



HAL
open science

L'architecture transforme le grand espace commun

Alain Guiheux

► **To cite this version:**

Alain Guiheux. L'architecture transforme le grand espace commun. Métis Presses, vuesDensembleEssais, 2016, Le grand espace commun, Elena Cogato Lanza, 978-2-940563-19-7. hal-02362592

HAL Id: hal-02362592

<https://hal.science/hal-02362592>

Submitted on 14 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

L'ARCHITECTURE TRANSFORME

LE GRAND ESPACE COMMUN



MétisPresses
vuesDensembleEssais

ALAIN GUIHEUX

L'ARCHITECTURE TRANSFORME

**LE GRAND ESPACE
COMMUN**

MētisPresses

MētisPresses, © 2016
<http://www.metispresses.ch>

ISBN: 978-2-940563-19-7

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

Table des matières

L'ARCHITECTURE TRANSFORME	7
L'invention de nous-mêmes, 7 Propaganda, 10 Auto-réflexivité, 12 Le projet comme recherche, 15 À chacun son histoire, 16 Dispositifs, 16 Projeter, c'est désaliéner, 18	
L'ARCHITECTURE, CE QUI FAIT SCÈNE AVANT LE CINÉMA	23
Exposer par le cinéma, 24 L'architecture installe le cinéma, 28 Un palmarès par le cinéma, 28 Ce qui fait cinéma, 30 Tati post-moderne, 31 Monument Valley, 32	
CE QUI VIENT APRÈS LE <i>STORYTELLING</i> URBAIN	33
Trois ou quatre mots pour dire tout l'urbain, 34 Ville, le <i>branding</i> à son maximum, 37 Tous les mots-tendances, 38 <i>New Urbanism</i> , le nom de la ville mondiale, 39 Post-séduction, 39 Docufiction urbaine, 40	
L'URBAIN DE CHACUN	43
Un plan des potentiels, 43 Se déplacer ou résider, 44 Le continent de chacun, 45 Victoire des réseaux informationnels, 46 Distance de temps, 47 Pôles d'échanges et pôles d'accessibilité, 47 La polaire des déplacements, une mythologie, 49 Les TIC ont modifié la forme de la ville, 50 Et alors ? 51 Les objets font l'urbanisme, 52 Un urbanisme des comportements, 52 Étalement urbain ? 53	
LE PATRIMOINE DE L'INSTANT	55
Antidote, 56 Générosité, 57 Samaritaine, 57 Le patrimoine vide, 61 Pragmatisme, 61 Le monument de nous-mêmes, 63	

2015: LA COURSE AU LOGO EST TERMINÉE. CE QUI LA REMPLACE, UNE AUTRE PRODUCTION: L'EXPÉRIENCE	65
L'architecture comme marque globale est-elle en voie de disparition ? 66 Le logo tue le récit, 67	
LE GRAND ESPACE COMMUN	73
Pas d'architecture au Paradis, 74 Le langage est une architecture, 75 Le monde renversé, 76 Disparition de toute différenciation sexuée, 78 Translucence, 79 <i>Cité-Ambiance</i> , 82	
Bibliographie	85
Crédits	91

L'ARCHITECTURE TRANSFORME

L'architecture transforme; tout comme les rencontres, les films traversés, les livres parcourus, les vêtements et revêtements, les activités pratiquées, les objets, téléphones et tablettes, les récents spectres qui modèlent la vie. L'architecture est un chapitre du *Métier de l'empire* (GUIHEUX 2011), l'invention permanente de nous-mêmes au travers des *fictions de mondes possibles*, des stratégies que les sociétés ont mises en place pour produire comportements et effets sociaux. L'architecture participe de cette construction du sujet, au même titre que tous les objets et informations qui constituent le milieu et modifient en continu. L'homme fordiste aussi bien que le consommateur gouverné par l'addiction au plaisir des objets sont élaborés par les courants d'architecture, fonctionnalistes, pop et post-modernes. L'architecture prend place parmi tous les produits, au sein du capitalisme esthétique, tardif et post-moderne qui lui a redonné son efficacité comme acteur de conditionnement.

L'architecture a vu ses préceptes totalement remis en cause en moins d'un demi-siècle: *parti* a été remplacé par *concept*, *espace* par *ambiance* puis par *milieu* dans les années soixante (GUIHEUX 1996) et enfin, aujourd'hui, par *atmosphère*; *composition* disparaît derrière *désordre*, suivant le chemin de la décomposition musicale (ROUILLARD 2004); *architectonique* ou *façade* s'effacent derrière *identité visuelle*, quand, avant Claes Oldenburg, *proportion* ou *échelle* ont été mis à mal par Tony Garnier et Adolf Loos et leurs colonnes démesurées à l'échelle du paysage ou du gratte-ciel... À *construction* on a préféré *fabrication* de mondes, de mythes et d'objets, tandis que *plan* a été avantagement déclassé au profit de *diagramme* (DAIDALOS 2000) ou *plan-potentiel* (GUIHEUX 2003).

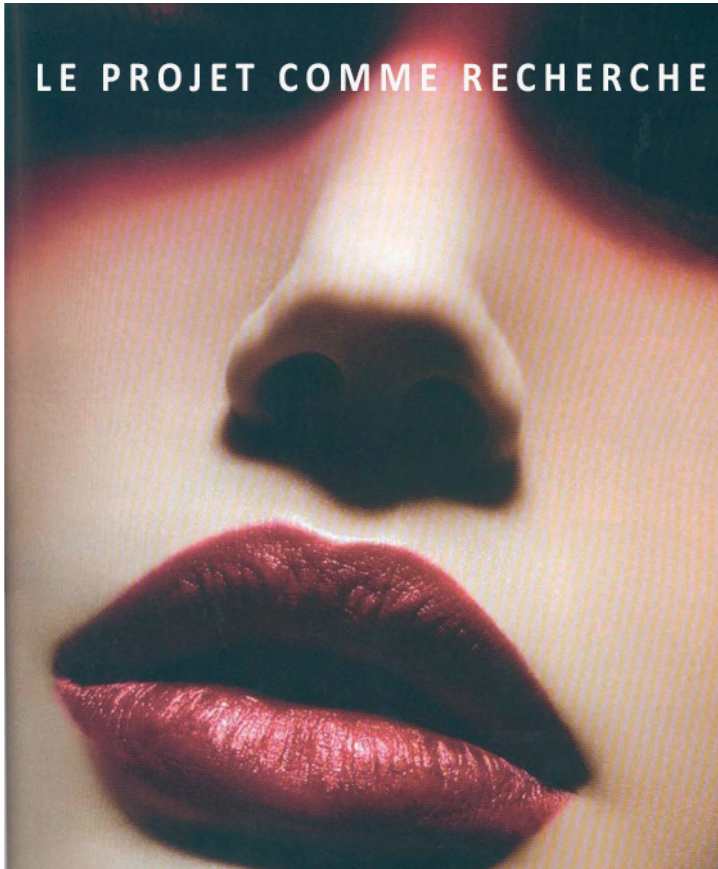
Courant n'est plus un mot prononçable dans un temps qui a remplacé la fonction par la distraction.

La plupart des habitudes mentales de l'architecture sont devenues insoutenables – *site*, *espace public* ou *territoire* par exemple, pour ne rien dire de *génie du lieu* –, alors qu'il s'agit pour ceux qui pensent en faire l'analyse d'une recherche d'indices: l'analyse de site comme recherche d'indices romanesques de possibilités projectuelles. Mais le site est devenu la terre entière depuis les cartographies planétaires, la *Dymaxion Map* (1954) de Richard Buckminster Fuller et l'*Ecumanopolis* (1967) de Constantinos Doxiadis. La doctrine ou *méthode naturelle* de l'architecture s'est effacée sous les notions et nouvelles habitudes de projet qui la travaillent: stratégies, dispositifs et déplacements, récits et fictions possibles ou critiques, situations de projet. Dans cet ensemble unifié, au cours de l'année, en temps réel, les médias diffusent les mots tendances qui sont devenus la théorie dynamique des projets, les mots qui les génèrent. Ainsi, dans le temps même où l'architecture a disparu comme discipline, au sein et au profit d'une nouvelle richesse qu'elle obtenait – soit l'inclusion dans un autre univers, celui des productions et des objets fabriqués –, elle a échangé son registre de conception, tout comme les autres pratiques autrefois artistiques, mais aussi tous les champs du savoir gagnés par la simulation.

L'invention de nous-mêmes

La fonction d'*invention de nous-mêmes* domine en sous-jeu l'architecture. Les styles de vie ou d'existence n'appartiennent pas seulement aux magazines de savoir-vivre, aux coiffeurs, que Robert Musil trouvait plus inventifs que les ingénieurs, aux stylistes, aux sociologues (BOURDIEU 1979) ou aux philosophes (FOUCAULT 1994), ils travaillent en sous-jeu les architectes, ils sont la force de leurs idées. Plus largement encore, tous les domaines d'invention sont entrés dans l'ère du calcul des possibles, des simulations scientifiques ou sciences-fictionnelles. Au sein de ce *Grand espace commun*, dans ce métier partagé, il n'y a pas lieu de différencier ou de hiérarchiser les diverses occupations (les sciences humaines, le

design, l'architecture) qui reposent sur les mêmes perceptions d'époque (l'imaginaire fictionnel planétaire contemporain), les mêmes ressorts et autres mécanismes de conception, et tout particulièrement la fabrication de récits. Les histoires et récits – les concepts des créatifs – génèrent les objets comme les architectures, ils ont remplacé les théories. Les récits qui engendrent projets et conduites sont ainsi l'activité des architectes, tout comme celle des inventeurs de parfums ou des théories du monde



à venir. L'architecture aspire tous les récits: le langage (pour les années 1970), un baiser, une formule mathématique, une structure d'ADN, un fait divers, une star, une couleur, un contresens.

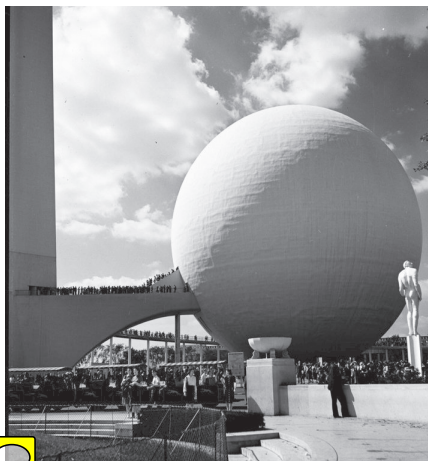
L'invention continuelle de nouvelles perceptions est la richesse recherchée et involontaire de la société de consommation, son intelligence et son patrimoine, sa vérité d'époque. Autant le dire, entre architectes et critiques, entre la recherche de ce qui fera tendance et la recherche des mécanismes qui fondent ou font fonctionner l'architecture, il y a un travail en commun: la découverte du nouveau, la découverte d'un fonctionnement, ou comment détourner les objets comme les idées.

Avec le dressage du corps à la consommation, l'architecture a migré, presque simultanément, dans un univers plus large, où se retrouvent tous les objets fabriqués qui nous construisent. Le sujet de l'architecture est cet amateur de récits qui le construisent continuellement ou ce décideur volatile de ce qui est désirable. Aussi l'identification de l'architecture au design d'objet a produit une déqualification des projets. Ce n'est pas le numérique qui a inventé les blobs et autres décorations numériques de l'architecture, c'est le design d'objet qui a phagocyté l'architecture.

PÉRISPHERE ET TRYLON,
PHOTOGRAPHIE, NEW
YORK WORLD'S FAIR,
[1939].

Propaganda

La transformation de l'architecture fut manifeste lors de l'exposition Universelle de New York de 1939 où se trouvent réunis l'architecture et la psychanalyse, laquelle vient, elle aussi, de traverser l'Atlantique avec Edward Bernays. Le neveu et agent littéraire de Freud, et l'inventeur de la manipulation de l'opinion, déployait un vocabulaire science-fictionnel de circonstance avec l'exposition *Democracity*, logée dans le *Périsphère* (une sphère!) et le *Trylon* (un pylône à trois côtés) qui dessinaient le logo de l'exposition. Les mots et les logos inventaient la ville. Le





WILLIAM CAMERON
MENZIES, THINGS TO
COME, [1936].

Périsphère et le *Trylon* étaient eux-mêmes des réminiscences d'un film de science-fiction, de quelques années antérieur, *Things to come* (1936), film d'une incroyable anticipation moderniste. Entre les mots, les logos, les images et les histoires, comment l'architecture manipule-t-elle et comment se manipule-t-elle elle-même ?

Progressivement, le projet a été orienté par le désir de consommer le monde visible reconstruit par l'ordre du design de produit, de l'objet ludique, moteur de l'acte consommatoire. Les objets récents se sont résumés à leur capacité à distraire ou à émouvoir, dans une société de la festività qui s'exprime dans les *espaces publics*, ces envahissements terrestres qui singent le loisir de la plage, partout et surtout dans les quartiers tertiaires et les centres-villes *festivalisés* (MURAY 2010). Ce sera une question développée dans le texte: la course au logo est-elle terminée au sein d'une économie de crise ? L'architecture a répandu sur la planète des architectures semblables à des objets, à un design d'objet, autrement dit à des logos de marques. Dans cette identification au design, les architectes ont été dépossédés de leur propre savoir, ils ont oublié leurs expériences antérieures. S'ils ont toujours été sollicités pour édifier des constructions qui étaient avant tout des signaux dans la ville, cette fois il s'est agi d'agrandir des produits de consommation supposés séduisants. Hormis l'échec de ces architectures, l'époque et la crise économique qui l'accompagne imposent une économie de moyens qui met fin à la trivialité de l'architecture de la finance.

Auto-réflexivité

Une manière de projeter se rassemble sous le mot d'auto-réflexivité. La réflexivité, forme intelligente du moment, circule entre tous, anthropologues, critiques littéraires, critiques d'art. Elle a contaminé tous les domaines: pas de cinéma, de sociologie ou de littérature qui n'interroge le cinéma ou l'écriture. L'auto-réflexivité est une conduite référencée, une attitude autocritique et une productivité dans le projet. Le temps est devenu totalement critique, condition actuelle du capitalisme: la critique comme méthode mondialisée de conception. Impossible de sortir de la

propagande ni de la critique de la propagande comme propagande. La production est construction critique, sous toutes ses formes, et par conséquent il n'y aura plus d'architecture *au premier degré*, une architecture d'adhésion à une croyance immédiate. *L'habitus critique*, qui n'est pas une critique mais une manière de produire, y a remplacé les croyances anciennes, il remet en cause tout ce qui est admis ou se présente. La réflexivité de production est celle qu'un architecte met en marche lorsqu'il fait, qu'il soumet ses propres images et ses enjeux, se défait de ses automatismes. La théorie de l'architecture n'existe plus, la théorie du projet de chacun s'y est substituée. L'auto-réflexivité est un *habitus* acquis par tous les créatifs, architectes producteurs de logos, directeurs artistiques provinciaux ou mondialisés. L'auto-réflexivité implique une forme de projet critique qui vise à l'établissement d'une connaissance et d'une connaissance portant sur la manière dont l'architecture et nos autres productions agissent et nous transforment.

Au sein du capitalisme esthétique, l'auto-réflexivité capte tout ce qui vient d'ailleurs et qui deviendra projet. La distance critique fabrique une architecture qui est ici un essai construit et pratiqué. C'est une architecture qui a mis à distance les *storytellings* traditionnels des architectes, qui est aussi plus exacte dans ses actions, ses stratégies de projet. Elle s'assume à la fois comme discours critique de plus en plus juste dans ses analyses et comme roman qui forme sa *méthode fictionnelle*: l'architecture conçue comme un essai critique sur la scène de l'espace ordinaire. Cette condition de l'essai architectural mis en œuvre est son enjeu, quand les fantasmagories pourtant elles-mêmes critiques de l'architecture radicale de Superstudio et Archizoom se sont éloignées. Chacun des gestes dans le travail de projet est le produit d'une incorporation, aussi sûrement que ceux du pongiste ou du tennisman. On cherchera à remplacer ces gestes par de nouveaux réflexes, à établir une architecture qui se conçoit à l'aide de rapprochements imprévus, qui déplace espaces et concepts, une architecture toujours à l'aise avec les contresens productifs.

Chacun des mots sollicités dans les projets d'architecture transmet gestes et manières de fabriquer. La plupart d'entre eux se sont éteints d'eux-mêmes, mis à terre par le transfert positif de l'architecture dans

l'ensemble des fabrications. L'architecture n'est plus autoréférentielle, depuis la révolution industrielle évidemment, ou peut-être depuis que le langage est devenu un mode de faire dominant qui se déclinera dès lors sous la forme de *l'architecture parlante* (GUIHEUX et ROUILLARD 1984; 1985), malgré les tentatives récurrentes pour sauver une unité disciplinaire. L'autoréférence devient alors une *posture* parmi d'autres, le choix d'une inscription dans le catalogue des tendances sous le chapeau *architecture de tradition moderne* et de ses déclinaisons rhétoriques et sculpturales au sein du design d'objets.

L'auto-réflexivité de production implique une maîtrise et une distance vis-à-vis de ce qui anime l'instant. Chaque année des mots différents intègrent l'architecture, *réflexivité* en fait d'ailleurs partie. Expérience – peut-être le mot actuel et préféré du capitalisme et des nouveaux philosophes empiristes – fait partie de ce vocabulaire à deux faces contradictoires qui occupe à nouveau les philosophes empiristes. *Expérience* a mué vers le commerce, c'est l'économie de l'économie de l'expérience. *Multitude, care, puis partage et espace partagé* (qui est aussi un terme technique qui décrit la voirie), *décroissance, émancipation, sérendipité, résilience, politique, réenchantement, collaboratif, Sans Domicile Fixe, tiers-espace*, etc., sont devenus instantanément les termes du vocabulaire dynamique de l'architecture et de sa réconciliation avec son temps. *Commun* enfin, mais qui sera ici dans ce texte torturé, replacé et repris de Constant, *Le grand espace commun*. Les titres du journal *Libération* deviennent vite des projets d'architecture. Cette nouvelle situation n'est plus disciplinaire, elle capte tout ce qui vient d'ailleurs, s'empare: la réponse de l'architecture aux sollicitations des tendances est immédiate. Privée de mots qui lui soient propres, conduite à importer son langage depuis ce qui anime l'époque, l'esprit de son moment (tous les médias, et non plus seulement la science ou la philosophie encore marquées par la croyance), l'architecture a transféré son dynamisme dans sa capacité accélérée à importer la nébuleuse imaginaire de l'instant. Dans cette situation inédite, qui voit apparaître toujours de nouvelles convictions convaincantes (*virtuel, agriculture urbaine, ville des courtes distances, migrants, misère et compassion...*), certains termes sont plus inquiétants que d'autres. *Expérience* et

phénoménologie sont de ces mots d'un récit archaïque qui ont piégé l'architecture, alors qu'une *architecture sans effet*, bien plus sidérante dans sa captation, déplace au moins momentanément l'amour de la séduction d'objets.

Il nous faut comprendre comment ces échanges de mots et d'affectivité se déroulent, se partagent en temps réel pour l'ensemble des acteurs. Dans le temps même où il vient d'écrire *Les transformateurs Duchamp* (1977), Jean-François Lyotard a installé «la fin des grands récits» (*La Postmodernité*, 1979). Les architectes ont en parallèle conduit leur refus de la modernité. Mais de Duchamp à la fin des grands récits, le projet d'architecture en est comme doublement distancié, pour être élaboré sans croyance, sans identification.

Le projet comme recherche

Projet et théorie se sont joints, pour former un ensemble post-théorique (GUIHEUX 2002); impossible de séparer ceux qui produisent et ceux qui analysent. Les anthropologues savent que raconter ses mythes ou sa vie quotidienne, c'est faire la théorie de sa pratique (BOURDIEU 1972). Le *projet comme recherche* a pour objet le projet en lui-même, vers une auto-conscience de ses propres choix. La fabrication du projet a perdu de son évidence pour se tourner vers des procédures décidées. Chaque architecte met en œuvre dans ses projets un ensemble de préceptes, d'habitus incorporés qui lui sont nécessaires pour faire et parfois énoncer ce qu'il fait. La disparition des croyances durables et la brièveté de la valeur accordée aux messages et aux produits (les bâtiments se déclassent comme les objets en général) se sont accompagnées du déplacement de l'intérêt des architectes vers les procédures de conception du projet. Ce déplacement caractérise l'architecture contemporaine. L'intelligence de sa conception définit l'architecture. Chaque projet est devenu dès lors une interrogation sur le projet et la manière de le produire, autrement dit une mise à distance caractéristique de l'époque. Le projet contemporain, dès les années 1970, se construit comme distance critique en action, par la production d'une architecture qui interroge les pratiques par la pratique, se

demandant, lors de chaque décision à prendre, à tous les niveaux, quels automatismes, habitus, incorporations, préceptes, se mettent en œuvre, et comment y substituer une désaccoutumance. La déconstruction de son propre champ est menée, elle est efficace pour produire le projet. *L'architecture comme recherche* énonce que chaque projet est l'installation d'une scène théorique qui transforme notre manière de faire et de voir. Si l'architecture n'est plus auto-référentielle, alors elle peut inquiéter les conventions sociétales dans leur ensemble.

À chacun son histoire

L'histoire de l'architecture sera élaborée par chaque architecte, et ne sera plus une histoire de l'architecture, une histoire partagée sous toutes les formes que l'on connaît. C'est une autre histoire de l'architecture qui s'articule: la grotte de Vénus de Louis II de Bavière lue par Guy Debord, le Palais-Royal de Fourier, le Crystal Palace de Horeau ou de Paxton, l'opéra Garnier, son grand escalier et ses balcons où se présentaient les prostituées, le Bon Marché libérateur des femmes, la Samaritaine de Jourdain, la Maison du Peuple de Clichy, le quartier de La Défense, le premier Beaubourg et ses modèles anglais, la découverte des boîtes de nuit par l'architecture radicale italienne. L'architecture est l'ensemble des situations trouvées, inventées et construites, des histoires et des environnements fréquentés et parcourus, pour des sujets qui s'y conditionnent. Au sein du *grand espace commun*, il y a lieu de remettre en scène le *propre de l'architecture*, de redire la puissance de ses dispositifs spatiaux et visuels et en premier lieu ceux qui produisent toutes les formes de la relation entre les lieux, les usages, les hommes et les femmes (par exemple la *mekhitsa* de la synagogue, sous ses différentes formes, dispositif des plus sophistiqués qui soit). La succession, les enchaînements et autres parcours, stations, promenades et passages sont des dispositifs de l'architecture qui installent les scénarios de sa fantasmagorie. Au sein des produits, l'architecture joue sa propre partition, sans oublier que les notions qu'elle utilise sont aussi partagées, ainsi la *transparence* qui s'applique aux vêtements – que Fourier (2001) assimilait aux murs et aux chambres, à l'atmosphère «qui

par contact avec nous devient portion naturelle du vêtement» –, comme au design d'ordinateurs, et à la vie tout court. L'architecture est un outil d'interrogation des notions les plus générales, voire anthropologiques, qu'elle partage avec la société du moment.

Dispositifs

Il y a lieu de chercher à fabriquer de nouveaux dispositifs de l'architecture, à en inventer, à les étudier et les reconnaître. Un déplacement du cœur du projet a eu lieu, de l'objet vers la manière dont on le fait, du poétique vers le poïétique (GUIHEUX 1986), avec aujourd'hui une situation d'époque, des architectes élaborant des projets qui résident totalement dans le relationnel qu'ils installent. L'architecture ne repose plus nécessairement sur la *qualité architecturale* mais sur la *qualité relationnelle* qui s'établit au sein d'un projet. Non seulement l'architecture s'est déplacée de l'objet fait vers le processus de conception, mais l'objet réalisé compte moins que ce processus même ou son récit. Il arrive que le processus permette à lui seul d'opérer la réalisation de la vie quotidienne, ainsi dans les démarches de participation ou de co-conception. La vie que crée le travail de conception en commun se dispense au final d'une spécificité de projet.

Les dispositifs sont les fondamentaux de l'architecture (GUIHEUX 1989; 2012). Nous sommes là très loin de la tautologie communicante d'*Éléments* (2014), la biennale d'architecture qui voulait faire croire publiquement au retour du traité d'architecture (et bientôt du code Guadet sur lequel les jeunes architectes devaient jurer leur fidélité à l'Ordre des architectes ?). Le «retour à l'ordre» s'est appuyé sur un air du temps de crise (et de succès des populismes) pour promouvoir le succès d'une réaction architecturale. La Biennale de 2014 est venue confirmer le retour d'un Style International mâtiné de fantaisies sérieuses de façades pour banquiers: place aux agences OMA ou SOM. En ce sens, cette biennale fut l'indispensable partenaire de la biennale précédente (*Common Ground*), qui réinstallait les habitudes de la tradition: le bon usage, la bonne construction, la beauté raisonnable des conventions. Loin de l'engagement immédiat de «Présence du passé» – la Biennale inaugurale de la

postmodernité de 1980 – nous sommes loin aussi, avec la promotion de *l'Éternel Présent* version 2014, de l'expérimentation du contemporain et de ses considérations inactuelles.

Comment penser l'architecture depuis le cinéma, si proche et dont on ne parvient pas à se rapprocher ? Le cinéma est un outil de validation et de vérification de l'architecture, il démontre la validité de l'expérience architecturale. L'architecture met en place des dispositifs, ce qui permet de relier ou de franchir, de voir et de cacher, de s'évader, d'aimer ou d'espionner, de montrer ou d'admirer, de séduire ou de sidérer, de pleurer, de se rassembler et de se séparer, de développer le parcours de sa psychologie, de se maintenir en vie et de se reproduire. Le *dispositif architecture* rend possible toutes les histoires que les humains se racontent, tous leurs désirs et tentations – ainsi l'architecture est ce qui fait scène avant le cinéma. Réfléchir l'architecture depuis le cinéma, ce sera retrouver les ouvertures, les invitations qui la fondent.

Projeter, c'est désaliéner

Si l'architecture critique implique de décrypter le vocabulaire des actions, la permanence du mot-substance de *ville* est, tout comme celui de *patrimoine*, particulièrement inquiétante. On ne peut le comprendre qu'en le replaçant au sein des récits de l'urbain. Les théories de la ville des architectes, des urbanistes ou des historiens sont-elles autre chose qu'une histoire particulièrement fictionnelle, un récit épuisé et pourtant sans fin qui commente la croissance urbaine, le plus souvent pour affirmer qu'il faut changer la ville ? Aucun urbaniste n'échappe à la mise en récit de ses propres croyances. Alors que les commentaires sur l'urbain sont répétés sans conviction, il est possible de leur substituer un autre roman, énoncé comme tel mais plus exact, plus favorable à une émancipation réelle. Au cœur des enjeux environnementaux et planétaires, une utopie pragmatique se met en place, loin des utopies apocalyptiques et prophétiques de la fin des déplacements, comme du sauvetage de la planète par le nouvel homme nouveau, frugal et décroissant. L'effacement des oppositions structurantes qui ont fondé la ville et l'architecture, et



BOULEVARD NEY,
ARCHITECTURE ACTION.

le sentiment positif développé par la société du partage, comme mouvement sociétal, rencontrent un espace partagé, le *grand espace commun* que découvrirait Fourier, qui s'impose dans les expositions universelles, les centres commerciaux et que Constant nomme dans la *Nouvelle Babylone*. Le *grand espace commun* n'a pas de forme, il est formé par la seule réunion des personnes, ou il est invité par la présence d'une vaste enveloppe réelle ou imaginaire qui protège sans séparer du dehors. Son extension, sa grande dimension, son étendue garantissent la liberté des usages qui s'y développent.

Plus que jamais, depuis la financiarisation de l'économie, les modèles urbains ont été fondés sur le découpage des terres en lots commercialisables dans le plus court laps de temps. Tel est le principe majeur des aménageurs et le succès des urbanistes – leur politique – durant ces quarante dernières années, alors que la vision progressiste antérieure était en premier lieu d'installer les infrastructures, et en particulier les transports en commun, au sein d'un projet de vie et de progrès. Guy Debord puis Henri Lefebvre avaient repris au sociologue de l'urbain Paul-Henri Chombart de Lauwe la mise en évidence des parcours d'une étudiante parisienne dans sa vie quotidienne. Cette évidence démontre la possibilité de concevoir l'urbain de chacun, la ville de chaque individu et non plus l'illusion d'une unité que véhiculent urbanistes et personnel politique. La *ville de chacun* s'articule avec le modèle des flux qui fait retour, sans doute au vu des limites atteintes par la politique urbaine en vogue depuis les années 1970. Le retour de l'urbanisme des flux entre en cohérence avec la société des échanges et du durable qui s'est mise en marche. En conséquence, on dira que faire un projet urbain sera à nouveau et en premier lieu élaborer un plan des potentiels d'accessibilité et non plus seulement vendre de la parcelle au plus offrant dans «un grand paysage». La mobilité-accessibilité ne sera donc plus une donnée parallèle de l'architecture et de l'aménagement, elle sera redevenue le programme, la structure du futur.

L'architecture critique travaille à la désaliénation du vocabulaire. De même que le mot de *ville substantielle* est ici refusé, le *patrimoine* fait partie de la doxa incontournable, leurre inutile. Le patrimoine est la valeur la plus partagée, ce qu'il y a de plus protégé, quand bien même on en ignore

l'histoire, et alors qu'il s'agit le plus souvent d'une identification mémorielle artificielle d'une société en mouvement, qui a peu à voir avec ce qu'elle conserve. Le patrimoine est un signifiant qui n'est plus porteur que d'une chose, une valeur d'ancienneté, alors que l'individu(alisme) a pour patrimoine ce qu'il a fait et vécu, et pour les cent dernières années, ce qu'il a produit et consommé, les sensations retirées, ce qui témoigne de nous-mêmes, c'est-à-dire des émotions ressenties et de leurs changements. C'est un patrimoine qui doit enregistrer ce qui vient d'être vécu, ce que l'on est en train de vivre. C'est un patrimoine d'un genre nouveau: enregistrer la mémoire des sensations. S'il y a un sens actuel au mot de patrimoine, c'est celui d'enregistrer la manière dont les perceptions ont changé, dont elles changent en continu. C'est le *patrimoine de l'instant*. Comment interfèrent au sein d'un *grand espace commun* l'architecture et le développement de toutes les formes de genre et d'identité? L'architecture et le genre se sont, dans des temps différents, l'une comme l'autre, *déconstruits*. Les stratégies de l'architecture ont pour outils les assises des comportements anthropologiques traditionnels. Que se passe-t-il alors pour l'architecture depuis que l'opposition du masculin et du féminin s'est effondrée ou dissoute? L'architecture qui s'est *déstructurée* durant une centaine d'années – du verre aux nuages –, et avant la *déconstruction* qui a occupé la philosophie française, n'a-t-elle pas annoncé la fin du structuralisme qui fondait ou se fondait lui-même sur l'opposition du masculin et du féminin? L'architecture n'a-t-elle pas simultanément été non seulement le signe annonciateur de la fin de l'opposition masculin-féminin, mais le dispositif même de sa production? L'architecture a organisé et transmis les grands paradigmes anthropologiques, au premier rang desquels l'opposition du masculin et du féminin. Mais peut-être a-t-elle aussi anticipé la déstructuration de cette opposition dont il est fait désormais collectivement l'expérience. Ce qui pourrait passer pour une fascinante fiction montre la puissance de l'architecture – mettre fin au grand paradigme. Telle est la véritable présence du politique dans ou de l'architecture. Le propre de l'architecture est ainsi le soutien ou la lutte anthropologique qu'elle a gagnée contre le grand paradigme.

L'architecture après 1968 n'a plus eu de discours, expatriée elle a passé beaucoup de temps à réciter la *French Theory*, puis la renaissance d'un *empirisme catholique* des deux côtés de l'Atlantique, dans une situation de dépendance, de prolétariat intellectuel qu'elle a subi plus que détourné (l'ouvrage *Pli* saisi par les architectes a été par contre une exception plaisante, un travail de détournement à des fins de production, involontairement contestataire de l'aura de la source). Le *grand espace commun* milite contre cette situation pour affirmer la possibilité d'une pensée par/de l'architecture, il poursuit la production proposée en inscrivant le *dispositif* en son origine architecturale. S'il y a des *dispositifs* partagés ou autorisés par les outils qui nous prolongent – les vêtements, les téléphones, les habitacles, les architectures –, n'y-a-t-il pas des *dispositifs*, ce terme de Vitruve, que l'architecture possède en propre et qui informent dans les corps intelligents, plus encore que le panoptique de *Surveiller et punir* du passé?



Thorstein Veblen	Charles Darwin	Tony Negri
Norbert Elias	Jean Comaroff	Pierre Hoerig
Yogues	Jean Baudrillard	Albert Bray
EI Lissitzky	Slavoj Žižek	Robert Rauschenberg
Walter Ruttmann	Pierre Chareau	Cathy Tejada
La Capouse	Steve Jobs	Enrique Prado Lopes
Jean-Paul Gauthier	Yves Saint Laurent	Karl Marx
Robert Musil	Karl Lagerfeld	Walter Gruen
Philippe Glass	Toyoko Inn	Sigmund Freud
Walter Benjamin	Edward Bernays	Rector Norseau
Alexander Alek	Norman Bel-Geddes	Laszlo Moholy Nagy
John Dewey	Paul Nelson	Tony Garnier
Norbert Wiener	Walt Disney	Marcel Duchamp
David Lewis	John Cage	Georg Simmel
Theodor Adorno	John Locke	Frank Lloyd Wright
Sarah Kay	Saint-Simon	John Lautner
Henri Lefebvre	Constant	Andy Warhol
Archigram	Charles Baudelaire	Gilbert Simondon
Archigram	Charles Fourier	Nicholas Negroponte
Gilles Deleuze	Gabriel Yared	Richard Buckminster Fuller
Hans Hollein	Friedrich Nietzsche	Hannes Meyer
Michel Foucault	Internationale Situationniste	Dziga Vertov
Pierre Bourdieu		William Cameron Menzies
		Poupée Barbie

L'ARCHITECTURE, CE QUI FAIT SCÈNE AVANT LE CINÉMA

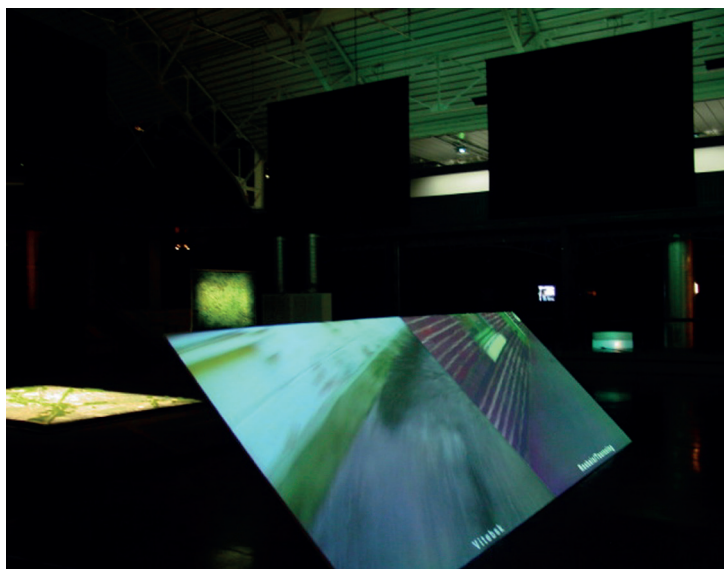
Le propre de l'architecture, il faut le chercher ailleurs que dans l'architecture. Les dispositifs permettent de relier ou de franchir, de voir et de cacher, d'aimer ou d'espionner, de montrer ou d'admirer, de séduire ou de sidérer, de se rassembler et se séparer, de se maintenir en vie, de se rassurer et de se reproduire. Les dispositifs architecturaux rendent possible toutes les histoires que les humains se racontent, tous leurs désirs et tentations et les enchaînent dans leur *traveling*. Une chambre n'est pas faite pour dormir, elle est faite pour lire, pour pleurer, pour jouir de sa mélancolie, pour déprimer, se recroqueviller, pour se regarder, pour attendre, pour décider de sa vie et relire son passé, pour faire l'amour, pour mourir. Une fenêtre n'est pas faite pour éclairer la pièce, ni même pour voir au dehors, elle ouvre une scène sur le monde du dehors lorsqu'elle est un grand vitrage ou en protège pour ne pas l'affronter. Qu'elle coulisse ou se rabatte, elle projette dans des mondes différents. On s'y épie, s'y découvre, on tombe amoureux de son voisin, on l'entend, on fume, on s'accoude. Regardant dehors on s'évade du regard de l'autre. Autant que la fenêtre ou la porte, la baignoire ou le miroir, l'escalier est le véritable synonyme du cinéma: on s'y croise et s'y toise, on s'y surprend, on fait connaissance, on s'assoie et se repose, s'y endort et désespère, on s'y bat et s'échappe, s'y pousse et s'y tue de toutes les manières possibles, et bien des choses encore («Les escaliers au cinéma», 2005, *Blow Up*, Arte). Chaque espace est actualisé par le cinéma. Plus que la porte, le seuil est un outil éternel du cinéma et de l'architecture. Le cinéma nous montre à quoi sert l'architecture, il nous dit non seulement comment voir, mais ce que nous devrions savoir de ce qui s'y passe. Le propre de l'architecture est d'ouvrir à l'éventualité

des actions, elle les appelle ou les précipite. En ce sens elle transforme au même titre que l'ensemble des fabrications humaines, et parmi elles, le cinéma. Aussi inconsciemment que le cinéma, l'architecture modèle les manières de ressentir et de nous comporter. On ne cherche pas ici une ressemblance entre les deux industries culturelles, ou à constituer des parallèles, mais plutôt un enchaînement de l'une à l'autre.

Parmi les dispositifs de l'architecture, la salle obscure est une invention majeure équivalente aux découvertes que furent les grandes serres et halles du 19^e siècle, les gratte-ciel, les grands magasins ou les centres commerciaux, les aéroports qui inventèrent le rôle du passager du transport aérien. Le centre commercial fut un dispositif permettant aux femmes de la bourgeoisie d'accéder à une véritable libération en quittant l'appartement pour un extérieur qui est un intérieur, le nouveau monde féérique du grand magasin où elles pouvaient passer des journées entières, mais aussi une libération de leurs sensations (se sentir touchées par d'autres mains masculines qui leur enfilaient gants et vêtements), tout comme pour les jeunes employées de trouver un salaire et de créer ainsi une nouvelle condition. La salle de cinéma de par son obscurité permet la captation du spectateur privé de visions latérales mais aussi libéré de sa conduite sociale: l'isolat des sièges est un univers singulier que l'on perçoit uniquement en regardant la salle depuis la scène. La salle de cinéma est au final un univers privé où les spectateurs ne se regardent jamais entre eux, sauf bien sûr dans les films eux-mêmes. L'interaction du film et de l'architecture est en soi un programme d'expérience.

Exposer par le cinéma

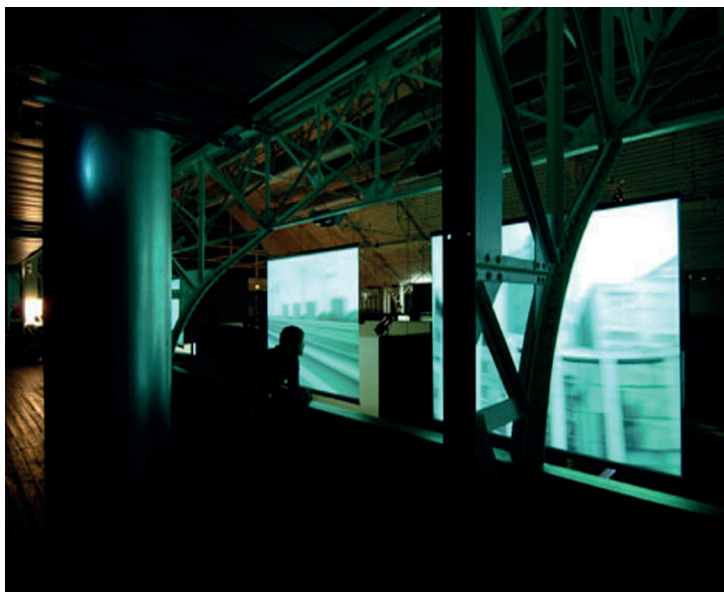
On sait depuis bientôt deux décennies que l'exposition d'architecture ne peut être sauvée que par le cinéma, tout à la fois parce que l'expérience de l'édifice peut être redonnée dans la projection – de la maison, de ce qui s'y passe, et du spectateur aussi – et dans la scénographie du cinéma qui installe le visiteur au cœur de la scène, comme l'avait compris Louis II de Bavière naviguant sur son cygne, pour écouter Wagner et les Situationnistes qui en ont décrit la *situation*. Louis II avait installé

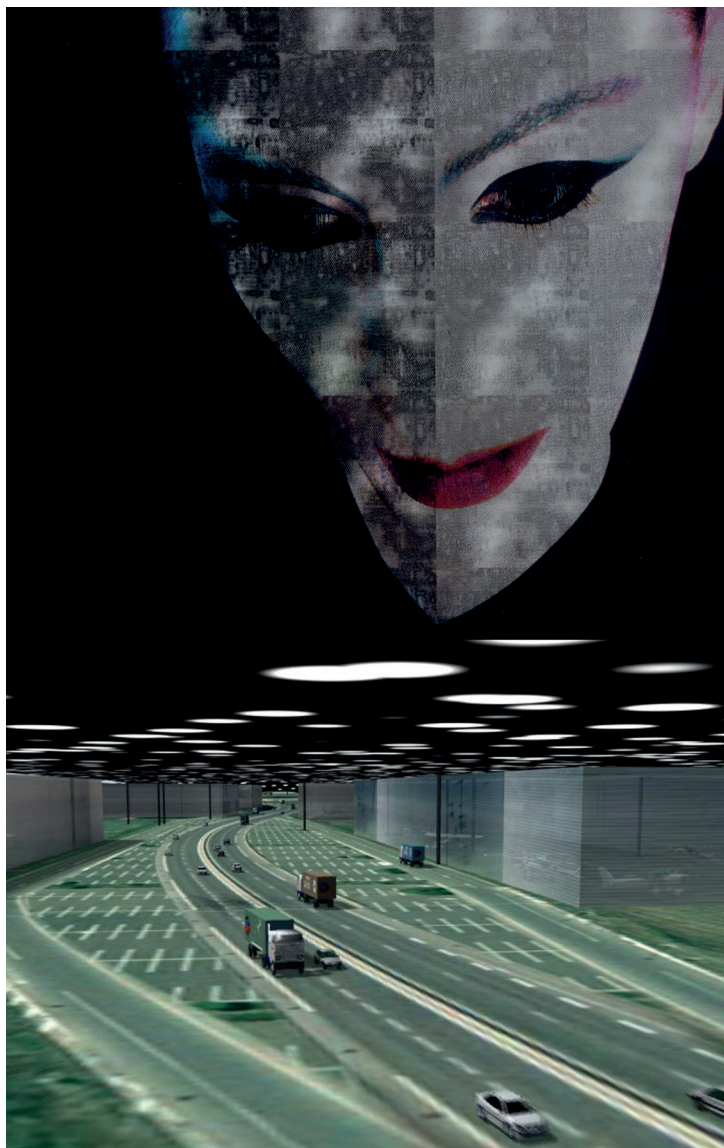


«LA VILLE QUI
FAIT SIGNES», LE
FRESNOY, LILLE 2004,
ARCHITECTURE ACTION.



l'architecture à l'ère du cinéma. Le cinéma est l'outil de représentation de l'architecture parce qu'il déplace le face à face avec le dessin ou la maquette, parce que l'on s'y déplace dans l'espace des images, ce qu'avait montré Toyo Ito dans l'exposition magistrale que fut *Visions of Japan* au *Victoria and Albert Museum* de Londres (1991). L'exposition montrait aussi les limites que connaît l'architecture à se dissoudre dans ses effets de lumières et à se perdre dans ses boîtes ou hangars à sensations.





LILLE, ARCHITECTURE
ACTION.

Alain Fleischer avec *Dans la nuit, des images* (2008), et nous-mêmes pour la *Ville qui fait signes* au Fresnoy (Lille, 2004) avons montré ce qu'il en est de l'exposition du cinéma par le cinéma. L'écran est à la fois un récit et un plan, il devient architecture. Nous sommes passés d'un univers, d'une ambiance d'époque définie par les plans et lignes de la *Cité dans l'Espace* de Frederick Kiesler (1925) à un univers défini par la lumière des publicités de *Broadway by light* de William Klein (1958) et des boîtes de nuit (*Space Electronic* du groupe 999, 1969), puis à une ambiance lumineuse totale comme définition de l'architecture pour *Visions of Japan*.

L'exposition par le cinéma crée une figure entre le théâtre et la vie ordinaire, en intégrant le visiteur-spectateur dans une expérience à laquelle il participe. La scène théâtrale a intégré le cinéma depuis le développement de la projection vidéo puis numérique. La scène théâtrale ou de l'exposition est inséparable de l'image-mouvement. L'exposition par le cinéma transforme ainsi instantanément le spectateur en acteur sur scène, elle crée une architecture de l'exposition, sa scénographie réinstalle l'architecture comme scène où jouent en permanence des acteurs amateurs.

L'architecture installe le cinéma


Le plus proche de l'architecture est donc le cinéma, cette machine qui ne peut se passer d'architecture et simultanément en révèle la puissance. Architecture et cinéma ne se ressemblent pas, ils s'enchaînent et se révèlent l'un l'autre. Il n'y a pas de vie humaine sans architecture, pas de cinéma sans porte à ouvrir ou à claquer ni escalier à dévaler, sans cabane où emmener la mariée, sans terrasse où promener sa solitude, sans fenêtre pour dévoiler un baiser, sans vitre qui explose, sans couloir qui libère ou ferme la vie, sans cadre avec ou sans fenêtre, avec ou sans volet qui s'ouvre à la vie nouvelle, sans balcon qui dicte sa loi ou d'où l'on tombe. Aucun plan cinématographique ne saurait exister longtemps sans architecture. L'architecture installe le cinéma, le caractère des situations. Il n'y aurait pas de film de gangster sans Chicago. Mais réciproquement, la bonne architecture est celle qui est choisie par le cinéma.

Un palmarès par le cinéma

Le cinéma est le meilleur critique de l'architecture. Pour Hollywood on choisira la Lovell House de Neutra, la Case Study de Pierre Koenig, la Ennis House et le Marin County Civic Center de Frank Lloyd Wright, les maisons Chemosphere, Garcia, Shaffer, Elrod, Jakobson, Sheats-Goldstein... Toutes de John Lautner. Le cinéma n'a visiblement pas les mêmes critères de jugement que les historiens de l'architecture. Il prend en considération les édifications qui pourront *faire histoire*, autrement dit les dispositifs d'architecture qui vont ouvrir les possibilités d'action, entrer en relation, déclencher et développer. Ses critères sont totalement au-delà des diverses codifications propres au monde de l'architecture. Un pavillon de banlieue pour Rossellini vaut ici autant que le Disney Concert Hall. Le cinéma est l'outil de compréhension de l'architecture : il en donne le fonctionnement. Cette condition première du cinéma – on tourne toujours quelque part – qu'est l'architecture ne vaut que par ce que l'on en fait, à savoir sa transformation en dispositif architectural et précisément cinématographique. C'est le cinéma qui fait l'architecture et non l'alphabet qui la compose; les scènes et les actions qui s'y jouent, et non les murs et les planchers, les *Éléments* de Guadet-Koolhaas.

La représentation du mouvement en architecture a toujours été une tentation sous-jacente, et pour elle le cinéma a été espoir de mouvement. Il ne s'agit pas de rechercher dans le cinéma un modèle initial, c'est l'inverse qu'il faut étudier: comment l'architecture produit le mouvement des scénarios, des acteurs et des acteurs au quotidien? Le cinéma raconte ce qui se passe dans l'architecture, tout ce qui peut s'y passer, tout ce que l'architecture pourrait virtuellement imaginer, ce qu'elle imagine parfois. Mais l'architecture ne peut pas envisager dans leur ensemble les occurrences cinématographiques, elle ne peut pas prévoir, seulement provoquer ses virtualités, tout ce qui pourrait advenir. Le cinéma rassemble la part cachée de l'architecture – ce que l'on y fait – et qui est cependant sa disposition première, sa valeur en tant que dispositif.

Les meilleurs bâtiments sont des attracteurs de cinéma. Le bâtiment COPAN de Niemeyer en est un, comme la Ennis House, peut-être la plus

filmée, pour les écrivains et les cinéastes. Le cinéma a inventé le mouvement de la métropole depuis Vertov et Ruttmann avec Berlin: *Die Sinfonie der Großstadt* (1927)  comme il a inventé un an plus tard la ville muséifiée d'André Sauvage avec le film d'*Étude sur Paris* (1928). La métropole est la scène totale du cinéma. C'est le critère pour parler d'architecture: la bonne architecture est celle qui est choisie pour faire des films, qu'il s'agisse d'une cabane ou d'une ville.

Ce qui fait cinéma

Qu'est-ce qui fait cinéma dans l'architecture avant le cinéma, avant que l'on y joue? Qu'est ce qui fait scénario dans l'architecture avant le scénario, avant la scène et les acteurs? L'architecture avant le cinéma n'est pas réductible à la scénographie théâtrale, elle en est même strictement l'inverse. Alors que la scénographie «représente» la pièce écrite et déjà là, *l'architecture avant le cinéma* invente l'action à venir. Cette inversion définit en propre la fonction de l'architecture. Lorsque Charles Garnier développe son grand escalier et multiplie les balcons de l'opéra de Paris, il accentue encore la fonction de séduction de l'opéra, il provoque l'exposition des courtisanes à côté de leurs protecteurs ainsi que leur parade. Dans cette fin du 19^e siècle, à la tombée de la nuit où s'autorise le démarchage, l'éclairage public sera lui aussi le lieu du miroitement du plaisir : les candélabres mettent en valeur les atours des belles. Les candélabres provoquent le désir et le cinéma. Comprendre ou concevoir l'architecture, c'est se demander avant tout ce qui fait scène avant le jeu. Les meilleures architectures y ont répondu. La villa Malaparte anticipe le *Mépris*, la *Ennis House* attire Ridley Scott et David Lynch pour le dystopique *Blade Runner* et le mystérieux *Mulholland Drive*. Trop rares sont les architectures qui s'y risquent, ou si anciennes dans la carrière des architectes: la lumière et la tombée du jour dans la salle de cinéma de la Maison du Peuple de Clichy, la montée dans les escalators du Centre Beaubourg, l'alignement de la piscine de la villa d'All Ava sur la tour Eiffel, l'infirme dans le montage de la villa de Floirac... L'architecture des défilés et des cérémonies, propices aux démonstrations des grands escaliers et des alignements, ou

ce qui deviendra la promenade architecturale au 20^e siècle, appartient au *déjà cinéma* avant le cinéma. L'architecture ne s'expérimente pas dans l'espace, elle est ce qui rend l'action envisageable et parfois inévitable. L'architecture n'est pas le simple contrôle de l'espace réel, elle est la tentative de donner lieu à la possibilité des scènes qui s'inventent.

L'ambiance pseudo-Maya de Wright est en soi une histoire, à quelques miles d'Hollywood. Mais toute architecture, quelle qu'elle soit, y compris la plus banale, est rapidement historicisée et raconte ainsi l'histoire; miroir d'époque, elle est immanquablement narration et appelle la réalisation cinématographique. Les théoriciens ont montré ce rôle crucial de l'architecture dans le cinéma néo-réaliste. Le contexte a ici plus de sens que pour les architectes. L'architecture avant le cinéma, avant ce qui se passe, dépasse la question de l'opposition si ancienne que se posent encore quelques-uns entre la forme, l'usage et leurs relations. L'architecture change quand les habitudes et les représentations se transforment, par exemple pour l'apparition de la chambre personnelle quand parallèlement l'individualisation se développe, ainsi que Michèle Perrot (2009) l'avait montré. La chambre devient architecture et bientôt cinéma lorsqu'elle permet le déploiement de l'isolement et du secret, de la solitude et du chagrin, des projets et des fictions, des révélations religieuses, des amours et adultères, avant que la disparition de l'intime ne s'impose. L'architecture avant le cinéma ouvre et oriente les actions, elle rend possible le déclenchement des comportements, les scénarios.

Tati post-moderne

À l'heure du Nouveau Roman et de la distanciation, maître de l'observation des déplacements et des gestes, de la scénographie des plans larges, des sons décalés, Jacques Tati, héritier de René Clair et de Charlie Chaplin, invente l'extase de la villa Arpel, bien en dehors de l'architecture dite «moderne»: le poisson, les portes et meubles automatiques, les sols qui empêchent de marcher, le mobilier inhospitalier, les «yeux» post-modernes de la maison, les objets ménagers réactifs qui réarticulent et désarticulent les comportements ordinaires. Rappelons que *Mon oncle*

est un film de 1958, vingt ans avant l'apparition de l'architecture post-moderne. Il y a toujours une étude de l'architecture de Tati et de bien d'autres: l'architecture telle que le cinéma l'a inventée, indépendamment de l'architecture des architectes. C'est une question générale, on y retrouve les films *Alien*, l'architecture des *James Bond*, et d'autres, ainsi le film déjà évoqué, *Things to Come* (1936), réalisé d'après Herbert George Wells (*La guerre des mondes*), dont l'architecture est bien plus étonnante que ce que Le Corbusier pouvait produire à l'époque. La métropole américaine s'est inventée au cinéma, ainsi dans *New Horizons* (1940) qui filme la maquette de Geddes pour le pavillon General Motors. Nous pourrions dire également que le cinéma a engendré les visions de la métropole de Hugh Ferriss (GUIHEUX 1986). La question s'élargit encore: il y a des architectures autres, celles de l'imaginaire populaire, qui donneront lieu au Futurisme, ou celles des Merveilles qui n'ont jamais été intégrées dans l'architecture.



MONUMENT VALLEY.
(© ALAIN GUIHEUX)

Monument Valley

Le cinéma invente nos manières de voir, de marcher, il invente aussi nos monuments d'architecture. Ainsi, le désert des films de John Ford, que le cinéma célèbrera y compris dans *Il était une fois dans l'ouest*, n'a été reconnu comme paysage historique, comme parc national qu'après les westerns qui l'ont fait connaître : Monument Valley ne doit son classement comme monument qu'après la reconnaissance par le cinéma. Le nom lui-même, Monument Valley, est à lui seul cinématographique.

CE QUI VIENT APRÈS LE *STORYTELLING* URBAIN

Les théories urbaines sont des romans inventés par les professionnels de la ville pour diffuser leurs mythologies, pour convaincre la terre entière de la pertinence de leurs fictions et éventuellement les mettre en œuvre.

Dès lors que tout l'environnement est sur le point d'être aménagé, ce qui est le cas aujourd'hui, il n'y a plus d'extérieur, simplement de l'aménagement intérieur qui peut se démoder. La Terre comme aménagement intérieur démodable est une révélation des années soixante. Il n'y a plus d'extérieur, et en conséquence les fictions du marketing et du design de produits ont depuis géré l'aménagement et l'architecture. Simultanément apparaît le *marketing urbain*, tel que le définit Michel Wieworka (1975), qui se substitue à la planification et s'exprime sous la forme de récits urbains donnant l'illusion d'une théorie. Comme la plupart des storytellings du marketing commercial, les outils de promotion s'auto-réduisent à un effet de séduction-adhésion. Ils n'engendrent aucun urbanisme actif et émancipateur susceptible de transformer et de déclencher des *situations*.

L'urbanisme n'a pas attendu le post-fordisme pour s'établir comme une invention romanesque. Au début du 20^e siècle, la description de l'urbain et le projet vont s'emboîter. Ils seront inscrits l'un dans l'autre, se légitimant et s'alimentant réciproquement. La logique romanesque – ni vrai, ni faux, seulement une séduction vraisemblable – implique la confusion entre la réalité inventée et la fiction du projet.

Trois ou quatre mots pour dire tout l'urbain

Patrick Geddes décrivait encore avec réalisme en 1915 le Grand Londres comme «a province covered with houses», une *city region*. La *conurbation* n'obéit plus au schéma hiérarchisé centre/périphérie: c'est une organisation multipolaire, un nouveau mode d'urbanisation des territoires. Pour Geddes, il était nécessaire «d'étendre le vocabulaire» pour signifier des villes-régions, ces villes agrégées:

On ne peut pas les appeler constellations; conglomérations s'approcherait, hélas! de la situation actuelle, mais peut sembler ingrat; que penser de «Conurbations»? Cela pourrait peut-être servir comme le mot nécessaire, comme une expression de cette nouvelle forme de groupement de population, qui développe déjà, pour ainsi dire inconsciemment, de nouvelles formes de groupement social, et bientôt, également, de gouvernement et d'administration. (GEDDES 1915)

En 1915, Geddes a une idée précise de ce qui se passe. La *conurbation*, nouveau mode d'urbanisation des territoires, exprime cette nouvelle forme de groupement social de population: la ville a disparu, et plus généralement, on passe de la ville aux gens. Geddes, qui n'est pas un révolutionnaire, s'intéresse à l'esprit des villes: l'esprit et l'individualité de la ville, sa personnalité et son caractère, et comment l'augmenter et l'exprimer. Autrement dit, Geddes se préoccupe de ce qui importe pour chaque personne.

La *Métropolis* de Geddes est la bonne grande ville des bons auteurs, tandis que la *Métropolis* de Fritz Lang (1927) marque le départ vers la science-fiction qui se développe avec la presse de masse dans les années vingt aux États-Unis. Pour l'urbanisme, la science-fiction s'installe en 1938 avec l'élève Lewis Mumford qui désigne par *Mégalopolis* un état dégénéré de villes géantes, dominées par la quantité. La *Mégalopolis* se prolongera en *Tyrannopolis* – quel titre de science-fiction! – la ville de l'exploitation, puis en *Nécropolis*, la ville de la famine et de l'abandon. Avec ces romanciers, nouveaux scénaristes hollywoodiens de la ville, jamais très différents des architectes qui dans le même temps déroulent leurs propres mythologies, on est toujours dans cette incertitude contemporaine: est-ce qu'ils décrivent, militent ou préchent, rêvent ou font un projet, ou du commerce?

On ne sait jamais, tout à la fois probablement. Il faut trente ans de plus pour que se constitue un sens positif de la *mégapolis*. Jean Gottmann réinvente le mot pour nommer une autre ville. Le livre *Mégapolis* (1957) est un nouveau développement à l'échelle régionale, un nouveau mode d'habiter le territoire n'ayant plus rien de comparable avec l'idée de ville:

La côte Nord-Est des États-Unis est, aujourd'hui, le site d'un développement remarquable – une bande quasi continue d'aires urbaines et suburbaines s'étendant depuis le New Hampshire jusqu'au nord de la Virginie, et de la côte Atlantique jusqu'aux pieds des montagnes Appalaches. [...] Aucune autre partie des États-Unis ne connaît une telle concentration de population, avec une densité moyenne aussi élevée, étalée sur une superficie aussi étendue. [...] Cette région a en effet une «personnalité» en tant que tel. (GOTTMANN 1957)

Mégapolis a une identité, mais n'a pas de limite. L'identité pour toutes les mégalopoles est en fait une ambiance. Dans la *Mégapolis* se mêlent zones résidentielles, concentrations de sites industriels, de vieux centres urbains, de grandes aires recouvertes de forêts, et de terres cultivées avec attention par les agriculteurs mégapolitains. Gottmann explique que la vieille distinction entre rural et urbain ne s'applique plus et que l'agriculture métropolitaine y est partout présente. À nouveau, en 1957, il n'est plus besoin d'autres mots pour décrire la transformation urbaine.

La Broadacre City de Frank L. Wright en 1932-1939, et le Futurama (1939) de General Motors conçu par un autre designer, Norman Bel Geddes, au sein de la New York World's Fair sont les avant-courriers de la *Mégapolis*. Le Futurama, la plus grande maquette jamais construite à l'époque, sera aussi un film – *To new horizons* –, toujours de promotion de l'automobile, et par conséquent de la vie meilleure au sein des gratte-ciel issus de *Things to Come*, des freeways et des «highways of research» qui se répandront mondialement, jusqu'à saturer le cerveau de Lucio Costa à Brasilia. Le Futurama explique ce que sera la ville en 1960, la ville de Gottmann donc. Le futur est arrivé, mais il est connu depuis 1939, et comme nous l'avons rappelé, depuis 1915. Les géographes et les urbanistes ont horriblement peur de la perte de la ville, alors que l'apport de Gottmann est d'avoir montré qu'il s'agit d'une question sans existence: les fictions qui créent la réalité bâtie ont maintenu une ville substantielle, un être essentiel.



WORKMEN STAND AMID
THE BUILDINGS OF
FUTURAMA AT THE 1939
NEW YORK WORLD'S FAIR,
PHOTOGRAPHY BY TOM
SIMPSON, NEW YORK,
1939.

Il y a au cours des sixties une grande proximité entre les théoriciens des médias et les urbanistes. Kisho Kurokawa théorise la *Métapolis* comme point de jonction d'informations mobiles. Il en résulte des cartes neuronales, du Japon et d'ailleurs, qui seront reprises ou recyclées dans les années 1990-2000 par tous les nouveaux amateurs de la dramaturgie communicante fournie par la mondialisation. La ville romancée des sixties est envahie par les réseaux qui complètent le Paradis; plus de maison, on habite la terre entière et la ville est partout sur le réseau. Les établissements humains sont structurés par les réseaux et l'espace et l'architecture n'ont plus qu'à s'effacer. La conception actuelle de la ville comme distance de temps (combien de temps pour se rendre au *shoppingtown*) participe de cette figuration qui fait disparaître la ville. À partir du moment où l'on travaille sur les distances de temps, on substitue la personne qui se déplace à la ville physique. Konstantin Doxiadis a été l'un des premiers à dire que toute la Terre est une seule ville, la surface habitable de la Terre, comme un système continu, un établissement universel, seulement limité par les

montagnes (il faut un sol plat) et le climat. Doxiadis constate, et le constat est aussi un projet: une seule ville sur terre, *Ecumenopolis* (1966).

La description engendre la fiction. C'est ce qui se passe avec les projections de population livrées par les Nations Unies, elles sont immédiatement un scénario de la quantité, une histoire mutable en frémissante catastrophe ou en agréable futurologie, et simultanément la possibilité de leur dépassement par le remède. L'invention de la catastrophe urbaine est depuis le 19^e siècle un incontournable pour qui veut sauver la ville ou s'y délecter. La conclusion de cette histoire a été donnée par Françoise Choay en 1993:

Ville est devenue un maître-mot de la tribu politique, un mot à tout faire de la tribu médiatique, le mot alibi des clans d'urbanistes, d'aménageurs, d'architectes, d'administrateurs, de sociologues qui la scrutent, l'auscultent et /ou prétendent lui donner forme. (CHOAY 1993: 26)

Ville, le *branding* à son maximum

Françoise Choay énonce que nous sommes en présence de professions qui entretiennent un mythe, l'existence d'un fait de religion, la ville. *Ville*, c'est le *branding* à son maximum. Il faut toujours travailler à son renforcement. Donc tout le monde va parler de ville. C'est l'urbanophilie généralisée. Choay a ainsi à sa façon répondu à la question «Pourquoi parle-t-on encore de ville?» : la ville est produit et communication. Elle parle aussi de la «tour sans fins» que l'architecte Jean Nouvel a pour office de dessiner comme imagier, publiciste, créateur de logos. Le nom de ville, ce logo, porte une aura cosmétique, une personnalisation incroyable, c'est un nom de produit ou de parfum. Un nom de ville marque le territoire et le nom de ville est une marque. Pour les urbanistes c'est donc un métier, celui de directeur artistique (comment faire exister la marque, comment la prolonger, la relancer) qui vise à créer une attractivité économique et touristique, à attirer des populations nouvelles, déplace l'action politique sur l'aménagement urbain visible, et vise à créer un sentiment d'identification pour les habitants. Le projet est une mise en intrigue qui synthétise l'hétérogénéité urbaine et en propose un futur nouveau et intrigant. Il faut un suspens du futur pour que l'on y aille. La ville est distractive, événementielle, festivalisée.

Cet urbanisme de produit est à la fois un récit des origines, une téléologie (je viens de là et je vais plus haut) et un personnage avec corps et âme. Le nom des villes est identitaire, et donc il participe à ce passage à un urbanisme de produit du milieu des années 1970.

Geddes, Gottmann, Kurokawa, Doxiadis avaient énoncé dans leur totalité les caractéristiques de la mégalopole, et Choay avait décrit la ville spectacle. Si la question urbaine a disparu il y a 100 ans, puis à nouveau il y a 60, 50, 20 ans, comment traiter une question qui a disparu ? Sa fin effective est proclamée chaque semaine. Le problème urbain n'existe plus, c'est une question terminée et annulée. Mais à l'inverse, la littérature professionnelle a passé son temps à trouver d'autres mots que celui de ville. Les mots de la ville sont faits pour fabriquer la ville ; un slogan est déjà une ville, décrire c'est faire projet. Le *Grand Londres*, un mot qui existe avant la Première Guerre mondiale, signifie une échelle particulière qui va permettre de faire un plan. Le nom est un projet, il autorise à faire, il est non seulement performatif, il crée le nouveau Londres ou le nouveau Paris, il est auto-réalisateur ou auto-promoteur.

Tous les mots-tendances

La liste des mots du marketing urbain est fastidieuse et s'allonge chaque année: ville nouvelle, cité-jardin, *Lewittown*, *Broadacre City*, ville radieuse, *posturban space*, *postsuburbia*, *exurbia*, *exopolis*, *suburban downtown*, *edge city*, *edgeless city*, *ecumenopolis*, *generic city*, *city* à la carte, *disurbia*, *middle landscape*, *carpet metropolis*, banlieue, *slurb*, métapolis, *technosuburb*, *superurbia*, *nonplace urban field*, *technocity*, *polynuclear city*, *nebular city*, *galactic city*, *città-territorio*, *spread city*, *perimeter city*, *città diffusa*, *città-autostradale*, *heresville*, *instant city*, ville durable, *autopia*, *slow town*, *zwischenstadt*, *computer city*, *datatown*, ville digitale, *cyber city*, ville interactive, *generic city*, *hypermetropolis*, métropole froide, *shrinking city*, ville archipel, ville digitale, *collage city*, *democracy*, *tyrannopolis*, *nécropolis*, *no-stop city*, *métropolis* dispersée, ville au loin, *slow town*, *dynametropolis*, *dynapolis*, *dystopia*, *eperopolis*, *dutopia*, *entopia*, ville région, planète urbaine, continentalisation, ville de chacun, ville

facile, *liquid city*, *globalizing city region*, *global city*, *Fiber city*... Dès lors que la ville n'est plus un espace clos ou limité, il y a ouverture des mots. À l'épanchement de la ville, au *sprawl* de l'urbain correspond celui des mots. Réciproquement, pour inventer un désastre on invente des mots. Ces mots sont à la fois du repérage du déjà-là et du futur pour faire des projets ou pour les empêcher de se faire. On continue d'inventer des mots pour inventer la fiction. La description est demandée par la fiction. Les mots-tendances de l'urbanisme racontent un état ou une crise inventée à dessein pour produire un futur lui-même fictionnel. Il n'y a pas d'arrêt possible à cette production de mondes par les mots.

New Urbanism, le nom de la ville mondiale

La ville-roman la plus efficace est le tableau *La città ideale* d'Urbino. Les critiques et savants des années 1980 imaginent alors qu'il y a encore des pierres, des marbres et des enduits dans la cité idéale. Son équivalent au même moment, c'est *Seahaven* dans le Truman Show, la ville de l'homme vrai. Des récits de ville tous semblables se sont mis à circuler, chacun munis de leurs trois béquilles – le programme, le paysage, l'histoire. Le scénario est devenu un mode de vie. La domination du scénario est totale alors que s'est généralisé un mode vie mondial unique pour un individu unique, le *New Urbanism*. Le mot était lié à la ville européenne, bourgeoise, calme, sûre, conventionnelle dans son architecture, classique. Aujourd'hui le mot désigne la théorie urbaine mondiale caractérisée par: la marche, la connectivité des réseaux, la mixité des fonctions et des revenus, le local et le quartier, la densité, le soutenable et la qualité de la vie. La bonne ville est mondialement définie dans les mêmes termes.

Post-séduction

Que fait-on dans la *post-séduction*, une fois libérés de la séduction des objets, des architectures et du branding des villes ? Comme l'ont compris les architectes radicaux italiens, le milieu urbain est un sol neutre, réceptacle

pour y inscrire tous les décors et toutes les histoires qui conviennent pour la construction de notre expérience. Un instant on aura pu se croire sauvé par l'expérience (GUIHEUX 1999).

La lecture de la ville est toujours là, établie comme un comportement irrépressible, un automatisme de toute pensée, un des supports privilégiés de la réflexion, où tout peut s'échanger et se méprendre entre écrivains, philosophes, architectes. Décrire et théoriser l'urbain est une activité vitale partagée, cherchant la démocratie, l'utopie ou la raison, la communauté, l'œuvre, l'époque, ou ce qui légitime l'action, la vie quotidienne, la conception de nous-mêmes, de l'espace public ou sa disparition. Et plus les villes-produits se sont développées, plus il semble légitime d'en appeler à Heidegger (le lieu, le paysage, la clairière). L'urbain *véridique* des philosophes est une part de cette énorme bulle fictionnelle essentielle.

Docufiction urbaine

La ville, c'est un blog continu, une «docufiction» urbaine. Jamais il n'a été autant écrit sur la ville. Pas un jour sans que ne parvienne une information très complète provenant de tous ceux qui travaillent sur l'urbain et l'architecture, c'est permanent et immense, utile et inutile. Cette multiplication absolument magnifique en produit toujours plus. Comment sortir de la situation de la ville-produit qui domine depuis une centaine d'années ? Crise économique mondiale aidant, on peut espérer convaincre que si futur de l'urbanisme il y a, il se trouve dans le fonctionnement même des organisations spatiales – l'intelligence de l'urbanisme –, ce que l'on a appelé urbanisme de *situation*, ce qui englobe aussi bien la stratégie de l'occupation des territoires que les stratégies des représentations et de l'usage des choses, des produits fabriqués. La question *comment augmenter l'attractivité de la ville ?* ne se pose plus de la même manière dès lors que l'urbain s'est déplacé depuis des conditions matérielles vers des conditions humaines, comme l'on montré Geddes, Gottmann ou Kurokawa. À partir de là, un projet de transformation, d'enrichissement est organisable: le projet comme stratégie, dépassement de situations, dispositif transformationnel, réflexif, expérientiel. Comment l'espace urbain

transforme-t-il chacun ? L'urbanisation façonne les comportements, alors retournons le marketing urbain à l'avantage de la valorisation et de la réalisation de chaque individu, c'est-à-dire de son émancipation. C'est l'urbanisme des stratégies, des sensations, de l'expérience habitante, de l'expérimentation et de l'essai.

L'architecture et l'urbanisme se sont entravés régulièrement dans le renouvellement désormais quasi permanent des mots-tendances qui agitent nerveusement le milieu dans un état de dépendance. La pensée urbaine est le plus souvent un tissu de croyances du moment, à partager par les destinataires. S'affranchir, c'est se maintenir à la fois dans une logique de savoir et de sa vérification et dans la création de situations romanesques positives. La métropole et l'urbain sont toujours des dispositifs d'émancipation et de socialisation inégalés. Ils délivrent la culture et la rencontre, ils provoquent la diversité des face-à-face et développent la curiosité. Les projets urbains sont à fonder sur la valorisation et la confiance en eux-mêmes adressées aux habitants. C'est pour cela que la ville doit honorer les habitants, les recevoir dans un luxe d'attention. Un projet architectural est un esprit de création, l'équivalent construit de la méthode Freinet.

Dominique Rouillard (2017) a décrit une architecture émancipatrice, le Centre Culturel de São Paulo, un projet qui a conservé et réalisé le projet qui était aussi (à l'origine) celui du Centre Georges Pompidou. À São Paulo, on passe indistinctement d'une pratique à une autre, du métro à la bibliothèque, à la pratique libre ou encadrée de la danse, au jardin, au jeu d'échecs, aux expositions «ouvertes», aux espaces libres de travail... dans une déambulation ouverte par une sollicitation – une invite – de l'espace. Le projet d'architecture est *une infusion d'existence*, une promesse de nouvelle existence et de destin, une augmentation des désirs de vie, une pratique qui introduit depuis l'univers matériel de nouvelles représentations.

L'URBAIN DE CHACUN

Les discours sur la ville semblent désormais moins crédibles, mais sont pourtant toujours utilisés comme agent de vente ou d'acceptation des projets. Comment leur substituer une histoire de projet, tout à la fois vraisemblable et positive, un monde vraiment possible, une *utopie pragmatique* qui stimule sans simuler ?

La ville la plus ancienne tout comme l'urbain depuis la fin du 19^e siècle doivent leur existence à la possibilité de l'échange – de biens ou d'informations, de travail – et de sa maximisation dans un minimum de temps. Pourtant, les modèles urbains ont été depuis la première crise pétrolière fondés sur le *New Urbanism* planétaire que l'on vient de décrire, le découpage des terres urbanisables en lots commercialisables dans le laps de temps le plus court, baptisés îlots, parfois mêmes qualifiés d'*haussmanniens* ou d'*îlots ouverts*, ou encore de *ville à prolonger*, ailleurs, de trames quasi coloniales déguisées sous des allures de paysage.

Un plan des potentiels

Le modèle des flux, dominant depuis l'entre-deux-guerres aux USA (par exemple dans le Futurama de General Motors), puis en Europe, fait retour, à la fois parce que la congestion est de moins en moins acceptée, et parce que la valeur foncière se mesure aussi par leur accessibilité (plus une parcelle est proche d'une station de transport, plus sa valeur foncière est grande). Le retour de l'urbanisme des flux est aussi en cohérence avec la demande ou les injonctions de la société des échanges et du durable qui s'est mise en marche. En conséquence, faire un projet est à nouveau et

en premier lieu élaborer un plan des potentiels d'accessibilité et non plus seulement vendre de la parcelle au plus offrant. La mobilité-accessibilité n'est donc plus une donnée parallèle de l'architecture et de l'aménagement, elle est redevenue le programme, la structure du futur.

Se déplacer ou résider

La question s'est posée à tous les migrants comme à tous les sédentaires: se déplacer ou résider. Un paradigme premier de l'urbanisme et de l'aménagement, de l'urbanisme comme du projet urbain, repose ainsi depuis au moins cent cinquante ans sur les interrelations mais aussi les oppositions et les divers renversements et homologues entre une approche en termes de *réseaux* (ou désormais *relationnelle*) et une approche attachée à la définition de territoires à toutes les échelles, dénommée ici *spatialiste*. Ces deux structures d'action et de représentation rythment et animent l'aménagement, que les acquisitions foncières (pour de futures promotions immobilières et commerciales) soient faites en anticipation des réseaux de transport à venir, que les réseaux *arrivent* avant les édifications (ce que l'on souhaite à tous) et parfois mêmes avant les projets (une gare TGV en rase campagne peut créer ou non l'opportunité...), ou plus souvent qu'ils réparent l'urbain (généralement bien tard pour les habitants), ou enfin qu'ils arrivent tellement longtemps après les constructions (c'est le cas en France – quasi parodique – sur le plateau de Saclay). Par-delà les situations rencontrées, cette interrelation très concrète met en scène des savoirs et des métiers qui appartiennent à deux compréhensions du continent urbain très opposées: d'un côté la théorie de l'information comme de la société, la géographie des réseaux ou de la culture, la sociologie des mobilités; et de l'autre une philosophie de l'espace, de la ville et de la *terre* en phase avec l'économie (à court terme) de l'aménagement et ses représentants, promoteurs ou grands commis de l'état, et enfin, urbanistes et paysagistes, architectes. Si ces visions ont pu coexister sans doute deux siècles ou bien plus (Musso 2003), les mutations technologiques et comportementales devraient conduire à privilégier l'approche *relationnelle*, alors que la pratique *spatialiste* semble avoir toujours les

faveurs. Il en va ainsi pour la définition des métropoles qui demeurent des territoires-surfaces à gérer politiquement.

L'apparition de nouveaux véhicules écologiques au sein de l'internet des objets, l'hyperdéveloppement de la communication numérique et l'avènement des réseaux sociaux mettent en valeur une seconde distinction, entre, d'une part, les réseaux de personnes, qui peuvent être aussi bien leurs échanges de biens, de services, d'idées, de valeurs et d'informations mais aussi de migration, que l'organisation du travail, et, d'une autre, les réseaux techniques qui demeurent spatiaux (routes et rails, télégraphe, gaz, eau, électricité et énergie, égouts, phare et même verdure). Cette dernière opposition – les personnes versus les techniques spatialisées – demeure dans l'approche de l'urbain. La croissance toujours observable des mobilités de personnes comme de biens et des échanges d'informations conduisent à privilégier l'approche par réseaux d'échelles distinctes pour saisir la réalité comme le futur proche du fonctionnement des métropoles contemporaines. Tandis que l'approche spatialiste apparaît plus clairement renvoyer aux maîtrises politico-administratives, aux symboliques des territoires, aux zonages (du passé). Cette opposition se retrouve dans la perception quotidienne, les compréhensions et les valeurs incorporés. Aussi étrange que cela puisse paraître, les réseaux parlent de sensations et d'émotions d'individus, tandis que l'approche spatialiste, lointaine héritière des sols et des lieux, assure et rassure une communauté (disparue). Autrement dit, l'opposition de l'homme des foules métropolitaines et du villageois décrite par les auteurs du 19^e siècle, aussi bien Edgar Allan Poe que le baron Haussmann, réapparaît sans cesse dans une nouvelle formulation.

Le continent de chacun

Ces indications portent à prolonger les transformations impliquées: la ville n'est pas un lieu, mais l'ensemble des déplacements vers des points d'attractivité, appelé *la ville de chacun*. Autrement dit, les mobilités caractérisent les activités au sein d'une *planète urbaine*, ou d'un *continent urbanisé*. L'urbain est celui des déplacements de la vie quotidienne; ils

définissent les proximités de chacun, déterminent relations et échanges, les réseaux de vie. Cette *ville de chacun*, anticipée par Paul-Henri Chombart de Lauwe dans un célèbre dessin, remet totalement en question la doxa en vigueur.

Victoire des réseaux informationnels

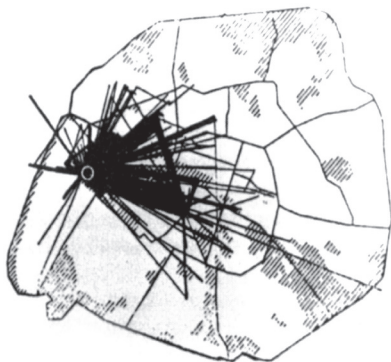
Les travaux de Manuel Castells, avec *l'Ère de l'information* (publiés entre 1996 et 1998), ont confirmé la compréhension d'un monde organisé par l'accélération dans toutes ses parties, des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Manuel Castells enchaînera avec la publication de *Communication Power* (2009 et 2013 en français), dont la citation suivante met en évidence l'opposition traditionnelle de la pensée urbaine:

Les citoyens du monde, vivant dans l'espace des flux, s'opposent à l'espace des lieux, leur existence étant seulement locale. L'espace de la société en réseaux se configurant autour de l'opposition entre espace des flux (global) et espace des lieux (local), la structure spatiale de notre société est une des sources principales de la structuration des rapports de pouvoir. (CASTELLS 2013)

La capacité à se déplacer est comme le rappelait Bourdieu (1993) une question de capital. Manuel Castells a décrit d'une part le mécanisme

fondamental du pouvoir contemporain – le façonnage de l'ensemble des valeurs, ce qui influence la conduite individuelle et collective – et d'autre part le développement d'une société en réseaux qui met en commun ses ressources et convictions à la disposition des autres. Autrement dit, d'un côté la fabrication des comportements, développée en particulier par le neveu de Freud, Edward Bernays (1928), de l'autre la société collaborative et de partage, le *Commonwealth* (2011) de Michael Hardt et Toni Negri.

PAUL-HENRI CHOMBART
DE LAUWE, SCHÉMA
DES TRAJETS D'UNE
ÉTUDIANTE DANS LE
16^e ARRONDISSEMENT
DE PARIS, 1952.





En 2017, peu de villes peuvent omettre leur mise en relation avec leurs habitants par l'intermédiaire de leur site Internet, qu'il s'agisse de démarches administratives ou de gestion de plus en plus collaborative de la vie urbaine. Pour les architectes et les urbanistes, la géographie est transformée en une information qui devient une donnée d'architecture, autrement dit une donnée de site, ce qui n'est pas le moindre paradoxe pour des professions *spatialisantes*. Les fondements de métiers changent, l'urbaniste se trouvant de nouveaux outils qui ont pour nom l'information et les datas qui créent l'urbain et ses ambiances, ainsi les réglementations de données telles celles de la vitesse, du bruit, des pollutions.

Distance de temps



La notion de distance de temps apparaît avec la création des départements français, puis dans les cartographies des chemins de fer. Elle sera développée par les urbanistes spécialistes du commerce, comme Victor Gruen, puis Melvin Weber, mais aussi par les architectes. La fréquentation de l'urbain et du territoire a toujours été organisée à partir de cette accessibilité dans un temps donné à des heures différenciées. Non seulement ce n'est pas la distance géographique qui mesure la ville, mais qui plus est la *ville de chacun* est celle des fréquentations au sein d'un territoire, sans que nous ayons à nous raconter quoi que ce soit sur la concentration ou la dispersion.

Pôles d'échanges et pôles d'accessibilité

Les déplacements non contraints, en dehors du  ail et des études, des déplacements administratifs, hospitaliers la  ité est le premier déterminant des actions. Par contre, dès lors que l'on intègre la notion de distance de temps, la proximité ne peut plus être la proximité physique ou géographique habituelle. Situés près d'une station de transport, les services atteignables sont pour certains très proches de la station, les autres situés à proximité des autres stations. Un raisonnement similaire vaut lorsque l'on dispose de plusieurs moyens de transport. À distance de

temps équivalente, la proximité n'est pas comparable selon que l'on est piéton, cycliste ou automobiliste.

La mobilité renvoie à une conception des déplacements en termes de vitesse et donc d'infrastructures, tandis que l'accessibilité se définit par ce qui est atteignable au quotidien – le travail, les études, les services, les loisirs, le domicile... Les temps de déplacements acceptés sont des données fortes qui concourent à penser l'aménagement. L'observation a permis de dire, depuis longtemps, par exemple, que le piéton accepte de faire 10 minutes de marche, soit à quatre kilomètres heure, un déplacement de 650 mètres. Cette mesure permet d'extrapoler sur le positionnement idéal des activités de proximité. Plus ces sites d'activités sont proches les uns des autres, moins les distances à parcourir sont grandes. En conséquence, la prise en compte des distances de temps débouche sur un programme: le développement de *pôles de proximité*, une notion traditionnelle de l'urbanisme, présente dans tout l'urbanisme fonctionnaliste, qui regroupent le plus possible de services d'usages quotidiens. Favoriser ces *pôles de proximité* facilite la vie quotidienne (et diminue l'utilisation des véhicules carbonés). Mais ces rayons ou disques de déplacement ne sont plus pertinents dès lors que le piéton devient un cycliste ou un motard. Pour le cycliste la distance à 10 minutes passe à 2,5 km. Imaginons que chaque habitant de n'importe quelle métropole dispose d'un transporteur évolué, ce que nous nommons VEC – Véhicule Écologique Communicant –, alors la question des déplacements serait très largement – totalement – résolue. Aussi il faut imaginer des disques de déplacement plus étendus que ceux de la marche et définir des polarités multiples, des *pôles d'accessibilité*, qui couvrent ainsi rapidement les ensembles urbains par trois ou quatre polarités. La manière de projeter l'urbain en est transformée.

Les *pôles d'accessibilité* et les pôles d'échange  sont deux puissants déterminants de l'urbain contemporain. Le *pôle d'accessibilité* regroupe plusieurs services, écoles et commerces; son rayonnement est variable selon les modes de déplacement, mais on pense qu'il va augmenter avec le développement des nouveaux véhicules et par conséquent que les pôles vont, pour certains, se densifier tout en s'écartant les uns des autres. Le *pôle d'échanges* possède diverses échelles de complexité, depuis la simple 

station jusqu'au pôle régional ou plus. Ce sont des points traditionnellement observables de condensation de l'urbain favorable à l'agglomération de toutes les activités. À toutes les échelles, ils sont le futur des villes contemporaines. Le plan des mobilités y est naturellement prioritaire sur les logiques de distribution des parcelles et leurs diverses trames. L'importance du hub dans le développement futur de la ville est un thème ancien des fictions des années 1960, repris plus récemment dans les études de management, d'ingénierie des transports ou de sociologie des usages, mais il reste sans écho ou sans effet dans les pratiques urbaines résistantes ou de programmation des PEM.

La polaire des déplacements, une mythologie

La représentation de l'assemblage des déplacements par une polaire permet de dessiner une cartographie hélas illusoire. La polaire des déplacements met en relation un point central et les points atteints, elle ne dit pas ce qui se passe entre le point de départ et le point d'arrivée. Rien ne nous autorise à considérer que l'aire définie par la polaire possède une signification particulière, et encore moins qu'elle constitue un *bassin de vie* ou une *aire urbaine*. La matérialisation par des flèches est ici trompeuse: les flèches désignent le trajet continu, c'est à dire un vide. Cela ne signifie pas néanmoins que l'on ne puisse pas se servir de la flèche pour imaginer que le mobile pourrait s'arrêter en chemin. De plus les déplacements se font dans des directions très diverses, pour des activités différentes, dès lors que l'on quitte les déplacements de proximité. La densité des flèches ne fait pas de l'espace. Transformer les déplacements en surfaces est une erreur de raisonnement que les «spatialistes» ont la tentation de transférer dans leur langage: la forme. On préférera la métaphore de l'*oursin* pour décrire la diversité des déplacements. Les notions d'*aire urbaine* ou de *bassin de vie* sont spatialistes, elles visent à transformer des déplacements en espaces cartographiés, les outils traditionnels de l'urbaniste, et n'apportent aucune connaissance nouvelle tout en effaçant les apports de la pensée des réseaux au profit d'un resserrement localiste rassurant. Le vocabulaire – bassin et vie – est plus attractif pour les élus et les aménageurs, plus aptes

à déclencher les décisions, mais il ne s'agit que d'un effet de langage. Le *bassin de vie* est rassurant, comme le dit Martin Vannier, c'est l'illusion de vivre ensemble (VANIER 2015). Les déplacements sont transformés en surfaces et en conséquence y perdent leur diversité extraordinaire et leur enchevêtrement.

Les TIC ont modifié la forme de la ville

L'introduction des technologies de l'information et de la communication a transformé depuis les années 1980 bien plus les comportements des habitants de la planète urbaine que l'aménagement et les édifices. De fait, l'architecture des réseaux d'information s'est superposée à la ville et à ses réseaux physiques, puis les informations se sont intégrées – «encastées» (DENIELOU 2015) – dans ses objets, sans modifier les sols et les murs des villes. C'est bien la première et massive transformation: dans cette hybridation, la ville et ses bâtiments peuvent devenir une surface neutre (ROUILLARD 2004) sur laquelle se déploie la nouvelle architecture de la communication. Les réseaux numériques sont venus superposer aux strates anciennes une nouvelle couche de réalité, qui se passe de modifications de la géologie antérieure, et donc se superpose à elle sans la déranger. Les technologies de l'information changent la ville sans en changer la forme. La ville matérielle devient alors simple support inerte des événements; elle n'est pas conviée à participer aux nouveaux émois technologiques, sauf à se transformer elle-même encore plus totalement en outil communicant. Pas plus que le téléphone, Internet ne va changer la forme des villes. À cette posture que nous avons proposée au milieu des années 1980 (GUIHEUX 1986), nous ajoutons une *analyse matérielle*, à savoir l'étude des transformations concrètes impulsées par l'évolution des Véhicules Ecologiques Communicants, l'exemple le plus puissant de l'interaction entre la pratique des villes et les TIC. Que devient l'urbain lorsque l'accès en devient l'un des traits les plus dominants?

La surface neutre de la ville est modifiée en profondeur par les objets qui occupent l'espace public. Une rue en «zone de rencontre», occupée par ses habitants attablés, ayant accueilli les bornes de recharge et les



PLANÈTE URBAINE,
PROJET D'EXPOSITION,
CITÉ DES SCIENCES ET
DE L'INDUSTRIE, PARIS,
ARCHITECTURE ACTION,
2004.

conteneurs enterrés, les stations d'auto-partage et de co-voiturage, de vélos électriques et de scooters, n'a plus grand chose à voir avec la rue des véhicules thermiques. La rue du futur immédiat a oublié les trottoirs et n'est plus sensible à une division en lanières de l'espace. Du côté des édifices, ce sont toutes les déclinaisons de hubs, du plus petit au plus vaste, qui constituent l'apport majeur de l'urbanisme des réseaux.

Et alors ?

Les études « transports et déplacements » prennent beaucoup de sens lorsqu'elles sont liées à des programmations d'activités. Dix minutes, vingt minutes, cinquante minutes ou plus selon leur moindre fréquence, ou leur moindre niveau de contrainte. On accepte de faire de longs déplacements si on le fait rarement ou si l'attractivité est grande. Les grands projets d'aménagement français de ces dernières décennies sont

marqués par la priorité donnée à la commercialisation, c'est-à-dire, en définitive à des opérations découpées en parcelles commercialisables et bien sûr en création de clientèles (du plus aisé au fameux primo-accédant). Que devient le marché de l'urbanisme s'il n'a plus de territoire ? Penser l'urbain depuis les cartographies-mouvements qui tracent les déplacements – le nouvel outil de représentation de la ville – implique des conséquences et un nouveau challenge.

Les objets font l'urbanisme

Les téléphones portables d'aujourd'hui et les informations et interactions avec les activités positionnées dans la ville, le design *augmenté* des villes, et à très court terme les voitures connectées, comme autrefois les réfrigérateurs et autres appareils ménagers, sont à considérer en propre comme des outils de l'urbaniste et de l'architecte. Nous montrons dans l'ouvrage *Door-to-Door. Futur du véhicule, futur urbain* (2016) l'équivalence entre les édifices et les véhicules, lorsqu'il s'agit de construire par exemple une nouvelle classe ou une école. Ni le sol ni l'espace, ces matérialités rassurantes, ne sont en mesure de définir des domaines et des professions : une belle révolution pour les architectes.

Un urbanisme des comportements

L'urbanisme touche de plus en plus à des questions d'usages, de relations et de comportements. La ville des informations, c'est bien la ville situationniste, celle de la production des expériences et des événements. Mais les situations peuvent aussi être durables et quotidiennes, l'urbain organisant un ensemble de scènes que les habitants et usagers parcourent quotidiennement. L'approche par les réseaux, les distances de temps, les pôles d'échanges et de proximité/accessibilité n'abolit nullement la qualité en propre des sites et des situations. Les attractivités relatives des destinations se mesurent aussi en terme de qualité des aménagements et des paysages. La *ville de chacun* est à la fois réelle et affective.

Étalement urbain ?

Le développement des ultra-citadines, des micros-cars ou ce que nous nommons les VEC, de l'auto-partage et du co-voiturage, des voitures automatisées qui assurent le ramassage scolaire et le rabattement sur les pôles d'échanges et bientôt des robots de livraison concourent à transformer l'approche de l'étalement urbain. Les quartiers les plus éloignés ne sont plus dépendants de transports en commun à faible fréquence et peu performants, la pollution d'usage a disparu et les voiries sont largement existantes. Ces véhicules qui se déplacent à 20 ou 30 km/h rendent possible l'accessibilité à des écoles et à des services éloignés de plus de 2 km, en moins de 6 minutes. Ces quartiers pavillonnaires sont à alimenter le plus possible avec ces nouveaux outils de l'urbaniste. Autrement dit, les arguments disqualifiant l'étalement urbain, par ailleurs largement réalisé, sont en passe de disparaître et il y a tout lieu de penser que l'habitat individuel pourra se développer à distance de temps acceptable des équipements de proximité/accessibilité. L'étalement urbain apparaît ainsi comme une solution d'avenir

LE PATRIMOINE DE L'INSTANT

On connaît les discours de convenance qui expliquent qu'il faut réconcilier le patrimoine et l'architecture contemporaine, sortir des frilosités, enrichir l'une par l'autre, la création et la protection. Se rajoute alors que le patrimoine (ce qui est nostalgique et muséifié) doit être «vivant», animé par le contemporain, et pour faire le plein de compassion, on regrette enfin que le patrimoine privilégie les châteaux aux usines, les riches contre l'industrie et la vie quotidienne.

Ces oppositions traditionnelles aussi doxiques que toxiques, que s'échangent peut-être encore quelques directeurs de la culture, ne sont toujours pas en phase avec l'ouvrage de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine* (1993). Dans sa conclusion, Françoise Choay rappelle que la valeur d'ancienneté est la seule chose qui reste du patrimoine:

Bien avant la naissance de l'industrie culturelle, Riegl prévoyait que dans l'expansion du culte naissant des monuments un rôle déterminant reviendrait à leur valeur d'ancienneté, celle qui, pour des foules de visiteurs, tient lieu des valeurs d'art et d'histoire, celle qu'une sentimentalité mal définie attache à la présence effective des monuments et à leur seule appartenance au passé. Jamais évoquée dans le discours actuel sur le patrimoine historique bâti, sans doute parce que imprécise et peu glorieuse, d'où, cependant, tiendrait-elle son pouvoir d'attirer et de rassembler un public planétaire? (CHOAY 1993: 180)

Le court paragraphe qui suit donne la réponse:

À quoi le patrimoine ainsi rassemblé sous l'égide de la valeur d'ancienneté pourrait-il servir, sinon à composer de nous-mêmes, comme inventeurs de tous ces objets, une fabuleuse représentation dont il reste à comprendre le sens et la fonction. (CHOAY 1993:181)

Choay donne dans cette courte phrase tout l'enjeu, pour le monument, mais pour l'architecture en général. Elle conclut alors définitivement:

Le miroir du patrimoine sur lequel nous nous penchons avec passion a perdu son rôle dynamique au profit d'une fonction défensive. Il ne sert qu'à conserver l'image statique d'une identité. [...] Tombeaux, temples, cathédrales, maisons et châteaux, ponts, usines, aéroports et centrales électriques ne valent plus en soi, mais parce que *nous* les avons édifiés. Ils ne signifient plus chacun pour soi, mais comme matériaux fragmentaires d'une représentation générale de nous-mêmes. (CHOAY 1993: 181)

Le patrimoine est pour Choay une reconstruction illusoire de nous-mêmes – l'identité au passé dans une société qui change – ou selon ses mots «une fausse conscience». De fait, le patrimoine est une masse inerte, mais comme on le sait utile, une ancienneté qui n'a plus de valeur en propre. Cette ancienneté sert à nous définir, à nous inventer. Il est pour le moins normal que les tombeaux, temples, cathédrales, maisons et châteaux, ne valent pas en soi, mais en tant qu'ils nous définissent ou nous animent. La protection du patrimoine est bien effectivement une représentation, mais nous dirons qu'elle est romanesque, et par conséquent qu'elle n'a pas à être vraie. Le désaccord est considérable (que serait une représentation vraie?) et le patrimoine est bien la représentation juste, le désir de continuité et d'identification, de plaisir d'histoire qu'exprime l'architecture historique. Choay tient un discours de vérité alors que le propos est celui de la représentation. Mais à suivre le propos, quels seraient alors les monuments vrais de l'époque? Si les monuments du passé nous représentent faussement, quel serait alors le patrimoine qui nous représenterait aujourd'hui avec justesse?

Antidote

La sauvegarde du patrimoine est un contresens quant à ce que l'on sauvegarde. Il ne s'agit pas de sauvegarder le patrimoine qui est là devant nous pour lui-même, mais de nous sauvegarder de ce qui va le remplacer ou l'accompagner et le polluer, c'est-à-dire de la production contemporaine. La formule habituelle «protection ou sauvegarde» est donc

totallement ironique: nous nous protégeons des bâtiments à venir plus que nous ne protégeons le passé. Le patrimoine est en conséquence une protection, non pas du patrimoine, comme on disait autrefois «protection du patrimoine», mais une protection contre ce qui va advenir. Le peu de confiance en l'avenir, la conscience de la laideur de ce que nos sociétés ont produit augmente le désir de protection. On est loin des valeurs historiques et mémorielles, et autres. On peut dire que le patrimoine fonctionne comme un principe de précaution contre nous-mêmes, un antidote contre la laideur contemporaine et les appétits immobiliers.

Générosité

Prendre position sur ce que l'on protège, ce que l'on doit protéger, à quelle hauteur on peut construire ou non et en débattre avec les architectes du patrimoine, les services techniques, les leaders d'opinion. Ce sont des débats infinis et un temps incroyable. De fait, il y a une dépense importante et une réglementation impressionnante qui engendrent des architectes spécialisés, des bureaux d'études, qui créent des historiens et des associations de défense, bref une population et un véritable marché du pour et du contre. Mais une évidence est que l'on ne sait jamais explicitement pourquoi on protège. Nous sommes dans une situation d'appréciation, de jugement de goût. C'est l'identité d'une ville et sa reconnaissance, la manière dont réciproquement on s'y reconnaît, qui sont là derrière le cortège des remarques convenues sur la mise en valeur ou la défiguration, sur ce qui va ensemble ou pas. Dans ces histoires de patrimoine, il est par contre très positif que l'on donne du soin et de l'attention aux espaces urbains dont on s'occupe, et au final de l'argent y est consacré. On protège une coquille vide, dont en général on connaît mal l'histoire mais dont l'ancienneté doit être conservée, et cela engendre une générosité. C'est assez formidable: le patrimoine, ce qui est patrimonial engendre du soin, de l'attention, de la générosité. Nous sommes là en présence d'un mécanisme ou dispositif d'architecture: la machine patrimoniale produit un comportement positif majeur.

Samaritaine

Le bâtiment de Frantz Jourdain, on ne le connaît que rempli de stand et de stuc, de plâtres divers, surchargé de partout. Ce n'est pas le cas pour la partie du bâtiment construite entre 1905 et 1910, qui se présente bien plutôt comme une maison de verre de la rue Saint-Guillaume posée à plat, la face de pavés de verre transformée en plancher. Car c'est bien de cela dont il s'agit: La Samaritaine est un bâtiment translucide, ou plutôt transluscent. Là réside toute son invention. En cela il est bien sûr *en avance* – le mot est toujours impropre – sur l'incroyable Maison de Verre. Il y a une vingtaine d'années d'écart entre le projet de Jourdain et celui de Chareau.

LA SAMARITAINE,
INTÉRIEUR.





JOHN CAGE, NOT WANTING TO SAY ANYTHING ABOUT MARCEL, 1969. PLEXIGRAM, IRIS AND B. GERALD CANTOR CENTER FOR VISUAL ARTS, STANFORD UNIVERSITY. © 2016 JOHN CAGE TRUST

Alors que les architectes allaient s'intéresser à la transparence, la Samaritaine n'était pas caractérisée par la transparence *moderne*, mais par la *translucence*, une idée qui appartiendra bien plutôt aux années 1980, aussi bien dans le vêtement (Suké, Suké par Toyo Ito) que dans l'architecture, dans la société elle-même; une incertitude post-moderne. Ce sentiment nous est venu en travaillant sur *Les Immatériaux* (Exposition *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, 1986. Commissariat de Jean-François Lyotard. Alain Guiheux est alors responsable du département Architecture), face à la petite *fabrication* de John Cage, *Anything about Marcel* (1967), l'un des huit «plexigrams» conçus sur le même principe d'agencement au hasard de plaques de plexiglass et d'une lithographie.

Il n'y a pas eu, semble-t-il, de successeur architectural à cet objet, si ce n'est des projets de *pachinko* réalisés par Kazuyo Sejima. La translucence va naître avec la post-modernité, trente ans après l'invention de l'homme cybernétique, transparent de toute part. La translucence est cette atmosphère ouateuse, le milieu flottant, incertain, brumeux, qui a remplacé l'espace et la transparence *moderne*. C'est ce que l'on a appelé *milieu*, comme un univers liquéfié où tout communique (GUIHEUX 2000).

La translucence contre la transparence. Ne pas confondre la transparence et les reflets qu'elle permet et qui s'y jouent. Avec les renvois



GERHARD RICHTER,
6. STEHENDE SCHEIBEN
(2002-2011).
[© ALAIN GUIHEUX]

de reflets sur le verre, l'indistinction entre l'intérieur et l'extérieur est démultipliée, elle est rendue une nouvelle fois incertaine. Les reflets appartiennent à la translucence et non à la transparence. Cette incertitude de la translucence et des reflets est à rapprocher du floutage que pratiquait Gerhard Richter. Richter en a bien conscience quand il utilise les superpositions de plaques de verre. La translucence, les superpositions de John Cage, les reflets, le floutage ouvrent, créent l'ouverture de l'imaginaire.

L'incroyable dans la Samaritaine est la superposition des planchers de verre, bas de plafond, et assez sombres dans l'épaisseur intérieure de l'immeuble. À la Samaritaine, l'essentiel ne réside pas dans les façades «conservées» mais dans les planchers déshabillés.

Ni les historiens ni les architectes ne se sont battus pour défendre les sols de verre de Frantz Jourdain. Peut-être n'ont-ils pas compris l'importance du thème, de la filière d'énonciation immense qu'est cette histoire de la transparence devenue translucence, de nuage, de flou et de reflet: une

construction des idées sur plus d'un siècle et demi. Un univers de perception s'est déplacé, des valeurs ont muté, du plaisir de l'ordre transparent vers celui du plaisir de l'incertain, le flou qui ouvre à l'imaginaire. Jourdain a créé un univers aussi décisif que le Crystal Palace, il a fait advenir la notion de *milieu* qui nous occupe bien plus que l'*espace*. Une hypothèse est peut-être que, tout simplement, le monde du patrimoine ne croit pas dans le patrimoine. Promoteurs et spécialistes ont décrété que l'on ne pouvait pas conserver les planchers. On peut pourtant trouver des moyens de substitution pour garantir la sécurité d'un tel bâtiment, en limitant la fréquentation et en ajoutant des pompiers. Un luxe de précautions et donc de dépense aurait été par ailleurs un marketing particulièrement performant pour une maison de luxe cherchant à élever encore ses marques. Cette stratégie patrimoniale, Françoise Choay l'a décrite dans *Allégorie du patrimoine*:

Cette prise de conscience, à la fois critique et inventive, doit conduire à débusquer le faux discours de protection du patrimoine, né dès la Renaissance, et destiné à masquer les destructions et les défigurations réelles. Elle doit s'attacher à démystifier les idéologies et les politiques urbaines, qui sous l'écran protecteur des mots, nient l'avènement du *post city age* et bafouent l'incomparable valeur d'usage du patrimoine urbain préindustriel. (CHOAY 1993: 190)

Le patrimoine vide

Le patrimoine est un signifiant vide qui n'est plus porteur que d'une chose, le sentiment que l'on a dans une brocante ou chez un antiquaire. Le patrimoine vide est un objet à remplir, très ouvert à tous les remplissages, à tous les imaginaires. L'ancienneté est vague, mais elle déclenche tous les récits. Les monuments, brocantes et antiquaires proposent des scènes, des situations, des histoires immédiatement projetées devant nos yeux. Le patrimoine est un cabinet de curiosités, comme la ruine ou les univers délaissés l'étaient pour les surréalistes. La valeur de mémoire – le passé qui se raconte dans le monument – a été remplacée par la capacité à engendrer des récits, des aventures.

Pragmatisme

Le sanctuaire du 11 septembre à New York fonctionne comme une excursion touristique dans l'emphase *camp* d'une architecture vulgaire de granite poli et de fontaine de supermarché. Il ne peut en être attendu un quelconque souvenir de l'événement ni la moindre tentative de recueillement. On assiste à une débauche d'architecture *phénoménologique*, qui cherche à retrouver un archaïsme, une perception d'avant la culture. La phénoménologie est devenue la nouvelle doctrine architecturale, comme si ces sensations sans histoires avaient une quelconque possibilité (difficile d'échapper au côté désagréable de l'installation artistique à l'efficacité disneylandienne). Après Merleau-Ponty, Gibson devient la référence d'une architecture dont le récit est celui de mammifères et de comportements premiers, parmi lesquels ceux des humains.

MÉMORIAL 11
SEPTEMBRE, NEW YORK.
(© MIKE SEGAR)





BOBIGNY, GARE DE LA DÉPORTATION, 2015.
(© ALAIN GUIHEUX)

À l'inverse, l'effet commémoratif est total dans les enterrements, tous et où qu'ils se passent, et surtout sans architecture. Un exemple toujours si puissant est la cérémonie dans les aéroports à l'arrivée des corps des militaires rapatriés: la garde nationale, les cuivres, les détonations, et à côté un hangar d'avions. Une architecture industrielle, banale et grandiose, avec la grande dimension aussi de la piste, un paysage qui se dégage. L'événement est monumental, mais il se passe d'architecture. Les dépôts de fleurs sur les rails de la gare de la déportation ou sur les sols mêmes des assassinats dépassent toute architecture.

Parler du patrimoine ou du monument, c'est parler de la possibilité de l'architecture. La difficulté propre à l'époque est de réaliser un bâtiment qui établisse par sa seule présence l'événement.

Le monument de nous-mêmes

L'individu(alisme) a pour patrimoine ce qu'il a fait et vécu, et pour les cent dernières années, ce qu'il a produit et consommé, les sensations retirées. Françoise Choay (1993) a indiqué que le monument est ce qui témoigne de nous-mêmes, c'est-à-dire des émotions que nous avons ressenties, et de

leurs changements. Le retour de l'émotion et de la sensation est une étape de la condition culturelle du capitalisme décrite par David Harvey (1989), Frederick Jameson (1991), Alain Ehreberg (1993), Hal Foster (2003) et Gilles Lipovetsky (2013). La création du désir et des émotions d'objet est la condition du capitalisme contemporain. L'existence contemporaine se manifeste dans les objets, ce patrimoine du récent et presque de l'instant, qui enregistre ce qui est en train de se vivre. Le nouveau réalisme a d'une certaine façon rempli ce rôle de compilation des existences. Derrière les objets, c'est un patrimoine d'un genre nouveau qui se révèle: enregistrer la mémoire de ses sensations. S'il y a un sens actuel au mot de patrimoine, c'est d'enregistrer la manière dont on change en continu. C'est pour cela qu'en nouveau réaliste il faut conserver agendas, téléphones portables, et vieux vêtements.

La mode est la production en temps réel du monument. L'histoire y est racontée neuf fois par an par Chanel, toutes les semaines par Zara. Le patrimoine a été remplacé par la mode, parce que la mode est devenue le patrimoine. Cette dissolution de tout repère temporel est ce dont témoigne la présence de la mode dans les musées, qui n'est pas un seul effet de marketing, mais une transformation globale des repères. Plus que cela, la mode elle-même est devenue monument parce qu'elle produit en permanence l'évolution des émotions. Le patrimoine n'est plus lié à l'ancienneté mais à l'émotion, aux sensations des récits, et l'ancien est ce vide disponible, une invite à se remplir de récits. Le patrimoine a rajeuni, non pas en se rapprochant du présent, mais parce qu'il est totalement le présent que l'on voit changer en temps réel; la consommation comme monument, dans cette identification du capitalisme et de la culture.

Alors, la seule sauvegarde du patrimoine, la seule règle est d'exiger d'y installer dans sa proximité immédiate une architecture aussi intelligente que celle du passé, la mode la plus sophistiquée, la plus sidérante, celle qui développe le plus de désirs. La seule règle applicable dans un environnement patrimonial est la *valeur d'œuvre* des édifices du présent.

2015: LA COURSE AU LOGO EST TERMINÉE. CE QUI LE REMPLACE, UNE AUTRE PRODUCTION: L'EXPÉRIENCE...

Un bâtiment parisien – la fondation Louis Vuitton – et un projet retardé – la tour Triangle – ont occupé les médias en 2015, suivis par le musée des Confluences lyonnais, puis la Philharmonie parisienne. Ces quatre projets ont été conçus et portés par des architectes appelés à intervenir dans la presque totalité des capitales mondiales. À la fois le type de projets – les *flagships* – et la catégorie même de leurs auteurs – «star-architectes» – ont émergé dans le monde de l'architecture, successivement dans les années 1980 pour les premiers, au cours de ces quinze à vingt dernières années pour les seconds.

L'histoire récente des *flagships* commence avec le Centre Georges Pompidou (ouverture en 1977), un centre muséal d'architecture contemporaine conçu par des architectes alors peu connus, jeunes renards du concours. Par contre, il faudra attendre la politique de la ville de Francfort, avec les musées conçus par Hans Hollein (1983), Oswald Mathias Ungers (1984), Richard Meier (1984), pour qu'émerge le *flagship* en tant qu'outil de politique et de communication urbaines, avec en particulier la construction de programmes de musées, d'art contemporain, d'architecture, d'arts appliqués. Le musée a été un objet de choix pour les villes, à la fois vecteur d'identité communicationnelle, d'attractivité et de fréquentation touristique. Les grandes métropoles vont par la suite développer chacune leurs nouvelles marques, parfois isolées, ce qui est peu efficace pour créer une véritable attractivité touristique, parfois constituant un *skyline* (de Las Vegas à Dubaï).

L'architecture comme marque globale est-elle en voie de disparition ?

La globalisation et la financiarisation de l'économie, l'importance prise par le tourisme et l'industrie du luxe, la transformation culturelle profonde des comportements construite par l'alliance du marché de l'art (et ses musées aux ordres) et de l'industrie du luxe ont produit cette mutation de l'architecture identifiée au design d'objets. Mais la crise économique, qui a fait émerger à la fois les démarches collaboratives et la société du *share*, et a renouvelé les démarches participatives, conduit à remettre en cause ces objets d'architecture inutilement dispendieux et (surtout) destructeurs de pensée créative.

Ces architectes ont eu une carrière antérieure (et toujours extraordinairement passionnante) avant d'accéder à ce classement et aux commandes des grands projets (plus décevants) qui les accompagnent. Dans les années 1980, Hans Hollein et Oswald Mathias Ungers produisent des architectures reconnaissables, mais jamais autant que Richard Meier dont l'architecture deviendra proprement reproductive, dans la répétition d'un vocabulaire néo-moderne (l'architecture moderne européenne...), toujours plus semblable à lui-même. Avec Richard Meier, l'architecture va quitter le domaine d'un *langage architectural* issu d'une histoire de l'architecture et partagé par le milieu professionnel, pour devenir à proprement parler une identité de marque, un logo à reproduire dans toutes les villes du monde. L'aventure de Richard Meier est exemplaire de ce passage d'une réflexion sur la constitution d'une démarche architecturale en conformité avec un milieu professionnel – les architectes – à la production étendue d'objets répétitifs dont la logique interne disparaît au profit de critères de visibilité dont les ressorts sont totalement différents cette fois, entièrement centrés sur l'apparition et le développement de tendances. Situés à un point de basculement de l'architecture, les projets de Meier ont semblé devenir «ennuyeux» pour l'esprit du temps, ne possédant pas la distractivité caractéristique de l'expérience contemporaine. Quitter le langage disciplinaire est une condition obligatoire pour accéder à la classe supérieure. Certains architectes ont plus de mal que d'autres à renaître sous

la forme de star-architectes. Tadao Ando par exemple, dont les projets de maisons sur cour réalisés avec une mise en oeuvre si sidérante du béton armé, ne parviendra pas à conserver son identité créative en changeant d'échelle de projet et ne sera plus dès lors qu'une erreur de casting pour des milliardaires mal conseillés. Ce basculement de la procédure de projet, depuis une logique de conception interne propre à l'architecte vers une logique iconique externe, est un mouvement infernal qui va transformer l'architecture des stars-architectes en devenir.

Le logo tue le récit

Fascinés par la production immédiate de l'objet, les architectes perdent le souvenir des élaborations et autres narrations qui furent les leurs et

ARCHITECTURE ACTION,
PORT DE BAGNOLET,
PARIS, 2009.



celles de leurs prédécesseurs. Conçus sur le modèle du design d'objets, à contempler depuis le dehors, même quand on est dedans, ces bâtiments sont difficilement capables de conduire un récit au-delà de la découverte immédiate de l'objet. Ce design agrandi sans plus de précision ni d'intentions ne peut trouver son efficacité que de très loin, rétablissant ainsi un rapport distance/dimension similaire. Ce mouvement a conduit le plus souvent à une destruction de la dynamique créative auparavant immense des architectes, et on peut déterminer le moment de cette transformation:

1994. Le parcours de Coop Himmelb(l) au est des plus directs. Les propositions de ces architectes radicaux aux interventions remarquables, dans la proximité des travaux aussi bien d'Hans Hollein que des activistes viennois, vont être mis en évidence une première fois en 1988 dans l'exposition d'objets design et sculpturaux *Deconstructivist Architecture* au MoMA, puis dans l'exposition au Centre Georges Pompidou, *Construire le ciel* (1992) qui en officialise le statut: une architecture de marque se met en place. Mais en prenant la dimension d'un édifice, l'architecture sculpturale aux lignes stridentes de quelques *folies* issues de graphes énervés devient un objet toujours trop gonflé aux stéroïdes (le programme...), toujours prêt à déborder pour attirer l'attention, comme en conviennent aujourd'hui ses promoteurs lyonnais. Le musée de Groningen de 1994 est sans doute un projet à visiter de Coop Himmelb(l)au. Mais l'architecture est devenue un objet à regarder (de très loin) et non plus à fréquenter.

1997. L'architecture de Frank O. Gehry va pareillement muter vers un vocabulaire de plus en plus limité et de plus en plus conforme au logo, devenu la raison même de sa seule nécessité. L'Opéra de Los Angeles, le Disney Concert Hall et le musée de Bilbao sont sans doute les derniers bâtiments d'intérêt majeur, les autres en seront des reproductions simplifiées. La fondation Louis Vuitton est probablement la réalisation qui contredit le plus complètement l'un des ressorts singuliers de son architecture, la relation entre la peau et la structure primaire ou secondaire qui soutient le revêtement. Ce débat traditionnel a toujours existé fortement,

aussi bien dans le musée Vitra qui redonne (ou défait) la complexité des volumes extérieurs dans l'espace intérieur qui en est comme le moule, qu'à Bilbao où la structure est volontairement et officiellement affichée comme «bâclée». À l'opposé de la haute joaillerie à laquelle Vuitton a naïvement cru accéder, la même «structure bâclée» de la fondation Vuitton veut devenir «belle et ornementale», mais aboutit en conséquence plutôt à la mise en évidence des «chameaux constructifs». S'agit-il bien du même architecte ? Frank O. Gehry dont les travaux furent exposés au Centre Georges Pompidou en 1991 ? À Paris, alors qu'il conçoit l'Opéra Disney, Gehry réalise un projet peu apprécié de ses confrères, l'American Center que l'on ferait bien de reconsidérer aujourd'hui, y compris quand on le compare à son voisinage. L'informatisation de l'agence qui suit cette période va accélérer la reproduction des projets en imposant son propre langage de courbes qui ont fait le succès du genre ainsi qu'une logique de production. On ne voit pas très bien quelles ont été les inventions formelles permises par le logiciel, comparées aux sculptures mathématiques de Poincaré, ni même aux coques des architectes navals du passé. Gehry sculptant ses maquettes à Los Angeles était autrement plus inventif que son armée d'écrans plats tentant de faire fonctionner un logiciel à la complexité inutile et incapable de gérer la «synthèse» que demande tout projet. Autrement dit, l'industrialisation de la production (et son illusion de maîtrise des dimensions) est venue relayer le besoin de la reproduction d'architecture. Les meneaux et les panneaux de verre blanchâtres et courbes, inutilement opaques de la Fondation Vuitton, évoquent une devanture de supermarché mal décorée, les pièces «dures» du bâtiment que sont les salles ressemblent à des espaces techniques contraints, tandis que l'interface entre les deux est ignorée, comme si on s'était aperçu trop tard que le sujet de l'architecture était justement là.

2003. Entre la boutique Prada de Tokyo et le Forum de Barcelone, le savoir des architectes Herzog et De Meuron évolue: la façade *amusante* en verre *matelassé* de Prada devient un triangle aplati et mal fabriqué à Barcelone. Le logo «Triangle» sera à nouveau vendu à la Ville de Paris. L'exposition parisienne consacrée à la *Tour Triangle* montre au travers des

maquettes successives l'évolution progressive du projet, à savoir avant tout la diminution des surfaces libres et publiques qui assuraient un parcours dans la transparence de l'ensemble. La promotion immobilière, qui n'a pas été incapable de construire de très beaux projets, pour certains de valeur historique, telles que la *Tour Sans fins* de Jean Nouvel, la *Tour Signal* du même architecte, la *Tour Phare* de Morphosis ou auparavant encore la *Tour Zehrfuss* de 1960, ne semble savoir construire que des bâtiments dont toute ambition architecturale a été délavée (la *Tour Montparnasse*). Le dernier en date serait le Forum des Halles, un grand ensemble d'architecture façon *Atelier des Beaux-Arts des années 70*, bientôt néo-haussmannien, style intégré pour le coup totalement aux bâtiments qui l'entourent, et autant accordé à l'architecture qu'il remplace, les parapluies. Dans ce contexte, le devenir architectural de la *Tour Triangle* est absolument programmé par la nature du commanditaire, plus encore que par la mutation iconique des architectes. La pyramide du Louvre de Leo Ming Pei procédait elle aussi du logo, faible à dire vrai, mais celui-ci prenait appui sur la création d'une situation: la présence de l'obélisque. En ajoutant une pyramide (et quelques pyramidions très kitsch) à l'obélisque, Pei prolongeait une histoire devenue post-moderne pour un tourisme mondial. Quelle histoire nous raconte la pyramide d'Herzog et De Meuron, sinon que dans l'aplatissement elle est devenue une grande signalétique publicitaire (ce qui cette fois la justifie)?

Dans quelles conditions le capitalisme produit-il une architecture réussie (le Chrysler, le Seagram, la banque HSBC à Hong Kong, la Lloyds à Londres...)? Quand il se sait très riche, mais cela ne suffit pas; un sentiment positif, une conscience et une curiosité d'époque lui sont indispensables. À quelle condition un maître d'ouvrage public choisit-il un grand projet (le CNIT, Beaubourg...)? Il doit lui aussi posséder cet engagement dans l'époque et ressentir finement les mouvements internes de la culture architecturale (les déboires du concours du forum des Halles seraient à rappeler ici).

On ne reproche pas à ces objets leur caractère d'architecture spectacle, ou distrayant, car celui-ci est non seulement globalement sociétal, mais passionnant dans ses grands exemples réussis. Par contre, le spectacle est

devenu désormais particulièrement insipide. Alors effectivement, il n’y a plus à essayer de décrire ou commenter l’architecture. Les édifices sont à considérer comme un prospectus, une publicité de boîte à lettres, jetée avant d’être lue. Si une réflexion doit à nouveau avoir lieu, c’est sur cette condition de l’architecture à laquelle on ne peut plus porter attention. Que se passe-t-il après le spectacle de l’architecture, lorsque chaque bâtiment ne vaut pas plus qu’un étalage sur une gondole de supermarché? Quand l’architecture en est revenue à son état ordinaire, que la banalité des édifices jetables de la *suburbia* est généralisée?

2015. Jean Nouvel a revendiqué la production de réalisations à chaque fois différentes et en cela ses projets rentrent apparemment mal dans la logique simpliste des logos qui a fait mordre la poussière aux architectes. Si la *Tour Agbar* est un logo pour Barcelone, la piscine du Havre de Nouvel est une expérience du bain et le musée du quai Branly une expérience touristique. La Philharmonie, porte de Pantin, est à la fois un logo – un oiseau – reproduit sur toute la surface comme sur un sac Vuitton, et une pièce d’orfèvrerie complexe qui se dévoile en l’approchant depuis le périphérique parisien. La découverte progressive de l’étrange objet construit ici l’expérience. L’attitude plus expérientielle de l’architecte est néanmoins totalement conforme aux évolutions du marketing contemporain, mais encore faut-il que le scénario n’ait pas été revu à la baisse par la maîtrise d’ouvrage. De la maquette initiale à l’inauguration, Jean Nouvel n’a visiblement pas eu la maîtrise du programme «gonflé» en cours de définition. On ne reconnaît pas totalement dans le projet réalisé la joie des croisements de rampes toujours «libératrices», ou le trope moderniste du toit qui devient sol pour les visiteurs. L’architecture de Jean Nouvel qui a maintenu son ambition scénique montre la complexité de la période: l’expérience est aujourd’hui le concept le plus puissant de l’architecture, son savoir même, mais aussi en conséquence celui dont se sert le mieux le néo-libéralisme. L’expérience commercialisable – celle du cinéma commercial, des agences de voyages, des prix littéraires, des expositions d’art contemporain ou des centres commerciaux – est le produit le plus vendu au monde. Alors, après les logos, l’expérience?

LE GRAND ESPACE COMMUN

Ce texte d'architecture vise le collage l'un sur l'autre de deux mondes, celui de la disparition en cours des représentations et des identités sexuelles et celui de la pensée architecturale et sociétale qui a engagé la fin de la différenciation. Ce collage rappelle la capacité de l'architecture à faire penser et à réunir telle une machinerie invisible.

L'architecture n'a-t-elle pas simultanément été coproductrice de la fin de l'opposition masculin-féminin et dispositif même de sa production ? Si la métaphysique fut sexuée, elle ne put exister que par les découpages de l'architecture, qui a organisé le monde de la division sexuelle. L'une ne pouvait exister sans l'autre. C'est autant la différence intérieur/extérieur que la différence des sexes qui était au fond de toute catégorie pensable, quand bien même il est déplaisant et presque rétrograde, en effet, de savoir qu'il n'y a pas encore d'existence, pas de vie organique sans séparation, sans extérieur et intérieur. Les symptômes de l'espace commun comme ambiance d'époque apparaissent à la fin des années 1960 au travers de la critique d'une pensée par opposition et plus généralement une critique de l'ordre et de la conformité: la culture d'en haut et la culture d'en bas, la répression sexuelle et les désirs, le contrôle policier ou simplement la discipline.

Le printemps y est éternel. Il y fait beau, aussi nous n'y avons pas de vêtements, et nul besoin de murs et de toits ou cheminées. Il ne semble pas y avoir de nuit non plus, ainsi le feu et l'électricité n'ont pas à être inventés. Il n'y a que des justes, pas de voleurs, et en conséquence ni porte ni serrure. Il n'y a pas à se cacher, on n'est pas observé. S'il n'y a pas véritablement de climat – le verger, la plaine fertile –, les fruits mûrissent en

continu, le blé est permanent. Nul besoin de baraque, de «cabane» ou silo pour la conservation des céréales. Il n'y est que profusion et générosité. La rareté n'y a pas place. Il y a un homme et une femme, différents dans leurs corps, mais on ne dira pas qu'il y a un masculin et un féminin: il n'y a ni mâle ni femelle. Sans masculin ni féminin, pas besoin de vêtements, et encore moins besoin de se cacher. On n'ouvre ni n'enferme, il n'y a ni bien ni mal, ni vérité ni mensonge, ni haut ni bas. Il faudra attendre l'Enfer des Grecs, comme celui de *Métropolis*. C'est le domaine flottant des penseurs, une atmosphère de spiritualité où l'on apprend sans besoin d'apprendre. Pas de guerres, pas de murailles ni de châteaux; pas de maladies, pas d'hôpitaux.

Pas d'architecture au Paradis

Autrement dit, il n'y a pas d'architecture au Paradis: «Si ce bien heureux état durait encore, l'architecture ne nous serait point nécessaire», écrivait le rhéteur Père Le Moyné en 1640. Les théoriciens de l'architecture de l'âge classique avaient parfaitement saisi cette situation, mais il faudra attendre le milieu du 19^e siècle pour que soit tenté le retour de l'architecture au Paradis au travers du développement des grandes serres et halles d'exposition. Enfermer les nuages dans ces grandes boîtes de verre qui renvoient des reflets multiples et surexposent le dehors toujours visible introduit un espace imaginaire, plus fictionnel, déréalisé, plus puissant que les miroirs ou architectures peintes et trompe-l'œil.

Le Paradis est une ambiance lumineuse, une chaleur, une ouate du 19^e siècle, une ambiance ou un *milieu* comme on disait dans les années 1990. D'autres équivalents du Paradis sont les villes totalement climatisées sous une immense membrane gonflable, ou encore les habitats portables, pour un sujet nomade qui habite la terre entière, et n'a plus besoin de se protéger. De McLuhan, Buckminster Fuller, Wiener, Debord à Archigram et Deleuze, on dérive et nomadise, on se transforme soi-même pour le bien de soi dans cet univers. Architecture et Érotie sont synonymes et donc le contraire de la ville et de la maison. Donc pas de ville imaginaire, pas de cité idéale, pas d'ordre géométrique, pas d'architecture utopique.

De l'autre côté de l'Atlantique, des utopistes ont héroïsé la nature sauvage dans un anti-urbanisme.

L'architecture ne sait pas encore qu'elle cherche le Paradis: transparente, luxuriante et presque invisible, ayant supprimé toute distinction entre le dedans et le dehors. Autrement dit, l'architecture du Paradis est cette disparition de l'architecture. L'architecture est fondée sur cette aporie: comment faire exister une architecture qui n'a pas à avoir de présence ni de visibilité, ou encore, comment faire exister l'architecture du Paradis sur la terre commune, celle de la clôture et de la propriété.

Le langage est une architecture

Dans un intermède d'au moins deux millénaires, l'architecture de la faute initiale se construit pour devenir la structure du monde. L'architecture est au sommet de sa domination du monde humain. Elle gère la littérature, la rhétorique, la philosophie. La distribution des espaces architecturaux est le grand organisateur de l'ordre du discours. La pensée entière est architecturale, elle anticipe par ses plans, se construit sur des fondations, elle est solide et ornée. Au milieu du 18^e siècle le système semble s'inverser avec la domination cette fois d'une architecture parlante qui s'efface derrière l'ordre du langage. Illusion que cette inversion, car dans le même temps le langage est lui-même devenu une architecture, dont l'apothéose sera le structuralisme.

Ainsi, on ne peut percevoir et penser qu'au travers de la différenciation, de la séparation originelle de ce qui est dedans et dehors, le concept premier de l'architecture, le masculin et le féminin (M-F). Toute l'architecture «après le Paradis» organise le monde sur l'opposition du masculin et du féminin: M est solide et fort (le dorique, le poteau et la pierre), la force de la structure, F est faible (ionique), mou, c'est la chair (la brique, le remplissage), M est la raison, anticipe, c'est le plan, l'organisateur, F abuse, elle est l'ornement et la décoration, M est la vérité, F le mensonge, dans ce grand paradigme ruskinien. Nul besoin d'insister sur ce monde qui n'existe plus: M devant, F derrière, M propre, sec et clair, F sale, humide et obscur, M public, F privé, M politique, F domestique, M social, F intime, M droit,

F faux ou courbe; M dehors, F dedans, M extérieur, F intérieur, M montré, F caché; M culture, pensée constructive, ordre, composition proportionnée, F sauvagerie indomptée, naturelle, dangereuse, intuition, émotion émotive; M haut, dessus, F bas, dessous, M plein, F vide, M transparent, F ambigu.

Pierre Bourdieu, dans sa préface à la traduction d'*Architecture gothique et pensée scholastique* d'Erwin Panofsky (1967) théorise avec l'*habitus* la fabrication du style de vie. Le théologien pense selon la structure de l'architecture. Le structuralisme a existé parce que les sociétés étudiées étaient elles-mêmes binaires, autant architecturales que sexuelles. Certain(e)s resteront persuadé(e)s de l'universalité de cette structure, présente dans toutes les cultures du monde, inscrite dans la biologie des corps, tandis que pour Bourdieu elle est une construction qui enregistre et accentue des différences. C'est cette évidence biologique pour les uns, la construction sociale des corps pour Bourdieu, contre laquelle l'architecture en sous-jeu a combattu. L'architecture a été codée en elle-même contre ce qui la fonde. Cette face cachée de l'architecture, on dira qu'elle travaille par delà les transformations sociétales qui s'y greffent ou s'y miroitent, l'avènement du féminisme comme l'effacement progressif de la division sexuée du travail ou encore la disparition de l'intimité.

Le monde renversé

Toutes les écoles d'architecture se souviennent de l'essai d'ethnologie de Pierre Bourdieu, *La maison Kabyle ou le monde renversé* (1972). Rarement ou jamais avons-nous eu un texte qui mette en relation si précisément l'organisation de l'espace et la structuration de la pensée symbolique. L'ensemble de l'espace s'organise dans la maison Kabyle selon l'opposition du masculin et du féminin. La division sexuelle distribue le monde culturel et l'ordre social, la cosmogonie Kabyle dans sa totalité ancrée dans les divisions de la maison. Les anthropologues structuralistes ont remis à l'ordre du jour l'architecture: les Indiens Bororo ne peuvent maintenir leur organisation sociale sans architecture. Claude Lévi-Strauss sauve l'architecture en expliquant cela: une fois le plan du village retracé à

l'euro péenne, ils ne peuvent plus faire exister leur société car «la structure du village [...] résume et assure les rapports entre les hommes et l'univers, entre la société et le monde surnaturel, entre les vivants et les morts» (*Tristes tropiques*, 1955). Changer de structure spatiale, c'est changer de religion. Claude Lévi-Strauss et Pierre Bourdieu ont démonté les homologues en cascade du mythe et ici de l'architecture. L'architecture est l'origine du structuralisme de la culture, et Viollet-le-Duc en est le grand maître. Il ne s'agit pas d'une métaphore, elle est bien évidemment aussi l'origine de la déconstruction qui occupa les années qui suivirent; elle est aussi l'origine du langage, dont on dirait, amusé, qu'il est structuré comme une architecture.

La différence des sexes se transforme dans une bisexualité psychique universelle de chacun (KRISTEVA 2002), tandis que pour d'autres la question même du sexe comme du genre n'a plus de sens. Sans doute, le Paradis des architectes a-t-il été décrit dans ce moment de *déconstruction*. À la structure et ses arbres ont succédé les Mille Plateaux et les rhizomes déterritorialisés:

Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de «devenirs». Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. (DELEUZE et GUATTARI 1980: 32)

Les architectes, ces fabricants de notre métaphysique, se sont appuyés sur ces manipulations du M-F (et donc n'ont jamais été dupes). Effectivement, l'architecture s'est vue imposée comme toute activité humaine, l'opposition du masculin et du féminin, mais elle a pu y opposer son refus, et défendre durant deux siècles que cela n'avait aucun sens, depuis les serres du 19^e siècle qui emprisonnaient les ciels et les nuages, puis les passages de Benjamin, de Las Vegas, de Victor Gruen qui mettaient sans dessus dessous l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur. La ville comme intérieur rentre dans le grand paradigme anthropo-biologico-métaphysico-sexuel. Il permet l'existence des organismes vivants. Il n'y a pas d'organisme, pas de cellule sans un extérieur et un intérieur,

même si bien sûr on sait que cette approche et cette enveloppe ne résistent pas aux ondes, aux neutrinos ou aux nanomatériaux invisibles qui les traversent. Depuis Einstein, les particules ont toujours eu un effet sur la conception de l'espace.

Disparition de toute différenciation sexuée

Au travers des grandes nappes constructives, dans les grandes enveloppes de Buckminster Fuller et de Frei Otto, l'architecture va renouer avec le Paradis, l'occupation totale du territoire dans la disparition de l'architecture: il n'y a pas d'architecture au Paradis. C'est pour cela que l'architecture invente l'espace comme valeur première: l'espace est l'ouverture du Paradis qui occupe la terre. Et dès lors, il n'y a plus de coupure, de séparation qui installe l'architecture dans son dispositif premier. Il n'y a pas plus de dedans et de dehors que de Féminin et de Masculin. La destruction de la clôture est la destruction programmée du paradigme sexuel. L'interpénétration du dedans et du dehors, jamais conduite à son terme, est la disparition de toute différenciation sexuée.

L'espace réinventé par les architectes (dont les théoriciens de la perception persistent à croire qu'il n'existe pas) n'est pas seulement cartésien ou progressiste, il est l'espace du Paradis. Sa puissance n'a jamais été aussi bien montrée que dans les photos de la minuscule installation de Frederick Kiesler, que ce dernier nommera dans une incroyable disproportion *La cité dans l'espace* (1925). L'ouverture de l'espace nous émotionne immédiatement dans l'univers paradisiaque. L'espace du Paradis va résister à l'architecture de la clôture et du retour à l'ordre qui s'installe après la Première Guerre mondiale. Toute l'architecture sera traversée par le combat de la lumière contre *la noirceur de la force*. L'architecture supposée blanche des années 1920 exprime parfaitement cette contradiction: une apparence de lumière et de transparence quand ses espaces sont des murs de briques opaques découpés à coup de proportions géométriques. Des intérieurs ouverts, mais en fait toujours des divisions internes qui différencient le public et le privé, le séjour et les chambres, les parents et les enfants. Le verdict est cruel, de Le

Corbusier à Louis Kahn. Symétriquement, les pavillons et maisons de Mies van der Rohe sont gagnés par la transparence et tentent d'y résister par la profusion de colonnes d'acier, d'inox, de marbre et de porphyre. Mies redécouvre plus tard la valeur de l'enveloppe des grands hangars qui accueillent tous les possibles. Les plans de van Doesburg sont très négociés dans ce conflit: une figuration du Paradis avec les outils du châtiment, les plans et les lignes.

L'architecture de la *force de l'ordre* résiste à la libération du Paradis, qui a pourtant gagné la partie depuis l'année 1851, à Londres. Dans l'architecture du Paradis, il n'y a pas d'ordre ni de composition, les arbres, les rivières et les animaux sont là en liberté, sans contrainte. Les objets sont simplement posés là, dans la liberté du plaisir, toujours l'air de rien et prêts à nous introduire en pleine surréalité naturelle. La décomposition est une victoire qui apparaît dans les années cinquante, avec les grandes trames homogènes des architectes de Team Ten, de Shadrach Woods, de Yona Friedman et d'autres, comme ailleurs les *all-overs* de Jackson Pollock.

Le plan du «Secteur Jaune» (CONSTANT 1959) présente cet espace libre ouvert et sans cloisons, d'une circulation sans parcours. La domination des firmes et des produits ne peut que s'emparer de ce monde ouvert et libre qu'est le Paradis pour y déposer ses objets. Très vite Boucicaut au Bon Marché (1852) a mis en place une fantasmagorie des produits réunis sous une même coupole, un Paradis du plaisir féminin. Terrible paradoxe, le Paradis du plaisir gagné au design dans les années 1970 est maintenant soumis à la contrefaçon consommatoire. La distraction et l'émotion, si chères aux «chefs de produits», imitent tristement l'innocence du Paradis. Le retour des animaux parmi les hommes ou réciproquement des hommes parmi les mammifères, les lois et l'urbanisme, que connaît le début du 21^e siècle est de pleine cohérence avec la victoire de l'architecture du Paradis. Le Paradis des animaux – lions, chevaux, panthères, biches, vaches, taureaux et renards, ânes et paons, éléphants – où tous vivent sans s'entretuer dans un climat idéal est à nouveau présent. L'harmonie n'a pas d'ordre et vit bien dans l'enchevêtrement des vivants, des animaux et des étrangers.

La transparence moderne est un ordre masculin qui convient bien aux miosiens, et c'est pour cela qu'elle va être remplacée par la translucidité ou encore par l'infini des reflets des parois de verre. La translucence, le flou qui déclenche l'imaginaire sont au-delà de la différenciation. Les travaux sur l'entre-deux, la membrane et l'enveloppe, les superpositions de couches qui organisent la translucence érotique apparaissent en même temps sur les vêtements féminins et sur les ordinateurs Apple. Au Paradis, la translucidité sexy, la brume et les nuages remplacent la transparence moderne.

En finir avec l'opposition intérieur-extérieur, c'est en finir avec la différenciation, la démarcation. C'est cette action philosophique et révolutionnaire qu'ont réalisée Hector Horeau, Robert Paxton, Pierre Chareau ou Constant, auquel nous avons emprunté notre titre, bien en avance sur des générations de philosophes:

[À l'exception du bâtiment technique isolé et des appartements périphériques] tout le reste est intérieurement communicant et constitue un grand espace commun. (CONSTANT 1960: 132)

Les innombrables maquettes à grande échelle de Constant pour la *Nouvelle Babylone* – initialement appelées «cités-ambiances» – montrent la construction de l'ambiance artificielle.

Fourier découvre le *grand espace commun* lors de ses déambulations au cœur du Palais-Royal (BERDET 2013), où toutes les classes sociales se mêlent, comme dans les futurs malls commerciaux, les festivals de musique, les plages, les grands sites touristiques, les lieux de la foule, de la distraction et de la manifestation. Le Paradis du Palais-Royal est l'*espace total* de toutes les dimensions de la liberté sans limite, la concentration de tous les plaisirs de la vie moderne eainsi qu'un forum révolutionnaire. Marc Berdet a décrit le Palais-Royal comme premier espace public et acteur de l'émancipation de l'opinion publique. Le Paradis du *grand espace commun* est d'abord unitaire, c'est l'Unité Universelle de Fourier. Fourier a saisi l'invention révolutionnaire du grand espace commun dans les galeries couvertes

et chauffées, climatisées, qui introduisent la continuité du Paradis sans extérieur ni intérieur, sans que l'on ait besoin de sortir de chez soi. Fourier, architecte situationniste avant la lettre, a théorisé l'atmosphère. Les architectes des grandes galeries menacent l'organisation rationnelle du monde, la distinction de l'un et de l'Autre, raison même de la société. L'esprit humain s'en trouve transformé. L'architecture pense l'indifférenciation, la valeur du brouillard, de l'atmosphère et de toutes les contaminations. Le Paradis semble très clair, mais il est en même temps entropique. Il semble stable, mais à chaque fois ses scènes sont des rencontres de hasard entre des animaux, un couple et un dieu au détour d'une promenade et pourquoi pas, d'une dérive. Au Paradis règnent les découvertes de l'incertain, du hasard de la sérendipité, le mode de pensée dominant du présent.

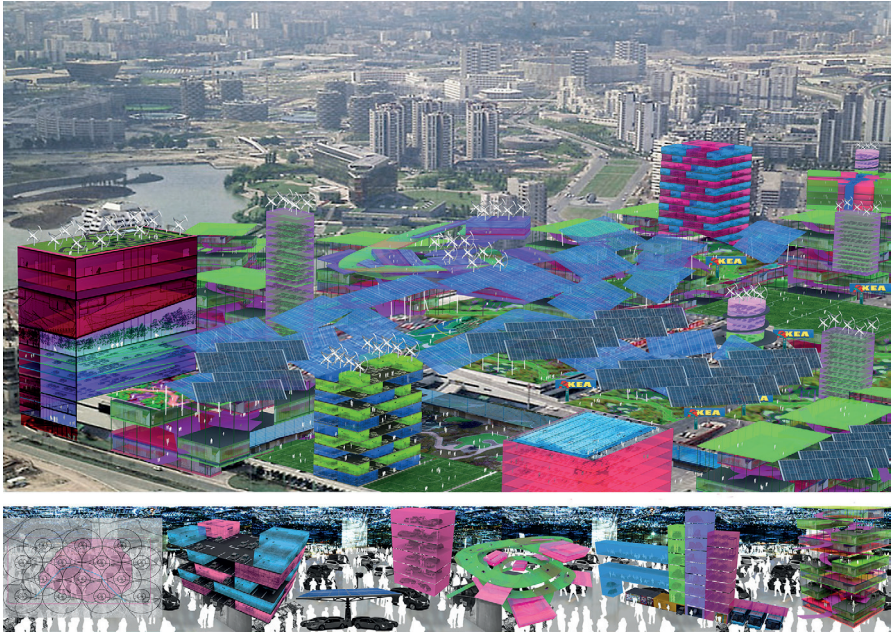
En abolissant naïvement les murs et les cloisons, les architectes ont supprimé la pudeur et l'intimité. Ils ont ouvert toutes les possibilités d'identités sexuelles, et surtout ils en ont supprimé la nécessité. Dès lors que nous n'avons plus à différencier, nul besoin d'en passer par le sexe ou le genre. Cette découverte est tardive pour les philosophes, initiale pour les architectes. Si les sociologues structuralistes ont persisté dans leur défense de la structure de la maison et de sa logique d'oppositions (on se rappelle des Pavillonnaires, du jardin de devant et du jardin de derrière), les architectes ont compris bien plus tôt que le bonheur est dans le loft industriel de la Maison de Verre de la rue Saint-Guillaume qui abolit la distribution des pièces, les portes et les cloisons, la différenciation des étages. Les structures gonflables ou tendues sont des intercesseurs entre le Paradis et nous-mêmes. Elles font florès dans la pop culture.

C'est dans ce cadre qu'il faudrait examiner le cas ambigu de la rampe qui n'est ni sol ni escalier, mais qui tient des deux. Elle est ainsi du côté du Paradis, mais sa présence est imposante, elle ordonne, d'où la fascination qu'elle exerce sur les architectes de la force, Le Corbusier et Oscar Niemeyer par exemple, poussées à l'infini, à l'épuisement chez ce dernier et retrouvant alors une surréalité aussi incroyable qu'improbable dans ce passage à la limite. Les rampes récentes ont toutes été des échecs car elles ne parviennent pas à occuper tout l'espace. Une exception extraordinaire: le centre culturel de São Paulo.

Avec les années soixante, la blanche ou grise architecture est remplacée par l'univers de la boîte de nuit et ses lumières artificielles, la transparence se mue en gaz aux nuages incertains: victoire de l'entropie. Woodstock est l'architecture du 20^e siècle, l'occupation de la place Tahrir celle du 21^e siècle. La raison structurale est remplacée par le déchaînement de la distraction du capital. L'architecture qui se pensait stable s'est transformée en laboratoire permanent des inventions de nous-mêmes, le style de vie. La liquéfaction de l'architecture et l'incertitude des paramécies habitées qui s'y déploient, ou encore la surface neutre d'Archizoom, ces manifestes du Paradis, ont entraîné la chute de la pensée sexuée. La révolution de l'architecture ne s'est pas limitée aux débats et aux ébats de l'époque – 1968 et la pop culture. La révolution du *grand espace commun* où tout coexiste sans distinction, sans différence, sans conflit, sans structure, transcende l'ultra libéralisme débridé contemporain, même si dans son ouverture, l'architecture a bel et bien produit le libre-échange comme



CENTRE CULTUREL DE
SÃO PAULO (EURICO
PRADO LOPES ET LUIZ
BENEDITO CASTRO TELLES,
1976-1982). [© ALAIN
GUIHEUX]



valeur universelle, qu'il s'agisse d'économie, d'hommes et de femmes, d'architecture. Sur la comète du *grand espace commun* viendront s'accrocher, comme à chaque fois, les avidités du capital.

CRÉTEIL SOLEIL REVISITÉ,
ARCHITECTURE ACTION.

Cité-Ambiance

Le grand mall commercial en décomposition (les *dead malls* nord-américains) se transforme aujourd'hui en une couche archéologique, une nouvelle géologie naturelle qui accueille la végétation comme l'imaginaire. La friche commerciale naissante est à réinvestir par les plus jeunes entreprises, elle devient à la fois une *friche entrepreneuriale*, une écloserie, un site de production artisanal et pour de nouvelles industries, un centre de formation de *nouvelle chance*, un *learning center* pour tous les lycéens et étudiants, un *open space* pour toutes les activités à venir et pour

l'expression libre de chacun. La grande dimension des surfaces libérées réintroduit une valeur disparue de l'architecture du 21^e siècle: la générosité des espaces. *Tous ensemble, le grand espace commun* est vaste, il donne la générosité des espaces, de la nouvelle *Cité-Ambiance*.

Les occupations sont multiples, ouvertes, libres, avec des fonctions d'échange, de travail, d'expression. L'extension de l'espace public devient la solution à l'effacement de la ville des commerces, une conséquence des plus paradoxales de la disparition des commerces dans une société privatisée.

Depuis Fourier jusqu'à nos jours, l'espace unitaire travaille les représentations et les comportements, il est l'efficacité de l'architecture dans sa capacité à nous transformer. On aura compris notre fiction. Au lieu de se demander: que se passe-t-il pour l'architecture depuis que l'opposition du masculin et du féminin s'est effondrée ou dissoute, nous avons dû dire: l'architecture qui s'est «déstructurée» une centaine d'années avant la «déconstruction» n'a-t-elle pas annoncé la fin du structuralisme qui fondait et se fondait lui-même sur l'opposition du masculin et du féminin? L'architecture n'a-t-elle pas simultanément été non seulement le signe annonciateur de la fin de l'opposition Masculin-Féminin, mais le dispositif même de sa production?

Bibliographie

- APPELBAUM, S. (1977): *The New York World's Fair, 1939/1940: in 155 Photographs by Richard Wurts and Others*, New York, Dover.
- BENOIT, J.-M., BENOIT, P., PUCCI, D. (2003): *La France à vingt minutes*, Paris, Belin.
- BERNAYS, E. (2007): *Propaganda, Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Paris, Zones.
- BOTANSKI, L., CHIAPELLO, E. (2000): *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, P. (1972): «La maison Kabyle ou le monde renversé», [in] *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de «Trois études d'ethnologie Kabyle», Genève, Droz.
- (1979): *La distinction*, Paris, Minuit.
- (1993): *La misère du monde*, Paris, Seuil.
- BERDET, M. (2013): *Fantasmagories du Capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris, La Découverte.
- CASTELLS, M. (1988-1999): *La société en réseaux*, Paris, Fayard.
- (2009): *Communication Power*, New York, Oxford University Press.
- CHOAY, F. (1993): *La Ville. Art et Architecture en ville*, sous la direction de DETHIER, J. et GUIHEUX, A. (éds), Paris, Centre Georges Pompidou.
- CHOAY, F. (1993): *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil.
- CHOMBART DE LAWE, P.-H. (1952): *Paris et l'agglomération parisienne*, Paris, PUF.
- CONFURIUS, G. (2000): «Diagrammania», *Daidalos*, n° 74.
- DANIELOU, J., MÉNARD, F., DUPUY, G., LORRAIN, D. (2013): *L'art d'augmenter les villes. (pour) une enquête de la ville intelligente*, Paris, PUCA.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980): *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, M. (1984): *Histoire de la sexualité. Le souci de soi*, tome 3, Paris, Gallimard.
- FOURIER, Ch. (2001): *Théorie de l'unité universelle*, tome 2, Paris, Les Presses du Réel.
- GEDDES, P. (1915): *Cities in Evolution. An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, Londres, Williams & Norgate.
- GOTTMANN, J. (1961): *Megalopolis*, New York, The Twentieth Century Fund.
- GUIHEUX, A. (1986): «Neutralité», [in] Guiheux, A. (éd.), *Lieux ? de travail*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.
- (1996): «Ligne de front», *AMC*, n° 69.
- (1997): *Kisho Kurokawa*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

- (1998): «L'architecture est un dispositif», [in] *Actes du Congrès international de génétique*, Paris, repris dans *Architecture dispositif*, Marseille, Parenthèses (2012).
 - (2002): *Architecture action, une architecture post-théorique*, Paris, Tonka.
 - (2003a): «Plan Potentiel», *Paris métropole 2, Techniques et Architecture*, n° 468.
 - (2003b): «Action» et «Dispositif», [in] *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture*, Barcelone, Actar.
 - (2004): *Planète urbaine*, Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette, Paris.
 - (2005): *Le territoire du luxe*, Paris, Tonka.
 - (2011): «Post-sédution. L'invention de nous-mêmes, le métier de l'Empire», [in] Guiheux, A. (éd.), *Action Architecture*, Paris, Éditions de la Villette.
- HERMAN, E., CHOMSKY, N. (1988): *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon books [trad.: *La fabrique du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone (1988)].
- KRISTEVA, J. (2002): «Colette», [in] *Le Génie féminin*, tome 3, Paris, Fayard.
- LE MOYNE (Père) (1643): *Les peintures morales*, Paris.
- LEMERCIER, C. (2005): «Analyse de réseaux et histoire», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 2, n° 52.
- LÉVI-STRAUSS, CL. (1955): *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- MURAY, P. (2010): *Essais*, Paris, Les Belles Lettres.
- MUSSO, P. (2003): *Critique des réseaux*, Paris, PUF.
- PICON, A. (2014): *La ville des réseaux, un imaginaire politique*, Paris, Manucius.
- RAYMOND, H., HAUMONT, N. (1966): *L'habitat pavillonnaire*, Paris, Centre de recherche et d'Urbanisme.
- ROUILLARD, D. (1988) «Organique ou fonctionnel», [in] *Les années 50*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.
- (2004): *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette.
 - (2009): *Imaginaires d'infrastructures*, Paris, L'Harmattan.
 - (2017): «Le C.C.S.P., hub culturel», [in] *Permanence, effacement, disparition*, Paris, LIAT.
- ROUILLARD, D., GUIHEUX, A (1985): «Si on peut dire en architecture», «Classicisme», *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 18.
- (2015): *Door to Door. Futur du véhicule, futur urbain*, Paris, Archibooks.
- WIEWORKA, M. (1975): «Le marketing urbain», *Espaces et sociétés*, vol. 16.

Crédits

Graphisme: Claudia Cogato Lanza
Montage iconographique: Marie Reynard
Coordination éditoriale: Léa Roché

Collection: **vuesDensembleEssais**
Direction: Elena Cogato Lanza

Impressum

Remerciements 

Soutien

Les éditions MétisPresses bénéficient du soutien de la Ville de Genève.

Achevé d'imprimer en Italie sur les ateliers de
ESPERIA s.r.l. (Lavis, TN), www.esperia.tn.it
Décembre 2016