaissance, chimie organique et chimie minérale. Les deux parties de l'édifice sont distribuées par une circulation positionnée sur l'axe de symétrie longitudinal de l'édifice et qui dessert de part et d'autre des pièces de surfaces variables. La paroi du couloir est dédoublée par endroit afin d'y loger les gaines techniques. Des loggias sont aménagées à l'extrémité Ouest du bâtiment pour des expériences en plein air.

Bâtiment des amphithéâtres - 1933

Le bâtiment des amphithéâtres est un bâtiment de taille modeste qui possède deux fonctions : Il permet l'accueil et la distribution des usagers dans les deux édifices auquel il est relié ainsi que l'accès aux espaces de transmission de savoirs que sont les deux amphithéâtres.

Bâtiment de physique - 1939

Cet édifice se présente en plan comme une sorte de triangle tronqué, percé d'une cour en son milieu. Pour y accéder, il faut pénétrer dans le bâtiment des amphithéâtres. Deux escaliers situés aux angles de la cour viennent desservir les étages. Les salles sont situées sur les pourtours de l'édifice tandis que les couloirs vitrés sont placés côté cour. Le même mécanisme de placement des gaines que pour le bâtiment de chimie organique et minérale est mis en place.

Faute de représentations en suffisamment grand nombre, l'analyse de la disposition intérieure des laboratoires par rapport à leur fonction n'a pas été possible.

Bâtiment Leconte -1958

Le bâtiment de biologie ne sera réalisé qu'en 1958 par André Leconte, architecte en chef et inspecteur général des bâtiments civils et palais nationaux. Ce bâtiment mettra près d'un demi-siècle avant d'être construit et durant cette période, comme précédemment, les scientifiques s'impatientent.

L'architecte André Leconte (1894-1966), reprendra la proposition d'implantation des Guilbert en gardant un bâtiment indépendant à l'angle des rues du cimetière St-Benoît et de la rue St-Jacques. Pour accéder à ce bâtiment, il faut traverser la cour d'honneur, franchir le vestibule du bâtiment Chalgrin, traverser une rue intérieure, et monter quelques marches surplombant une cour anglaise. Le bâtiment Leconte est desservi à chacun de ses extrémités par deux escaliers reliés entre eux par un couloir central. Sur les plans et coupes de 1958, une séparation entre les fonctions des espaces situés au sud et au nord du couloir est clairement figurée : au nord, les laboratoires, et au sud, les « laveries », « petits ateliers », « salle de balances », « salle d'instruments », ces derniers espaces étant subordonnés aux premiers. Ils sont reliés entre eux par un couloir central. La paroi du côté laboratoire (côté nord) est dédoublée permettant l'insert de gaines et placards.

« Le nombre d'étages a été réduit autant que possible et conçu avec des retraits propices au bon éclairage du lycée Louis-Le-grand.¹⁸ ». Cette proposition correspond à l'avant-projet. Nous n'avons pas été en possession des plans ultérieurs de Leconte. Il est donc possible qu'il y ait eu des modifications entre cette étape décrite et la réalisation.

Dans les réalisations Guilbert et Leconte, se dessine la systématisation des besoins en créant des plans fonctionnels où les espaces techniques sont repérables. La prise en compte d'un programme spécifique se répercute sur le plan du projet.

IV- Réhabiliter le collège de France (1991-2015)

Contexte, financement et phases de projet

La rénovation du Collège de France naît de plusieurs constats :

18 : Archives du Collège de France, document F-VI-a 58, 18 mars 1939, Rapport de l'inspecteur général de la 1ère Division des bâtiments civils à Monsieur le Ministre de l'Education Nationale (Bureau des bâtiments civils et des palais nationaux.), Camille Lefevre.

- La détérioration des locaux. En 1991, lors d'une des réunions d'administration du Collège, Jacques Glowinski décrit « *l'état déplorable et l'insécurité des locaux d'enseignements et de plusieurs bâtiments de laboratoires du site Marcelin-Berthelot. Ce problème est prioritaire car la vétusté de ces locaux ne permet plus au collège de remplir ses missions*¹⁹ ».

- Une organisation des locaux à reconsidérer. Les fonctions du Collège étaient jusqu'alors mêlées, les lieux d'enseignement étant juxtaposés aux espaces de recherches. Les auditeurs venus assister aux différents cours étaient par conséquent enclins à se disperser dans le site. Une des volontés du programme était de repenser cette organisation de sorte à hiérarchiser les accès, notamment pour des raisons de réglementation de sécurité liée aux zonages, aux risques relatifs à la conduite d'expérimentations (explosion, incendie, radiation, contamination), aux conditions de maintien des stocks (température, lumière, incompatibilité des produits entre eux) et des flux de matières et déchets (toxicité, brûlures).

La rénovation du Collège de France sur le site Marcelin Berthelot s'est déroulée en 3 phases.

La première s'attachait à la restructuration des bâtiments Chalgrin & Letarouilly pour concentrer l'accueil des publics, les différents amphithéâtres ainsi que les espaces administratifs. Le projet fut géré par la « Mission des grands travaux » instituée par François Mitterand²⁰ et financée par les Ministères de l'éducation et de la culture. Associé à Jean-Michel Wilmotte, Bernard Huet gagne le concours. L'inauguration a lieu en 1998²¹ par Jacques Chirac, président de la République de l'époque.

La deuxième phase était destinée à la réhabilitation de deux des trois bâtiments Guilbert, ainsi qu'à la construction d'une bibliothèque. La phase 2 fut inaugurée en 2009.

La troisième étape concernait le bâtiment de physique de l'entité Guilbert et a été gérée par l'opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture (Oppic). Il s'agissait de rénover les laboratoires et de créer un centre d'accueil pour les titulaires des chaires annuelles internationales et ainsi de « *faciliter l'accueil des scientifiques étrangers et les relations internes, scientifiques et sociales*²² ».

En 2016, une partie du bâtiment Biologie, qui n'avait pas fait l'objet de chantier pendant la réhabilitation de 1991-2014, a été rénové par l'agence DA.

19 : Glowinski Jacques, Cardinali François, Le Cerveau-Architecte, *Le Collège de France dans le XX^{ème} siècle*, Editions Michel de Maule, Paris, 2016, p.18.

20 : Président de la République de l'époque.

21 : Président de la République de l'époque.

22 : Archives du collège de France, Restructuration du collège de France, op.cit., p. 3.

Réalisation du projet de rehabilitation 1991-2014

23 : Archives départementales de la Ville de Paris 2474 W 33.

24 : Agence parisienne d'urbanisme, étude du contexte réglementaire et urbain des projets EPAURIF situés dans les 5^{ème}, 6^{ème} et 13^{ème} arr., mars 2013.

25 : Glowinski Jacques, Cardinali François, op. cit., p. 139-140.

26 : Médiathèque du Patrimoine, 6/10/2003, n° A200319972, Avis de l'Inspecteur général des monuments historiques, PA00088405, Benjamin Mouton.

Sur le site Marcelin Berthelot du Collège de France sont inscrits au titre des Monuments Historiques par les arrêtés du 6 janvier 1926²³ et du 25 novembre 1993 : « *la façade la rue Saint-Jacques, le portail sur la place Marcelin-Berthelot* », « *Les façades et toitures sur rues et cours des bâtiments de Chalgrin et Letarouilly, (...) ainsi que des façades et des toitures sur rues et sur cours du bâtiment de Guilbert et son vestibule.*²⁴ ». La maîtrise d'ouvrage trouvait « *plus efficace et moins onéreux de détruire les trois bâtiments accolés de laboratoire et d'en reconstruire un seul répondant mieux à nos besoins* »²⁵ dans le but d'agrandir la surface disponible des laboratoires. Dans son rapport sur le permis de démolir, l'Inspecteur général des monuments historiques écrit : « *La présente demande de permis de démolir propose une vigoureuse intervention de réhabilitation qui frise le façadisme. Le projet d'aménagement qui est joint permet de mieux comprendre la motivation, et s'il présente une amélioration incontestable de la distribution intérieure, il entraîne des altérations de l'architecture, qui devraient pouvoir être corrigées pour la plupart, sans porter atteinte à l'économie du projet*²⁶ ».

La réhabilitation du Collège de France a permis de séparer les différentes fonctions du site : le bâtiment Chalgrin abritant l'accueil du public et les espaces administratifs (bibliothèque, archives et amphithéâtres) et les bâtiments Leconte et Guilbert mettant à distance les laboratoires de sciences expérimentales. Cette distinction permet une gestion des flux simples entre les différents usagers, personnels ou auditeurs. L'enveloppe des édifices a globalement été conservée. La majorité des planchers et murs intérieurs ont été détruits et remplacés par des constructions neuves.

En ce qui concerne le projet de JFA, nous avons constaté que le plan est composé d'aires fonctionnelles et que le dessin des gaines occupe des surfaces considérables. Un dédoublement de la paroi de la circulation crée l'espace nécessaire pour les protéger et ainsi les dissimuler. Cette situation met physiquement à distance la distribution des espaces d'expérimentations.

CONCLUSION Confiner in fine

Au travers de l'étude de l'évolution chronologique et architecturale du site Marcelin Berthelot du Collège de France, nous avons observé une demande sempiternellement renouvelée de financements pour l'amélioration des bâtiments de recherches

en science expérimentale. Les travaux successifs ont amené une dissociation progressive des lieux de savoirs des espaces d'expérimentations ainsi qu'une meilleure prise en compte des besoins techniques conduisant à distinguer avec netteté, dans l'écriture architecturale, ces éléments « servants », des espaces « servis » de production de la recherche (pour employer un mot de Louis I. Kahn, cf. Salk Institute en Californie du Sud). Plus la pratique des expérimentations se développe et plus les retours de ces expériences enrichissent de nouvelles modalités d'expérimenter, avec des techniques améliorées et des réglementations adaptées au fur et à mesure, prenant en compte la sécurité des usagers et des visiteurs ou des simples voisins de proximité des laboratoires enchâssés dans le Paris historique.

L'indice est d'ailleurs déjà là sur l'un des édifices du Collège de France, lorsqu'on se place rue St-Jacques, dos à la Seine un peu en contrebas de la rue des écoles du côté de l'hôtel de Cluny, des cheminées créent une frise de métal luisant. On les envisagerait davantage sur une usine qu'au dessus d'un lieu de production et de diffusion de connaissances en plein Paris. Ces protubérances insolites se présentent comme des signes d'une sorte de bâtiment-machine insoupçonnable dans l'édifice qui ne serait pas sans nous rappeler la description d'Eugène Viollet-le-Duc (1814 – 1879) dans son dictionnaire raisonné²⁷ de l'architecture française qui décrit la « tuyauterie » de la cuisine du XII^e siècle de l'abbaye de Fontevraud. Par ailleurs, en Grande-Bretagne, cette forme particulière de bâtiment organisant « la circulation d'air » de la cuisine porte le nom de « the Abbot's kitchen²⁸ ». Aussi observée à l'abbaye de Glastonbury²⁹, elle aurait inspiré le premier laboratoire de chimie expérimentale à l'université d'Oxford.

De l'autre côté du globe, l'image du Salk Institute for biological studies cadrant l'océan pacifique dans une perspective scénarisée magnifiant le génie du lieu nous fait presque oublier que l'établissement abrite des laboratoires de sciences expérimentales.

L'architecte Louis I. Kahn (1901 -1974) s'était employé à « donner aux tuyaux un étage spécifique³⁰ ». Kahn précisait : « L'espace au-dessus de chaque laboratoire est en réalité un laboratoire de tuyaux de 2,70m, où les agents de service peuvent installer du matériel pour les expériences et changer les canalisations à volonté »³¹. Cet étage technique permet non seulement de faire disparaître de la vue ces tuyauteries mais aussi de réorganiser la machinerie des laboratoires et les systèmes de pompes

27 : BnF, <http://www.catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb340058548>, consulté le 12/04/2018.

28 : en français, « cuisine de l'abbé ».

29 : dans le Somerset consulté le 3 Janvier 2018 : <http://www.prewettbizley.com/graham-bizley-blog/the-abbots-kitchen-at-glastonbury-abbey>.

30 : « *giving the pipes a floor of their own* » in *Conversations with Jack MacAllister*, La Jolla, CA, 12 June 2001. Cité par Thomas Leslie in *The journal of architecture* vol 8 Spring 2003. « Things in their best order : technical aspects of the Salk Institute and their role in its design. » Jack MacAllister fut l'architecte chef de projet du Salk sous la direction de L.I. Kahn.

31 : « *I do not like ducts ; I do not like pipes. I hate them really thoroughly, but because I hate them so thoroughly I feel they have to be given their place. If I just hated them and took no care, I think they would invade the building and completely destroy it.* » In Alessandra Latour Louis I.Kahn, writings lectures, interviews, NY Rizzoli 1991 pp 258-263, cité par Thomas Leslie in « not for the Fainthearted » 1971. *The journal of architecture* vol 8 Spring 2003. « Things in their best order : technical aspects of the Salk Institute and their role in its design. ».

qui rendaient les espaces d'expérimentation fort inconfortables. Kahn avait en effet demandé aux scientifiques : « *N'est-ce pas fatigant avec tous ces bruits ?* » Et l'architecte rapporta que les chercheurs répondirent : « *Le bruit des réfrigérateurs est terrible; le bruit des centrifuges est terrible ; le filtrage de l'eau est terrible. Tout était terrible y compris le bruit du système de climatisation.(...) Je [Louis Kahn] séparaï les bureaux des chercheurs du laboratoire et les plaçais sur le jardin*³² ».

32 : Kahn Louis,
*Silence et lumière :
choix de conférences
et d'entretiens*, 1955-
1974, Editions du
Linteau, 4^{ème} réédition,
2006, p197-198.

La cuisine Abbott d'Oxford ou de Fontevraud près de Saumur et le Salk de San Diego sont des illustrations d'adaptations architecturales aux problématiques techniques exigées par la biologie ou la chimie. La « cuisine », laboratoire-type, entre dans le bâtiment principal ou devient ce dernier comme une vaste cuisine avec des zones spécifiques, des étages ou des inter-espaces dédiés aux flux de matières, le parangon étant la station spatiale où l'habitat est une succession de boîtes et cellules d'expérimentations en gigogne, la station spatiale telle « une machine à expérimenter » où les habitants sont tous, *in fine*, des chercheurs et chercheuses scientifiques.

Sophia Verguin

Séminaire de recherche : Lectures de l'espace social transformé

ENSA Paris Val-de-Seine

Enseignant : Laurent Gaissad.

Lorsqu'Armelle Breuil s'est présentée à moi, je ne mesurai tout à fait ni la portée, ni l'urgence du questionnement qu'elle proposait de nous offrir. Certes, la dimension spatiale des usages de drogues ne m'avait pas échappé, notamment sur les territoires récréatifs, sexuels et psychotropiques que j'avais étudiés récemment. Chargé d'ethnographier les usages liés à la consommation et au trafic de psychotropes pour Tendances Récentes et Nouvelles Drogues (TREND)¹ ces dernières années, j'insistais en effet sur le caractère fortement territorial et identitaire de ces phénomènes, et sur les mobilités générées à la fois par le désir et par les addictions, comme sur les risques socio-sanitaires associés.

1 : Dispositif d'observation et de veille de l'Observatoire Français des Drogues et des Toxicomanies (OFDT).

Ces *subcultures* m'étaient donc familières, mes propres thématiques de recherche s'étant nourries d'un goût pour les décalages, ou même les tensions, entre les lieux conçus et les lieux vécus. Je les saisisais non seulement dans la trame urbaine, à l'instar des « frasques » chères à Anne Cauquelin, ou des stances poétiques de Jacques Sansot, mais jusque dans la gestion des environnements aménagés, festifs, culturels, naturels, que le social déjoue en autant de formes spatiales « intermédiaires », des habitudes du coin de la rue aux amples réseaux de circulations transnationales, en passant par l'horizon des secrets en rase campagne.

Au long cours, je m'étais fait à l'évidence que les pratiques sociales clandestines produisaient un espace public *autrement* légitime. Quelle belle découverte, au travers de la recherche menée

par Armelle Breuil, que les arts et métiers de l'architecture soient allés dans la même direction ! Nous avons en commun la lecture de *Pornotopie* et de *Testo Junkie* de Paul B. Preciado² comme point de départ, et un goût partagé pour les simulacres et l'hyper réalité des hétérotopies foucaaldiennes. La rencontre de nos intérêts à dévoiler les liens entre l'espace psychique et l'espace physique ferait le reste, au prisme des nombreux problèmes que leur ignorance, pour le dire comme le pionnier Kiyomi Izumi, continue d'engendrer à l'échelle urbaine.

2 : PRECIADO Paul, 2010. *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Flammarion ; 2008. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset.

La diversité des appropriations territoriales dérogeant à la morale riveraine souligne pourtant toujours de manifestes continuités chez les groupes en présence : de tels territoires urbains ne sont pas simplement annexés ou contigus aux autres espaces sociaux d'une ville-mosaïque qui ne ferait que juxtaposer des étrangers les uns aux autres. Les ethnographes de la première École de Chicago eux-mêmes ont montré peu d'intérêt pour les « faits ordinaires de transition » [the ordinary facts of transiency], suivant David Matza, pour qui : « leur approche de la superposition [overlap] était minimale. Ils exacerbent la séparation entre les mondes déviants et conventionnels, construisant trop fermement des frontières »³.

3 : MATZA David, 1969. *Becoming deviant*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, p. 70. Ma traduction.

Bien sûr, l'exemple des « territoires psychotropiques » montre aussi comment, en ville, une forme manifeste d'altérité ou de trafic peut en masquer une autre. Des travaux récents⁴ décrivent les transformations socio-urbaines opérées par l'effet conjoint des cultures festives nocturnes et de la « gaytrification »⁵ dans le quartier de Chueca à Madrid, jusqu'alors notoirement consacré au marché des drogues illicites et aux publics « marginaux » associés. C'est de ce point de vue que je mène dernièrement des recherches sur le circuit festif gay et la polyconsommation de drogues en vogue dans ces réseaux sociosexuels métropolitains en Europe. L'enquête multisite révèle des formes d'annexions inédites à l'interface de l'espace public et privé : la dimension corporelle des déplacements en ville articule le mouvement collectif en autant de lieux traditionnellement établis et dédiés à la fête sous drogue pour, à l'inverse, le désarticuler en déplacements physiques et individuels à domicile, médiatisés par les applications de rencontre sexuelle géolocalisée.

4 : GUERIN Florian, 2017. *Enjeux socio-urbains du noctambulisme. Les cas de Paris et Madrid au début du XXI^e siècle*, Thèse de Doctorat en Aménagement de l'espace et Urbanisme, Lab'Urba, Université de Paris-Est.

5 : GIRAUD Colin, 2014. *Quartiers gays*, Paris, Presses universitaires de France.

Avec le projet d'interroger le motif des psychotropes au regard de l'architecture, il a d'emblée été question pour Armelle

Breuil d'assembler divers éléments d'un métier en tension, mais pas seulement : de l'imaginaire à la gestion des risques, en passant par l'urbain et, nécessairement, par le politique, l'objet de cette recherche exploratoire semblait devoir peiner à trouver place tout en s'affirmant en filigrane des désirs d'ailleurs d'une profession en crise. Le défi était donc de taille à vouloir exhumer et articuler entre elles les relations parfois discrètes, souvent expérimentales, mais toujours actuelles de l'architecte au déplacement psychique et identitaire en jeu dans les usages de drogues et, à bien des titres, comme on va le voir, dans la profession.

Il en ressort un mémoire-voyage dans une histoire densément documentée de la discipline. On redécouvre une conception architecturale très tôt emprise de son double et trouble potentiel d'altération et d'adaptation, cherchant à estimer les perceptions spatiales et temporelles de l'autre, désirant approcher son point de vue sur les lieux de cure en santé mentale en particulier. Et ceci, dès l'origine, dans un souci professionnel qui aura tracé, jusqu'à la plus récente actualité, les contours d'une *care* architecture.

Ceci étant, la réflexion d'Armelle Breuil procède avant tout d'un basculement très réussi : d'une période où les liens politiques et culturels entre architecture et psychotropes s'intensifient à foison autour d'expérimentations collectives radicales et non moins créatrices, on serait passé à la gestion biomédicale d'un risque nécessairement relocalisé, et désormais encadré par la santé publique. L'exemple des Salles de Consommation à Moindres Risques prises à témoin dans l'évidence comparative entre Paris, Copenhague et Oslo venait soutenir naturellement et avec rigueur le questionnement qui engage à des recherches futures. Cela ouvre de belles perspectives à la conception d'espaces « safe », durables ou provisoires, mais évitant l'écueil d'une surveillance généralisée et qui ne tomberaient pas nécessairement non plus dans la médicalisation ou l'entreprise de morale. Cette transition biopolitique est bien celle où s'affirme toute la qualité de cette contribution innovante, en même temps qu'une bonne part des enjeux aujourd'hui associés au devenir de l'architecte entre gouvernance et autonomie.

Laurent Gaissad



Psychotropes et architecture : d'une architecture psychotropique à une gestion socio-spécialisée des risques

Introduction

L'usage de drogue, intrinsèquement lié avec l'histoire de l'humanité dans le cadre de rituels sacrés, pour des vertus médicinales et comme divertissement a été interdit par les politiques en Europe au XX^e siècle. Ce changement de diplomatie, lié à des politiques raciales ou de ségrégations a eu des conséquences sur de nombreux domaines. Nous sommes aujourd'hui dans un cas de figure où l'on encadre, voire institutionnalise la prise de drogue avec les salles de consommation, la politique actuelle cherchant à déloger la consommation des lieux urbains vers des lieux fermés. Les architectes n'ont cessé de parler de crise de l'architecture avec la volonté de plusieurs mouvements de s'opposer au modernisme ou autres mouvements forts de l'époque via une critique pure, un contre-mouvement ou de façon plus radicale une non-architecture. La crise se lit alors sur un plan économique par un manque de moyens et un plan biopolitique avec un désir de contrôle. Aujourd'hui l'idée de dépression est toujours bien présente, à travers les crises humanitaires ou sociales, mais aussi financières. L'architecte se doit d'y pallier. En analysant l'évolution de la relation entre psychotropes, architecture et architectes, l'architecture il s'agissait de se demander dans quelle mesure nous sommes passés d'une période où les liens politiques et culturels entre architecture et psychotropes s'intensifient autour d'expérimentations collectives radicales à une gestion biopolitique des espaces d'un risque désormais encadré par la santé publique.

I. Les drogues, outil de conception architectural

I. A. Psychomimetisme.

Au cours des années 50 le LSD est régulièrement utilisé pour des expériences sur les patients par des psychiatres pour combattre l'alcoolisme ou la dépression, et notamment le psychiatre Humphry Osmond, qui invente le mot *psychotrope*. En 1954, l'architecte Kiyō Izumi est sollicité pour réaliser l'extension de l'hôpital de Weyburn à Saskatchewan au Canada dont Osmond est surintendant. L'hôpital construit en 1920 incarne tous les problèmes moraux posés par ces institutions, avec des conditions de détention des « malades mentaux » inacceptables. Izumi ingère sous la surveillance d'Osmond de nombreuses fois du LSD dans un but de psychomimésis, en cherchant à avoir les mêmes sensations que ses patients schizophrènes. De leurs conversations un concept architectural émerge: le « sociopétal ». L'architecte est choqué par l'empathie qu'il éprouve: il peut « ressentir » l'hostilité des gens qui l'entourent. Les moindres détails qui lui paraissaient d'une banalité profonde l'étonnent, tels que la monotonie de la couleur et l'uniformité de l'espace. Izumi sent par exemple qu'il est important d'entrer facilement dans un espace sans sentir que l'on dérange ou sans entrer dans l'espace psychique de quelqu'un. Izumi décrit des sensations désagréables telles que la réflexion de certains matériaux réfléchissants qu'il qualifie « d'intimidante », ou des troubles acoustiques. Le psychiatre Abraham Hoffner rappelle que la schizophrénie ne vient pas de l'environnement mais qu'il peut amplifier ou non ce que le schizophrène ressent. Izumi en fait l'expérience. Le LSD altère ses perceptions, ses émetteurs et transmetteurs sont métamorphosés mais l'espace qui n'était pas angoissant jusqu'alors prend une autre dimension. Izumi dira que si les architectes veulent proclamer une part de réussite personnelle lors de projets sociaux, ils doivent aussi être prêts à supporter les conséquences en cas d'échec. Ses écrits laissent supposer une « universalité » des effets de la schizophrénie et du LSD. Si Izumi pense l'espace du « malade », il n'interroge pas la place du schizophrène dans un tel établissement, son système d'exclusion par rapport au travail, à la famille, à la parole : sa méthode ramène une fois de plus le « malade mentale » à sa « pathologie », et cherche à lui donner un cadre propice au contrôle, l'expérience psychotrope cherche à compatir avec l'usager plutôt qu'aider à la création.

I. B L'expérience psychotrope

L'usage de drogues est largement documenté dans les domaines artistiques associé dans l'imaginaire collectif au besoin de création constant (Thomas de Quincey et l'opium, Charles Baudelaire et le haschich, Aldous Huxley et le LSD etc). En architecture, l'usage de psychotropes a lui aussi en partie, stimulé la création architecturale de la contre-culture dans les années 60. L'article « LSD: A Design Tool? »¹ rassemble plusieurs témoignages d'utilisation de drogues comme outil architectural de conception, dont ceux des architectes Eric Clough et Henrik Bull après une expérience menée par la « Foundation for Advanced Study » à Menlo Park en Californie. Les médecins de l'organisation ont donné une dose de psychédéliques à une sélection de 27 hommes qui devaient se présenter à la séance avec un problème à résoudre, suivant un protocole visant à dénouer la situation de façon créative. L'ingestion des participants se faisait au même moment, accompagnée de musique, puis ils avaient champs libre à la création. Clough remarque trois changements après l'ingestion de la mescaline: la sensation de « vide » et de pouvoir partir de zéro, effacer ses idées préconçues; résoudre des problèmes de façon rapide rigoureuse et efficace; et enfin une amélioration de la perception. Il dira : « J'ai conçu plusieurs maisons dans ma tête et fais quelques croquis. (...) à 15h30 j'ai arrêté pour la journée. J'avais réalisé l'équivalent de une à deux semaines de travail. »² admettant avoir produit bien plus en prenant de la mescaline. Son processus de création a été influencé. Il mentionne plusieurs fois la capacité de se représenter l'espace en trois dimensions lors de la prise de drogue: il peut entrer dans son bâtiment et de le parcourir. Une sorte de simulation mentale de l'espace autorisée par le détachement d'un système de pensée classique, sorte de « réalité virtuelle ». Par l'expérience des drogues psychédéliques, les architectes disent s'être affranchi d'une vision préconçue du monde et l'utilisation de substances interroge leurs outils de conception.

1 : «LSD: a design tool». *Progressive Architecture*. Août 1966. pp 147-153.

2 : CLOUGH, Eric. «Toward The City Of The Future». In *The Ecstatic Adventure*, New York: MacMillan Company, 1968. chapter 18.

I. C. Architecture psychotrope

Si le XIX^e siècle était le siècle hygiéniste, et l'architecture et l'urbanisme perçus comme outils de cure, le XX^e siècle a été le siècle de l'architecture comme outil de prévention, les modernistes faisant de l'architecture contemporaine un outil de représentation du corps sain. Pendant que Le Corbusier introduit son concept de maison

comme « Machine à Habiter », l'architecte viennois Kiesler prend une direction opposée et théorise en 1930 le concept de « psycho-fonction »³ : les matériaux ou les couleurs ont des effets psychologiques sur l'habitant qu'il expérimente avec son projet de Endless House, pensée pour produire la sensation de « planer ». Kiesler l'a promis : « ce sera comme leur donner de la marijuana, architecturalement parlant »⁴. Application littérale de principes phénoménologiques, se mettant au défi de créer une architecture émotionnelle, produisant un effet sur le corps, et vice-versa, l'enveloppe de la Endless House devient la peau d'un organisme non identifié, qui n'admet ni mur ni sol, mais cherche à créer une continuité intérieure, un « infini ». Le projet est conçu en maquettes de larges échelles, que Kiesler vient manipuler directement. Entrer dans la Endless House c'est entrer dans son propre corps. Sans avoir jamais consommé de LSD, l'architecte produit une des premières architectures psychédéliques. La fiction « The Thousand Dreams of Stellavista » de James Graham Ballard (1962) rappelle ce projet et utilise pour la première fois le terme « architecture psychotropique », ensuite utilisé par les architectes radicaux viennois.

Le collectif viennois Haus-Rucker-Co donne à l'architecture psychotropique une réalité physique avec la conception d'oasis urbaines et de casques environnementaux. L'installation *Balloon for Two*, « bulle », sorte de membrane transparente en PVC gonflée, greffée sur la façade d'un bâtiment existant cherche à faire découvrir à ses utilisateurs les sentiments de tranquillité, de sécurité, de relaxation et d'amour mais aussi cherche à augmenter sa sensibilité en lui offrant la simulation de l'espace mental d'une personne en plein *trip*. Les casques environnementaux sont des architectures qui se portent et obstruent et altèrent les sens par des systèmes de son et d'image. Le projet le plus radical de cette avant-garde est certainement la « pilule architecturale » (*Architekturpillen*) que Hollein créé en 1967, qui découle du manifeste *Alles Ist Architektur*, qui régulerait notre corps comme notre température interne. Simple pilule jaune, collée sur une page, il la décrit comme un « kit de contrôle de l'environnement non physique ». En affranchissant l'architecture de son ossature, Hollein remet en cause l'architecture moderne : le principe architectural est contenu dans une pilule, l'architecture devient obsolète, tout comme les sanatorium devint inutile avec l'invention du traitement contre la tuberculose. L'*arkitekturpillen* guérit tout autant, des troubles d'agoraphobie et de claustrophobie. L'architecture psychotropique met le corps et surtout l'esprit au centre de la conception de l'espace. Altérer l'esprit devient un objet de design.

3 : Kiesler cité par Beatriz Colomina dans « Illness as Metaphor Modern Architecture ». In PHILIPPS Andrea & MIESEN Markus (Eds) *Actors, Agents and Attendants. Caring Culture: Art, Architecture and the Politics of Health*. Berlin: Sternberg Press, 2011. p 84.

4 : Interview Thomas H. Creighton, *Progressive Architecture*. July 1961, p 115.

II. Les drogues, laboratoire d'expérimentation social

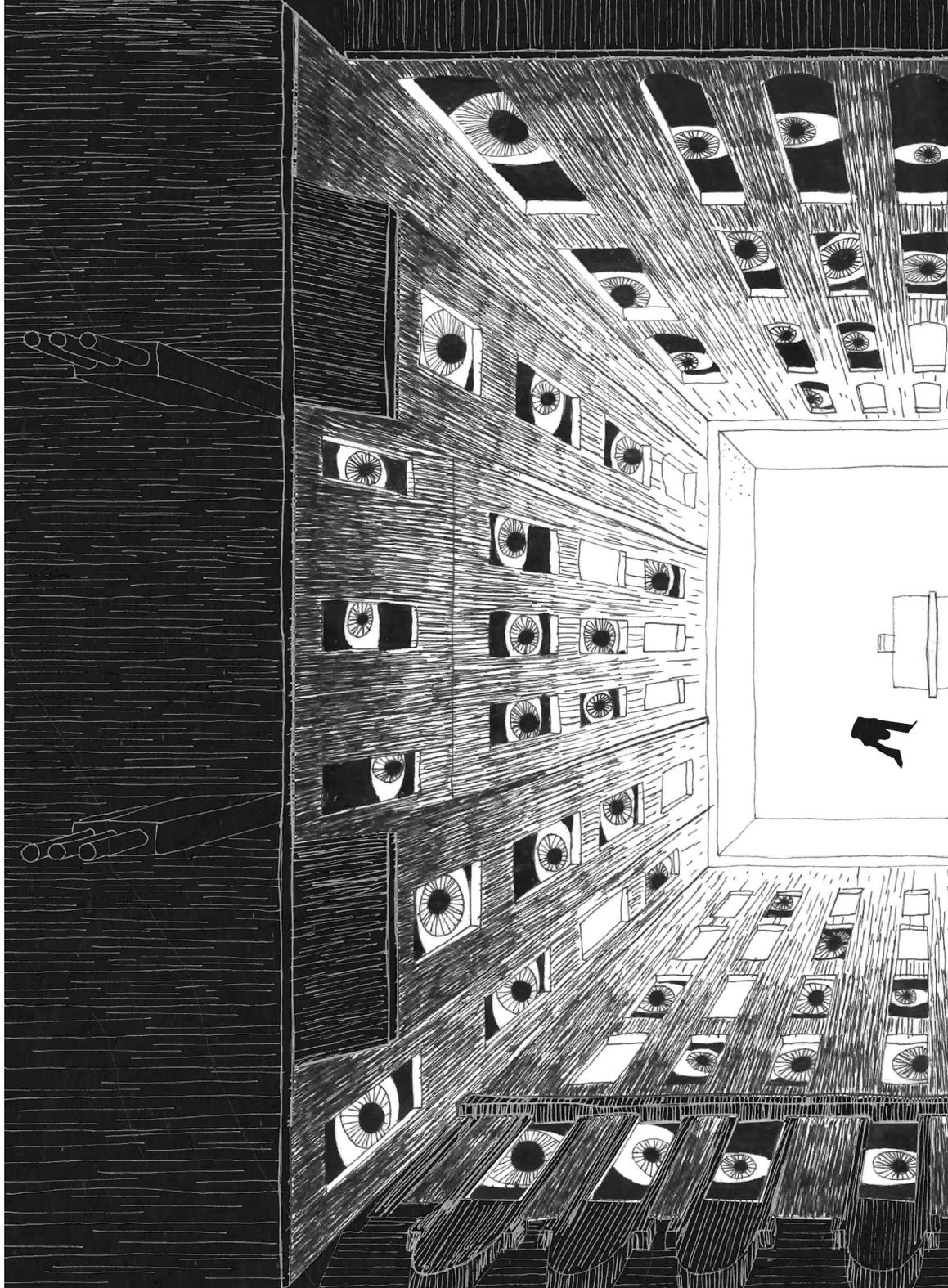
S'il serait faux d'affirmer que seules ces expérimentations psychotropiques menèrent à la création des communautés utopiques des années 60 de l'autre côté de l'Atlantique, elles y ont contribué. Rêvant de s'affranchir des lois du gouvernement, de reprendre connaissance et pouvoir sur leurs corps, les hippies ont comme préceptes l'acceptation de chacun quelque soit ses idées et une économie partagée. Buckminster Fuller, figure double, est l'une des références pour cette génération, lui qui a toute sa vie a cherché à perfectionner l'habitat humain, croyant à la « révolution par le design » et popularisant le dôme géodésique.

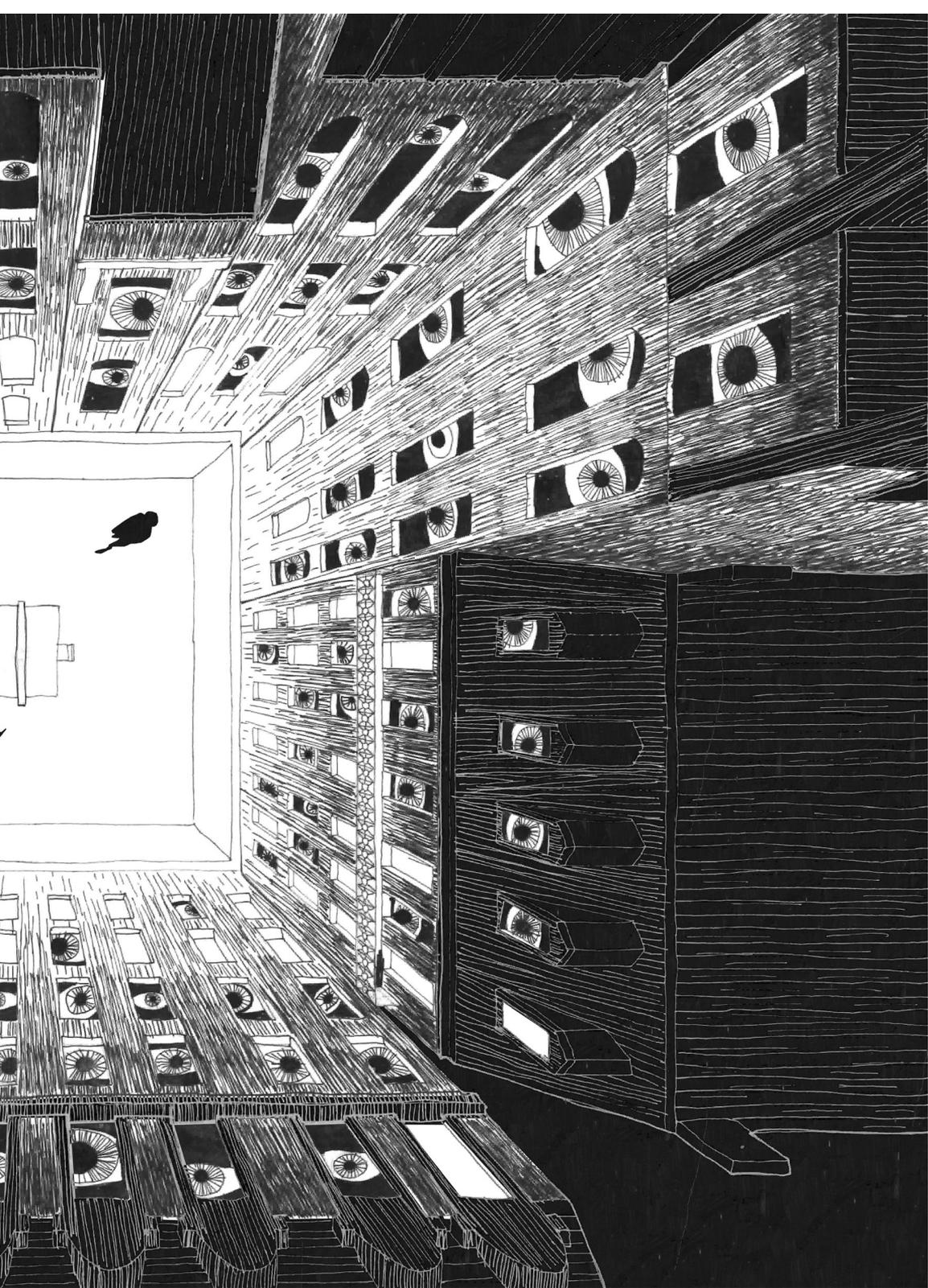
A. Le dôme et l'espace circulaire

Les performances de Fuller au Black Mountain College inspirent la communauté autogérée Drop City⁵ (1965-1970) fondée quatre étudiants en art et cinéma. Les bâtiments sont des dômes géodésiques : c'est première fois que les dômes servent d'habitation. Les deux premiers sont construits sans grande connaissance, avec des matériaux de récupération. L'idée d'une révolution à grande échelle anime le groupe et les livres architecturaux « *Do It Yourself* » (DIY) publiés à la même époque, tels les manuels Domebook de Lloyd Kahn s'inscrivent dans cette démarche. Les dômes sont alors vus comme des objets architecturaux de libération. Auto-produits, habités dans la simplicité, « écologiques » ou tout du moins à faible consommation d'énergie, ils sont l'incarnation d'un mouvement éminemment politique et rêveur, mais c'est l'expérience qui est faite des dômes géodésiques qui en fait des lieux d'expérimentation de liberté.

En 1966, Fuller remet le prix du Dymaxion à la communauté. S'ensuit une couverture médiatique non voulue, à l'opposé des principes d'isolation des fondateurs. Un grand nombre de touristes se met à visiter l'endroit, et la politique d'ouverture empêche de repousser qui que ce soit. En 1969 les membres fondateurs quittent Drop City, qui perd ainsi sa crédibilité. Les membres fondateurs traversent une période de désillusion: ils réalisent que les matériaux utilisés ne sont pas écologiques et sont nocifs pour la santé tels que le silicium ou le vinyl. Le dôme lui-même est remis en question. Et sans les droppers, les dômes perdent leur sens. Il n'en reste que des images édulcorées sur papier glacé : le dôme reste un symbole, un objet sémantique. Un lieu circulaire où l'imagination

5 : SCOTT, Felicity.
*Architecture and
techno-utopia (Politics
after Modernism)*.
Cambridge: MIT
Press, 2010.





peut se libérer. C'est un grand moment de déception pour Kahn. Après ces événements, il sera sollicité par le MIT pour écrire à propos de l'architecture gonflable, annonçant une nouvelle tendance architecturale.

II. B Architectes underground

Le collectif Ant Farm est fondé en 1968 par les architectes Chip Lord et Curtis Schreier non loin de San Francisco, peut après le Summer of Love. Des magasins psychédéliques s'installent à Haight-Ashbury, dont le « Psychedelic Shop ». Le lieu sert de rassemblement, d'agora, on y diffuse des informations sur les drogues, on y partage les expériences psychédéliques, les conseils de préparation et on peut s'y procurer de l'acide. Non loin, une « clinique » gratuite s'installe que l'on peut consulter en cas de *bad trip*. Les dangers des substances utilisées ne sont pas occultés et des lieux permettent de s'exprimer à leur sujet. C'est dans cette ambiance qu'Ant Farm se met à produire. Ils rejettent le modèle de leurs parents⁶ et cherche à comprendre l'architecture comme un outil de contrôle et veut participer à son renouveau. Ant Farm s'oppose au mouvement du brutalisme et s'intéresse à l'architecture modulable et gonflable, s'inscrivant dans l'idée d'expansion de l'esprit. Leurs structures représentent la volonté d'inclure chacun, un processus d'architecture participative. Pendant plus d'un an et demi le collectif produit des structures pneumatiques qui seront utilisées lors de festivals et sur les campus universitaire dont la grande structure gonflable surnommée pillow pour le Mont Fuji Rock festival de 1969. Le concert n'a jamais lieu et le client ne fait pas le dernier virement, le collectif garde donc la structure qu'il recycle pour le festival d'Altamont⁷, où il sert de structure médicale, *the bad trip pavilion*. Une fois encore l'architecture sert le « *care* ».

En 1971 le collectif publie *Inflatocookbook*⁸, remake du *Dome Cookbook* qui compile leurs informations, leurs compétences et les présente dans un format accessible à tous. Le livre est une base de données dont le lecteur aura besoin pour réaliser ses propres fantasmes inflato-architecturaux. C'est l'opposé de l'enseignement architectural. En plus d'offrir un kit pour l'architecture gonflable, le livre diffuse les idées radicales de la contre-culture. Ant Farm permet de nous interroger sur le rôle de l'architecture comme « commentaire » sur la société. Reflet de nos vies, l'architecture révèle le fonctionnement de notre époque. La contre-culture n'est pas seulement une mise en marge de la société, c'est un terrain

6 : Ibid.

7 : Interview de Rolling Stone <http://www.rollingstone.com/music/news/the-rolling-stones-disaster-at-altamont-let-it-bleed-19700121> [6.02.2017].

8 : Ant Farm. *Inflatocookbook*. Auto-publié, en janvier 1971.

d'expérimentation rebelle, hors des lois (« outlaw ») et des normes imposées par le pouvoir.

II. C. Dope Academy

En janvier 1970, Steve Brand publie un supplément au Whole Earth Catalog, « The Outlaw Area » qui comporte l'article «Apocalypse juggernauts, hello» qui dénonce les lois répressives qui briment les expérimentations. Brand expose la relation complexe entre les actions du gouvernement et celles de la multitude et spéculé sur un territoire « hors-la-loi » qui permettrait d'expérimenter. Trois discussions suivent l'article : « Outlaw Area »/« Dope Academy »/ « Mountain Fantasy ».

« Dope Academy » est la proposition d'un enseignement de la drogue, ou des moyens de parvenir aux frontières de l'esprit. L'article débute par la mort d'un garçon par inhalation de spray pour les cheveux. Cette tragédie soulève une question: quelle est la cause exacte de la mort ? La presse n'y apporte aucune réponse. Les faits sont présentés pour faire peur au lecteur, sans lui expliquer le mécanisme. Brand affirme qu'il est temps d'apporter une rigueur scientifique aux problèmes causés par la drogue et propose 3 types d'enseignements :

- L'Ashram, organisé en communauté de professeurs et d'élèves, mesurerait la dose exacte nécessaire pour un voyage spirituel.
- L'enseignement « Hard Core » offrirait la possibilité de tout tester, à n'importe quelle dose, engageant la responsabilité de l'utilisateur.
- L'académie pharmaceutique aurait un lien direct avec les producteurs de « drogue » (*drug*, en anglais signifiant à la fois médicament et drogue), et testerait ses produits sur des hommes volontaires, véritables « rats de laboratoires ». L'académie offrirait un savoir sur les dosages et mix de drogues possibles.

L'idée d'académie de la drogue rejoint en plusieurs points la création des salles de consommation. La proposition de Brand est cependant loin de l'univers de la criminalisation et il ne mentionne pas l'État. Il se repose sur le libre arbitre de chacun.

III. ARCHITECTURE ET BIOPOLITIQUE DE LA GESTION DES RISQUES

III. A. Des thérapies disciplinaires.

Dès l'antiquité, les pouvoirs de création de dépendance

des drogues sont connus. Au milieu du XIX^e siècle les premières « cures » de désintoxication et de sevrage apparaissent et en 1885 le terme « toxicomane » réunit les termes de la dépendance et renvoie à une forme de déviance : c'est la construction sociale de la figure d'un marginal qu'il faut normaliser⁹. La solution envisagée à la toxicomanie est d'abord l'abstinence. Il s'agit de contrôler l'utilisateur et son usage dissident, de façon « biopolitique » selon le terme de Michel Foucault qui signifie que le contrôle de la société n'est plus seulement idéologique mais passe aussi par le contrôle du corps¹⁰. Le corps devient un outil de domination et l'architecture sert à la fois de dispositif disciplinaire et de dispositif de sécurité : la discipline par le contrôle du corps par des bâtiments cloûts, en faisant de nos enveloppes des corps « dociles et utiles »¹¹ ; la sécurité agit sur l'individu lui-même, s'empare de son environnement, sur un lieu ouvert, non quadrillé : un système.

Au cours du XX^e et XXI^e siècles, les dispositifs et politiques liés à la drogue ont suivi une évolution étonnante. Avant le développement de l'hygiénisme, le monde occidental se concentre sur les empoisonnements, l'utilisation personnelle relevant de la sphère privée. Lorsqu'elle est criminalisée, les usagers de drogues sont incarcérés ou mis sous traitements s'organisant autour de cures thérapeutiques et désintoxications. Dans les années 70 le concept d'addiction apparaît. La clinique est l'un des lieux de solution à la dépendance qui s'attaque aux problèmes de la toxicomanie par des systèmes de cures. Ces méthodes « contrôlent » le corps, et conseillent l'enfermement pendant des durées plus ou moins longues. Rapidement l'importance des rechutes après un sevrage est notée et les médecins instituent un « traitement moral »¹². Plutôt que d'éradiquer les « problèmes », la clinique les contrôle et les surveille.

III. B L'architecture de la réduction des risques

Dans les années 80 et 90, l'usage d'héroïne se déploie, l'épidémie de sida fait rage et est mis en relation avec la pratique de l'injection. Une véritable catastrophe sanitaire et sociale : ce qu'on désigne comme « toxicomanie » est alors la première cause de mortalité des jeunes d'Ile-de-France. En 1986, la première salle de consommation légale ouvre à Berne. En France, Simone Veil tente en 1992 de réformer la loi de pénalisation de 1970 - toujours en place aujourd'hui - en lançant le rapport Henrion qui ne parvient pas à convaincre la commission. Il faudra attendre le 9 août 2004

9 : Emission « Histoire des drogues 3/4 : La figure du toxicomane et l'histoire légale de la drogue et sa pénalisation » sur France Culture avec Jean-Jacques Yvorel et Alexandre Marchant diffusée le 28.10.2015.

10 : FOUCAULT, Michel « La naissance de la médecine sociale ». In *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome III: 1976-1979. Paris: Gallimard, 1994. p. 210.

11 : FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975. Chapitre « Les corps dociles ».

12 : Conférence de Consensus au Sénat les 23 et 24 Avril 1998, rapport fait par Fédération Française de Psychiatrie *Modalité de sevrages de toxicomanes dépendants des opiacés*.

pour que la loi de santé publique 2004-806 institutionnalise enfin la politique de Réduction Des Risques (RDR) et crée un nouveau type de structure médico-sociale : les CAARUD, Centre d'Accueil et d'Accompagnement à la Réduction des risques des Usagers de Drogues.

La première salle de consommation à moindre risques (SCMR) parisienne, pensée par Ilimelgo a été ouverte en septembre 2016. Elle cristallise les désirs et ambitions de cinq différents types de personnes: les employés de l'association s'occupant des usagers, le gouvernement représenté ici par la ville de Paris, les voisins et les architectes et les usagers. En interrogeant les différents concepteurs des salles de consommation de Paris et de Copenhague et en comparant leurs réponses, différents processus de conception émergent. A Paris la salle a été conçue sans consultation des usagers, tandis qu'ils ont été inclus dans celle de Copenhague conçue par PLH Arkitekter. Les deux salles se situent dans des quartiers aux caractéristiques identiques: historiquement empreints par les « nuisances » liées aux drogues, situés non loin de gares et aujourd'hui en pleine gentrification. La volonté d'implantation de salles dans les lieux de scènes ouvertes est due à une politique de proximité et au fait que grand nombre d'usagers ne se déplaceraient pas pour accéder à un tel service. Le constat des deux salles au niveau de l'usage est positif. La salle de consommation abrite un programme étonnant, surpassant les lois, la morale en place. Pourtant elle affiche une architecture neutre, résolument classique et clinique, surtout à Paris. L'association Gaïa explique d'ailleurs que certains usagers souhaitent personnaliser la salle pour se l'approprier et supprimer l'esprit clinique. La salle de consommation copenhaguoise tente de bouleverser les codes classiques de l'architecture du «care», par une utilisation de couleurs, d'un mobilier pop, d'une hauteur sous plafond généreuse conservée. A Paris l'espace architectural suit un cheminement, reflète un rituel, les portes ne s'ouvrent que dans un sens. A H17, une sensation de liberté est créée par l'usage de verre pour les portes d'entrées, comme cloisons entre l'espace d'accueil et boxes d'inhalation, sert à éviter les situations dangereuses.

À LA RECONQUETE DE L'ESPACE PUBLIC

Lors de mes différents entretiens, l'idée que les « déviants » puissent prendre le « contrôle de certains espaces » est revenue plusieurs fois. L'espace public fait partie du « Droit à la Ville » problématisé par Henri Lefebvre, pourtant des techniques d'intimidations des figures

de l'errance, par le mobilier urbain défensif et sa planification par des urbanistes, architectes et les politiques locales, visent aussi les usagers de drogues: certains parkings sont dotés de lumières bleues faisant disparaître les veines de l'injecteur. Les SCMR agissent directement sur l'espace public: grâce à la politique de restitution de matériel, elles permettent des rues sans seringues, elles déplacent en partie le lieu d'injection de la rue à la salle et réduisent les nuisances sonores. Les politiciens ne cachent pas l'idée que la salle puisse aider à la cohabitation dans ce même quartier avec les toxicomanes. Il s'agit d'une alternative à la guerre aux drogues. Le lien entre espace public et privé est ici très clair: alors que la SCMR se veut un espace d'accueil public, il est en fait un espace totalement fermé et caché. Au contraire, la transparence de H17 s'inscrit dans cet esprit, pour démystifier ce qu'il s'y passe, mais aussi l'usager, c'est un travail de lutte contre les croyances¹³. Il s'agit de deux approches différentes, toutes deux issues d'une réflexion sur la cohabitation d'habitants d'un même quartier.

13 : cf Annexe D
Interview H17- cf
Annexes incluse dans
le mémoire.

La particularité de la salle vis-à-vis de l'espace public reste la légalisation temporelle et spatiale de l'usage de drogues. La salle est un « lieu », un endroit où l'on consomme une substance illégale légalement. Les rues autour de la salle constituent un territoire spécial, où le consommateur peut posséder une dose de drogue sur lui sans risque d'arrestation. Hors de ces rues, il est un délinquant. Les frontières de cet espace sont invisibles, et seuls les usagers, la police et les associations d'usagers de drogues sont conscients de son existence. La loi ne s'applique pas tant à l'espace qu'au corps de l'usager lui-même, contrôlant via les limites imposées ce qu'il peut ou non ingérer. La SCMR est un nouvel allié dans la bataille pour un espace public « pour tous ». Ces institutions cherchent à aider, et non à punir.

CONCLUSION

D'une source d'influence sur le processus de création architectural, à des espaces conçus pour son usage, jusqu'à une architecture qui encadre ses usages d'un point de vue médical, les drogues nous offrent un voyage psychédélique à travers le temps, les matériaux, les représentations et la gouvernementalité. Si l'époque contemporaine ne semble plus aux premiers abords laisser de place pour l'expérimentation spontanée comme dans les années 60, les salles de consommation peuvent être considérée comme des exemples d'innovations récentes de l'architecture du « care ». Le corps médical

s'est emparé du débat mais les associations permettent de libérer les discussions de la question de la morale. Les salles de consommation sont des structures d'accueil à bas seuil, et visent une population différente de la jeunesse hippie. Les espaces sont rigides, les matériaux utilisés et les espaces investis ne laissent pas de place au changement ni à la flexibilité. Ils reflètent les contradictions du discours de réduction des risques: véritables hétérotopies, car dès que l'on entre dans leur secteur les charges pénales pour possession et usage de drogues n'existent plus.

Aujourd'hui, les nouvelles pratiques de l'activisme urbain appelé socially-oriented-design, montrent un désir de retour au travail participatif. Certains s'attaquent aux problèmes sociaux, aux soucis d'écologie, à l'architecture en temps de conflits pendant que d'autres remettent en cause l'architecture coloniale. Ces figures de l'activisme social utilisent l'architecture comme protestation sociale. Si l'architecture a toujours été en lien avec le politique, la profession semble s'émanciper de façon massive au cours du siècle dernier, siècle de la gouvernamentalité. L'architecte veut pouvoir faire partie des débats entourant la politique des espaces qu'il s'apprête à bâtir, et choisir ses combats, comme dans le cas de la SCMR. Ainsi s'effectue le lien entre l'architecture du « care », « l'architecture sociale » et « l'architecture radicale ».

Armelle Breuil

Cette publication bénéficie du soutien de :



en Île-de-France
le Pôle de formation
Environnement, Ville & Architecture



Conception

Maison de l'architecture Ile-de-France

Coordination

Léa Mosconi, vice-présidente de la Maison de l'architecture Ile-de-France

Design graphique

Laurine Geai

Imprimeur

Imprimé en novembre 2019 par Pixarprinting

Relecture

Léa Mosconi, vice-présidente de la Maison de l'architecture Ile-de-France

Crédit image

Lina Jaïdi

© Editions La Maison de l'architecture Ile-de-France - 2019

ISBN : 978-2-918712-09-1

MAISON DE L'ARCHITECTURE ILE-DE-FRANCE - 148 rue du Faubourg Saint Martin - 75010 Paris - contact@maisonarchitecture-idf.org - 0142093181 **SITE INTERNET** maisonarchitecture-idf.org **FACEBOOK** [@maisonarchitecture.idf](https://www.facebook.com/maisonarchitecture.idf) **TWITTER** [@MA_IDF](https://twitter.com/MA_IDF)
LINKEDIN La maison de l'architecture en Ile-de-France **INSTAGRAM** [ma_idf](https://www.instagram.com/ma_idf)