



HAL
open science

Architecture Dispositif

Alain Guiheux

► **To cite this version:**

| Alain Guiheux. Architecture Dispositif. PARENTHESSES, 2012, 978-2-86364-273-3. hal-02334207

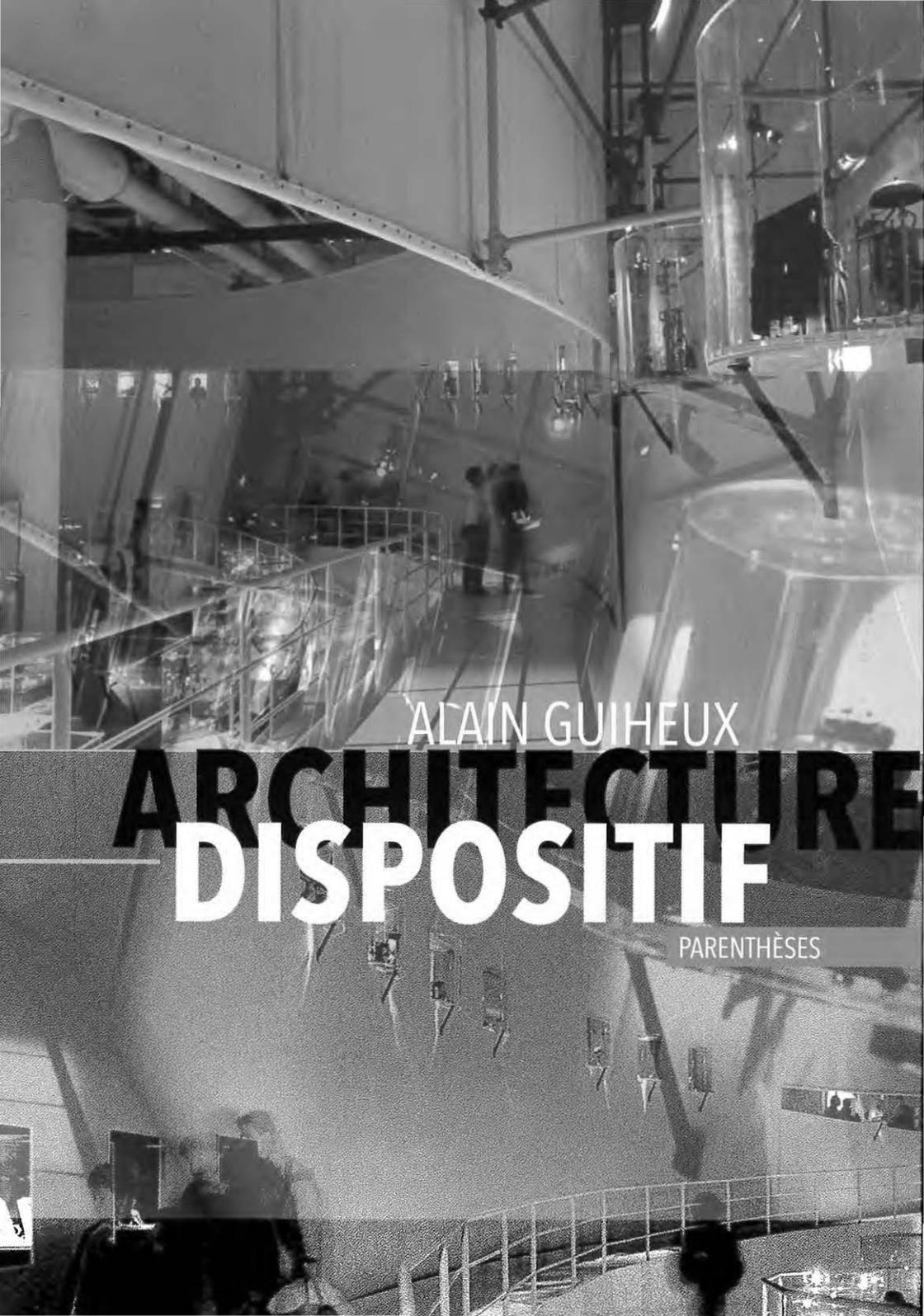
HAL Id: hal-02334207

<https://hal.science/hal-02334207>

Submitted on 13 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ALAIN GUIHEUX

ARCHITECTURE DISPOSITIF

PARENTHÈSES

Librairie de l'architecture et de la ville
Publiée avec le concours du Centre national du livre
et de la Direction générale des patrimoines (Sous-direction de l'architecture)
du ministère de la Culture et de la Communication

Copyright © 2012, Éditions Parenthèses

ISBN 978-2-86364-273-3



LIMINAIRE

L'architecture s'est intégrée dans un temps très court au sein d'un ensemble plus vaste, celui des objets fabriqués communicants et « transformants ». Dans ce passage, et dans leur presque totalité, le vocabulaire ou les outils de projet ont été annulés.

On traverse des fabrications les plus diverses : de la critique théorique à l'analyse des tendances, de la théorie des objets à la scénographie ou à l'aménagement du territoire, l'architecture est toujours un projet. L'architecture interroge par le projet, elle invente formes et concepts ; elle participe davantage à la transformation des sujets, des manières d'être et de percevoir qu'elle ne construit des bâtiments. L'objet qu'elle partage avec tous les producteurs de sens ou de forme est « l'invention de nous-mêmes¹ ».

Les textes décrivent sous la forme de « variantes » la transmutation des habitudes de faire, la disparition de notions obsolètes et la formation d'une nouvelle réalité. Cet assemblage constitue une stratégie de projet et un label, Architecture Action. Cette activité est la création de concepts, dans une signification qui rend compte aussi bien du travail de l'agence de communication que du travail de la philosophie et de la construction de nos manières de vivre. Les textes sont ainsi rassemblés, sans distinction entre les documents critiques et ceux plus directement entrelacés à des démarches de projet. Le concept en architecture est un halo de significations, il n'a pas besoin d'une cohérence formelle élaborée, mais d'une vraisemblance efficace comme outil de production.

Parmi les premières substitutions, celle d'espace, dont on rend compte en 1983. La notion la plus importante du xx^e siècle s'évanouit et une architecture lisible ou signalétique la remplace. Un postespace lui succède. Le postespace – le milieu – prend place dans une révolution mentale et professionnelle : l'architecture devient un produit consommable. Le milieu *transluscent* et support des ambiances remplace l'espace et la transparence. Depuis l'après-guerre, l'architecture s'est muée en récit-narration ou storytelling, au même titre que tous les objets. Le luxe devient architectural et le dispositif s'avère être un principe de fonctionnement et un appareil originel de l'architecture. Projeter est alors synonyme de construction de situations. Au sein de la société du design, l'identité visuelle remplace ou détruit la façade et l'architectonique. De même, la construction qui occupait une place centrale jusque dans les années soixante est remplacée par la fabrication. L'ambiance devient un concept de projet. Les transformations du sujet contemporain étaient l'enjeu, dans le même temps que le mot de « lieu » ne renvoyait plus à rien.

Le style de vie décrit l'ensemble de l'architecture du xx^e siècle. Le style de vie permettait à la fois de détruire l'histoire de l'architecture et de replacer l'architecture au cœur des objets fabriqués.

Toutes les illustrations sont des extraits de projets de Architecture Action.

En couverture :
Scénographie de l'exposition « L'invention du temps », Cité des Sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1989.

Page précédente :
Scénographie de l'exposition « la ville, Art et Architecture », Paris, Centre Pompidou ; Barcelone, Cité des cités, Architecture Action, 1994.

¹ Guiheux, Alain, « Post Séduction, L'invention de nous-mêmes, le métier de l'Empire, » in Guiheux, Alain, *Action Architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2011. Conférence à l'École nationale supérieure d'architecture Paris Val-de-Seine 2008 et à la triennale de Lisbonne, 2010.

Les perspectives d'Hugh Ferriss ont fait apparaître la «Metropolis of Tomorrow» comme une scène. Avec les publications «Entrées sur la scène urbaine», la traduction de *Collage city* et l'exposition «La ville, art et architecture», présentée au Centre Georges Pompidou en 1993, puis à Barcelone et Tokyo, les projets avaient changé. L'urbain s'était étendu à tout le territoire, ce qui empêchait de parler de ville. L'Europe était totalement urbanisée, un continent urbanisé, y compris dans les espaces que l'on imaginait libres. La ville n'existait plus, mais l'urbain non plus. Il y avait dès lors une continuité terrestre, une planète urbaine. Cette mondialisation de l'urbain était évidemment sa banalisation. La mégalopole n'aurait plus rien à voir avec la fantasmagorie qu'avait été la métropole pour Vertov, Ruttmann, Mondrian, Valéry, El Lissitzky et autres. Elle avait été domestiquée comme paysage touristique. La conséquence en était le devenir sensationnel de l'urbanisme : un urbanisme des sensations. On se sépare de l'architecture comme collage de fragments historiques, qui était le mode commun de travail des architectes dont on sait maintenant qu'il était une manière d'action publicitaire illusionniste. Au sein d'une ville comme scène, le marketing urbain s'était installé. Une unification des disciplines s'était mise en place, rassemblée par une profession, celle de directeur artistique de l'ensemble des objets fabriqués, l'inventeur de récits. La possibilité d'une théorie de la ville disparaissait au profit d'une ville de chacun.

La brièveté de la valeur accordée aux objets produits (les bâtiments se déclassent comme les objets) s'est accompagnée du déplacement de l'intérêt des architectes vers les procédures de conception. Ce déplacement caractérise l'architecture contemporaine : l'objet réalisé compte moins que l'appareil de sa conception². Chaque projet est devenu dès lors une interrogation sur la manière de le produire, mise à distance caractéristique de l'époque. Le projet contemporain se produit comme distance critique en action, y compris naturellement lorsqu'il s'agit de mettre en place une architecture séduisante et communicante. La fin des croyances, des styles ou des doctrines, a vu ainsi l'activité réflexive de l'architecte devenir son unique objet.

Architecture Action indique comme un retour à un sujet-acteur. L'architecture sera bien séduisante, mais au travers de l'expérience du destinataire. La séduction du projet et du récit qui l'installe domine la production. À la fois pour et contre, après le fétichisme du design, on cherche à produire un bâtiment sans effet d'admiration, au-delà de l'observation de la virtuosité de sa rhétorique, un projet non rétinien. On vise la transformation par le projet de nos manières d'être et de percevoir. Une fonction intense et très corporelle, une mutation de soi, un essai.

Tout ce que nous faisons et tout ce que nous produisons modifient nos comportements et notre sensibilité. Chaque nouvel e-phone, chaque cosmétique, chaque logiciel, chaque image, chaque spectacle nous modifie. Parce que nous nous sommes vus transformés par la société de consommation, nous savons désormais que les objets nous changent, et en conséquence que l'architecture aussi nous change. Comment transformons-nous ? Architecture Action interroge la transmutation de nous-mêmes, ce que nous appelons «le métier de l'Empire». L'architecture nous invente.

Le projet met en œuvre un ensemble de préceptes, d'habitus incorporés nécessaires pour faire et énoncer. La distance que l'architecte possède par rapport à ses propres croyances établit une théorie du projet. Architecture Action interroge les gestes et les mots manipulés dans le projet pour lui substituer une autre configuration. La position critique permet et accélère la pratique du projet à l'ère de la réflexivité.

«Faire projet» consiste à décider de ses règles d'engendrement, de son système de projet, quand les croyances et les discours de vérité se sont évanouis. Jean-François Lyotard avait perçu à la fois la fin des grands récits et la poursuite de la quête du nouveau, de l'invention, mais n'avait pas vu que la postmodernité était la logique culturelle imposée par le capitalisme tardif, ce qui a été la démonstration de Frédéric Jameson et David Harvey. Les analyses de Gilles Lipovetsky et Alain Ehrenberg ont décrit les transformations qui ont été celles du sujet. La postmodernité nous a appris que nous devons inventer nos questions.

² Guiheux, Alain, «Notes sur l'architecture en train de se faire», *Architecture : récits, figures, fictions*, Cahiers du cci (Paris), n°1, 1986.

IMMATÉRIAUX

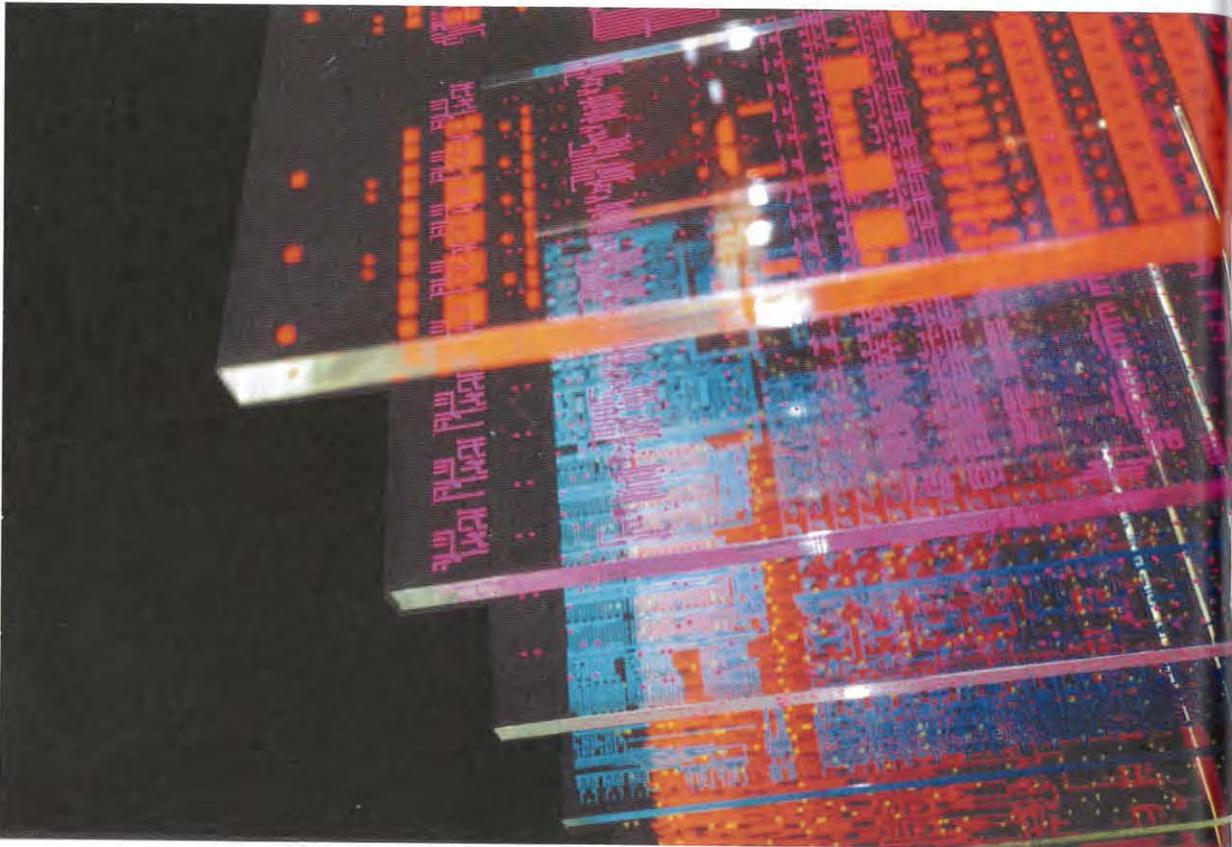
Publié dans L'ordre de la brique (Liège, Mardaga, 1985), le texte présente la section «Architecture» de l'exposition de Jean-François Lyotard «Les Immatériaux» tenue en 1985 au Centre Georges Pompidou. La philosophie française y remplace la linguistique – le modèle des années soixante à soixante-quinze – comme source des projets. L'exposition annonce le développement de l'architecture réflexive dans une période où le dessin d'architecte s'est autonomisé de la production.

Poser l'architecture dans une mise en scène de la postmodernité conçue en termes de MAT (maternité, matériau, matière, matrice, matériel), ceux-ci occupant chacun les pôles du schéma communicationnel, mais cette fois des pôles devenus flottants, incertains ou inversant leurs positions, offre apparemment la possibilité de se séparer avec avantage d'un courant déjà en obsolescence avancée, le postmodernisme architectural.

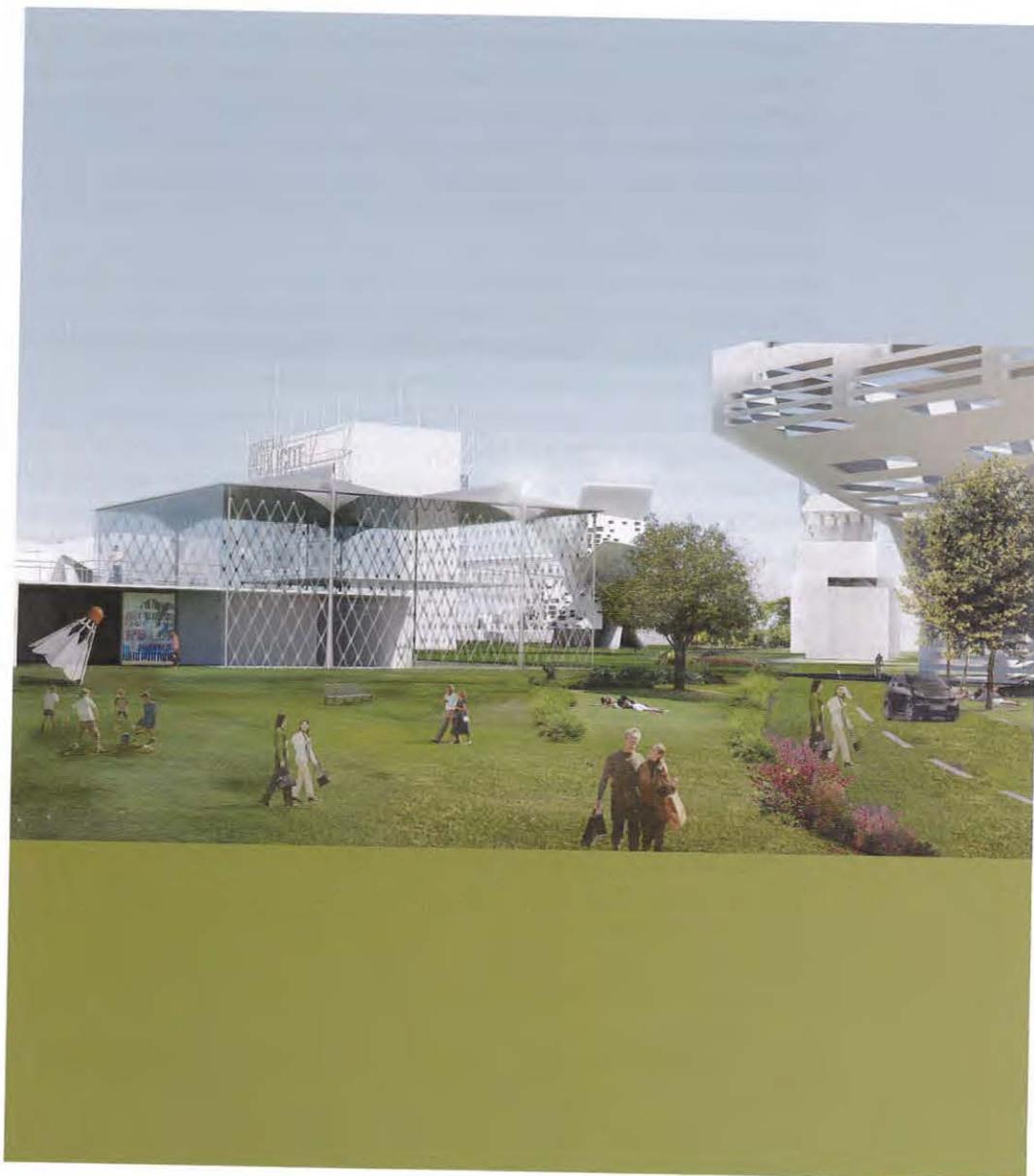
Alors que la postmodernité architecturale se pense en partie comme réintroduction d'un sens (opposé au besoin, à l'usage, à la fonction) que le Mouvement Moderne aurait anéanti, et fait la part belle aux travaux d'inspiration sémiologique, les «Immatériaux» tentent au contraire de cerner les mises en liberté ou les destructions du schéma communicationnel. Quelle est l'origine du message ? Qu'est-ce qui constitue à proprement parler l'architecture actuelle ? De quoi parle-t-on ? Qu'est-ce qui bouge du côté du code ? Qu'en est-il du récepteur architectural et en particulier de la photographie ? Cinq directions de réflexions seront ici proposées, chacune expérimentant les délocalisations de l'architecture présente : maternité perdue ou le bâtiment orphelin (la perte de l'origine dans la matière) ; la référence inversée et l'architecture plane (l'architecture se localise dans le graphique et non plus dans le bâti) ; le bâtiment parlé (le discours est aujourd'hui l'architecture) ; le matériel (la photographie d'architecture comme correction de la représentation – du bâti – ou comme lieu privilégié de l'architecture). À cela s'ajouteront quelques remarques sur l'urbanisme communicationnel et la fin de «l'Espace».

MATERNITÉ PERDUE OU LE BÂTIMENT ORPHELIN

Pour l'époque classique, le matériau a pour fonction de signifier ce qu'est l'édifice. Il doit exprimer à quoi il sert, le statut du propriétaire et la façon dont il est construit, qu'il s'agisse d'un modèle constructif mythique (la cabane) ou corporel (la chair et les os de Sebastiano Serlio), d'une représentation d'une histoire (le récit d'origine des ordres) ou d'une représentation de la représentation de la façon dont l'édifice est construit. Telle est la tradition de la représentation et elle n'est d'ailleurs pas



Scénographie de l'exposition «La ville Invisible», Cité des sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1992.



Projet urbain et projet de nouveau centre, Béthune, Architecture Action, 2009.

ARCHITECTURE PLANE

Si l'on s'interroge sur la localisation de l'architecture, et donc sur le site du projet qui la sous-tend, force est de voir qu'il n'est pas possible d'affirmer que le bâtiment construit est le lieu d'élection de l'architecture. Il n'est que la représentation fatalement inadéquate, et pour certains architectes de ce fait non nécessaire, d'une architecture située en amont. Le dessin est un des sites privilégiés de l'architecture, dont la réalisation bâtie ne peut être qu'affadissement, ni possible, ni souhaité, dans une démarche quasi inverse du « partir des matériaux » de Frank Lloyd Wright.

Le dessin a pris une distance très grande vis-à-vis de la construction. Il s'agirait d'une des dernières productions de ce type à perdre sa fonction essentielle : représenter le futur édifice. Ainsi Rem Koolhaas ou Zaha Hadid émettent des messages graphiques de moins en moins analogiques (ils ne sont pas à proprement parler le dessin d'un édifice). La nouveauté n'est pas dans le graphisme ni dans la technique, mais beaucoup plus dans son institution, à savoir qu'entre l'architecte et ses juges, l'accord s'est fait pour donner à ce type de représentation valeur de projet, ces « intermèdes graphiques » indiquant en fin de compte le peu d'intérêt pour l'architecture comme objet fini ou résultat, et affichant la façon dont l'architecture est produite.

En rendant délicate la distinction dessin d'architecture / architecture dessinée, le dessin d'architecte impose sa présence autonome, mais installe parallèlement sa valeur fictionnelle. Quand le dessin d'architecte perd sa valeur représentative, symétriquement il acquiert paradoxalement une valeur de représentation ou de réalité architecturale. Pour la modernité, le projet d'architecture est une architecture, c'est-à-dire qu'il est conçu d'une part pour une destination et d'autre part en référence à l'histoire de l'habitation humaine avec ses portes, ses fenêtres, son toit, etc. Mais déjà avec certains projets de De Stijl ou les Architectones de Malevitch, nous nous trouvons face à des montages qui peuvent devenir architectures ou aussi bien rester des productions plastiques. En ce sens, faire de l'architecture ne s'effectue pas en partant des codifications architecturales existantes.

LE BÂTIMENT PARLÉ

À une postmodernité qui se résout dans un effort de traduction architecturale de thématiques philosophiques, en passant par l'abolition de la valeur représentative du dessin d'architecture (et donc par la mise en crise de la communication architecturale), ajoutons que l'architecture devrait renaître d'un discours, toutes paroles prononcées à son chevet étant là pour contredire une disparition ou provoquer un réveil⁴. Non seulement l'architecture est un domaine informé (et non plus informant), alors qu'elle faisait modèle pour les siècles passés – que l'on pense seulement à son importance dans la théorie de la littérature –, mais de plus on attend qu'elle quitte son état de crise par les mots. On dira alors que l'architecture n'a plus d'existence propre, et qu'elle n'est pas en dehors des mots qui la font.

⁴ L'inconfort de cette situation est redonné par Hubert Damisch, « Aujourd'hui l'architecture », *Le temps de la réflexion* (Paris), n° 2, 1981.

architecturale. Nous sommes là toujours dans une conception classique de la représentation. Or, en architecture, on n'est plus obligé aujourd'hui de montrer la fonction, l'usage, ni même l'idée, ce qui est en cohérence avec le glissement des MAT. Le sens n'est plus donné à voir.

HUMEURS D'ESPACE

Publié en 1983, dans le catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou Au temps de l'espace, ce texte expose la fin d'un imaginaire architectural, celui de l'«Espace». Le mot permettait de relier «conception du monde» et objet architectural, quelles que soient les époques. L'article s'attache à déconstruire cette relation.

Londres, 2 mai 1851 : «Au-dessus du visiteur s'élève un arc lumineux plus haut et plus spacieux que les voûtes de nos plus nobles cathédrales. De chaque côté, la vue semble presque illimitée¹.»

Après le Crystal Palace, le projet d'Hector Horeau pour l'exposition de 1867, la lumière étendue se propagera à travers les escaliers de la tour Eiffel où l'architecture moderne se résumerait. Toujours selon l'histoire, il faudrait ajouter poésies de locomotives, déplacements aériens et automobiles, toutes merveilleuses machines qui font naître l'infini, désorientent, déséquilibrent les corps et les références. Chacun affirmera la naissance d'un sentiment du monde en rupture la plus complète avec ce qu'avaient connu les époques antérieures, en bref que la conception de l'espace change.

Athènes, le 8 août 1933, Fernand Léger :

«Vous avez découvert une nouvelle matière première architecturale, qui est «air et lumière». Les matériaux, les éléments de décoration qui suffoquaient les architectures précédentes disparaissent, les poids, les volumes, les épaisseurs se sont "volatilisés"².»

Cela est une chose de saisir la seconde moitié du XIX^e siècle comme révolution des habitudes visuelles et du sentiment de l'espace – que d'ailleurs l'architecture peut contribuer à concrétiser –, cela en est une autre de montrer la découverte au XX^e siècle par les architectes de la notion d'espace. Ces deux événements sont à peu près synchrones : le terme «espace» apparaît dans la pensée architecturale à la même période que ladite révolution³. Auparavant l'architecte ne sait pas ce qu'est l'espace, ou tout du moins cela n'a aucun rapport avec son activité ; il n'a pas conscience de manier de «l'espace», et c'est ce changement qui spécifie au-delà de tout l'architecture jusqu'à ces dernières années⁴. Dans des termes discutables, on pourrait dire que ce qui caractérise la relation entre la «nouvelle vision du monde» et l'architecte, c'est l'apparition dans sa «mentalité», dans son «espace architectural⁵», de la notion même d'espace. On sait qu'il n'est pas de grand secours de tenter de caractériser les «arts» par les matériaux qu'ils emploient, sauf à considérer le choix historique des matériaux par les artistes. C'est un choix de ce type que firent architectes et critiques. L'architecture allait pouvoir se décrire comme art de l'espace et le projet s'aligner sur une géométrie invisible, mais crevant la vue. Dès lors, peut-il être question de parler d'une

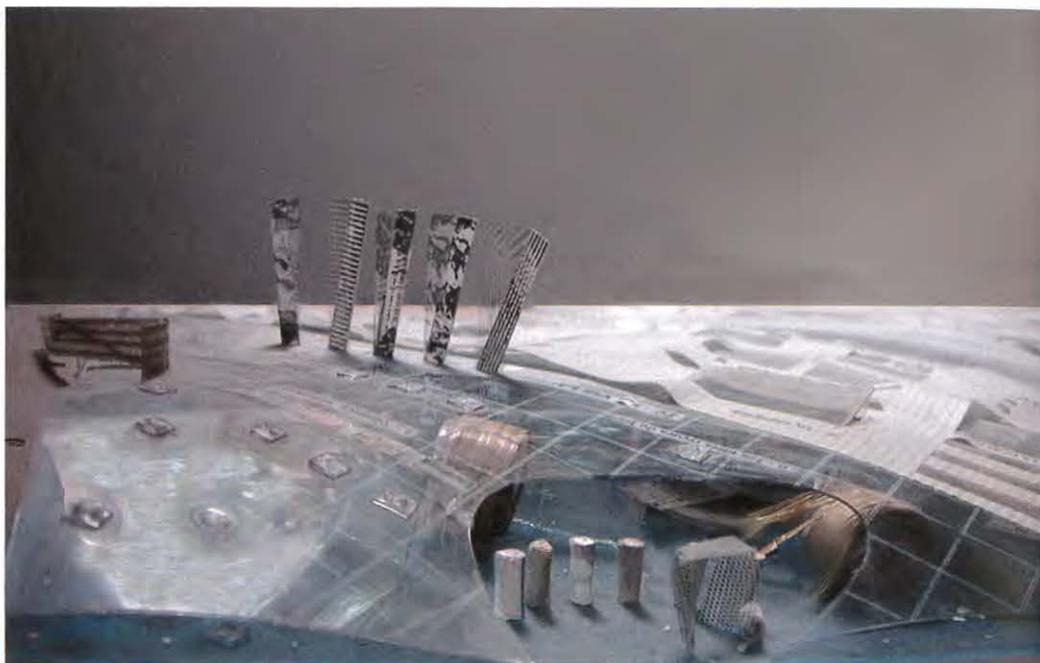
¹ Le *Times* du 2 mai 1851, cité par Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale* [1974], Bruxelles, Mardaga, 1977.

² Léger, Fernand, IV^e congrès des Ciam, cité par Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1979.

³ Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montréal, Mc Gill et Londres, Faber and Faber, 1965 [trad.fr. : *L'architecture moderne, principes et mutations, 1750-1950*, Marseille, Parenthèses, 2009].

⁴ Banham, Reyner, *The Age of Masters*, Londres, Architectural Press, 1975.

⁵ Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971 [4^e éd. : Marseille, Parenthèses, 2002].



Scénographie de l'exposition « La ville invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1992.

nouvelle conception de l'espace en architecture, quand c'est tout bonnement la première fois que d'espace en architecture il fut question ?

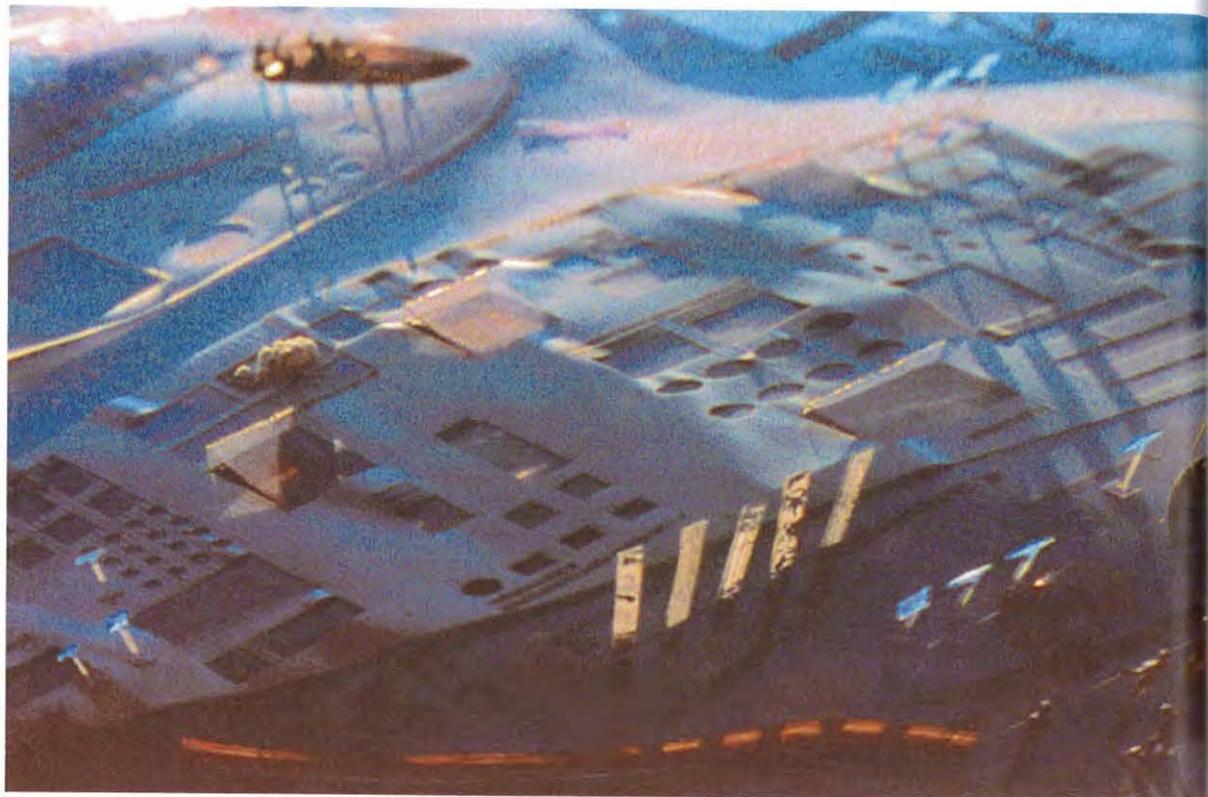
L'espace a même pu jouer le rôle d'origine d'où l'architecture nouvelle s'engendrera. Cubes, carrés, cônes, plans et lignes généreront à partir de rien des formes dégagées de toute référence au passé. L'architecture se reconstruisait sur du vide. On n'en resta pas là, et Henri Focillon, Bruno Zevi, ou d'autres, allaient tenter de définir l'architecture quelle qu'en soit l'époque grâce à la notion d'espace interne. Nous renseignèrent-ils sur la prétendue nature de l'architecture ou sur la manière de la penser au XIX^e siècle ? En analysant le passé, ils ne font que nous dire ce qu'est l'architecture moderne, à savoir pour partie un travail qui fait la part belle à la notion d'espace, et c'est une caractéristique qu'elle ne partagerait pas avec celles qui l'ont précédée. De Sigfried Giedion à Reyner Banham, jusqu'aujourd'hui Christian Norberg-Schulz, on s'attachera à la construction d'une histoire qui serait celle de l'évolution de la conception de l'espace : avant le Parthénon il n'existait pas, le gothique verra les espaces intérieurs et extérieurs s'interpénétrer, à la Renaissance l'espace triomphera, et le baroque réintroduira le dynamique. Impossible alors de ne pas voir l'espace en toute chose, quitte à dissoudre la spécificité du présent. Difficile de ne pas relire le passé avec l'esprit du présent quand bien même on ne chercherait pas à affirmer l'architecture du moment comme la conséquence directe et l'évolution des périodes antérieures. L'espace deviendra un concept totalisant de l'histoire, voire de la sociologie de l'art, et il sera tenu pour dit que l'art traduit les conceptions de l'espace. Il est alors capital « d'étudier la forme plastique en fonction de la notion d'espace⁶ ». Des connexions se réalisent entre disciplines et, jusque dans les années soixante-dix, l'espace est au centre des interrogations, les sciences humaines semblant alors trouver un apparent consensus avec les architectes. L'extension de ce magma est énorme et l'habitude est prise d'analyser tout hypothétique changement avec son corollaire, le changement dans les conceptions et représentations de l'espace : la société change, donc l'espace change.

Mais que fait-on quand on analyse des représentations en termes d'espace quand la société étudiée, et en tout cas ses architectes, n'ont aucune idée de ce qu'espace veut dire ? Réciproquement, on imagine assez bien la tentation de nous refaire le coup de l'invention d'un nouvel espace, comme il se doit anticipant un autre mode de production, ou conséquence de bouleversements technologiques, on ne sait trop.

Avec la domination de l'espace des pans entiers de la doctrine moderne ont été oblitérés : il éloigne de l'étude concrète des objets, de la conception du mur ou des matériaux par exemple. La recherche des « fondements humains du langage figuratif du XX^e siècle⁷ », c'est-à-dire « une nouvelle perception de l'espace, de la vitesse et de la structure interne des objets » avec aux avant-postes l'espace, introduisait une hiérarchie des idéaux artistiques. Mais qu'en est-il dès lors que l'on peut bien réaliser une histoire de l'architecture moderne qui soit celle de la conception du mur ou des matériaux ? Les questionnements spatiaux ont peut-être freiné l'étude de l'architecture autant qu'ils l'ont favorisée.

⁶ Francastel, Pierre, « Espaces génétiques, espaces plastiques », *Revue d'esthétique* (Paris), n° 4, 1948.

⁷ Francastel, Pierre, *Art et technique, La genèse des formes modernes*, Paris, Denoël-Gonthier, 1956.



Scénographie de l'exposition « La ville invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, 1992.

Derrière l'espace, le fantasme de la science, croyance dans la possibilité d'une création scientifique de l'architecture. Lorsque Peter Collins analyse « l'espace-temps » de Giedion, il ne peut s'empêcher de vilipender « l'appétit crédule des modernes pour le baragouin pseudo-scientifique » tournant autour des idées de 4^e dimension et de relativité. Derrière ce qu'observe Collins, soit la distance entre concepts de la science moderne et leur intégration dans la doctrine architecturale, il y a un mécanisme fort général, celui du transport, de la circulation des idées d'un champ à un autre ; et le dévoiement, le détournement, les métaphores sont le lot constant de la créativité architecturale. C'est en tant que tels qu'ils sont à analyser, en dehors de l'idée de jeter le discrédit sur ce trafic. Pourquoi fut-il nécessaire aux artistes d'en référer à la théorie de la relativité ? Alberti, Perrault et d'autres étaient parfaitement avertis de la science de leur temps, mais cela impliquait-il qu'ils se crurent obligés de « faire coller leur architecture à leur époque » ? Construire une architecture de son temps, ou le rattrapant, est un problème qui justement ne s'est pas posé à toutes les époques, ni dans les mêmes termes, ni dans la même conscience. L'architecture se laisse informer par le monde depuis qu'elle se sent en retard sur celui-ci, depuis qu'elle ne croit plus lui fournir matière à réflexion. Avec l'avènement de la société industrielle, elle pensera que l'accord éternel entre architecture et société s'est rompu et, décalée, elle doit maintenant importer son information. Giedion aurait joué le même rôle que Charles Jencks aujourd'hui, celui de donner texte à des pratiques qui n'en avaient guère ; autrement dit, ce n'est que dans un second temps que se fait l'apport de concepts extérieurs, celui de l'ordonnement des doctrines et de l'obéissance des projets à un ordre explicite. L'importation est alors un après-coup servant à décrire des œuvres déjà faites.

S'il y a lieu de s'attacher à mettre en évidence la logique volontariste de ces échanges entre la pensée générale et l'architecture, il est tout aussi important de s'attarder sur les techniques d'expression, de figuration, de transcription de la notion d'espace dans l'architecture construite. Quelles sont les formes architecturales de la notion d'espace ? Les historiens ont abordé la question à leur façon, et à travers quelques slogans très expressifs : introduire l'espace dans la boîte, faire reculer les poteaux, réaliser des fenêtres d'angle, des murs indépendants de la structure... Les connotations sont ici des plus parlantes : la boîte emprisonne, véritable cercueil qui enserme, l'espace coule... Toutes ces formules sont à prendre au sérieux et à ne pas seulement considérer comme « impressionnistes ». À cet endroit, une connaissance de l'architecture est à glisser, dans le léger déplacement introduit entre l'objet lui-même et sa reconstruction, dans la manifestation des règles de son engendrement.

L'espace, sa place dans l'imaginaire du xx^e siècle est immense : mais si l'on a parlé d'une révolution de sa conception, la coupure réside d'abord dans l'élection de la notion d'espace au titre d'outil premier de lecture de l'univers architectural. Aujourd'hui, et bien que le terme soit toujours présent, il ne l'est plus. Il faut retenir de cette aventure qu'il ne saurait être question de postuler une relation entre espaces (si tant est que le mot soit pertinent) et sociétés, sans prendre en compte la volonté d'un travail sur et avec l'espace, comme cela a été le cas pour

l'architecture moderne. Ceci n'est pas sans conséquence pour quiconque tenterait de mettre à jour une homologie à énoncer en ces termes : société industrielle : espace – société postindustrielle : postespace. Les architectes actuels, parfaitement au courant du rôle qu'a joué l'espace pour la modernité, mettent en place non pas un nouvel espace, mais la dissolution consciente de la notion d'espace. À une période d'élection correspond aujourd'hui une procédure de destruction. Ce n'est rien de dire que l'espace change, le changement réside dans l'abandon de l'idée d'espace. Il y a bien pour les architectes un « espace postmoderne », mais cela renverrait seulement à la prégnance du terme qui fait désormais partie du vocabulaire. Pour la doctrine actuelle, quand l'espace moderne est vu isotrope, homogène, abstrait, rationnel, le postespace est historique, irrationnel, modifiable, flou, ornemental, fragmentaire. Au sérieux tragique du progrès, il oppose la plaisanterie. À la totalité précédente maintenant perçue comme émanation du pouvoir (quand elle se voulait démocratique), on oppose les petites opérations « conviviales », compléter la ville, lui coudre des pièces, travailler les coins et les recoins. C'est pratiquement dans un système d'opposition terme à terme que se définit le moment présent : d'un côté l'espace moderne, pauvre, impersonnel, conçu pour un homme moderne universel réduit à des besoins, de l'autre, le local individualisé, l'éclectique contre la pureté, le vivant contre l'hygiène antérieure ; plutôt que l'emboîtement de volumes, le télescopage, le bricolage. L'organisation des lieux obéit de nouveau à la rue, à l'îlot, contre la disposition héliotrope.

L'idée maintenant perçue comme la plus tyrannique de la modernité – « la qualité architecturale par excellence » – va devoir retourner dans ses pénates pour laisser passer à nouveau le sens. Le symbolisme issu des formes elles-mêmes, qui surclassait l'information des silos, paquebots et autres, et pratiquement saisi dans un au-delà de la culture, s'éclipserait devant le symbolisme extrinsèque du « decorated shed⁸ ». Las Vegas sera dite antispatiale, une architecture de communication qui détruit le spatial. Espace détruit par les signes. L'architecture se met à adorer les façades plaquées façon Hollywood/Potemkine que la vérité moderne abhorrait. Quand la vérité s'enfuit, les notions qui prendront la suite de l'espace pourront-elles être aussi pesantes ? Disneyland contre le plan Voisin. Avec l'architecture comprise comme domaine des signes, ce sont les fondements du champ architectural qui vacilleraient. Habiter peut-il se traiter avec légèreté ?

Les choix architecturaux se sont comme élargis. L'architecte n'est plus contraint de concevoir un édifice depuis son fonctionnement interne, il peut contester le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, et c'est plutôt mieux si le contraste est des plus frappants. Il ne se sent plus obligé de réaliser une fameuse interpénétration des espaces. De l'espace du mouvement moderne, il fait un objet, de son universalité immatérielle, matérialité isolée. Il n'est pas du tout interdit d'admirer l'architecture moderne, mais on en retirera quelque fragment, si possible un peu complexifié, et saisi comme relique. On peut bien continuer à sacraliser les joyaux de l'architecture moderne, mais l'espace aujourd'hui ne l'est plus. Passé du statut d'idéal à celui de vocabulaire, il fait partie du répertoire. Symptomatique, le désintérêt pour les grandes structures qui n'émeuvent plus guère. La prouesse de franchissement, un des modes convaincants « d'inscrire l'espace » ne fait plus la une.

Un monde d'objets isolés sans l'espace qui les traverse, des tracés régulateurs, des axes ou toute autre chose, une sélection de l'étendue. L'espace ne s'étendrait plus à tout, et tout en trouant les choses, il a ses arrêts, des vides, imprécisions, fractures, absences d'épaisseur ; plusieurs espaces peuvent se côtoyer, et c'est cela qui est neuf, l'historicisme et l'informatique en un même lieu sont possibles, la fusée et la colonne. L'espace n'est plus. Et il y a une manière photographique de l'architecture actuelle, une représentation graphique spécifique. Axonométries sous des angles qui rendent malaisée la lecture des dessins, compositions à regarder en tournant le support, imbrications de façades, de volumes inconstruc-tibles. Tout concourt à rendre le référent incertain. Le nouveau monde architectural est une désorganisation orchestrée sur la mise en pièces de l'idée d'espace. Alors que pour le mouvement moderne l'espace participe de l'idée d'extension, entre autres celle du domaine d'intervention de l'architecte qui prétend alors gérer l'ensemble des choses bâties ou seulement aménagées du globe, voire résoudre architecturalement les maux de la terre, le temps présent se dit dans une attitude de repli sur lui-même, de renoncement : la réhabilitation plutôt que la terre comme Zup. Crise aidant, on ne prétend plus réparer la société. Le mirage d'un pouvoir effecteur de l'espace, la croyance en sa capacité à modifier nos comportements n'est plus de mise. Restriction du territoire architectural. À l'optimisme il faut de l'espace, aux temps difficiles la peau de chagrin. Désinstitutionnalisation apparente et illusoire, diversité affichée, mélanges stylistiques, régionalisation dans l'internationalisme, intérêt pour le désordre des banlieues, citations déplacées... Cette énumération travaille sur le doute dans l'incertitude. La mise en forme architecturale est à recadrer dans une problématique de la prétendue crise du savoir, de la modernité.

Maintenant ce qui est en train de changer aujourd'hui, c'est peut-être l'éthique architecturale elle-même, la longue durée. Derrière les bonnes intentions affichées pour les significations populaires, pour une architecture comprise par tous, mais démontrant la capacité de l'artiste à jouer des codes, la profession change de doctrine : une bonne architecture est ce qui plaît, c'est-à-dire ce qui se vend, et qui se vend parce qu'elle est bonne. (On pense à Morris Lapidus). Ce qui est en jeu, l'obtention de la commande, l'accès au marché, de mieux en mieux perçu par la profession, fait changer de direction le discours architectural. Quelles que furent les qualités d'homme d'affaires d'un architecte du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, il n'était pas inscrit une réussite commerciale au programme des écoles, mais seulement une doctrine architecturale solide, profondément éthique, croyance indestructible. Le discours a perdu de son immédiateté, de sa naïveté, il est un outil promotionnel comme jamais auparavant. Le fondement des notions utilisées par les architectes pour projeter a changé. Certes il leur faudra bien un ensemble de préceptes pour arriver à faire leurs projets, mais de quel ordre seront-ils ?

⁸ Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972 [trad. fr. : *L'enseignement de Las Vegas*, Liège, Mardaga, 1978].

LEVÉE DE RIDEAU

Hugh Ferriss a installé le futur et la « Métropole du futur » non plus comme réalité, mais comme scène et dispositif. Cette distinction et sa transformation – la scène construite devient réalité et expérience – est constitutive de l'architecture comme de l'expérience humaine. Cet article a introduit la traduction de l'ouvrage de H. Ferriss Metropolis of Tomorrow et l'exposition monographique qui lui a été consacrée en 1987.



Scénographie de l'exposition « Hugh Ferriss », centre Georges-Pompidou, Architecture Action, 1987.

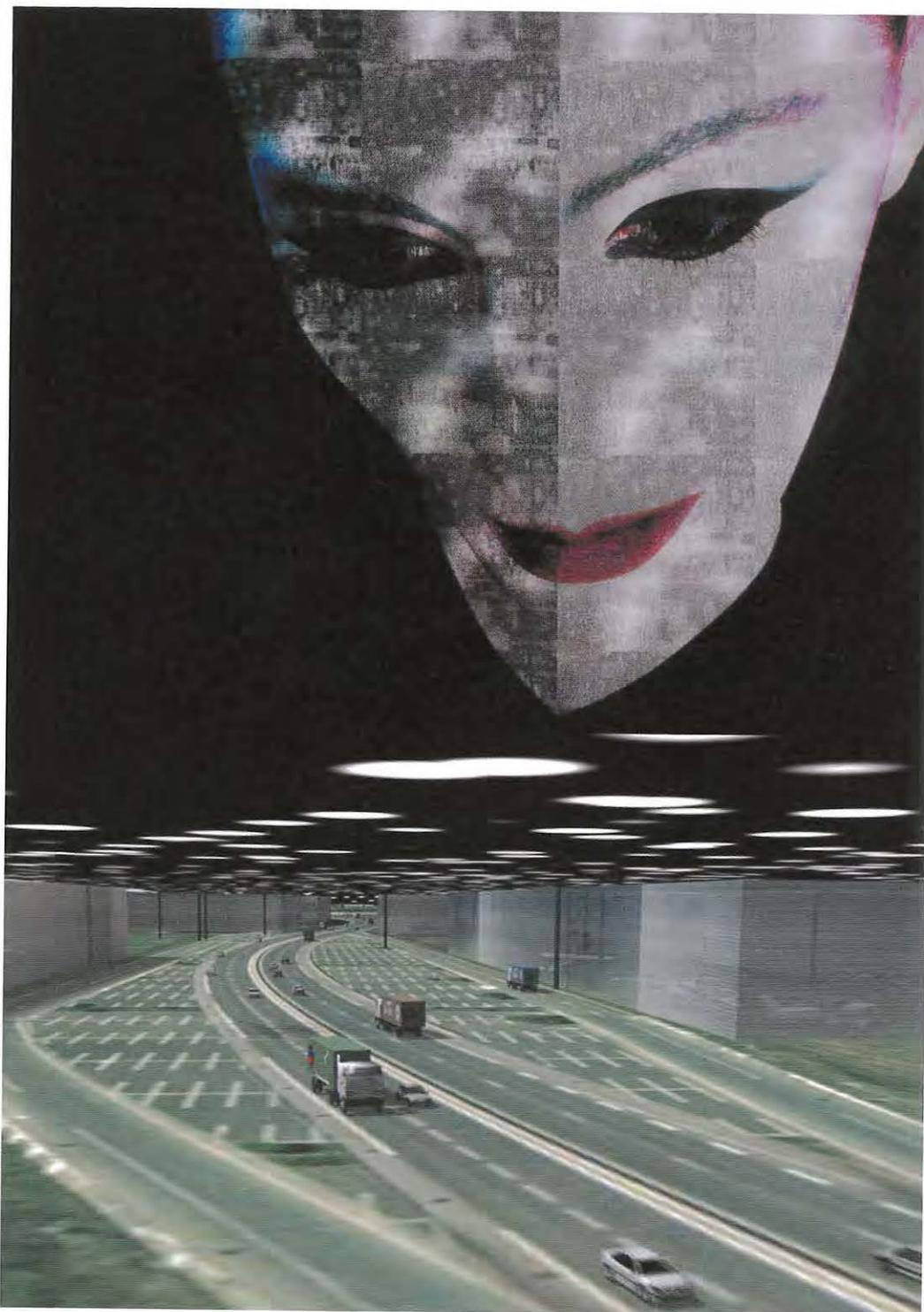
Hugh Ferriss partage la pensée urbanistique de son temps qui voit la ville actuelle comme désordre monstrueux. Il se livre à un sévère réquisitoire contre l'existant qu'il faut corriger et ordonner. Toute immersion dans les rues de la ville est une descente aux enfers¹ où le condamné tentant de se protéger ne peut qu'adopter le comportement de l'homme blasé. À l'opposé, le peuple des grandes métropoles de demain retrouvera hygiène et identité, non plus horizontalement en quittant les agglomérations, mais par l'ascension vers une cité-jardin verticale dont les toits seront tous plantés. Au New York « stupide et mélangé », il substitue un « aménagement fermement structuré de points de vue, de perspectives, axes, relations et composition ». Pour Ferriss, comme pour Le Corbusier, la métropole est édifée selon le principe du zonage, tant selon la nature des activités que selon la hauteur des édifices, et obéit, elle aussi, à un tracé régulateur. Pas plus que les architectes européens, Ferriss n'a perçu la contradiction entre le désordre apparent des formes contemporaines de l'activité économique et la géométrie de son urbanisme², sauf à l'entendre comme défense d'un ordre moral, réintroduction des valeurs. De ce point de vue, la pensée de Ferriss prend place parmi les « utopies régressives³ », même s'il croit impossible la réalisation de la ville étalée de Frank Lloyd Wright. La concentration urbaine n'est pas un souhait⁴, beaucoup plus un avertissement aux urbanistes : le dessin « Crowding Towers » dit le futur proche, si rien n'est fait pour enrayer la congestion. Dans la Métropole du Futur, Ferriss travaillera à aérer Manhattan et, de fait, les gratte-ciel y sont aussi espacés que ceux du Plan Voisin. La ville ne dépasse pas six étages, la largeur de la rue ; c'est une ville basse, horizontale, seulement hérissée, de temps à autre, et à de longues distances, de tours. Celles-ci ont la même fonction que celles de Le Corbusier : elles sont « stations de trafic », échangeurs entre la route, le rail, l'avion et les piétons. Les avions se déplacent dans la ville et les dirigeables s'accrochent au sommet des gratte-ciel. « L'aéroport du futur » (1930) est bien proche de celui de la Ville contemporaine de trois millions d'habitants (1922). Seul change le sol : le sol corbuséen reste la nature, la terre ferme ; celui de Ferriss n'est pas au niveau de la rue – qui fait plutôt figure de sous-sol. Son sol, c'est le toit des immeubles bas de la métropole dont il relève la trame. La ville est ponctuée de gratte-ciel qui dominent la ville basse ; le toit a remplacé la terre et dans cet échange s'installe l'idée d'une métropole comme vaste prairie, idée qui renoue avec les sites

¹ L'opposition haut/bas n'a absolument pas le caractère idéologique hypertrophié qu'elle prend dans le Metropolis de Fritz Lang.

² Choay, Françoise, *L'urbanisme, utopie et réalités*, Paris, Seuil, 1965.

³ Tafuri, Manfredo, *et al.*, *La città americana*, Bari, Laterza, 1973.

⁴ Goldberger, Paul, « Hugh Ferriss in perspective », in Leich, Jean, *Architectural Visions : The Drawings of Hugh Ferriss*, Whitney Library of Design, New York, 1980.



Treize projets pour Lille 2004, « La ville qui fait signes », exposition Le Fresnoy-Lille 2004, Architecture Action, 2004.

La ville-spectacle est rendue comparable aux grandes merveilles de la nature, aux événements géologiques jamais pleinement domestiqués, toujours prêts à se démonter – «drame cyclopéen de formes». Identifiée à la nature, Manhattan, la vaste plaine se développe comme fascination ambivalente, c'est-à-dire où se réintroduit l'effroi, mais au titre de fiction. Cet embrayage autorise l'architecture à se penser comme Merveille¹³, soit une catégorie qui échappe à l'architecture savante. Le gratte-ciel est merveille du monde, et à ce titre appartient à l'esthétique populaire. Il est du même ordre que les barrages de la Tennessee Valley, «les plus grandes structures jamais élevées par l'homme». Il est l'architecture d'une région. Tout comme l'ingénieur, l'urbaniste ne peut que canaliser la nature (pas de table rase). Nature et merveille, effroi, l'architecture accède au sublime¹⁴. Le sentiment sublime est question de point de vue. Depuis la ville basse, souterraine, la sensation ne serait que d'écrasement, tandis que de loin ou de haut, depuis la balustrade du studio, lorsque « nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur¹⁵ ». Les dessins de Ferriss ne sont par conséquent pas seulement des évocations de « montagnes s'élevant jusqu'aux cieux, de gorges profondes en lesquelles les eaux sont déchaînées¹⁶ », ils reproduisent l'arrangement scénique du sublime, la distance qui donne la sécurité. Si la première image de La Métropole du Futur est peinture de la nature brutale, la seconde dit d'où la regarder. Ce dispositif est également caractérisé par un mouvement de la vision : de la loge, soit la vue tend vers l'horizon, soit plonge « dans le vertigineux abîme de parois verticales ». La tranquillité et le saisissement sont ainsi réunis. Roger Caillois a décrit « l'élection de la vie urbaine à la qualité de mythe » et son intégration dans la vie qu'annoncent Balzac et Baudelaire¹⁷. Ferriss a replié sur la ville « la traduction légendaire de la vie extérieure », il en réalise le passage à l'acte.

Le spectacle de la métropole n'est pas à comprendre comme sémiologisation de la vie, on n'y donne pas représentation ; milieu de vie, il n'a pas à se définir en opposition à une « réalité » mais est à l'origine même de la conception des éléments de la ville. Le Shelton Hotel (1924) sera une montagne dont la fonction est d'émuouvoir et de sidérer comme l'ont fait auparavant les édifices égyptiens, mésopotamiens ou mayas. Le gratte-ciel est le « power¹⁸ » (pouvoir, puissance constructrice, énergie, autorité, force), la grandeur sans finalité. Il doit accéder à la dignité du monument. Mais tout cela est pris dans un point de vue, celui du passant chez qui le gratte-ciel provoque des réactions nerveuses et incite au jugement¹⁹. Le visuel est privilégié sur tout autre sens, d'où l'importance donnée à la volumétrie et au choix des formes. L'architecture figure les aspirations élevées des hommes et Ferriss partage la confiance dans le capitalisme, la foi dans le progrès technologique et la conviction que le genre humain peut contrôler le futur. Mais comment entendre ces mots quand « tout concept de réalité est définitivement rejeté comme dépassé²⁰ », que spectacle, usage et idéologie se fondent en un produit, le gratte-ciel ? Cette scène métropolitaine, l'Europe n'arrivera pas à la penser²¹.

Le gratte-ciel est phénomène, instrument et expression de la civilisation américaine, il en est la synthèse qui présente le discours idéologique de la métropole,

¹³ Goëtz, Benoît, « L'édifice paradoxal », *Mesure pour mesure, Architecture et philosophie, Cahiers du cci* (Paris), 1987

¹⁴ Scully, Vincent, *American architecture and urbanism*, Londres, Thames & Hudson, 1969.

¹⁵ Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Caillois, Roger, « Paris, mythe moderne », *Le mythe et l'homme*, Paris, NRF-Gallimard, 1938.

¹⁸ Son second ouvrage, *Power in Buildings* paraît en 1953.

¹⁹ Comme si Hugh Ferriss appliquait les théories de Georg Simmel.

²⁰ Kooolhaas, Rem, *New York délire, Un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], Marseille, Parenthèses, 2002.

²¹ Voir l'usage que Le Corbusier fait des dessins de Ferriss dans *La Ville radieuse*.

Ferriss invente l'architecture romanesque qui finit par feindre de s'identifier à une chasse au trésor. La perspective – « distance entre l'homme et les choses » et abolition de cette distance³² – avait encore service à rendre.

³² Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

ENTRÉES SUR LA SCÈNE URBAINE

Cette note de travail, publiée dans les Cahiers du cci en 1988, préparait une exposition sur « la ville comme scène ». L'équipe de conception était composée également d'Hubert Damisch qui terminait alors son travail sur la perspective, de Louis Marin dont le travail sur Disneyland était pleinement reconnu. Sylviane Agacinski et Miguel Abensour envisageaient de travailler sur la ville totalitaire. Bruno Queysanne et Bernard Huet y étaient également engagés, en relation avec la Triennale de Milan qui présentera une maquette-installation de Bernard Huet.

Aucun pourcentage de croissance urbaine, aucune défiguration de l'environnement ou discrimination ne peut soulever l'énergie, créer l'amorce d'une esthétique nouvelle. Daniel Cohn-Bendit vient confier qu'il rêve un peu d'une place de Francfort noire de manifestants enthousiastes, tandis qu'il échange tranquillement avec ses opposants sur la politique des musées. Rien qui puisse ressusciter le mythe que fut la métropole pour le début du siècle. Paul Valéry se souvenait : « Il y avait des œuvres de l'esprit dont la richesse en contrastes et en impulsions contradictoires faisait penser aux effets d'éclairage insensés des capitales de ce temps-là » (1919). Difficile de maintenir avec Mondrian : « la ville est donc le lieu à partir duquel doit se développer la température artistique de l'avenir ». Maïakovski et les futuristes sont loin. Nous pourrions juste entendre André Breton : « La rue que je croyais capable de livrer à ma vie de surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément ; j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel ». Fernand Léger serait plus proche : « Le monde visuel d'une grande ville moderne, cet énorme spectacle est mal orchestré ». La métropole. Une exposition qui tâcherait d'en parler ne peut s'appuyer sur un événement, un gigantesque fait divers, une révolution. L'urbain est simplement là. Un événement inacceptable survint : croissance incontrôlable des extensions urbaines, constructions et destructions perpétuelles, perte de l'idée de ville, apparition d'un milieu définitivement artificiel, contrastes, mouvement – des individus, des véhicules, des capitaux –, présence de signes surpuissants – marchandises, lumières, publicités, gratte-ciel, dislocation des liens sociaux, déracinement, perte de l'habiter, mais aussi de l'identité dans la foule. Il eut pour nom métropole. Cette nouveauté apocalyptique fut élue par les futuristes, les illustrateurs et les architectes new-yorkais, apprivoisée dans la création littéraire qui en fit son modèle. Le cinéma intégral en renvoya l'image. La dysphorie se mua dans l'œuvre en euphorie. Chaos et désespoir propices à la création, la grande ville devint scénario symphonique. Seuls les urbanistes « modernes » restèrent en dehors de ce mouvement. Ils avaient à nettoyer.



Base sous-marine de Lorient, concours,
Architecture Action, 1999-2000,
Biennale de Venise, 2000.

Une tout autre figure que celle de la fascination s'installe maintenant. Une longue morte-eau. Comment parler d'une décrue, de cette rentrée de la ville dans le lit du quotidien ? Je proposerai d'en rendre compte comme d'un nouvel optimisme urbain, une forme particulière d'appropriation du spectaculaire qui se fait jour après des décennies de ce que l'on continue à nommer crise¹. Le début des années soixante fut caractérisé à la fois par le désarroi devant les résultats de l'urbanisme moderne, encore plus piteux que les banlieues dont il prétendait nous guérir, et par l'apparition de nouveaux modes d'intervention en rupture profonde avec les conceptions de la première moitié du siècle. Si la fin des années cinquante a vu une évolution réhumanisante de la Ville Radieuse (Team 10), et le développement jusqu'à l'absurde du thème de la maîtrise du monde par l'architecte technicien et ses projets mégastructuraux, les années soixante sont pour l'urbanisme une époque qui se libère du réel pour penser la ville à travers le support du dessin inspiré par la science-fiction ou le surréalisme. Dans le même temps, d'autres mouvements vont poser la ville réelle, avec son histoire, ses édifices types, ses rues, ses îlots, au départ de leur action. Partant de doctrines profondément opposées, ces mouvements vont peu à peu imposer une vision rassurée de l'environnement bâti.

Le temps présent est celui du renversement de notre rapport à l'urbain. Les derniers ouvrages apocalyptiques paraissent, les city-magazines fleurissent. Saint-Denis, Arcueil et La Courneuve ne sont plus noires banlieues, à visiter uniquement en hélicoptère. L'amour des villes se développe à grande vitesse ; il faut enregistrer les derniers moments de la ville comme signifiant littéraire privilégié. L'apocalypse urbaine a fonctionné depuis la révolution industrielle, elle n'agit plus, ni comme repoussoir pour les architectes, ni comme ferment pour les artistes. La littérature sur la ville est comme celle des anges dans la voiture des *Ailes du désir*. Des impressions enregistrées. La plaisante et évidente expérience d'une perte d'immédiateté du vécu.

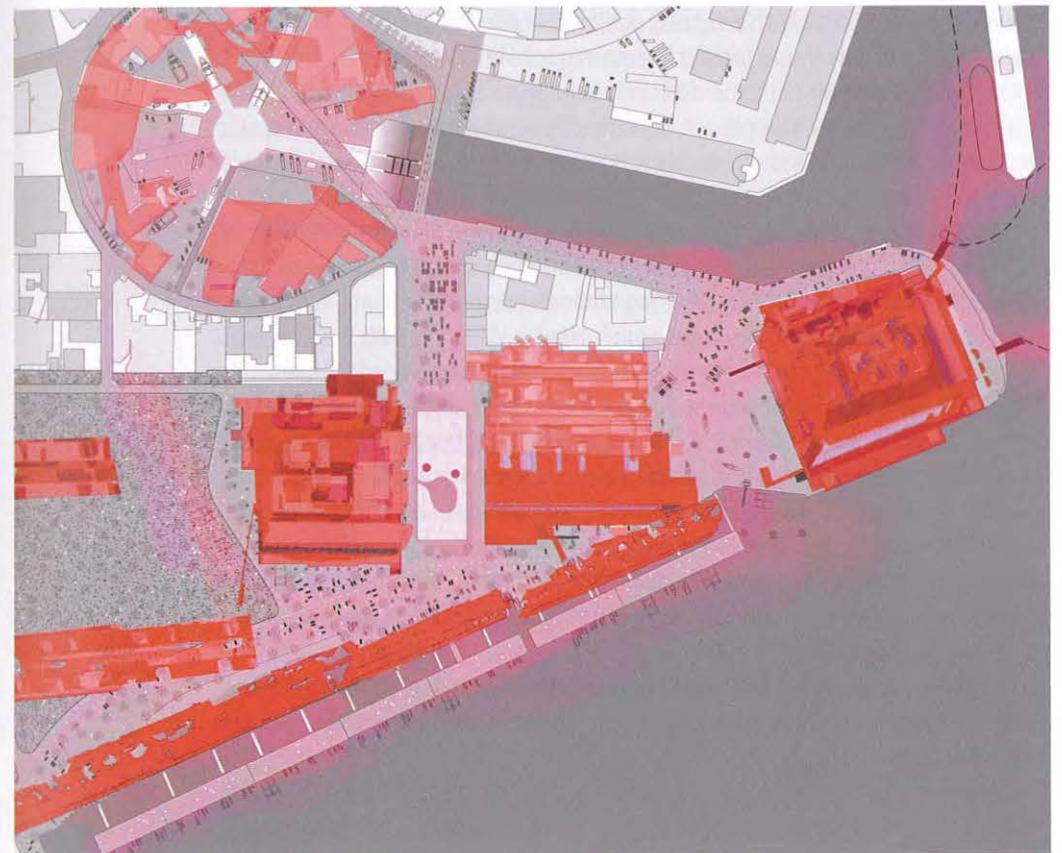
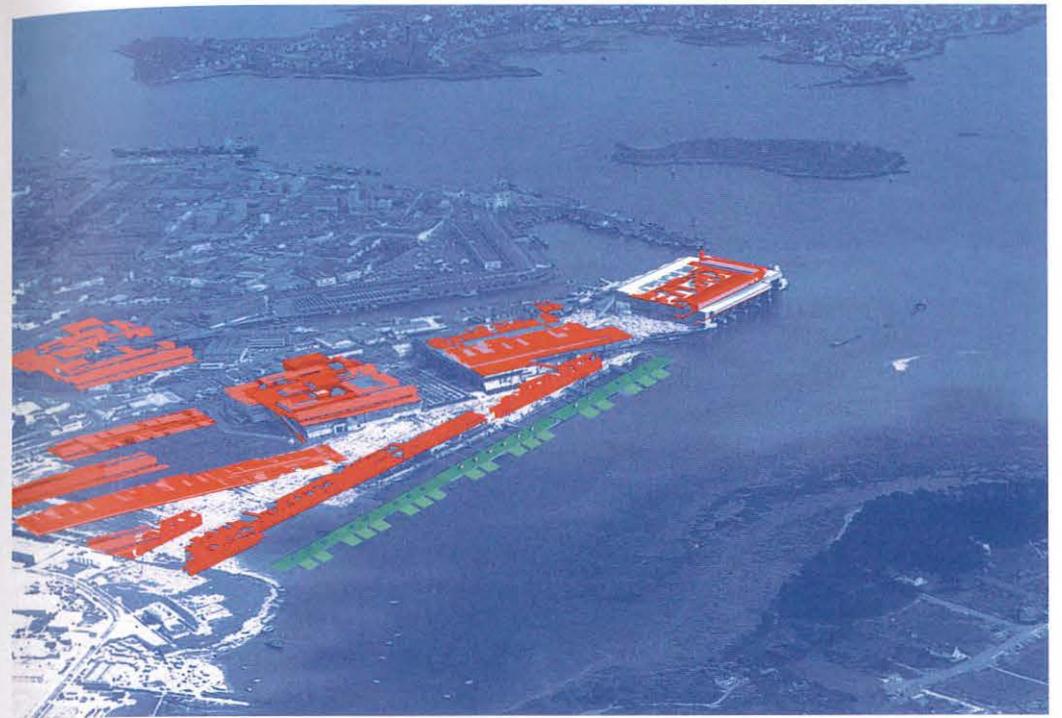
Ce passage relève d'une transformation massive, c'est l'inversion complète d'une traditionnelle aversion à l'encontre de l'inexorable croissance urbaine née de la révolution industrielle. (Pourtant, les habitants de Sarcelles ou de San Fernando Valley, les banlieusards de tous horizons ne l'ont jamais perçue ainsi). Une vision du monde, celle de la réalité qui installe la mauvaise ville, est remplacée par une autre, qui ne donne ni le réel ni l'imaginaire, mais peut-être tout simplement la scène urbaine, un artifice totalement élaboré par l'homme. Le cataclysme antérieur a été remplacé par la domestication. Les métropoles sont maîtrisées, assumées. Nous vivons dans les grandes villes, jamais à leur écart, toujours pris dans leur attraction, tout comme les hommes du début du siècle passaient devant leurs prés bientôt devenus terre urbaine. La métropole est une forme de chez soi, un intérieur, aurait dit Benjamin.

W. Benjamin. : « Pour le flâneur, sa ville n'est plus sa patrie, même si, comme Baudelaire, il y est né. Elle représente une scène ».

H. Damisch. : « Tu rêves d'une exposition qui réunirait ces trois panneaux aujourd'hui séparés par plusieurs milliers de kilomètres ».

¹ Legoff, Jacques, Guieysse, Louis, colloque « Crise de l'urbain, futur de la ville », publié sous le titre *Métamorphoses de la ville*, Paris, Economica, 1987.

ARCHITECTURE ACTION



Base sous-marine de Lorient, concours
1999-2000, Biennale de Venise, 2000.

L'appropriation est projection, création d'un rapport étroit entre l'individu et son environnement, définition de l'un par l'autre. L'appropriation et la projection ne sont pas sans rappeler ce qui fonctionne au sein du dispositif perspectif : « La perspective crée une distance entre l'homme et les choses [...]. Mais elle abolit en retour cette distance en faisant pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait face à l'homme. » (E. Panofsky). Sur cette perspective qu'est la ville, le spectateur détermine ses points de vision, qu'il s'éloigne au plus loin dans une perspective cavalière, ou qu'il choisisse l'immersion totale dans l'urbain, créant ainsi l'indistinction de soi et du monde. L'exposition serait alors la suite des stations, des points de vision que le spectateur pose et qui le conduisent, dans la représentation urbanistique, du plus loin au plus près de la scène urbaine, qu'il s'éloigne dans une perspective cavalière ou qu'il choisisse l'immersion totale dans l'urbain. Le parti pris de la scène signifie que les grandes questions sont quelque peu déplacées. À la perte d'identité, l'incommunicabilité, la congestion des véhicules, des hommes et des édifices ont succédé des interrogations sur le devenir de l'espace public, des nouvelles technologies (la ville comme univers de réseaux, sans architecture ni lieu), de la métropole-monde (de la banlieue aux mégapoles du Sud). Ces propos ne sont plus faits pour inquiéter quiconque, ces paroles ne portent plus, nous ne pouvons les prendre au sérieux. Nous essayons d'entretenir le danger, le cataclysme, mais cette radicalité est de l'ordre du rôle. On aime à interpréter la ville moderne comme crise de la représentation. La période actuelle prétendrait l'inverse et serait parvenue à juguler l'hémorragie de la représentation. La plupart des ouvrages parus sur le thème de la ville sont illustrés par le tableau d'Urbino. Cette récurrence ne montre pas un idéal de ville à atteindre. Elle dit bien plutôt que nous sommes parvenus à nous défaire de notre désir de transformation de la ville réelle. Nous réactivons, réinterprétons Urbino, Berlin, Baltimore.

La cité idéale est une vue, une mise en spectacle de la ville. À la fin du siècle dernier, Daniel Burnham ou Léon Jaussely nous ont donné de ces vues. Les expositions universelles ou les parcs d'attraction, les stations balnéaires étaient également des villes artificielles. Avec Raymond Hood, Harvey Wiley Corbett, Hugh Ferriss, Norman Bel Geddes et ses dioramas, son aéroport flottant devant Manhattan, ils forment le front de la déréalisation de la ville qui trouverait son équivalent dans le roman à la fin du XIX^e siècle². La ville est également construite par la photographie et l'invention du skyline : « La ligne de gratte-ciel est ville vue du dehors. La cité comme artefact, une création d'un coup d'œil fugace du banlieusard [...]. L'ambition professionnelle et la symbolisation de la puissance avaient, dans la perception populaire, été mythifiées par l'évocation de la cité comme silhouette, la cité comme façade théâtrale, la cité vue de l'autre côté de la rivière³. » La ville est redevenue paysage.

M. Heidegger : « Dès que l'homme, toutefois, considère le déracinement, celui-ci n'est plus une misère. Justement considéré et bien retenu, il est le seul appel qui invite à habiter. »

A. van Eyck : « Au lieu de l'inconvénient de la saleté et du désordre nous avons maintenant l'ennui de l'hygiène. Le taudis naturel a disparu – en Hollande par

exemple, c'est fait –, mais qu'est-ce qui l'a remplacé ? Rien que des milliers de nulle part organisés, et personne ne sent plus qu'il est quelqu'un habitant quelque part. »

Cette constatation avait été faite par les surréalistes, Bloch, Adorno ou Benjamin. Toujours est-il que les architectes vont tenter de retrouver un lien entre l'habitant et son espace qui soit de type anthropologique. Au début des années soixante, l'urbanisme moderne est une première fois contesté en son sein même par une nouvelle génération. On lui reproche son incapacité à créer des lieux. Recréer des lieux et non des « nulle part » organisés où l'ennui de l'hygiène a pris la place de la saleté et du désordre. Le mouvement qui regroupe la Tendenza, le nouveau réalisme et la reconstruction de la ville européenne prennent le chemin du retour vers la forme de la ville classique du XVIII^e siècle. La tradition doit permettre de recréer une communication entre la ville et ses habitants à travers la notion de type urbain : rue, place, îlot, parcellaire, façade urbaine. Un autre courant a déjà remis en cause la vérité de la ville. Les projets de mégastructures, mécanos destinés à couvrir des villes entières, sont dépassés par un univers architectural proche de la science-fiction. Un excès d'utopie parvient à faire naître en architecture l'imagination, dans un surpassement tant du fonctionnalisme que des mégastructures. La ville n'a plus à être rasée, l'ordre corbuséen a été remplacé par une simulation. Avec Superstudio et Archizoom, le monde réel se change bien en simples images, les simples images deviennent des êtres réels. Reprenant les analyses de Guy Debord, les textes de Rem Koolhaas, Jean Baudrillard et Umberto Eco convergent : c'est le pays réel, toute l'Amérique réelle qui est un Disneyland. Le concept d'idéologie ne décrira pas complètement les villes du faux. En architecture, il n'y a pas de faux, seulement de l'hyperréel. L'architecture naturalise la fiction en la construisant. La ville qui importe fait suite à la critique de la consommation. Une attitude d'appropriation sur le mode du jeu s'installe. Alain Robbe-Grillet : « Lorsque j'accomplis un parcours dans les couloirs du métropolitain, lorsque je longe les vitrines et les affiches qui forment la façade de toute grande ville moderne, je me trouve assailli par une multitude de signes, dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où je vis. [...] Les assumer, et tout en les laissant à leur platitude d'images de mode, reconnaître que ces images sont autour de moi, c'est-à-dire en moi. [...] Il me reste la possibilité de jouer avec elles. Désignées en pleine lumière comme stéréotypes, ces images ne fonctionnent plus comme des pièges, du moment qu'elles sont reprises par un discours vivant, qui reste le seul espace de ma liberté⁴. » Dans un texte contemporain, Françoise Choay avait vu l'intervention du ludique dans l'urbanisme, l'ère de la simulation des villes. L'urbanisme aujourd'hui raconte une histoire. L'architecture fictionnelle est la représentation construite d'un roman. La ville se reconstruit à un niveau imaginaire qui sera en tant que tel représenté dans le bâti. Toute tentative d'installation de la « vraie ville » est immédiatement défaite par le spectaculaire.

Les city-magazines transforment le réel urbain en objet consommable. Ils indiquent le programme mondial des manifestations théâtrales, littéraires, artistiques. Toute animation culturelle de n'importe quelle ville du monde est

² Cailliois, Roger, « Paris, mythe moderne », *Le mythe et l'homme*, 1938 et *Puissance du roman*, 1942.

³ Taylor, William, « L'origine du skyline : la cité moderne comme forme et symbole », *Urbi* (Paris), n° III, 1980.

⁴ Robbe-Grillet, Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.



Scénographie de l'exposition
«Premises : visual arts and architecture
from France», musée Guggenheim,
New York, Architecture Action, 1998.

disponible en kiosque. Hyperréel, jeu, fiction sont les caractéristiques de l'urbanisme actuel.

Constituer une forte image de la ville est aujourd'hui un impératif pour la plupart des métropoles européennes qui se disputent les implantations des entreprises. La ville n'est pas à vendre, mais s'apparente néanmoins à un produit. L'éternel est soumis aux règles de l'empire de l'éphémère⁵. S'installer à Londres plutôt qu'à Paris. L'image de la ville aura sa place dans ce choix. L'image est la nouvelle productivité de la ville et sa nouvelle légitimité. Nous étions habitués à connaître des impératifs directement économiques (la proximité des grandes voies de circulation, des aéroports...), à peine conscients que les régions se vendaient à travers leur site, leur environnement, et des lieux de loisirs, monuments et architecture contemporaine.

W. Benjamin : «Comment devons-nous représenter dans des espaces de Le Corbusier et Oud une existence qui s'organise entièrement sur le boulevard Bonne-Nouvelle ?»

L'architecture moderne est pour les architectes de notre génération comme un souvenir d'enfance dans un monde finissant. Une ville de tours d'Auguste Perret, une transformation de Paris d'Eugène Hénard, la cité-linéaire d'Arturo Soria y Matta. Certains bâtiments de la première moitié du siècle seraient à construire. Le Plan Voisin, le diorama de l'Esprit Nouveau seraient d'excellents projets à condition d'afficher leur statut de performance, de décor de théâtre, d'événement qui ne prétendrait plus à la construction de l'homme nouveau. La construction serait alors une actualisation du stock d'images disponibles.

J'entendrai un urbanisme du retrait, de la ponctuation⁶. Faut-il avoir une théorie de la ville, alors qu'il n'existe plus aucun problème de la ville. Derrière le projet, ce sont des attitudes d'entretien qui émergent ; les difficultés sont résolues par un urbanisme qui travaille en dehors de toute pensée de la ville. Tout juste a-t-il besoin de quelques décisions : une passerelle, un détournement de circulation, une plantation autoritaire. Il essaie de faire de chaque parcours, du logement au métro, un endroit simplement, une phase de transport rehaussée d'un ton d'affectivité. Qu'est-ce qu'un lieu à l'ère du simulacre ? Un événement ? Les architectes peuvent abandonner l'idée de faire la ville.

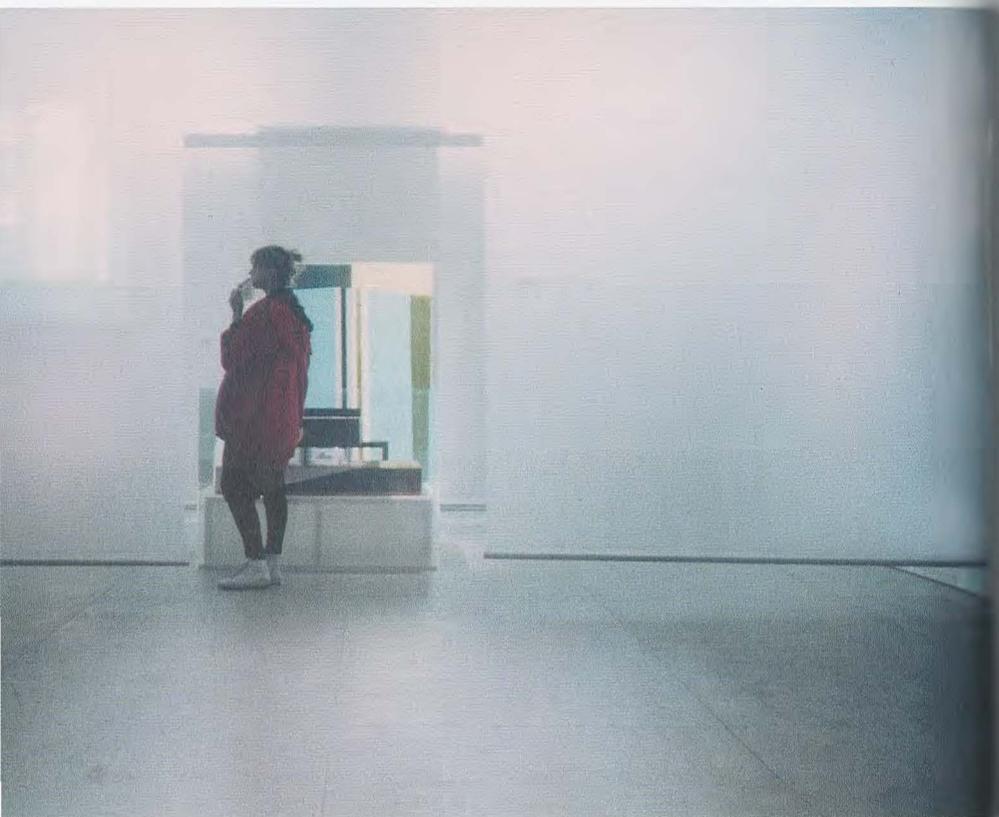
M. de Certeau : «L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé.»

E. Levinas : «Il est chez soi dans une société, avant de l'être dans une maison... Il est dans un sens exilé sur cette terre... Pour le judaïsme, le monde devient intelligible devant un visage humain et non pas, comme pour un grand philosophe contemporain qui résume un aspect important de l'Occident, par les maisons, les temples et les ponts. Cette liberté n'a rien de maladif, rien de déchirant ; elle met au deuxième plan les valeurs d'enracinement.»

Le refoulé de la ville, son irréprésentable, c'est, comme l'énonçait Michel de Certeau, sa pratique même, qui détruit la ville comme totalité, la multiplie, vide de sa vue d'avion la ville tableau qui était encore celle du XIX^e siècle. Cette forme de l'usager des villes réapparaît. L'habitant est d'abord celui qui la rend plurielle, il est point de départ d'une nouvelle esthétisation, la ville du marcheur qui tient seulement à ce que ses pratiques puissent s'effectuer. Michel de Certeau

⁵ Lipovetsky, Gilles, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.

⁶ Guiheux, Alain, «Le retrait de l'architecte», *Traverses : le génie de la Ponctuation* (Paris), n° 43, 1988.



proposant de traiter ces pratiques urbaines comme écart, sens figure par rapport à une norme (la conception initiale de la ville, les intentions des urbanistes et leurs modèles de ville).

Pour Benjamin, le clochard, la prostituée étaient seuls les vrais habitants des villes, ceux-là seuls ont vraiment habité la ville. Ils y ont effectivement élu domicile. Imaginer un habiter qui se construirait indépendamment du lieu, jamais contre, toujours en l'occupant superficiellement. Le mot appropriation ne convient pas. Quelle que soit leur forme, les architectures sont devenues comme des bureaux en blanc, des surfaces à louer temporairement. Si tel était le cas, les situations d'implication maximale, de confusion de soi et de la ville seraient impossibles. L'hallucination serait un souvenir.

Minkowski : Dans la rue, c'est comme un murmure qui l'enveloppe tout entier ; de même il se sent privé de liberté comme si autour de lui il y avait toujours des personnes présentes ; au café, c'est comme quelque chose de nébuleux autour de lui et il sent un tremblement ; et quand les voix sont particulièrement fréquentes et nombreuses, l'atmosphère autour de lui est saturée comme de feu, et cela détermine comme une oppression à l'intérieur du cœur et des poumons, comme un brouillard autour de sa tête⁷.

Pierre Missac : C'est une image surréaliste que celle d'une végétation tropicale qui immobilise une locomotive dans ses lianes et qui, croissant démesurément, finira par faire voler en éclats une première fois la cage de l'atrium.

Paul Virilio : Aujourd'hui, les nébuleuses bidonvillesques du continent sud-américain me semblent l'esquisse du projet futur : immenses zones abandonnées, livrées à l'illusion de l'autogestion... avec ici et là, quelques capitales de transit, ports ou aéroports, cités de transfert, comme Manhattan hier, destinés à assurer le mouvement perpétuel d'une décolonisation politique économique et culturelle.

Pierre Missac : C'est aujourd'hui sous toutes les latitudes que le voyageur cossu peut attendre l'heure de partir pour l'aéroport, renversé dans un fauteuil de cuir, plus confortable que les stalles de bois, en fixant les plafonds qui se sont substitués à ceux de Tiepolo ou de P. Pozzo, spectateur d'un happening dont il fait partie sans vraiment y participer.

Comme si la fortune du passage s'était divisée entre deux héritiers, le magasin en reprend la fonction commerciale, l'atrium la contribution à l'architecture⁸.

Rem Koolhaas étudie Atlanta, Marne-la-Vallée, peut-être Séoul⁹. Des centres improbables se construisent très rapidement et sans logique apparente, leurs implantations sont comme aléatoires ; autour, de la verdure, un tissu pavillonnaire, des autoroutes. L'architecture n'a aucune cohérence de part et d'autre de la chaussée. Atlanta semble s'opposer à Marne-la-Vallée. Là le libéralisme sans zonage, ici la social-démocratie interventionniste. D'un côté de grosses agences commerciales, de l'autre des architectes qui imaginent travailler pour le bien public. Mais c'est la même chose. Qu'est-ce que regarder Atlanta et Marne-la-Vallée ? Mais toute défense de l'architecture est régressive. L'architecte doit-il penser la ville aujourd'hui ?

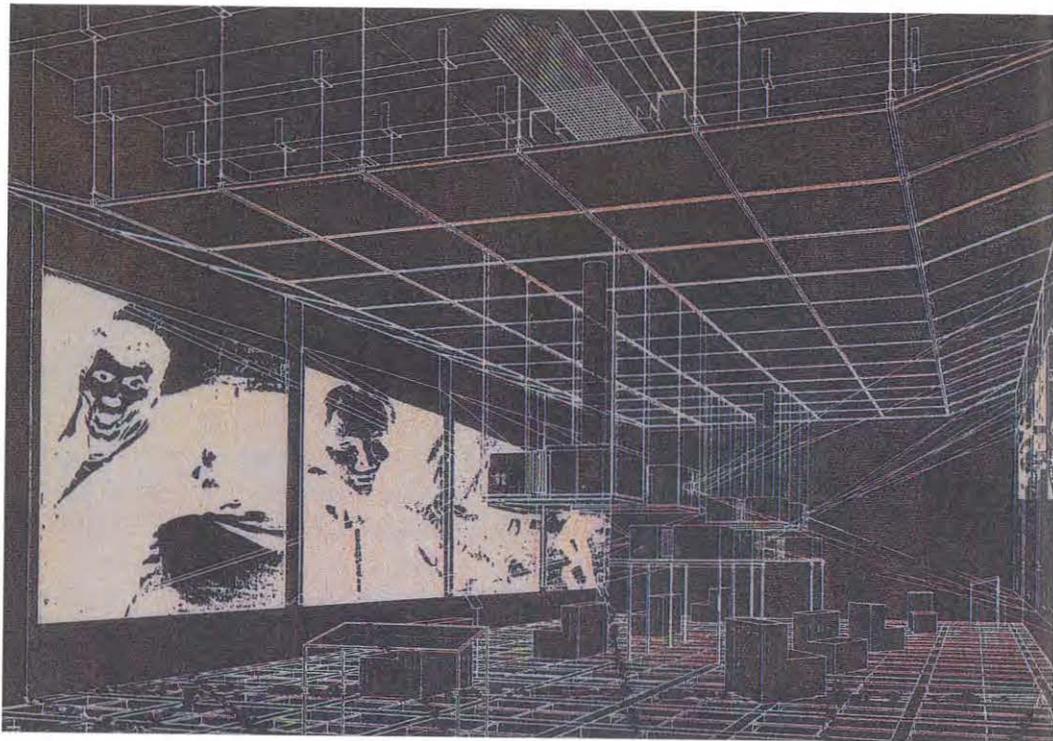
⁷ Minkowski, cité par Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF-Gallimard, 1945.

⁸ Missac, Pierre, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil, 1987.

⁹ Conférence Centre Georges Pompidou, 21 mars 1988.

DES FILMS À LA PLACE DES TABLEAUX

Architecture Action a développé un concept de projet pour le musée du cinéma au Palais de Tokyo (1991), associant une conception scientifique (avec Dominique Païni), un engagement quant à la conception de la manière de regarder et de se mouvoir et sa mise en œuvre scénographique et architecturale. Dans un espace totalement réouvert, le projet se trouvait rassemblé dans le slogan « Mettre les films à la place des tableaux », quand les musées du cinéma pratiquent exactement l'inverse (à savoir montrer des reliques et non les œuvres – les films – dans les espaces d'exposition). Ce concept d'un espace uniquement déterminé par l'image projetée fut mis en œuvre quelques années plus tard par Architecture Action dans l'exposition « La ville qui fait signes » (2004) au Studio national d'art contemporain Le Fresnoy. Le texte qui suit a été complété pour la revue Palais (Palais de Tokyo, printemps 2012).

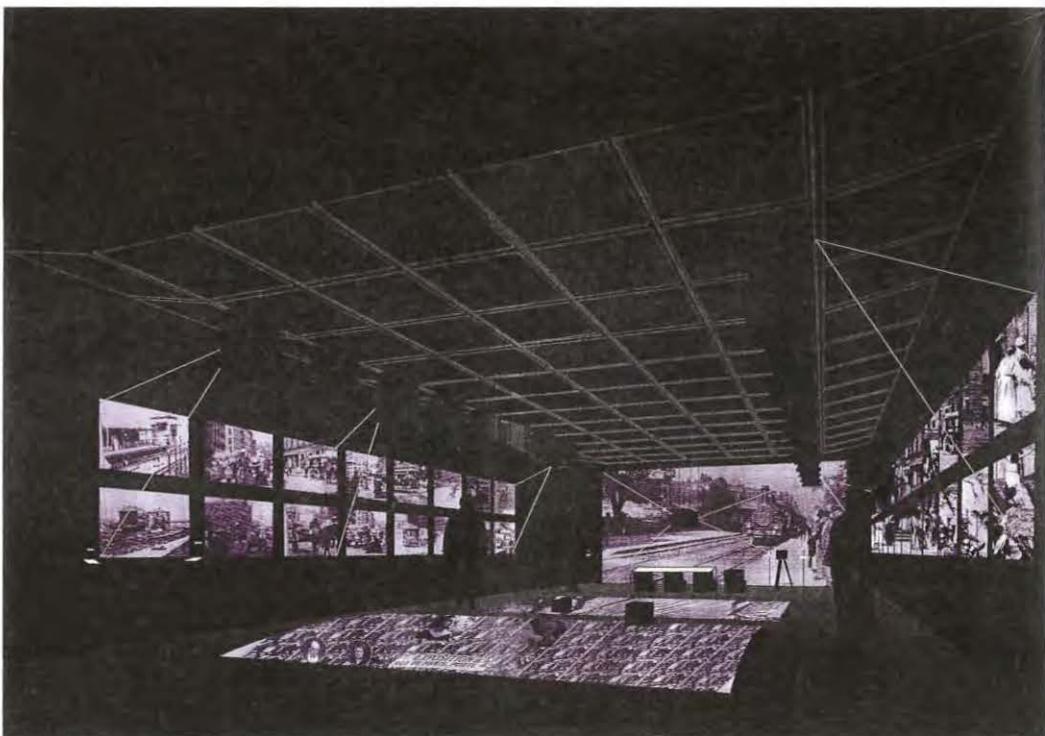
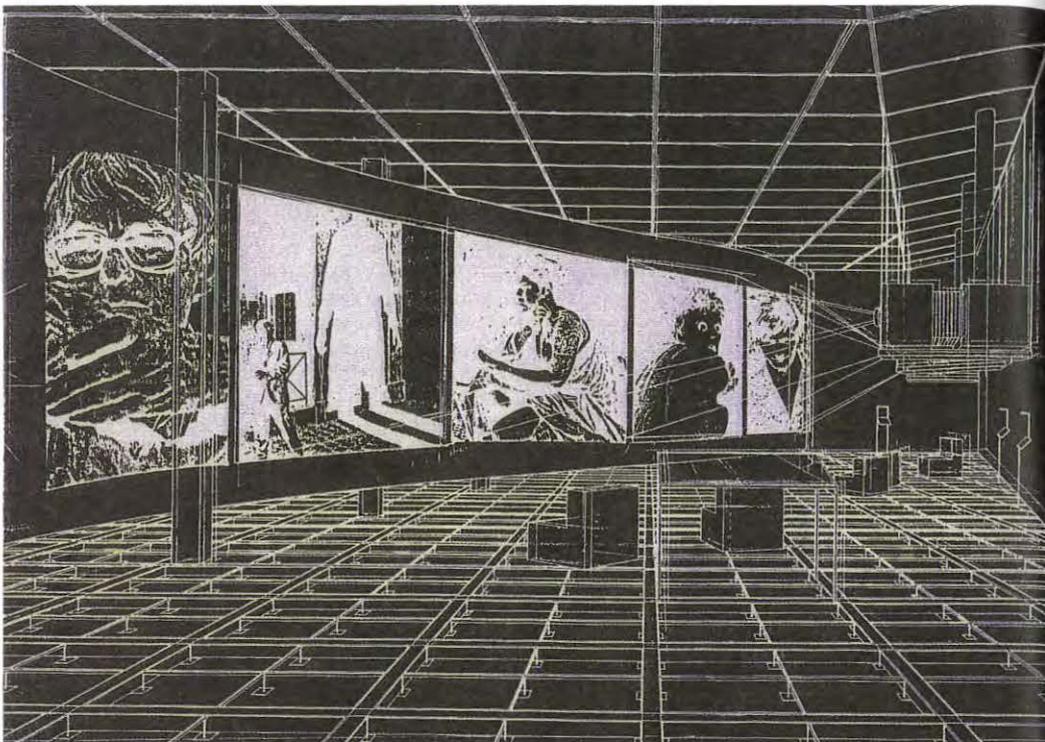


Muséographie du cinéma au Palais de Tokyo, musée du cinéma, projet, Architecture Action, 1991-1993.

Le Palais de Tokyo est un bâtiment déjà cinématographique, véritable décor posé et aujourd'hui déposé devant une structure en béton armé. Cette théâtralité ne devait pas être troublée par la présence intempestive de vitrines ou de mobilier. Le sentiment de décor vide qui parcourt le Palais, comme une double mise en scène – le décor et le décor en ruine comme décor – devait, au contraire, être sauvegardé. Les choix muséographiques sont ceux de l'effacement derrière les œuvres présentées, les séquences de films, chacun considéré comme œuvre et comme leur propre décor. Les murs des « dents de peigne » et de la « galerie Wilson », dédiés aux expositions temporaires, deviennent les supports des écrans. L'exposition du cinéma, d'invention récente, n'avait pas encore trouvé de forme – et l'installation très conventionnelle de la cinémathèque française à Bercy le confirme encore. Les dispositifs portent en eux leur évolution dans le temps en reposant strictement sur le médium de l'image-mouvement et l'évolution de ses techniques d'existence, les projections ou ce qui les remplace(ra).

DE L'ESPACE À L'ÉCRAN : L'IMAGE EFFACE L'ESPACE

L'exposition du cinéma, parce qu'elle tend à imposer l'obscurité et par conséquent à oblitérer la perception de l'architecture, crée la rencontre des deux univers opposés que sont l'espace (l'architectural, la forme) et l'information (l'écran, le texte, l'image). Dans le Palais, le spectateur se voyait proposer une perception du film différente de celle des salles de projection et de leur captation. Dans l'exposition, la perception en mouvement des séquences dans les dents de peigne construit un véritable espace d'image où l'écran a saturé l'espace, agissant cette fois autant en fournissant un bain de perceptions, qu'au travers d'informations cernées, dénotées. L'image projetée ou rétro-éclairée (et presque autoéclairée)



Muséographie du cinéma au Palais de Tokyo, musée du cinéma, projet, 1991-1993.

construit la lumière de son exposition. L'éclairage, ce domaine de la scénographie, n'a plus lieu d'être.

Le concept d'un espace uniquement déterminé par l'image projetée a été mis en œuvre dans l'exposition «La ville qui fait signes» que nous avons réalisée pour le Studio national d'art contemporain Le Fresnoy en 2004. Alain Fleischer, son directeur, a tout à fait vu juste en rapprochant notre travail du film «Broadway by Light» de William Klein, par la création d'un univers d'images qui remplace l'espace moderniste. Mais on peut ajouter que cette traversée des images était déjà le thème du coureur de El Lissitzky (1926).

Ces situations construites ne font plus la différence entre l'espace du spectateur et l'espace de l'œuvre. L'exposition est cette totalité à laquelle participe sur la scène exposée elle-même, le visiteur. L'exposition transforme le spectateur qui se déplace dans l'image, tout comme la ville moderne a transformé l'habitant des villes.

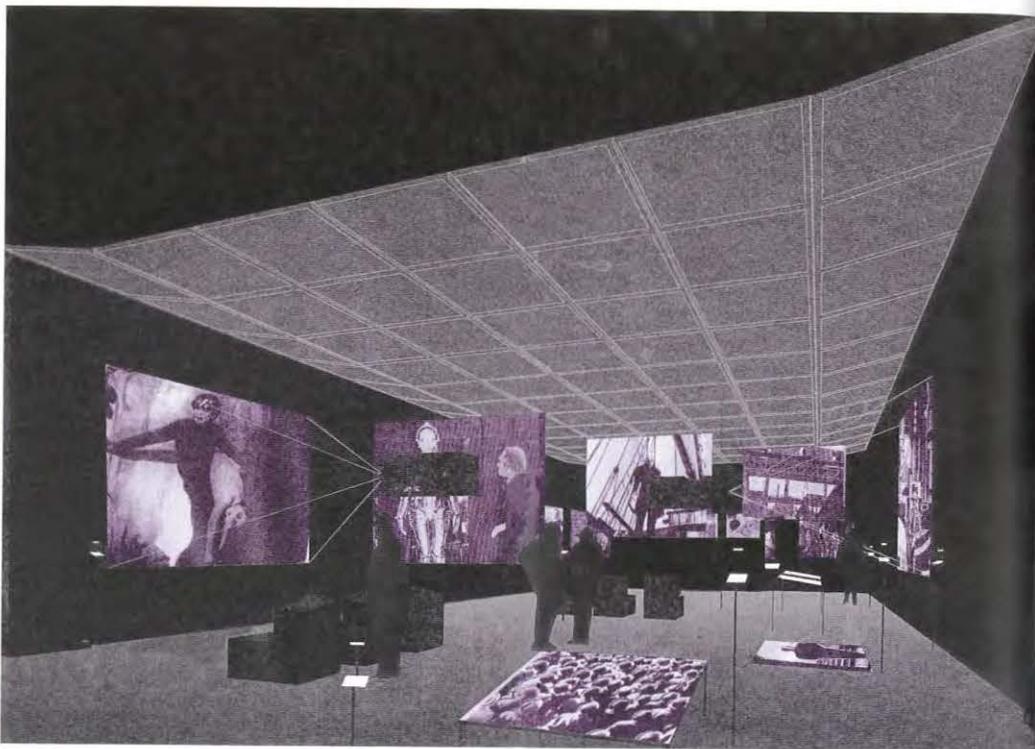
LE SOL D'INFORMATION : L'IDENTITÉ DES ACTIVITÉS CINÉMA

Les espaces sont organisés selon deux directions : celle des écrans de projection et celle des informations disposées dans un sol épais, contenant des objets, des images, des textes, des documents, des lumières, des filtres, des moniteurs. Le regard passe du sol à l'écran et, inversement, dans un espace continu. Le sol d'information est tout le mobilier et donne aux espaces cinéma leur identité. Les installations de nos expositions précédentes «Lieux ? de travail» (1986), «Hugh Ferriss» (1987), «Pierre Chareau» (1994) ont utilisé ces dispositifs.

Ce sol d'information s'inscrit dans un plancher technique indispensable pour la réalisation des expositions. Il contient les alimentations électriques, les câblages entre les appareils, certaines évacuations de chaleur.

UNE HISTOIRE DU CINÉMA PAR LES OBJETS

Le hall et les circulations organisent un parcours initiatique de l'histoire du cinéma, au moyen d'une présentation d'objets et de machines (appareils de simulation du mouvement, lanternes magiques, caméras et projecteurs) qui marquent l'évolution technique du cinéma, et qui, par leur simple présence, identifient le lieu, désignent l'importance des activités «cinéma» dans le Palais. Ce parcours de l'histoire technique du cinéma conduit le visiteur aux salles de projection. Les pièces exposées témoignent d'une invention, d'une technicité, mais aussi d'une industrie se transformant rapidement. Le statut de l'objet exposé, mais également la présence d'une architecture puissante identifiée au cinéma éliminent les solutions de type vitrines, ici remplacées d'une part par un accrochage et un encastrement mural, d'une autre par une protection de verre prenant valeur de doublage. Chaque objet est relié au mur par un moulage en matériau composite évoquant aussi bien les emballages des instruments de musique que les protections en



Muséographie du cinéma au Palais de Tokyo, musée du cinéma, projet, 1991-1993.

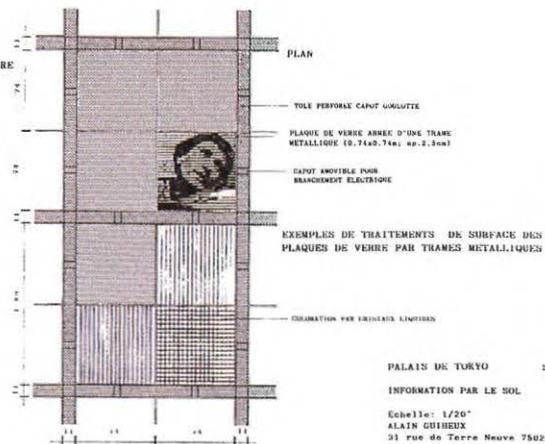
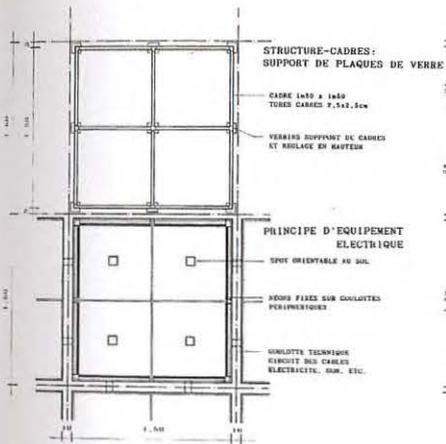
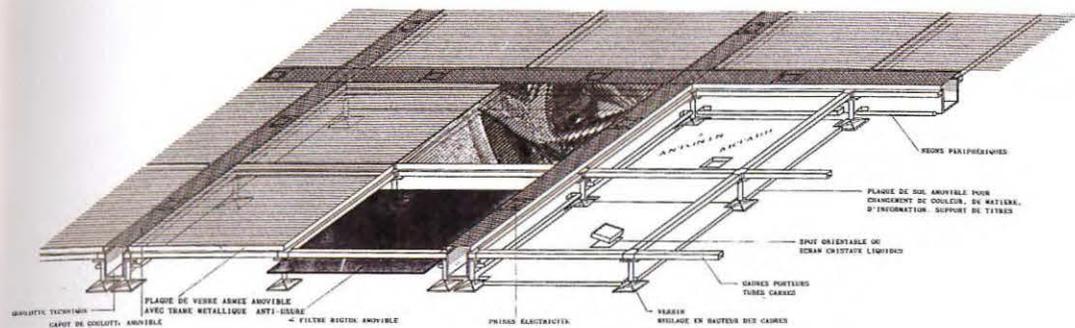
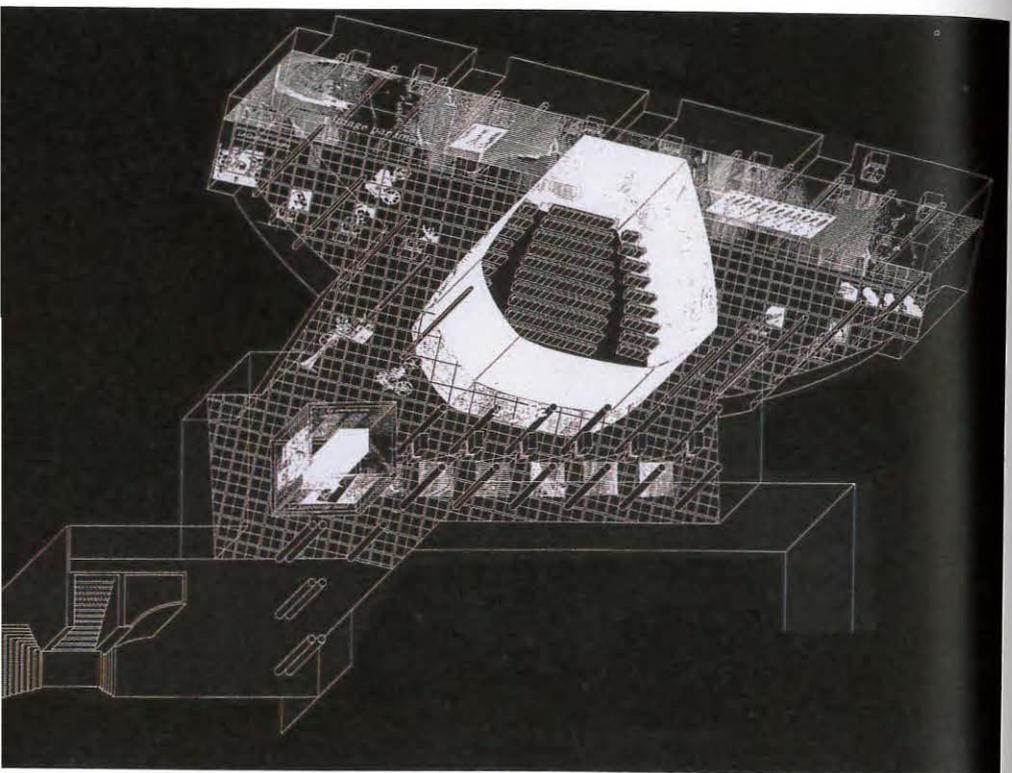
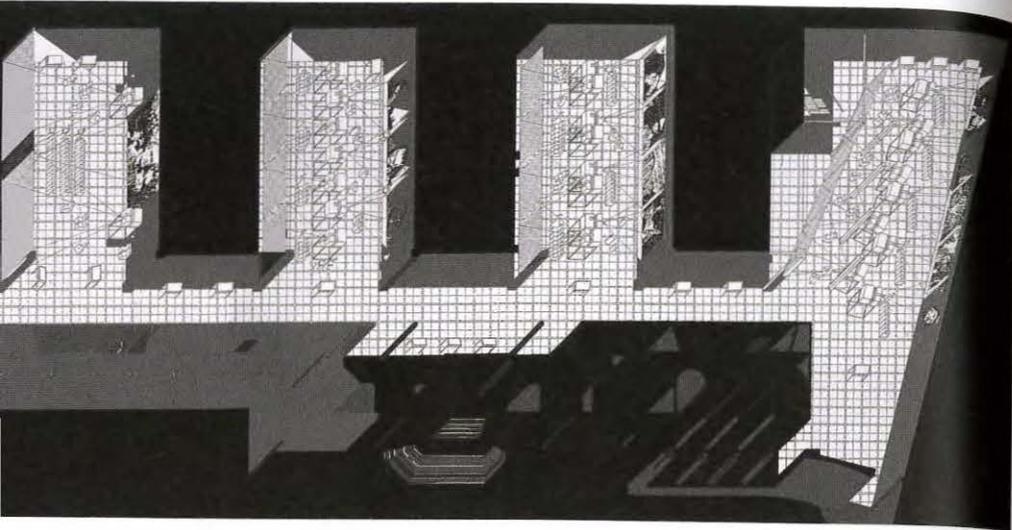
mousse des valises de photographes. Le moulage reçoit également des écrans, moniteurs ou cartels. L'objet est seulement séparé du visiteur par un mur de verre doublant le mur. Le verre ne remplit plus une fonction d'encadrement. La quantité d'objets présents dans les collections de la Cinémathèque française permet un travail sur l'accumulation elle-même, évocatrice d'une production industrielle.

EXPOSITION « 37 »

L'exposition « 37 » – une salle mythique jamais ouverte au public – rend compte des choix faits dans la programmation de l'histoire du cinéma. Elle doit mettre en valeur les films choisis, mais aussi la salle elle-même. Le principe retenu pour l'exposition qui entoure la salle « 37 » repose sur la création d'un mur-écran continu de grande hauteur qui relie les deux salles adjacentes, véritable toile de fond qui décrit les films et, par sa position et sa lumière, expose la salle. L'écran – en plastique opalescent – est animé en rétroprojection et en projection directe. Le réglage de puissance de la rétroprojection et de l'opacité de l'écran (film actif) permet à l'image de se répandre dans l'ensemble de l'espace. Le modèle en a été donné par l'exposition « Visions of Japan » que réalisa Toyo Ito à Londres au Victoria and Albert Museum (1991).

Des textes et des images fixes peuvent être posés sur l'écran. Le dispositif est complété par un sol d'information incliné, équivalent à celui des expositions temporaires. Les images du mur-écran passent sous le plancher d'information.

Des vidéoprojecteurs sont installés au plafond et sous le sol. Les murs extérieurs de la salle « 37 » reçoivent – dans leur partie sous le sol d'information – des projections. Le dispositif est complété par une transformation de la cage d'escalier : mur de verre recevant de l'information sur la programmation de la salle « 37 ».



PALAIS DE TURKO SCENOGRAPHIES "CINEMA"
 INFORMATION PAR LE SOL PLAN P.V.6
 Echelle: 1/20" 28.10.1991
 ALAIN GUIBEUX DOMINIQUE HUBILLARD
 31 rue de Terre Neuve 75020 Paris Tel:40 24 13 81

LIGNE DE FRONT

Paru en mars 1996 dans la revue Architecture Mouvement Continuité, «Ligne de front» décrit le passage d'une architecture d'espace à une architecture-sculpture, tout comme à une architecture-surface, l'architecture comme effet de surface, qui succède elle-même à une architecture de signes lisibles.

D'un côté, les repères seraient Ronchamp et Chandigarh, ou le couvent de Média (1965-1969) et le Fine Art Center (1960-1966) de Louis Kahn qui ont indiqué le passage d'une architecture d'«espace» à des projets de «nature morte». Dans la suite, l'architecture de Frank O. Gehry ou, en France, celle de Christian de Portzamparc reposent sur un travail sculptural pour un regard extérieur de l'occupant. Ces projets ont redonné à l'architecture «le plaisir» des productions artistiques, mais la «forme formelle» n'est-elle pas une limite étouffante que l'architecture s'est donnée à elle-même pour approcher l'intensité et le risque des œuvres («L'esprit de notre temps», 1918, de Raoul Hausmann, un «Igloo» de Mario Merz, ou toute autre liste au choix de chacun, mais de toute façon à introduire d'urgence) ? De l'autre, l'architecture tiendrait à l'apparence (terme positif qui convient aussi aux premiers) que prennent les surfaces en verre sérigraphié ou coloré, films collés, mailles, filets. La première conséquence du travail anti-formel est l'acceptation générale du parallélipède : si tout se passe ailleurs que dans la forme, alors acceptons la boîte. La construction s'est effacée au profit de ce qui sera donné à l'œil au premier regard et des ressources et incertitudes que l'œuvre lui réserve par la suite. Transparence, réflexion et diffractions, «secondes vues», sont autant de mises en scène de l'œil.

VISIBLE

Dans ces architectures anticonstructives, le verre opalescent est utilisé pour dissimuler à la vue les points d'appui (la galerie Goëtz d'Herzog et De Meuron). La climatisation a de son côté remplacé la construction. L'architecture est repassée de la construction vers le tissage et le tatouage ; victoire viennoise (Gottfried Semper, Otto Wagner)¹. Résonance avec l'époque, une invention de l'apparence serait plus créatrice d'intelligence et de compréhension de notre temps que les certitudes intellectuelles patiemment élaborées. Le tissage de nos façades incertaines s'oppose aux vérités durables de l'architecture. L'architecture actuelle questionne l'indétermination de la paroi, qu'elle fait disparaître en tissu, ou dont elle agrandit l'épaisseur jusqu'à ce que, comme dans la maison suspendue de Paul Nelson, elle devienne un entre-deux. Surpassée par une sémiologie généralisée, l'architecture fut obligée pour survivre d'adopter le fonctionnement des

¹ Fanelli, Giovanni, et Gargiani, Roberto, *Il principio del rivestimento, Prolegomena a una Storia dell'architettura contemporanea*, Bari, Laterza, 1994.



Allende-Chanzy, 50 logements,
La Roche-sur-Yon, projet,
Architecture Action, 2009.

enseignes publicitaires, et désormais celui des dispositifs imaginaires de projection, vidéo ou cinéma. Dématérialisation de la paroi, mais on sait que c'est au tour des sols d'être soumis aux interrogations.

ARTIFICIEL

Notre architecture surpasse et fait refluer – quand bien même les textes sériographiés sont-ils de plus en plus présents sur les façades – l'un des apports des années soixante-dix, à savoir l'importance donnée alors au lisible (ce qui peut être lu ou reconnu), qu'il s'agisse des codes ou des rappels historiques, des signes ou enseignes, et parmi eux les mots (Aldo Rossi, Robert Venturi). Les attitudes actuelles conservent des années soixante-dix les retrouvailles avec les décors plaqués qui furent aussi ceux d'Alberti. L'architecture comme artefact, ce caractère d'artificialité que la fabrication transforme en nouvelle réalité. L'architecture se conçoit comme fiction, se vend comme promesse, et existe comme réalité. Visibilité et artificialité conduisent à une maîtrise et à une esthétique de la fabrication, de l'architecture en tant qu'elle est un objet soumis à des règles de fabrication. À bien y regarder, dès le projet pour le Centre Georges Pompidou, Rogers et Piano mettaient en œuvre une architecture qui n'avait plus rien à voir avec « l'espace » du mouvement moderne, le conduisait en ses limites, le concentrait ou reflétait vers les parois.

Cette architecture prendrait son départ avec quelques célèbres monuments, la Maison de verre (1927-1932), la Maison de la Publicité (1935). La Maison du Peuple de Clichy est aussi un point fixe de ce courant antispacial de l'architecture du xx^e siècle. Une autre origine serait plus américaine, avec la tour de la Johnson Wax, le Mémorial juif (1966-1972) de Louis Kahn, la bibliothèque « Beinecke Rare Books » (1963), tous édifices translucides. S'y ajoute le développement de la relation de l'architecture et des systèmes nuageux, motif qui apparaît tout d'abord dans le travail d'Hans Hollein « Gebäude über Wien » (1960), puis d'Archizoom² et de Coop Himmelb(l)au, avant d'être repris par Rem Koolhaas (bibliothèque de France) et Bernard Tschumi (l'école du Fresnoy). Les nuages et leur épaisseur ont remplacé l'espace, donnant lieu à des scénographies qui solidifient une ouate, ainsi dans la longue galerie de l'exposition « La ville³ ». Il ne s'agit plus seulement d'un travail de la surface, mais de la création d'un milieu qui ne sera pas sculpté.

MICROCLIMAT ARCHITECTURAL

Le mot de « milieu » conviendrait mieux pour décrire un axe de pensée qui relierait le Crystal Palace, le modulateur Espace-Lumière de Moholy-Nagy, la tour des vents de Toyo Ito. Le milieu accepte quelques parentés avec les dessins de Shadrach Woods pour l'université de Berlin, avec les cumulus dans le miroir de Brunelleschi, les nuages peints des coupes baroques, *Not wanting to say anything about Marcel* (1969), petite maquette de John Cage, le plan de *No-Stop City* d'Archizoom, ou le plan du jardin de sculptures d'Aldo van Eyck⁴. C'est une architecture qui tient moins que toutes les autres à la séparation de l'extérieur et

² Relativement à l'importance de l'architecture radicale, Bernard Tschumi, *Une architecture en projet*, Le Fresnoy, Paris, Centre Pompidou, 1993.

³ Scénographie Alain Guiheux.

⁴ Strauven, Francis, Aldo van Eyck, *The shape of relativity*, Amsterdam, Architectura & Natura, 1998.

de l'intérieur. Les filets des pratiques de golf japonais lui sont de meilleure compagnie. Le modulateur Espace-Lumière est un dispositif de production, il existe à proprement parler lorsqu'il est filmé (*Jeu de lumière noir-blanc-gris*, 1930) et produit un nouvel environnement lumineux et tournoyant. C'est en cela que l'on peut le rapprocher des effets de transparence-réflexion-diffraction-démultiplication du verre qui font advenir un nouveau milieu par-delà leur matérialité.

LE CONFORT DU TERRITOIRE

L'architecture qui m'occupe n'a plus à voir avec la forme, ni même avec l'informe. C'est l'humeur des territoires, l'ambiance, le luxe, le soin. Toute possibilité de s'y arrêter ou simplement même de le voir, le transforme en espace public. L'échelle des problèmes architecturaux a radicalement changé, rendant obsolète le vocabulaire traditionnel de l'espace public qui se confond désormais avec l'ensemble du territoire. La ville est tout le territoire – la campagne est aussi en ville – ; on imagine ce qu'implique ce changement qui consiste à voir le territoire non plus comme un terrain vierge sur lequel se développe « l'aménagement du territoire » mais comme un « aménagement intérieur ». Réunion, densification, la ville condense la société, expose l'ensemble de sa production ; lieu de l'exposition des biens consommables, spectacle qui remplace en cette fin de siècle celui des paysages urbains, des monuments, la richesse immobilière de sa bourgeoisie, les sièges de ses sociétés. L'architecture est clairement une classe particulière des objets fabriqués, les objets et informations qui occupent la rue. Imaginer une société décidément sans lieux, mais dont tous les espaces seraient habitables. Un territoire sans lieux, mais approprié, ou encore qui réalise des non-lieux dotés d'existence. Les espaces réussis de la modernité, les gares et les aéroports en sont des exemples fréquentables pour l'homme contemporain qui met au second plan les valeurs d'enracinement.

La ville moderne a été pensée dès l'origine pour une existence minimum. Il est des catégories, pour énoncer la ville, qui ne sont pas affaires de plan et de forme, ainsi les valeurs de quantité et de luxe qui se combinent dans les instants privilégiés que sont les serres des parcs des grandes villes ou, plus récentes, les installations parfois si lentes et décomposées de l'art vidéo, ainsi « Lovers » de Teiji Furuhashi⁵ ou « Visions of Japan » de Toyo Ito⁶. Des exemples d'espaces déplaçables dans la ville ; après tant de rénovations « à prix réduit », il y a à expérimenter un urbanisme des sensations. On peut s'étonner du peu d'importance que l'architecture présente donne à son destinataire dont la seule fonction semble ici de percevoir ou de s'identifier (à) l'objet qu'on lui sert. Il y a une reddition de l'architecture qui ne se sent plus capable de proposer autre chose, alors qu'elle fut jusqu'aux années soixante porteuse d'un projet social.

DISPOSITIF

Derrière ce mutisme, il y a le glissement de nos sociétés d'individus toujours plus prompts à accepter de nouvelles preuves de leurs sensations et de leurs images d'eux-mêmes. Ces édifices construisent le sujet contemporain – qu'on pense à la robe de chair crue (1987) (une robe « patchwork » de tranches de bavette) de Jana Sterbak⁷ ou à un « duratrans » de Jeff Wall, qui « nous » évoquent. S'il a été nécessaire pour l'architecture actuelle de laisser de côté toute référence à l'usage, n'est-il pas plus que temps de réintroduire une stratégie de l'expérience et de l'invention des modes de vies, ce qui pourrait être fait en reprenant les notions « d'événement » et de « dispositif » diffusées depuis Londres dans les années soixante-dix. L'architecture que j'imagine réévalue ses caractéristiques premières, celle d'une machinerie qui ouvre, cache, ferme, relie, rapproche, interdit, déplace.

⁵ Première présentation, 1994, Tokyo, catalogue Artlab, 1995.

⁶ Dans cette installation au Victoria and Albert Museum, Toyo Ito avait constitué un espace uniquement composé d'images venues de vidéoprojecteurs. L'image remplaçait ou créait le sentiment du « milieu ».

⁷ Exposée dans « Hors limites » (1995), monographie au musée de Nantes (1995).

L'ARCHITECTURE EST UNE EXPOSITION

L'exposition n'est pas un genre distinct de l'architecture. L'exposition prend place dans l'ensemble dans lequel l'architecture se déploie. Elle présente un trait général partagé par le commerce ou le musée : donner à voir. L'article, publié dans la revue Archithèse en mars 1996, décrit notre travail pour la conception muséographique et scénographique des expositions « Chareau », « La ville », « L'art de l'ingénieur », « Lieux ? de travail », « L'invention du temps », « Archigram ».

La tradition impressionnante de l'architecture d'exposition – Frederick Kiesler pour Peggy Guggenheim ou pour La Cité dans l'espace, Le Corbusier pour ses différents pavillons, El Lissitzky pour Film und Foto, la longue série des Triennales de Milan, ou l'ensemble des travaux d'Hans Hollein – ne conduit pas à penser qu'il y aurait à séparer l'architecture et l'exposition. Y a-t-il ou non pour ces architectes une différence entre l'architecture et l'exposition ? Volonté de prise de parole, déclaration ou manifeste, elle prend place comme production architecturale, dont l'édifice durable ne peut pas être considéré comme la finalité. Cette typologie particulière tient de l'espace muséal, du magasin, du supermarché, du stand d'exposition. Il pose simplement des questions d'architecture, les mêmes, de l'architecture en général.

ARTEFACT

L'exposition met en évidence le caractère d'artifice de l'architecture. Narration, installation, fiction, dispositif spectaculaire, elle donne à comprendre ce caractère d'artificialité que la fabrication transforme en nouvelle réalité. A contrario, la durée de vie brève de la scénographie ne permet pas de voir ce moment où l'œuvre réalisée devient pour les autres une donnée du paysage.

POSITION

L'architecture d'exposition donne à voir ou démontre l'importance de l'architecture en tant que position « intellectuelle ». Il ne s'agit pas d'une représentation, mais d'une prise de position qui utilise les moyens mêmes de l'exposition pour s'exprimer. Ainsi, même dans le cas d'une monographie, la scénographie établit une vision du travail présenté, qui rend plutôt compte de la manière dont l'œuvre est intégrée. Ainsi notre travail sur Pierre Chareau¹ était assez contradictoire puisque nous mettions en évidence surtout notre compréhension des surfaces au sein d'un grand vide, alors que l'espace de Chareau est extraordinairement

¹ Exposition « Pierre Chareau » au Centre Georges Pompidou. Muséographie et scénographie Alain Guiheux, 1994.



Scénographie de l'exposition « Pierre Chareau », centre Georges-Pompidou, 1994.

rempli. Mais quel qu'en soit le thème, il y a toujours à le penser, sans qu'un rapport évident existe avec la mise en scène. La limite n'existe pas entre la réalité, le thème, l'architecture. Comme pour tout projet d'architecture, l'interrogation de ses propres outils est constante : qu'est-ce qu'exposer, qu'en est-il de l'absence supposée de ce que l'on expose. Exposer l'architecture c'est proposer une architecture et développer sa propre doctrine.

DISPOSITIF

Nous utilisons parfois le thème du retardement de la visite. Le visiteur ne voit l'exposition qu'après un parcours plus ou moins long. La visite est ainsi retardée (« L'invention du Temps² » et « Pierre Chareau »). On peut penser que les panoramas, et d'une certaine manière les attractions des fêtes foraines sont des dispositifs proprement architecturaux. Les expositions universelles ont travaillé la mise en mouvement du corps, avec les tapis roulants de l'exposition de 1889 jusqu'à ceux de New York en 1939, le transport des visiteurs dans le pavillon de Norman Bel Geddes pour General Motors – 600 sièges en mouvement au-dessus d'une grande maquette – ou toujours en 1939, la simulation du saut en parachute.

VISIBLE

Le visible qui nous apparaît, ce qui est simplement présent devant, ce qui est vu de plus ou moins près, la distance entre un œil et des surfaces. Nous nous intéressons de plus en plus aux surfaces graphiques, et de plus en plus plates. Ainsi la façade de l'exposition « Archigram³ » est-elle une sorte d'affiche architecturale très éloignée d'un maniement de volumes, quand bien même un sentiment d'espace en est issu. La Maison de la publicité d'Oscar Nitschke, le pavillon Philips de Le Corbusier, ont fait rentrer dans l'architecture les signes et les images. L'usage des images projetées change la nature du travail de l'architecte qui ne peut plus prétendre manier des volumes ou de « l'espace ». Dans « L'Art de l'ingénieur⁴ », les murs sont sur toute leur hauteur constitués d'images en mouvement. On peut se demander si l'on peut créer un environnement qui engendre des captations, des projections imaginaires, identifications semblables à celles du cinéma.

MILIEU

Les nuages ont remplacé l'espace, donnant lieu à des scénographies qui solidifient une ouate, ainsi dans la longue galerie de l'exposition « La ville⁵ ». Il ne s'agit plus seulement d'un travail de la surface, mais de la création d'un milieu qui ne sera pas sculpté.

² Exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette, 1989. Scénographie : Architecture Action.

³ Exposition « Archigram », Centre Georges Pompidou, 1994, Commissariat et scénographie Alain Guiheux.

⁴ Exposition « L'art de l'ingénieur », Centre Georges Pompidou, 1997. Co-commissariat et scénographie Alain Guiheux.

⁵ Exposition « La ville : Art et architecture en Europe », Centre Georges Pompidou, 1994. Co-commissariat et scénographie Alain Guiheux.



Scénographie de l'exposition « Lieux ? de travail », centre Georges-Pompidou, Architecture Action, 1986.

« LA VILLE »

L'exposition « La ville » est une très longue bande, toute la galerie de Beaubourg, et se termine sur la façade Nord avec une vue sur la ville. Les documents occupent totalement les deux murs latéraux. Ils forment un dessin continu sur toute la longueur. La densité suffocante des dessins redit l'intensité et aussi l'inefficacité d'une réflexion des architectes durant le siècle. Nous pensions aussi à l'occupation totale des murs et des plafonds tels qu'ils apparaissent dans la scénographie de El Lissitzky pour l'exposition « Hygiène » de Dresde (1930). Nous étions stimulés par son « coureur dans la ville » (1926), mais un architecte français très agressif et particulièrement colérique a exprimé, sinon une interprétation, tout du moins une pulsion répulsive qui demande que l'on s'y attarde : « On en vient à se demander si tout cet étalage de viande architecturale, cet abattoir urbain, cet affichage volontaire d'un abus de consommation ne sont pas là pour nous démontrer à jamais l'impossibilité pour les hommes de métier de faire la ville à partir de leur imagination, de leurs rêves et de leurs idées folles ». Ce commentaire tardif comprend enfin l'incapacité de l'architecte à intervenir sur la ville ; une génération âgée qui regarde son propre travail.

Le volume est occupé par des filets qui donnent une ambiance blanchâtre. Le corps des visiteurs est isolé et mis en scène par les filets. Il y a eu dans cette exposition une expérience d'un espace public luxueux, le musée. Nous nous demandions si cette galerie n'était pas le dernier espace public acceptable aujourd'hui.

« PIERRE CHAREAU » (1993-1994)

Dans l'entrée, un tissu d'Hélène Henry pour Pierre Chareau et six tabourets. Le parcours – obligé – conduit dans une galerie latérale où sont exposés les dessins. À deux moments, le premier par une vue de l'installation d'un aménagement de Chareau, le second au travers d'une vitrine en tissu de tulle, l'ensemble de l'exposition est visible. Mais ce n'est qu'à la fin qu'il est possible de voir ce pour quoi on est venu, les meubles de Chareau. Il s'agit d'un dispositif de retardement de la visite. C'est un projet quelque peu tragique parce que tous les choix ont porté vers une disparition de la scénographie : pas de cimaises, pas de socles pour les meubles. Les interventions ont été les plus faibles possible : quatre couleurs, un rouge, un jaune, deux bleus, qui sont aussi bien celles de Chareau ou de Poussin et un sol lumineux en dalles de verre, mais qui n'a pas été conçu particulièrement pour cette exposition. Les meubles sont posés sur les dalles, comme ils le seraient dans un salon ou un café. Le sol, qui contient les légendes et qui avait déjà été utilisé pour l'exposition Hugh Ferriss, rend délicate la démarche du visiteur. L'architecture est réduite, repoussée vers le sol et quatre murs.

« LIEUX ? DE TRAVAIL » (1986)

Il n'y a pas de sens de visite ni de parcours et de l'entrée tout l'espace est visible. Le projet est constitué de couches superposées : au sol sont posés les titres des thèmes et les limites entre chaque zone ; les informations principales sont installées sur des plans horizontaux, à mi-hauteur ; les éclairages forment une couche supplémentaire à 2,30 m ; à 3 m se trouvent des boîtes cubiques qui projettent des audiovisuels. Les couches superposées forment un « milieu » comme on parle d'un milieu aquatique. Il n'y a pas de rapport entre l'architecture et le thème de l'exposition, mais l'espace usinier dans la définition de la modernité et les visites des ateliers de robots étaient importants, tout comme l'impact de la cybernétique et de l'informatique.

FAST HISTOIRE

Fast histoire introduit le catalogue Archigram que nous avons publié à l'occasion de l'exposition du Centre Georges Pompidou en 1994. La redécouverte d'Archigram et de l'Architecture radicale que nous avons engagée avec Dominique Rouillard quelques années plus tôt¹ a installé une relecture de l'architecture comme sous-ensemble des objets fabriqués.

« David Greene, Spider Webb et moi-même nous nous sommes extasiés sur les structures de lancement des fusées à Cap Kennedy. J'ai visité le centre de contrôle de la Nasa à Houston et, plus tard, j'ai assisté, sur les moniteurs des Jet Propulsion Laboratories de Los Angeles, à l'alunissage de Surveyor 2 (sans homme) qui allait récolter des échantillons du sol lunaire. Mais il y eut un présage. Le technicien qui m'était assigné, assis devant trente-neuf moniteurs de télé qui retransmettaient toute l'opération, regardait en fait le show de Johnnie Carson sur le quarantième. Une énigme demeure cependant. Élans passagers et sollicitations confuses d'un passé enfoui réveillent parfois mon enthousiasme, car aucun architecte, aucun concepteur actuel, n'est capable de produire l'équivalent de l'iconographie d'alors. » Warren Chalk.

L'architecture contemporaine – et celle qui se réfère à une vision moderniste, fût-elle hypothétique et si peu apte à énoncer ses propres postulats – tient un grand nombre de ses images et de ses principes du travail effectué au début des années soixante par quelques architectes et groupes contestataires, au premier rang desquels Hans Hollein et Walter Pichler, Archizoom, Superstudio, Coop Himmelb(l)au et Archigram. Certains de ces architectes, tels Hans Hollein et Coop Himmelb(l)au, ont fait l'objet, récemment, d'expositions au Centre Georges Pompidou, et leur travail a été partiellement montré lors d'expositions consacrées aux acquisitions de la collection d'architecture (Archigram en 1992, Hollein et Archizoom en 1993), puis présentées comme un ensemble cohérent dans l'exposition « La ville » (1994). La présence constante – aveuglante et inavouable aussi (ce serait déjà trop donner à l'historicisme) – du monde d'Archigram dans les travaux actuels des architectes indiquait la nécessité d'en revisiter les projets, à travers une exposition monographique conçue par les architectes eux-mêmes, et prévue dès 1991 pour Paris et Vienne.

Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb inventent l'architecture à l'ère de la consommation, intègrent – tels quels – dans leurs projets le nouvel univers des produits attirants, colorés et jetables, le supermarché et son esthétique populaire, le rock and roll et les Beatles, la publicité et ses couleurs criardes, la science-fiction, les débuts de l'informatique et le développement des télécommunications, les voyages dans l'espace et les premiers pas sur la lune. Pour la première fois peut-être depuis la révolution industrielle,

¹ Voir ses recherches rassemblées dans *Superarchitecture, Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris Éditions de La Villette, 2004.



Scénographie de l'exposition
« Archigram », centre Georges-
Pompidou, Architecture Action, 1994.

l'architecture communique, en temps réel, avec l'imaginaire joyeux et les goûts de son époque. Le néo modernisme de l'entre-deux-guerres était triste et sérieux (d'où la nécessité, une fois de plus, d'en revenir aux origines de la modernité), sa prétention était l'éternité. Une telle approche dont rendent compte les titres des projets – Fun Palace de Cedric Price, Sin Centre de Mike Webb, Entertainment Building de David Greene – signifiait rien moins que l'acceptation d'une architecture éphémère du loisir et du plaisir passager, et, par là même, surtout changeante, obéissant plus aux sollicitations extérieures qu'à ses propres fondements ébranlés.

Archigram se présente comme un retour aux sources de l'architecture moderne, celle des futuristes italiens et des constructivistes que venait de réhabiliter Reyner Banham, et plus encore comme la tentative d'en revenir à un fonctionnalisme originel où la fonction n'aurait pas pour but inavoué de définir la forme, mais où la forme suivrait – véritablement à la traîne cette fois – la fonction. La forme, cette vieillie archaïque dont on n'arrive pas à se défaire, Archigram prétendra s'en détacher en se plongeant dans les univers industriels, a priori non formalistes. Cette quête semblera sombrer avec ce qui constituera le succès médiatique d'Archigram, les projets Plug-in City et Walking City. Si la société de l'après-guerre est celle des flux de toutes sortes, quelle forme urbaine doit-elle prendre ? Archigram répondra par des projets surdessinés, surarchitecturés pour une « ville branchée » dont la forme mime la circulation des fluides divers (les aliments dans le corps humain, le gas-oil ou le pneumatique). L'aporie sera complète avec Computer City, véritable révélation d'un projet par définition invisible qui laissera place, dès 1967 avec Beyond Architecture, puis en 1968 avec Instant City, Info-Gonks, Holographic Scene Setter, à ce qui devait être l'aboutissement réaliste de la démarche, la disparition de l'architecture au profit des techniques de simulation de toutes natures (audiovisuels, hologrammes, simulateurs interactifs, pilule environnementale), dont l'une des réalisations les plus probantes aura été – vingt ans plus tard – l'espace virtuel conçu par Toyo Ito dans le cadre de l'exposition « Visions of Japan » au Victoria and Albert Museum.

Pour Archigram, l'architecture n'est plus liée à un travail sur la forme ou les matériaux, mais à des usages, des faits, des *events*, mot fétiche que reprendront les élèves d'Archigram à l'Architectural Association. L'architecture emprunte la mobilité et les techniques des capsules spatiales autant que celles de l'automobile, s'empare des architectures industrielles que sont les plates-formes offshore, les grands ports de marchandises et leurs grues qui déplaceront dans les dessins d'Archigram les éléments d'habitation (selon les désirs des habitants), les hangars de cap Canaveral, les raffineries que le public reconnaîtra dès son ouverture dans le tout nouveau Centre Georges Pompidou. Les architectes comprennent que leur travail n'obéit plus à ses propres règles, mais emprunte son apparence et son efficacité à d'autres domaines techniques en évolution rapide. Quelle est alors la créativité propre de l'architecture si elle se résume au déplacement de technologies et de formes – la plupart provenant des expériences de l'architecture elle-même, celle de Fuller, de Prouvé, des gonflables, des habitacles, capsules et mobile homes – et qu'en retire-t-elle, si ce n'est une imagerie ? La découverte

d'Archigram est moins d'avoir inventé une architecture nouvelle que d'avoir connecté le monde de la consommation et les architectures industrielles ou industrialisées avec leurs habitacles déjà là. Tout autre est la découverte de la révolution architecturale que produisent les projections d'images, l'apport le plus considérable d'Archigram, leur véritable invention d'une nouvelle architecture. On aura noté que l'emprunt à la technologie est celui d'une procédure technique, productrice d'effets qui est déplacée dans le domaine de l'architecture. Quelle est donc la créativité de l'architecture si elle se résume au déplacement de techniques ? La question demeure d'actualité, mais évoque aussi la nostalgie d'un enthousiasme technique. Pourquoi donc, se demandera Warren Chalk, rien ne peut susciter notre enthousiasme comme fut capable de le faire Cap Canaveral ? Mais à l'époque déjà, les émissions de variétés retenaient davantage l'attention que la marche sur la lune. Hologrammes, écrans et téléviseurs sont les nouvelles briques de l'architecture : l'information, les mots et les images projetés sur des écrans suspendus, des ballons dirigeables constituent cette non-architecture, nous dirions désormais cette architecture virtuelle. L'extrême conscience qu'a Archigram de la puissance des images les conduira à réaliser des lieux uniquement constitués de projections, c'est-à-dire à abolir l'idée même de l'architecture telle que le xx^e siècle la pensait encore, comme forme ou construction.

Le projet de Monte-Carlo avance aussi loin que possible vers une architecture matérialisée non plus par des espaces (dans le sens que le mot pouvait avoir pour Le Corbusier ou Louis Kahn), mais par des objets, éléments d'un meccano qui permettent d'assembler des passerelles mobiles, escaliers démontables, planchers amovibles, appareillages divers qui sont habituellement ceux de la mise en scène. Le robot Manzak sert non seulement de machine à tout faire, mais reçoit dans un fauteuil, ou mieux dans une maison, son habitant, l'historien Reyner Banham.

L'apparence fournira l'un des grands thèmes des recherches d'Archigram, développé dans Urban Sets, Monte Carlo, Rokplug et Logplug, The House of the Seven Veils qui décrivent le passage à une architecture de «voiles», autant dire de «papiers peints». L'habitat – un objet de consommation éphémère semblable aux produits électroménagers – se déplace comme le font les mobile homes, l'intérieur de cet habitacle se déplie selon les activités. Les éléments de façades, de nouvelles pièces, viennent se brancher sur la trame existante. Le nomade contemporain, habitant de tout le territoire, porte sur lui sa combinaison gonflable qui prendra la forme d'un igloo de plastique transparent. Archigram développe à l'extrême des thèmes modernistes jusqu'à remettre en cause l'attachement de l'architecture au sol, sa permanence, parvenant ainsi à un «au-delà» de l'architecture, immatérielle, gonflable, transparente ou invisible, telle la paroi d'une volière.

La transformation de notre environnement depuis les années soixante n'a pas suivi les orientations proposées par Archigram : les développements des techniques n'ont pas diffusé leurs principes et leurs formes dans l'architecture demeurée très traditionnelle. Malgré le bon vouloir de nos créateurs, l'architecture et les technologies avancées vivent indépendamment, côte à côte, plutôt dans une ignorance

réciproque, tant les problèmes de l'architecture semblent éternels et simples face aux renouvellements des enjeux technologiques. Certains présupposés de l'architecture moderne se sont effondrés d'eux-mêmes, ainsi l'hypothèse principale et toujours vivace chez Archigram selon laquelle l'individu devrait vivre dans un environnement rétréci pour une existence minimum, postulat qui autorisait la création d'espaces transformables selon les occupations de la journée. Une autre évolution est en revanche directement visible dans le travail même d'Archigram, celle du passage d'un projet mégastructural hérité du début du siècle à une architecture de collage, de contamination de l'ancien par le neuf avec les projets Tuned Suburb et Design by Choice.

Si Archigram est un point de départ irremplaçable pour penser l'architecture actuelle, c'est aussi qu'il s'agit de la dernière tentative pour imaginer activement la condition habitante contemporaine, le sujet de l'architecture, sans pour autant tomber dans la démiurgie thérapeutique de l'architecture moderne. Archigram se libère de l'«homme-besoins» des Ciam, de l'homme culturel et relationnel de TEAM X, pour cerner un être fictionnel qui s'invente. Le recours à la science-fiction a pu ici jouer un rôle, si l'on accepte que les architectures de science-fiction n'ont pas été seules empruntées, mais que le récit lui-même est devenu celui de l'architecture. Pour en revenir au présent, et faute d'avoir reçu le message d'Archigram, faut-il laisser, comme les architectes actuels semblent s'y résoudre, l'invention du quotidien et de ses mythes à d'autres supports médiatiques plus performants ? Ou pire, faut-il aller directement y puiser notre architecture, cette fois sans le secours de l'Independent Group ?

Archigram fut d'abord un prospectus initié par des étudiants contestataires, l'aérogramme architectural. Neuf numéros et demi de 1961 à 1974 : après «Flux et mouvement», «Extension et changement», «Le jetable», le numéro 4 «ZOOM ! Amazing Archigram» (1964) se présente comme une BD, avec «bulles» et onomatopées en guise de commentaire architectural, références science-fiction, emprunts pop, collage d'objets quotidiens issus de catalogues de vente. La revue montre également que le groupe possède une connaissance importante de l'histoire de l'architecture : Sant'Elia, Sauvage, Kiesler, Buckminster Fuller, Prouvé, l'histoire de l'industrialisation (ainsi l'intérêt pour les salles de bains industrialisées ou les maisons sur catalogues), le mouvement des mégastructures dont ils se distancieront avec raison et non sans humour.

Qu'on ne s'y méprenne pas : prompt à rechercher en dehors de l'architecture les éléments qui lui permettront de figurer une autre architecture, Archigram est, dans le même temps, au fait des démarches antérieures parallèles à la sienne. Le refus de l'histoire de la discipline et de l'autonomie de l'architecture a une déjà longue histoire... au sein de l'histoire de l'architecture.



Scénographie de l'exposition « L'art de l'ingénieur », centre Georges-Pompidou, Architecture Action, 1997.

VERS L'INVISIBILITÉ CONSTRUCTIVE

La construction ne représente plus une origine pour l'architecture. Son récit s'est terminé avec l'architecture moderne. A-t-elle disparu ? Elle existe sous une autre forme : la fabrication. La fabrication des objets est le régime de l'architecture dans la société postindustrielle. Ce texte publié en novembre 1999 dans la revue Techniques & Architecture fait suite à l'exposition « L'art de l'Ingénieur » au Centre Pompidou en 1997.

L'élargissement des références architecturales, leur sortie du registre propre de la discipline caractérisent le xx^e siècle. Les révolutions industrielles ont obligé les architectes à se confronter aux productions de leur époque, à penser la fin de l'autonomie de l'architecture, sa capacité à se reproduire par elle-même et sur elle-même. Exit les travaux d'ingénieurs, paquebots ou zeppelins, place dans les années soixante aux objets de consommation puis aux productions filmiques et informatiques devenues des objets de confrontation et de référence – toutes les manières de produire des objets sont bonnes à prendre. L'architecture a résisté aux objets et l'histoire fournit encore le matériau de base des architectes actuels (Rem Koolhaas entre autres), qu'unissent ou séparent les stratégies de transformation d'un vocabulaire. L'architecture ne sera plus de nature autoréférentielle, parce que les autres productions humaines (les bâtiments en occupent désormais une petite part), et parmi elles, les médias, se sont imposées avec force. Des produits au renouvellement irrépressible manifestent une invention formelle à laquelle ne peut prétendre l'architecture dont les programmes ont peu évolué depuis les années cinquante (où l'on invente le mail commercial). Sans demande extérieure nouvelle, pas d'apparition de forme qui induise sa nécessité. Pour l'architecture, la conscience d'exister en tant que produit signifie que les découpages traditionnels du bâtiment touchent à leur fin. Le mur rideau et le toit plat, les coques de Jean Prouvé en avaient déjà déconstruit le modèle. C'est parce qu'il s'agit de maîtriser des technologies qui n'appartiennent pas au bâtiment que le mot de « tectonique », que ne rénove pas Kenneth Frampton, est une opération tardive. Autrement dit, l'architecture n'a pas à exprimer la construction. On voit que l'adoption de modèles de fabrication, qui sont de fait ceux de l'industrie des objets et de leur commerce, remet en cause les articulations traditionnelles de l'architecte artisan. L'accroche au poteau, le meneau, le joint ? Plus que construire, c'est fabriquer qui est devenu la question. Les maisons Dymaxion de Fuller, le Pavillon de l'aluminium de Jean Prouvé sont des fabrications, comme on le dit d'un objet, d'un avion, et non des constructions. Ceci vaut également pour un autre jalon de la seconde moitié du xx^e siècle, le pavillon de l'exposition itinérante IBM réalisé par Renzo Piano. C'est une forme du travail de l'ingénieur qui

s'exprime, un savoir de la fabrication des objets plus que de leur calcul. L'artisanat technologique qu'exprime le pavillon IBM décrit quel peut être le travail de l'architecte : recherche de matériaux, recherche de modes de fabrication, expérimentation. Les travaux de Norman Foster, de Peter Rice et de RFR ou de Mamoru Kawaguchi appartiennent à cette filière des fabricants, constructeurs et designers. L'Institut du Monde Arabe marque une transformation du thème de la fabrication, déjà sensible dans l'exagération rhétorique du Centre Pompidou. La construction y importe moins que le carénage, l'édifice devient design communicant.

FIN DE LA STRUCTURE

Le travail de découverte des grands principes structuraux a atteint son terme. Le temps de la conquête est clos, les inventions relevant désormais moins des grandes structures ou des nouvelles typologies que de questions relatives au confort et donc à la paroi, à la climatisation (le confort intervenant également dans le calcul du mouvement des gratte-ciel et dans la limitation même de leur hauteur). Le Studio multimédias de Kazuyo Sejima et le musée de Yokohama de Taniguchi exacerbent la disparition de la distinction entre la structure et la peau, revenant ainsi sur un des acquis de l'architecture du XIX^e siècle, à savoir la distinction réelle d'une lecture de l'édifice en termes d'os et de peau. Elle existait d'abord comme élément de compréhension de l'édifice, comme métaphore théorique (Alberti et Serlio), puis comme construction réelle (les minoteries anglaises du XVIII^e siècle) avant de constituer un des traits communs à l'architecture moderne. La fin de cette distinction tient en partie à celle de sa nécessité. La résolution théorique du calcul des structures a disparu des préoccupations des ingénieurs. Toute forme étant calculable et dessinable, surgissent des formes incertaines voire quelconques. Ainsi que l'exprime Cecil Balmond, les formes ne sont plus déterminées par une schématisation calculable, par une trame régulière et rigide ou une courbe connue ; avec les géométries non linéaires, toute structure aléatoire obéira à une raison calculée. Il est emblématique que Cecil Balmond s'émerveille sur le mode de génération fractal du motif des façades du V&A de Daniel Libeskind. Les nouvelles structures, translucides plus que transparentes, souples, acceptant les déformations importantes, hybrides, mélangeant des matériaux et des modèles structuraux, hyperstatiques et occultant la manière dont elles fonctionnent, seront de plus animées et ambiguës, complexes et diffuses. Reiser et Umemoto pourront ainsi dire des structures géodésiques – ils pensent aux bombardiers Wellington – qu'elles sont « diffuses et inessentiels ». Elles expriment un nouveau sentiment de la forme (et selon Balmond, de liberté) en cohérence avec l'esprit du temps qui s'est élaboré dès le milieu des années soixante-dix et tel que la philosophie française l'a alors décrit.

SURFACE, GRAPHISME, VÊTEMENT

Le nomadisme est présent chez Fuller et Prouvé qui produiront nombre de cabines ou maisons démontables, mais ce sera la conquête d'Archigram que de nous imaginer en nomades transportant sur nous notre habitat-vêtement, en habitants du monde. Les bâtiments froissés d'Hans Hollein, les projets d'Itsuko Hasegawa, de Jacques Herzog et Pierre de Meuron ou de Moneo à Santander, nous ont fait voir à quel point l'architecture actuelle est travaillée par la question de la surface. C'est également l'ensemble de l'architecture que l'on dit minimaliste qui se laisse décrire en termes de surface. Cela est dû pour partie à la domination que les façades publicitaires et parois lumineuses ont établie par rapport aux visibilités formelles. Le travail de Rem Koolhaas apparaît aussi comme un jeu savant sur la surface, de même que les projets de Jean Nouvel, entre les sérigraphies de l'IMA et le verre diffractant d'Euralille. Nemausus a installé l'architecture dans le graphisme. Le graphisme, le collage ou le tissage de nos façades mettent en évidence le caractère informationnel de l'architecture. Le conflit visible-lisible peut être transformé en une association, ainsi les lettrages utilisés par Kazuyo Sejima. La végétalisation des façades est aussi un choix de surface, c'est une architecture vestimentaire. Le modèle viennois de Semper et de Wagner a pris le dessus sur le modèle constructif de Philibert de l'Orme. Cette passion vestimentaire est non seulement en continuité avec ce que fut la façade plaquée de tous les âges (Alberti ou Loos), mais se situe aussi dans une globalité postmoderne où l'information posée sur des volumes les plus pleins est la règle de pensée commune, la syntaxe des architectes. Comme tous les vêtements contemporains, celui de l'architecture est « technologique », il gère les échanges de chaleur entre l'intérieur et l'extérieur, il est hydrophobe, il laisse passer l'air, il respire, il sélectionne les rayons lumineux. Le vêtement technologique, multicouche aux fonctions distinctes, permet d'utiliser des matériaux non étanches à l'eau à l'extérieur (alors que la peau est un modèle étanche qui se reconnaît davantage dans les structures gonflables aux développements limités). Toutes les couches sont dès lors agrafables sur les façades et les intérieurs (intérieurs des projets de Dominique Lyon, souvent faits de toiles ou de tissus). Tous les pillages de matériaux et de techniques sont permis. Cette prééminence vestimentaire signifie que nous penserons nos façades en termes de choix de matière, de point de piqûre et de surpiqûre, de sens et de pli du tissu. Le tissu contre le tectonique. Ainsi Yoshi Yamamoto, dans un film de Wim Wenders, explique-t-il qu'il commence par choisir le tissu, puis on le voit se livrer à un travail de découpage sur le modèle, après avoir pris soin d'étaler sur sa table ses « références », à savoir des vêtements de travail d'avant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi la matériauuthèque Material Connexion fournit-elle des échantillons de matériaux à ses abonnés. Nous les choisissons comme des tissus.



Scénographie de l'exposition « L'art de l'ingénieur », centre Georges-Pompidou, 1997.

HYPERSURFACE

Les revêtements des bâtiments sont de nature électronique : l'image en mouvement des façades des grandes métropoles définit l'architecture. Aux termes d'espace ou de transparence, s'est substitué un autre concept que l'on a proposé d'appeler milieu. Le mot a une définition simple, c'est le lieu où l'on se meut, et il vaut pour l'environnement urbain ou l'intérieur des édifices. L'ensemble des informations qui nous parviennent et que nous contribuons à modifier ou dont nous changeons la perception constitue l'architecture. L'espace contemporain est visible, matériel, sans profondeur, plat, graphique, ou contradictoirement nuageux, atmosphérique. Milieu étendu à tout, liquéfié, de fluidité cytoplasmique ; c'est une ligne de pensée qui relie le Crystal Palace, le modulateur-espace lumière de Moholy-Nagy, la Tour des vents, l'exposition « Visions of Japan » de Toyo Ito. L'association de techniques de projection d'images à une architecture devenue écran est un mode d'existence du milieu. Les voûtes électroniques de Las Vegas, ou le Philharmonique du Luxembourg de Jean Nouvel vont dans ce sens. Dans la conception du milieu, le sujet est pris dans un bain d'informations perçu comme caractéristique de la métropole. Il n'est plus face à l'architecture, mais pleinement immergé. L'architecture ainsi envisagée perd une partie de sa définition comme objet, géométrique ou non.

OBJETS-SIGNES : SCULPTURES OU CARÉNAGES

La capacité de l'architecture à fonctionner comme message sculptural et attraction spectaculaire a été confirmée par la massive fréquentation du Guggenheim de Bilbao, jusqu'à contaminer, ou mieux révéler la nature formaliste et conservatrice du déconstructivisme nord-américain. L'architecture-sculpture est le nouveau langage (postmoderne) des musées, aussi festif que celui des musées de Louis Kahn était sévère, restaurant la notabilité recherchée par les trustees de l'après-guerre. Ces spirales, pétales et tutus de danseuses, forment un vocabulaire limité loin de la puissance des objets surréalistes et Dada (Hausmann, Tanguy, Duchamp ou Giacometti). Depuis le gratte-ciel IIT de Philip Johnson, on sait que la technologie fait bon ménage avec la postmodernité. Parallèlement au projet monolithique et cosmétique de Jean Nouvel et Philippe Starck pour l'Opéra de Tokyo, Renzo Piano construisait à Bercy un centre commercial en dos de baleine, thème que l'on verra réapparaître dans l'aéroport de Kansai. Dans la maison Winton, Frank O. Gehry en avait donné une version sous forme de carénage sculptural. La forme globale s'impose comme carénage (comme objet fabriqué). L'ordinateur met formes et blobs à portée de tous, coques associées à un mouvement ou à une déformation à l'écran, dont les concepteurs n'attendent cependant visiblement pas qu'ils bougent. L'adéquation de la performance de la représentation et de la capacité à fabriquer est un enjeu.

Y a-t-il une technique de l'architecture en propre ? Se penchant sur les relations des techniques et de l'architecture, on oublie peut-être de se demander ce qu'il en est des techniques propres à l'architecture. Est réapparue une architecture

de situation qui travaille sur des procédures, et tente de modifier notre lecture de l'environnement. Les projets d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal (maison Latapie, maison au Cap Ferret, maison en Corse) sont la construction de situations. On a décrit des dispositifs fictionnels, analytiques, visuels, mais le dispositif est aussi un plan, pas seulement celui du stratège économique, militaire ou du publiciste. Il rejoint beaucoup plus généralement la notion de projet. Bilbao en est l'exemple consacré pour la fin de ce siècle, où sont réunis, développement économique, image de marque de la région, objet spectaculaire et fréquentation. Du plan, le dispositif garde la part active. Le dispositif en tant que plan est la manière d'arranger, de disposer les choses les unes par rapport aux autres. Placer, c'est faire. Technique et architecture, n'y aurait-il pas lieu de dire la technique de l'architecture ? Quelle serait la technique en propre de l'architecture sinon celle du dispositif ?

L'ARCHITECTURE EST UN DISPOSITIF

La réflexion sur le dispositif, introduite dans les articles « L'architecture est une exposition » et « Vers l'invisibilité constructive », se poursuit avec « L'architecture est un dispositif », publié dans Architecture Mouvement Continuité en mars 1999. Ce n'est pas un texte lié aux fréquentations théoriques de l'époque, la linguistique puis la philosophie française. Le « dispositif » décrit la manière dont l'architecture nous transforme et nous organise. Il s'origine dans l'architecture avant de s'inscrire dans les objets, les stratégies et les messages.

Trois projets d'architectes contemporains, terminés en 1998, le centre des congrès de Lucerne de Jean Nouvel, l'école du Cinéma du Fresnoy de Bernard Tschumi, une maison de Rem Koolhaas à Bordeaux, tout à la fois relèvent et transforment une question dont le paradigme aura été la maison du Peuple de Clichy de Marcel Lods et Jean Prouvé (1937).

Si ce projet avait pour enjeu premier celui du dispositif, associant alors la technique et le mouvement pour créer des associations inédites de fonctions et d'usages (le marché et le spectacle), de sensations et d'images (l'écran et le ciel), machinerie sans apparence, il participait, tout comme les dispositifs métaphorique et visuel, fictionnel et analytique de Jean Nouvel, Bernard Tschumi et Rem Koolhaas, d'une mise à l'écart des préoccupations formelles au profit d'une action, que l'on dira positive. Dispositif, si le mot vaut pour Tschumi et Koolhaas, c'est que le projet ne tient pas dans leur cas, comme pour Lods et Prouvé, de sa propre présence visuelle, physique, mais des actions et événements qu'il pourra engendrer. Si, comme on le verra, le projet de Lucerne occupe une position intermédiaire, jouant tout à la fois de sa présence formelle et d'une stratégie visuelle, l'école du Fresnoy et la maison de Bordeaux sont deux fictions qui mettent à distance l'architecture, en interrogeant du même coup le statut.

DISPOSITIF VERSUS FORME

Ces trois réalisations relèvent (mais comme un certain nombre d'autres édifices) d'une catégorie de projet nommée « dispositif » en opposition aux projets d'ordre plastique, formel, visible ou lisible. Nouvel, Tschumi et Koolhaas, au sein d'un même univers professionnel, dessinent peu, sans que l'on puisse n'y voir qu'un effet d'époque ou de nouvelle division du travail. Les documents graphiques sont produits par l'agence, et dès les esquisses ou le concours les dessins peuvent être faits avec un logiciel ; le projet se modifie dans le temps de sa conception, mais sans que ses principes en soient affectés. Il en va très différemment pour les

architectes dont le travail repose d'abord sur une manipulation de la forme. Frank O. Gehry opère sur des maquettes qu'il dispose sur un socle à la manière traditionnelle d'un sculpteur. On connaît des antécédents historiques au travail de Gehry, ainsi les projets des architectes soviétiques autour du Jyvskulptarkh, tels Ladovsky, Mapu, Mosalov, Krinski, etc. Christian de Portzamparc associe dessin et maquettes d'études pour faire émerger son projet. Une de leurs références communes est le Le Corbusier tardif.

Dispositif et forme – un projet peut jouer des deux, et utiliser la forme comme dispositif – sont donc des modes d'existence opposés de l'architecture qui manifestent des doctrines et des idéologies également opposées (telle la confiance dans l'espace ou le volume). Ce sera aussi deux genèses opposées du projet. Pour en forcer la perception, nous dirons que dans le dispositif on a déterminé à l'avance ce que le projet sera avant de commencer à le dessiner, cela aussi bien lorsqu'il s'agit de produire une forme, ainsi lorsque Rem Koolhaas reprend les Perforated objects de Michael Heizer. Il existe avant que le travail de dessin ne commence. Pour la forme, on entretient l'idée inverse, à savoir que le projet va naître au cours de sa production dessinée.

Dispositif versus forme organise en profondeur l'architecture contemporaine. Avec le projet de Lods et Prouvé, dont le travail de Jean Nouvel est à de nombreux égards une relève transformée par le design des produits cosmétiques, nous pourrions mettre également en évidence une autre catégorie, celle de fabrication, en d'autres mots celle d'une construction des objets qui n'est pas identique à la construction des biens immobiliers. Si l'architecture colle ou se calque au mot de projet, le projet n'existe qu'au travers de règles d'engendrement qu'il se donne à lui-même. La théorie de l'architecture et la poïétique ou la génétique ne sont pas séparables.

LUCERNE, DISPOSITIF VISUEL

Deux objets aussi différents que le musée Guggenheim de Bilbao et le centre culturel de Lucerne auront eu cette capacité à maintenir la crédibilité d'une architecture dont l'un des ressorts principaux est la présence formelle. Ces formes singulières, sculpturales ou «avalées» par un carénage, bidimensionnelles quand le travail se concentre sur la peau de l'édifice (l'Onyx à Saint-Herblain, Euralille, etc.), réordonnent l'image d'une ville tout entière, et peut-être même en relancent l'activité. Comme l'aurait réussi l'Opéra de Tokyo, le centre culturel de Lucerne, et quand bien même la dimension surréelle de l'objet serait ici moins nette, dote la ville d'un nouvel imaginaire. Mais on voudra montrer aussi que si Jean Nouvel demeure fasciné par le monde des objets fabriqués, des véhicules en tout genre, voire des armes que regardait Paul Virilio, l'architecture n'étant que l'un d'entre eux, c'est dans un autre registre que Lucerne s'installe.

Dans le premier projet pour Lucerne (1989), la salle de spectacle, proche en cela du palais des congrès de Tours et du Reina Sofia à Madrid, était une proue de navire quelque peu spatial posé sur le lac. On sait la présence de la figuration chez

Nouvel, depuis le projet de la salle de rock sur la porte de Bagnolet, les navires spatiaux que furent le ministère des Finances de Bercy, ou encore Nemausus.

La relation à la machinerie y était métaphorique, comme si la technique ne trouvait plus à se déplacer, mais seulement à se figurer : de la machine, l'architecture ne pouvait retenir que la carène. Le travail de la métaphore s'est estompé dans les dessins suivants, tout en demeurant latent au travers d'un thème que Jean Nouvel a maintes fois traité, le porte-à-faux, signe par excellence de l'architecture moderne, dans les projets du centre de conférences du Quai Branly, l'usine Cartier de Saint-Imier, Euralille, etc. Il sera auvent ou visière, approchant souvent l'élanement d'une aile d'avion, mais aussi bien toiture épaisse occupée d'un étage habitable. L'auvent est métaphore de la vue orientée, il est aussi l'outil scénique de l'expérience visuelle depuis les différents «ponts», en particulier depuis l'entre-deux qui sépare la sous-face de la couverture des volumes inférieurs. La coupe et la perspective de l'ossature, avec ses membrures, de l'aéro-club de Buc (1935) de Jean Prouvé, furent une première réalisation de l'aile. Le porte-à-faux, c'est-à-dire aussi son étrangeté dans la ville, est à Lucerne constitutif de sa nouvelle image, une indication de la vue, orientation et tension vers le lac, au bout du compte le véritable terminus ferroviaire ou encore un embarcadère, une grande gare dont l'auvent protège les navires qui y accostent ; les trois volumes abrités et presque suspendus au toit sont comme trois «bâtiments» retirés pour cause de réparation, installés dans l'alignement des pontons. Toujours dans ce premier projet, la salle de concert existante était englobée sous une grande couverture, qui demeurera dans la réalisation. L'englobement d'un bâtiment existant, qui sera aussi un thème de l'école du Fresnoy, suppose que les volumes à recouvrir (ici trois programmes distincts, la salle polyvalente, l'auditorium, le musée) soient isolés et séparés et que leurs formes, qui affectent une présence et une différence sculpturales, s'opposent à l'unité de la couverture ; ainsi en allait-il pour un autre modèle livré par les années trente, la maison suspendue de Paul Nelson. Les façades de verre étaient dans ce premier projet mobiles, mobilité que Lods et Prouvé avaient érigée en principe à Buc comme à Clichy, les pelouses et les arbres étant également pris sous ce toit. À la métaphore nautique, s'ajoutait un projet de transformation du lieu, à la fois ouvert et clos, extérieur et intérieur, selon une logique et une mécanique appartenant une fois encore à la tradition moderniste et que l'on retrouvera à l'œuvre dans la maison de Rem Koolhaas à Bordeaux. Mais à Lucerne la réalisation relève d'un tout autre mécanisme, que l'on pourrait caractériser en risquant l'image d'un bâtiment «prenant le paysage sous son aile». Le débord du toit accueille le paysage qui semble rentrer dans le bâtiment, le porte-à-faux soulignant aussi bien l'horizontalité du lac que la qualité verticale et massive des montagnes. Que le lac se prolonge sous le porte-à-faux, ou que l'eau se reflète sur la sous-face de cette aile ne fait que confirmer cette expérience perceptive – on aimerait dire perspective – tant on a conscience d'entrer dans un dispositif visuel qui dépasse le cadrage des vues réalisé avec les ouvertures orientées du foyer. Dans sa réalité matérielle, le porte-à-faux abrite le paysage immédiat et englobe visuellement le lointain, délimitant comme une scène et sa toile de fond.



Scénographie de l'exposition
« L'invention du temps », Cité
des Sciences et de l'Industrie,
Architecture Action, 1989.

L'architecture de Jean Nouvel, dont on a vu qu'elle s'était, dans les neuf années qui séparent le projet de la réalisation, éloignée de la métaphore de l'objet technique, demeure orientée vers une expérience visuelle. Je verrai dans cet abandon de la métaphore, fût-il provisoire, un indice de la place prise par une conception non formelle ou non plastique de l'architecture.

LE FRESNOY, DISPOSITIF FICTIONNEL

Le Fresnoy est cette école de cinéma construite à Tourcoing, installée sur un site déjà bâti, site exceptionnel parce qu'il comprenait les bâtiments d'un ancien complexe de divertissement des années vingt, avec cinéma, dancing, patinoire, manège, etc. Le projet de Tschumi repose sur une décision – l'architecture comme une décision – une seule, qui a consisté à placer les bâtiments existants sous un toit unique, en quelque sorte sous un parapluie, un hangar, à les englober sous une forme unique.

FORME UNIQUE

Ce principe de la forme unique trouve sa source dans les installations artistiques de Mies van der Rohe, ainsi un collage de 1942 où les œuvres d'art cachent des bombardiers ou un projet de salle de congrès pour Chicago de 1953. La forme unique – la non-forme, le parallélépipède industriel ou commercial – a pris des significations différentes depuis le développement de l'architecture d'ingénieur, mais à chaque fois le hangar a été une remise en cause de la codification de l'architecture, et donc en premier lieu de ses conditions d'existence, qu'il s'agisse du Crystal Palace, de la Galerie des Machines, ou des hangars à Zeppelin que connaît bien Tschumi. L'espace intérieur, si grand qu'il n'est plus un intérieur, l'atmosphère nuageuse, le milieu créé, cette liquidité s'opposait à toutes les formes. Il y a une question météorologique, climatique dans le projet de Tschumi, qui nous renvoie à toute une filière de pensée de l'architecture du xx^e siècle et de fait à une définition de l'extérieur habitable comme intérieur, du public appropriable. La forme unique reprend vigueur avec les projets de Norman Foster pour le musée d'East Anglia, de Jean Nouvel pour l'Opéra de Tokyo (1986), de Renzo Piano pour le centre commercial de Bercy (1987-1990), de Rem Koolhaas pour le centre des Congrès d'Euralille. Ces architectures s'opposent à toutes les autres formes qu'elles désavouent comme inefficaces, qu'il s'agisse de celles issues de la tradition sculpturale qui se développe avec Le Corbusier dans les années cinquante, ou celles lisibles, linguistiques, formes signes, venues de (ou avec) l'architecture postmoderne. L'une des compréhensions de la forme unique est sa relation avec la technique, l'avion, le bateau, ou simplement le mur rideau de Prouvé ou Foster. Une autre est la forme unique comme container, comme hangar commercial. Le hangar commercial ne s'intéresse qu'à ce qu'il y a à échanger, consommer ; le sujet c'est ce qui se passe, l'action. L'architecture disparaît derrière les objets. Bernard Tschumi développe une ligne de pensée initiée par Shadrach Woods et Georges Candilis, dont l'utopie était de fonder une organisation des

lieux uniquement sur l'usage, dans le passage immédiat d'un usage à une utilisation, sans médiation formelle, d'où entre autres chez eux comme chez Tschumi un travail sur le réseau, la trame, sur ce qui indifférencie l'architecture.

LA BOÎTE DANS LA BOÎTE

À partir de cette décision unique, le projet va se constituer d'abord comme une boîte dans une autre, un emboîtement. Le contenu du hangar, les bâtiments existants, sont aussi une seconde boîte. Ce n'est évidemment pas le seul bâtiment à faire cette expérience d'emboîtement : le musée d'architecture de Francfort est construit sur ce principe et nous avons été nombreux à l'époque à considérer que le théâtre d'Aldo Rossi pour la Biennale de Venise (1979) était un échafaudage venant couvrir une coupole baroque. (Nous avons proposé alors non pas de démolir le Casino de Cabourg, mais de le recouvrir par un autre bâtiment). Voilà donc une opération d'engendrement par recouvrement ou emboîtement que nous étions nombreux à découvrir.

ENTRE-DEUX

Un vide, ce que Tschumi appelle un entre-deux, s'est installé entre la peau extérieure du hangar et les boîtes intérieures. Ce thème de la distance entre le mur et l'espace intérieur a été posé comme on l'a dit dans le projet de Paul Nelson, la maison suspendue, en 1936-38. À l'extérieur, un parallélépipède, et à l'intérieur, un assemblage sculptural décollé des parois. Ce principe est repris par Jean Nouvel dans l'opéra de Tokyo, en empruntant le principe autant à l'automobile qu'à la boîte à instruments de musique. L'aile de la voiture, le capot du moteur sont distants des objets qu'ils protègent, la roue ou le moteur. Cette distance n'était pas acceptable pour le fonctionnalisme, pour lequel «la chaussure doit coller au pied». L'entre-deux sera ici occupé par des passerelles qui permettent de circuler au-dessus des toits existants et sous la nouvelle couverture. C'est une expérience très belle de se déplacer dans les galeries techniques des théâtres et opéras, une suspension. Lucerne en livre une autre version, où la vue est dirigée vers l'extérieur.

L'ABSENCE DES IMAGES

Du projet à la réalisation, il y aura eu disparition d'un thème, qui est celui de l'image projetée, fixe ou en mouvement. Tschumi s'est référé à un projet d'El Lissitzky, une entrée de pavillon, et à un cinéma de Frederick Kiesler, les deux de 1936, deux documents qui remplacent le mur, le plafond, par des images qui viennent se substituer à l'architecture. Dans les dessins du projet de Tschumi, les passerelles sont occupées par des projections, des écrans qui disparaîtront du projet bâti. L'interférence totale entre le cinéma et l'architecture visée par El Lissitzky ou Tschumi aura été produite à mon sens ailleurs, dans l'exposition de

Toyo Ito, «Visions of Japan», au Victor and Albert Museum (Londres, 1991), toutes les surfaces occupées par les projections et rétroprojections de vidéoprojecteurs.

LE DISPOSITIF FICTIONNEL

Dans cette décision unique, poser un hangar sur le Fresnoy, Tschumi réalise une opération de distanciation du bâtiment existant, il l'institue en décor. Il en fait le décor déjà là, préexistant, des films à venir que les étudiants auront à y tourner. Inversant la situation traditionnelle des studios de cinéma, ces hangars dans lesquels on viendra installer les décors, Tschumi a construit autour du décor. Alain Fleischer vient de tourner «Les grands artistes et le veilleur de nuit» sur le site du Fresnoy et certains passages montrent précisément quel aura été le travail de Tschumi, l'installation d'une situation fictionnelle. On y voit le bâtiment filmé, en tant que décor, et c'est précisément là qu'il a à exister, en quelque sorte projeté. Ce nouveau statut de l'architecture, révélée par le film, fait que naturellement la réalité matérielle, les matériaux concrets n'auront pas été choisis avec une attention identique ainsi qu'ils l'auraient été pour un projet-objet, un projet qui prétendrait à la présence. C'est un projet dont la performance n'a pas à être jugée à l'œil ou à la marche, mais au travers de la projection.

Il en va ici un peu comme pour l'architecture représentée, telle qu'elle apparaît sur la scène théâtrale depuis toujours. Elle est mise à distance, éloignée, mais aussi évacuée, tel un tableau de peinture dans les intérieurs de film.

MAISON À BORDEAUX, DISPOSITIF ANALYTIQUE

Pas d'engendrement, tout semble sorti d'un dictionnaire de rhétorique de l'architecture moderne, de figures recombinaisons et d'autocitations. Une maison en trois parties, sur le modèle laissé par l'architecture moderne, et par exemple la maison de l'ingénieur (1926) d'Eileen Gray, figure féminine, singulière et marginale dans le xx^e siècle, connue de Koolhaas grâce à la première rétrospective londonienne en 1970 : un socle travaillé qui prend à Bordeaux la forme d'une maison sur cour miesienne partiellement enchâssée dans la colline ; un vide occupé par une terrasse et un séjour de verre ; une boîte opaque, ouverte seulement à une extrémité, aérienne et en porte-à-faux, supportée par un cadre métallique et une colonne. La construction y est conduite à son épuisement : la boîte supérieure est posée sur un demi-portique d'un côté, le pied à l'extérieur de la maison, et reposant sur un appui intérieur, un large IPN qui laisse la poutre se terminer en console ; une colonne en béton, décentrée par rapport à l'axe longitudinal de la maison et contenant un escalier circulaire est, à l'opposé, le second support de la boîte. Koolhaas décide ensuite d'un langage constructif post-théorique, faire reprendre les efforts de torsion – imaginaires plus que réels – créés par le positionnement de la colonne excentrée par un IPN posé au-dessus de la maison en toiture (IPN stigmaté de la pollution de la Crown Hall de Mies soumise à des substitutions pièce à pièce dans la Kunsthal de Rotterdam) et relié à un tirant qui supporte une importante masse cylindrique de béton, enfouie dans le sol,

mais cependant perceptible dans la réalité et exploitée sur les axonométries. Une ingénierie traditionnelle aurait conçu un assemblage de fait invisible et simple ici refusé. La poétique de cette consommation des effets constructifs, qu'il s'agisse de les cacher, ainsi dans la villa d'All Ava, ou de les exhiber, semble être une question de l'architecture jamais abolie et toujours récurrente, l'impossibilité d'accepter la banalité de l'architecture et donc de rechercher absolument une présence de la forme quitte à s'apercevoir que la technique est alors déplacée vers un jeu dont l'inutilité étrange est le but même. Le brouillage des pistes s'augmentera lorsqu'il apparaîtra que la colonne de béton est recouverte d'une tôle d'inox qui non seulement la rend réfléchissante, mais lui donne l'aspect d'un piston dans cette maison à divers titres emblématique.

CINÉMA : LE CONTE FANTASTIQUE

Moderniste, la maison l'est dans l'emploi d'un grand pan de verre mobile qui ouvre le séjour du premier niveau, le transformant en terrasse alors qu'il referme la terrasse précédemment ouverte. Kieslerienne aussi, dans l'appel à la grotte pour l'entrée, intime dans son rapport à E. Gray, on y insiste. Mais d'autres points plus intrigants évoquent davantage le « péplum », une science-fiction égyptienne, ainsi les deux ouvertures pleines circulaires, dans le mur d'enceinte et au premier étage de la façade ouest, de l'épaisseur du mur lui-même, actionnées mécaniquement, surgies d'un décor inca et hollywoodien ou de la bande dessinée. Ailleurs encore, la référence sera explicite aux pièces de Michael Heizer. La configuration du site et de l'implantation nous dirigera aussi vers une lecture homologue, façon « Citizen-Bordeaux ». Une troublante photo reprend le point de vue de la célèbre photo de la Fallingwater de Frank Lloyd Wright, et montre la maison vue en contre-plongée, mettant en évidence le porte-à-faux et l'IPN sur la toiture dans une configuration photographique et architecturale similaire à celle de la maison de la cascade. C'est à vrai dire au double cinématographique de la Fallingwater qu'il faudra désormais s'intéresser. Koolhaas décrit le projet comme un conte de fée, dut-il en passer, comme il en va pour ce genre, par une séquence douloureuse, heureusement conclue par la renaissance et le retour à la vie par l'architecture. Le premier temps du conte est celui de la vie heureuse : « un couple vivait dans une très vieille et une très belle demeure à Bordeaux. Ils ont eu envie d'une maison neuve, et pourquoi pas d'une maison très simple. » (Koolhaas). Un événement vient, comme dans le schéma narratif traditionnel, bousculer cette stabilité et lance l'action : un accident de voiture. « Il frôla la mort, mais il survécut. À présent, un fauteuil roulant lui est nécessaire. » La résolution du conte passera par l'architecture et son magicien, « une maison neuve pourrait libérer le mari de la prison qu'était devenue pour lui le vieil immeuble dans la ville médiévale. » La nouvelle maison sera l'univers du propriétaire et l'agent de son retour à la vie. Et toute la maison est conçue en ce but : en premier lieu une pièce mobile, un espace de 3 m x 3,50 m posé sur un piston hydraulique qui permet au propriétaire handicapé de se déplacer verticalement sur les trois niveaux de la maison, de s'arrêter à la hauteur qui lui convient pour saisir les livres et objets dont il a besoin sur un

mur-bibliothèque qui relie les étages. Chaque niveau traversé présente donc un trou béant lorsque la plate-forme-ascenseur se trouve à un autre étage, scénographiant ainsi le danger, l'incertitude de la survie. Au conte merveilleux succède le drame psychologique que l'architecte aura cette fois tu : le portail se lève automatiquement, la voiture pénètre, les aides accompagnent le propriétaire dans son fauteuil roulant qui bientôt s'élève depuis le rez-de-chaussée enterré, maîtrisant progressivement, mais dynamiquement du regard, quoique sans bouger, la ville dans sa totalité depuis le grand séjour vitré, le seul à disposer de la vue, les enfants en étant pour ainsi dire privés ou contraints de se plier aux vues dirigées depuis des petits hublots directionnels, mais dont la connotation ne sera plus nautique (la maison d'E. Gray à Castellar).

Comme y a insisté Rem Koolhaas, le séjour vitré, cette partie invisible, correspondant des pilotis de la villa moderne, est la plus importante de la maison. Elle tient son effet de la boîte qui lui est superposée, qui ne l'écrase pas, mais fait se surajouter au thème heureux de la terrasse qui domine la métropole (Pierre Koenig, Case Study House n° 22, 1959), celui du bunker ou du nid d'aigle. La maison est, comme le projet de Tschumi, le lieu d'une fiction d'où un premier niveau de sa propre réalité disparaît. La maison n'est plus le lieu du tournage d'un film, elle est l'adjuvant qui va permettre au propriétaire une identification au héros cinématographique. La maison est donc ce dispositif à la fois mécanique, tel que la maison du Peuple de Clichy en a donné le modèle, cinématographique comme les maisons californiennes de John Lautner ont pu l'initier, analytique aussi qui confère à l'architecture la fonction d'un dispositif symbolique qui prête comme on sait à une efficacité. Si cette inutile machinerie vaut, c'est bien en tant qu'elle prétendra comme le récit du shaman à ramener le patient à la vie. Ce faisant, Rem Koolhaas trouve une solution à l'inutilité de la maison, de la villa moderne des années vingt et trente, de la demeure et de l'habiter, dans un temps où l'univers fixe, immobilier, perd son sens au profit des actions ou des perceptions, celles de notre existence. On ne sera pas les seuls à se demander quel est l'intérêt de cette construction aux sophistications exorbitantes, tout comme nous semblent désormais étranges les démultiplications de l'attention aux mouvements et à la psychologie de ses hôtes des deux maisons d'E. Gray. De fait, machine à revivre, l'architecture dans son état somptuaire parvient ici à construire ou à reconstruire une identité à des propriétaires qui pour telle ou telle raison n'en disposaient plus. La maison propose au bout du compte, mais toujours en effaçant les traces et les repères, une identification filmique, celle de l'infirme surpuissant, qui commande le monde ou sa fin depuis sa chaise roulante. La suggestion fût-elle si finement effacée par l'architecte, n'en propose pas moins une lecture de l'architecture qui ne fait plus de l'objet physique la finalité du projet, mais un accompagnement nécessaire pour donner consistance au rite de renaissance.

L'architecture qui nous importe tient son intérêt de sa capacité à nous faire voir le monde et à nous le transformer, à engendrer des comportements ou des actions, et en conséquence son effet propre existe en dehors d'elle-même en tant que présence ou forme. Cette fonction globale de machinerie ou de dispositif ne va pas sans problème s'agissant de Koolhaas ou d'autres, car elle met en

question le statut de la forme et de l'apparence, qui sont en quelque sorte « mises à distance ». Le metteur en scène prendra une fausse architecture de F. L. Wright pour Fountainhead, tout comme on sait que les tableaux sont bien évidemment faux dès lors qu'ils apparaissent au cinéma. La qualité architecturale devient par conséquent secondaire dans ces opérations, elle n'est plus le but du projet, son rôle est celui du récit ornemental qui accompagne le rituel.

Que le déplacement de l'attention de l'objet plastique vers le dispositif mécanique, visuel, fictionnel, analytique, mais aussi invisible (un projet ne tient plus nécessairement à la production d'une forme ou objet) et stratégique (l'architecture comme projet de développement), apparaisse si tard dans le siècle et, disons-le, bientôt quatre-vingt-dix ans après les premiers travaux de Duchamp pour la *Mariée*, où Apollinaire avait vu la fin des préoccupations esthétiques (je n'ignore pas que certains architectes ont repris Roussel et Duchamp comme modèle, ni qu'il n'en n'ont fait qu'un usage formaliste), aura bien sûr des conséquences immenses sur le mode de conception et de jugement des projets futurs, et constitue un redéploiement total de l'invention architecturale. Pour le dire autrement, les projets que nous venons de lire sont encore très largement dépendants d'une esthétique plastique qu'ont depuis longtemps quittée certains artistes contemporains.

ARCHITECTURES-ACTION

L'agence Architecture Action est créée en 1999¹ et ce texte publié dans la revue Parpaings en avril 1999 en exprime les concepts : une nouvelle théorie du projet basée sur les dispositifs et un projet de transformation sociale en rupture avec la distraction postmoderne.

L'enjeu est aujourd'hui une redéfinition totale de la manière de faire des projets identifiée à l'action.

Nelson, Nitschke, Eileen Gray, Prouvé, Renaudie m'intéressent parce qu'ils résonnent avec le présent. L'architecture est une activité cumulative, elle structure et transforme ses concepts. Produire une architecture nouvelle, c'est savoir dans quel état ses prédécesseurs, quelle que soit la période, ont laissé la question. L'architecture que nous faisons oppose à l'amnésie seulement apparente du système de la mode une transformation continue.

Nos projets sont d'abord un raisonnement, une manière de décrypter et d'engendrer. L'enjeu de la théorie est aujourd'hui une redéfinition totale de la manière de faire des projets, que j'identifie à l'action. Architecture comme action : l'architecture, abandonnant sa tradition esthétique formelle et gesticulatoire, retrouve une efficacité.

Il s'agit de faire bifurquer le récit, de créer une nouvelle situation.

Le renouvellement irrépressible de la quantité des produits conduit à une invention formelle à laquelle l'architecture, dont les programmes ont au demeurant peu évolué depuis les années cinquante (l'invention du mall commercial), ne peut prétendre. En effet, sans demande extérieure nouvelle, pas d'apparition de forme qui porte sa nécessité. Aussi, le monde réel – ce qui se produit dans notre environnement – est-il beaucoup plus performant-innovant que nous. L'architecte comme le designer est conduit ici à développer des récits des fictions, là à multiplier des formes de collages ou appropriations d'objets ou des séquences qui racontent le présent artificiel de nos paysages.

Nous travaillons sur la modification du récit des lieux tels qu'ils sont, il s'agit de faire bifurquer le récit, de créer une nouvelle situation.

L'UTOPIE ACTUELLE, C'EST CELLE DU RÉEL

Depuis les années cinquante, l'architecture aura consommé l'utopie. Avec l'Architecture radicale que l'on tient, suivant ici les analyses de Dominique Rouillard², comme l'événement le plus important depuis l'après-guerre pour l'architecture actuelle, l'utopie devient un roman négatif, une utopie négative, l'inverse du projet de maîtrise. Le mouvement radical se transformera en un récit dont témoigne « Les prisonniers volontaires de l'architecture » (1972), diplôme

¹ Les architectes et designers suivants ont collaboré à ces projets et réflexions : Dominique Rouillard, Valéry Didelon, Christelle Gualdi, Nathalie Crinière, Ghislain His, Iva Klekova, Gilles Ménétrier.

² Rouillard, Dominique, « Architettura Radical », in Bernard Tschumi, *Le Fresnoy, une architecture en projet*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

de Rem Koolhaas. L'utopie actuelle, c'est celle du réel, réaliser l'architecture de l'utopie et de la dystopie. Nous ne travaillons que sur des projets matériels, matérialistes. Il y a un énorme besoin de faire à partir de cette négociation tendue, limite, avec le réel. Je voudrais que l'espace construit pour Pierre Chareau soit un espace extérieur, public.

Le passage immédiat d'un usage à une utilisation, sans médiation de forme.

Nous reprenons le travail sur l'usage, qui lui non plus ne produit pas de forme, la tentative de fonder une organisation des lieux uniquement sur l'usage, dans le passage immédiat à une utilisation, sans médiation de la forme. La quête de l'informe et la concentration sur la relation, créent une situation entièrement nouvelle que Candilis et Woods ont proposée et qui ne peut que continuer de nous interroger : une architecture à propos de laquelle on doit abandonner toute préoccupation formelle, ce qui ne veut pas dire esthétique.

À l'opposé des formalismes divers, relancés par les logiciens, les projets que j'ai pu faire n'ont que peu de rapport à la forme. Lieux ? de Travail, La Ville, le palais du cinéma, Guggenheim, l'Art de l'ingénieur.

LE TERRITOIRE COMME INTÉRIEUR

Dans divers essais et projets – « Le retrait de l'architecte » (1988), *Traverses*, n° 43, « Entrées sur la scène urbaine » 1988, *Cahiers du CCI*, n° 5, les préfaces à la traduction française de *Collage city* (1993) et à l'ouvrage *La ville, Art et Architecture* (1994), et dans le projet pour Athènes « Burst city », nous avons proposé de prendre à la lettre le mot aménagement, tel qu'il s'emploie dans « l'aménagement du territoire », mais qui s'applique d'abord à nos habitations, l'aménagement intérieur. Nous pourrions nous pencher sur les villes avec le même soin que celui que nous accordons à nos domiciles. Dans une Europe connue dans ses moindres recoins, gigantesque jardin public, la métaphore s'impose ; dès lors que l'urbain occupe tout le territoire, l'espace public est tout l'espace libre. La géographie est un espace public qui s'étend à l'ensemble des terres occupées, souvent à refabriquer. La fin de la conquête implique un nomadisme recréant une relation privée, attentionnée à l'urbain, comme à un intérieur. L'échelle change également les valeurs esthétiques, c'est pourquoi j'ai proposé les mots de ville somptueuse, de confort, d'ambiance et de luxe du territoire, d'urbanisme expérimental, d'urbanisme des sensations nouvelles, car en effet toute possibilité de s'y arrêter, ou tout simplement même de le voir, transforme l'endroit en espace public. L'exposition Chareau un exemple de ville somptueuse, d'espace extérieur réussi.

L'objet n'est plus distinct du dehors. L'occupation totale du territoire a étendu l'imaginaire.

MILIEU...

J'ai proposé d'appeler « milieu³ », ce qui se substitue à l'espace ; c'est le lieu où l'on se meut, et il vaut pour l'environnement urbain ou l'intérieur des édifices. L'ensemble des informations sensibles qui nous parviennent et que nous contribuons à modifier ou dont nous changeons la perception constitue l'architecture. Le milieu est visible, matériel, sans profondeur, plat, graphique, ou contradictoirement nuageux, atmosphérique, étendu à tout, liquide, liquidé, liquéfié, de fluidité cytoplasmique. C'est une ligne de pensée qui relie le Crystal Palace, le modulateur espace lumière de Moholy-Nagy, la Tour des vents, l'exposition « Visions of Japan » et la médiathèque de Sendai de Toyo Ito. Dans la conception du « milieu », il n'y a plus de vision perspective, le sujet est pris dans un bain d'informations, de signes et de lumières maintes fois perçu comme caractéristique de la métropole. Il n'est plus face à l'architecture, mais pleinement immergé.

REPOUSSER L'ARCHITECTURE SUR LES PAROIS

L'architecture existe comme visibilité, au même titre que les autres objets qui constituent l'environnement. Résonance avec l'époque, une invention de l'apparence serait plus créatrice d'intelligence et de compréhension de notre temps que les certitudes patiemment élaborées. Le graphisme, le collage ou le tissage de nos façades incertaines s'opposent aux vérités durables de l'architecture qui s'est dite moderne. La matérialité visible rend compte du caractère d'artefact de l'architecture, nouvelle réalité pour une société d'individus toujours prompts à accepter de vraisemblables preuves de leurs sensations et de leurs images d'eux-mêmes. Les questions seront relatives au confort, à la climatisation. Repousser l'architecture sur les parois.

UN TRAVAIL SUR LA PROCÉDURE ET LE DISPOSITIF

La maison du peuple de Clichy est un des maillons clés d'un travail sur la procédure et le dispositif. Cette architecture ne tient pas son effet de sa présence, mais de son fonctionnement en tant que dispositif, de ce qu'elle engendre au-delà d'elle-même. Le projet n'est pas achevé de par sa propre existence, il vise à produire des effets en dehors de lui : machine à percevoir, à inventer des usages, à produire des transformations, effets sociaux ou sensations.

Le déplacement de l'attention de l'objet plastique vers le dispositif mécanique, visuel, fictionnel, analytique, mais aussi invisible – un projet ne tient plus nécessairement à la production d'une forme ou d'un objet – et stratégique – l'architecture comme projet de développement – ne fait retour que bien tard dans le siècle, mais a des conséquences immenses sur le mode de conception et constitue un redéploiement total de l'invention architecturale.

³ Alain Guiheux, « Bernard Tschumi, Le Fresnoy, une architecture en projet, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993 », *AMC (Paris)*, n° 69, 1996.

Architectures- action

"L'enjeu de la théorie est aujourd'hui une redéfinition totale de la manière de faire des projets, que j'identifie à l'action"

Nelson, Nietzsche, Eileen Gray, Prouvé, Renaudie m'intéressent parce qu'ils résonnent avec le présent. L'architecture, comme les autres connaissances, ainsi la philosophie, est une activité cumulative, elle structure et transforme ses concepts. Je ne crois naturellement pas à l'architecture-héros, clone archaïque toujours plus pâle qui réapparaît à chaque génération. Produire une architecture nouvelle, c'est savoir dans quel état-ses-prédécesseurs, quelle que soit la période, ont laissé la question, l'architecture que nous faisons oppose à l'immensité du système de la mode une transformation continue.

Nos projets sont d'abord un raisonnement, une manière de décrypter et d'engendrer. L'enjeu de la théorie est aujourd'hui une redéfinition totale de la manière de faire des projets, que j'identifie à l'action. Architecture comme action : l'architecture, abandonnant sa tradition esthétique, plastique et formelle (ou gesticulatoire), retrouve une efficacité.

Alain Guiheux

"Il s'agit de faire bifurquer le récit, de créer une nouvelle situation"

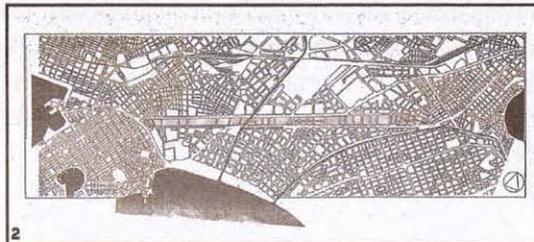
Le renouvellement irrépressible de la quantité des produits conduit à une invention formelle à laquelle l'architecture, dont les programmes ont au demeurant peu évolué depuis les années 50 (l'invention du mall commercial), ne peut prétendre. En effet, sans demande extérieure nouvelle, pas d'apparition de forme qui porte sa nécessité. Aussi, le monde réel - ce qui se produit dans notre environnement - est-il beaucoup plus performant-innovant que nous. L'architecte comme le designer est conduit ici à développer des récits, des fictions, là où



multiplier des formes de collages ou appropriations d'objets ou des séquences qui racontent le présent artificiel de nos paysages. Nous travaillons sur la modification du récit des lieux tels qu'ils sont, il s'agit de faire bifurquer le récit, de créer une nouvelle situation.

"L'utopie actuelle, c'est celle du réel"

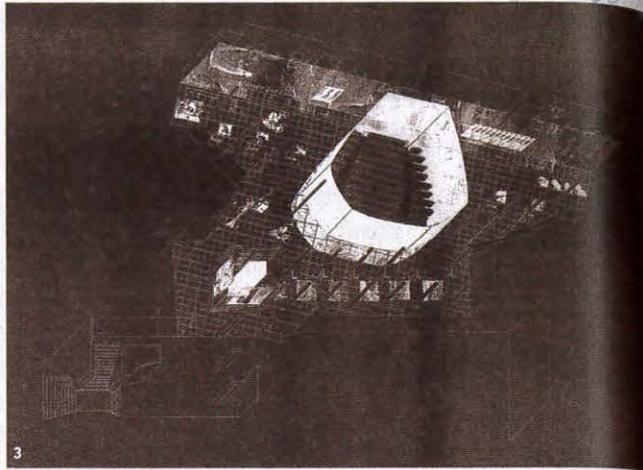
Depuis les années 50, l'architecture aura consommé l'utopie. Avec l'Architecture Radicale que l'on tient, suivant ici les analyses de Dominique Rouillard (cf Architecture Radicale in B. Tschumi, Le Fresnoy, une architecture en projet, 1993), comme l'événement le plus important depuis l'après-guerre pour l'architecture actuelle, l'utopie devient un



roman négatif, une utopie négative, l'inverse du projet de maîtrise. Le mouvement radical se transformera en un récit dont témoigne Les prisonniers volontaires de l'architecture (1972), diplôme de Rem Koolhaas.

L'utopie actuelle, c'est celle du réel, réaliser l'architecture de l'utopie et de la dystopie. Nous ne travaillons que sur des projets matériels, matérialistes. Il y a un énorme besoin de faire à

partir de cette négociation tendue, limite, avec le réel. Je voudrais que l'espace construit pour Pierre Chareau soit un espace extérieur, public. **"Le passage immédiat d'un usage à une utilisation, sans médiation de forme"** Nous reprenons le travail sur l'usage, qui lui non plus ne produit pas de forme, la tentative de fonder une organisation des lieux uniquement sur l'usage, dans le passage immédiat à une utilisation, sans médiation de la forme. La quête de l'informe et la concentration sur la relation, créent une situation entièrement nouvelle que Candilis et Woods ont proposée et qui ne peut que continuer de nous interroger: une architecture à propos de laquelle on doit abandonner

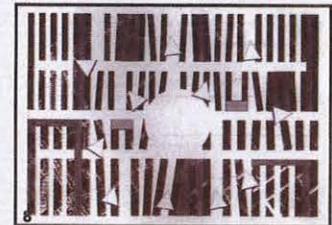


une préoccupation formelle, ce qui ne veut pas dire esthétique. L'opposé des formalismes divers, relancés par les logiciels, les projets que j'ai pu faire n'ont que peu de rapport à la forme : lieux ? de Travail, La Ville, le palais du cinéma, Guggenheim, l'Art de l'ingénieur ? etc.

"Le territoire comme intérieur"

Dans divers essais et projets - "Le retrait de l'architecte", (1988) Traverses n°3, "Entrées sur la scène urbaine" (1988), Cahiers du CCI n°8, préfaces

à la traduction française de Collage city (1993) et à l'ouvrage La ville, l'Art et l'Architecture (1994), et dans le projet pour Athènes, nous avons proposé de prendre à la lettre le mot aménagement, tel qu'il s'emploie dans "l'aménagement du territoire", mais qui s'applique d'abord à nos habitations, l'aménagement intérieur. Nous pourrions nous pencher sur les villes avec le même soin que celui que nous accordons à nos domiciles. Dans une Europe connue dans ses moindres recoins, gigantesque jardin public, la métaphore s'impose; dès lors que l'urbain occupe tout le territoire, l'espace public est tout l'espace libre. La géographie est un espace public qui s'étend à l'ensemble des terres



occupées, souvent à refabriquer. La fin de la conquête implique un nomadisme recréant une relation privée, attentionnée à l'urbain, comme à un intérieur. L'échelle change également les valeurs esthétiques, c'est pourquoi j'ai proposé les mots de ville somptueuse, de confort, d'ambiance et de luxe du territoire, d'urbanisme expérimental, d'urbanisme des sensations nouvelles, car en effet toute possibilité de s'y arrêter, ou tout simplement même de le voir, transforme l'endroit en espace public. Chareau, c'est un exemple de ville somptueuse, d'espace extérieur réussi. L'objet n'est plus distinct du dehors. L'occupation totale du territoire a étendu l'imaginaire.

"Milieu..."

J'ai proposé d'appeler "milieu" (le livre sur Le Fresnoy, 1993, et "Ligne de front" AMC n°69, 1996) ce qui se substitue à l'espace; c'est le lieu où l'on se meut, et il vaut pour l'environnement urbain ou l'intérieur des édifices. Ensemble des informations sensibles qui nous parviennent et que nous contribuons à modifier ou dont nous changeons la

Expressions

Une grande ville se développe à son rythme, sur plusieurs siècles, dans une succession de formes, vestiges d'un passé où l'architecture décidait en la forme de la ville. Des sensations inédites, mais simples sont expérimentées : sommeiller sur le toit d'un immeuble, traverser une allée qui a pris place dans une rue, trouver une plage de sable au milieu des ruines, rencontrer un animal domestique dans une allée étroite, écouter ou non d'autres sensations. L'attraction. Aujourd'hui, la zone des Longs Murs ne concerne que des activités de petites industries traditionnelles et y a consacré peu de logements, les emplois tertiaires modernes s'installent ailleurs. Dans ce cas particulier, la valeur du projet,

16



17

Le site se caractérise par d'autres activités, le logement et les services, l'éducation et la recherche. L'ordre l'attraction elle-même en quelque sorte. L'attraction sera le caractère de ce long espace. Le projet déplace le projet, considérant que « les longs murs » est un vide à peupler. Les immeubles viendront ultérieurement.



18

Immobilier de déambulations qui s'opposent les lieux, y réalisent une relation globale, alternative à la ville. Situation et action. Une architecture d'action autorise des comportements. L'architecture



19

est une machinerie simple. Pour le projet des « longs murs », nous cherchons à changer le statut de lieu, afin qu'il s'ouvre à d'autres usages et génère un autre climat urbain et d'autres richesses. A la ville moderne il sera substitué une ville traditionnelle, contemporaine dans le contexte de l'urbain. Thèmes du territoire, un découpage de la ville à ses habitants.

Cette ville moderne, le site est transformé en un site où se rejoignent les « longs murs » d'Athènes et l'arrêt de l'activité actuelle, une archéologie antique et une archéologie du présent. Le terrain traditionnel et celui moderne se font reconnaître d'un déplacement sur le site dans des points et les autres. Mais tous les aménagements seront strictement contemporains : ils n'auront pas de forme.

Nous pratiquons plusieurs mises en ruine : 1. Le bâtiment est abandonné. Il demeure visible, en et présente. Il devient un lieu de création artistique, d'interactions. 2. Le bâtiment est effacé et légèrement modifié, par exemple par une couleur nouvelle de la façade. 3. Seul un mur est conservé, une façade, autre autre pour isoler du bruit, ou pour protéger des vues. 4. Le bâtiment est totalement effacé, un grand mur blanc en Tissé ou en béton. 5. Les points sont connectés et réalisent un grand forme, un mouvement qui est une coupe de profil.

Un certain nombre d'actions sont réalisées dans le temps : 11.09.1999 : la zone est déclarée insaisissable. C'est la seule règle d'urbanisme inapplicables au site des « longs murs ». Tout usage nouveau du terrain (noté par des numéros d'occupation, soit pour de nouvelles activités) est interdit. La vente des terrains immobiliers, l'habitat n'est plus autorisé et le site se transforme en tâche. Cette phase est la plus incertaine et la plus longue : les mesures indiquent des manifestations de participation. 16.04.2001 : un tableau des droits de passage sur les terrains privés. Les chantiers de travaux et réhabilités sont arrêtés. La zone est rendue présente. Tout d'abord, des actions réduisent les tâches d'accès. Les accès restants sont limités à ceux qui y ont accès. L'entretien, obligé très faible, est arrêté, sauf celui des plantations. Le site est soigné à des marquages, significations qui changent son état. Des plantations spécifiques sont réalisées. Des cultures agricoles sont introduites sur certains terrains.

16.09.2006 : des grands murs sont installés, proches de ceux des stades de base (où du golf au Japon et des éclairages puissants) également au lieu de la zone des Longs Murs. Des fauilles sont réalisées selon les besoins en stations. 24.01.2011 : est annoncé un plan d'urbanisme pour les terrains privés, intitulés des « longs murs ». Le plan est très favorable à la construction, les plans de ruines et d'assainissement y sont réalisés. Des activités sont installées : parcours sportifs, pistes cyclables, promenade littéraires, romantiques,

16

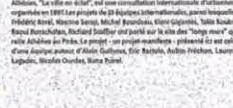


20

d'apprentissage et d'enseignement. Des fonctions culturelles (activités artistiques, scolaires, jardins d'été), de distraction (cinéma, de plein air, muséologie) et de culture sont introduites dans certains bâtiments (bibliothèque, musée, théâtre, cinéma, espace pour enfants). Des programmes plus importants y sont réalisés. Ils sont en plusieurs. Des musées, des ateliers, des ateliers sont introduits dans le site. Les plans sont contemporains. Des murs, espaces publics, installations. Le projet aboutit à créer le développement de la zone devenue un espace public, communautaire, ouvert, interactif, disponible à la parole.

20.10.2011 : le projet a révisé. C'est un lieu de rencontres, d'interactions, les personnages y sont toujours de culture des valeurs primaires des tableaux de Matisse ou celles de la rue de Bonnard. C'est un album de photographies de la vie visible et de la végétation. Mais d'autres indicateurs sont des images de la destruction et des zones déambulations des grandes villes et de leurs cortèges d'inhumanité de la vie quotidienne. Pour les uns et les autres, « les longs murs » restent des valeurs de la vie actuelle.

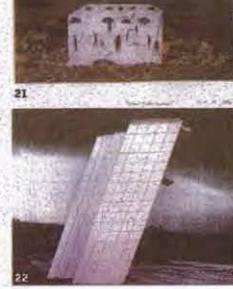
Au sein de l'équipe (Guillaume-Bourcier), les architectes et designers ont travaillé à l'élaboration et à l'élaboration d'un projet de territoire. Ils ont travaillé avec : Christophe Gaudin, Nathalie Couvreur, Christophe Hénin, les ateliers, Gilles Bégin, Alain Borel, Nasrine Seraji, Eleni Gigantes, Takis Koubis, Raoul Bunschoten, Richard Scoffier ont participé au site des « longs murs » qui relie Athènes au Pirée. Le projet est un projet-manifeste : présent et réel, celui d'une équipe autour d'Alain Guiheux, Eric Bartolo, Aubin Fréchon, Laurent Lagadec, Nicolas Ourdas, Nana Poirrel.



21



22



24

LES DIX D'ATHÈNES :
1. P.O. Michelangelo et son atelier au Pirée en 1997.
2. P.O. et Longs Murs, Athènes, Corinthe, 1999.
3. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
4. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
5. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
6. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
7. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
8. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
9. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
10. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
11. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
12. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
13. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
14. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
15. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
16. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
17. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
18. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
19. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.
20. « Les dix d'Athènes », Corinthe, 1999.

LE SUJET CONTEMPORAIN

Chez Le Corbusier, il y a eu une pensée du sujet, et à la limite surtout chez lui, quand bien même, entre tubes digestif et respiratoire, il sera passé à côté de toutes les grandes figures du sujet : ni celle de l'homme des foules, ni celle des déambulations surréalistes, de l'inconscient ou du rêve, ni celle du flâneur. Les architectes contemporains, abandonnant tout projet progressiste, on laissé la représentation et l'invention fictionnelle du sujet à d'autres fabricants d'images, littéraires, cinématographiques, journalistiques ou publicitaires alors même que « l'existence » n'a jamais été autant individualisée. Une des tâches est de proposer tant des personnages que des sujets contemporains.

Il est stupide d'abandonner le réel, le social, la vie quotidienne, comme on l'a fait depuis le milieu des années soixante-dix. Plus longtemps qu'ailleurs, l'architecture en France a été voulue comme un progrès, beaucoup plus que pour les Anglo-saxons et même les autres Latins. Le contenu social, volontaire, positif, de l'architecture, qui était le cœur de la quête de Renaudie et de l'AUA, est l'essentiel de notre travail. Il faut toujours convaincre le politique de la nécessité de standards élevés. « Élever les conditions d'habiter » est un thème magnifique exposé dans *Premises*.

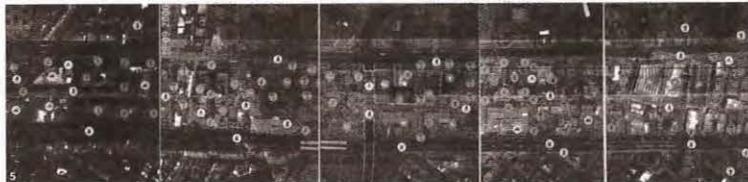
LES « LONGS MURS » : ACTION ET PROCÉDURE 4

Tout projet pour Athènes ne peut que se penser comme « pied de nez » à la charte d'Athènes en lui opposant un urbanisme d'utopie faible. Pour le site des « Longs Murs », cette route fortifiée qui reliait Athènes au Pirée, et compte tenu – aussi – de l'impossibilité d'acquiescer une maîtrise du sol, il ne pouvait être question de poser l'hypothèse d'une opération d'urbanisme de conquête. L'urbanisme de situation n'implique pas des réalisations formelles a priori, mais des actions et procédures, présences du temps dans le projet qui aboutissent à changer la destination et la valeur du lieu. C'est une situation qui est modifiée, et une nouvelle conscience du site est révélée.

Des actions réelles sur un site réel : ce sont des interventions très matérielles. Une procédure se substitue à une image, aux dessins traditionnels des consultations d'urbanisme, vestige d'un passé où l'architecture décidait de la forme de la ville. Des sensations inédites, mais simples sont expérimentées : sommeiller sur le toit d'un immeuble, traverser une oliveraie qui a pris place dans une rue, trouver une plage de sable au milieu des ruines, rencontrer un climat humide, trouver des végétations exotiques ou non. D'autres sensations. L'attraction. Aujourd'hui, la zone des Longs Murs ne concerne que des activités de petites industries traditionnelles : on y construit peu de logements, les emplois tertiaires modernes s'installent ailleurs. Dans ce cas particulier, la valeur du projet, ce sera sa capacité à attirer d'autres activités, le logement et les services, l'éducation et la recherche, à créer l'attraction elle-même en quelque sorte. L'attraction sera le caractère de ce long espace. Le projet déplace le projet, considérant que « les longs murs » est un vide à instituer. Les immeubles viendront ultérieurement.

4 Athènes, « La ville en éclat », est une consultation internationale d'urbanisme organisée en 1997. Les projets de quinze équipes internationales, parmi lesquelles Frédéric Borel, Nasrine Seraji, Michel Bourdeau, Eleni Gigantes, Takis Koubis, Raoul Bunschoten, Richard Scoffier ont porté sur le site des « longs murs » qui relie Athènes au Pirée. Le projet – un projet-manifeste – présenté ici est celui d'une équipe autour d'Alain Guiheux, Eric Bartolo, Aubin Fréchon, Laurent Lagadec, Nicolas Ourdas, Nana Poirrel.

perception continue l'architecture. Le milieu est visible, matériel, sans profondeur, plat, graphique, ou contrairement au passé, atemporel, flou, à tout, liquide, liquide, liquide, de fluidité cyborgienne. C'est une ligne de pensée qui relie le Crystal Palace, le modulateur espace lumière de Maholy-Nagy, la Tour des épis, l'édifice "Héros et héros" et la médiathèque de Serdy de Tokyo 65. Dans la conception de "Clichy", il y a plus de vision perçue que le sujet est pris dans un ballet d'informations, de signes et de lumières mais les perceptions sont caractéristiques de la métropole. Il n'est plus facile à l'architecture mais pleinement immergé.



"Repousser l'architecture sur les parois"
L'architecture existe comme visibilité, au même titre que les autres objets qui constituent l'environnement. Résonance avec l'époque, une invention de l'apparence serait plus créative d'intelligence et de compréhension de notre temps que les certitudes patrimonialisées. Le graphique, le collage ou le tirage de nos grandes incertitudes s'opposent aux vérités établies de l'architecture qui s'est dite moderne. La modernité visible rend compte de caractères d'opacité de l'architecture, nouvelle réalité pour une société d'individus toujours prompts à accepter de vraisemblances prévues de leurs sensations et de leurs images d'au-delà, tout d'abord, avant même d'être confortés, à la construction. Repousser l'architecture sur les parois.

"Un travail sur la procédure et le dispositif"

Le milieu du peuple de Clichy est un des meilleurs de ce monde sur la procédure et le dispositif. Cette architecture ne tient pas son effet de sa présence, mais de son fonctionnement en tant que dispositif, de ce qu'elle engendre au-delà d'elle-même. Le projet n'est pas achevé de son propre existence, il vise à produire des effets au-delà de lui-même : machine à penser, à inventer des usages, à produire des transformations, à être source ou sensation. Le déplacement de l'attention de l'objet plastique vers le dispositif, mécanique, visuel, pictorial, analytique, mais aussi invisible - un projet ne tient plus nécessairement la production d'une forme ou d'un objet et idéologique. L'architecture comme projet de développement - ne fait retour que bien tard dans la scène mais a des conséquences immenses sur le mode de conception et constitue un redéploiement total de l'invention architecturale.

"Le sujet contemporain"

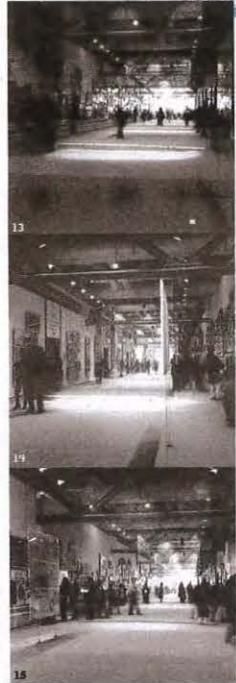
Chez Le Corbusier, il y a eu une période du sujet, et à la limite surtout chez lui, quand bien même, voire même, il ne s'agit pas de lui-même, il s'agit de tous les autres. Les grandes figures du sujet : ce n'est pas de l'homme des foules, ni celle des distributions normalisées, de l'innocent ou du lire, ni celle du flux. Les architectes contemporains, abandonnant leur projet progressiste, ont lancé la représentation et l'invention fictionnelle du sujet à d'autres fabricants d'images, littéraires, cinématographiques, journalistiques ou publicitaires alors même que "l'existence" n'a jamais été aussi individuelle. Une des tâches de l'architecture c'est de proposer lors des passages que des sujets contemporains.

"Il est stupide d'abandonner le réel, le social, la vie quotidienne, comme on l'a fait depuis le milieu des années 70"

Plus longtemps qu'ailleurs, l'architecture en France a été vue comme un projet, beaucoup plus que pour les Anglo-saxons et même les autres latins. Le contenu social, véritable, positif de l'architecture, qui était le cœur de la quête de Renaudie et de FAU, est l'essentiel de notre travail. Il faut toujours convenir le politique de la nécessité de standards élevés. "Cher les conditions d'habiter" est un thème magnifique que l'on expose à New York.

Les "longs murs" : action et procédure

L'Algérie contemporaine n'est majoritairement construite sans urbanisme et plutôt sans réglementation ni intervention de l'État. Les conséquences négatives sont connues : absence de transports en commun, de réseaux d'assainissement, circulation insupportable, pollution massive, tensions insupportables avec pour conséquence l'impossibilité de conduire des opérations d'urbanisme. A contrario, la ville présente aujourd'hui une homogénéité formelle, rappelle certains plus anciens des constructions d'une ville basse qui conduisit à mettre en valeur le paysage antique en créant une relation entre un lieu bas, les collines et l'acropole. Tout projet pour Adhène ne peut que se penser comme "paed-de-net"



à la charde d'Adhène en lui opposant un urbanisme d'origine locale. Pour le site des "longs murs", cette seule fonction qui relie Adhène au Paris, et compte tenu - aussi - de l'impossibilité d'acquiescer une maîtrise du sol, il ne pouvait être question de poser l'hypothèse d'une opération d'urbanisme de conception. L'urbanisme de situation s'oppose pas des réalisations formelles à priori, mais des actions et procédures, présentes de temps dans le projet qui aboutissent à changer la destination et le relief du lieu. C'est une situation qui est modifiée, et une nouvelle conscience du site est révisée. Des actions réelles sur un site réel : ce sont des interventions très méditées.

Quels sont les lieux fréquentables pour l'homme contemporain qui met au second plan les valeurs d'enracinement ? Travailler à l'invention d'une société sans lieux, absence qui cependant serait immédiatement appropriable, invention d'une ville territoire qui n'impliquerait pas de rapport d'identification, réalisation de non-lieux dotés d'existence. Un nomadisme de sédentaires qui s'approprient tous les lieux, s'y recréant une relation privée, attentionnée à la ville. Situation et action. Une architecture de situation fait voir l'environnement, ou en change le sens. Une architecture d'action autorise des comportements. L'architecture est une machinerie simple. Pour le projet des « longs murs », nous cherchons à changer le statut du lieu, afin qu'il implique d'autres usages et génère un autre climat urbain et d'autres richesses. À la ville moderne à prix réduit se substitue une ville maximale, somptueuse donc : le confort du territoire, l'humeur des territoires, un hommage de la ville à ses habitants.

« DISPOSITIFS »

Publié en 2003 dans le catalogue Reading MVRDV, ce texte relie et développe les concepts d'« action », de « dispositif » et de « situation » en s'appuyant sur l'architecture du xx^e siècle et des exemples récents de projets du groupe néerlandais¹.



¹ « Device » (« dispositif ») était le titre original proposé pour l'article en anglais, qui sera publié par l'éditeur avec le titre « Systems », ainsi que le mot « dispositif » traduit par « system » dans l'ensemble du texte. La présente publication restitue le terme d'origine.

² Le xx^e siècle à peine ouvert, dans un projet de logement social pour la fondation Rothschild, Tony Garnier décide que chaque pièce aura une vue au sud. L'histoire de l'architecture moderne en est bouleversée : la barre à détruit la ville d'îlots. Une architecture de fait, une architecture directe a été produite.

³ Les procédures d'engendrement de la forme qui ont envahi les revues ces dernières années étaient une manière de dénégation du formalisme, celui d'un néolibéralisme particulièrement réactionnaire. Ainsi au Centre Georges Pompidou, la transformation du restaurant libre-service du 5^e étage en « blob » a-t-il correspondu à l'évacuation de la population nombreuse – et qui consommait – de cet édifice public, remplacée par un restaurant de luxe à la clientèle sélectionnée, où l'on contemple ces objets extérieurs et auquel on accède sur rendez-vous par une entrée séparée. Cette architecture sculpture a ainsi été un programme culturel (contemplez, amusez-vous), un nettoyage social

Dans une société qui se pense avant tout comme processus, qu'il s'agisse d'économie, de sciences sociales ou de biotechnologies, ou de philosophie et d'art visuel, et alors que dans son existence même l'architecture est un archétype de dispositif, elle a choisi de s'aligner sur la conception la plus réduite du visible. Acculée sur une ligne de défense impossible (la durée, le savoir, le standard) – et aux découvertes rares² –, l'architecture a été conquise par ce qui se présentait devant elle, la captation savoureuse de l'air du temps. Régulièrement, les architectes ont tenté de revenir à une architecture de « faits », d'échapper à toute présence formelle et de ressaisir des fonctionnements. Véritable mirage, ce désir d'effacement de toute exhibition s'exprimait encore il y a 20 ans par des propositions d'ordre programmatique ou qui échapperaient à tout style (un concours ou plusieurs avaient autrefois été lancés sur ce slogan), mais avec l'espoir schizo-phrène qu'une forme nouvelle et « communicante » serait néanmoins produite. Nous recherchons au travers des notions d'action, de situation et de dispositif, c'est-à-dire dans des dimensions le plus souvent non-visuelles ou non-figurables³, non contemplatives aussi, une manière de transcender ce paradigme épuisé. Il y a en architecture un art du placement, dont l'évidence confine à l'aveuglement. Placer c'est faire. Hannes Meyer utilisait la figure de l'extrémisation en concevant le balcon de la Peterschule devenu une cour de récréation suspendue, et au bout du compte établissait une amplification de la vie⁴ : donner la dimension, comme geste unique de l'architecture. Les dispositifs ont été les grands absents de la réflexion, alors qu'ils sont l'un des lieux privilégiés de l'architecture. La disposition est la manière d'arranger, de disposer les uns par rapport aux autres, en vue d'un effet auquel l'arrangement ne se limite pas ; elle relève de la *disposition*, l'art de la distribution que les architectes classiques n'ont jamais réellement énoncé⁵. Si on a pu décrire des dispositifs perceptifs, fictionnels, analytiques, rappelons que le dispositif est aussi un plan, une stratégie qui parle de position. « Projet » y a un sens actif, il ne spécifie plus l'architecture, mais remplace l'architecture au sein des projets. La ligne de projets que nous évoquons, nous la trouvons à l'œuvre chez les Smithson ou Shadrach Woods dont l'utopie était de fonder une organisation des lieux uniquement sur l'usage, dans le passage immédiat d'un usage à une utilisation, sans médiation formelle, d'où entre autres chez eux un travail sur le réseau, la trame, sur ce qui indifférencie l'architecture. L'ensemble du travail de Candilis et Woods consiste à refuser toute existence à la question de la forme,

POUR UN URBANISME DE SITUATION

Paru dans la revue *Architecture Mouvement Continuité* en mai 1999, en réaction aux projets proposés pour l'Île Seguin, l'article propose d'actualiser la notion de « situation construite » venue des situationnistes et d'introduire celle de « stratégie » en remplacement du formalisme qui avait envahi le projet urbain.



Il est une compréhension que, depuis les années quatre-vingt, l'ensemble des architectes est tenté de partager : une conception de la ville comme accumulation, stratification culturelle ou, ainsi qu'on a pu le défendre à l'occasion de la traduction du *Collage City* de Colin Rowe¹, comme « cadavre exquis ». La conversion de Jean Nouvel à cette vision, et les emprunts bien réels qu'il lui fait, ne sont en rien liés aux projets de l'Île Seguin, ils ont été exprimés et publiés il y a plusieurs années, notamment à l'occasion de l'exposition « La ville, art et architecture en Europe » (1993). La ville est désormais un paysage distancié que chaque époque instaure (regarde et construit). Entre l'univers et nous circule une psychologie. Cette vision massive qui fait écrire à Jean Nouvel, bien tard, après bien d'autres, que nous entrons dans l'ère des transformations, des mutations urbaines sur des territoires déjà construits, ne semble trouver qu'une seule résistance, à savoir le texte, prenant souvent le point de vue du touriste d'aéroport, que fut « La ville générique » de Rem Koolhaas qui, quant à lui, mettait en cause cette archive des civilisations. L'opposition décisive qui structure notre vision du territoire se situe ainsi entre le cadavre exquis et la table rase des grandes mégapoles du Sud-Est asiatique en voie de surdéveloppement, et non entre les défenseurs d'un mimétisme plus ou moins haussmannien et d'une contemporanéité affichée. Réparer, coudre des pièces à la ville, ces mots d'ordre partagés que nous a transmis Antoine Grumbach désignent bien le soin que l'on se doit de redonner à l'environnement, mais ne précisent en rien quelle en sera la méthode ou l'apparence, la pierre du parc de Bercy ou le mur de verre de la fondation Cartier, les immeubles qui ont remplacé les halles de Baltard, les Ilots de l'APUR ou le grand projet « vert » de Jean Nouvel pour Seine Rive Gauche. On rappelle ici une évidence qu'une attitude « modernante » est pour le moins tout aussi efficace pour mettre en valeur l'historicité du contexte qu'une construction qui, proche de l'existant, la masque. L'affaire n'est d'ailleurs pas tant de vocabulaire que d'attitude, le soin et le luxe – tant de la pensée que des projets – étant ici les meilleures garanties. C'est pourquoi nous avons proposé les mots de ville somptueuse, de confort, d'ambiance et de luxe du territoire, d'urbanisme expérimental, d'urbanisme des sensations nouvelles.

¹ Introduction à l'ouvrage de Fred Koetter et Colin Rowe, *Collage City* [1975], Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, 1993.



Projet urbain et projet de nouveau centre, Béthune, 2009.

L'urbanisation est « déjà là ». Le construit est accepté en tant que tel. Il n'est pas à raser ou à refuser, mais on peut s'appuyer dessus pour le transformer. Il est possible de faire bifurquer le récit du réel. L'architecture, abandonnant sa tradition esthétique, plastique et formelle, devrait-elle se repenser comme action, retrouvant ainsi une performance qui lui est refusée ?

Des architectes produisent des cartes ou diagrammes qui sont autant de données qui servent à représenter les forces qui influencent un site donné². La carte et le diagramme désignent le retour du rationnel, de l'objectivité dans l'architecture. L'enjeu est aujourd'hui une redéfinition totale de la manière de faire des projets, que j'identifie à l'action, l'architecture, abandonnant sa tradition esthétique, plastique et formelle, se réapproprie une efficacité.

C'est paradoxalement cette relation à l'histoire humaine que le projet de Bruno Fortier met involontairement en cause, se rangeant du même coup dans le camp d'une postmodernité mondiale dans laquelle Charles Jencks logeait déjà les tenants de la « ville européenne ». Il est saisissant de constater que bien des travaux des années quatre-vingt ont été pareillement rattrapés par l'échange commercial. Le travail formel qui caractérise aussi bien Libeskind, Gehry, Zaha Hadid, Eisenman et ses descendants a été reconnu comme nouvelle convention minimale. Nombre de musées sont construits avec cette architecture sculpture distractive qui s'identifie à la fois à l'art et au spectacle, une architecture élue par les *trustees* qui financent ces projets. Nouvelle convention, parce qu'un code primaire s'est constitué là ; naturellement une convention postmoderne, vide (souvent décérébrée, produite par des programmes d'ordinateur) ; ce langage sculptural est si dominant que tout y revient. L'un de ses équivalents du moment, pour l'urbain, c'est la ville pseudo-haussmannienne, la ville grise qui se construit à Berlin, Paris, Nanterre ou Boulogne-Billancourt : un code minimal d'échange entre la ville, l'architecte et le promoteur qui n'aura aucune difficulté à y imaginer ses produits immobiliers. L'architecture postmoderne a besoin de codes, et donc en reconstitue selon ses besoins. L'approche de l'architecture en termes de « type », à la fois forme, sens et usage, cette structure d'échange entre le client et l'architecte qu'Henri Raymond repérait aussi bien dans les pavillonnaires que les églises baroques, trouve une nouvelle expression, pour le coup d'une extrême convention. Pas de situations précaires, mais des cartes de crédit bien remplies : est-ce cet accord que les architectes et sociologues appelaient de tous leurs vœux ? Après vingt-cinq ou cinquante ans (pour les États-Unis) passés à refuser la critique sociale de l'architecture, le projet comme projet critique doit faire retour. Alors que la ville avec ses limites n'est plus pour quiconque une notion opérante, débordée par une urbanisation extensive qui ponctue et relie l'ensemble de l'Europe, qu'un univers mixte lui succède, rempli de résidences et de lieux de travail, de hangars, de plantations et de voies rapides, tels qu'ils se trouvent à Boulogne, autrement dit la mégapole européenne, c'est le spectacle déréalisé des axes, des îlots et des alignements d'arbres que proposent nos spécialistes du « projet urbain » amoureux de Stübben. Est-ce bien cela l'amour des villes ? Les projets sont comme figés, alors que les dimensions à prendre en compte étaient celles du temps et du mouvement, de l'incertitude des usages,

² Voir le numéro de *Daidalos* (Berlin), n° 69-70, décembre 1998-janvier 1999.

du principe de l'architecture comme stratégie de dispositifs à mettre en œuvre plus que comme aménagements à court terme. Ne serait-il pas plus juste de concevoir ces grands sites d'urbanisation comme des moments d'interrogation sur ces lieux improbables ? La pensée inquiète, rare, mais proprement moderne, le plus souvent incomplète, a migré et se retrouve en partie vers les Pays-Bas et les Flandres. Quand bien même nombre de projets « fun » de Max 1, NL Architects, Bosh-Haslett, défendus par Michael Speaks³, sont-ils « fresh conservatism », ainsi que l'écrit Roemer van der Toorn⁴, ils possèdent une évidence, une efficacité de plain-pied avec l'époque, que l'on recherche vainement dans la situation française. Il est question de la manière dont nous appréhendons aujourd'hui le sol, le construit comme le cultivé, et de la façon dont nous y intervenons, sans distinction d'échelle ou de métier, qu'il s'agisse de faire des ponts qui se plient aux circulations (Max 1), de lots urbanisés qui se superposent à la suburbia (Pixel City, NL Architects). Les projets témoignent de notre prise de conscience en cours de l'évolution des sites et de leur caractère éphémère, du développement toujours extensif des infrastructures, de la place restreinte de l'objet architectural dans l'environnement. Le mot de flux qui réapparaît périodiquement dans l'histoire de l'architecture n'a que peu de présence formelle ; peu représentable, il semble ne pas engendrer d'architecture. Le flux s'oppose à la forme, les architectes savent qu'ils reprendront pied en s'en réappropriant la dynamique. Les ensembles d'activités complexes (les programmes hospitaliers en sont un exemple-type) disent particulièrement bien que l'architecture réside dans cette capacité à relier, séparer, rapprocher, hiérarchiser les contraintes. Un autre exemple encore : la sortie définitive des codes architecturaux a été produite par des architectes comme Archigram, Site, Archizoom. L'architecture, comme le design, est donc devenue un sous-ensemble des objets fabriqués, des produits. Ces interrogations sont de plus en plus partagées, mais c'est un urbanisme d'îlots fin XIX^e siècle qui nous est proposé à Boulogne. Dès le milieu des années quatre-vingt, nous avons engagé avec Jean-François Lyotard, alors que nous préparions les « Immatériaux », animés par les développements scientifiques, la globalisation, la postmodernité, un travail sur la possibilité d'une architecture accélérant les interrogations de la modernité, la poursuite d'une architecture de remise en cause de ses conditions d'existence, alors qu'à côté de nous, les œuvres des architectes étaient englouties comme signes vides dans une circulation mondiale, transformant réellement, comme chacun sait, notre environnement en Disneyland terrestre. Le contexte architectural s'est désormais réouvert, pour une architecture qui se fonde sur une lecture du réel, une objectivité des choix imaginaires et un romantisme de l'efficacité fonctionnelle, une architecture de l'action et un urbanisme créateur de nouvelles situations. Est-il nécessaire de passer à côté ?

« La bourgeoisie poursuivra sa conquête de l'Ouest sous forme de "plats et juteux" programmes de bureaux, logements et activités » (Jean-Claude Garcias), mais c'est bien pour cette raison – parce que l'argent est là – qu'il faut proposer un urbanisme somptueux, radical et expérimental. Ces conditions ne sont-elles pas idéales pour expérimenter des projets de recherche architecturale ? La faillite de Billancourt, c'est d'avoir abandonné cette exigence d'inquiétude.

Les projets de Boulogne et de l'Île Seguin devraient être capables de dire avec justesse la mémoire du lieu, et nul besoin d'en caricaturer le sens sous la forme d'un « parc à thèmes », comme s'y exerce Jean-Claude Garcias, ou de se demander ironiquement comme Bruno Fortier s'il fallait entretenir le bruit, les chaînes. La forme bâtie de l'Île énonce le lieu et ses activités passées. En tant que telle, en tant justement que forme et sens – morphologie –, elle est la présence de la mémoire du travail à ne pas représenter plus avant. Renault et l'Île Seguin se sont pour nous identifiés à une volumétrie incroyablement spécifique, prégnante, une forme qui est un nom propre. Cette évidence dépasse toute question de classement du site ou de quelque morceau d'architecture, et c'est à partir de cette donnée de forme, réelle et pour elle-même, et hors de toute référence à l'histoire de l'architecture ou à ses images fétiches, qu'un travail créateur – une invention – commence à s'établir.

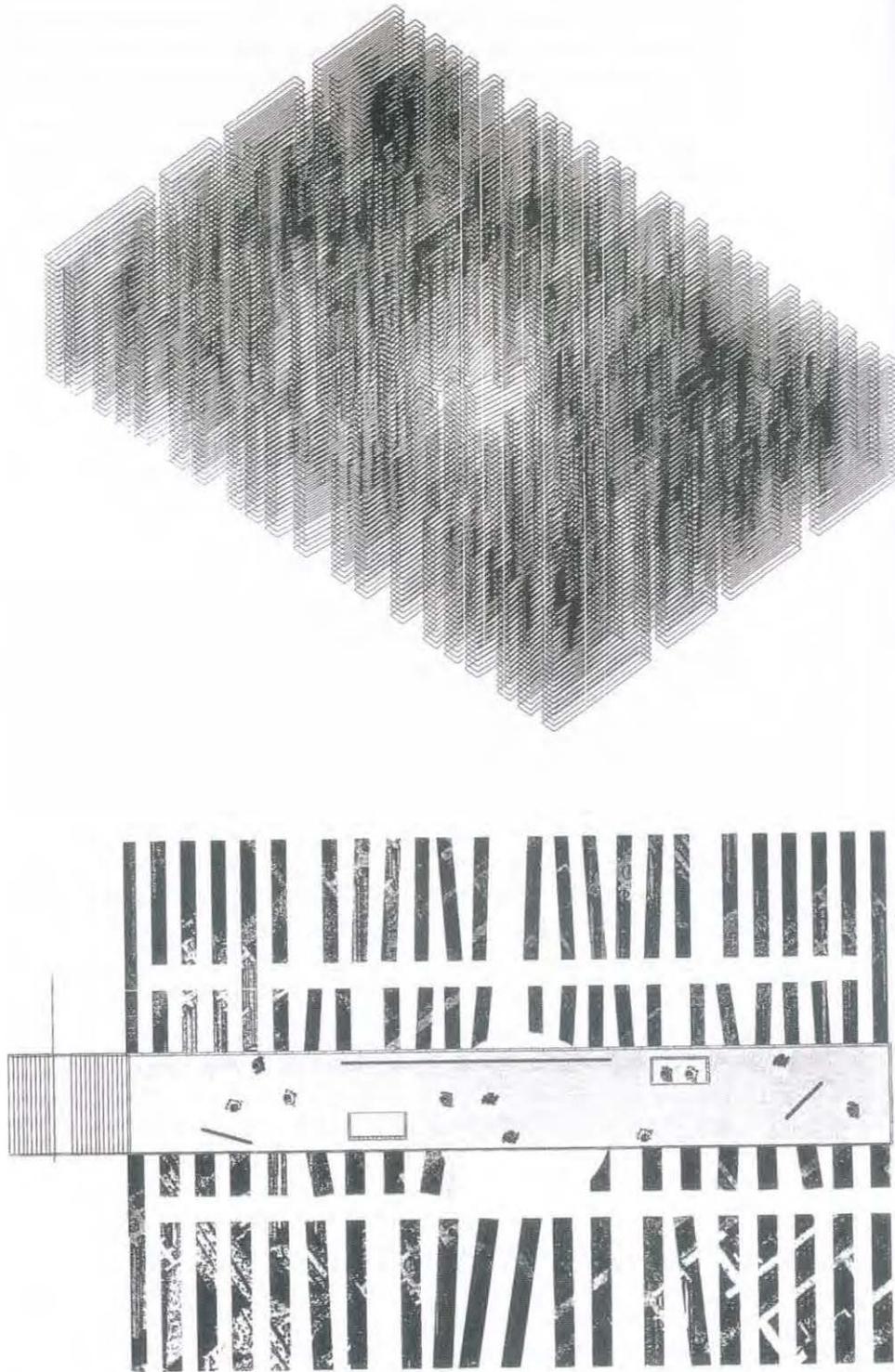
³ Speaks, Michael, *Big Soft Orange*, New York, catalogue Storefront, 1999.

⁴ Van der Toorn, Roemer, « Fresh conservatism », *Quaderns* (Barcelone), n° 219, 1998.

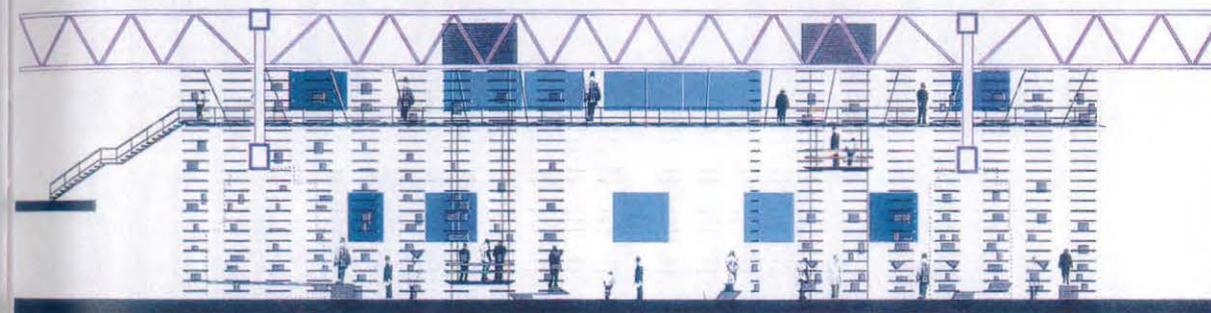
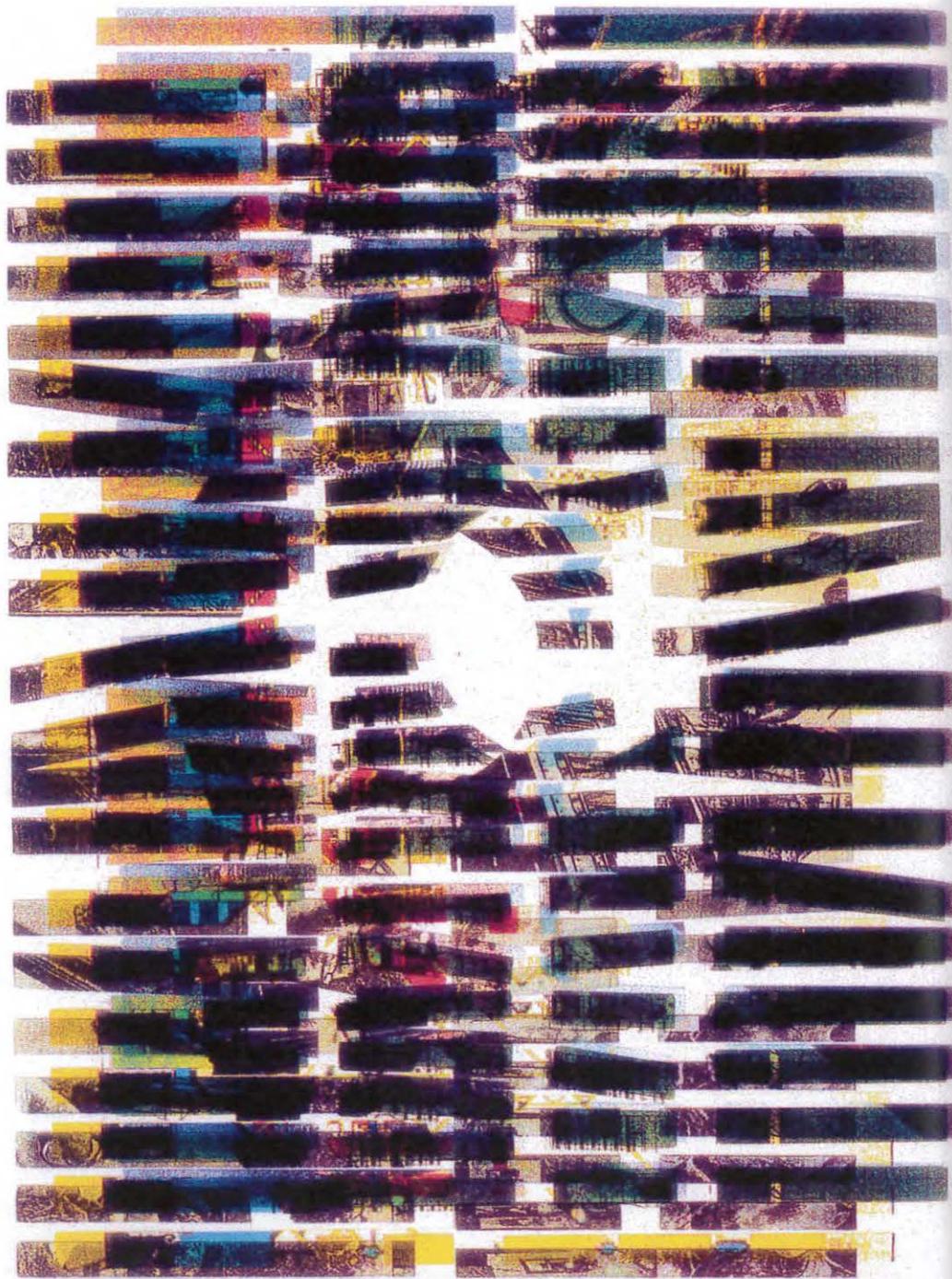
UTOPIE FAIBLE : ARCHITECTURE-ACTION

On confirme dans cet article, publié dans la revue Techniques & Architecture en avril 2000, d'autres mots pour comprendre le territoire urbanisé, en particulier ceux de luxe, de ville somptueuse, de confort de l'urbain et d'urbanisme des sensations.

Un univers mixte lui a succédé. L'urbanisation est elle-même un paysage, elle a pris l'échelle d'un événement géographique, d'une géologie construite. À la protection, s'est ajoutée la prise de conscience de la puissance de transformation du territoire appréhendé dès lors comme milieu artificiel, voire comme scène et invention. L'espace matériel s'est dérobé depuis que nous savons les activités économiques et leurs conséquences en termes de développement urbain, largement déterminées par les échanges télématiques entre places financières centrales, centres de décision, tout comme elles le sont par les réseaux de transport. Une géographie abstraite remplace l'espace de l'urbaniste. L'espace concret devient un pur support matériel de réseaux, un reste (parfois perçu comme inutile) où inventer des scènes artificielles et romanesques. Les déplacements définissent un espace « filant » ou « défilant » de « faible définition ». La silhouette urbaine ou paysagère, les signes, l'ambiance lumineuse ou météorologique dans la mégapole (brumes, nuages de pollution) sont les traits flous de l'espace du déplacement, où l'espace lui-même se brouille. Cet espace flou, cinématographique, du déplacement, celui des échanges télématiques, font entrevoir qu'il est d'autres catégories pour énoncer l'urbanisation, qui ne sont pas affaire de forme, mais d'ambiance. On choisira les diverses apparences du luxe – la quantité, la dépense, la lumière et la couleur, l'information, les matériaux et les désirs – ouvrant la possibilité d'envisager un urbanisme des sensations. C'est pourquoi il y a lieu de substituer à l'utopie formelle du xx^e siècle, les mots de ville somptueuse, de confort, d'ambiance et de luxe du territoire. L'utopie actuelle, c'est celle du réel. Nous travaillons sur des projets matériels, matérialistes, exprimant la possibilité de fabriquer à partir de cette négociation tendue, limite, avec le réel. L'architecture directe – et gaie – qui s'installe, est une destruction du langage architectural et son remplacement par l'action ; l'efficacité – ni fantasme prométhéen ni revendication professionnelle – est un des horizons retrouvés de l'architecture. L'urbanisation est « déjà là », le construit est accepté en tant que tel, il n'est pas à refuser, mais on peut l'infiltrer et le transformer. Le territoire permet de contribuer à la production d'une architecture qui travaille sur la modification du récit des lieux tels qu'ils sont : il s'agit de faire bifurquer le récit, de créer une nouvelle situation. Architecture-action est une théorie faible qui s'oppose aux impositions



Scénographie de l'exposition « La ville invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1992.



Scénographie de l'exposition « La ville invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, 1992.



Les Longs Murs, « La ville en éclats »
Athènes, concours, Architecture Action
1997.

BURST CITY

Le projet des Longs Murs (1998), une route fortifiée antique entre Le Pirée et l'Acropole à Athènes, est une stratégie d'action pour transformer la ville sans investissement financier. Cet urbanisme à rebours travaille à recréer une ruine contemporaine bientôt accueillante pour les investisseurs. Le projet, un concours d'idées, a été exposé au musée des Beaux-arts d'Athènes et à la Biennale de Venise de 2000. Il a été publié dans plusieurs revues dont Quaderns en 1999.

L'Athènes contemporaine s'est majoritairement construite sans urbanisme et plutôt sans réglementation, sans interventionnisme de l'État. Les conséquences négatives en sont connues : absence de transports en commun, absence de réseaux d'assainissement, circulation invraisemblable, pollution maximale, finances inexistantes, avec pour conséquence l'impossibilité de conduire des opérations d'urbanisme.

A contrario, la ville présente aujourd'hui une homogénéité formelle, nappe continue grise, une unité des constructions d'une ville basse qui conduit à mettre en valeur le paysage antique en créant une relation entre un tissu urbain relativement bas et les collines, en particulier l'Acropole.

Pour le site des Longs Murs, et compte tenu de l'impossibilité d'acquiescer une maîtrise du sol, il ne pouvait être question de poser l'hypothèse d'une opération d'urbanisme volontariste. L'importance des problèmes urbains ne portait pas non plus à limiter l'intervention au site lui-même. Notre urbanisme de situation n'implique pas des réalisations formelles a priori, mais des actions et des procédures, des présences du temps dans le projet qui aboutissent à changer la destination et la valeur du lieu. C'est une situation qui est modifiée, et une nouvelle conscience du site est révélée.

Nous avons travaillé à une grande échelle à partir de la photographie, proposant des actions réelles sur un site réel. Ce sont des interventions très matérielles.

1. Une procédure se substitue à une image de projet dont on sait qu'il ne sera pas réalisé tel, dont on ne sait même pas s'il activera l'imaginaire des Athéniens et des décideurs. Par contre, l'hétérogénéité des réponses architecturales et esthétiques qui viendront occuper le site est d'une aveuglante évidence. À la place du projet et du dessin traditionnel des consultations d'urbanisme, vestige d'un passé où l'architecture décidait de la forme de la ville, s'est substituée une dynamique de transformation, une architecture de la durée.

2. C'est une procédure qui vise à faire exister un sujet contemporain, à amener des sensations contemporaines, une vie expérimentale. Des sensations inédites sont expérimentées : sommeiller sur le toit d'un immeuble, traverser une olive-raie qui a pris place dans une rue, trouver une plage de sable au milieu des ruines,

importants y sont nécessaires. Ils sont installés en souterrain, comme dans le projet de Monte-Carlo d'Archigram. Des musiques, des écrans, des éclairages sont disséminés dans le sol. Les plafonds sont transparents. On y marche.

Espace public involontaire. Notre projet aboutit à créer la désertification de la zone, comme une zone industrielle désertée. C'est une zone abandonnée qui va devenir un espace public romanesque, une grande oasis surréaliste de liberté et de plaisir. Cet espace n'a plus rien à voir avec la ville. Il est incertain, il est disponible à la pensée. C'est un urbanisme de l'aventure et du plaisir. Des spectacles, des fêtes s'y organisent.

20.10.2015. Le projet a réussi. C'est un lieu de contrastes extraordinaires, les personnages y sont baignés du calme des scènes privées des tableaux de Matisse ou celles intimes des tableaux de Bonnard. C'est un album de photographies de la vie paisible et de la villégiature. Mais d'autres endroits sont des images de la destruction et des zones désaffectées des grandes villes et de leurs cortèges d'inhumanités.

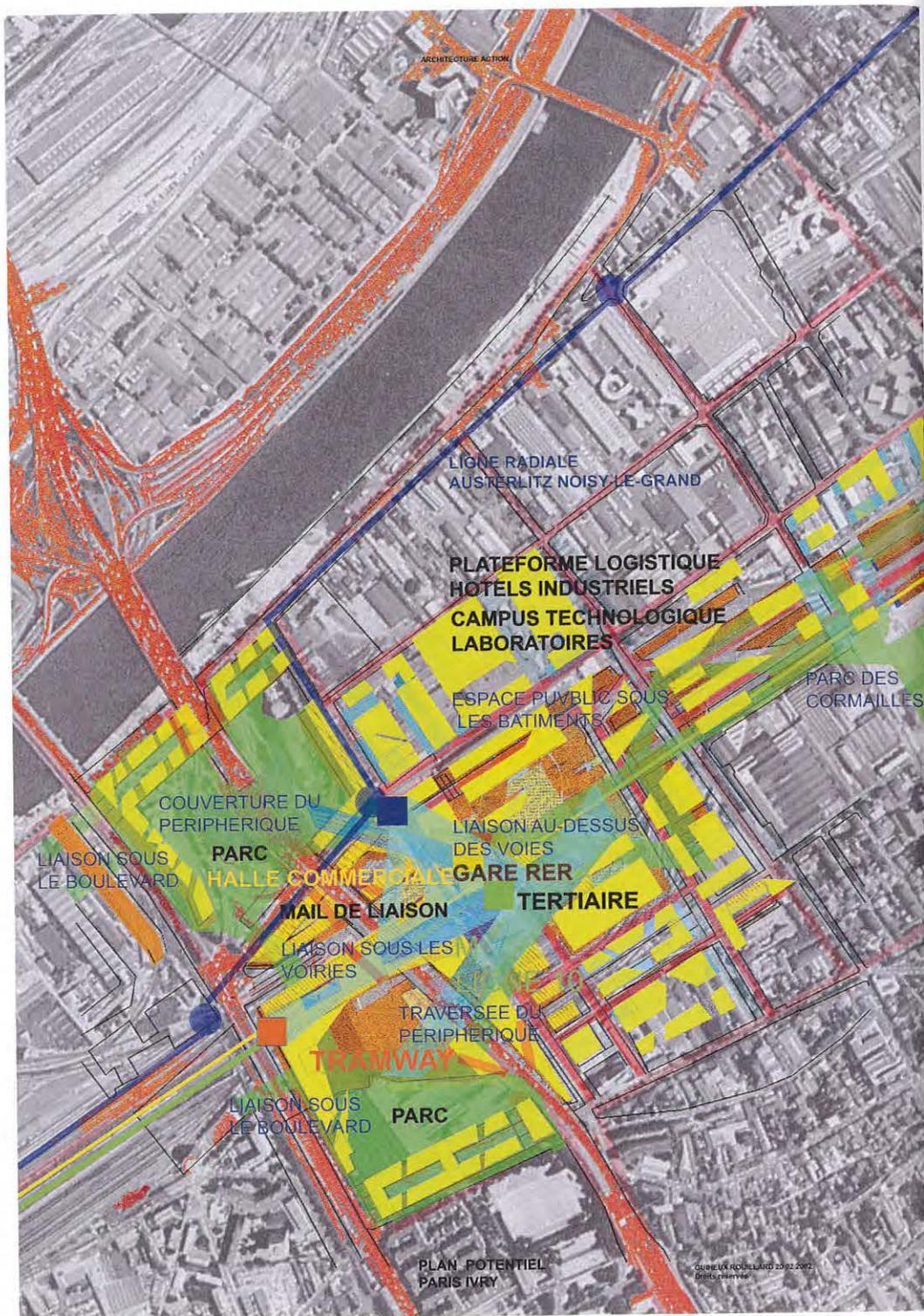
Pour les uns et les autres, il réunit des scènes des studios de Cinecitta ou de Berlin, des ramblas de Barcelone, Central Park, les Buttes-Chaumont, l'avenue Foch, Beyrouth, Ginza, un site archéologique traditionnel, un champ de riz en ville, une vigne à Stuttgart, une usine de culture hors-sol. C'est en tout cas un lieu fort et valorisé par la population. Autour du site des Longs Murs, les investisseurs immobiliers construisent depuis déjà plusieurs années et les infrastructures nécessaires à la ville sont en place.

PARIS - IVRY : POUR UN URBANISME ACTION

Le texte publié par la revue Architecture Mouvement Continuité en février 2002 fait suite à une candidature sans succès pour participer à un concours d'urbanisme sur le site Masséna-Bruneseau, près du périphérique parisien. Nous espérons que se produise un véritable renouveau des concepts de l'urbanisme parisien, ce qui n'aura pas été le cas. Le texte analyse la méthode de travail des urbanistes de la ville et propose de nouveaux schémas pour approcher l'urbain, en repensant le développement à partir d'une stratégie des flux. Le texte sera développé dans une seconde parution en 2004, « Plan potentiel ».

On doit à la nouvelle municipalité parisienne d'avoir annoncé et démarré une politique de la ville marquée par la volonté fortement affirmée d'établir de nouvelles relations avec les communes de la petite couronne. Quelles seront les conséquences pour la pratique du projet de cette « révolution culturelle », selon les termes mêmes employés par les élus ? Il nous paraît impensable de laisser la pratique et la pensée du projet urbain se tenir entre les deux extrêmes – aux ambitions néanmoins semblables – que sont, d'une part, la domination d'un urbanisme du « boulevard urbain » et de l'îlot, de la place ou de la « porte », c'est-à-dire de la « composition », et, d'autre part, le refus de l'idée même d'un urbanisme tel que Rem Koolhaas a pu l'exprimer depuis le milieu des années quatre-vingt-dix. En effet, chacun des termes exclut toute capacité de l'architecture et de l'urbanisme à agir et à transformer le réel.

A contrario, de quelle nature pourrait être un projet articulant développement, aménagement et architecture ? À la recherche de la « forme urbaine » nous substituons une nouvelle forme de pratique, reliant urbanisme et architecture. Le site de Paris-Ivry, en limite des deux territoires, est au centre d'une relation à sens unique, Paris y ayant déposé aussi bien une usine de traitement des déchets qu'un entrepôt de bennes à ordures et plus loin une usine de traitement des eaux. Futur lieu d'expérimentation de nouvelles relations intercommunales, le site de Paris-Ivry, décisif pour les communes de l'Est parisien, constitue un cas d'école que cet article va examiner à la manière d'un projet programme dont il définira les contours, mettant ainsi en évidence ses enjeux pour la politique de la ville.



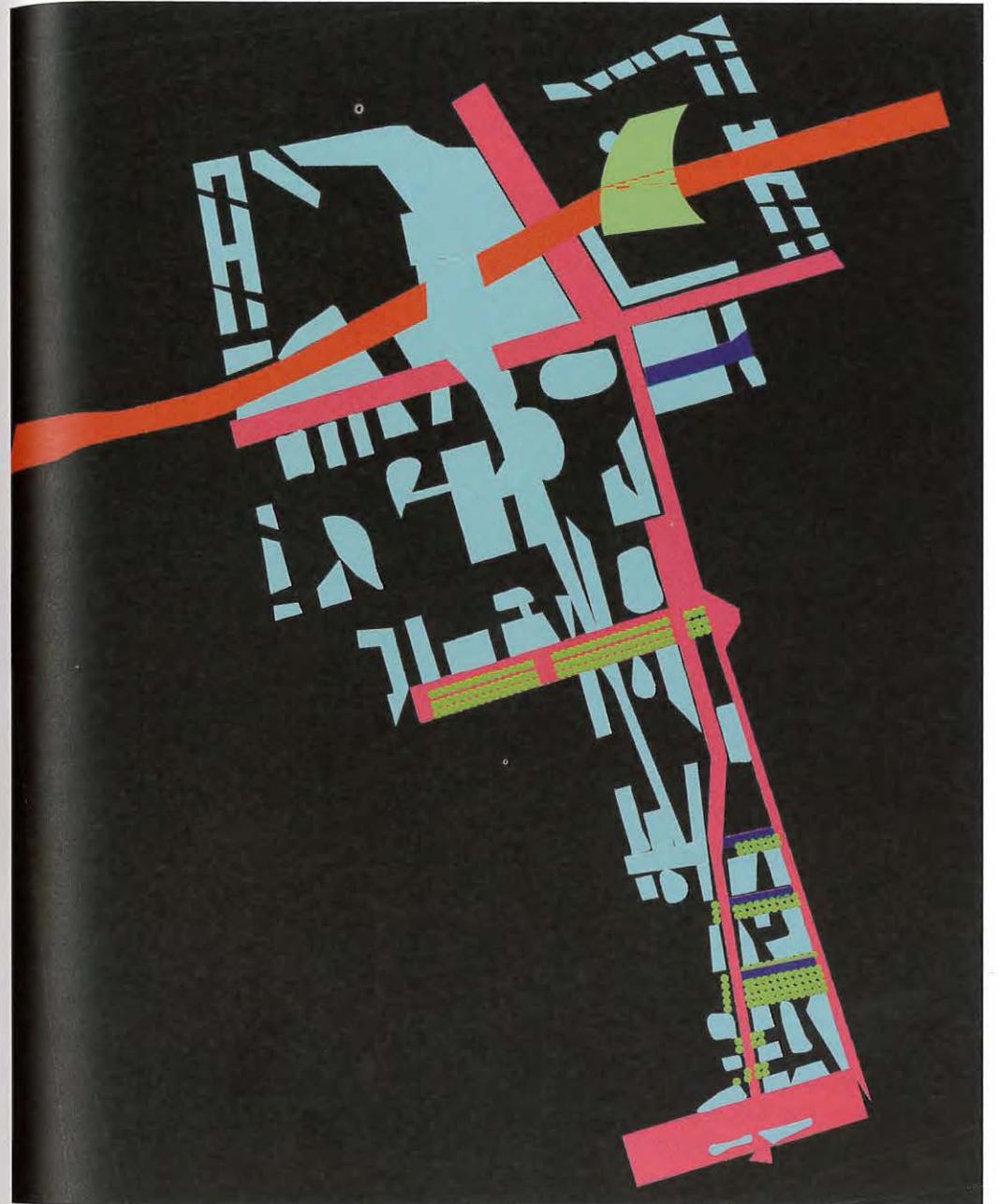
UNE NOUVELLE POLARITÉ, UNE CONDENSATION URBAINE

L'opération Paris Rive Gauche, venue du centre de Paris et se dirigeant vers l'extérieur, reprend un développement concentrique et réalise la jonction du 13^e arrondissement avec le quai de Seine. Une tout autre configuration s'impose en franchissant le boulevard extérieur puis le périphérique et enfin la zone ferroviaire d'Ivry : la structure urbaine n'y est plus définie par des rues et des îlots, mais par des transports qui cristallisent une entité autonome par rapport à l'origine de l'opération. L'urbanisation change de pôle d'attraction. Un autre centre est en train d'apparaître, celui des réseaux. Situés à leurs intersections, les grands équipements de commerce et de transit nous ont appris ces trente dernières années que la périphérie générait l'urbanisation et le développement indépendamment de la ville-centre. Nous sommes précisément dans une telle situation, au potentiel particulièrement imposant, appelant une pensée du projet qui réconcilie architecture et urbanisme. Jouxant le futur tramway du boulevard des Maréchaux, traversé par les stations de transport en site propre de la future ligne radiale Gare d'Austerlitz – Noisy-le-Grand, doté un jour d'une station de métro (prolongement de la ligne 10) et d'une station de RER, le site – 80 ha dans sa totalité – est favorable pour établir, à la jonction des deux villes, une condensation urbaine neuve. Le projet fera bénéficier Ivry d'un développement comparable à celui de la capitale et l'université Denis-Diderot (30 000 personnes, étudiants et personnels), tout comme la Zac Paris Rive Gauche dans son ensemble, y trouveront des partenaires – entreprises technologiques et laboratoires de recherche. Développer un pôle d'activité sur Ivry, c'est aussi « délester » Paris Rive Gauche, et permettre d'y retrouver des espaces libres, des services et commerces qui lui font aujourd'hui défaut, éventuellement en revoyant les surfaces à construire à la baisse.

Le pôle Paris-Ivry s'appuiera sur la connaissance du développement de l'urbanisation autour des nœuds autoroutiers et aux interconnexions avec les transports en commun. Il participe d'une urbanisation multipolaire, définie comme un ensemble d'archipels où se condense l'activité. La vision du développement urbain s'en trouve modifiée.

Un projet urbain pour Paris-Ivry mettra en place un processus acquérant plus de fluidité. Il valorisera le soin et le confort urbain.

C'est une autre image de la ville qui est ici proposée : une ville accueillante comme un intérieur. Le site Paris-Ivry est pour les communes et la région un condenseur de transformation positive – et sans doute d'invention – de l'environnement pour les vingt prochaines années. L'avènement d'un projet pour Paris-Ivry, partant d'une pensée des flux et du développement, autrement dit d'une ambition stratégique et programmatique, impliquera une adaptation des objectifs de Paris Rive Gauche, qui devra s'intéresser à la banlieue proche et aux relations avec le réseau des agglomérations de la région parisienne.



Ivry-Paris Masséna, un urbanisme expérimental, projet, 2001.



Ivry-Paris Masséna, un urbanisme expérimental, projet, 2001.

UNE ARCHITECTURE DE DÉVELOPPEMENT

Pour rendre explicites les enjeux, on dira que depuis le milieu des années soixante-dix, parfois sur les mêmes sites, séparés dans le temps ou au sein d'une même opération, deux attitudes modèles se sont superposées : le projet d'urbanisme volontariste tentant d'articuler projet urbain et projet de développement, et un urbanisme de lotissement dont la « forme urbaine », « l'îlot » et la « résidentialisation » sont aujourd'hui l'expression, consistant à mettre en état de « droits à bâtir » un territoire opportun, certes à requalifier, mais de fait antérieurement préparé géographiquement et économiquement à recevoir les activités qui lui reviendront.

C'est de cette dernière attitude dont a plutôt relevé la conduite du projet Paris Rive Gauche dont les responsables institutionnels reconnaissent qu'ils ont pu se satisfaire d'une prolongation des voies existantes, qui étendait ainsi à l'enclave ferroviaire la qualité de la forme urbaine de la ville existante. Le tissu urbain se déstructurant avec la rencontre du boulevard extérieur puis du périphérique, cette méthode « minimaliste » et libérale n'a plus lieu de se maintenir.

Le déplacement vers l'est ne se caractérise pas seulement par le changement de nature du tissu. C'est l'attitude qui doit être changée, et pensée cette fois en termes de développement ou selon notre terminologie de « projet-action ». La jonction Paris-Ivry aura pour fonction de provoquer une croissance économique et urbaine par-delà le périphérique et qui par contraste avec les investissements tertiaires « intra-muros » nous replace en présence d'infrastructures obsolètes (les ponts sont interdits aux poids lourds, une passerelle vétuste sera détruite) et de conditions urbaines incertaines.

Le site Paris-Ivry, tel qu'il doit être projeté, est exemplaire d'une méthode que nous avons proposée pour l'architecture, déplaçant la notion de dispositif, afin de définir une architecture-action porteuse de transformations au-delà de son existence propre comme objet. L'ambition est de générer du développement sur Ivry, Alfortville et Vitry. Ce n'est pas une opération dont le sens est limité à sa construction. Elle doit engendrer des transformations autres, diffuser sur le territoire environnant. En se concentrant, ces vingt dernières années, sur les retrouvailles avec des formes urbaines plutôt que sur de nouvelles formes de pratique de la production du projet, l'architecte a laissé filer une nouvelle part de son savoir, l'élaboration de stratégies de projet sur des critères effectifs transformant la réalité, se livrant alors, durablement, ici à la technostructure municipale, là à l'aménageur.

UNE ARCHITECTURE DE RÉSEAU

Quatre lignes de transport en commun en site propre se croisent virtuellement : aucun site de la région n'a jamais eu un tel potentiel. Mais par ailleurs, on observe que la distance qui sépare la station RER Ivry et la station de la Bibliothèque de France est le double de la distance moyenne entre deux stations. Il est raisonnable de proposer à terme la construction d'une station, interface qui constitue le point d'origine d'un nouveau pôle d'activités. Le positionnement des lignes et

des stations est de l'ordre de l'architecture, mais c'est dans leur mode de relation qu'une architecture-action s'exprime. Le plan urbain devient un projet : comment passer du boulevard Masséna à Ivry, du tramway au RER et au sein de quels paysages et activités ? Suivant l'exemple de réussites que sont les gares japonaises, la construction d'un mail de liaison, piétonnier et commercial, au travers du périphérique, depuis le boulevard extérieur et aboutissant sur Ivry, fédérerait ce site.

UNE VALLÉE FERROVIAIRE

Les voies de la SNCF se présentent aujourd'hui comme une vallée d'où les flux se seraient retirés. Le pont à haubans, posé là par romantisme, atteste de cette vision géographique. Tout se passe comme si nous découvriions un paysage qui n'aurait été en rien touché par l'urbanisation, une vallée disponible. Cette vallée permettra de relier autrement Ivry, Créteil et Alfortville. La géographie se présente ainsi à la fois comme totalement urbaine et totalement vierge. Une des questions est celle du maintien ou non de cette vallée ferroviaire qui est contradictoirement une entrave à la liaison avec la Seine et un espace libre, ouvert, de même nature que le fleuve. Un espace public continu, circulant sur l'ensemble du sol et sous les bâtiments, permettrait de conserver la vue des voies, d'appréhender les mouvements des trains et à d'autres moments d'effectivement les couvrir, à l'approche du périphérique. Le site de l'échangeur se présente comme un parc traversé de voies. Prenant en compte l'ensemble du site, un projet ambitieux cherchera à relier l'université à un parc départemental en création sur Ivry. Enfin, au sud de l'avenue de France, sur le site de l'atelier de réparation SNCF, un parc en hauteur peut être installé. Ces parcs seraient connectés par des passages existants, ou à renforcer, installant de nouvelles situations de paysages dans la ville.

LA COMPRESSION DES VITESSES

Paris Rive Gauche s'est voulu un retour à la terre ferme, s'interdisant de prononcer le seul mot de « dalle » et identifiant – dans le sol, verticalement et horizontalement – une stricte séparation entre l'espace public et la propriété. Pour le site qui nous occupe, à l'inverse, il nous paraît efficace d'analyser le potentiel des opérations « sauvages » réalisées, ne serait-ce que sur le périphérique : Bercy2 de l'autre côté de la Seine, ou le centre commercial sur l'échangeur de la porte de Bagnolet sont des réalités dont on peut aussi tirer les qualités. Alors que nous avons acquis la maîtrise de la conception de ces univers complexes, pourquoi ne pas effectuer la transformation positive et simple de ces apports effectifs de la modernité ? Il y a lieu de repartir d'une interrogation sur l'intégration des flux, des activités et des espaces libres au sein d'une même zone d'attraction pour former une conception élargie de l'espace public. Des réalisations de l'espace public contemporain et leur message de progrès et d'utopie ne peuvent pas être oubliés par une nouvelle politique de la ville. Le commerce en pied d'immeuble sur Paris Rive Gauche est-il satisfaisant dans la capitale des passages, un modèle

dont on voit toujours l'efficacité dans les réalisations les plus récentes ? Ce qui nous semble devoir être confirmé, c'est un espace associant l'espace extérieur et l'espace couvert, où la densité et l'espace planté ne jouent pas l'un contre l'autre, mais s'augmentent. L'urbanisme actif absorbe et transforme les flux venus du périphérique : il transforme un flux autoroutier en circulation urbaine lente. La création d'une condensation urbaine à la limite des deux communes modifiera notre compréhension des voiries sur le site.

Par exemple, s'y rencontreront les déplacements venus de l'avenue de France à l'ouest et d'Alfortville à l'est. Afin de créer un développement sur Ivry, il ne paraît en conséquence pas pertinent d'arrêter l'avenue de France sur le boulevard des Maréchaux, mais au contraire d'arrêter la circulation sur le nouveau pôle. La nature des voiries sur Ivry sera sans doute inédite. Le site Paris-Ivry est, pour les communes et la région, un condenseur de transformation positive (et sans doute d'invention) de l'environnement pour les vingt prochaines années. L'axe ferré demeure l'axe de circulation privilégié, mais on l'imagine se diviser en plusieurs tracés sans hiérarchie particulière à établir entre eux. On se penchera sur une relation de l'automobile aux édifices qui atténue la séparation des mondes. Ainsi nous devrions être capables d'imaginer des boutiques dans les souterrains et de mettre en vitrine les voies rapides, comme un paysage apaisé. Réconcilier l'urbanisation avec les réseaux autoroutiers est un des enjeux de ce site, en particulier pour le périphérique, que l'on pourra ainsi acclimater à l'urbain. Élaborer un projet urbain c'est encore proposer une image mentale du site, associant par exemple une couverture végétale artificielle forte et un dynamisme des échanges et des signes de la communication contemporaine : l'identité d'un projet visible est donnée par sa silhouette reconnaissable, son skyline cohérent.

DE L'EXPERTISE AU VIRTUEL

Le projet urbain ne dispose pas de méthodologie propre alors qu'il est le lieu où pourrait se constituer un travail sur la simulation et l'actualisation, ne se limitant pas à quelques approximations publicitaires qui ramènent le travail de projet à un design. Le véritable lieu de la virtualité est celui de la réception, des ambiances, des usages, et des transformations ultérieures que les nouveaux établissements vont engendrer. Les mises en place de scénarios de réception et de transformation sont les outils les plus évidents qu'il faudrait élaborer afin de pouvoir développer notre connaissance de la virtualité. Le virtuel est la maîtrise de l'effet, il simule ce qui va se passer lorsque l'on agit. Or, en architecture, on se contente de simuler le volume bâti sans ses effets, sans changer les conditions de l'ancienne « perspective ». Rares sont les films de synthèse qui nous feraient tester les immeubles avant de les construire, vérifier virtuellement ce qui s'y passera, il faut s'en remettre aux jeux vidéo – Sim-City – pour vivre le futur de la ville : jusqu'à présent, l'ordinateur ne nous a pas servi à amplifier notre intelligence des phénomènes. Peut-on synthétiser cette transformation que le projet va engendrer ? Nous savons exprimer, une fois le projet élaboré, notre jugement des possibilités et des incohérences qu'il manifeste. Mais cette expertise, souvent incertaine et

dépendante de la psychologie du temps et des stratégies des acteurs, demeure très en retrait par rapport à une simulation du développement et de la vie dans le projet. Les méthodes de projection sont résolument à transformer.

MOBILITY

« Mobility » est un projet pour la Biennale d'architecture de Rotterdam (2002). Plutôt que de s'inscrire directement dans l'air du temps proposé par la Biennale, car « Mobility » était déjà devenu un mot tendance, nous montrions que la conquête des réseaux était une aventure terminée. Que faire alors des réseaux ? Quelle nouvelle couche de réalité leur superposer ?

La première Biennale d'architecture de Rotterdam s'est ordonnée à partir d'un des grands thèmes de la modernité, « Mobilité », mot d'ordre qui aura réuni architectes, ingénieurs, politiques et penseurs depuis le XVIII^e siècle. Un tel choix imposait que l'on en interroge la signification même. Quelle est aujourd'hui la pertinence de ce thème « mobilité », comment l'entendre deux siècles après sa première apparition ? La réponse donnée par l'exposition était prévisible : les architectes s'emparent régulièrement de la mobilité pour en faire projet, et nous avons donc droit à une nouvelle vague initiée cette fois depuis les Pays-Bas : « mobilité » succède ainsi aux « Blobs » au « lab » et au « virtuel » de la droite néolibérale. À nouveau les années cinquante et soixante sont convoquées pour un nouveau décalque encore un peu plus affaibli d'Archigram. Une fois encore cette importation relayée par les institutions cache mal dans les images informatiques la désorientation ou l'absence de but d'une profession et d'une discipline.

La proposition d'Architecture Action tente de poser un projet positif sur les réseaux, mais nous aurons dû en passer par une remise en cause de nos manières de les interroger.

Les réseaux ont été pensés à partir de 1850 et cette affaire s'est terminée en 1960. La thèse est apparemment paradoxale, à savoir que nos sociétés n'ont plus comme préoccupation la mise en place ou l'extension des réseaux. La mesure de la ville a été le temps et non plus la distance. Nous avons admis que la vitesse était bien un moteur puissant de croissance des villes. Les distances parcourues par les citadins ont augmenté de 10 % tous les 5 ans dans les métropoles d'Europe et d'Amérique du Nord. Les villes s'étalent et se polynucléarisent, mais le temps de transport reste le même. L'Europe comme ville unique est arrivée.

Les transports ont permis à la fois de fédérer le développement urbain en reliant les faubourgs et les bourgs proches à la grande ville dans la seconde moitié du XIX^e siècle et d'étendre le territoire en maintenant le contact avec la ville, sur le même bassin d'emploi. Les réseaux de transport, parce qu'ils rapprochent les individus et les biens, ont permis la croissance urbaine, et ont par conséquent diminué l'importance de la proximité spatiale immédiate. L'éclatement spatial des villes commence aux États-Unis dans les années vingt et dans les années soixante en Europe. Un mécanisme semblable se met en place : le besoin d'espace sur des terrains moins chers pousse les citadins dans le même mouvement. Ils le peuvent



Porte de Bagnolet, une nouvelle couche de réalité, « Mobility » Biennale d'architecture de Rotterdam, Architecture Action, 2003.

grâce à l'automobile promue par les fabricants contre les réseaux ferrés. Les équipements commerciaux suivent les citoyens vers la périphérie. Dans les périphéries, l'automobile imposée par les firmes a permis la constitution d'un réseau urbain continu sur le territoire. C'est elle qui autorise l'extension d'un mode de vie urbain qui s'est élargi aux zones dont le tissu est encore dispersé. Avec l'automobile, la distinction entre le rural et l'urbain a totalement disparu. Les réseaux d'infrastructures vont permettre à la vie urbaine de s'intensifier sur l'ensemble du monde industrialisé. C'est un temps unique, une culture unique qui s'étend progressivement.

Durant cette période 1850-1960, les trois étapes de la vie de chacun vont pouvoir se constituer : produire, distribuer, consommer comme règle de la vie commune, à une échelle globale, totale. Et cela sera permis par les réseaux. Le fordisme ne va pas seulement s'appliquer à la production, il ne s'agira pas seulement de rationaliser la production, il faut la distribuer le plus efficacement et faire que les consommateurs la rejoignent le plus vite possible.

Nous ne sommes plus dans un projet de maîtrise du territoire qui était celui des ingénieurs, mais dans une société de consommation qui a besoin de raccourcir au maximum les distances de temps entre production, distribution et consommation. On passera donc en un siècle d'un système de ville commerciale traditionnelle où l'essentiel est le lieu central, là où a lieu l'échange, la communication, à une ville européenne complète, structurée par les réseaux, où l'échange a lieu aux croisements des réseaux. C'est particulièrement perceptible dans des villes comme Lille qui sont traversées par les camions, les vacanciers qui traversent l'Europe du sud au nord et réciproquement. La ville autoroutière constitue notre paysage urbain et c'est ce système autoroutier qui structure le paysage européen. L'autoroute A1 est construite au début des années cinquante raccordant la majeure partie du réseau autoroutier. Tout est en place et ne fera que se ramifier ; les rêves d'ubiquité du XIX^e siècle sont réalisés.

Ce n'est plus le lieu, la place qui unissent la nation, ce sont les réseaux. Ils vont être identifiés à la civilisation elle-même. Le paysage de réseaux fait globalement fi de l'espace environnant. Les réseaux, c'est précisément ce qui permettait de circonvenir à l'espace, de dépasser l'espace. L'urbanisation va ainsi être traversée de pylônes électriques, mais aussi de candélabres. La modernité a été faite de coupures dans la ville : les boulevards, les ponts, les lignes aériennes de métro et de train ont coupé la ville comme les lignes électriques. Couper pour relier. La croissance des réseaux va ainsi réduire à néant l'espace matériel, géographique, l'espace là, local. La modernité au quotidien, son idéal ce n'est pas la ville ou l'architecture, c'est le réseau, celui d'une usine et non d'une ville, ou d'une ville pensée comme une usine. Le réseau pense l'échelle. Le téléphone, l'autoroute, l'électricité ont été des pensées du territoire. La rue est là non plus comme lieu de socialisation, mais comme lieu du mouvement.

La transformation pensée dès l'Europe des Lumières est parvenue aujourd'hui à son terme. Les années cinquante assistent à la fin de la conquête totale du territoire par les réseaux. Les centres commerciaux et la logistique s'installent à la suite sur les échangeurs autoroutiers, et le territoire finit de se quadriller. La ville

s'est déplacée. La première conséquence est qu'il n'y a donc pas d'effet à attendre qui vienne se surajouter à ce qui a été conquis en deux siècles. Le rôle des réseaux est clos. Parce que cette conquête est terminée, il n'y a rien de neuf à envisager. Autrement dit, nous avons énoncé pour la Biennale de Rotterdam qu'il faut tenter d'explorer l'urbanisation après la mobilité, une fois que cette histoire a atteint son terme. Il y a un contresens total à parler de ville émergente en y associant les entrées de villes et les autoroutes, car c'est précisément la ville qui s'achève (et non qui émerge) et qui n'a plus sa raison d'être.

LA MOBILITÉ, C'EST PENSER L'URBANISME APRÈS LA MOBILITÉ

Cette fin d'une histoire des réseaux a son pendant dans la réparation que l'Europe tente d'effectuer. Ils sont construits, mais défailants techniquement, physiquement, écologiquement. Ils ne sont plus un progrès, mais une nuisance qui donnera lieu au retour nostalgique du boulevard urbain comme pensée de l'urbanisme. Cela ne veut naturellement pas dire que les projets mis en place au début du xx^e siècle ne puissent pas être réalisés. Ainsi, il est par exemple étrange que la Zac Masséna n'ait pas été un projet de réseau, de transports en commun et de ville polynucléaire, alors qu'elle avait là la clé de son développement. La création des ensembles commerciaux et tertiaires autour des nœuds autoroutiers nous a appris que la périphérie générerait aussi l'urbanisation et le développement, indépendamment de la ville-centre. (En France, l'histoire des réseaux se confond avec celle de la technostructure, des DDE aux Zac.)

Une manière d'apaisement de la situation des réseaux est d'énoncer, comme le fait la publicité de la Biennale de Rotterdam présentant une pelouse accueillante à un adolescent allongé et assoupi heureux sous l'autoroute, que nous avons bien tort de ne pas aimer les voies rapides et que si tel est le cas les architectes peuvent vous aider à vous faire changer d'avis.

UNE NOUVELLE COUCHE DE RÉALITÉ

Le lien traditionnel toujours invoqué entre architecture et infrastructures (la technologie, l'histoire) est désormais épuisé. Alors que nous pensions réactiver un projet architectural à partir des infrastructures, c'est à la disjonction entre réseaux et architecture que nous avons à faire. L'ensemble des réseaux ayant recouvert l'Europe, leur rôle est terminé, ils continueront de fonctionner, mais sans apport pour l'architecture.

Par contre il y a bien lieu de poursuivre le projet moderniste de superposition des infrastructures et des architectures, mais cette fois sans idéologie, sans nostalgie ou fusion moderniste.

Superposer tel quel, sans histoire, est bien ce que nous devons faire aujourd'hui. Pour le dire autrement, il n'y a pas lieu de prolonger un imaginaire des réseaux où viendraient se mêler les infrastructures et l'architecture. Aussi, tant à Lille qu'à

Bagnolet, on pourra superposer une couche neuve de réalité qui ne cherchera pas à relier formellement l'un à l'autre, drame expressionniste qui était celui de Koolhaas à Euralille, où les véhicules circulaient dans l'air au-dessus des piétons et des footballeurs. Depuis Sant' Elia qui reprenait lui-même l'imaginaire populaire de son temps, l'architecture n'arrête pas d'inventer des projets à contre-temps. Tout au contraire, ce que l'on cherche à faire apparaître, c'est une urbanisation qui se désolidarise des réseaux, soit en les phagocytant, soit en les ignorant. Une autre couche urbaine est à installer au-dessus des réseaux, sans négociation. Notre travail repose également sur le repérage du déjà-là, non pas pour en tirer un nouvel imaginaire, mais strictement pour montrer – dans un contexte où les promoteurs publics et privés ont vu leurs ambitions progressiste, sociale, économique vite réduites à néant par le libéralisme financier – les réalisations évidentes que les mêmes établissements publics et privés étaient capables de produire en France, ne serait-ce qu'entre les années cinquante et quatre-vingt. Pour résoudre les grandes questions de l'urbanisation au xx^e siècle, les techniciens ont mis en œuvre des stratégies spatiales dont nous repartons, les considérant comme des acquis et des savoir-faire.

C'est ce déjà-là banal, souvent réalisé par des ingénieurs et architectes quelconques, que nous utilisons pour montrer comment couvrir des voies autoroutières, y poser des tennis ou tout autre programme, ou encore montrer que les couvertures de voies ferrées ont été des évidences il y a quelques années, et que c'est sans raison que nous oublions notre passé de technique et d'ambition. Nos exemples valent aussi bien lorsque nous expliquons que les entrepôts avec leurs circulations routières en étage sont pour nous des modèles de logement, ou encore quand nous prétendons que l'on doit repartir des stations-service, en prise directe avec les autoroutes urbaines, pour repenser leur relation à l'urbanisation et aussi la manière dont nous les consommons.

Nous travaillons de cette manière en partie pour échapper à la critique qui menace chaque projet d'architecte, dont il est souvent prétendu qu'il est produit soit par un clown démiurgique soit par un être économiquement irresponsable et inutilement déraisonnable. Mais la sélection de la réalité que nous opérons a aussi pour but de repousser les autocensures, celles des clients comme les nôtres. Il ne s'agit pas de chercher autre chose que ce qui est. Repérer, transposer, combiner est notre travail. Il n'y a pas de nouveau langage ; trouver une manière nouvelle nous semble vraiment archaïque. Le travail sur l'action, le dispositif, la situation montre que l'architecture n'avait plus à voir ni avec l'objet ni avec les arts dits « visuels », encore moins avec un langage.

Les exemples privilégiés de la rencontre entre l'édifice et le réseau que sont les aéroports, gares et terminaux de transports, centres commerciaux, etc., avaient pour inconscient la fabrication d'un Éden et de ses ambiances, abolissant toutes les catégories de l'espace : les réseaux et l'architecture, le construit et l'espace naturel, l'espace public et l'espace privé, le déplacement et la culture, le travail et les loisirs, l'intérieur et l'extérieur, l'aérien et le souterrain. Nous interrogeons autrement les projets réalistes de construction au-dessus des voies existantes. Notre projet part à la recherche des équivalents banals de ce que furent Grand

Central, La Défense ou Les Halles. La gare d'échange de Shinjuku à Tokyo est exemplaire de l'existence effective et anonyme de l'édifice-réseau qui a perdu l'exaltation et la démonstrativité des visions futuristes, où l'architecture a renoncé à créer une « identité » à la ville. L'hôtel industriel, anonyme, qui fait entrer les poids lourds aux derniers étages des immeubles, est l'expression naturelle de notre architecture.

Notre production positive, posant sans crispation l'édification sur les flux, milite pour une redistribution des savoirs ou des savoir-faire du projet urbain, renouant avec des concepts de stratégie, de position et de force plutôt que de forme.

PLAN POTENTIEL

Trois outils de l'urbain interviennent dans ce texte publié dans la revue Techniques & Architecture d'octobre-novembre 2003 : continent urbanisé, ville de chacun, plan potentiel. Durant plus de deux décennies, l'urbanisme français a été dominé par la forme urbaine, c'est-à-dire un urbanisme de lotissement collectif. Lors du colloque « Entre temps, face à demain »¹, on a opposé urbanisme de lotissement, de proximité, de parc d'attractions et urbanisme de projet en reprenant à nouveau les oppositions de la porte de Bagnolet et de Seine Rive Gauche, du Forum de Barcelone et du Petit-Clamart.

La pensée de l'urbain a connu depuis les années soixante une crise de la définition physique de la ville liée à la croissance des populations urbaines qui va correspondre tout au long du xx^e siècle à la création de mots qui la décrivent : métropole, mégapole (Jean Gottman, 1961), métapolis (Kisho Kurokawa, 1970), conurbation, aire urbaine, archipel urbain, bassin de vie, ou simplement urbanisation. Mais cette quête trouve aujourd'hui son terme, lorsque la ville atteint la dimension d'une région – c'est le cas de la Ruhr – et qui plus est que cette région est décrite désormais par les géographes comme la plus grande ville d'Europe. Ce n'est pas un cas isolé. Il n'y a plus en Belgique de territoire décrit comme agricole. Les géographes suisses parlent de leur pays comme d'une ville unique. La ville est un pays. Et lorsque physiquement tout n'est pas rejoint, les déplacements comblent la distance.

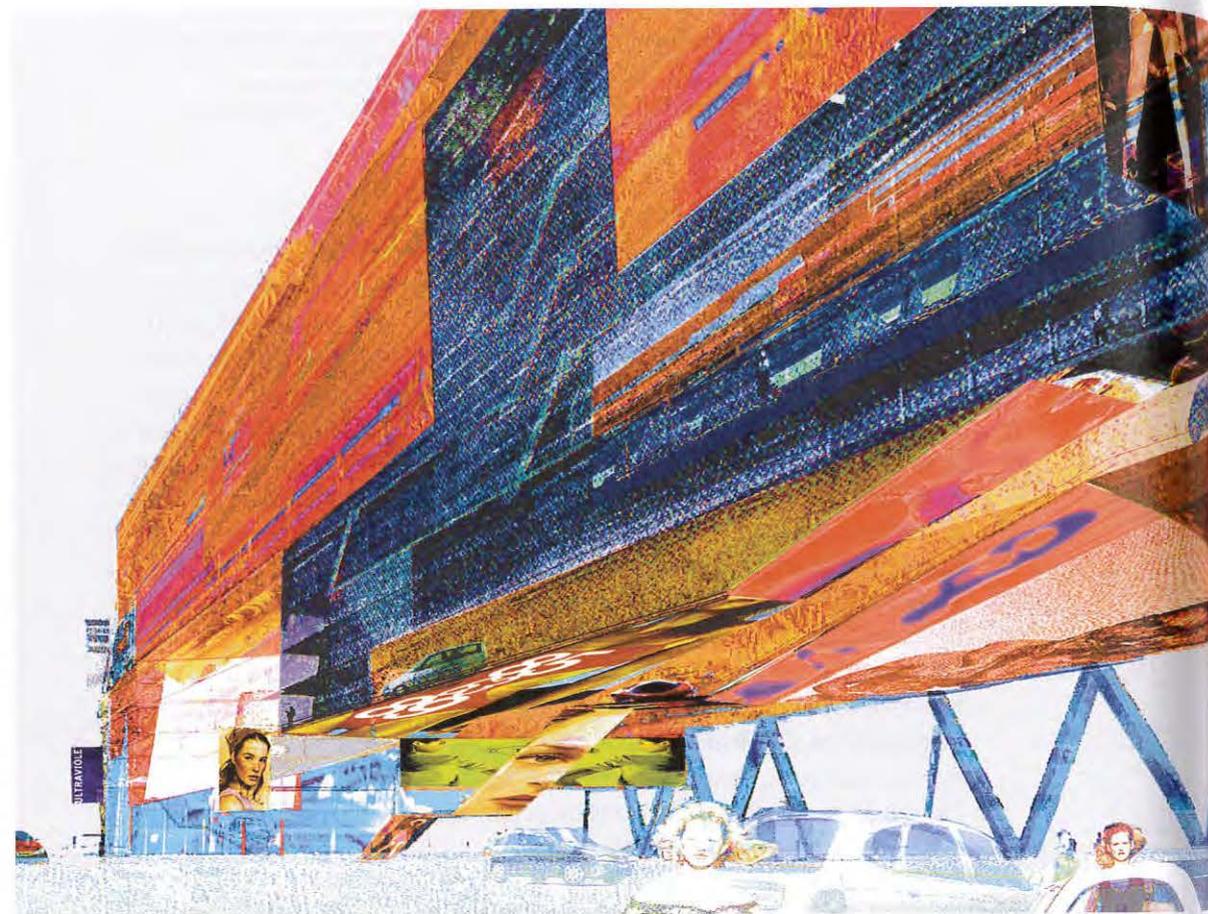
Les notions de « continent urbanisé » et de « distance de temps » saisissent la révolution réelle des modes d'urbanisation contemporains, pour lesquels les mots de mégapole ou d'étalement urbain ont perdu de leur efficacité. Continent urbanisé et distance de temps, les points de départ incontournables pour agir sur l'urbain, leurs conséquences s'étendent jusque dans les modalités concrètes de chaque projet urbain qui se voudra efficient.

LE CONTINENT URBANISÉ

Dans une précédente exposition (« La ville », 1994), on a considéré l'Europe comme un territoire totalement urbanisé, comme un continent urbanisé. Cette notion est efficace, pour les raisons suivantes :

- Elle met fin à la recherche de la définition physique de la ville. Il n'y a pas à chercher des mots et des formes pour la ville. L'urbanisation est en fait partout où nous nous déplaçons, où nous nous trouvons.
- Cette définition de l'urbain ne repose plus sur la croissance d'une tâche urbaine, encore moins autour d'un centre.
- Continent urbanisé évacue l'opposition ville/campagne qui n'a plus de raison d'être.

¹ Communication au colloque « Entre-temps, face à demain », École de danse de l'Opéra national de Paris, Nanterre, 25 avril 2006.



Ivry-Paris Masséna, un urbanisme expérimental, projet, Architecture Action, 2001.

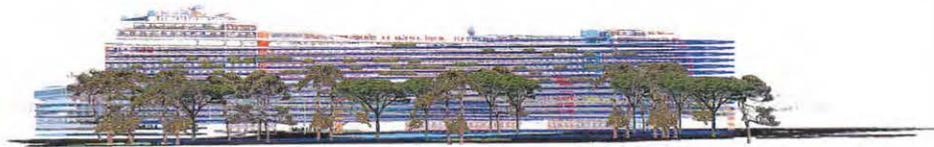
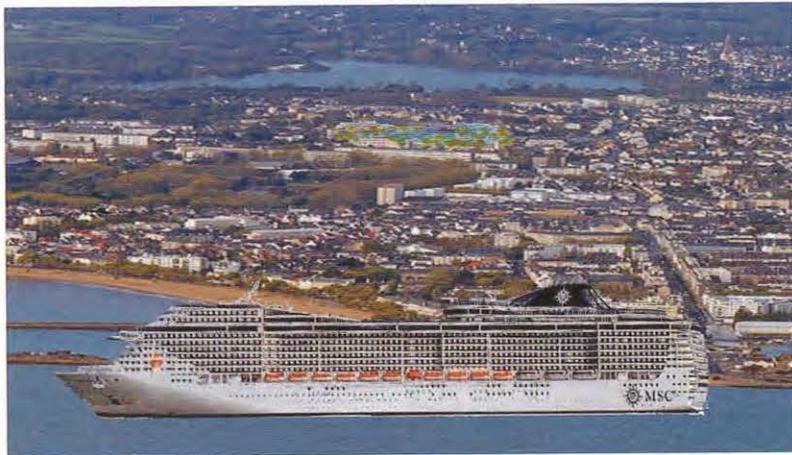
- Elle rend compte de la perception physique que nous avons – en Europe – d’être toujours plus ou moins dans un hinterland à moitié bâti dès que l’on sort des centres.
- Elle décrit les modes de vie contemporains. Le territoire est effectivement maillé, et homogène. Énoncer le continent urbanisé, c’est dire que nous sommes tout le temps en ville. Simplement, l’ensemble de la population de l’Europe vit des villes différentes. Dans ce halo suburbain, chacun fait sa ville.
- La population urbaine habite peu dans les grandes villes dont la taille est faible à l’échelle des grandes villes du monde (aucune ne dépasse les 10 millions d’habitants). Par contre, le territoire est occupé dans sa totalité, rendant de moins en moins perceptible la distinction entre les villes.
- Continent urbanisé, c’est rendre compte du fait que le nom des villes et que le centre des villes comptent moins que ce qui les entoure. Les déplacements dans la région parisienne se font plus à la périphérie que vers le centre. Nous ne sommes pas dans une société des villes qui désignent des individualités, mais dans celle de l’urbain étendu à une dimension continentale.
- Continent urbanisé, c’est dire aussi qu’il n’y a pas de taille limite à l’urbanisation, contrairement à ce que l’on a longtemps pensé.

LA VILLE COMME DISTANCE DE TEMPS

Au milieu des années soixante, on va comprendre l’urbanisation plus indépendamment de l’ancrage spatial. Melvin Weber, *The Urban Place and the Non Place Urban Realm*, précisait ainsi « car c’est l’interaction et non le lieu qui est l’essence de la ville et de la vie en ville » (1964). Aujourd’hui on dira que l’urbain est la réunion du plus grand nombre possible d’êtres humains et d’activités sur la distance de temps la plus courte, en vue de l’optimisation des échanges et de la productivité. À la distance spatiale s’est substituée la distance de temps, une définition physique cédant la place à une définition en termes d’interaction, et de déplacement. Le maillage routier, périphérique ou non, proche et lointain, fait aussi que les emplois et les commerces se déplacent eux-mêmes sur le réseau et contribuent à la formation d’un maillage indépendant des villes centres. Une partie importante de l’Europe se transforme directement de rural en urbain : cette transformation immédiate, sans étalement urbain particulier est la caractéristique principale de la révolution que décrit le continent urbanisé et donc sa différence avec la mégalopole. Avec le continent urbanisé, nous n’avons plus de croissance de la tâche urbaine. Ce n’est pas un stade ultime, mais une mutation de fait, créée instantanément par la deuxième voiture que possède chaque famille.

CLONE STAMP

Les poursuites de la métropolisation et le développement des centres d’affaires ont montré l’importance des croisements de réseaux, des échangeurs entre différents modes de transports – les interconnexions – comme outils de dynamisation



Plan Guide du quartier Hospitalier de Saint-Nazaire, 800 logements, équipements, concours, Architecture Action, 2011.

de l'économie, comme contribution aux échanges et à l'emploi. Parallèlement, on a intégré le principe d'un « milieu favorable » – la combinaison des lieux éducatifs, culturels, scientifiques, commerciaux et distractifs réunis sur un même espace, desservis par le maximum de réseaux – comme incubateur type d'un développement. Mais dans un pays où l'ingénieur et le planificateur ont eu une si grande importance, c'est pourtant le modèle de l'îlot et du boulevard qui, pour la période récente, a souvent prévalu en France. Autrement dit, l'urbanisme a abandonné le travail progressiste qui était le sien.

Telle est la situation que la nouvelle mairie de Paris, au cœur d'une des plus grandes concentrations économiques mondiales, a trouvée en héritage. On lui doit d'avoir annoncé une politique de la ville marquée par la volonté d'établir de nouvelles relations avec les communes de la petite couronne, et dont les appels d'offres récents font apparaître dans leur rédaction une compréhension plus pertinente des dynamiques urbaines et une vision stratégique qui a fait défaut dans la dernière décennie, en particulier dans la Zac Seine Rive Gauche. La Ville a fait montre d'une totale désinvolture vis-à-vis des communes limitrophes, mépris dont celles-ci ne se relèveront pas de si tôt. En effet, des notions telles que pôle, nodosité, articulation sur les flux, socialisation par le développement, statut et image font retour autour d'une vision plus progressiste et moins financière.

Ces positions avaient été abandonnées en échange d'une forme urbaine et d'un urbanisme du lotissement à partir des années quatre-vingt. Il n'y a rien de commun en termes de savoir entre l'organisation des ensembles comme La Défense, Montparnasse, le 15^e arrondissement de Paris, l'échangeur de Bagnole, et l'urbanisme de lotissement dont on sait qu'il a fait jusque récemment l'unanimité professionnelle et politique. Cette situation est incroyablement paradoxale : on a pratiqué un projet urbain en totale opposition aux modes de transformation de l'espace de notre société, décrits par le continent urbanisé et la distance de temps.

Ainsi, le projet choisi par la Semapa pour Masséna-Ivry est comme un clone de l'hôtel industriel situé à côté. Poursuivre sous une autre forme la reproduction de la forme urbaine existante sert de mode de pensée aux urbanistes de la Semapa. C'est le mode de conception de l'espace le plus rentable, par clonage reproductif, la touche « clone stamp ».

C'est dramatique d'intelligence : l'architecte a saisi l'idéal esthétique et politique de son client : que rien ne change dans mon monde. Tout reproduire à l'identique.

UN CONTRAT

La disparition de la pensée active de l'urbain est un consensus protectionniste. La forme urbaine étant un non-savoir, il est possédé par tout le monde : l'architecte (qui du coup a perdu toute spécificité), l' élu et son entourage, le technicien, le fonctionnaire, l'aménageur, le promoteur, l'habitant qui le reconnaît au travers de l'îlot. C'est donc un contrat, qu'il faut respecter impérativement. Toute remise en cause est celle d'un équilibre qui met en danger l'ensemble des « partenaires », et en premier lieu la technostucture au contact des politiques. On n'ignore pas

que l'îlot a été dans la période récente un produit-signe d'embourgeoisement, une valeur-signe à consommer par les classes moyennes revenues des grands ensembles, mais l'îlot a été un code minimal, postmoderne, un contrat vide qui pourtant organise encore les rapports de forces professionnels et qui garantit que l'on n'en changera pas. Le contrat qui lie solidairement cet ensemble assurait qu'il n'y aurait pas de pensée du projet. Nous sortons de cet enfermement, parce qu'un renouvellement politique a eu lieu, mais aussi parce que Paris se doit de reconquérir des emplois et donc trouver aussi dans l'aménagement et l'urbanisme sa stratégie.

LE PLAN POTENTIEL

On peut penser qu'une limite d'anti-productivité et d'auto-corruption de l'action a été dépassée. On voudrait donc en revenir à une pratique qui n'a plus cours, l'urbanisme tout simplement. Quand l'urbanisme de lotissement prolonge les rues existantes en prétendant faire la ville, le plan-potentiel prolonge l'ensemble des traits possibles d'un territoire – quatre lignes de transport en site propre, le périphérique parisien et les voies SNCF. Le site d'Ivry est en voiture à 20 minutes d'Orly et à 30 de Roissy. Jamais La Défense n'a eu le quart de ce potentiel. Cette zone est un condensé d'urbanisation potentielle, la concentration et l'interaction dans l'espace d'emplois, de biens et de services, de vitesses d'informations et d'échanges interpersonnels. Paris-Ivry est, de par son emplacement au sein des réseaux, le lieu de la réalisation d'une condensation urbaine. L'urbanisme du lotissement ne se pose évidemment aucune de ces questions : ignorer les réseaux, la possibilité de « domestiquer » le périphérique, ignorer les fonctions de liaison et de commerce, ignorer les « nodosités » comme facteur de développement et de socialisation ; ignorer la banlieue et le passage à une urbanisation polynucléaire qui est la grande question que Paris doit affronter, comme toutes les métropoles centralisées.

CONDENSATION URBAINE

Lorsque l'urbanisation rencontre les réseaux, elle change de pôle d'attraction, impliquant une pensée du projet qui réconcilie architecture et logique de réseau, et lorsque l'interconnexion se présente, il vaut mieux ne pas la laisser passer. De nombreux exemples se présentent, Bagnole, Montreuil, mais Paris-Ivry est particulier symptomatique. Jouxant le tramway du boulevard des Maréchaux, traversé par les stations de transport en site propre de la ligne radiale Gare d'Austerlitz – Noisy-le-Grand, et on ne peut qu'en être convaincu, ultérieurement doté d'une station de métro prolongée (la ligne 10) et d'une station de RER, le site était favorable à l'établissement d'une condensation. Le site Paris-Ivry était pour les communes et la région un condenseur de transformation positive – et d'invention – autrement dit d'une ambition stratégique et programmatique.

URBANISME CONTRE LOTISSEMENT

Depuis le milieu des années soixante-dix, parfois sur les mêmes sites, deux attitudes modèles se sont superposées : le projet d'urbanisme volontariste tentant d'articuler projet urbain et projet de développement, un projet moderniste donc, comme l'a été le projet de la porte de Bagnole (originellement sous la responsabilité de l'ingénieur Georges Pébereau, qui connaîtra le succès personnel que l'on sait, dans les Trente Glorieuses, parcours qui décrit à lui seul le changement de société que nous connaissons) et un urbanisme de lotissement consistant à mettre en état de « droits à bâtir » un territoire opportun, mais de fait antérieurement préparé géographiquement et économiquement à recevoir les activités qui lui reviendront.

ARCHITECTURE DE RÉSEAU

La distance qui sépare la station RER Ivry et la station de la Bibliothèque de France est à peu près le double de la distance moyenne entre deux stations. Il était donc raisonnable de proposer à terme la construction d'une interface qui constitue le point d'origine d'un nouveau pôle d'activités. On soulignera l'importance de la redondance des réseaux qui agit comme fixateur du pôle de densité. La ville de Paris rencontrera souvent ces questions dans son projet de rapprochement avec les communes limitrophes. Comment passer du boulevard Masséna à Ivry, du tramway au RER et au sein de quels paysages et de quelles activités ? La construction d'un mail de liaison, piétonnier et commercial, au travers du périphérique, depuis le boulevard extérieur et aboutissant sur Ivry aurait fédéré le projet. L'outil urbanistique qu'est le commerce devrait être utilisé comme lien, pour relier des quartiers que les voies rapides urbaines ont séparés. Réconcilier l'urbanisation avec les réseaux autoroutiers est un des enjeux de toutes les métropoles. Pour retrouver une accroche sur les voies rapides urbaines, l'urbanisme devra réaliser des transferts de vitesses, des équipements transformateurs de vitesse. L'urbanisme actif se doit – pour rester dans des exemples parisiens – d'absorber et transformer les flux venus du périphérique en une circulation urbaine lente. Le principe d'échangeurs couverts assurerait cette compression des vitesses. Cet étage « échangeur » fonctionne comme stationnement et donne un accès aux activités. On établira alors une relation de l'automobile aux édifices qui atténue la séparation des mondes. Ainsi nous devrions voir des boutiques dans les souterrains. Il est tout aussi probable que Paris devra renouveler sa conception de l'espace public, sans pour autant imposer des modèles que les habitants ne reçoivent pas. Le commerce en pied d'immeuble sur Paris Rive Gauche est-il satisfaisant dans la capitale des grands magasins et des passages ? Ce qui nous semble devoir être confirmé, c'est un espace dans la tradition édénique associant l'espace extérieur et l'espace couvert, où la densité et l'espace planté ne jouent pas l'un contre l'autre, mais s'augmentent.

MOBILITY

La première Biennale d'architecture de Rotterdam s'est ordonnée à partir d'un des grands thèmes de la modernité, « Mobilité » qui cache mal dans les images informatiques la désorientation ou l'absence de but d'une profession et d'une discipline. Nos sociétés n'ont plus comme préoccupation la mise en place ou l'extension des réseaux, tout simplement parce que l'Europe est désormais une ville unique. À partir des années cinquante, on assiste à la fin de la conquête totale du territoire par les réseaux. Les centres commerciaux et la logistique s'installent à la suite sur les échangeurs autoroutiers, et le territoire finit de se quadriller. La première conséquence est qu'il n'y a donc pas d'effet à attendre qui vienne se surajouter à ce qui a été conquis en deux siècles. Le rôle des réseaux est clos. Autrement dit, et c'est ce que nous avons énoncé pour la Biennale de Rotterdam, ce qu'il faut tenter d'explorer, c'est l'urbanisation après la mobilité, une fois que cette histoire a atteint son terme. Il y a un contresens total à parler de ville émergente en y associant les entrées de villes et les autoroutes, car il s'agit précisément de la ville qui s'achève (et non qui émerge).

Cette fin d'une histoire des réseaux a son pendant dans la réparation que l'Europe tente d'effectuer. Les réseaux sont construits, mais défailants techniquement, physiquement, économiquement et écologiquement, et l'Europe sera comme les États-Unis incapable de les réparer. Cela ne veut naturellement pas dire que les projets mis en place au début du xx^e siècle ne puissent pas être réalisés. L'échangeur de Bagnolet a été conçu comme un distillateur entre l'autoroute et le métro alors que le périphérique parisien n'a pas été un outil d'urbanisme et de développement. Aussi Bagnolet qui combinait développement économique et échangeur routier est une exception par rapport à Paris. Durant trente ans, les urbanistes et les politiques ont essayé de poser dessus un centre sportif, une patinoire, une salle de rock puis enfin un centre commercial. Le centre commercial qui s'est installé sur l'échangeur – c'était le magasin Auchan le plus rentable de France – n'a aucune relation avec lui. Il utilise bien les trois niveaux de parkings, mais les sorties vers l'autoroute sont peu utilisées.

Le tracé de ces boucles, la forme même de l'objet, c'est sa conception comme machinerie mécanique, l'architecture comme machine très concrète, mais donnant existence aux comportements. La machinerie autoroutière et le supermarché sont déconnectés. Ils sont dépassionnés. C'est la situation relationnelle entre les infrastructures et l'architecture, la fin d'une passion. Cette situation est un bon indicateur de l'actualité des réseaux. Une nouvelle couche de réalité peut les recouvrir.

DISJONCTION

C'est à la disjonction entre réseaux et architecture que nous avons à faire. L'ensemble des réseaux ayant recouvert l'Europe, leur rôle est achevé, ils continueront de fonctionner, mais sans apport pour l'architecture. Une autre couche urbaine est à installer au-dessus des réseaux, sans négociation, mais comme on l'a dit, avec des transformateurs de vitesse.

C'est un projet postformel, postsédution, post-théorique, dans la mesure où il ne s'agit pas d'interpréter la réalité, de l'idéaliser ou de l'extrémiser, selon les modes qui furent déjà ceux du début du siècle passé.

LOTISSEMENT, PROXIMITÉ, PARC D'ATTRACTIONS, PROJET

On évoque l'idée de mettre ou de remettre en avant un urbanisme de projet et de développement, à positionner entre l'aménagement du territoire, et, à l'opposé, à l'autre bout, l'urbanisme de lotissement et l'urbanisme de proximité, à différencier de l'urbanisme de parc d'attractions.

L'urbanisme de lotissement ne se limite pas aux pavillonnaires et aux zones industrielles, il concerne bien sûr la ville constituée et les quartiers tertiaires. Son objectif est simple et assez immédiat, produire et commercialiser le plus possible de Shon.

C'est un urbanisme consistant à mettre en état de « droits à bâtir » un territoire en fait déjà prêt, préparé à recevoir les activités qui lui reviendront. L'urbanisme de lotissement accueille des opérations de construction, mais il est néanmoins sans futur, autrement dit ce n'est pas un projet. Il n'engendre pas de développement au-delà de lui-même, de son strict territoire. L'urbanisme de lotissement ayant une ambition de réalisation immédiate, il se glissera dans ce qui a prévalu en France depuis 25 ans, le modèle de l'îlot et du boulevard, et se suffira des expressions si parlantes telles que prolonger la ville dans ses traces. Seine Rive Gauche c'est cela, on prolonge les voiries, et on lotit. C'est un urbanisme de clonage, on duplique ce qui est à côté, l'îlot dit haussmannien ou la tour, ou encore tout aussi bien l'architecture d'objets postmodernes. Parce qu'il faut échanger des biens, c'est un urbanisme de signes et de conventions. Poursuivre la reproduction de la forme urbaine existante lui sert de mode de pensée. Cet urbanisme de lotissement et d'îlot est aussi celui d'une société sans projet.

Qu'aurait été un urbanisme de projet et de développement sur ce site ? Il aurait abordé le sujet en termes de potentiel, de plan potentiel et non de plan masse et de lots. Le résultat est un aménagement qui n'a pas commencé au bon endroit, il aurait dû partir après le périphérique, et qui n'aura pas engendré le développement souhaitable sur l'Île-de-France. Parce qu'il n'y a pas eu de stratégie de développement, l'opération n'a pas le rayonnement européen qu'elle aurait dû avoir.

URBANISME DE PROXIMITÉ

Dans les faits, les opérations prévues par la ville de Paris, ainsi les études sur les portes de l'Est, Montreuil, Vincennes, les Lilas sont représentatives d'une demande d'un urbanisme de proximité, devant résoudre des difficultés que tout projet aurait prises en compte : nuisances sonores, espaces verts, stationnement, organisation d'une continuité urbaine « visuelle » entre Paris et la banlieue. Mais ni la ville, ni les SEM n'ont porté un projet global sur ces sites. Les études sont par conséquent peu ambitieuses, marquées par un urbanisme nostalgique de « l'urbain », qui ne contribue en aucune manière à mettre en valeur un développement de l'Est parisien. Il arrivera même que soit proposé de poser des îlots dits haussmanniens sur le périphérique. Quelle stratégie aurait adoptée un urbanisme de projet ? Repartir de la situation à l'échelle du territoire, et en particulier de la position entre les deux aéroports. Air France ne s'y est pas trompée en s'installant à Montreuil.

Pour sortir de cette situation si bloquée, et un peu ratatinée sur les portes, une solution certes trop ponctuelle, en quelque sorte d'urgence serait par exemple la création d'un quartier expérimental sur l'emprise du périphérique. Ce serait l'équivalent de l'IBA de Berlin pour les années quatre-vingt, autrement dit une Exposition internationale d'Urbanisme sur les trois portes Vincennes, Montreuil, Bagnolet.

URBANISME DE PROJET ET DE DÉVELOPPEMENT

Bagnolet a été un projet de développement à l'échelle de l'Île-de-France. La Défense du pauvre. Les tours sont toutes pleinement occupées, le centre commercial très rentable, le site est un pôle hôtelier. C'est une réussite en termes de fréquentation, d'emplois, de mixité d'usage et de mixité des déplacements, et le redéveloppement du site pourrait être une priorité pour l'Île-de-France. C'est une porte d'accès principale pour toute l'Europe du Nord. L'urbanisme de projet passe par une analyse des flux et des réseaux, à cette échelle, c'est un urbanisme de la distance de temps.

L'échangeur de Bagnolet conçu dans les années soixante est comme un distillateur entre l'autoroute et le métro. On ralentit, on se gare, on prend le métro. Au retour, côté opposé, on accélère vers la « campagne ». C'est un projet de vie qui a été posé là. Sans doute aurait-on dû poursuivre plus avant ce projet global. L'accès direct au parking et aux commerces depuis le périphérique et depuis l'autoroute est le seul de ce type. Réconcilier l'urbanisation avec les réseaux est un des enjeux de toutes les métropoles. Pour retrouver une accroche sur les voies rapides urbaines, l'urbanisme devra réaliser des équipements transformateurs de vitesse. Le principe d'échangeurs couverts comme celui de Bagnolet assure cette compression des vitesses. On pourrait reproduire ce principe pour accéder à d'autres ensembles tertiaires à construire sur le périphérique et ailleurs.

LE FORUM DE BARCELONE

Le forum de Barcelone est intermédiaire, il appartient à cet urbanisme de projet, tout en reposant sur un modèle de parc d'attractions. L'ambition catalane était de devenir une métropole européenne pour la culture, le tourisme, et de concurrencer les grandes capitales de congrès. Projet global, le Forum rassemble bien plus que l'offre traditionnelle des centres d'affaires, il y ajoute des logements, une zone universitaire, des services sociaux, un port de plaisance, un zoo et autres parcs, la réhabilitation des zones d'habitat social. La municipalité traite sur place des nuisances que les villes repoussent habituellement hors de chez elles. Enfin, Barcelone couvre son périphérique.

LE PETIT-CLAMART

Le cœur de l'Île-de-France, c'est autant la A86 que le périphérique. Le Petit-Clamart a attiré de très nombreuses entreprises : le CEA, Renault et Peugeot, Bouygues, des sociétés importantes engagées dans l'armement, l'informatique et autres, et est remarquablement situé, à proximité du pont de Sèvres et de l'aéroport d'Orly. Mieux desservi en transports en commun, c'est un des sites pour imaginer le futur d'une région polycentrique et de fait sans rechercher nécessairement une relation tournée vers Paris. C'est une forme spécifique de densification et d'urbanisation, de visibilité aussi qui est à imaginer, qui va s'inventer là, et qui pourra aussi intégrer un projet de paysage à l'échelle territoriale. C'est un site pour un urbanisme de projet et pour inventer le futur du travail, le tertiaire du XXI^e siècle. Après avoir inventé la cité-jardin à la française, réinventer le lieu de travail.



Scénographie de l'exposition « Planète urbaine », Cité des Sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 2002.

UN URBANISME DES SENSATIONS

« La ville qui fait signes » est une exposition conçue et présentée au Centre national des arts contemporains du Fresnoy, initiée par Alain Fleischer dans le cadre de Lille 2004. Le texte introductif du catalogue de l'exposition (*Le Moniteur*, 2004) met en mouvement les concepts développés dans la décennie sur un site qui est une conurbation traditionnelle.

Lire la métropole, ses signes et ses projets, l'activité s'est établie comme un comportement irrépensible, un automatisme de toute pensée, un des supports privilégiés de la réflexion, où tout peut s'échanger et se méprendre entre écrivains, philosophes, architectes et artistes. Décrire et théoriser l'urbain est une activité vitale partagée, cherchant la démocratie, l'utopie ou la raison, la communauté, l'œuvre, l'époque, le récit ou le commentaire (ce trait d'époque) – et par là même, les fondements qui légitiment l'action. La vie quotidienne, la conception de nous-mêmes, de l'espace public ou sa disparition, et tout simplement la manière dont nous ressentons et regardons, sont manifestés avec permanence par les récits urbains.

Métaphores privilégiées de la construction fondée et raisonnée, la ville et le projet, le plan, ont été remplacés par de nouvelles configurations dont les formes les plus récentes sont ainsi l'occupation désormais continentale de l'urbanisation – pour l'Europe (le continent le plus dense), une seule unité urbaine à l'échelle d'un continent.

La « continentalisation » a défait ou périmé le terme même de mégalopole ; elle est partout, ne se différencie plus de ce qui n'est pas elle. Il n'y a plus de « dehors » des villes, l'urbain est ce qui nous touche au plus près. Paul Valéry décrivait, dans ses essais quasi politiques (*Variété*), l'Europe comme une seule ville, 200 millions d'habitants réunis dans son cœur. Cette étendue de pays que l'on voit d'un seul coup d'œil, c'est l'Europe entière. L'Europe est pour nous un paysage.

Exposer les interférences et les calculs qui s'élaborent entre un site et ses occupants, habitants, et parmi eux les « invités » – artistes et professeurs qui durant leur séjour au Fresnoy décryptent et se transforment à leur insu –, dans la région qui les accueille ou les a vus advenir à leur discipline ; exposer la « fréquentation », la rencontre entre un contexte et ceux qui s'en saisissent : nous sommes conditionnés (pour reprendre le terme même de la « condition » de l'homme moderne) et « reformés » par l'ensemble du monde visible que nous fréquentons, par sa géographie, mais surtout ses artefacts, l'aménagement des territoires et des intérieurs habités, autant de signes qui se sont superposés et fixés. L'école conçue par Alain Fleischer n'est pas un objet posé en territoire hostile, mais relève



Scénographie de l'exposition « La ville qui fait signes », Le Fresnoy-Lille 2004, Architecture-Action 2004.

plutôt d'une procédure d'infusion, le site de la métropole et le Studio national du Fresnoy se contaminant l'un l'autre, l'un rentrant dans les fictions de l'autre. Cette relation de l'école à son territoire est l'objet de cette exposition.

« La ville qui fait signes » produit cette expérience urbaine, à la fois documentaire et fictionnelle, simulation de projets – une lecture et donc une transformation, au travers du travail de l'image contemporaine, du devenir du sol commun de la mégalopole européenne.

Le territoire de la métropole lilloise s'est constitué au rythme du développement industriel, puis des infrastructures routières et des transports, au travers des implantations nouvelles et des mouvements de population et d'emplois. À la fois l'espace et les modes de vie ont été bouleversés par le développement des infrastructures. À partir des années cinquante, alors même que la grande croissance industrielle s'est terminée, l'espace de l'Europe se transforme physiquement. Une urbanisation extensive ponctue et relie l'ensemble du continent, un univers mixte et à sa manière homogène, mélangeant résidences et lieux de travail, parcs et hangars. Nous héritons d'un territoire bâti et occupé dans sa presque totalité, ni vraiment lisible ni suffisamment confortable, exemplaire de la situation métropolitaine contemporaine en Europe, et nous cherchons à le redéfinir – dire la ville et l'urbanisation – comme activité vitale, la construction d'une cartographie mentale (et instable) de notre environnement. Décrire, analyser et projeter la ville n'est pas affaire de professionnels, mais une activité plus ancrée dans nos comportements, comme s'il s'agissait d'établir un site, l'instaurer comme lieu des activités possibles.

L'enjeu du Fresnoy est la production (et non la rétrospective). Nos invitations ont été passées aux artistes qui souvent ont posé leurs projets sur le territoire, dont l'œuvre vise à regarder et à modifier la ville. Nous ne nous sommes pas autorisés de distinction entre les pièces proposées par les artistes, photographes – « automatiques », les machines numériques de l'IGN ou « sociologiques » –, vidéastes, documentaristes, écrivains, sociologues, géographes, architectes ou urbanistes. Une ville mondiale, associant Lille et Pékin, Barcelone, Budapest nous est rendue. Les travaux sont autant de pièces pour interpréter la métropole.

Le maintien ou la réanimation des villes et de leurs centres, l'appel à la ville dense, hantent les élus tout comme nous-mêmes, architectes, comme si cette ville idéale – la ville haussmannienne – pouvait être reconstituée alors que la suburbia s'est étendue à l'Europe entière. Mais la Ruhr (et non Paris) est désormais la plus grande ville d'Europe. La métropole lilloise prend place au sein d'une mégalopole reliant Paris, Londres et la Ruhr, Cologne et Bruxelles, la Randstad, l'équivalent de la mégalopolis américaine ou de l'agglomération de Tokyo, une cinquantaine de millions d'habitants. Partout nous sommes dans un univers urbain qui transforme les terres agricoles encore présentes en équivalents des surfaces industrielles. Le mot si administratif « d'agglomération » énonce la massification de fragments hétérogènes qu'est la forme urbanisée, une continuité du bâti que la cartographie et les photos aériennes visualisent. L'IGN a réalisé l'histoire de l'urbanisation avec les mosaïques de photographies aériennes qui font défiler l'urbain à partir des différentes campagnes de prises de vues, durant cinquante

TREIZE PROJETS POUR LILLE - MÉTROPOLE

Treize projets ont été produits dans le cadre de l'exposition « La Ville qui fait signes - Lille 2004 », tous s'appuyant sur ce qui constitue le véritable centre ville le plus fréquenté de la métropole, son réseau autoroutier dont on examine ici l'avenir. Les projets ont été assemblés dans un film d'image de synthèse (18 minutes) tourné sur les voies rapides lilloises. Le spectateur pouvait ainsi voir la transformation du paysage qu'il traverse chaque matin. Ils ont été publiés dans La ville qui fait signe, Le Moniteur 2004.



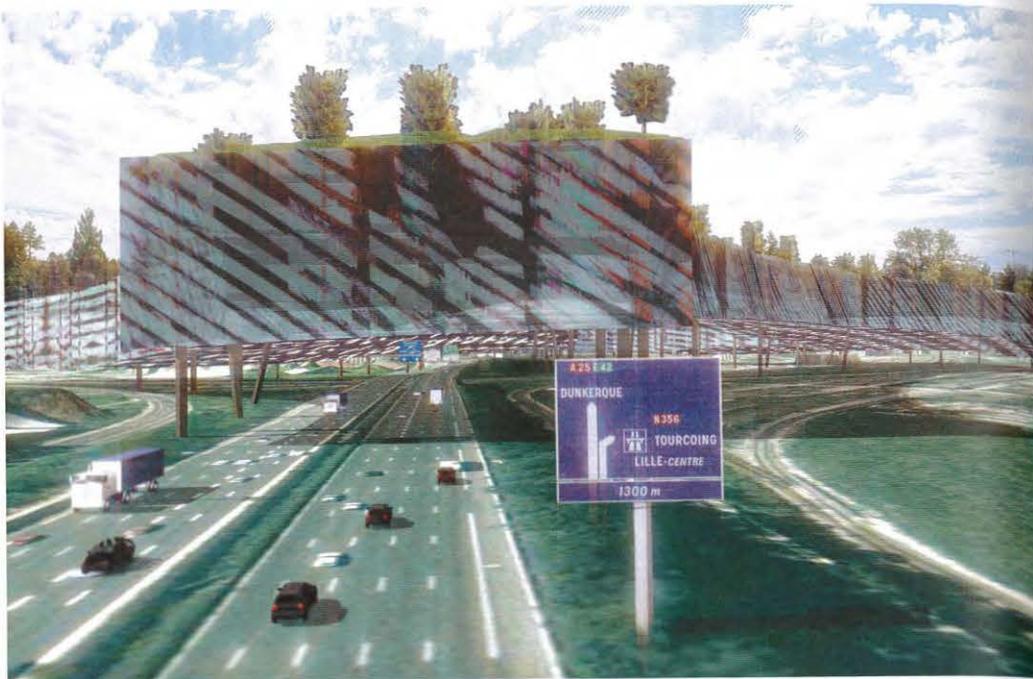
Treize projets pour Lille 2004, « La ville qui fait signes », exposition Le Fresnoy - Lille 2004, Architecture Action, 2004.

Les grandes métropoles ont connu dans la seconde moitié du xx^e siècle un développement qui s'est traduit par une consommation considérable de territoires. Pour contrer cet urbanisme étalé et coûteux pour l'environnement et les collectivités, souvent on a tenté de redonner leur force aux centres des villes et d'en revenir au passé de la ville du xix^e siècle.

Nous proposons une autre méthode, complémentaire, fondée sur une connaissance de la ville contemporaine comme l'ensemble des échanges d'informations et de biens, et comme distance de temps. La ville de chacun – celle que nous utilisons – est ordonnée par l'accessibilité (par les transports) aux services. Nous comprenons alors la ville actuelle comme réseau multipolaire, dont la conurbation lilloise est pour la France l'exemple. La stratégie utilisée dans ces projets conçus pour la métropole lilloise consiste à renforcer les points de développement, à densifier et rapprocher les services et les emplois des aires commerciales et des grandes voies de circulations qui les irriguent, à rétablir les connexions proches d'une partie de la ville coupée de l'autre par une voie rapide.

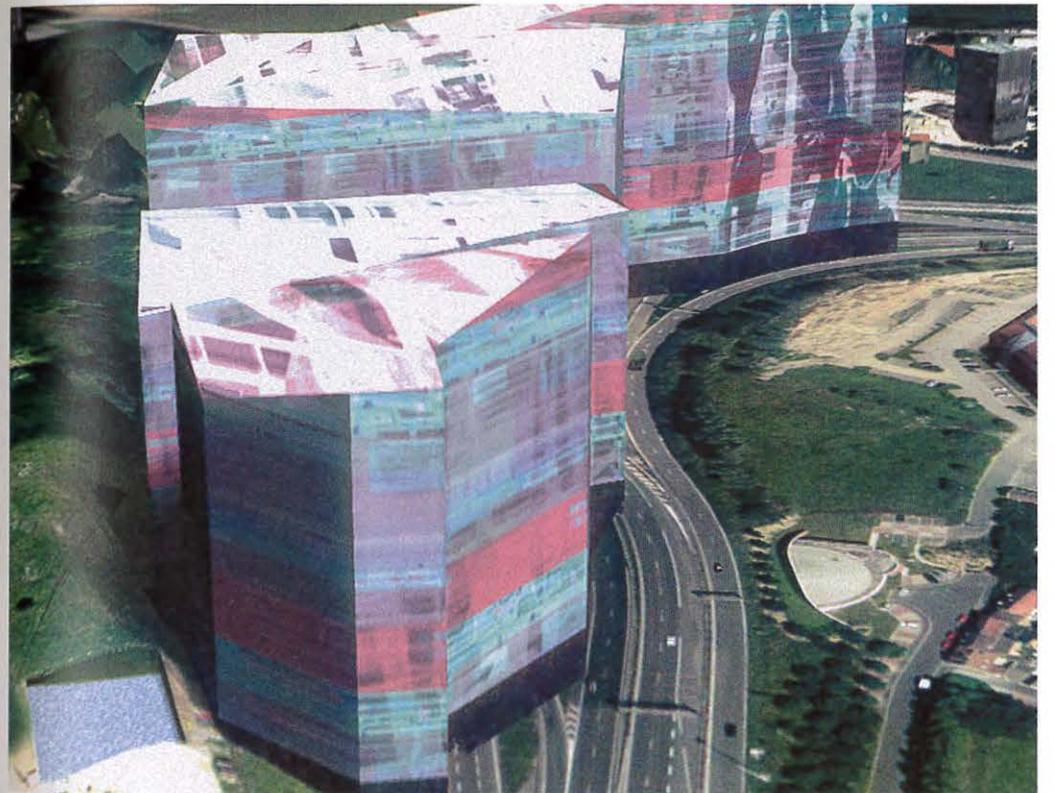
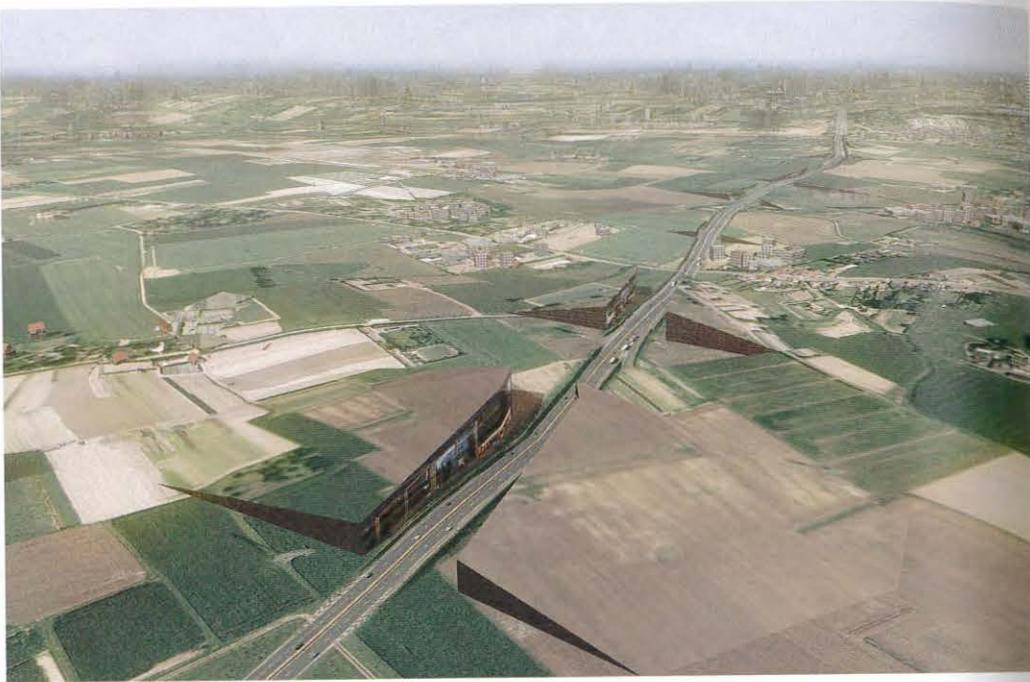
Les voiries rapides accueillent directement – sans passer par un échangeur – des services et commerces accessibles par l'automobile. Elles ne sont pas considérées comme des no man's land, mais comme des terrains propres à l'urbanisation : construire sur ces zones interdites permet un urbanisme de grande efficacité économique car la distance de temps entre le réseau et l'édifice, ou entre deux pôles éloignés, y est la plus courte. Rapprochées, les entreprises favorisent l'implantation de services, le mouvement des salariés, les échanges d'information. Ces pôles qui souvent enjambent les voies rétablissent la liaison entre deux parties de la ville séparées par l'autoroute, et assurent une économie de l'urbanisation en fixant les activités et leur densification en place de leur dissémination actuelle. Une économie de l'environnement (pas de consommation nouvelle de terrain, fonction de protection du bruit) est également évidente.

13 projets de développement ont été étudiés sur les voies rapides qui entourent la métropole, d'Englos à Marcq-en-Baroeul, Roubaix, Villeneuve-d'Ascq, jusqu'aux abords de Lille. À proximité des échangeurs et des centres commerciaux, les projets



Treize projets pour Lille 2004, « La ville qui fait signes », exposition Le Fresnoy Lille 2004, 2004.

renforcent la densité des échanges et des relations. À Wasquehal, la Pilaterie, Babylone, de nouvelles centralités décrivent l'urbanisation du futur proche, tout en réparant l'urbanisme dégradé des années soixante. À Villeneuve-d'Ascq, en créant une continuité des parcs et en construisant les délaissés, il s'agit de rétablir le contact entre les deux parties de la ville. Pour l'autoroute Amiens-Lille, le projet propose un urbanisme du paysage qui respecte l'agriculture et donne un cadre aux développements des espaces industriels. L'image numérique permet de comprendre et anticiper le développement urbain immédiat, ainsi en dessinant l'arrivée de l'autoroute sur Roubaix. À Englos, quelle ville devons-nous inventer pour succéder à l'urbanisme commercial actuel ? Ces projets redonnent, à l'échelle de la métropole, l'accueil et le confort de l'urbain qui caractérisent l'espace public.



Treize projets pour Lille 2004, « La ville qui fait signes », exposition Le Fresnoy Lille 2004, 2004.

LE TERRITOIRE DU LUXE

Texte publié à l'occasion des 10 ans de l'éditeur Sens et Tonka : 10 ans donc !, Sens et Tonka, 2005.

Ces projets d'Architecture Action sont des ouvrages utilitaires : parkings aériens, entrepôts, protection antibruit, aménagement de souterrains, passerelles et couvertures de voies rapides, hôtels industriels et équipements ; ils diffèrent assez peu dans leur programme et dans leur forme de ceux qui ont été massivement construits durant les trente glorieuses.

Le contexte de l'Europe urbanisée est à la réparation du territoire plus qu'à son aménagement (sa conquête), mais ces projets actuels partagent avec leurs antécédents une efficacité prioritaire et une attention peu marquée pour la «visibilité». Cette manière de produire (nécessaire, progressiste) affirme une architecture sans langage. Son utilité communique en tant que telle ; parce qu'elle résout une difficulté urbaine ou permet d'autres actions, elle est perçue dans l'usage.

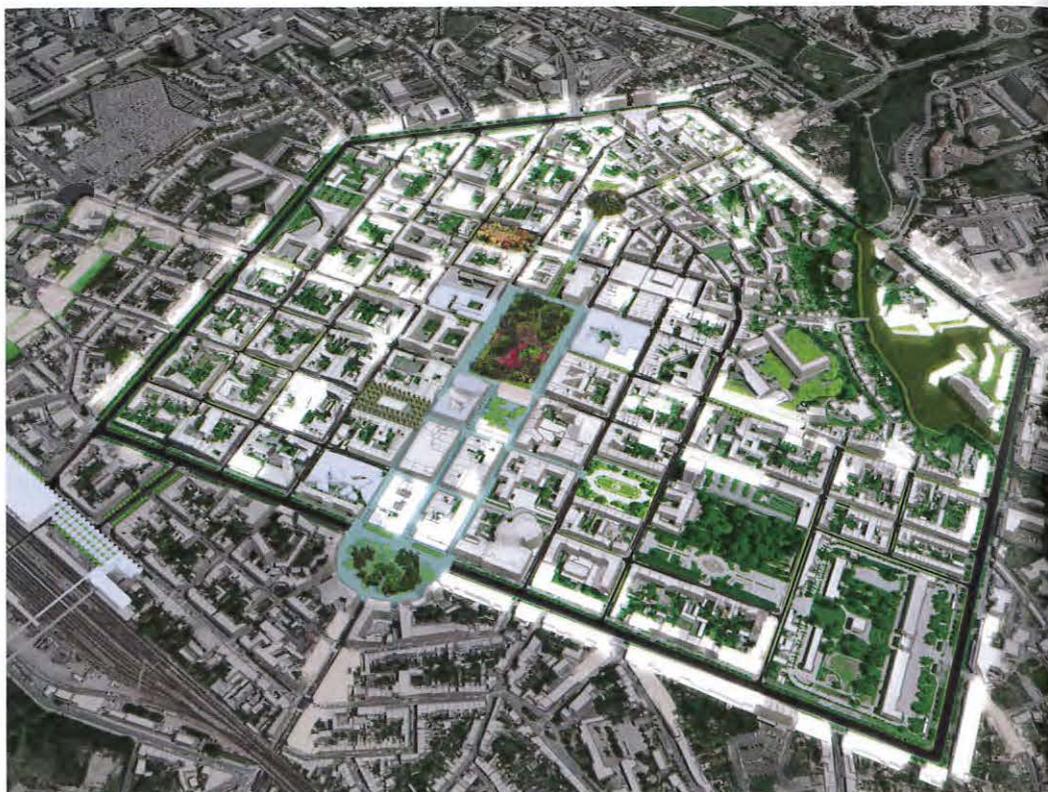
Dans une urbanisation définie pour longtemps par la distance de temps (les déplacements) – une heure trente mesurant la ville de chacun – nous proposons d'en poursuivre et d'en infléchir la réalisation aujourd'hui. L'urbanisation extensive de la mégalopole européenne continue parallèlement de se déplacer vers les échangeurs. Il s'agit donc d'un appel, un retour au progrès, dans une époque dominée par la distraction qui émane des productions architecturales.



Bagnolet, une nouvelle couche de réalité, Architecture Action, 2009.

LE PENTAGONE. TROIS SITUATIONS CONSTRUITES – 1804-1975-2006

Architecture Action a été lauréat du concours de La Roche-sur-Yon 2006, en proposant un projet de redéfinition de la ville, une nouvelle image et une nouvelle scène, mettant en œuvre le concept de situation construite. L'approche en a été exposée lors du Colloque international « La ville en scène », Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, juin 2006, organisé par l'UMR Telemme 6570 (CNRS-Université de Provence).



La mise en signes de la ville et ses situations s'exposent dans un plan protégé, le laboratoire que constitue la ville de La Roche-sur-Yon. Trois configurations et procédures sont comparées et enchaînées :

1804. Fondation de la ville nouvelle de La Roche-sur-Yon. Les ingénieurs napoléoniens élaborent un renversement de la ville militaire fortifiée qu'ils remplacent par une «ville-hub» à l'échelle régionale, dont le nom des rues-routes proclame la vocation à distribuer les troupes pour mater les révoltes vendéennes aux quatre points cardinaux : route de Nantes, de Bordeaux, des Sables, de Cholet. La rationalité militaire et la simplicité des Lumières conduisent à un plan pentagonal et quadrillé – dessiné en trois semaines – qui sera oublié par le siècle suivant.

1975. Alors que les années soixante ont parsemé le Pentagone de quelques réalisations «trente glorieuses» (un palais de justice et une préfecture avec chacun leur «tour»), la postmodernité naissante, sous sa version européenne – la forme urbaine – va s'imposer pour la première fois dans la conception d'un centre ville français. C'est l'entrée involontaire des architectes dans l'ère communicante des villes du capitalisme tardif.

2006. La ville qui vient de fêter le bicentenaire de sa création définit un projet urbain pour le Pentagone et demande à trois équipes en compétition de le concevoir. Notre projet a proposé un urbanisme-action après celui de la séduction.

SITUATION 1. 25 MAI 1804. 5 PRAIRIAL AN XII. FONDATION DE LA PRÉFECTURE DE LA ROCHE-SUR-YON.

C'est un décret napoléonien. La ville napoléonienne manifeste trois ou quatre grands principes. La localisation de la ville est une question de territoire à pacifier. La création de la ville nouvelle obéit à une question de localisation militaire. C'est un général qui décide de l'emplacement de la ville. Il faut civiliser un territoire.

alors que la ville et son mobilier sont entrés depuis les années soixante dans le cycle du renouvellement et donc du démodé.

L'activité commerciale est actuellement largement répartie dans l'hypercentre, mais ces polarités ne forment pas une unité dans laquelle on choisit ses activités. La réalisation d'un plateau continu sur lequel tout vient se coordonner rassemble le centre ville. La totalité du circuit commercial et des activités culturelles se trouve reconnectée. L'hypercentre, étendu de la Vendée à la Résistance, est pourvu d'une aura digne de la ville napoléonienne. Le plateau Vendée-Résistance, c'est l'équivalent de la place civique qu'a été la place Napoléon où viennent se brancher tous les équipements de la ville.

Une acropole, une agora, un campus républicain sont redonnés à la ville. La place est une place civique où se retrouvent les grandes questions de la vie publique, y compris celle des manifestations politiques. Le projet s'oppose aux ordres de la festivalisation de la vie, un médiocre parc d'attractions qui semble caractériser la Vendée, le Puy du Fou – nouvel idéal des élus – n'étant qu'une étape faisant suite au concours de 1976, le soutien permanent à l'idéologie du divertissement, si caractéristique de l'urbanisme contemporain. La dégringolade de la dignité caractérise l'architecture de la Roche-sur-Yon.

Le Pentagone était contemporain des dernières découvertes, et du dernier espoir de trouver le paradis. Cette île inachevée doit rester verte, comme la ville nouvelle de Hué, construite dans le même siècle, une utopie, tandis que la périphérie doit monter fortement en densité afin de créer un effet d'écrin pour le pentagone. Alors elle pourra suivre l'évolution des usages positifs de l'espace public, à savoir principalement aujourd'hui une réappropriation collective d'une forme de campus, qui se manifeste par l'organisation de pique-niques, siestes, jeux de balle et autre skate. La vie sociale, cet usage libre, convivial et décontracté au cœur d'une Acropole républicaine reliant la place de la Vendée à la Place de la Résistance, offrira pour le futur un espace de réunion festif et d'initiatives collectives ou de soulèvement joyeux.

POUR L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Nous avons créé la collection d'architecture du Centre Georges Pompidou en 1998. Le texte est l'introduction au catalogue de la collection publié en 2000. Le principe de constitution de la collection a été l'histoire des manières de projeter, histoire des schèmes de la projection.

À l'opposé du classement alphabétique qu'en livre le catalogue, la collection d'architecture du Centre Georges Pompidou prend sens du rangement de ses pièces issues principalement de la production contemporaine, des rapprochements entre les œuvres, selon des tracés ou des filières de pensée qui maillent entre eux les projets, des repérages de figures récurrentes qui, reliées et alimentées par le monde contemporain, inclineront l'architecture du futur immédiat. Partant de la collection, on voudra rendre compte de cette expérience de classification, de création de catégories, en tant qu'elle engage non seulement une activité critique et comparative, mais qu'elle participe pleinement de l'architecture en train de se faire.

Les choix d'acquisitions de la collection d'architecture suivent la logique de la constitution d'une histoire de l'architecture contemporaine, ils sont en quelque sorte positifs et naïfs, décalés par rapport à la fonction actuelle du musée, ce ne sont pas des choix gustatifs dictés par le marché.

DE L'AUTORÉFÉRENCE À L'UNIVERS DES INFORMATIONS DONNÉES PAR LE MONDE

L'élargissement du champ des références architecturales, leur sortie du registre propre à la discipline caractérisent le xx^e siècle. La publication de Le Corbusier *Vers une architecture* avait confirmé – quand bien même très tardivement – la nécessité pour les architectes de se confronter aux productions de leur époque, mais aussi de se penser comme producteurs d'un sous-ensemble de celles-ci. Cette contestation de l'architecture par le monde contemporain fut, comme on sait, immédiatement ressentie en face des travaux d'ingénieurs du xix^e siècle, et plus précisément à partir du triomphe du Crystal Palace et du désarroi qu'il induisait, nuageux et atmosphérique – impressions qui niaient les fondements de la culture antérieure. Les avions et les paquebots, les ponts, les turbines, les silos firent alors irruption dans l'architecture. Une telle approche, soutenue par les futuristes et par des personnalités comme Iakov Tchernikhov, qui n'hésitait pas à concevoir des bâtiments à l'apparence de machines-outils, conduisait

certains à reprendre la métaphore de la machine sans se saisir de ses formes – la « machine à habiter » de Le Corbusier, le modèle du paquebot –, d'autres, à en capter les formes lisses et aérodynamiques. Bien peu, enfin, tenteront, comme Richard Buckminster Fuller ou Jean Prouvé, d'en maîtriser les modes de production et d'y voir non seulement des produits, mais un mode de vie. Le nomadisme est présent chez Fuller et Prouvé, qui réaliseront nombre de cabines ou maisons démontables, mais ce sera la conquête d'Archigram (voir notre monographie) que de nous imaginer en nomades transportant sur nous notre habitat-vêtement, en habitants du monde.

Les révolutions industrielles et l'apparition de la commande privée ont obligé à penser la fin de l'autonomie de l'architecture, de sa capacité à se reproduire par elle-même et sur elle-même. Les travaux d'ingénieurs, les grands habitacles – paquebots ou zeppelins – qui ont fasciné tous les architectes, puis les objets de consommation et jusqu'aux productions filmiques et informatiques sont devenus des objets de confrontation et de référence. L'architecture a bien offert des résistances au monde des objets, et la majorité des praticiens se vit toujours au sein d'une entité disciplinaire reliée à ce que le mouvement moderne avait de plus traditionnellement architectural, mais il ne s'agit là que d'un ou plusieurs langages parmi d'autres. Il demeure que l'histoire de l'architecture moderne a fourni le matériau de base à ses représentants actuels, qu'il s'agisse de Tadao Ando, Henri Ciriani, Livio Vacchini, Álvaro Siza ou Rem Koolhaas, ainsi réunis et séparés par leurs stratégies différentes d'emprunt et de transformation d'un vocabulaire. L'architecture ne sera plus de nature autoréférentielle, non pas tant parce que les modèles de l'architecture moderne ne pourraient plus convaincre quiconque, discrédités qu'ils sont aux yeux de la majorité, mais parce que la force des autres productions humaines (dont les bâtiments constituent désormais une petite part), et parmi elles les médias, s'est imposée. L'énormité et le renouvellement irrépressibles de la quantité des produits conduisent à une invention formelle à laquelle l'architecture, dont les programmes ont au demeurant peu évolué depuis les années cinquante et l'invention du mail commercial, ne peut prétendre. L'architecte, comme l'artiste ou le designer, sera conduit à développer des récits, des fictions qui se substituent au discours fonctionnaliste (Andrea Branzi dans ses *Nouvelles de la métropole froide*), à multiplier des formes de ready-made, collages ou appropriations d'objets, ou des séquences venues du monde « réel ». Sur le type de déplacement effectué dans les collages d'Archigram, le projet de parc de la Villette de Jean Nouvel est composé à partir de collages de ponts roulants, de radiotélescope, de barges, de sous-marin ou de fusée qui racontent le présent artificiel de nos paysages. Les emprunts peuvent concerner directement la forme, ou, à l'opposé, fonctionner au travers de notions instrumentales, ainsi des transferts effectués à partir du cinéma ou de la philosophie avec les mots « déconstruction » ou, désormais, « virtuel », transferts dont l'utilité consiste en partie à maintenir une certaine « électrisation théorique » autour de l'architecture¹.

LE COMMENTAIRE DU CONTEXTE

On connaît l'importance, pour Sant'Elia, des vues dessinées du New York du futur, mais c'est globalement la science-fiction qui décrit au plus juste l'imaginaire populaire, avec une avance certaine sur le monde des artistes et des architectes. La métropole du futur est déjà pensée dans ces documents – et pourtant non étudiés – des années 1900², qui mélangent hardiment la tour Eiffel, la Sorbonne, les quartiers parisiens, les gratte-ciel new-yorkais, le pont de Brooklyn et les métros aériens. Dès lors, pour l'architecture, tout se passe comme si, à son retard – réel ou supposé – sur la technique, caractéristique du XIX^e siècle, s'était ajouté un déficit d'imaginaire, la conduisant à s'établir aujourd'hui comme commentaire construit du monde contemporain. L'Opéra de Tokyo de Jean Nouvel est contextuel, objet enseigne isolé surnageant dans Tokyo, mausolée cosmétique de la signification perdue, constat ultime de la perte de ce tombeau où Adolf Loos voyait sinon l'origine, du moins la présence révélée de l'architecture. De même que les projets de Bernard Huet commentent Paris, le projet d'Euralille est un commentaire sur Lille, par Rem Koolhaas, parole sur un éventuel devenir métropolitain manhattanien : projet d'une continuité urbaine sur une structure existante d'un côté, transport interplanétaire de signes métropolitains de l'autre, sans lecture de la modernité réelle de la mégalopole européenne. Les projets de Shinohara s'inspirant du chaos supposé de la ville japonaise, de Tadao Ando se protégeant de la ville en se renfermant sur une cour intérieure, ou de Christian de Portzamparc, dont les propositions autour de la ville de l'Âge III tendent vers un immense jardin de sculptures habitables comme remède, les projets urbains – véritables natures mortes urbaines – d'Álvaro Siza, à Porto ou à Montreuil, sont autant de manifestations de la nécessité de prendre position sur un sol urbain totalement constitué – de le commenter, à la manière d'un cadavre exquis à prolonger³.

UTOPIE - DYSTOPIE - NARRATION

Manfredo Tafuri avait projeté les contradictions de son époque (les années soixante-dix en Italie) sur le projet de Le Corbusier pour Alger, dans lequel il voyait la fin de l'utopie. Manfredo Tafuri n'a semble-t-il jamais perçu que l'utopie, un monde idéalement et visuellement ordonné, était la définition même de l'architecture. Jamais Tafuri n'a pu dire que l'architecture et l'utopie étaient des synonymes. Des années cinquante à cette fin de siècle, l'architecture aura consommé l'utopie. En 1958, elle est devenue irréaliste science-fiction à travers les projets de Yona Friedman, de Kiyonori Kikutake, de Kisho Kurokawa – tout en pensant pouvoir agir sur le réel, transformer la société elle-même. Reyner Banham décelait dans ces mégastructures une attitude désespérée de l'architecte désormais dépourvu de prise sur le monde et se réfugiant dans un délire de surpuissance. Avec *l'Architettura radicale* – que l'on tient, suivant ici les analyses de Dominique Rouillard⁴, comme l'événement le plus important depuis l'après-guerre pour l'architecture actuelle – de Hans Hollein et des groupes italiens,

¹ La postmodernité architecturale telle que Charles Jencks avait pu l'entendre avait laissé peu de traces en France, et nous venons de réaliser avec Jean-François Lyotard sur un tout autre concept *Les Immatériaux*, et avions mis sur pied un important colloque « Architecture et Philosophie », publié sous le titre *Mesure pour mesure*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987). Le travail d'importation conceptuelle, d'esthétisation de la philosophie que les écoles anglaises et américaines conduisaient à partir de philosophes – Lyotard, Derrida, Virilio principalement – ne nous semblait alors pas acceptable.

² À l'exception de l'exposition « Paris des utopies » réalisée par Bertrand Lemoine à l'hôtel de Ville de Paris en 1998.

³ Alain Guiheux, introductions à Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Paris, Centre Pompidou, 1993 et à *La ville. Art et architecture en Europe, 1870-1990* du Centre Pompidou, 1994.

Superstudio et Archizoom principalement, l'utopie devient un roman négatif, une dystopie, l'inverse du projet de maîtrise et de bonheur qu'y voyaient les positivistes utopistes des mégastructures. Le mouvement radical se transformera en un récit (dont témoignent *Les Prisonniers volontaires de l'architecture*, 1972, Rem Koolhaas), en une parole, un commentaire, ainsi le projet pour Euralille. L'architecture est devenue narration, parole d'un désir de changement qu'elle se sait désormais seulement capable de raconter. Cette triade – utopie-dystopie-narration – décrit la situation de l'architecte contemporain. Une analyse des transformations intervenues ces trente dernières années sur le thème du logement social montrerait un glissement semblable. Il suffira d'énoncer les trois temps que furent les projets de Jean Renaudie à Ivry, d'Henri Ciriani à la Noiseraie et de Jean Nouvel à Nîmes : passage d'un sens de l'usage du logement et des relations sociales (Renaudie) à une conscience de la forme urbaine (Ciriani), puis à la proposition ou à la confirmation d'une image de soi à l'imitation des produits (Nouvel).

SYNTAXE

La collection d'architecture traite de la question du projet, et n'est donc en rien une collection de dessins ; d'où le fait qu'elle conserve nombre de traces graphiques d'une même aventure projectuelle, ainsi pour le projet magique que fut la Maison suspendue de Paul Nelson (1936)⁵. Si histoire il y a, ce sera celle de la manière de faire le projet⁶. Le rapprochement des démarches par-delà les époques, l'affirmation d'une continuité de la résolution de questions entre les architectes, représente l'un des axes de travail qui participe de l'idée d'une architecture réfléchissant sur ses propres propositions, relevant les unes et en inventant de nouvelles. On insistera sur quelques ruptures dont notre temps fait encore usage. La Maison de la publicité d'Oscar Nitschke (1937) introduit une façade entièrement dessinée par les publicités qui l'animeront, manière que Renzo Piano et Richard Rogers reprendront avec leur premier projet pour le Centre Pompidou, puis Jean Nouvel, avec les sérigraphies de l'Institut du monde arabe et les façades d'Euralille. Il n'y a plus, dans ce projet de Nitschke, de façade immuable et symétrique, mais une grille technique support d'inscriptions changeantes. Une telle remise en cause d'un traditionnel principe architectural – la conception de la façade – signifie que la lutte contre l'architectonique a été gagnée. Avec la Maison suspendue de Paul Nelson, c'est, plus que l'inversion de la transmission des efforts par la suspension, le vide, l'entre-deux, entre la paroi extérieure et l'espace habitable, qui est institué.

À l'extérieur, le domaine de la paroi ; à l'intérieur, celui de la composition plastique des volumes. Avec la Maison du peuple de Clichy (1937), l'immeuble devient mobilité, meuble, machinerie, appareil, dispositif : un toit mobile qui nous découvre le ciel, des planchers escamotables, des cloisons coulissantes. Jean Nouvel, lorsqu'il ouvre le toit des bureaux CLM/BBDO (1992), et Rem Koolhaas, lorsqu'il transforme l'ascenseur en pièce à vivre pour la résidence de Bordeaux (1998), en sont encore aujourd'hui redevables. Le ministère de l'Éducation

nationale (1970) de Joseph Belmont et Jean Prouvé inverse la position traditionnelle des ascenseurs et services dans les tours pour dégager au centre de vastes cours intérieures. Symétriquement, avec le concours pour la Bibliothèque de France, et reprenant là encore un projet d'Archigram, Rem Koolhaas « décide » de concevoir son bâtiment comme un « plein » (dévolu aux livres et à la technique) qu'il viendra ensuite creuser de salles et circulations. Avec les Bibliothèques de Jussieu, la division du bâtiment en étages distincts est effacée, en lui substituant une continuité d'espaces inclinés. Avec le Centre des congrès d'Euralille, il décrète que la programmation n'engendre pas une forme, et loge les fonctions sous un ovale unique, redécoupé en tranches ou en bandes fonctionnelles. Chacun de ces exemples exprime une remise en cause de catégories architecturales antérieures, des modes d'existence de données architecturales premières. C'est donc une interrogation sur les éléments primaires de la syntaxe de la discipline que cette collection manifeste⁷.

CONSTRUCTION ET FABRICATION

Une forme emblématique de modernité de l'architecture française réside dans l'importance accordée à la technique et à la fabrication, attitude transmise principalement par Marcel Lods, Vladimir Bodiansky, Jean Prouvé. Ce dernier est représentatif des croyances du mouvement moderne dans l'amélioration du sort de l'humanité grâce, notamment, au « logement du plus grand nombre », auquel on parviendra par ce « progrès » que constitue l'industrialisation du bâtiment. Cette croyance s'exprimera à travers une architecture fortement inspirée par le monde des machines – qu'il cherche moins à copier formellement qu'à comprendre constructivement, et plus encore à fabriquer (il sera propriétaire de son propre outil de production, l'usine de Maxéville). Plus que construire, « fabriquer » est devenu la question de la seconde moitié du siècle. Le pavillon du Centenaire de l'aluminium (1954) du même Jean Prouvé est une fabrication – comme on le dit d'un objet, d'un avion – et non une construction. Le Centre Georges Pompidou, repère naturel de la collection, hérite à la fois des architectures d'ingénieurs des XIX^e et XX^e siècles, de l'architecture transparente des grandes expositions universelles, de la Maison de Verre de Pierre Chareau et de la maison de la publicité d'Oscar Nitschke, encore de Fuller et de Prouvé, d'Archigram et de Cedric Price. Ceci vaut également pour un autre jalon de la seconde moitié du XX^e siècle, le pavillon d'expositions itinérant IBM réalisé par le Renzo Piano Building Workshop. C'est une forme du travail de l'ingénieur : un savoir de fabrication, plus que de calcul. Les travaux de Richard Rogers et de Norman Foster appartiennent à cette lignée des grands fabricants, entre constructeurs et designers.

L'Institut du monde arabe marque une transformation du thème de la fabrication, déjà sensible dans l'exagération rhétorique du bâtiment du Centre Georges Pompidou – la construction importe moins que le carénage, pour un édifice qui s'approche du design –, mouvement qui sera prolongé par les travaux de Dominique Perrault, de Jean-Marc Ibos et Mirto Vitart ou de Dominique Lyon.

4 Sur ce thème, voir Dominique Rouillard, « "Radical" Architettura », *Tschumi, une architecture en projet : Le Fresnoy*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

5 Sur la Maison suspendue, voir le dossier de Jean-Paul Robert dans *l'Architecture d'aujourd'hui* (Paris), n° 316, mai 1998.

6 Sur cette question, Hubert Damisch, « L'architecture au musée ? », conférence prononcée au Centre Georges Pompidou en 1992, à l'occasion de la première présentation de la collection d'architecture dans l'exposition « Manifeste », publiée dans les *Cahiers du Musée national d'Art moderne* (Paris), n° 42, hiver 1992, puis reprise dans *Skyline*, Paris, Seuil, 1996.

7 Le travail sur la syntaxe est souvent un moyen valide de distinction entre les œuvres qui appartiennent au registre de la pratique professionnelle et celles qui ressortissent à la pratique inventive.

réinstaller un architecte-artiste, lequel, sans doctrine réelle, ne parviendra qu'à exulter. Les architectes d'alors prétendent à une dernière synthèse des arts, mais la sculpture rend seulement possible une « libération ». La fuite sculpturale assure la continuité, sous une autre forme, des grands « gestes » ou « partis » de l'école des Beaux-Arts, nostalgie dont il sera toujours difficile de se défaire. C'est sociologiquement qu'il faudrait penser quelques manifestations contemporaines du retour à la forme, qui tentent d'imaginer envers et contre tout l'existence de l'architecture comme pure forme – et sans rien d'autre. L'architecte français retrouve ici la tradition du parti et le refuge dans une supposée posture artistique. Une figure isolée comme Émile Aillaud introduisant dans le paysage urbain un symbolisme sculptural est également représentatif d'un architecte-artiste penché sur le bien-être du peuple, mais moins inadapté qu'on ne le croit à traiter la commande du logement social.

Ces différents développements ont pu avoir lieu sans que Frederick Kiesler ait eu de répercussions en France, sans que les travaux de Hans Hollein y aient davantage laissé de traces. D'autres passions formelles ont trouvé leur objet dans la métaphore qu'a été pour l'architecture française « l'aile d'avion ». Parallèlement au projet de Jean Nouvel pour l'Opéra de Tokyo, Renzo Piano construisait à Bercy un centre commercial en forme de dos de baleine, thème repris pour l'aéroport du Kansai, cette fois en relation avec celui de *L'Envol* de Brancusi (ces projets sont antérieurs aux travaux de Toyo Ito sur le même sujet). La forme globale s'y impose à la fois comme carénage¹¹ (comme objet fabriqué), comme critique d'une définition de l'architecture en tant que jeu de volumes et, plus contextuellement, comme besoin de silence dans une période de gesticulation postmoderniste. Enfin, l'environnement sculptural tel qu'il apparaît dans le projet des « folies » du parc de la Villette de Bernard Tschumi, après une transition par la Grande-Bretagne et le travail de Peter Cook, a été une nouveauté pour l'architecture française, tout comme l'apport des premières publications des projets de Zaha Hadid.

L'ARCHITECTURE, ENTRE SITUATION ET FICTION

Bernard Tschumi a développé ses projets à partir d'une démarche cultivée au contact des expériences de Candilis et de Woods – la trame des folies de la Villette en est la trace –, de la théorie du cinéma et de la philosophie contemporaine française. En faisant appel à des savoirs autres, il confère à ces savoirs une fonction d'adjuvants, voire de véritables instruments. Parallèlement à la valeur « d'activation de la pensée » qu'ils produisent, à l'attention théorique que nous avons soulevée précédemment, ces projets participent également d'une architecture de situation, qui travaille sur des procédures et tente de modifier la lecture de l'environnement. Le projet de l'école du Fresnoy ne compte pas comme réalité ou design matériel, mais comme mise en scène des bâtiments préexistants sur le site et de leur compréhension comme fiction. La « réussite » du projet n'est pas l'apparence de la construction terminée, mais la possibilité qu'elle donne à Alain Fleischer d'y tourner, donc celle d'exister comme décor¹². La commande singulière d'une villa à Floirac permettra à Rem Koolhaas d'élaborer un projet qui lui

aussi ne tient pas tant d'une qualité formelle – qui occupe ici un rôle d'accompagnement – que de la possibilité d'y jouer une efficacité symbolique de reconstitution ou de reconstitution de soi à travers un dispositif là encore fictionnel, où semblent réunis comme les ingrédients de la dramaturgie d'un scénario de film. Également encyclopédie du savoir de l'architecture moderne sur la villa, d'Eileen Gray à Mies van der Rohe ou Albert Frey, autocitation aussi, ce projet nous interroge dans cet épuisement de la somme intellectuelle, sur la possibilité à penser désormais ces objets en tant que lieu de résidence. Comment imaginer le statut de la « maison » au regard de nos interrogations actuelles sur l'espace neutre et banalisé¹³, sur notre occupation nomade du territoire, et sur notre définition, comme sujet, non pas par notre domicile, mais par nos actions, nos perceptions, nos sensations ? Ces ouvrages-là tiennent leur effet non pas de leur présence, mais de leur fonctionnement en tant que dispositif, de ce qu'ils engendrent au-delà d'eux-mêmes. Le projet n'est pas achevé parce qu'il est construit, il vise à produire des effets en dehors de lui.

Un nouveau classement des édifices s'installe : 1. ceux qui tiennent leur qualité de leur réalité physique, en tant qu'objet ; 2. ceux qui tiennent leur qualité de ce qu'ils permettent, de ce qu'ils engendrent au-delà d'eux-mêmes : machines à percevoir, machines à inventer des usages.

LE SUJET CONTEMPORAIN

L'architecture « moderne » s'est forgé des images du sujet. Il y a une invention romanesque du sujet de l'architecture moderne : Tony Garnier s'imagina lui-même, individu moderne, vivant aussi dans un environnement antiquisant, dormant sur un lit en béton au milieu de fresques de paysages romains, Lyon – son univers – étant devenu un monde parfaitement méditerranéen : calme et bleu, antique. Ses maisons auront toujours ce caractère antique, que confirment les personnages qui habitent ses aquarelles. Le Corbusier s'invente un boxeur stupide (qu'admire sa femme de ménage) qui se résume parfois à un simple tube digestif ou à un appareil respiratoire. Ce sujet peut s'émouvoir devant les objets à réactions poétiques, mais il n'a ni inconscient ni sexualité. Le mode de vie fut un thème pour le Ciam de La Sarraz (1928) qui attend du « consommateur » (celui qui commande la maison ou qui l'habite) une révision de ses exigences dans le sens d'un réajustement aux nouvelles conditions de la vie sociale. Un tel réajustement se manifestera par la réduction de certains besoins individuels désormais sans raison véritable, et le bénéfice de ces réductions favorisera la satisfaction aussi large que possible des besoins actuellement comprimés du plus grand nombre. De Leonidov à Hilberseimer, Kahn ou aux membres de Team X, et d'Archigram ou d'Archizoom à Ito ou à Sejima (avec le consommateur nomade), il y a invention-construction du sujet. Les architectes contemporains, abandonnant tout projet progressiste, ont laissé la représentation et l'invention fictionnelle du sujet à d'autres fabricants d'images cinématographiques, journalistiques ou publicitaires, alors même que « l'existence » n'a jamais été autant individualisée.

¹¹ Sur cette question, Rough, Michael, « Encore la question de la limite », *Cahiers du CCI* (Paris), n° 2, 1986.

¹² *Les grands artistes et le veilleur de nuit*, film d'Alain Fleischer, Le Fresnoy 1997.

¹³ Guiheux, Alain, « Neutralités » in *Lieux ? de Travail*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

Moins que les autres activités créatrices traditionnelles, l'architecture ne se laisse saisir sous une forme unique : le bâtiment construit. Elle n'est pas séparable de l'idée de projet – c'est le sens de la collection du Centre Georges Pompidou, même si ce postulat ne va pas sans poser problème. Le dessin et la maquette participent de la définition même de l'architecture au point qu'ils peuvent en apparaître comme les « originaux ». De la Cité industrielle de Tony Garnier au Paris spatial de Yona Friedman, ces projets restés à l'état de projet auront eu plus d'importance que la chose réalisée, une histoire de l'architecture passant bien évidemment par des projets qui n'ont pas vu le jour. L'architecture a développé dans son histoire, théories et doctrines, exprimées au travers de traités ou de manifestes. Cette dimension théorique est consubstantielle à l'architecture, elle ne pouvait pas exister sans sa théorie, et par conséquent ces publications n'ont pas pour rôle de documenter, elles sont partie intégrante de l'architecture elle-même.

L'architecture n'existait pas sans ses références, ses modèles ; l'importance des photographies de silos à grains pour Gropius et Le Corbusier, des raffineries pour Isozaki et Archigram. Des documents comparables existent pour les architectes contemporains : une rampe d'arrosage pour Norman Foster, un intérieur d'usine pour Jean Nouvel, au moment où il conçoit son projet pour le parc de La Villette. Il n'y aurait pas d'architecture sans sa représentation photographique, qui a permis la diffusion à tous les architectes d'une esthétique sinon partagée, du moins compréhensible par chacun, et point de départ de nouveaux projets. Pour témoigner de l'architecture récente, notre tentative a consisté, sur un projet de Rem Koolhaas – la villa Dall'Ava, à Saint-Cloud – à filmer l'édifice comme si notre caméra était chargée d'effectuer le relevé du géomètre, ou le relevé anthropométrique de la villa. La représentation traditionnelle du dessinateur a été reprise, la caméra filmant sur le mode de l'élévation, de la coupe, du plan-masse lorsqu'elle vient prendre le bâtiment par le dessus. Une collection d'architecture est confrontée aux changements de nature des outils de représentation et de conception. L'informatique a fait prendre conscience à ses utilisateurs de questions traitées avant eux par d'autres, principalement par Archigram. Plus importante sans doute est la distinction qui s'introduit aujourd'hui entre un espace dessiné et un espace calculé, entre un logiciel de dessin et un logiciel de calcul, ce dernier dessinant également, mais sur d'autres données, et le dessin pouvant se déformer sous l'action des charges, du vent ou des tremblements de terre.

Certaines réalisations se prêtent à la conservation de fragments, ainsi lorsque l'édifice est répétitif ou industrialisé. Le fragment de façade est représentatif de l'ensemble. Une collection ne peut pas éviter non plus la question de l'édifice à échelle grandeur. La collection du Centre Georges Pompidou, attachée à l'un des plus importants bâtiments de la seconde moitié du xx^e siècle, ne devrait-elle pas conserver également d'autres édifices ? Le premier et le plus en accord serait alors la Maison de verre de Pierre Chareau.

Établir une collection éducative et historique de l'architecture, démontrer le fonctionnement de la conception des projets, cette ambition est conservée pour la présentation de l'architecture contemporaine. Collectionner le contemporain impose de questionner la transformation des concepts de projet utilisés par les générations précédentes. Alors « collectionner l'instant » devient possible, comme nous l'avons développé dans l'introduction à Architecture instantanée, Nouvelles acquisitions (Centre Pompidou, 2000).

Qu'en est-il aujourd'hui d'une histoire ou d'une théorie de l'architecture, dès lors qu'elles se développent désormais dans l'instantané de l'actualité et, qui plus est, qu'elles participent au plus près, de par leurs choix, à l'évolution en temps réel de l'architecture elle-même ?

Telle est la condition contemporaine de l'architecture, que souligne Sanford Kwinter, marquée par la non-séparation entre une dimension conceptuelle et critique, spéculative et non seulement déductive, et le travail de projet. Sanford Kwinter décrit notre situation à partir de la construction de Beaubourg, héritier et symbole de la pensée ouverte par 68, avant-courrier de la globalisation et de la circulation généralisée de l'information. Il est des édifices – rares – qui rendent matérielles les tensions d'une époque et convoquent de nouvelles valeurs ; Beaubourg fut l'un d'eux, pour les « années 68 ». L'architecture n'est pas un miroir involontaire du social : non seulement elle nous donne à voir tels que nous sommes, mais elle nous « démontre », teste notre capacité à agir et à changer. C'est à l'aune de ces valeurs globales que d'autres, le temps venu, jugeront les transformations effectuées sur le bâtiment, désormais réouvert. Joan Ockman montre de son côté que, vingt ans après Beaubourg, le concours de 1991 pour le Guggenheim de Bilbao aura joué un rôle similaire, entrant en résonance avec la société basque.

RÉPLIQUES

L'émergence puis la chute rapide de l'architecture postmoderne, voire son remplacement par une « supermodernité » – terme que Hans Ibelings a justement proposé – dont nombre des projets issus de la collection participent, ont témoigné d'un rythme de renouvellement par lequel on ne pensait pas l'architecture concernée. Les changements de position des quarante dernières années pouvaient aisément se ranger dans une suite explicable et linéairement compréhensible : Team X, mégastructures, architecture radicale, retour à l'histoire et à la ville (européenne), postmodernité. L'actualité montre des démarches beaucoup plus individualisées, mais reliées par la reconnaissance des médias (dont le musée aussi fait partie). L'intrication des médias et de l'architecture n'a jamais

sens où l'entendait Jean-François Lyotard, d'une poursuite des interrogations de la modernité. L'architecture comme action – et l'on peut s'interroger sur l'absence, dans la pensée architecturale, du pragmatisme, de Peirce à Rorty, et de la théorie de l'action –, abandonnant sa tradition esthétique, plastique et formelle, retrouve une efficacité et s'intéresse à l'effet produit pour quelqu'un – il y a un destinataire de l'œuvre. Elle hérite de l'utopie du réel, au sein des contraintes et des limitations, des lieux tels qu'ils sont, de cette négociation tendue avec le réel. Il s'agit de faire bifurquer le récit et de créer de nouvelles situations à partir d'un engagement.

FICTION - LA BOÎTE DE PANDORE DE L'ARCHITECTURE ?

Fiction, entretien avec Éric Sfar publié dans Archistorm (juillet-août 2007) sous le titre « La boîte de Pandore de l'architecture ? », fait retour sur notre compréhension de l'architecture comme récit ou fiction.

Éric Sfar : Le recours à la fiction et son questionnement ont été continus dans l'histoire des arts et des sciences humaines, qu'en est-il en architecture ?

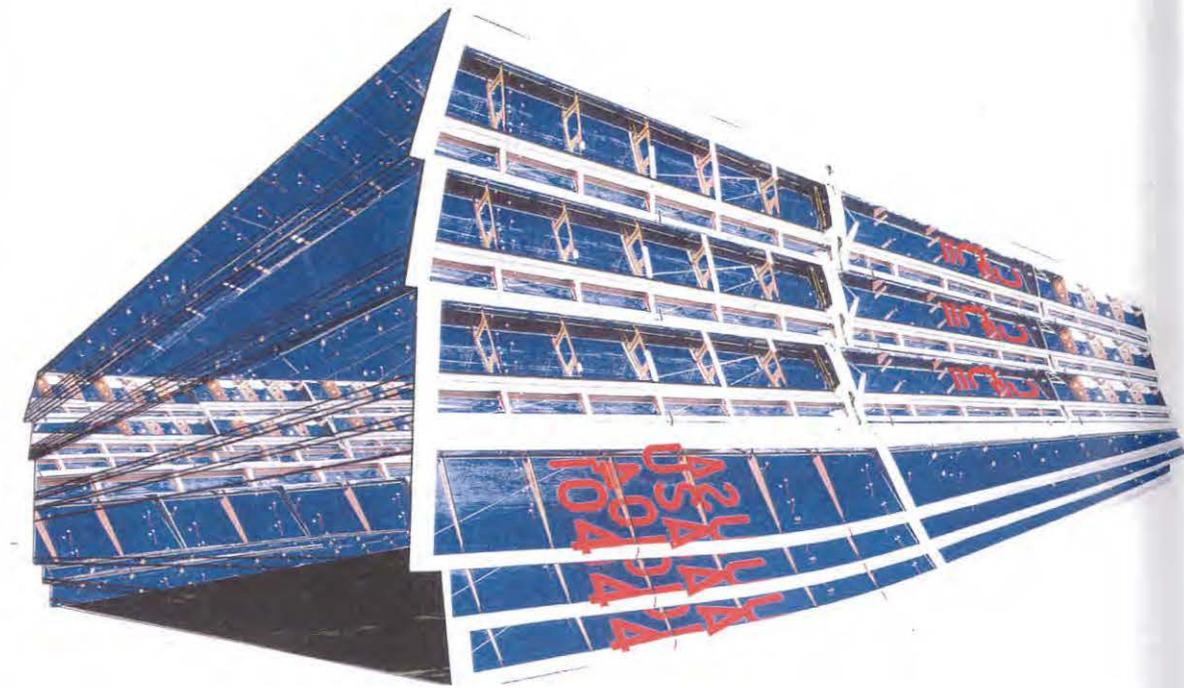
Alain Guiheux : Pour l'actualité qui nous concerne, la première prise de conscience de ce thème est liée aux conférences de Philip Johnson, dans les années cinquante, au cours desquelles ce personnage terrifiant prend conscience du fait qu'il n'existe plus une doctrine unique, mais que les architectes vont devoir changer d'idole chaque année. Dès lors, c'est l'ouverture de la boîte de Pandore, l'ouverture du récit, de la fiction.

La seconde, c'est l'avènement de la postmodernité lorsque Charles Jencks publie *Le Langage de l'architecture postmoderne*. Que l'architecture puisse, elle aussi, parler était une question déterminante dans un moment où la linguistique et les sciences du langage étaient dominantes. Il faut en revenir également à un moment intermédiaire, celui de l'architecture radicale. En poussant à l'excès la logique du fonctionnalisme, Andrea Branzi et Adolfo Natalini ont inventé l'idée d'une utopie négative et ont produit des projets à partir de récits de catastrophe. Si l'Utopie est un projet, la contre-utopie ne peut être qu'une fiction. La force de Koolhaas a été de comprendre leur travail comme récit et de le capter pour en faire son diplôme. Au travers de ces trois moments, réémerge la fiction...

E.S. : L'architecture occidentale a-t-elle toujours été considérée comme un langage ?

A.G. : Jusqu'au XVII^e siècle, pour des gens comme Claude Perrault, l'architecture n'est pas un langage. Par contre, le langage, la pensée, la rhétorique, la littérature sont des architectures. Au tout début du XVIII^e siècle, on voit apparaître des textes qui disent l'inverse : « L'architecture est un langage ». Cela culminera dans l'architecture parlante de tout le XVIII^e siècle français. Les sciences du langage comme modèle de pensée dominant ; et à l'inverse, l'architecture, à ce moment-là, devient un modèle dominé, elle n'existera plus comme modèle, mais comme métaphore. On trouvera bien encore des métaphores architecturales chez Saussure, mais c'est dérisoire.

E.S. : Quelle différence d'usage notez-vous entre théorie, doctrine et fiction en architecture ?



Bâtiment média, projet d'agence de communication, Architecture Action 2001.

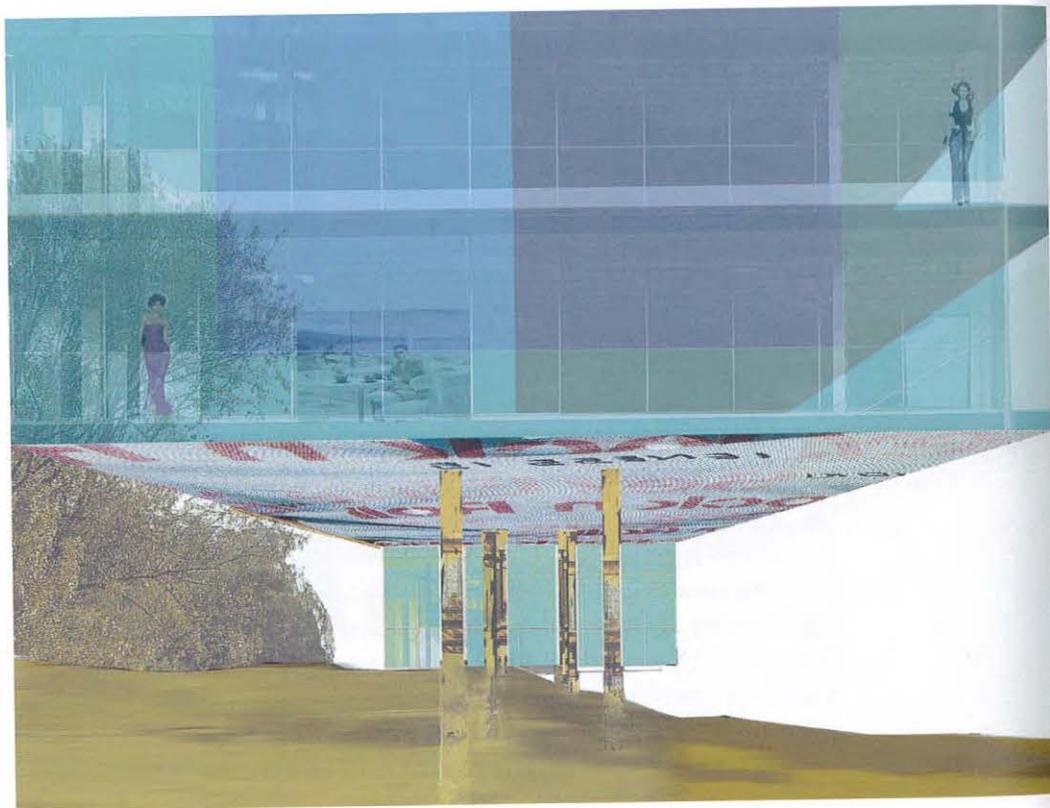
A.G. : Depuis Manfredo Tafuri, la théorie est un moment critique de description des idéologies et des croyances architecturales. Elle n'est plus un énoncé de ce qu'est l'architecture, ni une explication de la manière de faire des projets, mais une déconstruction de la structure des œuvres et du discours.

La doctrine : pour faire, l'architecte a besoin de règles d'engendrement et de préceptes. Il doit se constituer des outils quasi automatisés de pensée et d'action qui lui permettent d'agir, des modèles, des textes, des images, des opérateurs mentaux, des manières de représenter... Lorsque l'architecture est, comme aujourd'hui, très largement inféodée à la séduction d'objet, la doctrine devient simplement la tentative de fabriquer l'objet le plus séduisant du monde. C'est quelque chose que l'on doit à des designers comme Raymond Loewy et Norman Bel Geddes qui dessinaient un bâtiment comme un bateau, une locomotive ou une bouteille de Coca-Cola. De Norman Bel Geddes à Jean Nouvel, il y a une filière totalement continue. Je ne suis pas opposé à la séduction d'objet, mais je m'intéresse aux fictions qui sont perfectibles et ré-inventables, par la personne qui en use. La première fois que Beaubourg a été ouvert, ça a été un sentiment énorme de découvrir petit à petit les toits de Paris par cet immense escalator. S'il y a une vérité de l'architecture aujourd'hui, c'est celle de tous les ordres de l'usage, symbolique et imaginaire, performatif. C'est en cela qu'elle est virtuelle : dans le potentiel d'invention des usages (y compris transgressifs). Les pages de Benjamin sur l'architecture comme accoutumance nous montrent qu'on apprend à être en fréquentant l'espace, en usant des objets. Les objets nous accueillent au monde, ils sont le dépôt de la civilisation. C'est d'abord par eux que le monde se transmet. Un marteau transmet une culture comme les vêtements, comme un ballon qui roule dans lequel on tape. L'architecture est un de ces objets-là, qui transporte et transmet la culture.

E.S. : Et la fiction ?

A.G. : Où cela commence, où cela finit ? C'est proprement indécidable. L'art minimal aussi raconte une histoire, évoque et transporte., Mais si vous n'en avez pas, et bien, vous ne pouvez pas faire d'architecture. L'architecture a utilisé dès le départ une fiction.

Dans la pensée classique, il y a toujours eu comme un regret que l'apparence extérieure des objets ne rende pas suffisamment compte de leur être intérieur. Et le travail de l'art était de faire des objets qui correspondraient mieux, voire d'être exactement ce qu'ils sont. La science moderne nous apprendra tout le contraire. Elle nous apprendra que l'intérieur des choses n'a pas à voir avec l'apparence. Elle a été fondée, justement, sur cette dichotomie fondamentale. L'architecture va jusqu'à Le Corbusier développer toujours cette idée que le bâtiment doit raconter aussi bien la manière dont il est construit, que ce qui s'y passe. C'est toute l'histoire de l'architecture parlante. Une prison doit être austère, une maison close doit dire à l'extérieur qu'elle a un rapport au sexe. Toutes choses que la postmodernité avait redécouvertes. Dès que l'architecture a existé, elle a été truffée de fictions à différents niveaux, tout en regrettant qu'elle ne puisse pas dire plus. L'architecture s'est toujours vécue comme un déficit de récit.



Logement maximum,
Architecture Action, 2001.



Centre d'information, Valognes,
Architecture Action, 2011.

E.S. : La fiction est également utilisée comme règle d'engendrement où la démarche est plus valorisée que le projet.

A.G. : C'est apparu en même temps que le livre de Tafuri *Théorie et Histoire* sortait. Des théoriciens de la littérature ne se sont plus intéressés à l'analyse de l'œuvre faite, ou à la poétique, mais à la poïétique, c'est-à-dire à la manière d'engendrer les œuvres. Ce déplacement de l'œuvre faite vers la manière de la faire est caractéristique de toute la « modernité ». Duchamp s'est intéressé à la logique d'engendrement. Le Corbusier s'intéressait lui aussi à la manière d'engendrer, même dans la manière dont il faisait ses projets. Quand il compare la Villa Savoye, le Weissenhof, la Villa de Garches et la villa La Roche, il compare des méthodes de projection. Et c'est aussi la période intéressante d'Eisenman, celle de ses premiers projets, ses maisons numérotées, avec un travail proprement théorique sur la recherche de logiques d'engendrement. C'est une caractéristique du ^{xx}e siècle, que l'on va trouver partout. J'ai vu nombre d'étudiants travailler sur Poincaré selon l'idée qu'un algorithme pourrait produire un projet performant, surprenant. La démiurgie de cette fiction sans intérêt est néanmoins intéressante comme fiction ; la production totalement calculée du projet.

E.S. : À quel moment la fiction de l'architecte peut devenir une fiction collective ?

A.G. : Que le scénario disparaisse ensuite dans l'objet fait et qu'il ne soit pas perceptible pour le visiteur et l'utilisateur, peu importe. L'architecte aura eu besoin d'une histoire, d'un scénario pour penser son projet, pour l'imaginer. Il l'a sans doute imaginé de manière presque réelle, dans une manière de vivre le bâtiment, que, par la suite, ce soit un autre récit qui en ressorte, l'architecture est simplement là, et est la plus belle démonstration de l'œuvre ouverte.

E.S. : Ce mode d'engendrement de l'architecture n'est-il pas l'un des derniers moments où l'architecture rêve encore de pouvoir se projeter seule ? Les réflexions contemporaines sur les modes de conception replacent l'architecture dans un jeu d'acteurs élargi. Le « Deep Planning » d'UN studio ou l'*orgware* des Crimsons sont-ils encore fictionnels par exemple ?

A.G. : Qu'est-ce qui, à un moment donné, peut faire que les gens travaillent ensemble ? Qu'est-ce qui va faire que les gens vont s'engager dans votre projet ? Parce que l'histoire que vous racontez est la plus juste dans tous les sens du terme, fonctionnellement, économiquement, techniquement et surtout fictionnellement. À un moment donné, le critère de la fiction réalisatrice est décisif. Et c'est étonnant de voir comment la pensée politique et son storytelling peut rejoindre la parole d'architecte. Tous deux veulent réaliser la fiction.

DISPOSITIF 3

Le dispositif apparaît dans la Grèce antique et n'a pas quitté l'architecture, avant de s'appliquer à l'ensemble des productions humaines. Ce texte est le complément de nos publications sur le thème depuis 1996.

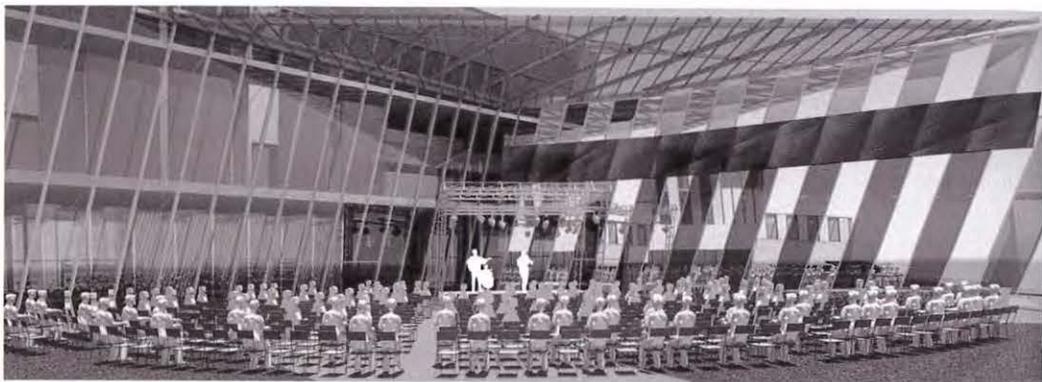
Le dispositif n'est pas réductible à un effet de la théorie contemporaine. Tous ces mots antiques, qui s'appliquent au langage comme à l'architecture, fabriquent des stratégies de projets pour transformer la réalité : « La disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties, en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune. [...] La distribution consiste à avoir égard à l'usage, auquel on destine le bâtiment, à l'argent qu'on veut y employer, et à la beauté que l'on veut qu'il ait. Car il faut d'autres desseins pour une maison dans la ville que pour une maison à la campagne qui ne doit servir que de ferme et de ménagerie ; et la maison qu'on fait pour les bureaux de gens d'affaires doit être autrement disposée que celle que l'on fait pour des gens curieux et magnifiques, ou pour des personnes dont la haute qualité et l'emploi dans les affaires publiques demande des usages particuliers¹. » Les outils traditionnels de l'architecte – la définition et l'adaptation du programme, l'adaptation aux moyens, au rang social des clients – visent cette mise en cohérence qui permettra le bon déroulement des pratiques attendues. Cette apparente banalité organise la vie telle qu'elle doit se dérouler, elle est donc peu visible dans ses effets, contrairement au dispositif comme contrainte qui intéressait Michel Foucault.

Vitruve utilise aussi le mot *oeconomia* à la place de distribution, c'est-à-dire quelque chose comme la gestion de la maison, ou aujourd'hui le management. *Dispositio* correspond aussi à l'organisation du plan. Distribution est la planification ou la conception du projet en fonction des gens pour lesquels on travaille. La notion d'organisation est une forme ou partie du dispositif.

Le travail du plan, parce qu'il organise des passages, en favorise certains et en empêche d'autres, est un dispositif primaire. La *dispositio* est l'art de la distribution, c'est un art du placement, de la stratégie. Mais au bout du compte, tout ce que manie l'architecte est de l'ordre du dispositif : un escalier, une porte, une fenêtre (une fenêtre à l'ancienne avec des volets en bois, vous ne désignez pas le même monde que si vos prenez des coulissants en acier). À quoi cela sert de dire que ce sont des dispositifs ? Ça sert à faire des projets qui savent qu'ils modifient la vie.

On a dit que le dispositif est la manière d'arranger ou de disposer en vue d'un effet auquel l'arrangement ne se limite pas. « Dispositif » est un terme efficace pour étudier la société contemporaine. Dispositif décrit tout ce qui nous transforme, et comment cela nous transforme, aussi bien les objets fabriqués, les bâtiments, les vêtements, les maquillages, que les stratégies d'organisation.

¹ Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1673. Voir sur l'ancrage historique des notions de distribution, disposition / *dispositio*, Guiheux, Alain, Rouillard, Dominique, *Si on peut dire en architecture, Cahiers de la recherche architecturale* (Paris), n°18, 4^e trim. 1985.



Pôle culturel (musée, conservatoire, école d'art, salle de musique contemporaine) La Roche-sur-Yon, Architecture Action, 2010.

Le dispositif demeurait une contrainte pour Michel Foucault qui se déplacera de la contrainte physique, la torture ou la prison, vers une prise en compte large de la vie : « Il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent². » On aura une vision du dispositif comme outil de contrôle, chez Foucault, Deleuze ou aujourd'hui Giorgio Agamben³. C'est le plus souvent vrai dans les objets produits par le capital. Tout produit informatique est un outil de contrôle et de surveillance et un outil d'aliénation, qui nous donne l'illusion d'être plus libre. Une conquête « attendue » depuis les années cinquante a été qu'il puisse exister une architecture « distractive », conséquence immédiate de l'esthétisation du monde. On a dit que si la réduction de l'architecture au statut d'objet a un sens, c'est celui de correspondre à une esthétisation de la vie. Le ludique caractérise une architecture d'objets : il y a un devenir design de l'architecture caractéristique de la postmodernité. L'architecture nous a appris à aimer les objets, pour que nous consommions. Aimer les objets était une nécessité à nous inculquer pour le capitalisme. Le capitalisme a ouvert la définition de soi par un ensemble de « style de vie » qui est également l'horizon de l'architecture, qui ne produit d'ailleurs que cela. Les objets, les vêtements, les cosmétiques sont de formidables dispositifs symboliques qui ont transformé totalement les comportements depuis les années trente, en particulier l'invention permanente du féminin. La maison de Bordeaux permettait d'identifier le dispositif comme une procédure commune aussi bien à l'architecte, au shaman, au psychanalyste (l'efficacité symbolique de Lévi-Strauss). La difficulté est la limite que l'on donne au dispositif, car il concerne toutes les procédures d'acculturation, tout ce qui fabrique le sujet contemporain, c'est-à-dire tout ce qu'il rencontre ou côtoie, ce qui passe sous ses yeux. Percevoir c'est changer. C'est une notion aussi vaste que celle d'habitus, elle le précède et se penche sur les procédures qui créent les habitudes et les manières d'être.

Le Corbusier en se saisissant de scènes existantes proposait en même temps une manière d'être. Comportez-vous comme sur un transatlantique. Le deck d'un transatlantique est recréé afin que nous reproduisions les perceptions, les sentiments des passagers. Reproduisant le décor, on attend la reproduction des comportements. Aussi absurde que cela puisse paraître, les situationnistes exprimaient presque la même idée : Constant et Debord, *Déclaration d'Amsterdam* (1958) : « Le programme minimum de l'I.S. est l'expérience de décors complets, qui devra s'étendre à un urbanisme unitaire, et la recherche de nouveaux comportements en relation avec ces décors. [...] La construction d'une situation est l'édification d'une micro-ambiance transitoire et d'un jeu d'événements pour un moment unique de la vie de quelques personnes ». Ces deux mondes se haïssent, mais ils ont un point commun, la création de situations et d'expériences.

Les dispositifs ne sont pas a priori répressifs ou libérateurs. Ils sont là, produits ou manipulés, dans la compréhension ou de ce qu'ils sont. Les objectifs ou les

² Foucault, Michel, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, 1994.

³ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.



Pôle culturel (musée, conservatoire, école d'art, salle de musique contemporaine) La Roche-sur-Yon, 2010.

4 Genestier, Philippe, «Faits et méfaits de l'urbanophilie», *Raison présente* (Paris), n° 2, 1992.

5 *Ibid.* : «L'expression "espace public" est particulièrement parlante : on remarque qu'au travers d'elle et au moyen d'elle les locuteurs affirment implicitement, mais péremptoirement qu'il existe une relation nécessaire entre le sens propre et le sens figuré, comme si un entremêlement, voire une consubstantialité reliait la ville et la politique. Or, c'est là un contresens car l'expression "espace public", au sens politique du terme, tel que l'a imposé Jürgen Habermas, n'a rien de spatial, puisque tout au contraire, il s'agit de la sphère médiatique et délibérative qui se déploie dans la culture bourgeoise de manière de plus en plus médiatisée et délocalisée. Or, aujourd'hui via cette expression, nombre d'auteurs et d'acteurs sociaux, sociologues (Isaac Joseph, notamment) et urbanistes, assimilent l'espace physique urbain à l'activité démocratique».

effets peuvent être contradictoires. Notre travail est l'analyse de la modification de nous-mêmes par l'architecture, dans notre gestuelle la plus complète, l'architecture comme expérience. Ce centre le plus évident de l'architecture est l'invention du sujet contemporain, l'équivalent de l'homme universel de l'architecture moderne, ce citoyen universel que nous recherchons, que nous soyons essayiste (Paul Virilio), philosophe (Toni Negri), ethnologue (Richard Sennett), ou sociologue (Alain Ehrenberg). C'est ce sujet contemporain qui est constamment formé ou réformé ou régulé par tout ce qui nous entoure au travers des dispositifs que nous produisons, des lois aux objets.

Lorsque la ville n'a plus été physiquement un intérieur, elle a été réagencée par l'homme des foules et l'homme-spectateur. Le contemporain d'aujourd'hui a éliminé la ville pour y inscrire ses stratégies, dispositifs, récits. Nous décidons de notre environnement et de sa forme. Le choix culturel a remplacé la nature et la raison. Imaginer l'architecture de la grande échelle, c'est inventer des histoires partagées, déterminer des ambiances de territoires, ce que l'on ressent quand on se déplace. La représentation spatiale des grands territoires s'affirme comme un outil d'orientation et de décision. Dès lors, donner forme à une région ou donner forme à un objet ou une architecture relèvent d'une démarche de projet semblable, visant à établir la situation d'attractivité la plus favorable. Cette énorme nouveauté – le territoire est dans sa totalité manipulable – conduit à mettre en mouvement un projet – une orientation positive au futur de l'urbanisation – à une échelle jusqu'alors inconnue. L'aménagement du territoire devient une stratégie d'attractivité dont les outils sont aussi ceux du design de produit – visible, perceptible, émouvant. La région sera aussi séduisante et attirante que la ville-capitale.

Un immense engouement pour « la ville », une urbanophilie⁴ toujours plus démesurée. Chaque réunion de maires et d'urbanistes voit s'accroître à l'infini un récit de ralliement – « la ville » et son pendant, le projet urbain. L'espace public est géré au plus près en impliquant l'habitant (son confort et sa sûreté) : « la ville » est l'agencement de l'échange entre les habitants et le personnel politique. L'espace public⁵ est devenu progressivement publiquement privatisé ou individualisé. « L'intérêt général » s'effaçant devant « le bien singulier » du citoyen administré devenu usager-consommateur, il n'est plus besoin de le définir ou de le défendre, mais simplement d'y répondre. « La ville » est donc un dispositif d'échange de services entre une profession (le personnel politique) et ses mandants. Alors que les idéaux d'universalité s'enfuient, « la ville » est rechargée d'une sacralité communicante. On parle de ville, mais il s'agit d'une habitude. Ainsi l'emploi du mot de ville est devenu de plus en plus problématique. Pour concevoir les projets d'Architecture Action, nous employons des notions différentes :

Dispositif, situation construite, concentrateur d'activités, maximisation des échanges, plan potentiel, urbanisme des sensations, urbanisation des continents, ville de chacun. Les thèmes sont, par exemple, le territoire comme intérieur, le territoire du luxe, récit qui génère l'environnement. Le design du territoire inverse les objectifs (la vente) et les moyens (la forme) du design. À l'opposé du *branding*, le design actif que nous mettons en œuvre vise à transformer les

situations urbaines en engageant des dispositifs dynamiques. Les dispositifs ou machineries conduisent vers d'autres postures d'action, d'engagement et de plaisir, tout comme ils favorisent les rapprochements et les interrelations stratégiques. Nous sommes loin de cet amourachement d'où sortira le nouveau citoyen local et urbain.

SOURCES DES TEXTES

- « Immatériaux », Alain Guiheux, *L'ordre de la brique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- « Humeurs d'Espace », *Au temps de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1983.
- « Levée de rideau », Hugh Ferriss, *La Métropole du Futur*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
- « Entrée sur la scène urbaine », *Urbanisme : la ville entre image et projet, Cahiers du CCI* (Paris), n° 5, Paris, Centre Pompidou, 1988.
- « Des films à la place des tableaux – 1991 », *Palais* (Paris), printemps 2012.
- « Ligne de front », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 69, mars 1996.
- « L'architecture est une exposition », *Archithèse* (Zurich), n° 3, mars, 1996.
- « Fast histoire », Alain Guiheux (éd.), *Archigram*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- « Vers l'invisibilité constructive », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 455, novembre 1999.
- « L'architecture est un dispositif », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 95, mars 1999.
- « Architectures-action », *Parpaings* (Paris), avril 1999.
- « Dispositifs », *Reading MVRDV*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003.
- « Pour un urbanisme de situation », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 98, mai 1999.
- « Utopie faible : architecture-action », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 448, avril-mai 2000.
- « Burst City », *Quaderns* (Barcelone), n° 224, 1999.
- « Urbanisme : Paris - Ivry », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 122, février 2002.
- « Mobility », catalogue *Biennale d'architecture de Rotterdam*, 2002.
- « Plan Potentiel », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 468, octobre-novembre 2003.
- « Un urbanisme des sensations », Alain Guiheux (éd.), *La ville qui fait signes*, Paris, Le Moniteur, 2004.

« Barcelone, il faut finir le forum », *Architecture Mouvement Continuite* (Paris), n° 152, mai 2005.

« Treize projets pour Lille-Métropole », Alain Guiheux (éd.), *La ville qui fait signes*, Paris, Le Moniteur 2004.

Le territoire du luxe, 10 ans donc !, Paris, Sens et Tonka, 2005.

« Trois situations construites - 1804-1975-2006 », Colloque « La ville mise en scène », Marseille, 2007.

« Pour l'architecture contemporaine », Alain Guiheux (éd.), *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2000.

« Collectionner l'instant. L'architecture contemporaine au Centre Pompidou », Alain Guiheux (éd.), *Architecture instantanée, Nouvelles acquisitions*, Centre Pompidou, 2000.

« Fiction - La boîte de Pandore de l'architecture ? », *Archistorm* (Paris), n° 26, juillet-août 2007.

« Dispositif 3 », inédit, 2011.

TABLE

LIMINAIRE	7
IMMATÉRIAUX	11
HUMEURS D'ESPACE	19
LEVÉE DE RIDEAU	27
ENTRÉES SUR LA SCÈNE URBAINE	35
DES FILMS À LA PLACE DES TABLEAUX	47
LIGNE DE FRONT	55
L'ARCHITECTURE EST UNE EXPOSITION	61
FAST HISTOIRE	67
VERS L'INVISIBILITÉ CONSTRUCTIVE	73
L'ARCHITECTURE EST UN DISPOSITIF	79
ARCHITECTURES-ACTION	89
« DISPOSITIFS »	99
POUR UN URBANISME DE SITUATION	107
UTOPIE FAIBLE : ARCHITECTURE-ACTION	113
BURST CITY	119
PARIS - IVRY : POUR UN URBANISME ACTION	127
MOBILITY	137

PLAN POTENTIEL	143
UN URBANISME DES SENSATIONS	157
BARCELONE : IL FAUT FINIR LE FORUM	165
TREIZE PROJETS POUR LILLE - MÉTROPOLE	173
LE TERRITOIRE DU LUXE	179
LE PENTAGONE. TROIS SITUATIONS CONSTRUITES – 1804-1975-2006	181
POUR L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE	189
COLLECTIONNER L'INSTANT	201
FICTION - LA BOÎTE DE PANDORE DE L'ARCHITECTURE ?	211
DISPOSITIF 3	217

De la critique théorique à l'analyse des tendances, de la théorie des objets à la scénographie ou à l'aménagement du territoire, l'architecture est toujours un projet. Elle interroge par le projet, invente formes et concepts ; participe davantage à la transformation des sujets, des manières d'être et de percevoir qu'elle ne construit des bâtiments. L'objet qu'elle partage avec tous les producteurs de sens ou de forme est « l'invention de nous-mêmes ».

Le « dispositif architecture » décrit la transmutation des habitudes de faire, la disparition de notions obsolètes et la formation d'une nouvelle réalité. Cet assemblage constitue une stratégie de projet et un label, Architecture Action. Cette activité est la création de concepts, dans une signification qui rend compte aussi bien du travail de l'agence de communication que du travail de la philosophie et de la construction de nos manières de vivre. Les textes sont ainsi rassemblés, sans distinction entre les documents critiques et ceux plus directement entrelacés à des démarches de projet. Le concept en architecture est un halo de significations et une vraisemblance comme outil de production. La brièveté de la valeur accordée aux produits – les bâtiments et les villes se déclassent comme les objets – s'est accompagnée du déplacement de l'intérêt des architectes vers les procédures de conception : l'objet compte moins que l'appareil de sa conception. Ainsi, la position critique permet et accélère la pratique du projet à l'ère de la réflexivité. « Faire projet » consiste à décider de son système de projet, quand les croyances et les discours de vérité se sont évanouis.

Alain Guiheux est architecte et chercheur. Il a enseigné au Collège international de philosophie. En tant que conservateur en chef au Centre Pompidou, il a créé la collection d'architecture du musée national d'Art moderne (1992) et y a conçu et réalisé de nombreuses expositions. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages critiques et théoriques. Il poursuit son travail d'architecte au sein de l'agence Architecture Action.