



HAL
open science

Figures des territoires de l'énergie

Florian Hertweck, Djamel Klouche, Philippe Potié

► **To cite this version:**

Florian Hertweck, Djamel Klouche, Philippe Potié. Figures des territoires de l'énergie : Climats et croissance des métropoles transfrontalières. [Rapport de recherche] IMR-2011-POT, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles / LéaV; Ministère de la Culture et de la communication / Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP); Ministère de l'Ecologie, du développement durable et de l'énergie; Atelier international du Grand PARIS et des projets architecturaux et urbains (AIGP). 2014. hal-02990020

HAL Id: hal-02990020

<https://hal.science/hal-02990020>

Submitted on 5 Nov 2020

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.

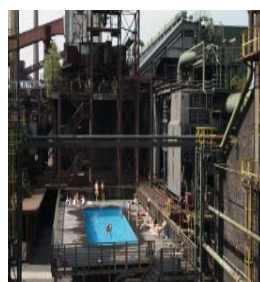
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FIGURES DES TERRITOIRES DE L'ENERGIE

CLIMATS ET RECROISSANCE
DES METROPOLES
TRANSFRONTALIERES

FLORIAN HERTWECK - DJAMEL KLOUCHE - PHILIPPE POTIÉ
LABORATOIRE DE L'ECOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES - LÉAV 2014

TOME 1



MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (MCC)
DIRECTION GÉNÉRALE DES PATRIMOINES (DGP)
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE, URBAINE ET PAYSAGÈRE (BRAUP)

MINISTÈRE DE L'ÉCOLOGIE, DU DÉVELOPPEMENT DURABLE ET DE L'ÉNERGIE (MEDDE)
DIRECTION DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION (DRI)

ATELIER INTERNATIONAL DU GRAND PARIS ET DES PROJETS ARCHITECTURAUX ET URBAINS (AIGP)

PROGRAMME INTERMINISTÉRIEL DE RECHERCHE
IGNIS MUTAT RES. PENSER L'ARCHITECTURE, LA VILLE, LES PAYSAGES AU PRISME DE L'ÉNERGIE

SESSION NO 1 2011-2013

FIGURES DES TERRITOIRES DE L'ÉNERGIE

CLIMATS ET RECROISSANCE DES MÉTROPOLES TRANSFRONTALIÈRES

DIRIGÉ PAR

FLORIAN HERTWECK, DJAMEL KLOUCHE, PHILIPPE POTIÉ
LABORATOIRE DE L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES, LÉAV . ENSAV

EXPERTS

IDO AVISSAR, GREGOIRE BIGNIER, ANNE FRÉMY
KARIN HELMS, THIERRY LAFONT, PHILIPPE MAILLARD
HELMUT MEYER, CLÉMENT ORILLARD

Février 2014

TABLE DES MATIÈRES

TOME 1	LES FIGURES DUALISTES DE L'ÉNERGIE	
	Avant-propos	7
1.	INTRODUCTION	9
2.	MÉTHODOLOGIE : Principe de dualité	17
3.	ÉLÉMENTS DE THÉORIE	29
3.1	<i>Ignis</i> : le feu (php)	31
3.2	<i>Mutat res</i> : les métamorphoses (php)	51
4.	FIGURES MÉTHODOLOGIQUES	77
4.1	Polycentrique et compact (fh)	79
4.2	Individuel et partage (fh)	109
4.3	Production et recyclage (fh)	131
4.4	Public et commun (dk)	151
5.	CONCLUSION	161
6.	BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	177

TOME 2 ATLAS DES MÉTROPOLES TRANSFRONTALIÈRES

- A. METZ-LUXEMBOURG-SARREBRUCK (fh)
- B. LILLE-TOURNAI-KORTRIJK (dk)
- C. MONTPELLIER-BARCELONE (dk)

AVANT PROPOS

Les documents qui composent le résultat de la recherche présentent deux moments distincts du travail de recherche.

« L'atlas cartographique », composant le second tome, rend compte du temps initial de la recherche qui, selon notre hypothèse, devait former la base documentaire indispensable permettant de se saisir de « l'énergie » à l'échelle d'un territoire. La première année d'étude a donc été consacrée à cette enquête qui s'est efforcée de traduire dans l'image de la carte les potentiels énergétiques inscrits dans le substrat territorial. Nous avons choisi de présenter ce travail dans sa totalité en suivant la seule logique de l'unité territoriale, et sans éliminer des cartographies et des thématiques qui s'avèrent, au regard de nos conclusions, moins pertinentes. Les atlas doivent ainsi être lus avant tout comme la restitution du déroulement de cette enquête avec, certes, les aléas propres à tout travail de ce type, mais qui a le mérite de donner à voir l'ensemble du corpus et la manière dont il a été collecté.

Les trois territoires étudiés et les quelque 160 cartes produites ont ainsi formé le socle de la réflexion que nous voulions conduire sur la manière dont se construisent les « figures de l'énergie ». La description de ces figures, la compréhension des mécanismes qui les produisent, formaient l'objectif de la recherche qui postulait que leur production constituait le moyen de se saisir de l'énergie. Comprendre la logique d'énonciation de ces figures permet de décrire la manière dont la pensée architecturale, le processus du projet, s'empare de la préoccupation énergétique.

La synthèse de la recherche, qui forme le premier tome, décrit donc les procédures par lesquelles l'énergie est appréhendée dans le cadre de la culture architecturale. La création, l'invention, de ces figures de l'énergie opèrent la translation, la traduction, de la quantification énergétique propre au champ technologique, économique, voire politique, dans le champ qualitatif de l'architecture. Les figurations de l'énergie constituent les opérateurs qualitatifs, par lesquels les paramètres énergétiques sont intégrés à la logique du projet.

Un principe central se dégage de cette synthèse qui postule que la figuration architecturale de l'énergie s'énonce sur un mode duel. Nous avons en effet été conduits progressivement à la conclusion que l'on ne pouvait convoquer une figure (croissance, ressource, entropie, ville, etc.) sans convoquer symétriquement son inverse (décroissance, dépense, maîtrise énergétique, campagne, etc.). Afin de présenter ce principe de dualité figurative, nous avons, après une introduction théorique et historique, proposé six doubles figures qui nous semblent les plus à même de saisir et d'exprimer les potentiels énergétiques des territoires.

Ces couples de figures, qui demandent maintenant à être critiqués, complétés et corrigés, introduisent une manière neuve de penser l'approche de l'énergie. Il manque désormais à cette recherche, nous en sommes bien conscience, une phase expérimentale puis opérationnelle qui permettra de valider la pertinence de cette méthode.

1. **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

« L'utopie se spécifie comme figure. Produit dans la distance des contradictoires, il (le discours utopique) est le simulacre de la synthèse, tout en signifiant la contradiction qui l'a produit. Il met en scène la fiction de la réconciliation et la donne à voir dans le texte. »

Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Les éditions de Minuit, 1973, p. 26.

L'objectif de la recherche que nous avons proposée était de construire un atlas des figures de l'énergie à l'échelle de territoires régionaux transfrontaliers. Nous faisons l'hypothèse que c'est sur la base d'un tel atlas que pouvaient s'initier de nouveaux scénarios énergétiques.

Le document qui suit présente donc les étapes de la recherche. Trois phases se distinguent. Une première, comme annoncée, a consisté à « cartographier » les territoires énergétiques que nous avons choisis (Metz-Sarrebruck-Luxembourg, Lille-Tournai-Kortrijk, Montpellier-Barcelone). Une seconde phase a dégagé sur cette base empirique trois paradigmes qui constituent autant de critères permettant de construire un regard sur l'énergie. Une troisième phase propose une synthèse « théorique » qui isole cinq invariants du scénario énergétique. À chacune de ces étapes correspond un atlas spécifique. Ce faisant, la première des conclusions qui s'est imposée réside dans la tripartition de l'atlas initial que nous voulions construire. Ainsi, c'est au prisme de ces trois catégories de figuration que nous proposons de construire les esquisses de nouveaux scénarios énergétiques.

La première phase a donc eu pour objet l'analyse de trois territoires transfrontaliers que nous avons sélectionnés (et sur lesquels les étudiants diplômants ont constitué leur mémoire de PFE). Ce cadre territorial, comme nous l'avons proposé, a fourni la base de notre étude en lui offrant les données qui ont nourri nos analyses. Ce travail a permis d'expérimenter la constitution des « atlas » des territoires de l'énergie qui formait l'objectif de notre recherche. Comme nous le montrerons, cette première étape a mis en exergue le pouvoir de la carte à révéler les ressources énergétiques d'un territoire. Il faut souligner la recherche qui a été fournie pour donner à ses cartes, plus qu'une lisibilité, un véritable pouvoir d'évocation, de traduction et finalement de transmission d'un potentiel territorial. La qualité esthétique évidente de ces documents constitue l'un des paramètres indispensables à cet engagement, à ce partage des énergies, qui en appelle autant à une émotion qu'à une raison. Il y a une véritable intelligence émotionnelle du regard dans la « carte » et son écriture qui est au cœur de cette appréhension territoriale, de sa description, de sa compréhension.

Sur la base de ce premier atlas « cartographique », nous avons dégagé un ensemble d'invariants qui forment les paradigmes de nouveaux scénarios énergétiques. Trois paradigmes ont ainsi été isolés qui permettent de se saisir du projet énergétique en constituant par là même un second d'atlas dont les figures revêtent un caractère plus abstrait, mais aussi plus génératif ; et qui esquissent ainsi une « charte » de l'énergie. Ces figures, comme nous le montrerons, ont la particularité de fonctionner sur la base de couples duels : Polycentrique/Compact, Individuel/Partage, Production/Recyclage. C'est là un point essentiel qui ressort de notre recherche et qui permet de saisir le déroulement de la pensée de l'énergie dans les mutations territoriales qu'elle engendre. La dualité est le mode d'énonciation du scénario énergétique. La dualité figurative forme en quelque sorte la structure primitive du langage de l'énergie. C'est à travers elle que peuvent se concevoir un partage de sa puissance et une mise en commun de sa ressource, la définition d'une « charte ».

Au centre de ce second atlas « paradigmatique », les figures qui dessinent des espaces de partage et d'échange ont alors progressivement revêtu une importance particulière. Ainsi se sont les figures porteuses d'une dynamique collective, d'une vision territoriale qui ont émergé. Les figures duelles de l'espace du « commun », au double sens de communauté et de banalité, où s'articule le scénario énergétique territorial, synthétisent nos approches et forment la conclusion politique de notre travail.

Un dernier atlas, plus théorique, s'est fait jour à la lumière des deux précédents qui rassemble un ensemble de figures que l'on qualifiera « d'archétypales » car elles semblent revêtir un caractère générique. Nous les avons classées dans un nouvel « atlas » qui s'organise autour des notions de temporalités longues, de rythmes cycliques et de tonalités (apocalyptique ou élégiaque).

Nous formulerons finalement, en conclusions, l'hypothèse que la dualité des figures de l'énergie repose sur la structure bipolaire qu'induit le cycle de l'énergie où le couple moteur de la « décroissance/recroissance » forme la dynamique de tout scénario d'une mise en commun des ressources.

En résumé, nous dirons que la recherche des figures de l'atlas des énergies dont nous avons fait l'objectif de notre recherche met en évidence tout d'abord trois niveaux d'abstraction figurative et donc trois atlas. Ainsi tout scénario énergétique convoquerait simultanément ces trois niveaux. Tout l'art du projet consisterait alors dans la maîtrise de cette polyphonie à trois voix où se donnent à voir les jeux infinis de combinaison de la carte et de la figure. La maîtrise de cet art reposerait sur l'utilisation de rythmes binaires répondant aux cycles de décroissance/recroissance induits par la production et la dépense de l'énergie. Le rythme bipolaire constitutif des cycles énergétiques scanderait cette polyphonie dont on montrera qu'elle oscille entre la tonalité d'une prophétie apocalyptique et celle d'un chant élégiaque.



Feng Li, Un jour de pollution, Pékin, 23 Janvier 2013



Michael Nash, Varsóvia, 1946

2.

METHODOLOGIE :
PRINCIPE DE DUALITÉ

1- Rappel des objectifs de la recherche

Nous avons fixé comme objectif de la recherche la constitution d'un Atlas des figures de l'énergie. Nous partons du principe que l'architecture construit ses visions projectives sur la base d'une collection de références et d'images dont le répertoire structure la pensée des concepteurs. Nous faisons référence aussi bien au chapitre des « Yeux qui ne voient pas de « Vers une architecture » de Le Corbusier où les bateaux, les avions et les voitures formèrent pour toute une génération les arcanes de la modernité, que les grands panneaux des constructivistes russes, ou encore les ouvrages de Giedion qui ont nourri l'imaginaire des plusieurs générations d'étudiants. Plus avant, il faut citer bien sûr les approches de Venturi et Scott Brown collectionnant des canards et des hangars avec leurs étudiants le long du strip de Las Vegas, ou Banham illustrant les quatre écologies de Los Angeles, ou encore Koolhaas collectionnant les cartes postales de Manhattan pour New York délire. Ce travail implicite de collectionneur dont nulle démarche architecturale ne peut se dispenser, renvoie au modèle premier du « relevé », celui inaugural de Brunelleschi revenant de Rome, et qui sera répété sans discontinuité pendant quatre siècles de voyage à Rome.

Cette opération de collectionneur construisant et reconstruisant sans fin son catalogue est aujourd'hui très largement commentée depuis l'analyse de l'atlas de Warburg auquel Didi-Huberman notamment a consacré une publication récente. C'est très clairement dans cette perspective que nous avons mené notre travail. De ce fait nous mesurons sans difficulté la distance qui sépare notre atlas encore balbutiant de la clarté d'exposition et de la puissance d'évocations des modèles précités. L'ensemble de nos atlas reste encore largement expérimental. Si certaines parties, cartographiques notamment, s'appuient sur un savoir-faire déjà éprouvé, à l'inverse le choix des certaines figures reste encore exploratoire, on le mesurera sans difficulté. Nonobstant ces quelques défauts, nous avons mis en évidence un certain nombre de paramètres qui forment une première étape dans la constitution de cet atlas de l'architecture au prisme de l'énergie.

2 - Mise en perspective épistémologique et état de la recherche

Plaçons notre démarche dans une perspective épistémologique large.

Plus la recherche avançait, plus il apparaissait que nous retrouvions des questionnements formulés de longue date sur des modes et selon des prémices cependant très différents. L'architecture au prisme de l'énergie, loin d'être une question nouvelle, apparaissait comme constitutive de la discipline elle-même. Nous avons formulé l'hypothèse que l'architecture au prisme de l'énergie constituait au contraire la résurgence d'une structure profonde de la démarche architecturale. Les ressources énergétiques ont en effet toujours été limitées et contraintes, et l'architecture a donc été régulièrement conduite à reformuler ses projets au regard d'un état des ressources disponibles. Il faudra réécrire une histoire de l'architecture depuis ce point de vue pour en donner la pleine mesure. Mais en attendant, on se limitera à rappeler cette évidence anthropologique, que des expositions comme celle inaugurale de Rudofky mettait déjà en exergue. L'architecture comme technique d'adaptation aux ressources organise le savoir architectural, depuis le texte de Vitruve jusqu'aux travaux de l'Académie (qui établissaient l'état des carrières et des forêts). Le discours théorique est toujours construit sur l'état des ressources d'une époque.

Au regard de ce temps long de l'histoire du savoir, c'est à l'inverse la courte parenthèse correspondant à la révolution qu'a constituée l'utilisation du charbon et du pétrole qui, en laissant se développer l'illusion d'une énergie inépuisable, représente une exception. De manière paradoxale, la découverte de ces ressources fossiles a peu à peu fait disparaître, avec l'angoisse d'une disparition des ressources, une pensée et une culture dont l'énergie est le centre. À sa place s'est développée de manière emphatique une culture de la technologie dont les machineries ont envahi l'imaginaire moderniste. La machine a occulté largement l'énergie. Insensiblement, le théâtre des machines, de Jules Verne jusqu'à la mécanisation de Giedion, a fait passer au second plan la réaction thermodynamique qui, au cœur des moteurs, transforme une matière en énergie. Ce sont les locomotives, les voitures, les avions qui font rêver la modernité, pas les mines de charbon et les puits de pétrole. Effacer de la carte, les ressources énergétiques ont été refoulées dans les recoins un peu noirs de la culture. Dans ce mouvement de forclusion, elles ont été rapidement et logiquement

rejointes par la « nature », la grande oubliée de la période des machines toutes puissantes. L'imaginaire territorial qui s'est bâti sur ce socle culturel a très logiquement développé le concept de « table rase » qui traduit avec pertinence la manière dont la question du « lieu » est posée dans l'imaginaire machinique. Au temps court de la modernité qui pense l'histoire dans l'espace limité du futur immédiat du progrès technique, la « table rase » adjoint une unité de lieu que l'unité d'action de la machine vient parachever, et dont les scènes de Tati nous ont appris à sourire.

L'atlas des figures qui suit donne à voir un premier état d'une culture de l'énergie qui, à l'inverse, remet à l'avant-scène la question énergétique et avec elle celle des ressources qui en est le corollaire. La question posée est alors celle de la représentation du cycle infernal qui enchaîne la constitution d'une ressource à celle de sa dépense entropique, ouvrant des cycles des croissances et des décroissances. Mais il apparaît que cette interrogation, désormais incontournable, et à laquelle notre culture technicienne nous a si mal préparée, fut pensée avec une très grande subtilité par les civilisations qui ont précédé les siècles de l'industrie. Ce constat, qui confine après coup à une sorte d'évidence épistémologique, n'en demeure pas moins difficile à saisir au regard du monde contemporain et de ses technologies, tout aussi incontournables désormais. Il semble alors que nous sommes en train de renouer avec des modes très anciens, et au par ailleurs bien connus, de l'énoncé du projet d'architecture et qui nous renvoie, pour prendre la période la plus proche de nous à l'époque classique. Tout se passe comme si, étrangement, nous étions conduits à formuler nos scénarios à la manière d'un architecte du XVIII^e siècle, mais avec le langage technique de la modernité. L'écart de civilisation est tel que l'entreprise paraît fort improbable. Pourtant nous avons voulu esquisser ce trait d'union qui offre à nos atlas une base culturelle solide. Il faudra sans doute requestionner ces figures « historiques », mais en attendant elles permettent d'instruire un débat où peuvent être repensées, comme nous le montrerons, les questions du temps, du lieu et de l'action de la période post-fossile qui vient de s'ouvrir.

Une question corollaire se pose alors inévitablement (et qui nous a fait longuement débattre) : comment dater le renouveau de cette culture de l'énergie ?

La première réponse, déjà communément admise, est de la faire coïncider avec la crise énergétique de 1972 et le choc pétrolier. Mais on remarque très vite qu'une conscience écologique était apparue bien plus tôt, qui déjà posait les mêmes questions et dont le club

de Rome avec le rapport Meadows reprenait les idées. Si l'on suit cette tradition qui pose la nature comme référent ultime, il apparaît alors que le fil n'a jamais été rompu depuis les préoccupations naturalistes du Siècle des Lumières qui elles-mêmes renvoient à la culture hellénistique épicurienne. Une troisième voie met en exergue les grands cataclysmes qui ont fait douter du modèle technologique. Les deux guerres mondiales ont elles aussi sonné l'alerte, éveillant les soupçons envers une technologie dont la puissance de destruction pouvait dépasser la puissance de création. Sur notre terrain d'études Luxembourg-Metz Sarrebruck, se trouvent, distant de à quelques kilomètres seulement, les aciéries de Völklingen où furent coulé les canons de la guerre de 1914, le mémorial de Verdun, le village de Schengen ; et nous savons depuis que la « Der des Ders » n'existe pas, exportée depuis de colère en colère, de révolution en révolution. « Architecture ou révolution » concluait déjà "Vers une architecture" en 1923.

L'atlas des figures de l'énergie s'inscrit donc dans la prolongation de ces histoires qui croisent le drame entropique d'une guerre mondialisée, à celui d'une espérance naturaliste en une écologie globalisée en passant par la quête de nouvelles sources d'énergie en remplacement du pétrole. On le voit, l'imaginaire de la période post-fossile sera beaucoup moins unidimensionnel que celui de la modernité machiniste. S'inscrire dans ces temporalités est donc indispensable aujourd'hui si l'on veut orienter une recherche et construire des scénarios qui réclament donc que l'on imagine de nouvelles unités de temps.

Plus spécifiquement, les paradigmes de l'écologie d'une part et de la guerre d'autre part réactualisent dans la culture architecturale des écoles de pensée dont on a l'habitude d'opposer les dynamiques et qu'il va falloir certainement apprendre à conjuguer.

La lignée naturaliste écologiste possède désormais sa propre histoire dont on peut faire remonter les origines jusqu'à Ruskin. À sa suite on pourrait placer diversement les tenants de la cité-jardin, Wright, les architectes alternatifs américains, l'école de l'Europe du Nord, Rudofsky, Hassan Fathy ou André Ravéreau pour la France. Cette école pose le minimalisme esthétique et technique en parangon du design de l'environnement.

La seconde école que nous voulons faire ici dialoguer avec la précédente trouve ses références dans la figure de la violence, de la colère, de la guerre ; et si elle en appelle à la nature c'est plus souvent celle chtonienne des forces souterraines et nocturnes. Rebelles, la révolution, l'anarchisme inspirent sa volonté de rupture qui peut

se manifester également, surtout dans la tradition germanique, dans un certain mysticisme. Loin de rechercher l'expression d'un apaisement des tensions du monde en dessinant un nouveau jardin de Paradis, elle les exacerbe dans un expressionnisme qui les sublime. On pourrait donner les gravures sombres des Prisons de Piranèse et des visions des « architectes révolutionnaires » Ledoux, Boullée, Lequeu comme point de départ de cette architecture de la colère entropique. On en suivrait la trace au XIXe siècle dans certains aspects d'un romantisme symbolique, puis dans un expressionnisme qui trouvent dans l'évocation des forces telluriques et nocturnes leur référence. La nature est ici convoquée pour la relation avec les forces destructrices qu'elle évoque et dont il est attendu qu'elle engendre des mutations profondes, des métamorphoses, des révolutions. Les architectures des expressionnistes allemands, certains courants constructivistes russes, mais également les œuvres particulières comme celle d'un Gaudi, tracent une ligne dont l'écho se retrouverait dans la lignée des expressionnistes-déconstructivistes, des Libeskind et Zaha Hadid aujourd'hui reçus avec une ferveur certaine. De manière conjoncturelle, le renouveau du débat sur l'ornement participe de cette quête d'expressivité en remettant en cause la condamnation de Loos.

La perspective d'une architecture au prisme de l'énergie conduit alors à lier deux modes d'expression architecturale qui, dans la perspective technicienne moderniste, s'opposaient de manière doctrinale. Récemment et de manière tout à fait conjoncturelle, les débats hexagonaux confus autour des travaux de Rudy Ricciotti témoignent, nous semble-t-il, de cet état de cécité théorique propre à la période transition que nous traversons où la référence moderniste sert encore de référent ultime alors que l'ouverture de perspective expérimentale autrement plus intéressante s'ouvre sur la nature de l'ornement notamment. Les recherches, nous le soutenons, vont ouvrir des questionnements sur la manière dont de nouvelles perspectives culturelles envisagent le design de l'environnement dans une double perspective, d'une part solaire et apollinienne qui poursuit la lignée rationaliste des Lumières, et d'autre part tellurique et dionysiaque qui retrouve les vibrations émotionnelles d'un expressionnisme libertaire. Engager la raison avec l'émotion, la technique avec la puissance, dessine la ligne d'horizon des recherches futures. Les notions de "climat", de "tonalité", de "commun" sur lesquelles nous insistons peuvent être lues comme les figures qui permettent de jouer ces dualités au-delà des contradictions.

3 - Orientations méthodologiques : les registres de la dualité figurative

Dans cette perspective de recherche, notre contribution méthodologique apporte au débat théorique la mise en évidence de la « structure dualiste » de l'énoncé du scénario énergétique. Nous avons convoqué dans un premier temps la notion de « dialogie » proposée par Edgar Morin. (01) Posée comme simple hypothèse lors de notre réponse à l'appel d'offre, cette notion a pris toute son ampleur au cours de ces deux années où nous avons pu en mesurer toute la pertinence et la richesse ; mais aussi toute la complexité. (02)

La pensée dualiste, dont les textes de Lévi-Strauss sur la structure du récit mythologique formeraient la référence théorique ultime, ouvre plusieurs perspectives. Premièrement, elle pose l'énergie comme processus cyclique qui voit se conjuguer, s'alterner, se conjuguer, dépense entropique et reconstitution des ressources. À la différence du processus technique univoque qui fixe un objectif et les moyens mécaniques pour y arriver dans un temps borné par son effectuation, le cycle énergétique ne peut être pensé que dans la répétition cyclique de ces deux phases indissociables. Dans l'ordre des modèles culturels, se substitue à un ordre unidimensionnel (dont l'énoncé doctrinal et le mode naturel d'énonciation) une structure « dialogique », duelle, qui trouve dans l'ouverture de scénarios probabilistes pluriels son mode de réalisation. La dualité constitutive de la bipolarité énergétique empêche tout enfermement de la pensée dans un modèle unique. On comprend alors que le concept de scénario, plus flexible et toujours sujet à de nouvelles modifications, se substitue à celui de projet qui fixe par anticipation fin et moyen. L'infinitude dialogique du récit de l'énergie s'oppose à l'encadrement doctrinal de la pensée technicienne. Il s'agit donc désormais de repenser l'ordre technique de la machine dans le cadre plus vaste de cycles énergétiques. Précisons, s'il en était besoin, qu'il ne s'agit pas d'exclure la pensée technique, et avec elle l'héritage de la modernité, mais bien de l'inclure dans une vision plus large et plus puissante. La technique n'est désormais plus qu'un des paramètres de la composante du scénario énergétique. Toute la difficulté dans la mutation épistémologique qui s'ouvre repose alors sur l'antagonisme des modèles de pensée qui les articulent. Toute notre recherche s'est efforcée de trouver les modalités de traitement de cette contradiction. Les figures, duelles, que nous proposons essaient alors d'intégrer cette contradiction. Les atlas peuvent donc être lus comme une première esquisse de résolution de cette contradiction entre les deux modèles épistémologiques.

Notes

1_ Edgar Morin, Communication au Congrès International "Quelle Université pour demain ? Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université " (Locarno, Suisse, 30 avril - 2 mai 1997) ; texte publié dans *Motivation*, N° 24, 1997. (Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires n° 12 / Février 1998).

« Je signalerai encore une troisième notion que j'appelle la dialogique, notion qui peut être considérée comme l'équivalent ou l'héritière de la dialectique. J'entends "dialectique" non pas à la façon réductrice dont on comprend couramment la dialectique hégélienne, à savoir comme un simple dépassement des contradictions par une synthèse, mais comme la présence nécessaire et complémentaire de processus ou d'instances antagonistes. C'est l'association complémentaire des antagonismes qui nous permet de relier des idées qui en nous se rejettent l'une l'autre, comme par exemple l'idée de vie et de mort. Car, qu'y a-t-il de plus antagonistes que vie et mort ? Bichat définissait la vie comme l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort. Il n'y a pas si longtemps que nous comprenons comment le processus de vie, le système de régénération dont j'ai parlé, utilise la mort des cellules pour les rajeunir. Autrement dit, la vie utilise la mort. De même, le cycle trophique de l'écologie qui permet aux êtres vivants de se nourrir les uns les autres fait qu'ils se nourrissent par la mort d'autrui. Quand meurent des animaux, ceux-ci non seulement font le festin d'insectes nécrophages et d'autres animalcules, sans compter les unicellulaires, mais leurs sels minéraux sont absorbés par les plantes. Autrement dit, la vie et la mort sont l'envers l'un de l'autre. Ce qui fait que la formule de Bichat peut être complexifiée : la vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort tout en utilisant les forces de mort pour elle-même. Ruse de la vie, qui ne doit pas escamoter le fait que vie et mort demeurent deux notions absolument antagonistes. Donc, là aussi, possibilité de relier des notions sans nier leur opposition. »

4 - Déroulement opérationnel et prolongements de la recherche

- La recherche a mobilisé au cours des deux années trois groupes d'étudiants de PFE qui ont soutenu leurs diplômes en interrogeant chacune des thématiques spécifiques. Au cours des déplacements sur place plusieurs contacts ont naturellement été pris avec les divers acteurs locaux.

Des relations ont notamment été établies avec le Parlement Européen (le vice-président des Verts, Claude Turmes, rédacteur de la directive européenne sur l'énergie), la Commission Européenne de l'Énergie (Heinrich Hick, membre du cabinet de Günther Oettinger).

- La présentation régulière de l'avancée de la recherche dans le cadre du séminaire de doctorat fut l'occasion de débats fructueux avec les doctorants.

- La recherche a permis de mettre en place un dialogue avec les experts avec qui nous avons pu dégager des éléments de culture commune. Deux séminaires qui ont clôturé chacune des deux années, ont constitué les moments privilégiés de cet échange. Ils nous ont permis d'affirmer des positionnements qui se retrouvent dans la recherche. Nous poursuivrons ce partenariat dans les actions que nous allons programmer cette année.

- La recherche a également permis de renforcer les liens entre les membres du nouveau laboratoire de l'école de Versailles (LéaV) et de spécifier l'axe thématique qui sera développé au cours des années avenir. Ainsi avons-nous pu inscrire la réflexion autour des territorialités comme l'orientation majeure du laboratoire dans le rapport AERES que nous venons de soumettre.

- Dans la dynamique ainsi créée, le CA a décidé de confier à Djamel Klouche et Florian Hertweck un séminaire de recherche qui débutera au second semestre de cette année.

1_ Il y a dans cette hybridation des langages la présence de cette écriture rétroactive mise en exergue par Koolhaas dans son scénario pour New York. Ce faisant, la question de l'énergie désormais interroger depuis l'inquiétant épuisement de sa ressource, recoupe la question de la fin de la modernité et l'ouverture d'un devenir postmoderne dont les délimitations demeure toujours aussi indéfinies. De quelle manière notre travail prend-il place dans cette fracture culturelle qui installe les scénarios territoriaux sur le socle d'une temporalité incertaine ? Les réponses que nous apportons offrent, dans cette perspective, les bases d'une nouvelle « unité de temps » au déploiement du récit énergétique.



Affiche du premier séminaire avec les experts à Versailles le 6 juillet 2012



David Hockney, Mulholland Drive, 1986

« Bien sûr, à Los Angeles, la voiture joue un rôle important dans la vie de chacun. C'est la façon dont on se déplace, on est obligé de conduire ... Si on conduit, on découvre qu'une bonne partie de l'architecture et des signes sont faits pour être regardés à cinquante kilomètres à l'heure ... l'architecture est conçue pour être vue lorsque l'on se déplace rapidement.»

David Hockney, *A bigger picture*, 2012



Aujourd'hui l'architecture et l'agriculture sont deux réalités complètement opposées : où nous en trouvons une, nous ne pouvons trouver l'autre. Mais l'origine agricole de l'architecture (et de même pour l'origine architecturale de l'agriculture) est facilement démontrable dans les secteurs méditerranéens, où divers sols cohabitent, se génèrent les uns avec les autres et vivent ensemble de façon symbiotique. »

« Sur un niveau où ces deux technologies vivent ensemble, comme dans les petits bois de la côte Méditerranéenne, l'agriculture joue un rôle constructif, et la structure architecturale prend part dans la production d'énergie naturelle. »

« À cause de cela, les architectures contemporaines devraient commencer à regarder l'agriculture moderne comme une réalité avec laquelle une nouvelle relation stratégique pourrait être établie. »

Andrea Branzi

3.

**ELEMENTS
DE
THEORIES**



Et in Arcadia ego

Nicolas Poussin, 1657

Introduction :

Ignis mutat res

À la question posée de la forme que revêt l'architecture au prisme de l'énergie, il semble après coup que la réponse se trouvait d'une certaine manière par avance énoncée en filigrane dans le titre même de l'appel d'offres : «Ignis mutat res». Telle la lettre volée d'Edgar Poe, l'objet que nous cherchions était placé sous nos yeux, mais encore fallait-il savoir orienter correctement le prisme pour qu'il révèle l'objet de la recherche ; orientation qui a demandé tout de même deux années de travail. Ignis mutat res, en désignant le *De natura rerum* de Lucrèce comme référence, renvoyait implicitement à la pensée épicurienne et à une certaine manière d'appréhender le monde, le temps, le vivant, l'énergie. Qu'il nous ait fallu un long parcours initiatique pour retrouver cette grande leçon s'explique au final autant par notre piètre formation philosophique, que par la résistance opposée par notre culture architecturale à cette conception. La démarche de projet, telle qu'elle est encore aujourd'hui enseignée et valorisée dans notre discipline, a longtemps occulté la vision «épicurienne» qui pourtant se dégageait au fur et à mesure de l'avancée de notre recherche. Le volontarisme de la culture de projet, l'assignation d'une fin, le déroulement d'un processus linéaire, la vision progressiste qui, malgré nos dénégations, forment encore notre manière de

procéder, rendaient invisible, impensable, le «scénario épicurien» qui permet de penser l'énergie à l'échelle des territorialités que nous envisagions.

La diversité des «figures de l'énergie» dont nous avons fait l'objectif de notre recherche, et que nous allons décrire, peut être comprise dans le cadre général de cette référence à la pensée antique. Elle en constitue à la fois la leçon princeps et l'allégorie.

Reste à expliquer de quelle manière nous convoquons cette référence pour comprendre la constitution de notre atlas figuratif qui en démultiplie les aspects au regard de chacun des contextes territoriaux que nous avons étudiés. Mais avant d'entrer dans ce minutieux découpage, posons au sommet de notre classification la figure qui en quelque sorte pourrait leur servir d'archétype commun et qui renvoie dans l'ordre figuratif à la vision épicurienne. Cette figure nous l'empruntons au langage poétique : l'élégie. Son choix repose tout d'abord sur la dualité, l'ambivalence, qui l'anime et dont nous verrons qu'elle constitue le ressort de toute pensée sur l'énergie. L'élégie (01) dit à la fois le sentiment d'attachement amoureux à un être ou une chose et la tristesse de les avoir perdus. La coexistence des deux sentiments «contradictaires» rend assez bien compte de la nouvelle relation empathique qui est en train de se construire dans la manière de concevoir notre rapport à une énergie désormais désirée et fuyante, constructive et destructrice. Ce rapport d'amour-haine, quelque peu «bipolaire», s'articule dans le couple énergie et/ou entropie qu'il nous faut penser. Et si l'on pleure avec l'entropie la perte d'une énergie sans limites d'avant la crise pétrolière, la «réconciliation» progressive avec les ressources de la planète permet d'en dépasser la phase traumatique. Ainsi entrons-nous dans une phase de résilience où un chant élégiaque initie un nouveau lien empathique avec un monde dont on commence tout juste à peindre les contours. C'est à ce chant élégiaque que nous consacrons notre recherche prospective pour esquisser une architecture éclairée au prisme de l'énergie.

Afin de donner image à cette écriture élégiaque des territoires de l'énergie, nous avons emprunté à la peinture l'un de ses plus célèbres tableaux qui met en scène l'ambivalence du sentiment qui préside à sa découverte : le *Et in Arcadia ego* de Poussin. Le paysage apaisé qui enveloppe les bergers d'Arcadie dépeint, avec le lien renoué avec la nature, le dépassement du traumatisme de la mort évoqué par le sarcophage et son épitaphe. L'ambivalence de la scène, où domine le sentiment épicurien d'une dynamique d'un cycle vital dominant le temps d'obsolescence de la mort, évoquerait assez justement «l'ambiance» des scénarios que nous voulons



« La Sagesse défiant le Temps et la Mort »

Plafond de la chapelle du palais Lascaris, Nice.

École génoise, XVIIIe siècle.

Athéna, la raison, armée de sa lance tente de ravir à Chronos, l'Ouroboros, le cycle du temps, afin de vaincre la mort.



Bernin, *L'Enlèvement de Perséphone*, 1621

peindre. Il nous semble que tout l'enjeu territorial de la nouvelle donne énergétique repose sur la capacité à intégrer dans une vision positive, élégiaque, épicurienne, la raréfaction des ressources et l'obsolescence des artefacts qui en permettent la consommation et la déperdition. Il s'agirait d'ajouter au temps vectoriel de la machine moderniste, le temps cyclique de la gestion des ressources.

Si l'objectif est clairement assignable, la construction de cette hybridation reste plus complexe. Notre culture reste largement marquée, comme nous l'avons souligné, par les figures mécaniques du paquebot, de l'avion et de la voiture qui servent d'emblèmes à la modernité, et qui demeurent, malgré un long travail critique et déconstructif, de puissantes références. Comment, sans les nier, leur adjoindre des figures moins univoques, plus dialectiques? Comment construire des figures qui puissent évoquer des contradictoires à la manière de l'entrelacs du *yin* et *yang*? Penser et figurer le contradictoire, le dialogique, le cycle du temps de la ressource a donc formé le cœur de notre recherche.

Ignis : Figures duelles, apocalyptiques (diptyques)

La première réponse à la question se trouve dans la construction de figures doubles ou duelles (02). Afin de pouvoir exprimer à la fois la « machine » et la « ressource », l'artefact et la nature, la croissance et l'obsolescence, le vectoriel et le cyclique, on peut simplement affirmer que dans une première approche, la méthode initiale réside dans la constitution de diptyques.

Dans le regard porter sur les territoires investigués, la construction d'un atlas de doubles figures constitue une approche méthodologique efficace. La dualité est le prisme qui sépare au sein d'un milieu complexe deux entités qui par là même donnent à voir des polarités et donc des potentiels. Le prisme de la dualité agit comme un révélateur, il contraste les couleurs, les sons et les ambiances. Il en exagère les reliefs, en souligne les ambiguïtés, en pointe les contradictions. La dualité crée un « différentiel », un couple moteur qui permet d'activer, de « stimuler », les potentiels sédimentés dans l'épaisseur lourde d'un milieu où une première impression d'indifférence grise prédomine souvent.

La mise en contraste constitue une manière volontaire et délibérée de transcrire le réel en traduisant, et trahissant aussi, les subtilités du lieu dans des formules contrapuntiques. L'exagération des

oppositions a le mérite de clairement distinguer cette phase d'approche méthodologique de la phase finale de restitution où la question de la vraisemblance est à nouveau posée. L'approche dialogique et la formulation dualiste participent de la construction d'un « diagnostic » pour lequel l'emploi de révélateurs externes au corps étudié participe d'un protocole habituel à toute mise en évidence symptomatique. C'est donc sans retenue au regard du contexte que l'on peut proposer de telles dualités qui n'ont pas vocation à transcrire la réalité, mais bien à en révéler des tensions invisibles. Éloigné de tout réalisme par principe, ce protocole méthodologique recherche l'évocation des symptômes par la révélation de symboles.

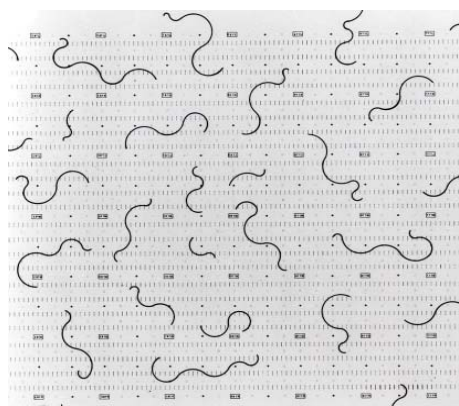
Dans une première partie, à caractère historique, nous nous sommes dotés d'un premier atlas de couple duel qui forme un socle culturel permettant d'aborder avec plus de sérénité les territoires que nous allons étudier. L'ensemble de ces figures dont nous n'avons qu'entamé la collection participe, pour reprendre le terme de Peter Sloterdijk, d'une « apocalyptique » (03). Le récit évangélique donne à voir la dynamique qui crée l'opposition entre une phase entropique qui voit la destruction du monde et une phase de régénérescence qui dévoile une vie éternelle et paradisiaque. La figure apocalyptique serait dans l'ordre de la culture, le modèle de la « synthèse disjonctive » par excellence qui permet d'alterner catastrophe et reconstruction, traumatisme et résilience, monde ancien et univers renouvelés, ruine et monument, dystopie et utopie.

Mutat res : Figures dialogiques, élégies (distiques)

Une seconde phase, qui en quelque sorte préparerait le scénario prospectif où énergie et entropie se conjugueraient, trouverait au contraire sa formulation dans une figure unique, mais douée cependant d'ambivalence. Tout se passerait comme si la dualité apocalyptique « involuait » dans une synthèse où s'opérerait la neutralisation des contraires sans pour autant que soit annihilée la puissance du couple dualiste. L'alchimie qui préside à cette symbiose est délicate à décrire. Elle participe de ce que Benjamin désignait sous le terme d'image dialectique en ce sens que perdure dans l'image la présence d'un souvenir oubliée, d'une force mise en réserve. La figure, tel Janus, serait dotée d'une double face. Plus évocatrice que démonstrative, plus poétique que rhétorique, elle est plus à même de traduire le réel sous la forme d'une ambiance, d'un sentiment, d'une évocation. Plus empathique, elle transmet sur un



Andrea Branzi, *Grandi legni*, 2010



Andrea Branzi, *No-stop city*, 1969

mode émotionnel l'ambivalence d'un sentiment en ouvrant par là même l'espace de nouveaux scénarios possibles d'appropriation d'un territoire.

Ce serait le propre, comme nous l'avons posé en introduction de l'évocation élégiaque dont le mode d'énonciation est justement le distique (alternance d'un vers court et d'un vers long, exprimant tristesse puis espérance). Ambivalence de sentiment que nous retrouvons dans le tableau de Poussin.

À travers les deux figures, apocalyptique et élégiaque, se dégagent trois registres d'interprétation. Nous les résumerons rapidement. Le premier ordonne une temporalité (04). Le second spécifie le mode empathique et émotionnel qui préside au dialogue avec le monde. Le troisième spécifie un mode d'iconicité. Ce dernier joue de l'accentuation des contrastes dans un cas (apocalypse), de leur atténuation dans l'autre (élégie). Ces trois registres esquissent les possibles règles d'une écriture des territoires de l'énergie (05) dont nous montrerons qu'ils se cristallisent autour de la notion de tonalité. Dualité, temps cyclique, empathie émotionnelle, iconicité, modalité tonale (apocalypse/élégie) forment les six critères qui doivent présider au déploiement du scénario énergétique.



Partie I

IGNIS, LE FEU

David Green, *Living Pod*, 1966

gravure de Piranèse, 1756

Apocalyptiques

«Ignis», la figure duelle de l'énergie

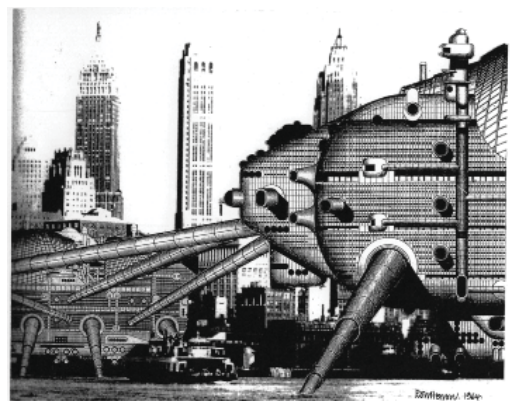
Comme le souligne le latinisme de la formule "ignis mutat res", le questionnement sur l'énergie n'est pas nouveau. Au contraire, il forme l'interrogation majeure de toutes les cultures depuis l'aube de l'humanité. La première partie du travail que nous présentons s'évertue donc à une réappropriation des éléments culturels sur lesquels il est utile de fonder une approche contemporaine des territoires. Prenant pour argument la formulation même de l'exergue ignis mutat res, on construira notre parcours en deux parties, l'une consacrée à ignis, le feu, la seconde à mutat res, le principe d'une métamorphose des territoires. La première partie insistera tout particulièrement sur la notion d'entropie à laquelle on associera la figure de l'apocalypse. La seconde partie rapprochera le principe de mutation de la figure de l'élégie.

Le feu, ignis, est la figure archétypale de l'énergie. Principe moteur de la «mutation», elle renvoie à deux évocations contradictoires, l'une positive qui l'associe à la création et la vie, la seconde négative qui renvoie à la destruction, à l'anéantissement, à la mort. Le feu conjugue l'énergie à l'entropie de manière inextricable. Le feu prométhéen est au service du génie créateur de l'homme ; mais le feu infernal d'Ephaïstos est «diabolos» celui qui divise, désunit,

détruit (06). L'énergie renvoie ainsi dans le champ culturel à deux types de représentation antagoniques(07).

La première, avec la modernité, met en scène l'énergie dans le déploiement des figures de la technologie. La machine en constitue l'archétype, depuis la machine à vapeur et les chemins de fer au XIXe siècle jusqu'à la voiture et ses réseaux autoroutiers au XXe siècle. Ces objets techniques forment le substrat des ouvrages de Giedion et fournissent les figures dominantes du Mouvement moderne. L'atlas de ces figures est constitué de longue date par la littérature architecturale et nous ne les faisons donc pas figurer dans ce travail par souci d'économie ; afin aussi de nous consacrer à la figuration plus ambiguë de l'autre face de l'énergie, l'entropie (nous les convoquerons seulement dans un second temps pour constituer les diptyques qui figureront la double nature du feu).

Le second type de représentation renvoie donc, avec le concept d'entropie, à plusieurs phénomènes hétérogènes qu'il faut tenter d'éclaircir. Sous la figure de l'entropie, dont le succès n'a d'égal que l'incertitude de sa définition, la culture contemporaine regroupe confusément plusieurs notions. Celle de l'obsolescence d'un univers technique tout d'abord, mais aussi, et implicitement, la volonté d'un retour à la nature et une interrogation sur les ressources de la planète. La destruction entropique appelle en réaction la recherche d'un développement durable ; l'exploitation effrénée de sources d'énergie invite à penser en terme d'économie des ressources. La pensée interpelle alors moins le matériau « artificiel » que la matière « naturelle ». La nature devient alors, par symétrie, le référent d'une maîtrise de l'entropie. L'architecture écologique en est bien sûr l'expression contemporaine la plus manifeste.



Ron Herron, *Walking City*, 1965

Apocalyptiques

En intitulant notre réponse à l'appel d'offre « Figure des territoires de l'entropie », nous placions la question de l'entropie comme un élément incontournable de la problématique. Commenter par de nombreux auteurs, cette notion, bien qu'ambiguë, demeure au centre des interrogations. La manière de s'en emparer donne d'une certaine manière l'orientation de la recherche. Luis Fernandez-Galiano insiste par exemple sur la dualité des deux théorèmes de la thermodynamique pour éclairer sa vision historique et Rudolf Arnheim en fera l'argument de son célèbre ouvrage. (08) Dans l'optique « figurative » qui constitue notre approche méthodologique, il s'agissait donc de scruter la manière dont l'entropie construisait une pensée figurative.

Si les figures qui dépeignent la destruction entropique sont nombreuses, l'une d'entre elles se dégageait avec évidence : l'apocalypse. Archétype de la figure entropique, elle résume et concentre l'ensemble des procédures qui donnent à voir l'énergie dans sa phase de dispersion et de destruction. Mieux comprendre la structure de cette vision a constitué l'exercice introductif à la compréhension des mécanismes qui génèrent la pensée figurative de l'énergie (on notera, concernant l'actualité de ce thème l'article récent de Bruno Latour. (09) Nous allons dans les pages qui suivent prendre le temps d'une analyse minutieuse de ce scénario et de sa structure qui mettent en évidence de manière très explicite la matrice de toute figuration du feu entropique. Ce faisant, trois registres seront proposés dont on montrera dans les chapitres suivants qu'ils constituent les paramètres du projet énergétique. Ces registres - temporel, émotionnel et iconique - forment le premier niveau de la structure d'énonciation du dualisme du projet énergétique.

I - Registre temporel

Renaissance

Étudions tout d'abord le fonctionnement de la structure temporelle du récit apocalyptique.

Résumons le déroulement du scénario. Après qu'un ensemble de signes annonciateurs, tous aussi catastrophiques les uns que les autres, et dont la chute de Babylone constitue l'étape ultime, aient prévenu de la fin prochaine des temps, Jésus réapparaît en Christ vengeur dans une scène finale, que Michel-Ange immortalisera dans sa fresque du Jugement dernier, pour séparer les élus qui gagneront le Paradis, des damnés qui seront jetés en enfer. Mais pour que ce jugement ait lieu, il aura fallu, phase importante, que l'humanité fût tout d'abord ressuscitée (et que les morts sortent de leurs tombes). La fin des temps est donc marquée par une série de cataclysmes effrayants qui annoncent, a contrario, une nouvelle libératrice et heureuse, la résurrection. Le pire engendre ainsi paradoxalement le meilleur. Plus encore, la forme paroxystique de la catastrophe semble la condition indispensable à l'émergence du salut et à l'accès au Paradis, dans un jeu de symétrie où s'équilibrent en quelque sorte les forces mises en jeu. Tout se déroule comme si le passage dans le temps éternel ne pouvait se penser, s'imaginer, qu'à partir d'une fin des temps humains. L'apocalypse ne marque donc pas simplement la fin des temps. Le temps apocalyptique est l'articulation entre le temps humain et le temps divin, il en est



Ron Herron, "Santa Monica, San Diego Freeway Intesection, LA", 1968

exactement le point de passage. La succession des discontinuités temporelles, où se conjuguent passé, présent et avenir, laisse place à une sorte de présent absolu ; l'angoisse d'un futur inconnu laissant place à une béatitude.

Les terribles trompettes de l'apocalypse annoncent donc de manière ambivalente la fin douloureuse d'un monde, et la découverte heureuse du Paradis. Toute l'intensité dramatique fut requise pour symboliser ce renversement de temporalité qui trouve dans les cavaliers et les monstres à sept têtes leur expression mythologique. Cependant, par un effet de condensation, ce sera le récit cataclysmique de la chute de Babylone qui figurera l'ensemble du propos. L'apocalypse prit ainsi le sens de catastrophe finale qu'on lui connaît, laissant en arrière-plan la dualité qui la fonde. Or c'est bien dans la dualité temporelle que réside la dialectique qui permet d'imaginer un redéploiement du temps, un monde nouveau, une cité idéale. Mettre en scène les destructions les plus atroces évoque, dans la perspective apocalyptique, l'aube d'un Nouveau Monde. Cette vision duelle, qui fut partagée pendant des siècles, a fourni l'un des ressorts du projet de la civilisation occidentale depuis la fin de l'Empire romain, en faisant de la vie éternelle l'objectif de la vie temporelle. Dans cette perspective, chaque journée est ainsi réenchâssée par la vision de cette fin qui donnait à l'action quotidienne son sens. (10) C'est ce «projet» qui recouvre de fresques et de sculptures les églises et cathédrales de la chrétienté, laissant un héritage culturel si prompt à être ravivé.

Mais si l'on met à distance la figuration strictement religieuse, pour ne retenir que l'enchâssement de la dualité temporelle, on comprend un peu mieux la réactivation contemporaine du thème apocalyptique. La mise en scène apocalyptique d'une fin réactiverait le ressort imaginaire permettant de se saisir d'un futur. Selon ce principe, plus l'art représenterait la catastrophe et l'obsolescence du monde contemporain, plus il initierait un temps nouveau. Peindre, photographier, filmer, architecturer, la destruction reviendrait alors à renouveler le temps, à initier une nouvelle perspective, une nouvelle destinée. Décrire la chute de la Babylone contemporaine permettrait d'entrer dans la fiction de la nouvelle Jérusalem.

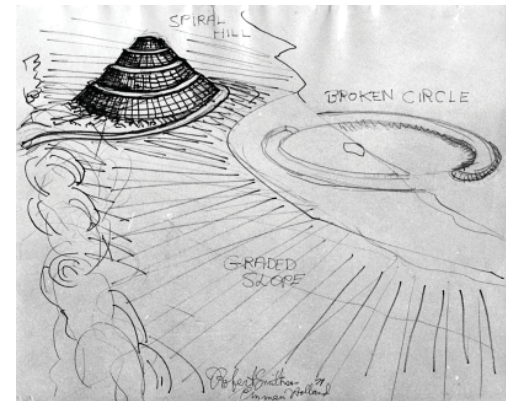
L'art contemporain a donné de nombreuses illustrations de cette vision entropique. Robert Smithson l'avait par exemple mise en scène à grande échelle dans sa célèbre *Spiral jetty* ainsi que dans son *Broken circle* où il insérait, au milieu de vastes zones industrielles abandonnées, ses jetées vouées à la destruction du temps. L'obsolescence, la ruine, la pollution formaient le récit de la fin d'un monde que la spirale ou le cercle brisé symbolisaient et prophétisaient à la fois. On notera que le cercle fonctionnait avec



Pieter Bruegel l'Ancien, *La tour de Babel*, XVI^e siècle.



Spiral Hill - Broken circle
Robert Smithson 1971



son double, construit un peu plus loin sur la terre ferme sous la forme cette fois d'une pyramide hélicoïdale renvoyant à une autre forme de ruine, celles de la tour de Babel.

Le *land art* a, selon ce principe, réinterrogé de nombreux territoires dont il a questionné l'identité et les potentiels dans la mise en scène de sa destruction même, laissant entrevoir une temporalité rythmée par les cycles entropiques.

Postmodernité

Dans cette perspective, nous faisons l'hypothèse que l'architecture contemporaine quant à elle, a pris date de cette structure entropique du temps, à travers deux de ses mouvements.

La postmodernité en premier lieu qui, littéralement, s'énonce comme un rapport au temps. Posture complexe, par ailleurs, qui pose la modernité comme «finie», achevée, pendant que le suffixe «post» ouvre, à rebours, un futur indéterminé. Dans la pliure temporelle équivoque qu'instaure le terme de postmodernité, nous retrouvons l'écho de la «fin inaugurale» de la temporalité apocalyptique. Le terme insiste plus sur ce qui doit disparaître, le moderne, sans clarifier la notion de «post». La postmodernité n'indique que des postures temporelles, et aucun contenu spécifique ; toute la signification se concentre dans un jeu de regard sur le temps. Par une mise en abîme intrigante, la modernité est mise au passé depuis un présent énigmatique qui semble renoncer au futur. La postmodernité institue un découpage du temps qui retrouve l'articulation apocalyptique. On comprend alors mieux que les architectes postmodernes, ou plus exactement classés comme tels, aient souvent dénié cette affiliation, qui ne dit rien de ce qu'elle vise objectivement. Mais c'est justement de cette impossible assignation à une doctrine que la postmodernité tient son efficacité. Pure structure d'énonciation, elle propose une posture, un regard, mais pas de message ; tout au plus une «pensée faible» comme le proposait Gianni Vattimo dans les pas de la fin des grands récits de Jean-François Lyotard. (11) La postmodernité serait ontologiquement une eschatologie.

La première des postures, que désigne le suffixe post, a construit nombre de démarches de projet qui depuis la retrogardia de Branzi, (12) jusqu'à la «théorie rétroactive» de Koolhaas, place le projet architectural dans la perspective d'une relecture des stigmates, des traces, des sédiments, de la ville perçue comme une Babylone décadente, usée, ruinée, mais qui par ce regard même va pouvoir renaître dans les yeux de ses observateurs. Les récits d'Aldo Rossi

inaugurèrent cette vision apocalyptique de laquelle émergea le concept de ville analogue. (13) L'apocalypse peut ainsi être décrite, du point de vue du projet, comme une opération de retournement. Le présent est vécu comme le redoublement, la répétition, l'analogon, de ce qui est mort et qui va ainsi pouvoir ressusciter. L'architecture retrouve par ce biais ses fondements qui faisaient du tumulus, du tombeau, du monument l'expression première de son art. Le projet s'inscrit ainsi dans la vision d'un cycle qui donne à voir, qui révèle (l'apocalypse est littéralement un « dévoilement ») le futur sous la forme d'une réminiscence dont Benjamin avait, à travers la figure de l'ange et le concept d'aura, tracé les contours. Il est, de ce point de vue, symptomatique que ces architectes aient trouvé en Piranèse leur référence, faisant de son plan de Rome leur emblème.



E.L. Boullée, *Cénotaphe de Newton*. 1784

Déconstruction

Le déconstructivisme, second mouvement stylistique où l'architecture contemporaine a redéployé l'espace-temps de ses projets, évoque directement la dynamique apocalyptique. La mise en scène de la déconstruction forme dans l'architecture postmoderne, comme dans le récit évangélique, la phase initiatrice d'une rédemption. Détruire Babylone comme déconstruire l'édifice des Modernes participe d'une même volonté de réinitialisation du langage. Dans le récit biblique, c'est en brisant l'unité de la langue que Dieu ruine le chantier de la tour de Babel. C'est en fragmentant le langage moderne que les déconstructivistes vont s'en réapproprier la syntaxe en des formules renouvelées.

Il faut s'arrêter un moment sur l'étrange désir pour un architecte de briser, de fragmenter, de déconstruire et, en la rapprochant de l'expérience apocalyptique, comprendre le ressort projectuel qui s'y incarne de manière paradoxale.

Comme Jacques Ellul l'a longuement analysé dans *Sans feu ni lieu*, (14) le Grand Architecte et aussi un grand destructeur de ville. Étrangement, dans le texte biblique la ville est maudite par essence, et Dieu détruira chacune d'elles : Sodome et Gomorrhe, Babylone, Jéricho. La ville c'est le mal. Depuis Hénoch, la première ville élevée par Caïn pour se cacher de Dieu, elle est l'artefact qui s'érige contre la volonté divine pour se soustraire à la Destinée. La ville est la glorification de la vie terrestre et l'oubli de la vie éternelle. La ville artefact porte en elle l'oubli de la foi. Détruire la ville, c'est alors revenir au principe d'espérance. Nous faisons l'hypothèse que la déconstruction postmoderne réactive le même ressort qui se défie des artefacts, en l'occurrence celui du langage moderne, pour



retrouver l'âme perdue d'un projet de civilisation. Détruire la ville, briser la machine à habiter, purifient le regard idolâtre d'une société construite sur le confort et donne un sens nouveau à l'acte d'édifier.

La figure de la ville maudite forme donc le socle du récit dystopique qui préside à l'ensemble des représentations du monde. L'opération apocalyptique réside ainsi dans le passage de la ville maudite à la ville sanctifiée. Plus encore, c'est le récit implacable, minutieux, cruel, de la destruction entropique de la ville qui assure la purification et la rédemption de la ville. Le récit de la destruction de Babylone est une expiation qui transfigure la malédiction en bénédiction, la dystopie en utopie, l'enfer en paradis. Ainsi Babylone la grande prostituée devient la Jérusalem céleste. Selon une logique dualiste propre aux mythes, aux légendes et aux fables, le pire peut devenir le meilleur par un simple jeu de symétrie inverse dont Lévi-Strauss avait dévoilé les jeux infinis de transformation.

Dans une telle logique, raconter la mort de la cité, comme le font les romanciers et les cinéastes, constitue l'étape initiatique qui conduit vers la purification, étape inaugurale ouvrant les portes d'un imaginaire. (15) Le New York dystopique de Paul Auster, le Memphis de Jarmuk dans *Mystery train*, comme les films catastrophes qui racontent la destruction de Los Angeles ou New York, sont les formes de résilience primaires qui permettent l'écriture libérée propre à la postmodernité architecturale. L'optimiste d'un Koolhaas s'appuie ainsi sur une «déconstruction» préalable du Waldorf Astoria dont il décrit toutes les phases du chantier de démolition pour mieux faire sentir le pouvoir de régénérescence de l'architecture de Manhattan.

II Registre émotionnel

Dans cette perspective, un nouveau rapport émotionnel à l'espace et au territoire s'instaure, dont nous voudrions mettre en exergue quelques-uns des paramètres.

Le temps apocalyptique fixe le principe de la résurrection, de la renaissance, de la régénérescence comme modèle de temporalité. C'est alors une vision cyclique du temps qui se trouve instituée, sacralisée, sublimée, esthétisée. Le ressort postmoderne participerait de ce même mouvement qui met en regard la «vie moderne» avec la «renaissance postmoderne» ; une vision linéaire, vectorielle et progressiste laissant place à celle, cyclique, d'une régénérescence. L'émergence de cette vision cyclique trouve aujourd'hui dans la réactivation du thème apocalyptique son expression allégorique au moment où le concept de résilience s'impose comme l'un des modes contemporains, tout à la fois, d'adaptation au réel et de

reconfiguration des données de l'expérience.

Le schéma narratif de l'Apocalypse de St Jean reprend les deux moments du parcours résilient. En premier lieu, la verbalisation de la scène traumatique (les sept plaies, les cavaliers, etc.) puis, en second lieu, l'inscription du récit traumatique dans une fable où le sujet se réapproprié, sur un plan imaginaire, les événements. Comme le soulignent les psychologues, cette seconde phase nécessite l'existence préalable dans la culture du sujet d'une mythologie collective (récit familial, identité locale). L'Apocalypse a constitué le cadre «mythographique» majeur d'une société médiévale confrontée à la perte de l'unité territoriale de l'Empire romain, sur les ruines duquel elle a dû inventer un nouveau templum, sous la forme de la cathédrale. Mythe fondateur, la fin des temps envahira les murs de la cité bien au-delà de la période médiévale, et forme toujours un socle culturel revisitable. Alors que nos mégapoles connaissent, à l'image de Détroit, l'obsolescence sur le lieu même qui fut celui de leur prospérité, on comprend que le vieux mythe porteur d'une temporalité régénératrice retrouve une puissance d'évocation. (16) Dans son ouvrage *Apocalypse town*, Alessandro Coppola (17) (au nom prédestiné) fait la description chirurgicale de la chute de la rust belt, la ceinture de rouille, que constituait l'ancien territoire industriel (*manufacturing belt*). Il poursuit en quelque sorte le récit prophétique inauguré, trente-trois ans auparavant, par son célèbre homonyme qui faisait sonner depuis les hélicoptères de combat, les trompettes wagnériennes de l'apocalypse, signe avant-coureur de la destruction finale. Toute ville est une Babylone dans la temporalité postmoderne.

Catharsis

Mais dans ce théâtre de cruauté, se joue moins l'assouvissement pervers d'un sadisme latent que le lent parcours vers une purification, un retour aux valeurs premières, primitives, chtoniennes de la terre mère. C'était le sens du voyage initiatique et régressif du roman de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* (1899) qui inspira le scénario d'Apocalypse now où le héros s'enfonça dans la jungle devenant une sorte de roi des enfers halluciné, mais aussi, et par là même, purifié des perversions de la civilisation. « Détruire » la ville participe de cette purification, de ce dénuement, qui permet de retourner dans le ventre de Gaïa, dans le sein de la terre, à la frontière même des enfers, afin de pouvoir renaître sous un autre jour. L'évocation de la mort et de la destruction, l'invocation des puissances infernales, provoquent une catharsis dont Emmanuel Rubio (18) a très justement repéré qu'elle formait le degré zéro du langage de l'architecture de l'après-guerre,



Gustave Doré, L'ange fait apparaître (apocalypse)
la Jérusalem céleste à St Jean, *Bible*, 1866

Judith Marin, "Berlin", dyptique





Hugh Ferriss,
Manhattan
Appartements on bridges, 1924

et dont le «brutalisme» référerait directement à l'architecture du béton brut des blockhaus. Paul Virilio aura consacré son œuvre à une telle catharsis qui apprend à regarder la catastrophe, l'accident, la violence, non comme des accidents de l'histoire, mais au contraire comme le terreau sur lequel se construit et se conçoit la cité. La dimension apocalyptique de ses récits, leur capacité d'envoutement et de conviction libère en quelque sorte la pensée de ses monstres, dans un travail d'expiation, de purification, à la recherche d'une ascèse. On lui doit d'avoir réintroduit la « ville maudite » comme dynamique de projet.

III - Registre iconique

Révélation, épiphanie

Intéressons-nous maintenant au caractère éruptif de l'apparition apocalyptique. L'apocalypse - *apokálypsis*, dévoilé - est une opération visuelle. Elle participe, au sens antique du terme, d'une «théorie» qui faisait de la contemplation du ciel par la pythie, le théâtre où se révélait la prophétie. (19) L'apocalypse «annonce» la rédemption de la ville idéale. L'image est révélée et non pas construite. Elle apparaît dans le travail de la dualité mythologique et non dans un processus d'élaboration posant les étapes d'une méthode et d'une fin. L'immédiateté de la figuration renvoie de ce point de vue aux théories de l'inspiration dont on saisit ici un peu mieux l'une des dynamiques. La psychanalyse quant à elle rangerait sans hésitation une telle manifestation dans la catégorie des psychoses dont le caractère distinctif repose sur l'apparition hallucinatoire d'une image au sein du réel. Nous préférons insister sur la capacité de cette dualité mythologique à produire un rapport empathique avec le monde. Dans la «synthèse disjonctive» qu'opère la double vision apocalyptique, se trouve révélé le lieu de l'être comme présent et devenir. Ciel et terre, présent et avenir s'incarnent dans l'immédiateté de l'image et du scénario qui la porte. Au-delà du bien et du mal, l'ici-bas se découvre comme lieu dans l'ambivalence, l'ambiguïté, d'une dystopie fondatrice. Ce qui est gagné dans l'opération est la création d'un lieu, d'un milieu, pour le sujet qui s'y trouve immergé. L'apocalyptique réalise le couplage du subjectif à l'objectif, cette «médiance» dont Augustin Berque a fait l'objet de sa quête.

L'épiphanie plonge l'être dans l'habiter du monde, révélant à la pensée l'enchevêtrement inextricable du présent et du futur sous une



Judith Marin, "Pylône"



forme que Nietzsche posera comme celle de l'éternel retour; un présent infini. Les Prisons de Piranèse apparaissent, dans cette optique, comme la condition tout à la fois catastrophique et épiphanique dont dépend la révélation du «plan de Rome». Pareillement, les perspectives de Hugh Ferriss possèdent, Koolhaas l'avait souligné, ce caractère épiphanique qui révèle, dans l'immédiateté de l'image, l'apparition d'un Nouveau Monde. La dramaturgie de la vision nocturne en marque la dimension spécifiquement apocalyptique, cathartique, purificatrice. La vision nocturne est l'opérateur iconique le plus couramment utilisé pour évoquer le bouleversement de temporalité propre à l'idée de régénérescence, de résurrection. Pour Marie-José Mondzain il s'agit toujours de « montrer que toute pratique imagière recèle sa doctrine singulière et que, dans toute image reconnue telle, se joue une similitude qui concerne la vie et la victoire sur la mort. L'image est toujours résurrectionnelle, même au cœur de la mélancolie. » (20)

On retrouve ce même usage de la vision nocturne et inquiétante dans les gravures de Boullée dont Emil Kaufmann a souligné le caractère prémonitoire. La vision nocturne signe sur le mode iconique la fin d'un monde, sa destruction et par là même l'aube d'un temps nouveau. (21)

La production de ces «images dialectiques» forme la condition préalable à tout énoncé de projets futurs. Elle leur est intimement liée sans pour autant fournir de modèle. Elles sont l'incarnation du lien empathique indispensable à tout dynamique projectuel. L'immédiateté de l'image apocalyptique fonde l'immersion dans un espace et un temps fictionnels qui président au déploiement territorial du projet en lui assurant l'existence préalable et inexplicable d'un lieu.

Dans ses mémoires, Daniel Libeskind relate avec précision la manière dont il fait « advenir » une telle épiphanie. Pour le projet du musée juif de Berlin, convoquant la scène apocalyptique de la Shoah, il trace, tel l'augure, une constellation des lieux habités par les déportés dans Berlin. Puis, en Christ du Jugement dernier, il ressuscite les morts à partir des adresses retrouvées dans un ancien bottin ; et après les avoir replacées sur le plan de la ville et les avoir jointes par des lignes, il fait apparaître une structure étoilée qui révèle littéralement le plan du musée. Pareillement, pour le mémorial du 11 septembre, après une scène de transe lors de la Biennale de Venise qui l'érige au statut de prophète, il «découvre» le projet dans la dualité apocalyptique qui oppose le sol même de ground zero, dont la béance infernale sera donc laissée en l'état, à la spirale solaire dont le rayon viendra frapper la stèle tous les 11



Musée juif
Daniel Libeskind, 1998



Mémorial de l'holocauste
Peter Eisenman 1997

septembre ; faisant de l'ensemble une nouvelle Pyramide. Une telle dynamique nous semble pouvoir éclairer pareillement le parcours de Peter Eisenman. Si ses premières œuvres réfèrent aux villas corbuséennes, à partir du mémorial de l'holocauste (1997) une nouvelle orientation est donnée à son travail dont l'inquiétante et tellurique cité de la culture galicienne constituerait l'aboutissement.



Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1953

Icônes : Le poème de l'angle droit

Modernité et postmodernité forment un couple dont on commence à percevoir la complémentarité dialectique. Pour donner à voir cet entrelacement qui voit la dualité se développer au cœur de la pensée moderne, on conclura par l'analyse de l'une des plus exemplaires mise en scène de la dualité apocalyptique : Le poème de l'angle droit de Le Corbusier. Commencé en 1947 et achevé six années plus tard, ce «poème» est le testament théorique de Le Corbusier. Jugé sans doute trop hermétique, l'ouvrage n'a suscité que peu de commentaires. Sa construction il est vrai a de quoi dérouter. Le rationalisme éclairé de Vers une architecture semble avoir disparu. Il s'est en fait transformé en une évocation élégiaque de la modernité.

La présentation du plan de l'ouvrage est révélatrice. Le Corbusier choisit de présenter son sommaire sous la forme d'une «iconostase». La référence au mur d'icônes qui sépare dans l'église orthodoxe les laïcs des religieux, le sacré du profane, expose dès l'introduction la dualité de la pensée qui va se dérouler dans le «poème». Tout comme le tympan de l'église où trône un Christ du Jugement dernier, l'iconostase corbuséenne met en scène l'instauration d'une rupture, d'une dualité d'espace et de temps ; l'iconostase découpe l'espace en créant le lieu d'une contemplation et d'une prophétie.

Chacune des sept « visions » (milieu - esprit - chair - caractère - offre - outil) qui guident la lecture initiatique de l'ouvrage se conclut par le dévoilement de la figure ultime : l'angle droit. Ce parcours se construit en contemplant dix-neuf « icônes » qui, par étape, permettent de saisir la signification finale de « l'angle droit ». Chacune des stances est composée d'une image et d'un texte, que nous n'avons pas le temps de décrire ici, mais qui toutes sont construites sur une dualité que l'image souligne. La première image reprend, par exemple, la célèbre opposition jour-nuit symbolisée dans une sinusoïde qui dessine le parcours du soleil. L'opposition de l'horizontale et de la verticale forme le thème de plusieurs autres couples mythologiques qui constituent l'univers imaginaire de Le Corbusier. Des oppositions simples, homme-femme, ciel-terre, etc., se conjuguent à d'autres, plus complexes, qui introduisent les

bêtes, la chasse, les amazones et quelques monstres hybrides dont la connotation pulsionnelle, voire érotique, s'affiche avec évidence. Ce parcours initiatique qui conduit de la matière à l'esprit, du corps à l'âme, se conclut par la figure de la main ouverte qui condense les « dialogues » précédentes dans la célèbre formule « pleine main j'ai reçu, pleine main je donne ». La main ouverte « offre » la vision finale, l'angle droit, qui condensent toutes les positions précédentes dans le retour à la figure duelle initiale : vertical / horizontal.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce poème, qui retrouve le dualisme cathare de sa jeunesse, fait le deuil des rêves apolliniens des années vingt. Les paquebots, les avions, et les silos ont laissé place aux coquillages, aux sangliers, aux amazones et à Belzebuth. Le retour aux forces primitives de la nature marque l'inscription d'une temporalité plus dionysiaque au cœur de la pensée corbuséenne. (22) Ayant fait le deuil d'un certain rationalisme moderne, la forme du poème élégiaque permet d'en formuler à la fois le constat et le dépassement (23).

Ce serait donc dans le cadre d'une même vision cyclique du temps que postmodernité et apocalypse trouveraient leur raison commune, expliquant en retour le renouveau contemporain de la thématique biblique. Une même structure temporelle serait à l'œuvre, qui permettrait de scénariser une régénérescence des territoires, des villes et des paysages. La fin de temps, comme figure, permettrait le travail de résilience initial par lequel un lien empathique serait renoué avec un contexte marqué par l'obsolescence. Étrange structure de retournement temporelle, elle permettrait d'inscrire la ruine, la destruction, et finalement la mort, dans un récit mythologique plus vaste qui les projette dans un cycle vital éternel. La mise en scène monumentale de la catastrophe présiderait tout à la fois au deuil d'un monde et à la révélation d'une renaissance. La fin des temps est en quelque sorte l'articulation d'une « recherche d'un temps perdu » à celle d'un « temps retrouvé » dont elle expose sous une forme dramatisée le déploiement imaginaire. Ce serait toujours à projeter l'imaginaire dans une même pliure du temps, où le futur se rabat sur le passé, qu'inviterait ici l'inextricable débat entre modernité et postmodernité, nous faisant penser que « nous avons toujours été postmodernes ». (24)

Diptyques :
Artefact/nature, Machine/ régénérescence

Ayant mieux saisi la logique figurative propre à la manifestation de l'entropie, nous pouvons alors revenir à la construction dialogique, propre à la double nature du feu. Ces deux conceptions de l'énergie



Hubert Robert,
Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, 1796



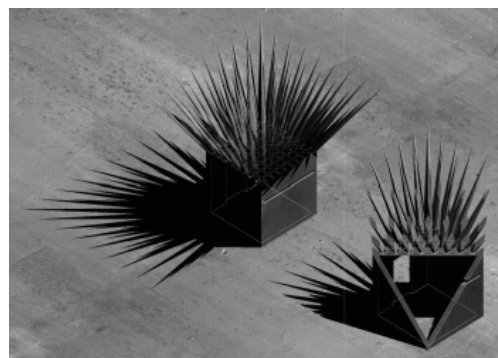
Hubert Robert,

Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, 1789

aujourd'hui s'opposent ; l'écologie se posant comme alternative à la technologie. Nous faisons l'hypothèse que c'est dans le dépassement de cet antagonisme que se feront jour de nouvelles perspectives de territorialisation.

La dualité n'est pas nécessairement le conflit, et c'est le rôle de la culture de trouver les figures, qui permettent d'incarner une dualité, de la symboliser, de lui donner forme pour en faire un moment de civilisation et le ressort d'un projet. Il s'agirait donc de redialectiser les figures de l'énergie ; de penser dans un même temps les deux ordres de la technique et de la nature. Koolhaas aurait invité à penser de manière «schizophrénique» l'énergie et nous lui reprenons la très belle citation de Scott Fitzgerald dont on fera notre exergue : « La marque d'une intelligence de premier plan est qu'elle est capable de se fixer sur deux idées contradictoires sans pour autant perdre la possibilité de fonctionner. On devrait par exemple pouvoir comprendre que les choses sont sans espoir et cependant être décidé à les changer. » (25) La construction de la figure possède le privilège de pouvoir entrelacer les contradictoires, les oppositions, à l'inverse du concept.

Les figures duelles sont multiples et l'anthropologie les a abondamment étudiées. On en trouve une belle illustration dans l'exposition «Les maîtres du désordre» qui a eu lieu au quai Branly en 2012 ; mais nous référerons en premier lieu aux travaux de Lévi-Strauss sur les structures dualistes ; analyse qui le conduit à interpréter l'étrange configuration des peintures corporelles asymétriques qui font ressembler leur porteur à des cartes à jouer. (26)

John Hejduk, *Le suicidé et la mère du suicidé, 1980-1982*

Partie II

Mutat res, LES MÉTAMORPHOSES

Superstudio,

Gli atti fondamentali, "Vita. Superficie, Happy Island". 1971-1972

Épicurisme

L'énigmatique « *Ignis mutat res* » qui figure en tête de l'appel d'offres de recherche posait, tel le sphinx aux voyageurs, une question simple sur la nature de l'énergie. Nous avons fait l'hypothèse que c'est au prisme des « figures de l'entropie » qu'il convenait d'en construire les réponses. C'est donc dans cette perspective que nous avons lu les textes de Lucrèce et de la philosophie d'Épicure dont la formule est issue. Il a fallu un temps certain, il faut le reconnaître, pour que la figure recherchée se dégage. Il semble après coup que la réponse était si simple à saisir que nous aurions dû nous en emparer immédiatement. Mais il a fallu un long parcours pour que se mette en place le changement de perspective intellectuelle où elle pouvait prendre forme. Traçons à grand trait ce cheminement.

L'épicurisme renvoie dans la conception commune à un hédonisme résumé dans l'idée de profiter de la vie dans une relative insouciance. Dans cette perspective, on ne voit guère le rapport avec notre question, et la formule « *ignis mutat res* » demeure tout aussi énigmatique.

Mais il suffit de lire, même rapidement la littérature épicurienne, pour comprendre qu'il s'est instauré un malentendu. L'objectif que se fixe Épicure comme Lucrèce est en premier lieu de vaincre la peur de la mort qui paralyse la pensée et dont les figures terrifiantes

donnent lieu aux pires aliénations. En premier lieu, et avec une modernité surprenante, Épicure fustige dès l'introduction la religion accusée de jouer de cette angoisse pour soumettre les peuples à l'obscurantisme des croyances en des divinités (l'athéisme profond de cette pensée vaudra à cette philosophie une hostilité récurrente des institutions qui les condamnera régulièrement en même temps que ses auteurs). De manière étrange, ce débat va parcourir les siècles, disparaissant dans les périodes d'obscurantisme et refaisant surface dans des périodes plus libérales. La pensée nietzschéenne constitue par exemple l'une de ses ultimes résurgences après Montaigne, Goethe, Rousseau et nombre de philosophies qui reprisent la trajectoire de pensée épicurienne.

La méthode permettant de se libérer de l'angoisse de la mort que reprendra Montaigne dans ses Essais, (27) consiste à concentrer toute l'attention sur l'observation de la nature et l'étude des lois qui permettent sa régénérescence. Épicure invite à une forme d'exercice spirituel qui centre l'activité mentale sur la description des lois qui régissent la reproduction des êtres. Un peu à la manière des philosophies orientales, il s'agit de centrer l'attention sur la contemplation de la nature, mais en y ajoutant une visée «scientifique». Les textes font ainsi la description minutieuse des règles qui régissent la reproduction des végétaux, des animaux et des humains, en s'interrogeant finalement sur la composition ultime de la matière. C'est ainsi que se trouve énoncé un ensemble de théories, dont celle d'une conception atomique de la matière, ou d'une vision héliocentrique de l'univers, etc. Le texte du *De natura rerum* de Lucrèce est donc constitué dans une première partie d'une série de chapitres «scientifiques» qui décrivent les lois de la nature à la manière de l'Encyclopédie. L'analyse est factuelle, pragmatique, concrète, elle est la manifestation de ce que nous décrivions comme un esprit scientifique. La leçon essentielle qui en ressort est la mise en avant de l'idée de cycle. La nature est rythmée par de grands cycles, depuis celui de la création de l'univers à celui des saisons, puis à celui de la reproduction animale dont l'homme fait partie. La vie humaine apparaît, sous ce prisme, inscrite dans une vision plus large que la limite inquiétante de sa simple existence. L'angoisse de la disparition, de la fin entropique, de la mort laisse place alors à une perception plus vaste dominée par l'idée de régénérescence, et d'un «éternel retour». Cette démarche initiatique ouvre une seconde étape plus centrée sur l'homme et la manière dont ce dernier doit conduire son existence. Le principe posé repose sur la mise en valeur de la relation à autrui qui construit le véritable sens de l'existence. Selon cette conception, les épicuriens (Lucrèce, Ovide)



Gli atti fondamentali, "Vita. Superficie, Happy Island".

Superstudio. 1971-1972

Hubert Robert, "Loisirs des soldats au milieu des ruines romaines"





Gli atti fondamentali, "Vita. Superficie, Happy Island".

Superstudio. 1971-1972

ont alors fait de l'amour un thème central de leurs écrits. Cet éloge de la relation amoureuse ira jusqu'à l'apologie de l'érotisme qui deviendra une marque symbolique de l'épicurisme dont Ronsard dans son «mignonne allons voir si la rose qui ce matin avait éclos ...» transmet jusqu'au banc de nos écoles primaires la leçon (on notera que le poème raconte la mort de la rose non comme un drame, mais comme un argument amoureux).

Le *carpe diem* épicurien est donc à comprendre dans une vision beaucoup plus large qu'une simple jouissance hédoniste du temps présent. La perception cyclique du temps, en incluant l'existence humaine dans un principe vital éternel, réinscrit le devenir humain au cœur des lois qui régissent la Nature. C'est donc dans une vision dilatée du temps que prend corps un *carpe diem* allégé du regard oppressant de divinités réduites alors à de simples fables, un simple langage métaphorique et symbolique (à un discours du « commun » comme nous le développerons). L'épicurisme allie deux paramètres qui permettent de construire les bases du prisme à travers lequel on va pouvoir faire apparaître les figures de l'énergie : premièrement une vision cyclique du temps, deuxièmement une apologie la relation humaine, de l'altérité, de la «sympathie», et ,allégoriquement, de l'amour. (28) Nous allons tout au long de la recherche donner de nombreuses figures d'actualisation de cette thématique, mais dès l'abord il faut noter les éclaircissements essentiels qu'elle procure à nitre recherche.

Premièrement « ignis mutat res» se comprend très clairement en ces termes : ignis, le feu, désigne la puissance à la fois positive qui permet la vie et la destruction entropique qui détruit, ruine et appelle la fin des choses et des êtres, la mort. «mutat res» inscrit et dépasse cette dualité dans une perspective cyclique des grandes mutations qui président à la création universelle. Une telle conception est aisée à saisir sur un plan intellectuel. Par contre, elle l'est beaucoup moins sur un plan culturel. L'héritage de deux siècles de rationalités et d'industrialisation à marche forcée au service de l'idée de progrès a construit une vision du monde qui lui est antagonique. Le credo d'un développement basé sur une utilisation illimitée des ressources a bâti une culture dont la machine est le modèle et non la nature. Un temps vectoriel et linéaire préside à ce temps des artefacts qui demeure largement insensible aux cycles longs universels. La modernité et ses "machines à habiter", nous l'avons souligné, ont forgé leurs figures sur le modèle des bateaux, des voitures et des silos. Au prisme du moderniste ont donc surgi des « artefacts ». Que révélera le prisme contemporain, dans le sillage

Hubert Robert, "Ruines" , 1775



d'une postmodernité dont on annonce déjà la fin ? Sans doute, si l'on s'inspire du regard épicurien, des figures plus cycliques où la nature tiendra une part, mais en y intégrant d'autres paramètres plus techniques et artificiels. Or, l'objet qui désormais est soumis à la logique du cycle de régénération est paradoxalement le plus grand des artefacts, la ville. Quel modèle permettra de penser la ville, non plus "générique", régénératrice ?

Pour se saisir de cette nouvelle complexité, il importe de souligner la façon dont fut constitué «l'esprit scientifique» propre à la pensée épicurienne. Plutôt que la distance objective qui préside aujourd'hui à la rigueur de la démarche scientifique, la pensée épicurienne consacre une immersion dans le corpus qu'elle étudie. C'est un contact renforcé avec les éléments de la nature qui est visé. Il s'agirait de construire un «milieu» au sens d'Augustin Berque, une «médiance», un rapport empathique. Le regard d'Épicure donne de la profondeur à l'approche sensible et en renforce les caractéristiques émotionnelles. À la science froide et objective moderne, la théorie épicurienne opposerait une science «chaude» qui immerge le sujet de l'observation dans l'objet qu'il étudie. La subjectivisation construit le rapport "amoureux", érotique aux choses et aux êtres.

La lecture du texte épicurien a croisé celle des propositions de Jeremy Rifkin qui connaît le succès que l'on sait auprès de nos édiles européens. Rien de commun entre ces deux démarches si ce n'est qu'elles se rencontrent sur deux éléments essentiels de la démarche que nous allons poursuivre. Jeremy Rifkin construit son projet sur deux ressorts : le développement rapide du niveau de l'éducation d'une part et la capacité de partage démultipliée qu'offre le support informatique contemporain. Il fait l'hypothèse que ces deux facteurs renforcent de fait le degré de « sympathie » et d'empathie des individus entre eux. Il postule que ce renforcement du degré d'empathie forme le cadre qui conduit à la résolution du problème énergétique par une logique de partage à grande échelle (qui était également l'un des objectifs de Buckminster Fuller). L'énergie quant à elle serait produite à « l'échelle humaine » dans une réconciliation avec la nature et ses cycles. Cette vision où se retrouve un certain nombre de décideurs politiques, fait écho au double ressort épicurien que pointait par avance la formule « ignis mutat res ». Notre recherche s'inscrirait donc implicitement dans cette perspective dont nous aimerions que les figures architecturales et territoriales que nous allons dégager viennent compléter le paysage intellectuel.

I - Registre temporel

La temporalité du «mutat res» épicurien, à la différence de la « fin des temps » apocalyptique, ne se projette pas dans une dialectique passé/futur mais plutôt dans une sorte de présent infini. La dialectique apocalyptique se trouve en quelque sorte contractée et neutralisée dans l'éternel présent nietzschéen, ou le « temps retrouvé » proustien. Comme on va le voir, la peinture aura tendance à évoquer cette temporalité en utilisant des lieux intemporels : jardin, paradis, Arcadie, cimetière. Le temps n'est plus celui des oppositions modernes/postmodernes, anciens/modernes, gothique/renaissant, mais, pour reprendre un terme qui commence à faire flores aujourd'hui, le «contemporain». Encore une fois il serait bien délicat d'en définir le contenu théorique, mais elle pointe clairement une posture temporelle du sujet ; posture fictionnelle bien entendu.

Une telle «indifférenciation» temporelle n'est pas sans évoquer la démarche de l'éclectisme qui rabat sur un même plan des époques diverses. Les époques byzantine, médiévale ou classique sont conviées à se conjuguer dans le temps unique du présent du XIXe siècle européen. Les différences sont réduites à la seule expression d'une métaphore stylistique qui englobe toute l'histoire des peuples. Une opération du même ordre s'opère, il faut le noter, dans la démarche «encyclopédique» vitruvienne où dorique, ionique et corinthien «composent» la vision unifiée du temps de la pax romana.

II - Registre émotionnel

L'éternel présent du «mutat res» s'exprime dans une atténuation des différences, des oppositions, des contradictions. Il réalise très exactement l'opération de neutralisation désignée par Louis Marin. « Neuter », ni l'un ni l'autre, n'est pas l'absolue indifférenciation, le non-sens, mais le moment où les polarités viennent à se jouxter, se frôler sans produire l'étincelle qui déclencherait la catastrophe.

Cette neutralisation émotionnelle se traduit en littérature dans la « présentification » existentielle de l'homme sans qualité de Musil, de l'Ulysse de Joyce, ou des anti-héros de Paul Auster. La ville en constitue le plus souvent le cadre ; une ville dont les reliefs monumentaux s'effacent au profit de ses « ambiances » de ses « expériences », de ses climats.

III - Registre iconique

Le cinéma s'est efforcé de traduire ce sentiment en jouant sur l'aplatissement des plans, la réduction des contrastes, une surexposition lumineuse affaiblissant les couleurs. Aux contreplongées dramaturgiques et expressionnistes, il est préféré la vue frontale sans point de vue caractérisé.

Sophia Coppola par exemple (à l'inverse de son père) a fait de cette stylistique la marque de son écriture. Aux effets expressionnistes jouant sur des noirs profonds et des blancs étincelants, cette photographie préférera les neutralisations. S'il avait une couleur, ce présent du neutre serait vêtu de gris. Nul étonnement alors que les contemporains aient fait du tableau de Gerhard Richter, représentant la place de Milan dans un dégradé de gris, l'œuvre la plus chère d'un artiste vivant (en 2013).

L'image, à l'inverse de la révélation épiphanique apocalyptique, est une disparition, un effacement. L'œuvre met en scène une dissolution du regard. Subjectivité et objectivité sont réduites à leur plus simple expression, une sorte de «degré 0» d'existence.



Gerhard Richter, "Domplatz Mailand", 1968

Élégie

Si la vision apocalyptique offrait une figure à la dualité du feu, ce serait alors celle de l'élégie qui en offrirait une à la lente métamorphose d'un monde en mutation perpétuelle.

L'élégie est une forme poétique qui, à l'origine, était réservée au chant funèbre. Les Romains en étendirent l'usage à l'évocation de tous les sentiments qui participent d'un détachement et d'une nostalgie, et ainsi au sentiment amoureux en particulier. (29) Ovide, auteur élégiaque des *Tristes* est aussi celui des *Métamorphoses* et de *L'art d'aimer*. L'élégie permet d'associer deux impressions contradictoires, la permanence d'une émotion d'une part et le détachement de l'objet auquel il était lié d'autre part. Il s'opère une sorte de transfère d'énergie qui voit la puissance d'un sentiment ancien quitter une forme pour en s'incarner en une autre. L'une des «transmutations» les plus communes consiste à transférer le souvenir amoureux attaché à une personne à un lieu ou un paysage. Revenir sur le lieu d'une rencontre ou d'une rupture fait revivre la personne. Un double mouvement translate la puissance de l'émotion d'un objet à un autre, d'une forme à une autre, d'un lieu à un autre. La puissance se sédimente dans une figure mémorielle. D'où l'ambivalence, qui nous retient ici, d'un sentiment à la fois triste et heureux. La forme poétique de l'élégie



William Bouguereau, *Elégie*, 1899

permet la conservation de l'énergie passionnelle à travers une transmutation formelle. Elle met en scène la continuité d'un projet dans l'acceptation des séparations, des pertes, des deuils. Au-delà des changements et des traumatismes, la poésie élégiaque trace des lignes de continuité ténues, mais enracinées dans un vécu. Le projet de Pierre Sansot dans sa *Poétiques de la ville* (30) nous semble participer de cette trajectoire qui révèle des puissances et des passions enfouies dans les délaissés du territoire urbain qu'un Guy Debord aimait tout autant débusquer. L'élégie est la machine à recycler la puissance émotionnelle des territoires. Le prisme, bien que de lointaine antiquité, est resté longtemps inemployé et en régler l'orientation demande quelque explications que l'on peut, dans un premier temps, aller rechercher dans des domaines connexes.

Rap, Patti Smith

Si de nombreux romans reprennent aujourd'hui cette forme, on s'intéressera plutôt à l'emprunt de cette figure dans la chanson contemporaine. En effet, la forme stylistique de l'élégie qui est composée d'un vers long suivi d'un vers court, caractéristique de la diction élégiaque, est très proche de la forme du rap comme l'on fait remarquer les critiques. Cette forme naît dans les faubourgs de Détroit et des villes américaines dans la suite du blues et du hip-hop. Moins violent que les formes que l'on connaît en France, le rap raconte la douleur et l'attachement à un lieu une époque, des personnes. Le rythme «binaire» scande l'alternance et l'ambivalence du bonheur et du malheur dans une évocation poétique. Patti Smith donnera à l'une de ses chansons le titre «élégie» (1975) dont quelques oxymores montrent l'ambivalence émotionnelle :

«Et le feu est glacé, et pourtant j'ai encore de la volonté.

Et ma peau émet un rayonnement, mais je crois que c'est triste,»

La forme élégiaque engendre un réenchantement à partir d'un désenchantement. S'accomplit ainsi sous la forme poétique une articulation du même ordre que celle que l'on a décrite sous la forme du récit apocalyptique, mais sur un mode diamétralement opposé. Par la scansion du distique, la pensée se réapproprie le théâtre de ses émotions. Les objets inanimés se découvrent une âme. L'opération intéresse directement l'architecture comme discipline de territorialisation des champs émotionnels. La simplicité, l'économie de la procédure méritent également d'être soulignées qui ne réclament que de savoir jouer d'une asymétrie des sentiments sur la base d'une dualité de la métrique.

Intonation, Alexandre Sokourov

Dans le domaine cinématographique, l'élégie est une forme qui fut largement utilisée par Alexandre Sokourov pour décrire des villes. Son premier documentaire en 1985 porte d'ailleurs le titre *Élégie*. Suivront *Élégie de Moscou* 1987, *Élégie soviétique* 1989, *Élégie de St Petersburg* 1989, *Élégie orientale* 1996, *Élégie de la traversée* 2001. Sans entrer dans une analyse de l'écriture cinématographique de Sokourov, on soulignera d'entrée la relation entre cette forme poétique et la description de villes, comme si l'élégie constituait la forme la plus pertinente pour se saisir de l'urbanité contemporaine. Sokourov recourt à une sorte d'écriture automatique où la caméra semble déambulée sans guide. (31) L'image elle-même est légèrement floutée (32) (comme l'est le tableau de Richter). Le thème qui traverse ces élégies est le sentiment ambivalent qui lie l'auteur à ces villes. Rapport d'amour et de désillusion, et toujours l'évocation de la puissance perdue et retrouvée.

Il est remarquable pour notre recherche que Sokourov prenne pour référence l'œuvre d'Hubert Robert auquel il consacre l'un de ses courts métrages, *Hubert Robert, Une vie heureuse*, 1996. La référence élégiaque à la ruine s'y trouve naturellement évoquée :

«Dans la mort de l'architecture il n'y a pas de laideur, seulement une tristesse. Une tristesse très simple que tout le monde comprend». On peut regarder les ruines infiniment. La sphère de l'architecture est un coffret pour garder la lumière et l'ombre, un rayon de soleil brillant et le crépuscule gris de l'hiver.» (33)

L'évocation de la ruine renvoie également à la force de la mémoire comme instance civilisatrice :

«Tout ça est humain : la tristesse, les souvenirs. Ça nous montre que nous sommes malheureusement mortels. Et chaque homme avec le temps ne se rapproche pas du bonheur, mais vers la fin de sa vie. Nous voulons tout faire avant la fin. Le sentiment de nostalgie, d'élégie, possède une force colossale. Ces sentiments nous garantissent l'évolution de l'éthique. Ce sont des sentiments et des sensations très importants pour l'homme d'aujourd'hui.»

Mais c'est dans la construction d'un présent absolu que Sokourov voit la pertinence de l'écriture des ruines d'Hubert Robert et la raison même de sa « vie heureuse » :

«Quelle chance a-t-il eu ! il a coïncidé avec son époque. Il ne se permettait pas de la devancer même d'un pas. Il marchait au pas avec elle. Seconde par seconde.»

Intonation

Ces rappels conduisent à une notion centrale à laquelle que nous allons reprendre importance, la tonalité. Répondant à une autre question, Sokourov revient sur cette notion :

« J'ai déjà dit plusieurs fois que l'image ce sont mes pieds et le son, mon âme. Dans ma tête, la chose qui compte le plus est l'intonation, le reste vient après. L'intonation est une partie importante de la dramaturgie et, davantage que certains mots, elle donne le sens du texte. Je reviens encore sur mon idée de l'intonation qui est très importante dans l'art visuel. Je répète : l'intonation, l'intonation et encore une fois l'intonation. »

En mettant en relation l'évocation élégiaque avec la modalité tonale, Sokourov nous offre une leçon d'écriture que nous intégrons à notre recherche. Le choix de la tonalité est le mode opératoire de la construction élégiaque. Si la notion est riche et complexe, (34) on en comprend immédiatement la teneur. Nous verrons qu'elle est très proche de la recherche de ces « climats » que nous avons désignés comme objectif de la recherche. En se référant au choix tonal, on circonscrit un ensemble de procédures d'écriture du projet. Le choix d'une tonalité plutôt que d'une forme, par exemple, donne une orientation spécifique à la manière de concevoir un milieu, son ambiance, son paysage. "Donner le ton" définit une procédure ouverte qui laisse place aux variations et à une polyphonie possible. Elle offre une coloration qui exprime de la manière la plus simple l'évocation d'une émotion et de ses ambiguïtés. Dans les chapitres consacrés à la description des « climats » du nord de l'Europe et du Sud languedocien, on montrera plus précisément comment se dessine et se décide la tonalité d'une vision territoriale.

La question qui se pose alors est celle de la modalité. La musique exprime ce choix par exemple dans la différence des genres majeur et mineur. En architecture, le choix modal renvoie à la question des ordres classiques, et plus avant à la question du goût dont les débats occupèrent longtemps la théorie architecturale. Sans doute devons-nous aborder une nouvelle fois cette question disciplinaire récurrente.

Le XVIII^e siècle, *Et in Arcadia ego*

Est-ce parce qu'il précéda le siècle de l'industrie que le XVIII^e siècle revient régulièrement comme référence au cours de notre enquête? Il fournit dans tous les cas un univers figuratif qui synthétise l'approche épicurienne et élégiaque dont nous voulons nous réapproprier les arcanes. Avant de scruter la période contemporaine, plaçons alors les grandes figures de la période classique comme repères.

Hubert Robert est au centre de ce théâtre figuratif. Il représenterait le pendant élégiaque de la figure plus dramaturgique de Piranèse. La ruine d'Hubert Robert est sans doute plus épicurienne, plus élégiaque, et instaure le temps d'une réconciliation avec le présent. (35) Elle vise l'équilibre plutôt que la confrontation. (36) Pour saisir cette nuance, il est utile de convoquer la figure du tombeau et du sarcophage si présente dans les relevés de ruine et dans les projets de jardin. Hubert Robert qui en dessina de nombreux d'après l'antique, fut l'auteur du projet de tombeau de Rousseau dans le parc d'Ermenonville. Le tombeau est l'allégorie même de l'idée «d'apprivoiser la mort». Il n'est pas une figure dramatique dans la visée d'Hubert Robert et des peintres français en particulier. Elle le redeviendra après la période romantique comme le tableau de Bouguereau intitulé «élégie» le montre avec la tristesse de la muse. Les personnages d'Hubert Robert sont au contraire apaisés et heureux devant la réminiscence qu'évoque le tombeau. Le célèbre diptyque du projet du Louvre porte cette vision du monde et serait symbolique de cette écriture dualiste et élégiaque que nous voulons décrire.

Nous sommes en fait dans la lignée du grand thème du *memento mori*. Le «souviens-toi que tu es mortel» participe, au même titre que les vanités en peinture, de cette vision du monde épicurienne qui intègre la mort dans le cycle des régénérations. À ce titre, s'impose comme figure majeure incontournable le *Et in Arcadia ego* de Poussin. Là encore les bergers d'Arcadie découvrent dans une béatitude dépourvue de toute angoisse que la mort existe même au paradis. La leçon est célèbre, mais, faut-il l'avouer, le sentiment nous est en grande partie étranger. Dans une civilisation du confort, de telles évocations restent un exercice réservé à la philosophie. Mais c'est exactement, ce projet qui revient à l'avant-scène alors que l'énergie est désormais perçue comme relevant d'une dynamique du renouvellement angoissant des ressources. On lira dans la figure tautologique «développement durable» l'expression même de cette circularité dont le tombeau est la figure picturale. Tombeaux et sarcophages forment les archétypes symbolisant



Attribué à Hubert Robert, "La grotte"



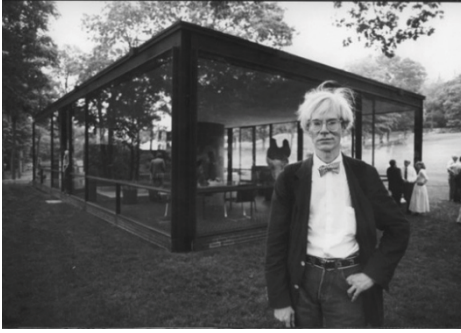
Hubert Robert, Les bains d'Apolon 1803



Hubert Robert, "Bosquet des bains d'Apolon", 1778-81



Hubert Robert, « Le parc d'Ermenonville » peint vers 1780.



Philippe Johnson, Glass House , 1949

Andy Warhol, David Whitney, Philip Johnson, Dr. John Dalton, et Robert A. Stern en 1964, photographiés par David McCabe.

Au centre, le tableau de Poussin.



Nicolas Poussin, "Paysage avec l'enterrement de Phocion", 1648

la boucle où se génère le cycle duel de la vie et de la mort. Notre programme de recherche interrogera donc l'actualisation de cette figure dont les formes contemporaines émergent dans la lignée d'une réconciliation écologique avec la nature depuis quelques décennies, mais qui a plus de difficulté à interroger la ville.

À ce titre, il est intéressant de regarder la manière dont Hubert Robert intervint sur le « territoire » de Versailles où deux projets lui sont confiés.

Il doit reconfigurer tout d'abord la grotte de Thétis qui jouxtait le grand réservoir alimentant le grand canal et les fontaines et qui deviendra l'actuel "bain d'Apollon". Aux abords du palais et du canal, il place donc la figure première, primitive, chtonienne de la grotte. Les artefacts apolliniens et solaires côtoient ainsi les archétypes qui renvoient à la terre et à l'eau ; le thème du repos d'Apollon venant se ressourcer après sa course diurne dans la grotte parachevant la symbolique.

Dans le projet du hameau de la reine Marie-Antoinette, dont il est chargé d'établir le programme, est mise pareillement en scène une réconciliation qui est à lire à l'échelle du « domaine de Versailles ». Le hameau, au même titre que la ruine ou le sarcophage, figure dans la complémentarité avec la figure technicienne et apollinienne du « canal », la circularité des divers états de la civilisation perçus comme un éternel recommencement. La roue du moulin est de ce point de vue le « tombeau » de la machine de Marly. L'élégie se configure dans l'association, la conjonction, du primitif et du civilisé, du sauvage et du cultivé, de l'archaïque et du contemporain, du pittoresque et du sublime. Nous avons, en annexe, esquissé un atlas de ces « territoires conjonctifs » où se donnerait à voir de telles conciliations : expositions universelles, régions, parcs qui forment autant « d'archipels » où se côtoient pacifiquement le divers. Nous aurions aimé peindre, à la manière de Poussin, la rencontre entre Gustave Eiffel, Buffalo Bill et Sitting Bull en 1889 au pied de la Tour ; imaginer la voyage de Sant Elia remontant le Tessin depuis Milan pour rencontrer la communauté naturiste de Monte Verita, assisté au Bauhaus aux dialogues de Mies avec Itten habillé de son costume de lin et discipline de Zoroastre. Au regard d'un tel atlas, on saisit immédiatement le projet de Philip Johnson qui édifia sa célèbre "glass house" autour d'un tableau de Poussin, "l'enterrement de Phocion". La construction, écrin, cadre et tombeau à la fois, donne à voir par sa transparence la nature extérieure comme redoublement de celle magnifiée dans le tableau, créant un étrange effet de miroir qui inscrit la rationalité de la "glass house" dans un dialogue élégiaque avec une nature primitive.

Pareillement, les visions de Superstudio et d'Andrea Branzi retrouvent l'écriture élégiaque des tableaux du XVIII^e siècle : la désinvolture heureuse des personnages, l'étrangeté des paysages où se côtoient la rationalité de la trame et le chaos de la nature. Leur puissance expressive, critique et prospective s'énonce dans l'étrangeté de l'intonation, la neutralité du point de vue, la dualité des propos, le temps suspendu qui semble régner sur la scène. C'est en développant de telles écritures dialogiques, neutres et élégiaques que le projet d'architecture peut s'emparer des énergies en attentes dans les territoires.

L'utilisation des mises en abîme piranésiennes dans des planches comme Living-pod est symptomatique de cette redécouverte d'une appréhension d'un futur antérieur du projet qui se pense à partir, comme le propose Branzi, d'une regardia jubilatoire dont la pensée critique ou négative est à saisir, non dans l'ordre conceptuel d'une opposition, mais bien de celui, figural, d'une scénarisation du projet. Koolhaas se nourrira de ces visions allégoriques, dont les auteurs revendiquent dès les années 60 le caractère schizophrénique et paranoïaque pour construire le manifeste rétroactif de *New-York Délire*.

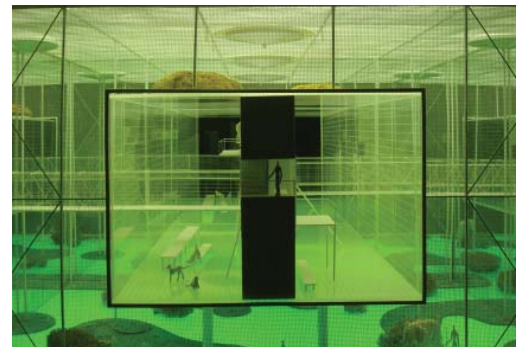
Analogies, Aldo Rossi

Dans la trajectoire historique qui se dessine progressivement, il faudra donner une place particulière et inaugurale pour la période contemporaine au travail d'Aldo Rossi. Sa démarche qui peut être décrite aisément comme un memento mori retrouve la figure du tombeau et du cimetière, mais, plus avant, montre l'émergence de la notion d'archétype dont son célèbre théâtre fut la révélation. L'utilisation de figures archétypales est délicate et périlleuse ; les malentendus autour son emploi ont jalonné la période postmoderne dont les abus ont confiné au ridicule. Il faudra pourtant revenir sur ce débat en replaçant la question dans la perspective tracée par Rossi d'un memento mori et non celle d'une société de consommation libertaire soumis au code de la publicité de masse. Ce sera également l'occasion de revenir sur le dialogue transatlantique avec Eisenman et Hejduk.

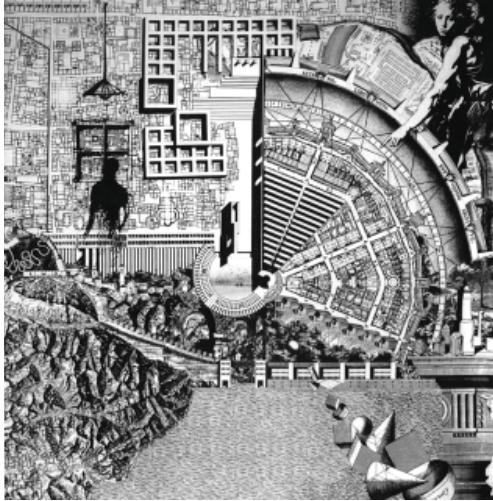
Laissant en attente ce débat, il faut insister sur une autre notion centrale pour Rossi, l'analogie. Celle-ci intéresse directement notre recherche, car dans la vision d'un présent recommencer, et d'une perception cyclique du temps, la figure de l'analogie s'impose. On sait combien la question est complexe et l'impossibilité dans laquelle



Superstudio. *Gli atti fondamentali, "Vita.L'accampamento"*. 1971-1972



Andrea Branzi, *Casa madre*, 2008



Aldo Rossi, *La citta analogia*, 1976

se trouva Rossi de rédiger la *Citta analogia* (37). Pourtant c'est dans cette trajectoire interrompue que s'écrira le projet contemporain où la ville artefact peut être pensée comme cycle. Celui sans doute d'une décroissance et d'une recroissance perpétuelle. Nous n'avancerons pas plus avant dans cette question que nous laissons en suspens, mais en gardant toujours en mémoire cette figure potentielle de l'analogie comme révélatrice de la régénérescence des villes.

Aldo Rossi est celui qui en a le mieux exprimé la temporalité et la forme. Sa leçon, exemplaire, reste cependant en grande partie hermétique. Quelque chose résiste qui empêche de se saisir pleinement de l'idée de ruine, d'oubli et de mémoire qu'il a longuement étudiés sans qu'il ait pu lui donner toute l'ampleur qu'un Hubert Robert avait pu développer au XVIII^e siècle ; une manière de percevoir le monde dont il dit à propos de l'abbaye de San Galgano en Toscane qu'il est « peut être l'exemple le plus probant d'une architecture retournée à l'état de nature, où l'abandon constitue le commencement du projet, où l'abandon s'identifie à l'espoir ». (38)

Aldo Rossi avait pourtant brillamment rappelé que la déconstruction du langage et la ruine des architectures ne prenaient pleinement sens que dans le travail de deuil qui fait des fragments réassembler les lieux d'une mémoire vive. Une telle circularité de la pensée imaginaire qui perçoit le vif dans l'inanimé formait la thèse centrale de son Autobiographie scientifique qu'il concluait en ces termes : « Tous ces projets et toutes ces réalisations me semblent désormais se confondre avec les saisons et les âges de la vie ; la maison des morts et celle de l'enfance,ils sont l'expression des formes dans lesquelles se manifeste la vie, et par conséquent la mort.» (39) L'autobiographie s'ouvrait déjà par le récit de sa découverte de l'architecture lorsque jeune enfant, il se promenait le long des sacri monti, ces chemins de croix, ces pèlerinages dont les rituels, contrepoint du carnaval, donnent tout le temps au deuil et à la construction d'une mémoire, d'un récit légendaire. Ce temps du deuil, de l'acceptation de la finitude des choses, des temps et des modes, l'avait conduit à redécouvrir la valeur expressive des archétypes, ces formes prototypales intemporelles, ces « tombeaux », doués de la puissance évocatrice du souvenir dont son célèbre théâtre, condensation de multiples formes théâtrales, donnait le modèle. Ainsi la « ville analogue » qui fut sa thèse, est pensée sur le mode de l'archétype dont la mort constitue un temps incontournable. Depuis les sacri monti, en passant par la dissection des cadavres de l'amphithéâtre de Bologne, ces thèmes fournissent le moyen de négocier un passage vers une autre temporalité ; celle tout à la fois de l'oubli, de la mémoire et de l'éternité. Les théâtres, les

phares, les cabines de bain, les cours des immeubles, mais aussi les cafetières, forment les points de bifurcations, les monuments, les archétypes, qui articulent une double perception de la ville comme moment présent et comme éternité, comme souvenir. Les dessins de Rossi comme ses projets de cimetières qui cherchent la formulation de nouveaux archétypes, sont autant de cénotaphes, à la mémoire de fragment de vie, d'univers mentaux, mêlant espaces et émotions que le promeneur est appelé à redécouvrir à la manière des bergers d'Arcadie en y lisant un « et in Arcadia ego » inscrit dans l'épaisseur de ses murs..

La leçon d'Aldo Rossi (40) n'a pas encore véritablement rejoint les rivages de notre cité qui n'arrive pas à savoir de quelle civilisation elle est la ruine en même temps que la renaissance. Plus exactement, l'échelle de la mégapole met au défi la pensée architecturale contemporaine de dessiner son «analogue». De quel archétype pourrait-elle être l'éternel retour ? Sentiment qui anima Rossi dès sa rencontre avec New York (et dont on perçoit les influences sur l'écriture de *New York délire*) :

« Dans le cas de New York précisément, l'application à une échelle gigantesque de l'architecture beaux-arts produit certains effets anormaux : architecture solides et portant déjà en germe leur destruction, types inattendus, beauté que l'on regarde déjà avec l'œil de l'archéologue ; beauté faite aussi de ruines, d'effondrements, de superpositions. » (41)

C'est certainement à cette découverte imminente que travaille aujourd'hui l'architecture, sans que l'on puisse encore en dégager les lignes de force claires. La ruine reste encore l'impensable du projet. Recorsetés dans l'ordre patrimonial, les restes obsolescents que la cité produit sont le plus souvent sagement harmonisés dans le tissu urbain, la reconstitution à l'identique parachevant cette tendance. Admettre la figure suspensive et libératoire de la mort, l'allégorie du tombeau, au cœur de la ville commence à peine à émerger. Les villes ayant subi le traumatisme de la guerre civile sont les premières à avoir admis cette évocation de la mémoire et de la mort, Berlin, Beyrouth, Manhattan, s'affrontent naturellement à cette mémoire. Mais on reste loin de l'idée que ces cénotaphes puissent figurer une Arcadie. Voir dans les dystopies contemporaines les figures inversées de l'utopie n'est pas encore recevable ; et si nous l'admettons dans la mise en scène cinématographique qui fait de l'Apocalypse la figure allégorique du monde contemporain, il nous faudra sans doute quelque temps pour qu'elle s'inscrive avec toute sa puissance d'évocation élégique dans l'écriture de la ville elle-même.

Conclusion

Les scénarios énergétiques s'écriraient donc dans le choix d'une «tonalité» dont l'intensité varierait depuis la fureur apocalyptique jusqu'à l'évocation élégiaque. Le choix tonal offrirait à la dualité constitutive de l'énergie, à ses cycles de dispersion et de régénérescence, ses modes d'expression. À chacune de ces tonalités pourrait être associée une figure qui en évoque les caractéristiques émotionnelles. Au sein de cette structure grammaticale d'énonciation du projet énergétique, l'écriture du scénario se déclinerait donc dans l'ajustement d'une intonation. Tout l'art résiderait dans le choix approprié de l'accentuation dont les modulations pourraient varier depuis l'expression dramaturgique entropique jusqu'à l'évocation arcadienne.

La pertinence du choix modale reposerait sur l'adéquation avec le contexte géographique, politique et économique. La cathartique apocalyptique serait plus appropriée aux lieux marqués par une forte intensité entropique quand la poétique élégiaque s'accorderait avec les territoires en attente d'une «pacification». Une graduation des intensités tonales décrirait ainsi le spectre de l'architecture au prisme de l'énergie. (42)

On remarque que ces figures modales articulent trois paramètres qui circonscrivent l'énoncé prospectif : la temporalité, le «milieu», l'iconicité. Au regard de ces trois paramètres, il est possible de construire un jugement et de porter une critique des projets.

De la structure espace-temps qui cadre toute vision du monde, l'énergie privilégie l'approche temporelle. L'énergie se qualifiant par les mutations qu'elle engendre, elle en appelle à un imaginaire qui spécifie une mode de déroulement temporel. Plus spécifiquement, c'est le cycle de dépense entropique et de régénérescence écologique qui scande le rythme binaire du temps de l'énergie. Ce rythme, dont l'alternance des saisons constitue la figure naturaliste, déploie une multitude de figures duelles, paradisiaques ou infernales, qui nourrissent l'imaginaire.

Modernité, postmodernité et contemporanéité, nous ont permis de décrire plusieurs manières de «figurer» le temps duel de l'énergie, d'entrer dans une fiction temporelle. La Renaissance fut, dans le cadre de l'histoire moderne, l'une des premières d'entre elles ; et nous avons pu retrouver dans le récit apocalyptique l'un de ses archétypes, comme dans l'élégie sa formulation poétique. (43)

Deuxièmement, l'énergie privilégie une approche qualifiant des milieux plutôt que des lieux ou des spatialités. L'énergie délimite moins des topos que des réseaux et des ambiances. Elle recherche plus une immersion qu'une distanciation. Plus empathique, elle connecte plus qu'elle ne sépare et délimite. Elle en appelle plus à une émotion qu'à une raison. Tout se passe comme si l'instabilité native des cycles de dépenses et de reconstitution qui la caractérisent, la rendait hermétique à la stabilité de la forme et de la géométrie. Elle préfère la peinture d'un paysage à celle d'un objet, la carte d'un territoire aux plans d'une machine.

Troisièmement, l'imaginaire de l'énergie est puissamment iconophile. Symétriquement à l'imaginaire de l'ère machinique qui faisait de l'abstraction géométrique et constructive l'expression froide de son rapport aux objets, l'imaginaire énergétique théâtralise la mise en scène de ses scénarios dans des visions qui vont de la dramaturgie à l'élégie. Au dessin axonométrique elle préfère la plongée perspective, à la clarification de la raison l'hallucination épiphanique ; à la dialectique la neutralisation élégiaque.

Les territoires, l'architecture et les paysages se dessinent donc au prisme de l'énergie au regard de trois paramètres essentiels - temporalité, milieu, iconicité - qui permettent l'expression des variations tonales. De l'accentuation apocalyptique à l'atténuation élégiaque, un spectre de nuances infinies permet de se saisir des énergies du territoire.

Notes

01_ L'élégie (en grec ancien *λεγεῖα* / *elegeía*, signifiant « chant de mort ») est une forme de poème. Dans l'Antiquité, était appelé « élégie » tout poème alternant hexamètres et pentamètres en distiques : ce sont les vers élégiaques. De nos jours, l'élégie est considérée comme une catégorie au sein de la poésie lyrique, en tant que poème de longueur et de forme variables caractérisé par son ton plaintif particulièrement adapté à l'évocation d'un mort ou à l'expression d'une souffrance amoureuse due à un abandon ou à une absence.

02_ Notre approche a peu à peu mis en exergue un critère déterminant dans la constitution des figures de l'énergie : la dualité. Les figures duelles sont multiples et l'anthropologie les a abondamment étudiées, et nous nous y référerons.

03_ Peter Sloterdijk, *Colère et Temps. Essai politico-psychologique*, Paris 2007.

04_ L'aspect le plus étonnant, et quelque peu déconcertant, de l'analyse de ces dualités réside dans la structure qui, d'une certaine manière, lui donne naissance. Il semble en effet que se soit toujours des "temporalités" qui président à l'émergence d'un imaginaire énergétique. Tout se passe comme s'il fallait construire une structure temporelle initiale avant de que naisse une pensée sur l'énergie. Nous verrons ainsi Chronos donner naissance à la dualité Apollon / Dionysos, ou le "moderne" instaurer la figure de la machine contre la figure de la nature. Il semble donc que l'on ne puisse faire l'économie d'une analyse de la temporalité des figures. Les analyses qui vont suivre montrent cependant toute la difficulté d'isoler la structure temporelle de la dynamique figurative elle-même, qui lui est finalement intimement liée. Cette difficulté, nous en avons bien conscience, ne facilite pas notre analyse, mais nous tenons cependant à en maintenir le principe. Nous faisons l'hypothèse que c'est en multipliant ces observations que l'on sera en mesure de mieux décrire les phénomènes d'acculturation territoriale de la figure énergétique ; plus encore, que le caractère fictionnel propre à la temporalité permet de figurer, de scénariser, l'énergie.

La question de la temporalité⁴ n'est cependant pas nouvelle dans notre discipline, et nous renvoie notamment à un ouvrage majeur, *Espace, temps architecture (1941)*⁴. S. Giedion isole la fonction temporelle dans la première partie de l'ouvrage. Il distingue tout d'abord, comme nous y reviendrons avec le figure de "l'antique", son travail d'historien qui donne un fondement "diachronique" au mouvement moderne. Puis il aborde la description de la temporalité propre du mouvement moderne lui-même, dont *Mechanization takes command of 1948* résume dans son titre même le principe : le temps du mouvement moderne est celui de la "mécanisation".

Prenant la démarche de Giedion comme modèle, nous faisons l'hypothèse qu'il faut circonscrire la temporalité de l'énergie. Chacune des figures que nous avons dégagées esquisse, on le verra, un aspect particulier d'une telle configuration temporelle. L'objectif final de la recherche sera d'exposer le plus clairement possible les "temps", sans doute pluriels, de l'énergie.

Dualité et temporalité seraient donc les deux structures dont la conjugaison donnerait naissance aux figures de l'énergie.

05_ Il semble dès à présent que quelques points peuvent être cependant précisés. En premier lieu la nature des figures procède d'un registre d'énonciation particulier qui associe le verbal et l'iconique. Les figures donnent à parler et donnent à voir à la fois. Plus encore ce qui ne peut être exprimé dans l'un des registres, peut l'être dans l'autre, offrant ainsi une multitude de possibilités expressives. L'utopie de Thomas More faisait remarquer Louis Marin peut être tout à la fois raonter et dessiner, logos et topos s'échangent pour faire surgir des imaginaires. Beaucoup d'auteurs ont repris le célèbre jeu de tarots du roman d'Italo Calvino, "Le Château des destins croisés", pour évoquer cette capacité des figures à construire des récits. Notre travail s'efforcera ainsi de dessiner les "cartes du tarot des énergies" de nos deux régions en imaginant comment les acteurs pourraient "croiser" leurs visions de l'avenir énergétique et "stimuler" de nouveaux projets.

La puissance générative de la figure réside dans l'articulation d'un dire et d'un voir dont les enchaînements permettent d'entrelacer, d'associer, des situations souvent hétérogènes, contradictoires,

voire conflictuelles. Le rapport n'est pas d'illustration ou de commentaire qui clôturerait l'évocation figurative dans un quelconque message ou idée, mais bien dans un récit, une fable, qui ouvre des territoires, posant des "frontières" pour mieux pouvoir ensuite les traverser en délimitant des lieux. La figure est un embrayeur qui dessine des topologies, des parcours et des passages.

06_ Le diable (latin : diabolus, du grec Διάβολος, « celui qui divise » ou « qui désunit » ou encore « qui détruit »). Dans le Manichéisme, le principe du mal est à égalité avec le principe du Bien. Avec la tradition judéo-chrétienne, le mal est insufflé dans le monde par une entité, le Diable.

07_ Henri Atlan, *Entre Le cristal et la fumée - essai sur L'organisation du vivant*, Paris 1986.

08_ Rudolf Arnheim, *Entropy and art*, New York 1971.

09_ Bruno Latour, « l'Apocalypse est notre chance », in *Le Monde* du 20.09.2013 :
« En France s'était créée une association merveilleuse entre la confiance dans la science, l'esprit républicain et l'idée de modernisation. Le sentiment général qui prévaut est donc que "ça va s'arranger et que, de toute manière, on n'a pas d'autre modèle". Il ne faut pas se tromper sur le sens du mot "apocalypse", cela ne veut pas dire catastrophe. L'apocalypse signifie la certitude que le futur a changé de forme, et qu'on peut faire quelque chose. C'est comme si la forme du temps avait changé et que l'on pouvait donc maintenant enfin faire quelque chose. C'est une pensée pour l'action contre la sidération et la panique. Tant que l'on croit qu'on va bien s'en sortir, que l'on va essayer de retrouver un degré de croissance à 1 %, nulle action n'est envisageable. À l'inverse, l'apocalypse c'est la compréhension que quelque chose est en train d'arriver et qu'il faut se rendre digne de ce qui vient vers nous. C'est une situation révolutionnaire, en fait. Donc c'est assez normal qu'il y ait des sceptiques qui nient ou qui dénie le caractère apocalyptique de la situation dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui. »

10_ Cf. Jacques Le Goff, *A la recherche du temps sacré, La légende dorée*, Paris 2011.

11_ Gianni Vattimo propose de penser une "ontologie du déclin" construite sur des « catégories faibles », *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milan, 1983 ; *La fine della modernità*, Milan 1985 ; *Filosofia al presente*, Milan 1990.

12_ Les figures de la contre-utopie avancées par les architectes radicaux italiens ont offert une présence iconique à une architecture en attente de réalisation.

13_ Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille 1988.

14_ Jacques Ellul, *Sans feu ni lieu : Signification biblique de la Grande Ville*, Paris 1975.

15_ Cf. Frédéric Sayer, *Le mythe des villes maudites, entropie et fiction au XXe siècle*, Paris 2009.

16_ On reliera un tel mécanisme résilient à "l'effet Bilbao" qui, au lieu de la désindustrialisation, instaure un "monstre", une figure cathartique qui dévore telle la baleine les âmes perdues pour les faire accéder à la révélation.

17_ Alesssandro Coppola, *Apocalypse town. Cronache dalla fine della civiltà urbana*, 2012.

18_ Emmanuel Rubio, *Vers une architecture cathartique. (1945-2001)*, 2011.

19_ cf – Philippe Potié, "L'œil de la théorie", in *Le visiteur*, n° 17 nov. 2011, pp. 54-64.

20_ Marie-José Mondzain, *L'Image naturelle, Le Nouveau commerce*, Paris 1995, p. 36.

21_ L'inquiétante étrangeté d'une fin du monde annoncée est pareillement omniprésente dans les images produites par les radicaux italiens.

22_ "L'atelier de la recherche patiente", les "objets à réaction poétique" comme la "boîte à mira-

cle” marquent ce tournant de la démarche corbuséenne. Cf. “De la spiritualité Cathare à l’initiation « Puriste », in *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l’œuvre de Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier, 2004, pp. 26-36.

23_ C’est à l’aune de cette dualité que l’on peut comprendre Ronchamp comme une apocalyptique du XXe siècle.

24_ On fait l’hypothèse que la dialectique moderne/postmoderne retrouve une structure plus générale qui articule la querelle des anciens et des modernes, des éclectiques et des rationalistes. Une telle dialectique temporelle serait ainsi toujours en train de s’écrire sous de nouveaux vocables. Le “contemporain” ouvrant une sans doute un post-contemporain.

25_ Rem Koolhaas, *New York Délire* [1978], p162. Scott Fitzgerald, *The Crack-up* (La fêlure).

26_ C. Lévi-Strauss, “Les organisations dualistes existent-elles ?”, *Anthropologie structurale*, 1958.

27_ “La préméditation de la mort est préméditation de la liberté . Qui a appris à mourir a désappris à servir.” *Essais*, Montaigne.

28_ Ce n’est pas ici le cadre d’un développement qui analyserait les multiples reprises et interprétations de la philosophie épicurienne qui tout au long de l’histoire a réinterprété cette concetion du monde. Nous placerons cependant en exergue le récit initiatique du Songe de Polyphile comme une “figuration” propre à l’esprit de la Renaissance de cette reprise du thème épicurien d’où émergeront les premières “images” de la nouvelle architecture.

29_ Ovide, *Les Amours, Les Héroïdes, L’Art d’aimer, Les Fards ou Soins du visage, Remèdes à l’amour, Métamorphoses, Les Tristes, Consolation à Livie Augusta, Épigrammes sur les Amours et Les Métamorphoses*.

30_ Pierre Sansot, *Poétiques de la ville*, Paris 1973.

31_ Pour son film “L’arche russe”, la prise de vue dans le musée de l’Hermitage fut effectuée en une seule prise de 96 minutes. Le cameraman se déplaçait dans le musée et les acteurs (850) jouaient au fur et à mesure leur scène, pièce après pièce. Cette procédure qui joue sur la fluidité de l’écriture rappelle Kerouac et les écrivains de la Beat Generation. Il y aurait là, une modalité propre au saisissement de ce présent absolu de l’émotion, une forme de contemporanéité, d’effacement du futur comme programme et projet. On notera que c’est également le principe d’une écriture automatique que retient Koolhaas pour décrire l’écriture du projet manhattanien.

32_ Réalisé avec un soin technique rigoureux, l’image est parfois traitée en ajoutant une ondulation à peine visible (“Élégie de la traversée” 2001).

33_ Entretiens d’Alexandre Sokourov et Antoine de Baecque réalisés à la suite de la projection du film “Hubert Robert. Une vie heureuse”, le 25 octobre 2010.
Charles-Stéphane Roy, « Le cycle élégiaque d’Alexandre Sokourov: rêveries d’un guide solitaire », in *Séquences*, n° 238, juillet-août 2005.

34_ Du latin “tonus”, lui-même du grec ancien τόνος, tonos (« corde, tension de la corde de la lyre, mode musical, mesure d’un vers, accent tonique »).

35_ La référence à Hubert Robert est également convoquée par le jeune plasticien Cyprien Gaillard dont le parcours interroge la ville dans ses traces et ses obsolescences. La ruine, qui traverse tous ses travaux, y est évoquée de manière distanciée, élégiaque « Mieux qu’une collision, je cherche un point d’équilibre, une nouvelle harmonie dans un paysage ». Ses “Geographical Analogies” tentent de rendre compte avec la photographie du fait que « Tout est archéologie dans une ville, tout est ruine ». Mais, comme le montre ses vidéos sur la destruction des grands ensembles, ou l’anagramme UR (pour Urban Renewal, label techno de Détroit, Underground Resistance, mais aussi la ville première Ur) c’est dans l’idée d’un recommencement, jamais d’une fin: « le déclin d’une civilisation n’est que le début d’une autre ». Les vidéos, gravure, photomontages qu’il produit dessine un

paysage élégiaque contemporain qui reprend la maxime de Diderot "Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt. (1767).

36_ Piranèse construit un débat critique en prenant parti pour l'école romaine contre la vision hellénistique. Pour éclairer cette polémique voir colloque "Les territoires du temps", SFA 2013.

37_ Jean-Pierre Chupin, *Analogie et théorie en architecture. De la vie, de la ville et de la conception même*, Genève 2010.

38_ Rossi 1988, op. cit., p 87.

39_ Ibid, p 119.






40_ À s'être rencontré et compris, sans doute Rossi aurait-il évité le piège du mysticisme de l'inatteignable mont analogue, et la déconstruction aurait découvert sous ses amoncellements ses tentions formalistes

41 Rossi 1988, op. cit., p 104

42 Plus exactement il en formerait l'expression contemporaine très attentive à la question de l'énergie comme ressource alors que le prisme de la modernité qui regardait l'énergie au prisme de la machine et de la technologie faisait émerger des figures qui cherchaient une intonation visant l'expression d'une harmonique à travers des tracés réglés, des formes fortes et des transparences cristallines. Ces deux expressions loin de se contredire aujourd'hui se complètent. La première plus apte, pour reprendre une vision gestaltique, à dessiner le fond quand la seconde recherchait la forme.

43 Par là même, l'énergie se décrit plus par des scénarios que des projets. Le scénario inclut plus naturellement le principe d'une évolution, d'une transformation de ses objectifs, que la démarche de projet qui possède une visée plus finalisée et objectale.

TABLEAU 1 : FIGURES DUALISTES

 <p>Goya / Saturne dévorant son enfant 1819</p>	<p>TEMPS CYCLIQUE</p> <p>Saturne dévorant son enfant</p> <p>Chronos donne naissance au couple duel premier : ciel/ terre, jour nuit. Mais ces cycles qui marquent la sortie du magma unitaire du chaos restent cependant fermés sur eux-mêmes indéfiniment. La nuit dévore le jour qui à son tour engendre la nuit. Chronos, le temps primitif, crée des oppositions qui s'enferment dans la circularité de la répétition. Le temps long est ainsi scansion binaire qui enferme le rythme dans la répétition.</p>
 <p>Bernin, L'Enlèvement de Perséphone 1621</p>	<p>DUALITÉ</p> <p>Hades et Perséphone :</p> <p>Le dieu souterrain des enfers enlève Perséphone la déesse des saisons qu'il libère à chaque printemps. Le couple symbolise le moteur à deux temps des mutations et des métamorphoses.</p>
 <p>Poussin, Et in Arcadia ego, 1638</p>	<p>TONALITÉ</p> <p>Et in Arcadia ego</p> <p>Le temps suspendu entre le paradis perdu arcadien et la destinée des mortels se donne à voir dans une esthétique paysagère qui des tonalités pour exprimer l'ambigu et le contradictoire, le tragique et la félicité.</p>
 <p>Piranèse, Planche VII des Prisons, dite « Le Pont-levis », 1750</p>	<p>APOCALYPTIQUE</p> <p>Les Prisons</p> <p>La destinée tragique met en mouvement le cycle des mutations. La révélation des forces telluriques initie, depuis la plongée dans le monde des ombres, l'aube de nouveaux jours.</p>
 <p>Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre 1789, Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines 1796</p>	<p>ÉLÉGIE</p> <p>La galerie du Louvre</p> <p>L'élégie évoque à la fois la tristesse du souvenir des choses perdues et le plaisir de les retrouver. Le diptyque en exprime la forme dans le langage pictural. Le sentiment du présent comme souvenir du futur suspend le temps dans l'ambiguïté de son émotion.</p>



Doug Rickard, #39.177833, Baltimore, MD. 2008, 2011

« Pour le projet ANAP Rickard utilise Street View pour identifier les endroits très spécifiques où personne ne veut aller. Il a fait ses choix avec l'aide de bases de données qui fournissent des conseils de logement, y compris, par exemple, les quartiers à éviter ou qui compilent des statistiques sur la pauvreté et la criminalité. (...)

Il y'a un sentiment d'aliénation résiliente dans les images. Les sujets humains floutés existent dans des milieux difficiles, apparaissant souvent comme s'ils étaient des survivants d'une apocalypse de l'infrastructure. C'est assez rare pour l'ANAP de ne pas contenir les gens, mais dans ces quelques cas, l'effet peut être encore plus troublant. »

Chris Chang, Art in America Magazine, 2013



Doug Rickard, #83.016417, Detroit, MI. 2009, 2010

« La hauteur donne le sentiment de regarder vers le bas sur la scène, et cela affecte la lecture émotionnelle et le sous-entendu de l'oeuvre. En outre, les flous de visage de Google et la fidélité réduite des images a changé les individus dans des symboles ou des emblèmes, représentatifs des plus grandes notions, comme l'origine et la classe sociale, au lieu de raconter des histoires personnelles qui auraient voulu sortir demandant une reconnaissance. Je voulais représenter l'inverse du rêve américain. »

Doug Rickard

4.

METHODOLOGIE : DUALITES

**POLY
CENTRIQUE**



COMPACT

01_Réseau vert

Projet d'Hermann Jansen pour Grand Berlin 1909

02_Ramification

Le réseau vert à l'échelle du quartier

03_Vleuve vert

Perspective du projet à Tempelhof

POLYCENTRIQUE ET COMPACTE FH**Ville polycentrique**

Au vingtième siècle, depuis l'invention de la cité-jardin, les tentatives protomodernes et modernes de décentraliser les villes industrielles étaient inséparablement liées à l'intention de les rendre plus hygiéniques, plus vertes. L'historien Julius Posener note à propos des propositions pour le concours du Grand Berlin de 1909 : « Si on ne pouvait détruire la mégalopole, ni même la freiner, on pouvait toutefois donner à son expansion un nouveau visage. Les nouvelles parties de la ville ne devaient plus revenir aux casernes locatives, elles devaient être émaillées d'espaces verts et planifiées de manière polycentrique. » (1) Le projet lauréat d'Hermann Jansen témoigne de manière exemplaire cette corrélation entre une figure polycentrique et un urbanisme paysager : pour l'extension de la capitale du Reich allemand, classée en 1932 par Werner Hegemann dans son ouvrage *Das Steinerne Berlin* comme ville industrielle la plus dense au monde, (2) l'architecte rhénan imagine un gigantesque réseau vert finement ramifié, qui aurait formé des îles urbaines constituées de larges îlots, eux-mêmes perforés de jardins publics (fig. 01-03). Cet archipel urbain aurait offert aux berlinois une promenade à travers ces cours végétalisés, une promenade seulement interrompue par les traversés des rues entre les îlots, jusqu'à atteindre cette coulée verte, dans laquelle Jansen comptait installer des terrains de sport et de jeu, des parcs et des activités de loisirs, et qui devait, elle-même amener le promeneur jusqu'aux forêts et grands lacs cadrant ce nouveau territoire « rurbanisé ».

Dans cette fantasmagorie d'une métropole naturalisée, le vert joue un rôle bien plus important que pour l'embellissement urbain du 18e et 19e siècle. Cela renvoie à la distinction que fait Camillo Sitte entre le « vert décoratif » (dekoratives Grün) et ce qu'il appelle « vert sanitaire » (sanitäres Grün), (3) une distinction que Martin Wagner reprend dans sa thèse de 1915 intitulée *Das sanitäre Grün der*



04_Polycentrisme

Diagramme de cité-jardin. Ebenezer Howard 1898

05_Objet-paysage

Siedlung Fer à Cheval Berlin. Bruno Taut et Martin Wagner 1925-33

06_Ilôt ouvert et vert

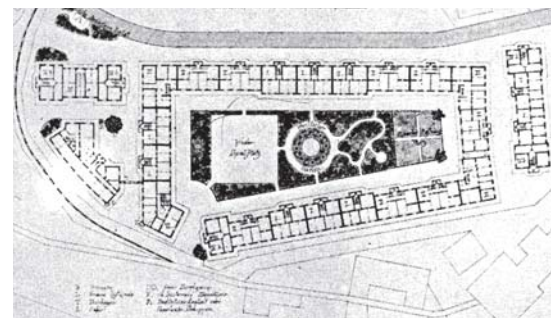
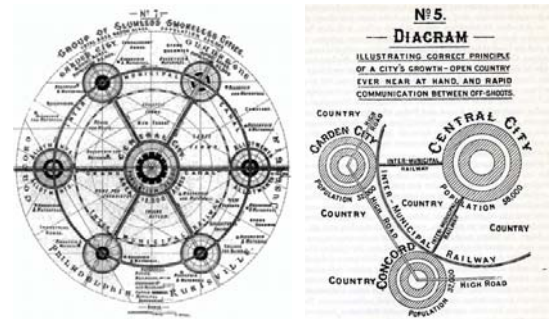
Projet de Camillo Sitte à Eichwald, autour de 1900

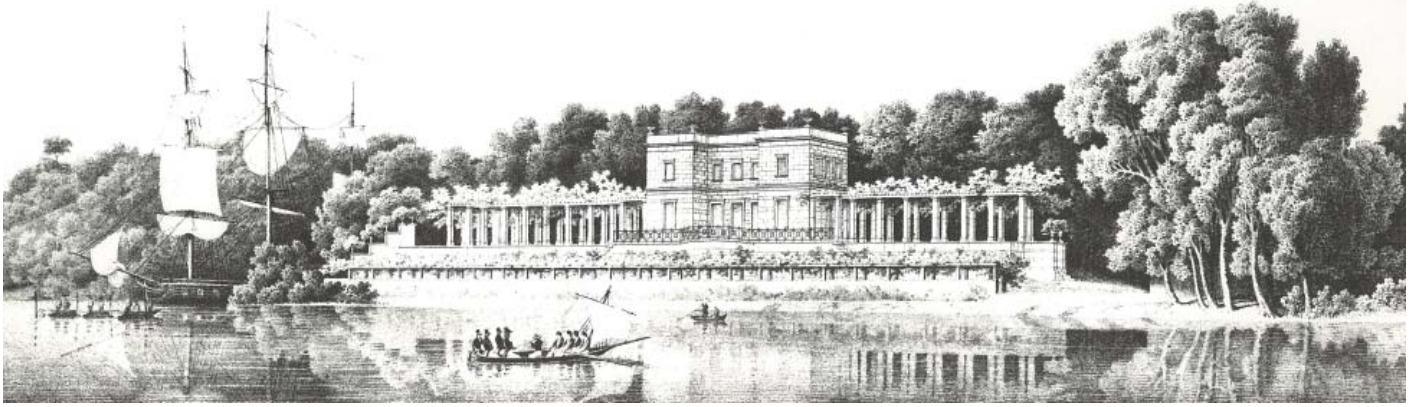
07_Ruban vert

Projet de Camillo Sitte à Olmütz 1896

Städte, ein Beitrag zur Freiflächentheorie (« Le vert sanitaire des villes. Contribution à la théorie des espaces libres »). Si le vert décoratif contribue à accentuer les avenues ou la ville en général par la constitution de parcs comme un négatif de la ville compacte, le vert sanitaire remplirait une double fonction : améliorer le climat urbain dans un sens littéral, c'est-à-dire en garantissant la respiration urbaine, mais surtout équilibrer le manque d'hygiène dans les habitations des arrière-cours et en sous-sol. La population à l'étroit devait pouvoir se mouvoir à l'air libre et pratiquer des activités sportives et de loisirs. À l'époque du mouvement hygiéniste et du plein essor du culte du corps, Wagner exigeait pour chaque habitant un minimum d'espaces libres répondant à des typologies diverses telles que terrains de jeux, terrains de sport, promenades et forêt urbaines et ce à une distance appropriée du logement. En outre, les espaces libres urbains devraient être conçus « en étroite relation avec le type de construction prédominant ». (4)

Ce plaidoyer du futur directeur de l'urbanisme de Berlin pour une ville traversée d'espaces libres résultant de divers programmes sera approfondi quelques années plus tard par le paysagiste Leerecht Migge. Ce dernier, qui travaillera dans les années 1920 avec Martin Wagner et Bruno Taut au lotissement Hufeisensiedlung (Siedlung « Fer à cheval », fig. 05), réclamait dans son « Manifeste vert », paru en 1918, que les « centaines de milliers d'hectares de friches urbaines » soient occupés par « des jardins publics, des jardins ouvriers, des exploitations modèles et des jardins collectifs », qui devaient générer non pas une « végétation décorative dédiée à un farniente romantique », mais bien une « végétation dédiée à de multiples activités », avec installations sportives, terrains de jeux et parcs pour la jeunesse. (5) Pour Migge, la végétation urbaine ne devait pas être uniquement consacrée au repos ; elle devait également être faite de surfaces agricoles cultivées et

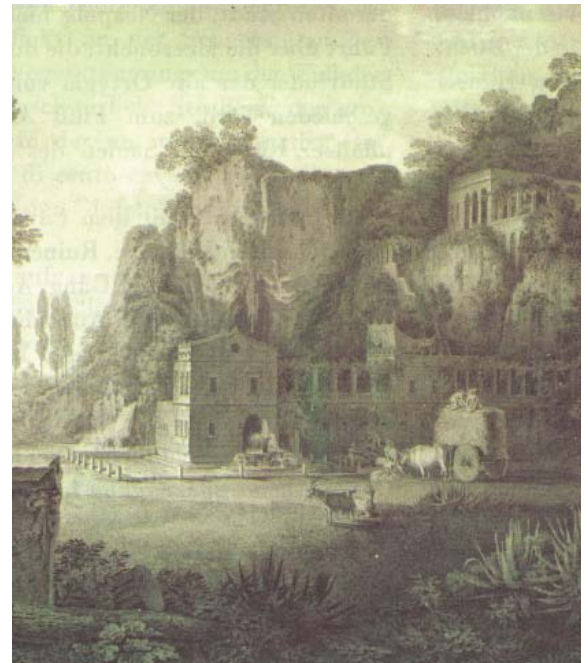




utilisée comme catalyseur pour le recyclage des déchets. La plupart des jardins ouvriers situés à la périphérie – on en comptait cent trente-sept mille à Berlin en 1927 – devaient être rapatriés dans la ville, sur les espaces libres en friche, mais aussi dans les cours des îles d'habitation et même sur les toits des complexes résidentiels. Avec son concept d'une Landstadt (« campagne-ville »), Migge supprimait la polarité de la ville et de la campagne et propageait la conception d'un environnement totalement colonisé et cultivé au service d'une société qui se voulait hypersaine. La conception d'une ville polycentrique ne vise non seulement la décentralisation de la ville compacte, mais aussi l'aménagement et l'activation des entre-deux, de la nature interstitielle.

Glienicke ou l'idéal d'un paysage culturel

Cette conception synergétique d'une ville-paysage trouve ses origines bien entendu dans le jardin anglais, elle est représentée dans des tableaux de Claude Lorrain et plus tard dans les œuvres des peintres romantiques, notamment dans celles de l'architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Dans son tableau « Ville antique contre une montagne » (Antike Stadt an einem Berg, fig. 10) de 1806, Schinkel dépasse la nostalgie de la ruine dans la nature d'un Caspar David Friedrich en représentant le dessein d'une nouvelle conception urbaine : il s'agit d'un paysage vallonné dans lequel se retrouvent, comme s'ils étaient jetés, des objets architecturaux de taille et d'ordre très différents les uns des autres, des manoirs et des forteresses médiévaux, des temples et des arcades grecs. Schinkel ne peint ni une ville comme entité close, ni un paysage naturel dans lequel l'architecture représente le décor. Il représente au contraire un paysage à la fois naturel et artificiel, car entièrement cultivé par l'homme, un paysage dans lequel l'architecture fusionne avec la nature. (6) Inspirée de la philosophie des Lumières comme de l'idéalisme allemand, la société à laquelle Schinkel pense quand il conçoit ses tableaux est celle d'une citoyenneté éclairée et



08_Arcadie

Dessin du casino de Karl Friedrich Schinkel à Glienicke

09_Architecture-paysage

Peinture de Karl Friedrich Schinkel "Maison de campagne près de Syracuse" 1804

10_Ville-paysage

Peinture de Karl Friedrich Schinkel "Ville antique contre une montagne" 1806

11_Paysage culturel

Peinture d'Eduard Gärtner "Côte de Glienicke" 1848

12_Anti-ville

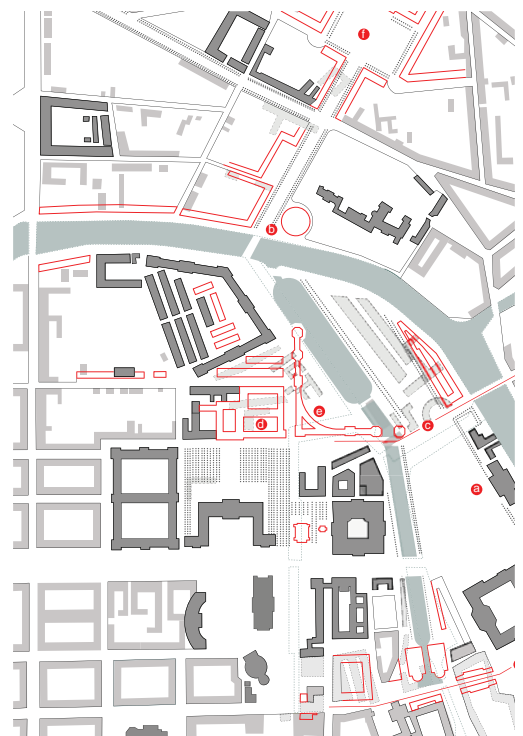
Plan de Glienicke

13_Ville-paysage

Plan de Karl Friedrich Schinkel pour Berlin 1817

cultivée, d'une culture en harmonie avec la nature. (7) Cet idéal se traduit par un concept urbanistique où chaque individu se réjouit de son architecture individuelle. Contrairement à la ville baroque, dans laquelle l'architecture se fond dans un tissu homogène pour mettre en scène les édifices du clergé ou du souverain, il s'agit là d'un principe classiciste rattaché à une posture romantique selon lesquels des bâtiments solitaires se corrént les uns avec les autres, et l'ensemble avec la nature qui les entoure. Son plan pour Berlin de 1817 (fig. 12), la première prospective pour cette ville, visait la transformation de Berlin baroque et compacte en une ville-paysage dans laquelle tout bâtiment « s'élèverait individuellement tel un corps fermé et harmonieux et deviendrait une pierre angulaire du tissu urbain ». (8) Contrairement à l'agencement ordonné des rues, places et d'îlots, sa conception de l'urbanisme s'apparentait plutôt à une « articulation et une suite compositive scénographiques de volumes » (9).

Cette conception urbanistique ou plutôt « désurbanistique » se concentre sous une forme idéalisée à Glienicke. Les terrains mis à la disposition de Schinkel dans les propriétés de campagne du prince héritier Frédéric-Guillaume IV (Charlottenhof) et du prince Charles de Prusse (Klein-Glienicke) se situent dans la vallée pittoresque de la Havel, entre Berlin et Potsdam, qui se caractérise par ses doux coteaux, ses parties boisées et ses cours d'eau aux allures méridionales. À la fin du XVIIIe siècle, les paysages méditerranéens avaient déjà inspiré Frédéric-Guillaume II pour l'aménagement de l'île aux Paons et amené Schinkel à non seulement concevoir des résidences de campagne intégrées dans leur cadre naturel, telles que décrites dans les lettres de Plinie, mais également à réaliser un paysage arcadien riche de diverses typologies architectoniques : un petit temple, le fameux casino, de petites et de grandes curiosités, le pavillon de chasse, la maison des cavaliers et la maison suisse (fig. 04). Au même moment, cette Kulturlandschaft fut associée par Peter Joseph Lenné à des



14_Désenchantement

Dessin de Karl Friedrich Schinkel lors de son voyage en Angleterre 1826

15_Décentralisation

Diagramme d'Eliel Saarinen d'une décentralisation organique 1918-19

16_Villes-satellites

Ernst May, Projet d'extension de Breslau 1920-21

17_Ville-paysage

Hans Scharoun et. al., Kollektivplan Berlin 1946

18_Paysage-objets

Le Corbusier, Plan voisin 1922-25

19_Desurbanisme

Mikhail Barshch et Moisei Ginzburg, Moscou vert 1930

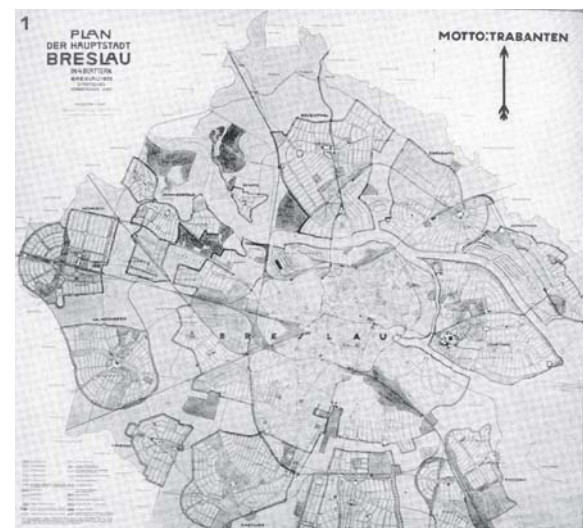
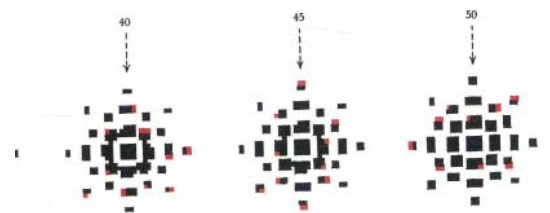
20_Paysage-objets

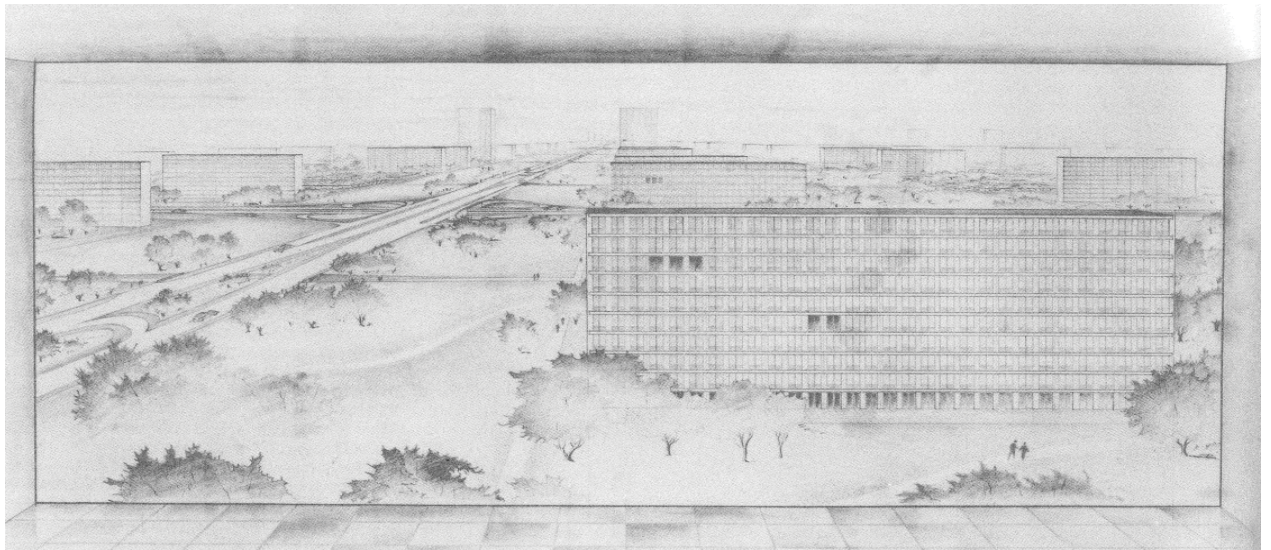
Milan vert

typologies paysagères, puis densifiée par les constructions de ses disciples, tel Ludwig Persius. Schinkel en personne écrit à propos de ce manifeste construit : « Diverses conceptions idylliques doivent se combiner en un style pittoresque et un ensemble d'objets architectoniques variés qui se fondraient agréablement avec la nature ». (10) Glienicke devient dès lors le modèle d'un paysage cultivé et désigne le germe du concept de ville-paysage. Il va inspirer ses protagonistes à synthétiser dans leurs projets le rapport entre culture et nature, architecture et paysage, ville et campagne (11).

Ville-paysage versus ville industrielle

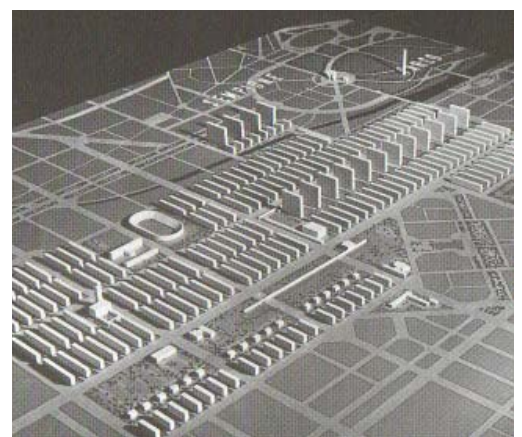
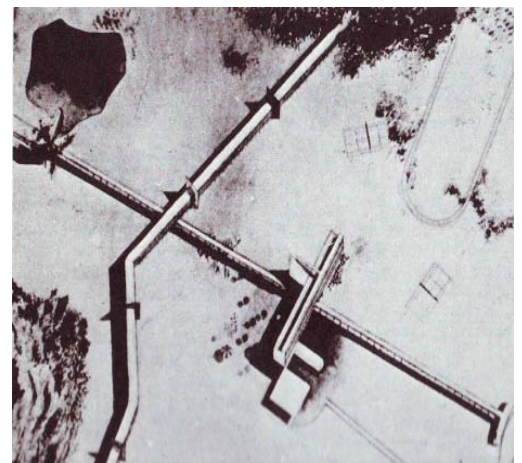
Mais Schinkel ne connaissait pas encore les effets de la révolution industrielle. Son dessin des usines anglaises (fig. 14), réalisé lors d'un voyage en 1826 dans le pays natal de l'industrialisation, exprime son inquiétude envers ce qui va bouleverser les villes et qui amènera l'avant-garde des architectes modernes, très marqués par la Grande Guerre, à déplacer leur motivation d'une société libérale à une société plus communautaire dont le cadre réside dans un environnement hygiéniste où non seulement quelques individus éclairés et privilégiés se réjouiraient d'une vie en parfaite symbiose avec la nature, mais également la culture des masses. Cette ambition s'était déjà annoncée dans le concept de la cité-jardin d'Ebenezor Howard (fig. 04) et sa déclinaison dans le projet réformateur d'Hermann Jansen pour Berlin (fig. 01-03), mais elle s'articule maintenant plus radicalement dans nombreux projets à l'échelle métropolitaine ou territoriale : dans le projet de décentralisation d'Helsinki d'Eliel Saarinen (1918-1919, fig. 15), le plan d'Ernst May pour l'extension de Breslau (1921, fig. 16), la conception de la ceinture verte de Cologne de Fritz Schumacher (1923), le Plan Voisin de Le Corbusier pour Paris (1922-25, fig. 18), le projet des désurbanistes soviétiques pour « Moscou vert » (1930, fig. 19), Broadacre City de Frank Lloyd Wright (1932), et également dans des projets plus théoriques : la théorie des « lieux centraux »

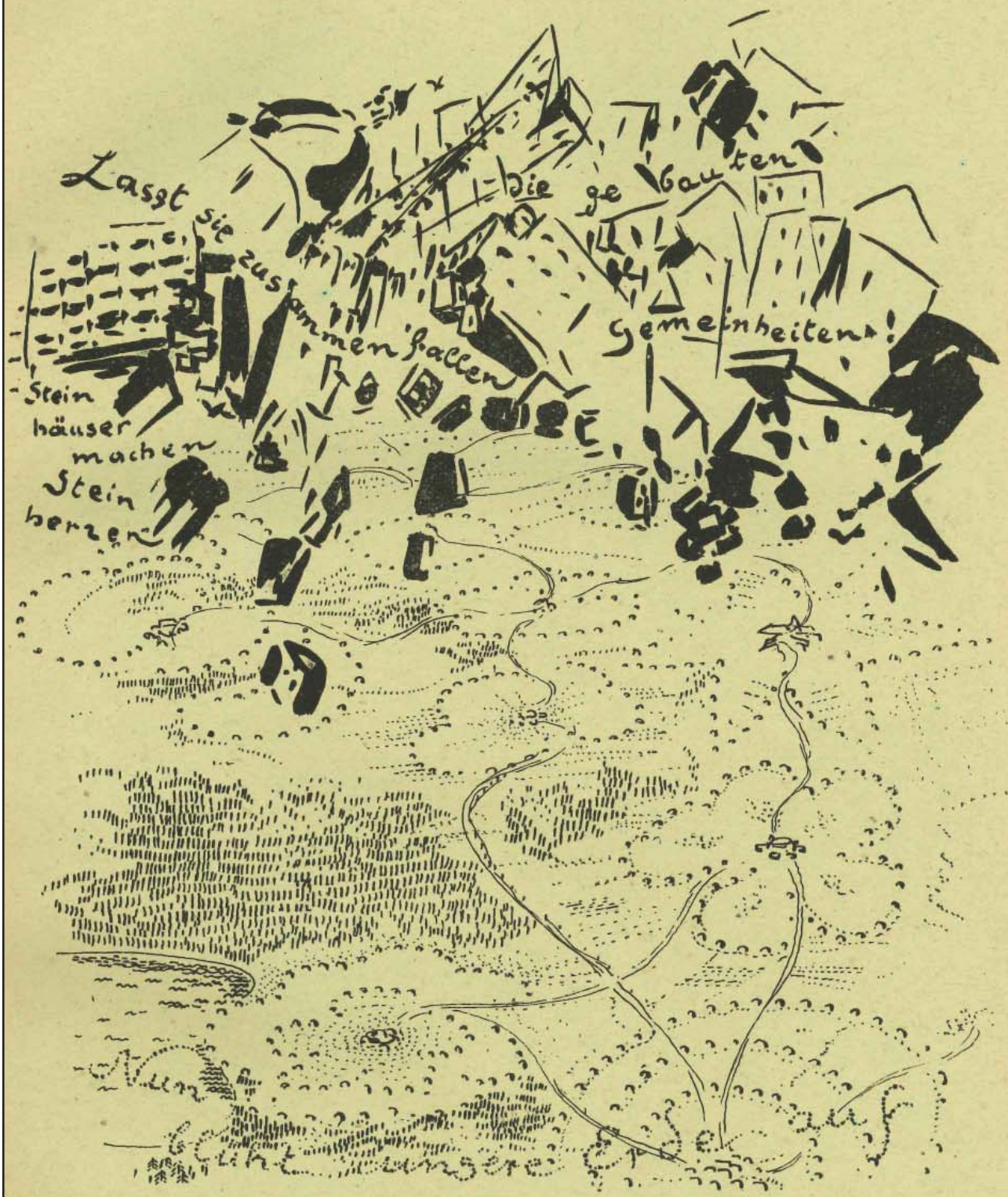


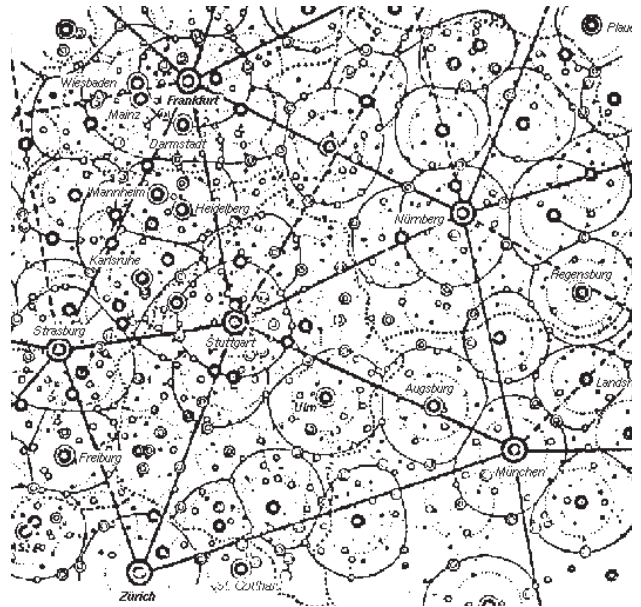
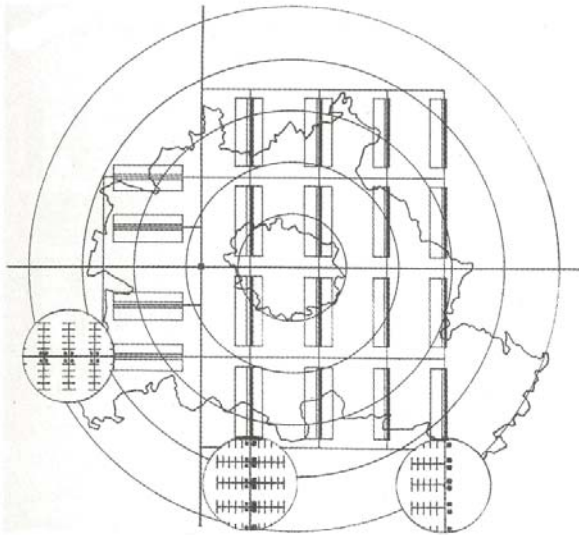


(Zentrale Orte) de Walter Christaller, (1930, fig. 23) ou le schéma d'une ville décentralisé de Ludwig Hilberseimer (1932, fig. 22). Bruno Taut, combattant expressionniste de Scharoun et Gropius, conçoit dans la fossé de la 1ère guerre mondiale le manifeste intitulé « Dissolution des villes » (Auflösung der Städte). Sur la première page (fig. 21), il exprime l'esprit du temps de toute une génération quand il écrit : « Faisons-les détruire ces méchancetés construites, car des bâtiments en pierre font des cœurs en pierre », un slogan qui légende un dessin où la ville hyperdense du 19e siècle est explosée et remplacée par une ville-paysage ou Stadtlandschaft, un territoire illimité d'objets singuliers parsemés dans les paysages.

Le manque de ressources et la situation politique n'a pas permis l'application de ces visions dans les villes européennes, c'est après la Deuxième Guerre mondiale qu'elles sont poursuivies sur le papier, mais maintenant également dans la politique urbaine officielle des Trente Glorieuses ou du Wirtschaftswunder, comme par exemple la conception de Rudolf Schwarz d'une ville-paysage (1946, fig. 25) et son plan qui en découlait pour Cologne (1949–1950, fig. 26). De nombreux projets polycentriques ont été développés pour Berlin parce que la ville a été substantiellement détruite par les bombardements de la guerre. Semblables aux polders hollandais (voir entre autres Lelystad de Cornelis van Eesteren, 1959), les villes détruites présentaient une table rase quasi parfaite pour projeter avec très peu de compromis les principes de la Charte d'Athènes et de l'expressionisme allemand : citons la Sternstadt de Max Taut (1946) ou le Kollektivplan de Hans Scharoun (également 1946, fig. 17), la vision d'une ville-paysage décentralisée à propos de laquelle il écrit : « Grâce à [la ville-paysage], il est possible de décomposer l'indéfinissable, l'immensurable en des fragments définissables et mesurables, et de les agencer de sorte que la forêt, le pré, la montagne et la mer forment un paysage harmonieux » (12).







21_Anti-ville

Bruno Taut, "Dissolution des villes", 1919

22_Ville polycentrique

Ludwig Hilberseimer, Ville décentralisée 1930

23_Réseau

Walter Christaller, Lieux centraux 1932

24_Ville-campagne

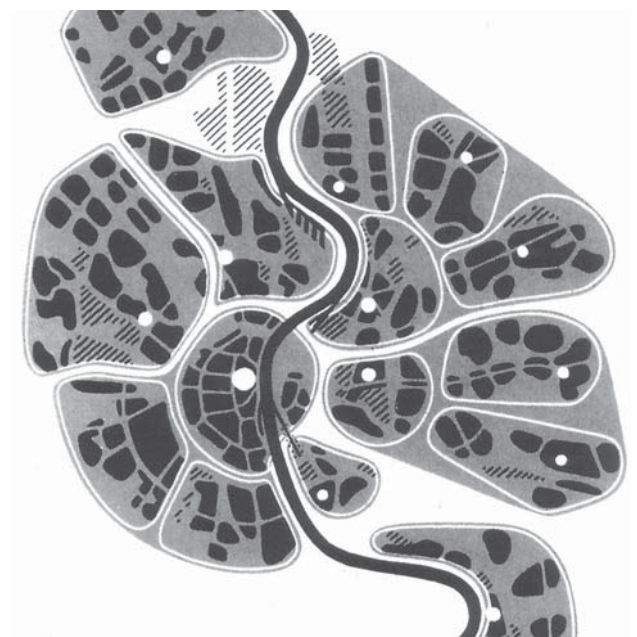
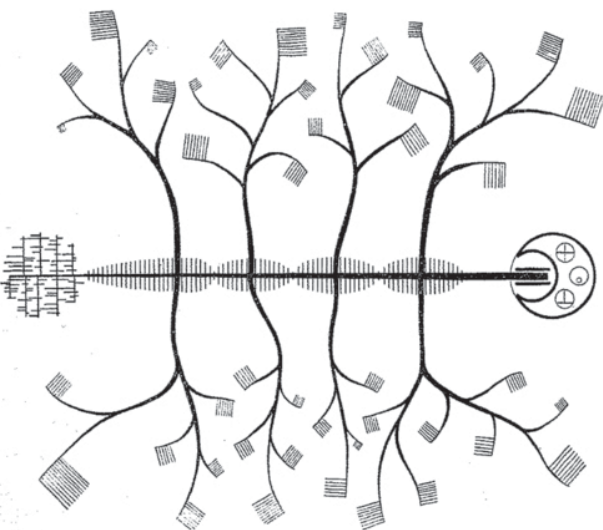
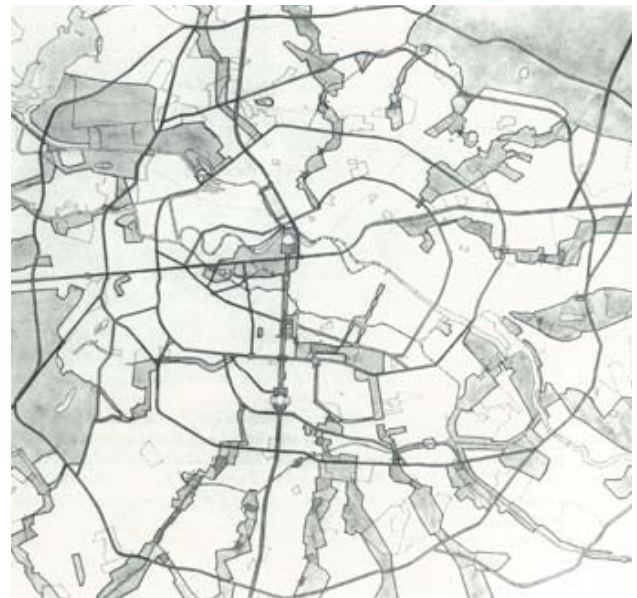
Albert Speer, Plan pour Berlin 1936

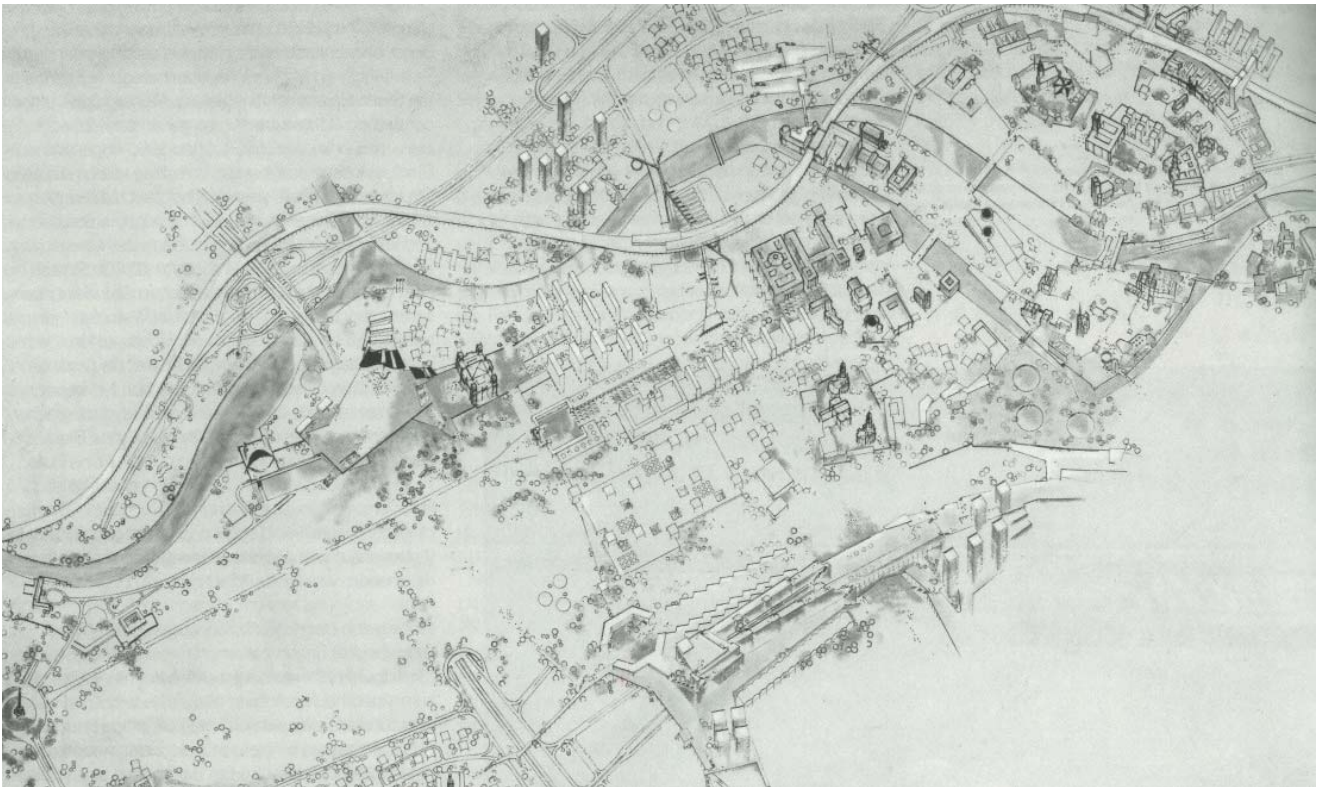
25_Arborescence

Rudolf Schwarz, Schéma de ville-paysage, 1946

26_Ville-paysage

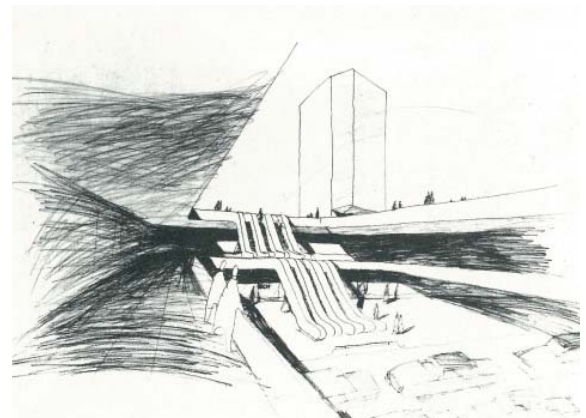
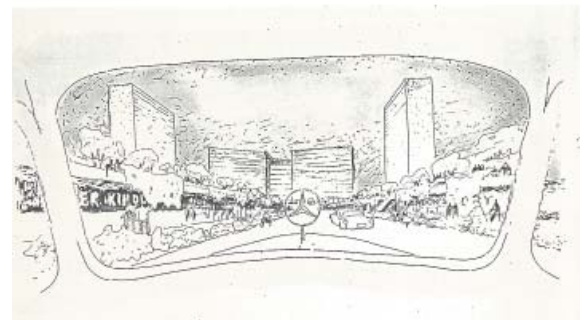
Rudolf Schwarz, Plan pour Cologne, 1946

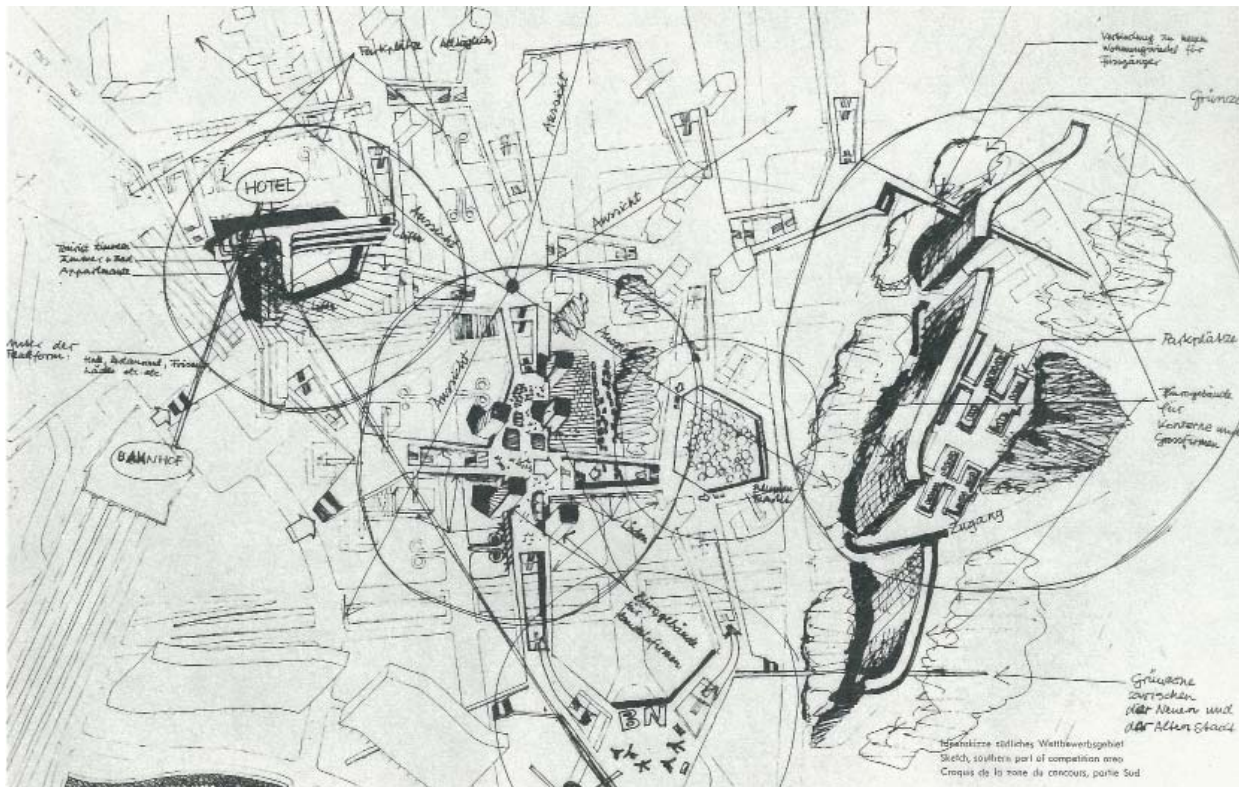




Le concours Hauptstadt Berlin : emblème d'un urbanisme polycentrique entropique

Le fameux concours international pour Hauptstadt Berlin de 1957, dont le jury était présidé par l'ancien président des CIAM, Cornelis van Eesteren, rappelle la fascination des architectes européens pour la ville polycentrique et révèle l'interdépendance que ce concept entretient dans l'après-guerre avec l'automobile. Comme support du concours figurait un schéma directeur des fonctions et des infrastructures qui ne respectaient pratiquement ni le tracé viaire ni les caractéristiques fonctionnelles de la ville historique. Seuls quelques édifices comme la porte de Brandebourg, le Reichstag ou les musées sur l'île étaient considérés suffisamment importants pour leur intégration. Semblable au Kollektivplan d'Hans Scharoun, le réseau d'autoroutes intra-urbaines suggéré prévoyait de nombreuses percées à travers le corps urbain et appelait explicitement à une restructuration quasi complète de la ville. Ce n'est pas surprenant que Hans Scharoun affine dans son projet son concept de ville-paysage en enterrant les réseaux d'infrastructure pour faire couler le Tiergarten sur l'ensemble du territoire urbain (fig. 27). Ce dernier devient un énorme parc, une sorte de Glienicke moderne, dans lequel Scharoun, fortement inspiré de Schinkel, (13) positionne un grand nombre de typologies solitaires : des petits et des grands pavillons, des barres, des tours, des mégastructures, mais aucune structure urbanistique, aucune rue, aucun îlot. Les deux places historiques, le carré de la Pariser Platz et l'octogone de la Leipziger Platz, que Frédéric Guillaume I avait copiées du plan de Paris sont maintenues, mais présentées comme objets isolés. La représentation graphique un peu vague montre parfaitement





l'esprit du projet : les objets semblent accroître du sol naturel, Scharon suggère une parfaite symbiose entre la nature et la culture – un gigantesque « parc paysager architectonisé ». (14) C'est une anti-ville sans centralité, sans densité, sans trottoir.

Les autres projets, notamment celui de Jorn Utzon (fig. 29) qui venait de gagner le concours de l'opéra de Sydney, vont dans le même sens. L'architecte danois élaborait une figure polycentrique constituée d'îles urbaines, parfois semblables les uns aux autres – des énormes complexes posés sur des dalles, et parfois radicalement différents, l'ensemble relié par une autoroute périphérique (le plan reste flou quant à la circulation interstitielle). Quant aux Smithons (fig. 30 et 31), ils proposent (avec Peter Sigmond-Wonke) également un ensemble d'îles urbaines : dans le nord une suite de complexe de barres formant chacune un anneau, sur l'île la conservation du tissu historique, à l'ouest des lotissements de plus petite échelle, et enfin pour l'ancien quartier baroque leur fameux « urbanisme de superposition », (15) séparant verticalement automobile et piéton, l'ensemble entouré par des énormes barres. Leur point de départ est la canalisation de la circulation automobile au niveau du sol naturel sur la base du système d'autoroutes suggéré dans le programme du concours, tandis que la circulation des piétons devait se dérouler sur une plate-forme à un niveau supérieur, une sorte de « mégastructure douce » censée relier les diverses entités isolées par le système viaire au sol.

Comme les autres projets, les Smithons essayaient de résoudre dans le cadre d'un territoire polycentrique le rapport entre voiture et piéton avec des outils modernistes. Les autoroutes, parfois au

27_Ville-paysage

Hans Scharoun, Projet Hauptstadt Berlin, 1957

28_Ville-automobile

Projet Hauptstadt Berlin, 1957

29_Ville polycentrique

Jorn Utzon, Projet Hauptstadt Berlin 1957

30_Intermodalité

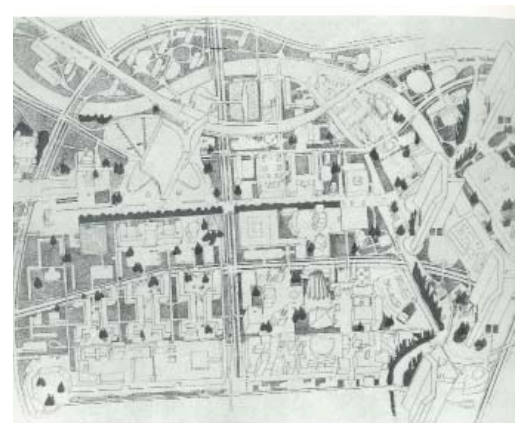
Peter et Alison Smithson, Projet Hauptstadt Berlin, 1957

31_Îles

Peter et Alison Smithson, Projet Hauptstadt Berlin, 1957

32_Park and Ride

Le Corbusier, Projet Hauptstadt Berlin 1957



Le Corbusier

33_Ville compacte

Vue aérienne sur Lucca

34_Empreinte du public

Plan de Nolli de Rome

35_Réparation urbaine

Rob Krier, Plan idéal pour Friedrichstadt 1978

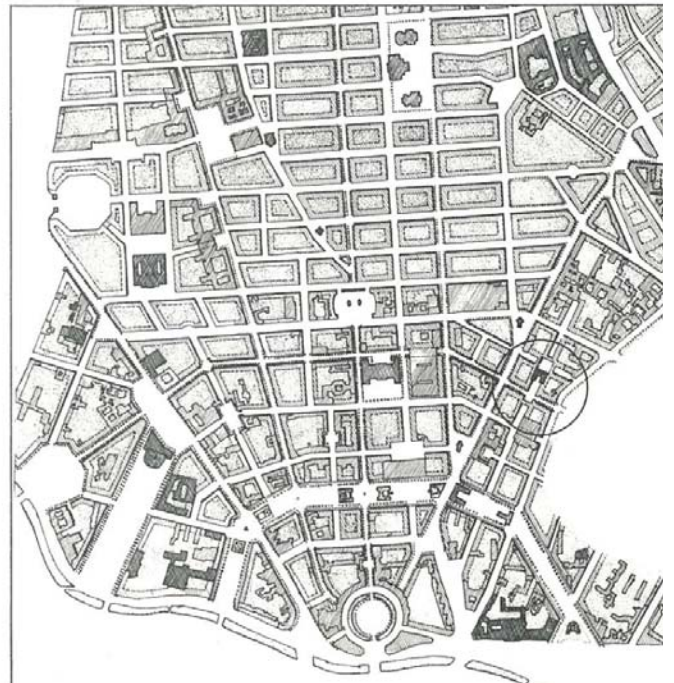
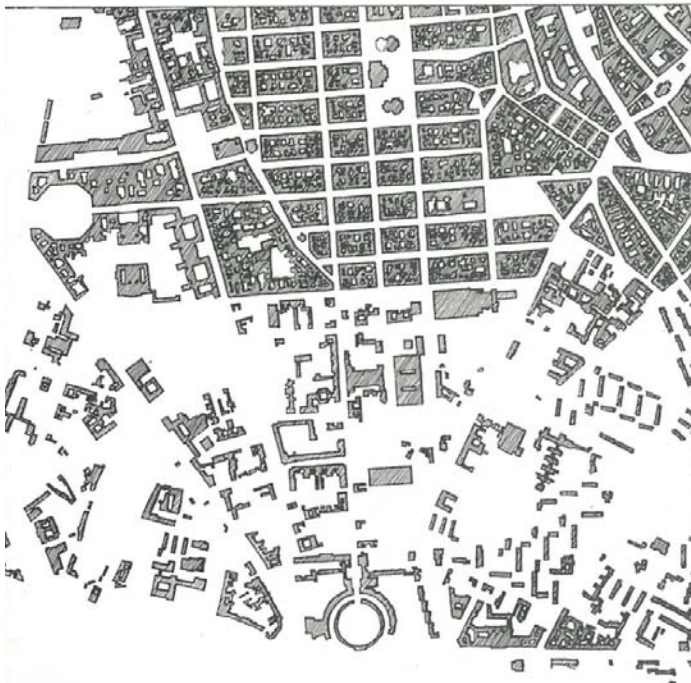
36_Contre la modernisationJane Jacobs, Publicité pour *Death and Life of Great American Cities* 1960**37_Neorationnalisme**Aldo Rossi, *Architettura della città* 1966

niveau du sol naturel, parfois enterrées, parfois relevées, désignent la colonne vertébrale de ces projets et en font un urbanisme entropique. En effet, les projets du concours Hauptstadt Berlin sont issus de cette phase de reconstruction quand la société occidentale poursuit le court rêve d'une croissance illimitée, combinée à une insouciance des ressources primaires – l'idée que le pétrole serait à disposition de l'humanité et n'aurait aucun impacte sur son environnement. Curieusement, c'est Le Corbusier (fig. 32) qui remet en question l'idéal de la ville automobile, en séparant dans son projet horizontalement voiture et piéton et en développant un système multimodal « Park and Ride », articulant les voies rapides des voitures avec un système différencié de transport en commun.

Ville archipel versus réparation urbaine

Aucun des projets pour Hauptstadt Berlin n'a été réalisé, mais le principe de la ville automobile dédensifiée et décentralisée domine non seulement la reconstruction de Berlin, mais aussi largement la politique de modernisation d'après-guerre de toute ville européenne. Comme le remarque le sociologue Walter Siebel : « La ville européenne était toujours le centre de la dynamique sociale, politique et culturelle d'un territoire. Avec le développement des systèmes de transport modernes commence la dégradation de la centralité. Le thème qui domine au 20e siècle le développement des villes, c'est le processus de suburbanisation ». (16) De la même sorte que le secteur tertiaire adopte le fonctionnalisme en tant que style officiel et dénature ainsi les prémises avant-gardistes, l'administration des villes et des territoires européens adopte le principe de dédensification axé principalement sur les infrastructures motorisées.





C'est à partir des années 1960, mais surtout au cours des années 1970 que cette politique de modernisation est remise en question à deux niveaux : par la scène alternative post-68 qui proteste contre la destruction des casernes à loyer dont elle s'est appropriées en biotope, puis au sein même du discours sur l'architecture et la ville par des manifestes critiques comme *The Death and Life of Great American Cities* (1960, fig. 36), *Die gemordete Stadt* (1965), et surtout *L'architecture de la ville* (1966, fig. 37). En opposition au dogme fonctionnaliste et face à la crise économique et écologique, les thèses néo-rationnalistes de la *Tendenza* s'articulent principalement autour de la redécouverte de la ville européenne en tant qu'ensemble typologique dense et artefact collectif, ainsi que de l'histoire en tant que contenant de références formelles et théoriques. Paris, par exemple, n'est plus considéré comme un modèle à repenser intégralement, (17), mais désormais comme un fragile tissu qu'il s'agirait de réparer point par point dans le respect de sa structure d'îlots, une vision qui cumule dans les travaux de l'APUR. (18) Cette redécouverte de la « valeur » du tissu parisien initie deux types d'approches : l'une – versaillaise – s'appuie sur le travail théorique de Philippe Panerai et Jean Castex dans *Formes urbaines, de l'îlot à la barre* (1977) pour remettre au goût du jour les qualités typologiques et morphologiques du Paris Haussmannien ; (19) l'autre, portée par Henri Gaudin dans *La cabane et le labyrinthe* (1984) se réfère à Camillo Sitte (*L'art de bâtir des villes*, 1889 est enfin publié en français en 1980, 20) pour rendre hommage à la complexité organique de la ville médiévale et des tissus des faubourgs. (21) Cependant, la mise en œuvre la plus discutée de la réparation urbaine n'aura pas lieu à Paris, mais dans trois autres villes européennes : Bologne et la réhabilitation (pionnière en ce sens) de son centre-ville, Barcelone dont le village Olympique



They've put up gleaming stone and glass flats cabinet housing which breeds delinquency and crime.
 They've built spacious green park areas that are avoided by everyone but lunatics and hoodlums.
 They've condemned and destroyed entire city blocks that are not slums, but attractive places to live.
 They've zoned our cities into intolerable patterns of dullness.

James Jacobs says this and much more in her explosive new book, *The Death and Life of Great American Cities*. Mrs. Jacobs shows that the city planners have failed because they have overlooked the realities of urban life, and stifled our cities of the vitality and diversity which make them exciting places to live. She offers concrete, practical alternatives that can save our cities from the hands of outside planners.

Harmon Goldberry of the *New York Times* says this book is "the most refreshing, stimulating and exciting study of the greatest of our problems of living which I've seen. It deals crisply with bright beauty and good sense."

William H. Whyte, author of *The Organization Man*, calls it "magnificent. One of the most remarkable books ever written about the city."

By JANE JACOBS
 157 pp. now at your bookstore
 RANDOM HOUSE



38_Réparation urbaine

Léon Krier, principe pour la reconstruction de Berlin

39_Ville archipel

O.M. Ungers et Peter Riemann, La ville dans la ville 1977

40_Îles

O.M. Ungers, Etude pour Paderborn 1964

41_Îles

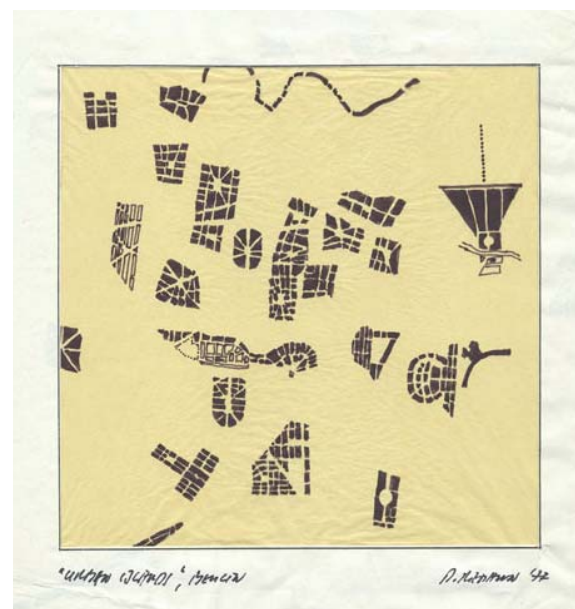
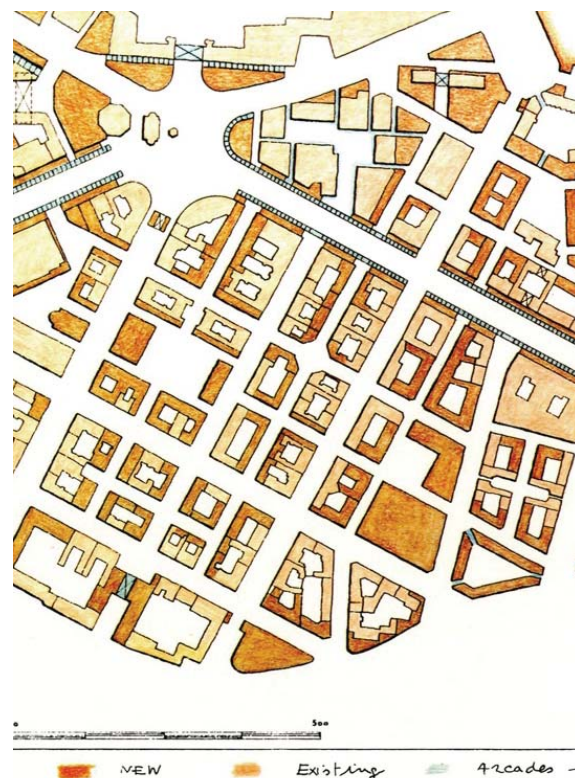
O.M. Ungers avec Hans Kollhoff, Projet pour Braunschweig 1978

42_Villages dans la ville

Léon Krier, Projet de Villes dans la ville pour Luxembourg 1978

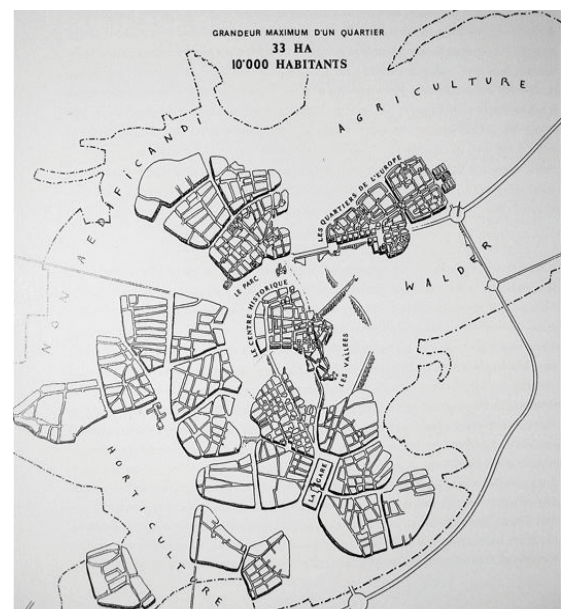
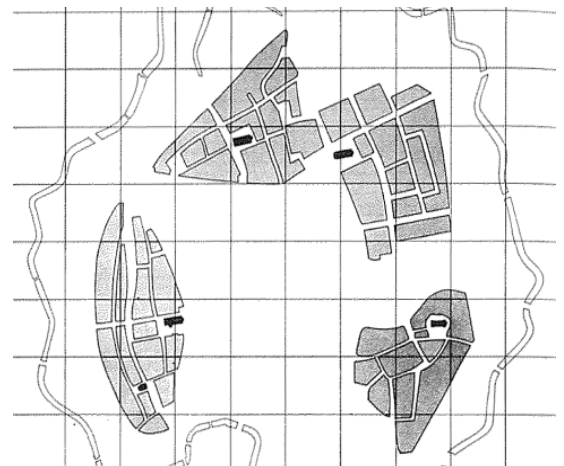
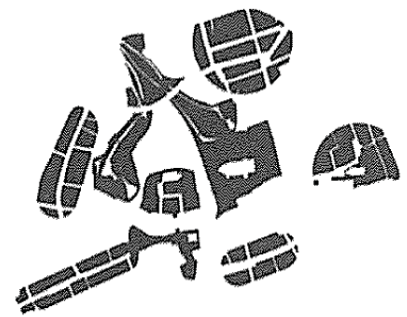
prévu pour 1992 s'intègre naturellement en prolongement de la trame d'Ildefons Cerda, (22) et surtout Berlin avec la nouvelle version d'une Internationale Bauausstellung (IBA 1984-87).

À Berlin-Ouest, deux concepts rivalisèrent pour l'orientation de cette nouvelle exposition d'architecture qui devait répondre à la forte décroissance démographique qui touchait la ville isolée depuis la construction du Mur. D'un côté, l'architecte Josef Paul Kleihues proposait d'y appliquer la réparation urbaine ou « reconstruction critique » du tissu urbain pré-moderne ainsi que de l'enveloppe-gabarit de l'îlots berlinois (l'adjectif « critique » concernait plutôt la manière d'appréhender le parcellaire historique, corrigible dans certains cas, surtout au bénéfice d'un agrandissement des cours, (fig. 38). De l'autre côté, ses confrères Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas présentaient leur concept d'une ville archipel, la tentative d'une renaissance de la figure polycentrique qui s'oppose explicitement à la réparation urbaine (fig. 39). Car pour ces deux architectes, le dogme de la réparation urbaine reviendrait à occulter le problème inévitable de la réduction de la substance : dans le contexte d'une décroissance démographique, le besoin de nouvelles surfaces habitables serait inférieur à zéro. L'idée de redensifier et recentraliser la ville équivaudrait par conséquent à un acte artificiel, alors que ce phénomène de décroissance serait l'occasion de revenir à une cité idéale. En redonnant ces parties de la ville dont on n'aurait plus besoin à la nature, et en renforçant les pôles importants, on arriverait à une sorte d'immense Glienicke, une ville archipel constituée d'îles urbaines réduites, mais intensifiées (Ungers pense à 200 000 habitants maximum pour chaque île) qui se retrouveraient dans un lagon vert, lui-même hautement cultivé et activé. Même si les auteurs de la ville archipel ne développent pas un système de transport différencié pour relier les îles urbaines, leur conception est importante pour deux raisons : d'abord parce qu'elle détache la figure urbaine polycentrique de l'idéologie moderniste, puis pour sa remise en question de l'hégémonie de la



ville compacte dans un contexte de décroissance ou de stagnation démographique et économique.

Pouvant s'appuyer sur une atmosphère globalement favorable à la ville compacte, Kleihues a pu imposer son concept de « reconstruction critique ». Mais cet épisode pointera les limites des thèses néo-rationalistes : à mesure que ses protagonistes s'intéressent à la morphologie historique des villes, certains architectes, y compris Rossi, se tournent de plus en plus vers un langage classique, voire éclectique de l'architecture. Autour de 1980, la redécouverte des centres-villes historiques bascule progressivement vers un historicisme européen fondamentalement anti-moderne. En tête de ce tournant conservateur l'architecte luxembourgeois Léon Krier, accompagné de son frère Rob et du bruxellois Maurice Culot. En 1978, ils avaient publié avec Antoine Grumbach et les italiens Pierluigi Nicolini et Angelo Villa «La déclaration de Palerme », dans laquelle ils plaidaient pour un retour à l'architecture artisanale et à la ville pré-industrielle, « basée sur l'homme debout ou en marche et non sur les moyens de transport mécaniques, publics ou privés ». (23) Ce mépris vis-à-vis de la modernité est réaffirmé dans la « Déclaration de Bruxelles » de 1980 signée par plusieurs architectes et historiens français, dont Jean Castex et Philippe Panerai, Bernard Huet, Fernando Montes et Jacques Lucan. Dans ce manifeste, les signataires « demandent à toutes les écoles d'architecture d'orienter leur enseignement et leur recherche vers les tâches de la réparation des villes européennes », c'est-à-dire « l'intégration de l'histoire dans la pratique urbaine : tout le patrimoine doit être sauvegardé et pas seulement quelques centres prétendument historiques ». (24) Dans les années 1980, toute vision prospective est bannie pendant au moins une décennie du discours sur l'architecture et la ville.

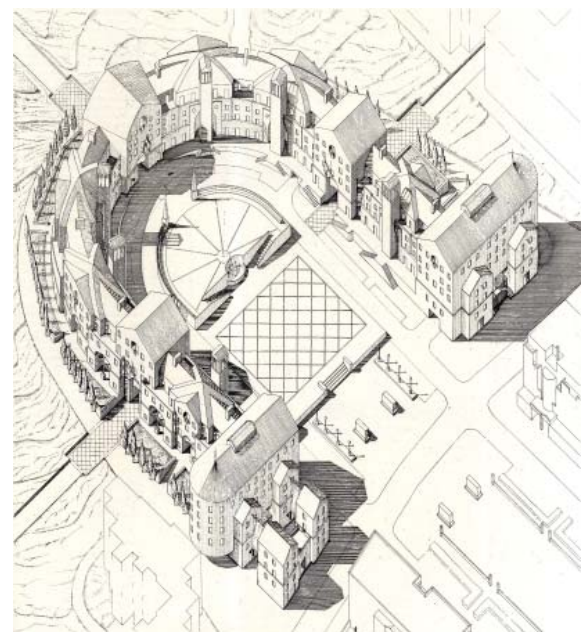




La ville compacte : un modèle universel ?

Dans *Moralités postmodernes*, Jean-François Lyotard décrit la différence entre la ville européenne et la mégapole postmoderne :

« La mégapole d'aujourd'hui et de demain n'a l'air d'abord que d'étendre les métropoles au-delà de leurs limites, d'ajouter une nouvelle ceinture de banlieues résidentielles à la zones des faubourgs, et d'aggraver aussi les fatigues, les incertitudes, l'insécurité. Mais sous cette simple extension perce une philosophie de l'être-ensemble-au-monde tout autre que la métaphysique des métropoles. [...] Les beaux édifices métaphysiques, au cœur des vieilles cités et des orgueilleuses downtowns, sont conservés dans des pièces de musée. Au-delà des faubourgs modernes, les nouvelles 'zones résidentielles' (parfait oxymoron, s'il est vrai qu'on ne peut pas résider sur la zone) s'infiltrèrent dans les champs, les bois, les collines côtières. Ce sont des régions fantômes, habités et désertes. Elles nouent leurs tentacules d'une commune à l'autre. Elles forment un tissu interstitiel entre les anciens organes urbains. On appelle ce processus conurbation. Il enkyste les anciennes banlieues autour des centres historiques. Les derniers verrous mis à la propagation sauvage de la mégapole sauteront quand la présence 'réelle' au travail deviendra superflue. Le corps producteur est déjà un archaïsme. Télécommunication et téléproduction n'ont pas besoin de villes bien faites. La mégapole ceinture la planète de Singapour à Los Angeles et Milan. Tout entière zone entre rien et rien, elle s'absorbe des durées et des distances





vécues. Et chaque habitat devient un habitacle où la vie consiste en l'émission et la réception des messages. » (25)

Si la décentralisation représentait pour le Mouvement moderne une étape nécessaire pour socialiser et démocratiser les peuples occidentaux, l'automobile et puis les nouvelles techniques de communication ont réellement transformé la majorité des territoires européens et américains en une nappe continue, identifiée dans le discours sur la ville sous le nom de ville étalée ou disséminée, ville diffuse ou sprawl. Le concept de « ville compacte », de plus en plus détaché de l'approche historiciste des années 70 et 80, est présenté dans les années 1990 comme solution urbanistique à cette situation, perçue comme par Lyotard généralement de manière négative, en redensifiant les villes sans pour autant reproduire la ville industrielle hyperdense et ses conditions invivables.

Le but de cette stratégie est de revenir à deux phénomènes dichotomiques : la séparation, d'une part, entre ville et campagne et, d'autre part, entre espace public et espace privé. La première dichotomie – la différenciation entre ville et campagne – vise naturellement la protection à la fois de la ville et de la campagne. La ville non pas étalée, mais compacte assurerait un style de vie urbain par la densité architecturale ainsi que par la diversité des activités. De plus, la compacité urbaine engendrerait un gain énergétique et écologique par la réduction de l'usage de l'automobile, grâce aux distances courtes et à un mélange d'activité au sein

43_Ville compacte étendue

Vue aérienne sur Paris

44_Historicisme

Georges Maurios, Projet pour Belfort, 1981

45_Formes urbaines

Fernando Montes, Projet pour Cergy-Pontoise 1981

46_Ville-paysage

OMA / Rem Koolhaas, Projet pour la ville nouvelle de Melun-Sénart 1987

47_Île

O.M. Ungers avec Arthur Ovaska, Projet pour Roosevelt Island 1975



48_Métropole archipel

Hidetoshi Ohno, Tokyo 2050 Fiber City 2005

49_Métropole et Campagne

Affiche de l'exposition "Ville fertile" 2011

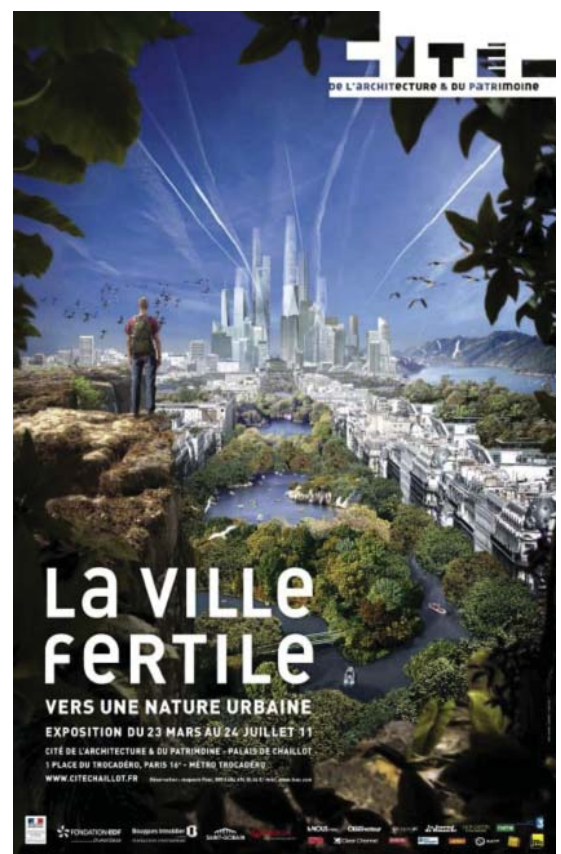
des quartiers – contrairement au zoning moderniste et aux zones d'activité des schémas directeurs. Enfin, ce concept de « ville compacte » assurerait la conservation des qualités rurales, de l'agriculture, de la nature. Quant à la deuxième dichotomie – la séparation entre espace public et espace privé – ce concept générerait davantage une société civile et étofferait la commercialisation de la ville. Ainsi, le concept de « ville compacte », défendu par toutes les couleurs politiques, devient dans les années 1990 le modèle urbanistique qui rassure tout le monde, une figure idéale pour les architectes, urbanistes et politiciens.

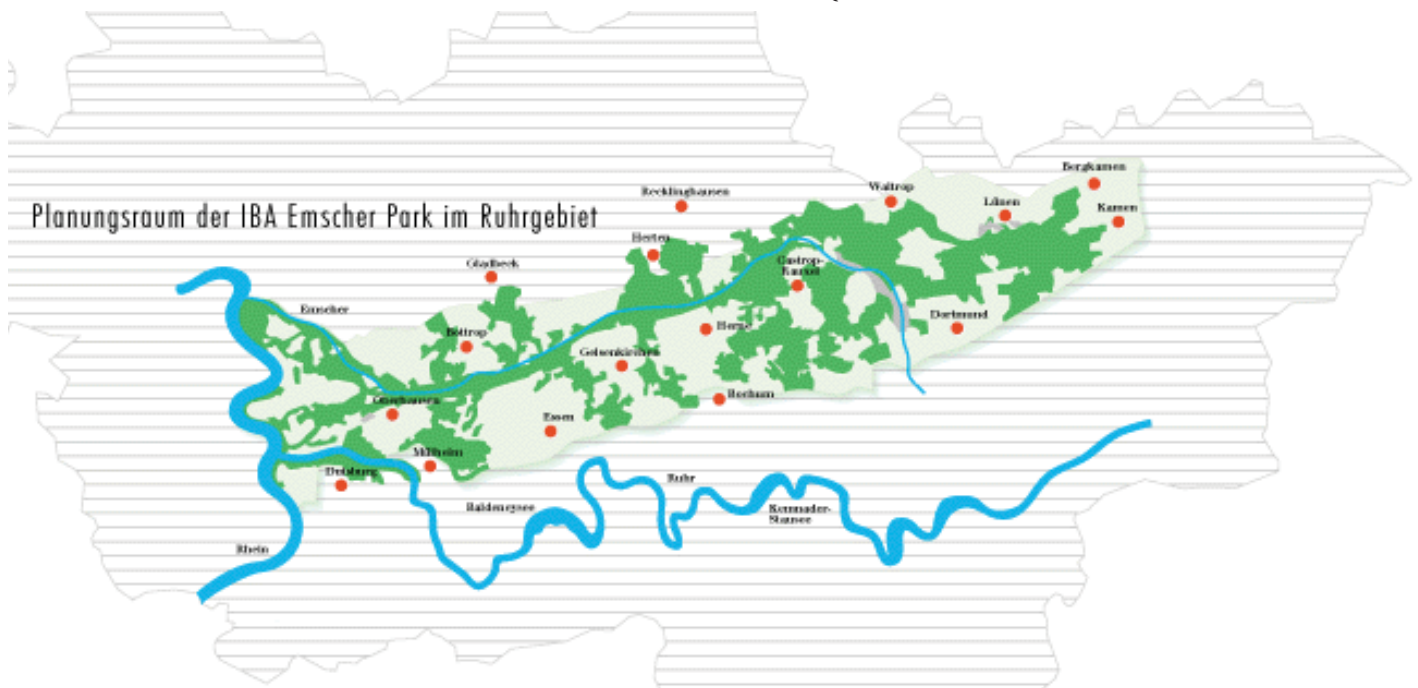
Mais ce concept présente plusieurs déficits. La question si la compacité de la ville représente des qualités écologiques est liée à son étendue horizontale. Quand elle est trop étendue et en même temps trop compacte, comme Paris intra-muros, elle devient ingérable au niveau des transports. Les distances sont trop grandes pour miser exclusivement sur des moyens de transport doux, et dans le même temps, la densité existante s'oppose à une intégration fluide de transports en commun (par exemple d'un nouveau tram) ou de la mobilité individuelle. (26) De plus, une grande ville dense fait du contact avec la nature un luxe et s'oppose ainsi au style de vie des nouvelles générations qui cherchent les deux : la ville et la campagne, l'urbain et le rural. En allemand, on appelle cette quête « le principe Tucholsky » (Das Prinzip Tucholsky), après l'écrivain du début du 20e siècle qui réclame aussi bien la densité de la Friedrichstrasse que les paysages côtiers de la mer baltique d'à côté. Puis, la ville trop compacte, par son artificialisation continue du sol et avec très peu de végétaux, réchauffe le climat plus que la ville étalée, si on exclut la question des transports. (27) Mais la raison probablement la plus importante pour remettre en question l'hégémonie du concept de « ville compacte » est sa négation de la réalité que Lyotard avait si bien anticipée. « Toute tentative de faire de la ville européenne historique un idéal urbanistique pour l'avenir est vouée à l'échec », écrit Thomas Sieverts dans son ouvrage sur



la Zwischenstadt. D'une part, les centres-villes ont substantiellement perdu leur rôle de foyer de commerce et d'emploi, malgré le phénomène de gentrification que l'on peut observer dans des quartiers centraux requalifiés de New York, Paris ou Berlin. Certes, les centres-villes, tant qu'ils représentent un capital historique, attirent les protagonistes de la « classe créative », (28), mais ceux-ci consomment majoritairement de grandes surfaces habitables et diminuent la réelle densité démographique. Une ville dense comme Paris compte d'ailleurs 55% de studios et d'appartement de deux pièces alors que Berlin ou Munich à peine 15%. Certes, les centres-villes attirent toujours les sièges sociaux des sociétés, en tout cas ceux en lien avec cette classe créative, mais ces sièges amènent moins d'emploi aux centres qu'à l'ère industrielle. Par conséquent, les centres-villes deviennent de plus en plus des pôles de consommation et du tourisme de masse, un secteur qui ne cesse de croître et qui intègre lui-même le processus de patrimonialisation, voire de muséification, alors que les activités de commerce, de gestion, de loisir et de logistique se déplacent de plus en plus dans les zones suburbaines. « Nous ne devrions pas aimer les centres-villes à mort, en les complétant et en les surchargeant de tâches apparemment urbaines (...) Nous devons enlever grand nombre de pierraille rhétorique pour accéder à la réalité ». (29) Autrement dit, la focalisation du discours urbain sur la densification et le réflexe de recréer des situations « urbaines » dans les zones suburbaines ne permettent pas de voir des potentiels latents de ces territoires.

De la même sorte que les centres-villes ont perdu leur rôle de centralité, leur séparation traditionnelle entre espace public et espace privé s'est diluée. Le processus de privatisation du capitalisme tardif s'empare pratiquement de toutes les fonctions de l'espace public alors que le privé s'étend de plus en plus dans les sphères publiques. On peut observer aux États-Unis, en Afrique du Sud et en Amérique Latine, mais également de plus en plus





en Europe, (30) que les frontières de l'espace privé – des gated communities ou des condominiums – se déplacent de plus en plus dans l'espace public. Ces quartiers privatisés sont sécurisés par des murailles ou des caméras, et gérés et administrés par des organisations privées. Dans le même temps, les espaces de consommation intègrent depuis les passages parisiens l'espace public et imitent la logique de la ville européenne avec ses rues et places. (31) Des foires et grands complexes d'exposition comme Vitra à Weil intègrent au sein de leurs territoires des restaurants, boutiques et hôtels et assurent, là aussi, la consommation et la sécurité. Cette double tendance, d'une part l'extension du privé dans l'espace public et de l'autre la privatisation du public, efface de plus en plus la différence entre le public et le privé. Il est évident que l'urbanisme est impuissant par rapport à cette évolution. Autrement dit, le dessin de rues, îlots et places ne peut plus générer une cohérence entre l'espace public, les activités collectives et les sphères privées.

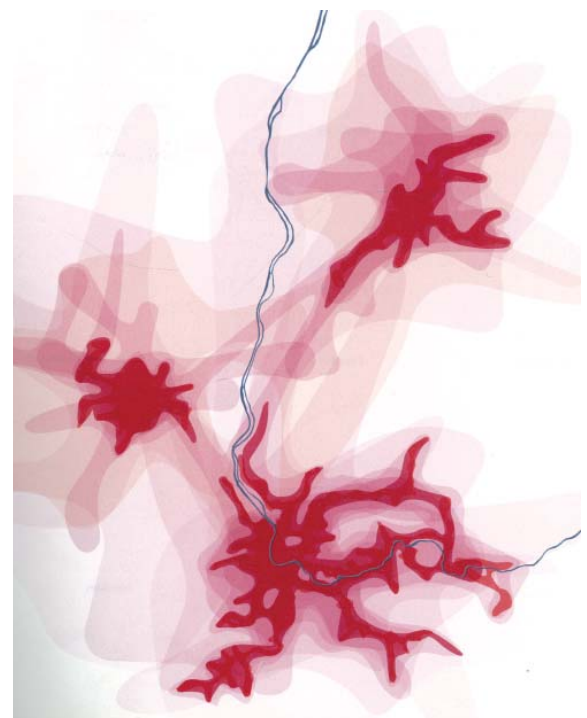
Dans le discours sur l'architecture et la ville, deux penseurs de la ville ont principalement déplacé le regard des villes sur les territoires afin de comprendre ce phénomène de décentralisation des fonctions urbaines. Dans « La Suisse, une hyperville », André Corbuz, militant contre l'urbanisme typomorphologique, a démontré que, si on enlève les Alpes, la Suisse est en réalité un continuum urbanisé, une hyperville sans limites. (32) Herzog et de Meuron ont basé leur étude *Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt* sur cette perspective territoriale, en rendant visible tous les paramètres souvent immatériels et invisibles qui font métropole. Dans le même temps, Thomas Sieverts, auparavant avocat de la « reconstruction de la ville européenne », a publié son manifeste sur la *Zwischenstadt* ou ville entre-deux. Selon Sieverts, les villes ne sont plus organisées dans une arborescence ou dichotomie entre ville et banlieue, mais plutôt selon une structure de réseau qui contient au lieu d'un seul centre puissant de nombreux pôles, tous fonctionnel-

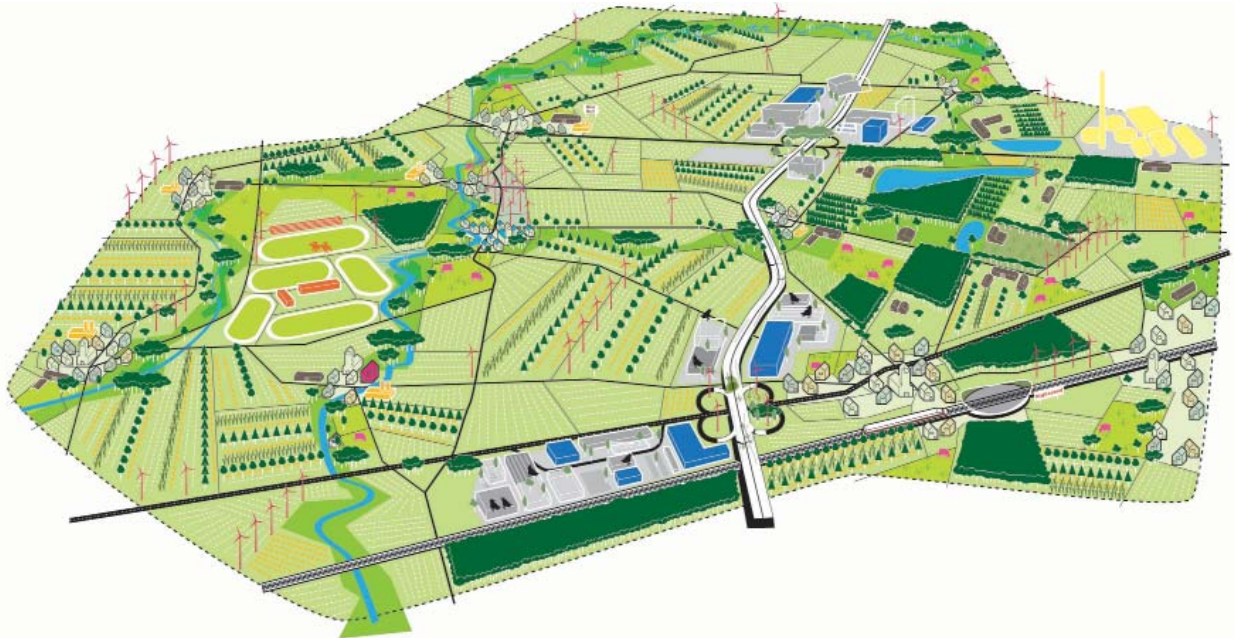
50_Métropole-paysage IBA Emscher Park 1989-99

51_Interdépendance
Région métropolitaine transfrontalière Bâle-Mulhouse-Fribourg (Étude Herzog & de Meuron et. al., *Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt*, Tome Materialien 2006)

52_Aménagement total
Prospective IBA Sachsen-Anhalt 2010

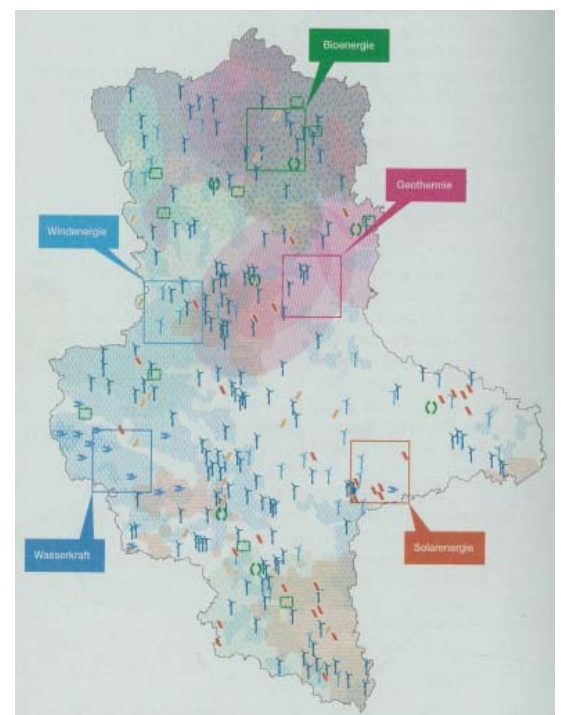
53_Energie
Nouvelle cartographie pour Sachsen-Anhalt (IBA)





lement et symboliquement différents les uns des autres, mais dans l'ensemble assez complémentaires. (33) Avec l'IBA Emscher Park (1989-99), Sieverts et l'urbaniste Karl Ganser propose non seulement une nouvelle lecture territoriale en interprétant les 17 villes de la Ruhr en tant qu'une seule métropole, mais également un nouvel urbanisme qui place comme à Glienicke le paysage au centre de son focus. « La Zwischenstadt peut développer grand nombre de formes d'habitat et d'architecture tant qu'elle reste perceptible comme un archipel dans une mer, le paysage doit devenir son élément liant ». (34) Leur but était de faire remonter, dans la tradition de l'approche *As found* des Smithson, les qualités intrinsèques de cette ville-paysage, tant à l'échelle de l'objet (en requalifiant le patrimoine industriel) qu'à l'échelle territoriale en cherchant des synergies lors d'une constitution d'une métropole régionale ou région métropolitaine.

Il est intéressant pour notre recherche de voir non seulement que l'écologie et l'énergie étaient au cœur de ce déplacement du regard urbanistique, mais aussi que la figure de la ville polycentrique renaît dans des territoires qui se trouvaient au bout d'un cycle – la fin de l'industrie lourde – et ainsi fortement touchés par une décroissance économique et démographique. Bien logiquement, la prochaine IBA va opérer dans un des territoires les plus décroissants, en Allemagne de l'Est, où des communes comme Dessau ou Magdebourg ont perdu à peu près d'un quart de leur population depuis la chute du Mur. Son slogan « Less is Future » reprend l'idée de la ville archipel pour laquelle la décroissance ne devrait pas être perçue comme une situation purement négative, mais plutôt comme occasion de revenir à un système spatial plus cohérent, et fait référence à la théorie des lieux centraux de Walter Christaller. Ainsi, les organisateurs de l'IBA Sachse-Anhalt cherchaient à gagner la participation des habitants pour analyser ensemble les points d'ancrage forts de chaque ville dans le but de créer, au moins dans l'imaginaire collectif, un territoire polycentrique diversifié : Bitter-



Métropole-paysage

54_Proposition de Ville-étoile ou *Sternstadt* de O. M. Ungers pour Cologne 2004

55_ "Métropole douce" de Finn Geipel pour Grand Paris 2009

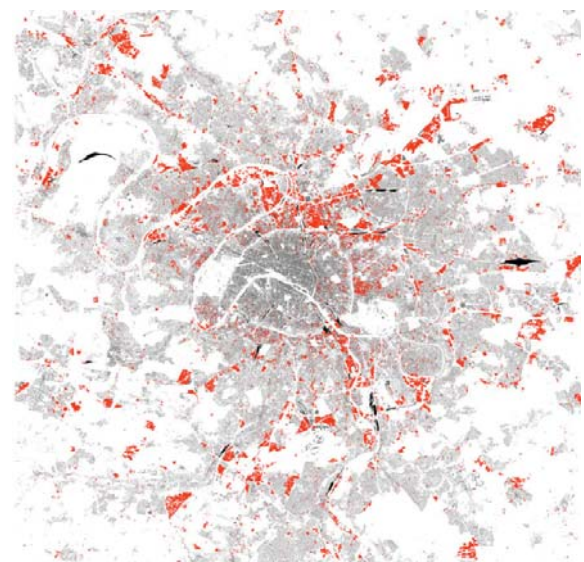
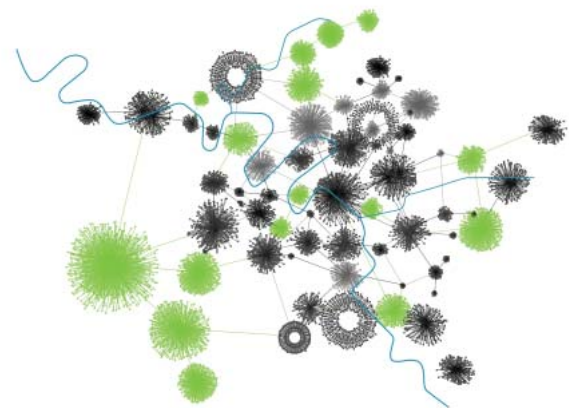
56_La "ville poreuse" de Bernardo Secchi pour Grand Paris 2009

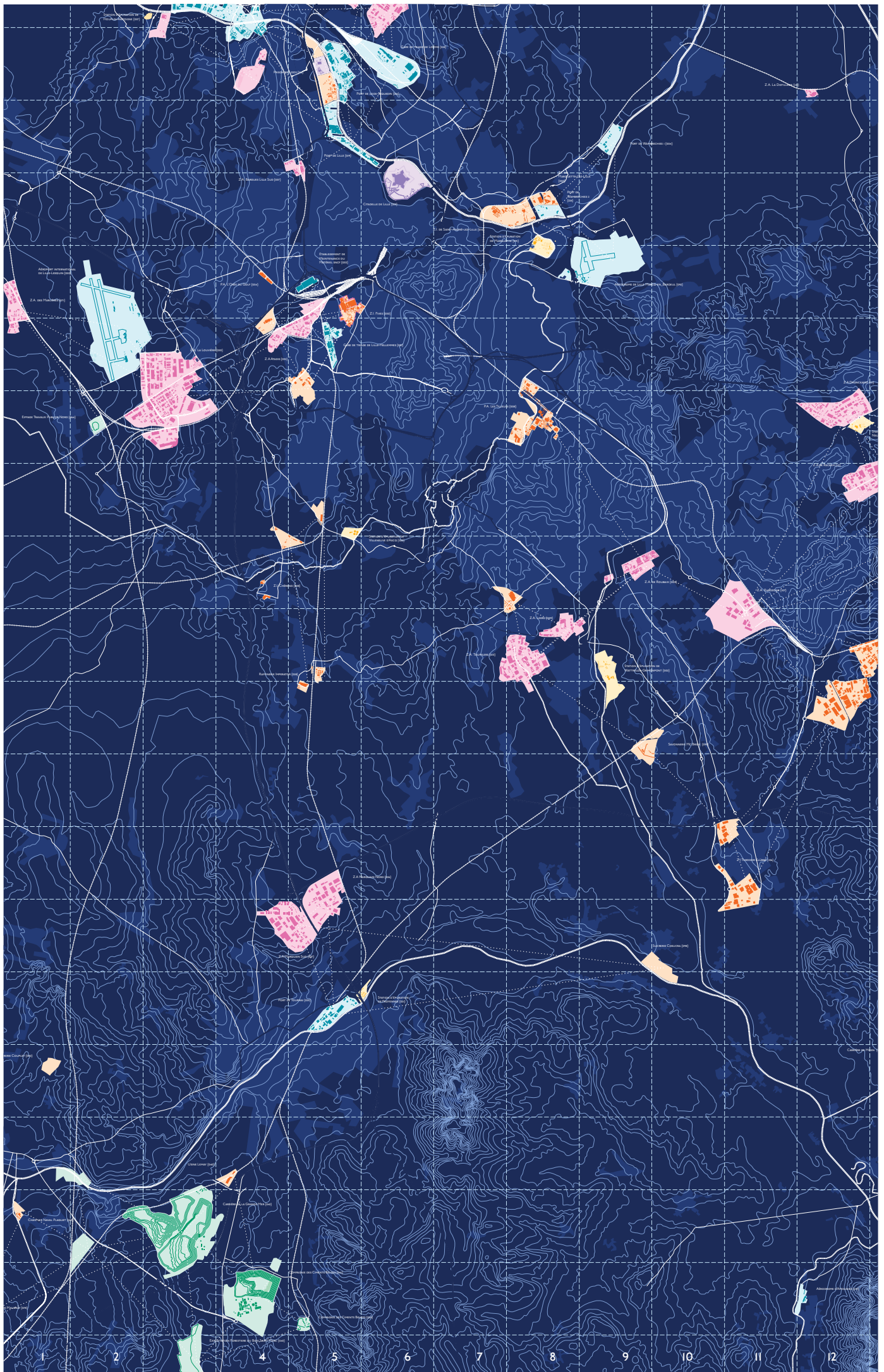
57_Projet de fin d'étude de Barbara Vialette sur l'Eurométropole, dirigé par Djamel Klouche

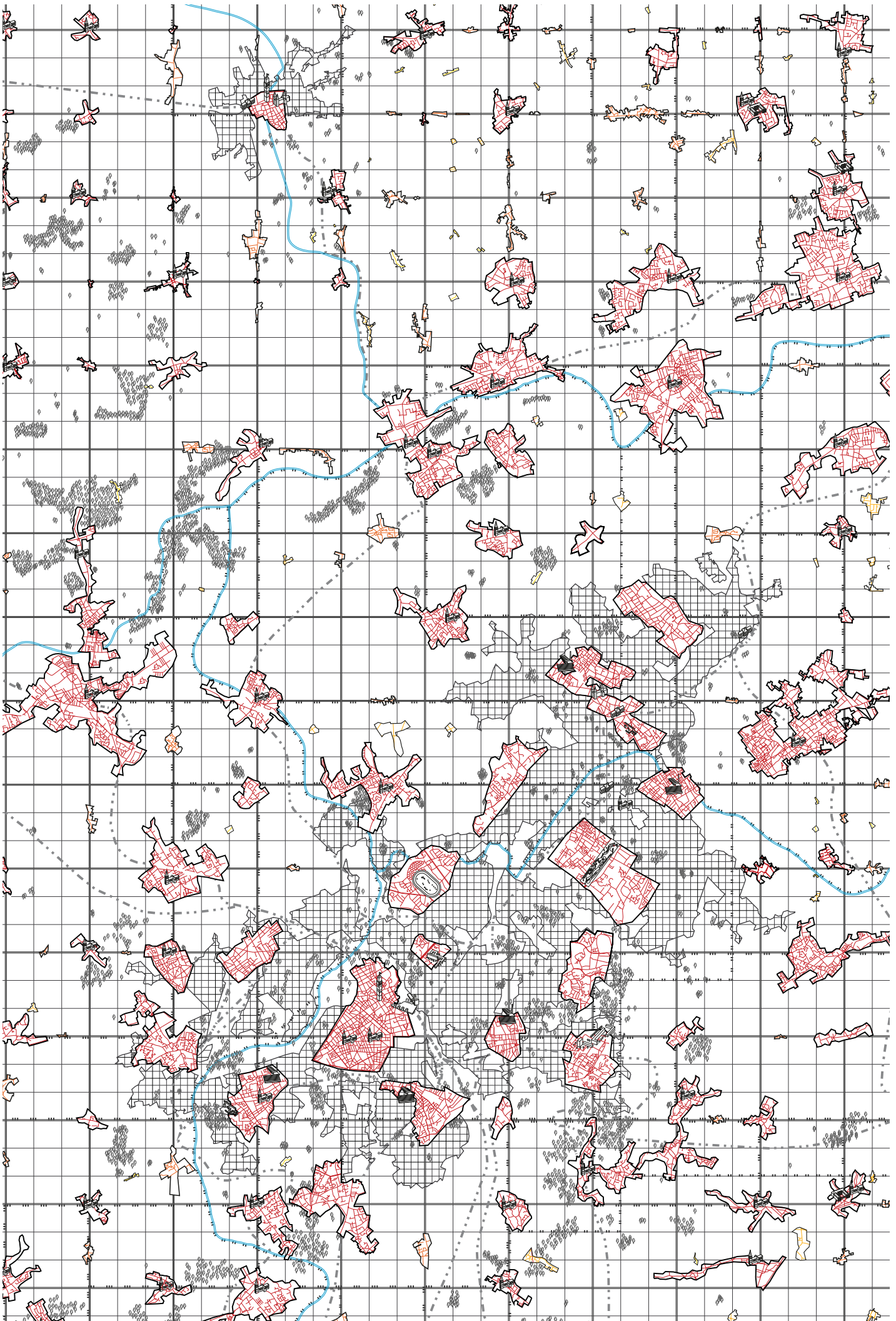
feld était par exemple identifié en tant que pôle de l'énergie solaire, Dessau comme pôle de recherche, Goitzsche, des anciennes mines à ciel ouvert, était transformé en lac pour devenir un nouveau pôle de détente. Dans ce récit d'une ville-paysage plus cohérente, la transition énergétique était explicitement au cœur de la démarche, parce que les nouvelles énergies s'inscrivent naturellement dans des contextes géographiques très différents et forment ainsi une nouvelle cartographie régionale extrêmement diversifiée.

Ville polycentrique & ville compacte

Quelques projets récents montrent un changement de paradigme dans la manière dont on regarde et planifie nos villes. À Tokyo, dans le contexte de la plus grande métropole du monde, mais depuis quelque temps frappée par la décroissance démographique, le métaboliste Hidetoshi Ohno propose avec sa Fiber City la figure hybride entre ville et nature en intégrant « des rides vertes » au sein du territoire urbain en naturalisant les infrastructures modernes ou en les transformant en infrastructures douces (fig. 48). À Berlin, après la reconstruction critique des années 1990 et sa nostalgie de la ville compacte, la politique urbaine redécouvre les qualités d'une ville polycentrique, verte et ouverte. Le projet de Berlin 2020 en témoigne. (35) À Paris, dans le cadre du Grand Pari(s), le regard territorial et transscalaire de Sieverts et Corbosz est projeté par les différentes équipes sur la grande agglomération, jusque là caractérisée par une forte dichotomie entre l'intramuros et sa banlieue. Si Antoine Grumbach, ancien partisan de la « reconstruction de la ville européenne », met en évidence la dissolution de Paris dans une hyperville linéaire le long de la Seine jusqu'à la côte normande, Finn Geipel propose la figure d'une ville archipel à la fois comme lecture et comme projet. Dans une perspective dépassant le périphérique, Geipel interprète l'agglomération parisienne comme une structure polycentrique où l'ancien intra-muros serait un pôle comme La Défense, Roissy, Marne-la-Vallée, Rungis ou Ver-









sailles (fig. 55). Dans ce maillage de villes dans la ville, Geipel inclut également les pôles verts, les grands parcs et réserves naturels, et propose d'intensifier aussi bien les pôles gris et verts que le réseau de transport en commun comme lien entre ces pôles. Ainsi, la configuration radioconcentrique classique de Paris, diluée par ses extensions, se transformerait en un territoire polycentrique soutenable, une « métropole douce ».

Le premier point de la Charte de Versailles incite alors à penser les deux approches auparavant antagonistes ensemble, la ville polycentrique et la ville compacte, comme l'avait développé Rem Koolhaas pour la ville nouvelle de Melun-Sénart (fig. 46). Dans une perspective extra-urbaine, plusieurs territoires nationaux et transfrontaliers ont le potentiel de figurer en tant que métropole-paysage ou archipel métropolitain dont les diverses îles – les villes, les pôles de production d'énergie, les centres de loisirs, les grands complexes tertiaires, de recherche et d'enseignement, etc. –, seraient suffisamment denses, mais pas trop grandes pour que les habitants puissent se déplacer à l'intérieur principalement par des transports doux (vélos, scooters électriques, autopartage, etc.), et entre ces îles principalement par des transports en commun (train, tram, bus, et peut-être bien dans des hyperloop). Cette configuration n'est non seulement écologique par cette connexion multimodal post-carbone, mais aussi parce qu'elle correspond à une des caractéristiques majeures de la transition énergétique : la décentralisation et régionalisation de la production et diffusion d'énergie. Il serait alors logique que la planification des nouvelles infrastructures énergétiques suive la géométrie de ces nouveaux territoires.

Quand aux divers pôles, elles devraient tout d'abord être pensés en fonction des autres. Un des grands déficits de la politique urbaine des communes réside dans la rédaction de PLU qui ignorent pratiquement entièrement l'état des communes avoisinantes, ou pire, qui se mettent en concurrence aux autres pour survivre dans

Métropole-paysage

58_ Prospective pour l'Eurométropole, "Métropole habitante", PFE de Mathieu Lucas et Bertille Pruvost, dirigé par Djamel Klouche

59_ Prospective pour la Grande Région (Hertweck Devernois Archectes Urbanistes, Pierre Saint-Martin)

60_ Prospective pour l'Eurométropole

61_ (page suivante) Prospective pour la Grande Région





la compétition d'attractivité pour les capitaux. Les réformes sur les collectivités territoriales en France, et notamment la constitution de communautés d'agglomération vont dans le même sens, mais ces problèmes de gouvernance sont encore très présents dans les territoires transfrontaliers, qui se cherchent sans pour autant savoir comment délimiter les aires d'une nouvelle gouvernance bi- ou trinationale. L'évolution des pôles au sein d'une métropole transfrontalière doit alors être synergique à deux niveaux : d'abord au niveau des fonctions et activités. Une métropole n'a pas forcément besoin de plusieurs universités, plusieurs opéras, plusieurs mairies... Puis, cette évolution doit pouvoir prendre en compte des phénomènes de croissance et de décroissance qui se juxtapose dans chaque territoire.

Imaginons une métropole constituée de plusieurs villes, qui sont elles-mêmes à la fois clairement identifiables et diversifiées, mais en complémentarité avec les autres. Chaque ville serait constituée



de plusieurs quartiers, de cités-forêt, de complexes industriels, de loisir ou de logistiques, de pôles économiques, de culture, d'enseignement, de recherche ou de production d'énergie, chacun inscrit dans un paysage et non pas dans un tissu continu, séparé l'un de l'autre par des rubans verts sur lesquels se dérouleraient la détente, le sport, l'agriculture, mais également les infrastructures douces, les transports en commun, la production d'énergie. Ce serait la figure de la ville médiévale dont les remparts seraient dorénavant perméables, naturels et productifs...

Notes

- 1_ Julius Posener, Berlin, auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., Munich/New York 1995, p. 245.
- 2_ Werner Hegemann, Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt [1930], Berlin / Francfort / Vienne 1963.
- 3_ Sitte expérimente autour de 1900 à la fois la figure de la coulée verte et l'introduction de la végétation dans les cours des îlots.
- 4_ Martin Wagner, Das sanitäre Grün der Städte, thèse sur Berlin, Berlin 1915, p. 92.
- 5_ Leberecht Migge, « Das grüne Manifest » [1918], in id., Der soziale Garten. Das grüne Manifest, Berlin 1999, p. 7 sqq.
- 6_ Lire sur la fusion entre l'architecture et la nature dans sa première phase de peinture : Fokke Christian Peters, Gedankenfluss und Formfindung: Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels, Lukas Verlag, Berlin 2001, pp. 40-45, lire aussi Eva Börsch-Supan, « Architektur und Landschaft », in Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen, Catalogue de l'exposition au Martin Gropius-Bau du 13 mars au 17 mai 1981, Nicolai, Berlin 1981, pp. 47-78.
- 7_ Pour l'influence de la philosophie des Lumières (surtout Rousseau et Kant) et de l'idéalisme allemand (Fichte, Hegel, Schelling) sur Schinkel, lire Peters 2001, op. cit., et Kenneth Frampton, Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen, Oktagon, Munich / Stuttgart 1993, pp. 69-90.
- 8_ Fritz Neumeyer, « Berliner Klassizismus : der entgrenzte Stadtraum », in Michael Mönninger (dir.), Das Neue Berlin. Baugeschichte und Stadtplanung der deutschen Hauptstadt, Francfort-sur-le-Main 1991, p. 103.
- 9_ Jean-François Lejeune, « Schinkel and Lenné in Berlin. From the Biedermeier Flâneur to Beuth's Industriegroßstadt », in Susan M. Peik (dir.), Karl Friedrich Schinkel. Aspects of his work, Stuttgart-Fellbach 2008, p. 74.
- 10_ Schinkel cité dans Werner Szambien, Schinkel, Paris 1989, p. 93.
- 11_ Citons par exemple Peter Eisenman qui souligne l'importance que représentaient pour lui les cours de Ungers sur Glienicke.
- 12_ Cf. Goerd Peschken, « Scharoun's Berliner Stadtlandschaft und das Kulturforum », Robert Frank et al. (dir.), Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980-1992, Berlin 1992, p. 37.
- 13_ Helmut Geisert, Doris Haneberg, Carola Hein, « Der Wettbewerb 'Hauptstadt Berlin' und sein Ergebnis », in : Hauptstadt Berlin. Internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58, Gebr. Mann, Berlin 1990, p. 78.
- 14_ Carsten Ruhl, « Hans Scharoun : Hauptstadt Berlin 1958 », in Carsten Krohn (dir.), Das ungebauete Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert, Dom publishers, Berlin 2010, p. 157.
- 15_ Dominique Rouillard, Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970, Les Editions de la Villette, Paris 2004, p. 50.
- 16_ Walter Siebel, « Ist die europäische Stadt ein zukunftsfähiges Modell ? », in Arnold Klotz et al., Stadt und Nachhaltigkeit. Ein Diskurs, Springer, Vienne, New York, 2002, p. 150.
- 17_ La critique du fonctionnalisme tardif émerge évidemment également en France, notamment par Françoise Choay et sa thèse Urbanisme, réalité et utopie de 1965, ou par l'article de Christian de Portzamparc qu'il écrit en 1966 pour une revue d'étudiant, « Le

fonctionnalisme tien-il encore le coup ? », sans que cette critique aboutisse à la construction d'une véritable théorie.

- 18_ Lire à ce propos l'article de Dominique Rouillard, « Paris, point par point », in *Bauwelt*, n° 1/2 1992, p. 14.
- 19_ Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*,
- 20_ Dunod, Paris 1977. Sur une approche néo-haussmannienne, voir également l'ouvrage de François Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan, Paris 1987.
- 21_ Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes, l'urbanisme selon les fondements artistiques [1889]*, L'Equerre, Paris 1980.
- 22_ Sur les nouveaux aménagements des années 1980 en Espagne, en particulier à Barcelone pour les Jeux Olympiques, voir par exemple les n° 245/1986, 258/1988 et 260/1988 de *L'Architecture d'aujourd'hui* consacrés à ce sujet. À noter également le travail de Manuel de Solà-Morales et d'Oriol Bohigas sur l'espace public de Barcelone qui a précédé le projet pour les Jeux Olympiques.
- 23_ Maurice Culot, Antoine Grumbach, Léon Krier, Pierluigi Nicolin, Angelo Villa, « La déclaration de Palerme [1978 aux Editions des Archives d'Architecture moderne, Bruxelles] », in Michel Denès (éd.), *Form Follows Fiction, Ecrits d'architecture fin de siècle*, Les éditions de La Villette, Paris 1996, p. 226. À comparer avec Antoine Grumbach, « L'enfer du décor », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 253/1987, pp. 54-55.
- 24_ Maurice Culot, Léon Krier et al., « Déclaration de Bruxelles [1980 aux Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles] », in Michel Denès (éd.), *Form Follows Fiction, Ecrits d'architecture fin de siècle*, Les éditions de La Villette, Paris 1996, p. 240.
- 25_ Jean-Francois Lyotard, *Moralités post-modernes*, Éditions Galilée, Paris, 2005.
- 26_ Cf. Thierry Lafont.
- 27_ *Management*, CRC Press, Boca Raton 2013, VII. Cf. Véolia.
- 28_ Pour la théorie de la classe créative lire Richard Florida ou Richard.
- 29_ Sieverts 1997, op. cit., p. 31.
- 30_ Les complexes de logements de luxe dans l'ancien quartier ouvrier de Berlin-Mitte comme les Marta-Höfe en donnent l'exemple.
- 31_ Rem Koolhaas et al., *The Harvard Design School Guide to Shopping*, Taschen, Cologne 2002.
- 32_ Corbosz rappelle que Jean-Jacques Rousseau avait déjà en 1763 cette vision de la Suisse en tant qu'une grande ville. Voir Corbosz 2002, op. cit., p. 45.
- 33_ Sieverts 1997, op. cit., p. 39.
- 34_ Ibid., p. 20.
- 35_ Lire à ce propos Florian Hertweck, „De Berlin 2000 à Berlin 2020. Un changement de paradigme dans la vision du futur“, in Dominique Rouillard (dir.), *Imaginaires d'infrastructure*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 69-80.

INDIVIDUEL



PARTAGE

INDIVIDUEL ET PARTAGE

FH

01_Anonymat

Ernst Ludwig Kirchner, Scène de rue berlinoise, 1913

Dialectique de l'individualisation

Dans son essai « Die Großstadt und das Geistesleben » (1903), Georg Simmel désigne la métropole moderne comme le lieu d'individualisation (01). Ce processus de libération de l'homme, qui se déclenche au Siècle des Lumières avec l'émancipation de l'État et de l'Église, qui se manifeste dans les affirmations subjectives des romantiques et la proclamation de la lutte de l'individu par Nietzsche, et qui s'accélère dans l'industrialisation par la séparation du travail, culmine pour le sociologue dans la ville industrielle, paradoxalement aux contacts plus intenses que la densité urbaine provoque entre les individus. Simmel révèle deux effets de cette individualisation sur la psychologie humaine : d'un côté, libéré des contraintes de la famille, de la tribu ou du village, l'homme se trouve dans la condition de développer sa créativité et la métropole devient le lieu des avant-gardes, de l'autre côté, puisqu'il garde son instinct empathique, mais n'est plus dans la mesure de l'appliquer face à l'immense quantité de cohabitants, l'homme développe de l'antipathie pour pouvoir survivre dans l'anonymat métropolitain et devient blasé. Cette dialectique du processus d'individualisation – l'individualité comme liberté et comme menace – incite perpétuellement à récalibrer le rapport entre l'individualité et des collectivités ou le partage des objets, entre ville et campagne, et aussi entre maison et logement collectif.



Individualisation comme liberté

Simmel, qui meurt en 1918, ne pouvait pas savoir que l'individualisation engendre au 20e siècle la suburbanisation, alors que la ville redevient à partir des années 1970 le lieu des communautés. Le désir d'individualité s'exprime depuis le siècle dernier surtout dans la mobilité individuelle et l'habitat individuel, deux facteurs qui rendent possibles la dissémination urbaine. De La dissolution des villes de Bruno Taut et sa proclamation d'un territoire muni de maisons à Broadacre City de Frank Lloyd Wright (qui réalise dans les années 1940 une des premières maisons

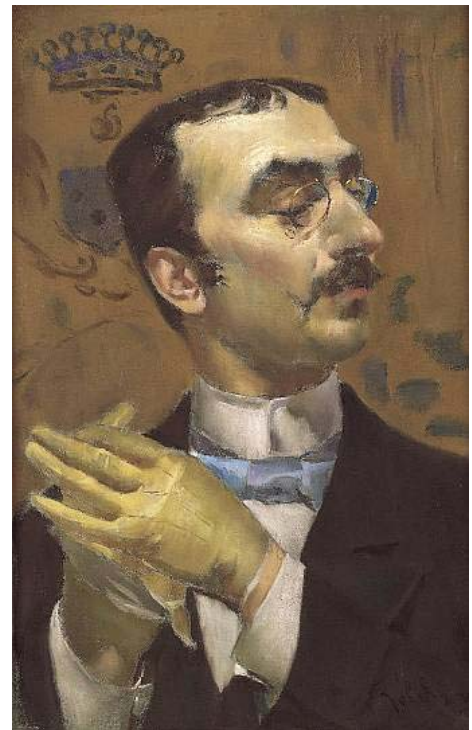
02_Avant-garde

Giovanni Boldoni, Portrait d'Henri Toulouse-Lautrec

solaires 02), de l'aspiration du Bauhaus de résoudre la question sociale par l'industrialisation de l'architecture individuelle à partir d'un prototype moderniste – la Haus am Horn (1923 / fig. 03) – aux programmes officiels des États européens d'accélérer la décentralisation par la subvention de maisons unifamiliales ; l'habitat individuel devient avec la voiture l'expression du style de vie de la classe moyenne. Pendant les Trente Glorieuses en France ou le Wirtschaftswunder en Allemagne, la parole « ma maison, ma voiture, mon jardin » dominait l'imaginaire collectif de la société d'après-guerre et contribuait à la réelle dissolution des villes dans la campagne. La faiblesse du discours urbain des années 1980-90, axé sur la redensification des villes européennes et le focus sur les vieux centres-villes, résidait aussi dans l'ignorance de ce rêve. Il s'agirait là selon Thomas Sieverts d'une approche qui n'aurait pu avoir du succès que si elle arrivait à inverser ou neutraliser des caractéristiques de notre société aussi indestructibles comme la mobilité personnelle, la séparation du travail, la spécialisation des disciplines et des métiers, le désir de proximité à la nature ou l'envie d'espace habitable généreux (03). La perte d'urbanité est en réalité l'effet d'une croissance de surface habitable et de mobilité individuelle, bref du niveau de vie à laquelle la société post-industrielle ne veut plus renoncer. Cette ultime étape du processus d'individualisation est précisément un gain de liberté qu'une formalisation de la transition énergétique ne peut pas ignorer.

Gaspillage post-fossile

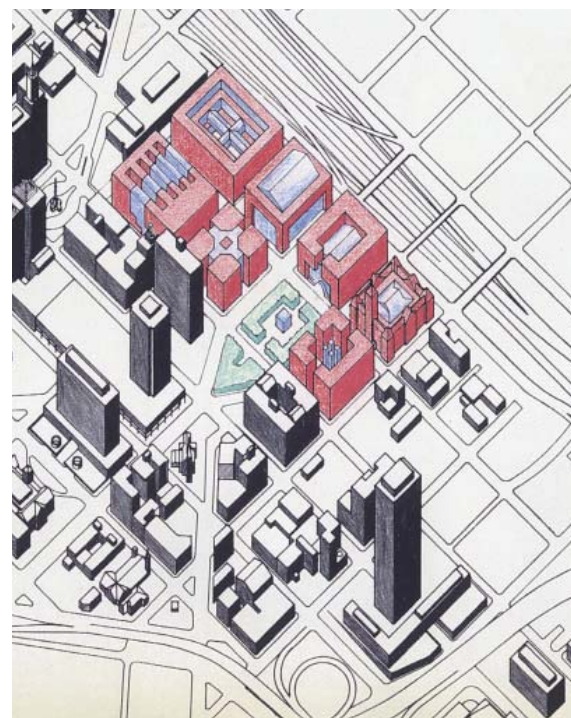
« Nous avons installé dans notre définition vitale de la liberté un standard de mobilité qui aurait été inimaginable pour nos ancêtres. La mobilité des actuels prolétariats est plus élevée que celle des princes antiques. Nous avons nous-mêmes contaminé la notion de liberté avec la pratique du gaspillage. » (04) La ville est pour



Peter Sloterdijk depuis toujours un équipement de gâterie humaine et de gaspillage énergétique. Le défaut de la première vague verte des années 1980 aurait consisté à prêcher de l'austérité alors que la disponibilité d'énergie bon marché était devenue existentielle. En s'opposant implicitement à l'optimisme d'un Jeremy Rifkin et les théorèmes de résilience, Sloterdijk plaide pour la construction des fondements d'un gaspillage alternatif : « L'actuel niveau de gâterie ne laisse pas de doute que la civilisation technique n'ait pas d'autres choix que de passer d'un gaspillage fossile au même standard de gaspillage post-fossile. » (05)



Une culture post-fossile doit à la fois intégrer le désir d'individualité et générer ou rendre possible de multiples communautés, elle ne doit pas combattre le plaisir, la mobilité, le confort, et dans le même temps stimuler le partage des objets et de l'espace pour diminuer l'énergie et les ressources primaires. Elle ne devrait pas uniquement miser sur l'efficacité énergétique et la répression de toute hédonisme. Cela se traduit dans le discours sur l'architecture et la ville, qui est probablement le seul à pouvoir transgresser cette quadrature du cercle, dans une reconfiguration de la maison et de l'immeuble collectif, de la mobilité individuelle et collective. Ce chapitre présente les tentatives dans l'histoire de l'architecture de lier individualité et partage pour ensuite proposer des perspectives qui esquissent cette nouvelle culture d'un « gaspillage post-fossile ».



Habiter individuellement et ensemble

Oswald Mathias Ungers, très marqué par le rapport de Dennis Meadows pour le Club de Rome et les discours sur la décroissance ou une « Europe zéro croissance », organise en 1977 la deuxième académie d'été à Berlin sur le thème de la villa urbaine ou Urban Villa (fig. 05). Après le thème de l'îlot urbain (Urban Block / fig. 04) et avant celui sur le jardin urbain ou (Urban Garden / fig. 06), ce séminaire a comme but à la fois de répertorier et d'expérimenter

03_Prototype

Gerhard Mucbe, Haus am Horn, 1923

04_Urban Block

Peter Riemann, projet pour Urban Block, 1976

05_Urban Villa

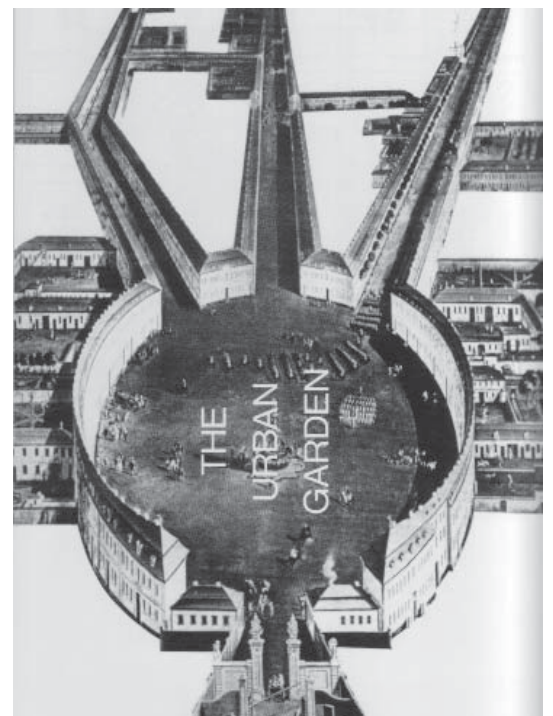
O. M. Ungers et al, The Urban Block, 1977

06_Urban Garden

O.M. Ungers et. al., The Urban Garden, 1978

cette « coincidencia oppositorum » ou rencontre des contradictions (villa/ville) que Ungers charge avec un tat d'analogies originales. (06) Dans le corps urbain berlinois extrêmement violé par la guerre, il interprète les immeubles classicistes de Schinkel aussi bien que les immeubles de rapport, qui étaient auparavant inscrits dans un tissu urbain continu, mais dorénavant isolés par les bombardements, comme villas urbaines solitaires. Le but est d'ainsi trouver une typologie qui rend justice à la fois à l'individualisation de la société et à la nécessité de redensifier les tissus urbains. « La construction résidentielle s'est jusqu'à présent cantonnée, en gros, à deux types d'habitats : la maison individuelle et l'immeuble d'appartements [...]. Ces dernières années, la tendance à préférer la maison individuelle s'est accentuée en même temps que s'élevait globalement le niveau de vie. Il a fallu pour cela accepter des inconvénients majeurs tels que la hausse des coûts, la longueur des trajets et toutes sortes de difficultés d'approvisionnement. En même temps, de précieuses aires de détente, notamment en périphérie des villes, ont été lotties de maisons individuelles, et soustraites ainsi pour toujours à l'usage de la collectivité. La raison profonde de cette tendance à occuper une maison à soi procède moins de considérations spéculatives que d'un désir d'indépendance et d'épanouissement, c'est-à-dire d'un besoin d'individualiser et d'améliorer son mode de vie. L'immeuble d'appartement ne peut pas satisfaire ce désir, car il impose des contraintes et comprime l'espace vital. La question qui se pose est de savoir s'il existe, entre ces deux types extrêmes, une forme d'habitation qui aurait des avantages de la maison individuelle sans avoir les inconvénients de l'immeuble d'appartements. » (07)

Ungers trouve la réponse dans la villa de rapport qui comprend quatre à huit logements. D'un côté, elle répond au désir d'individualisation car elle peut être dessinée comme une grande maison individuelle, de l'autre, par sa compacité, elle répondrait

**THE URBAN VILLA**

07_Superposition

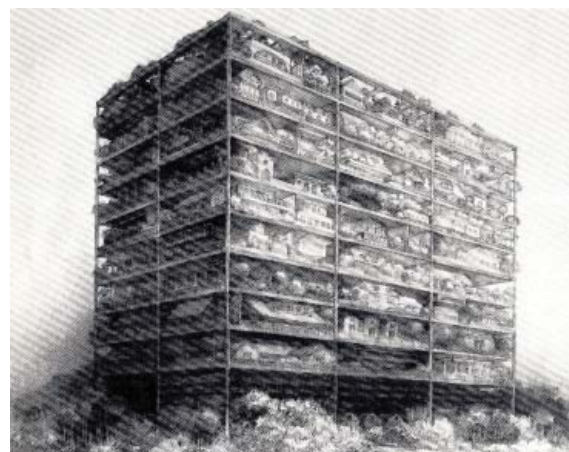
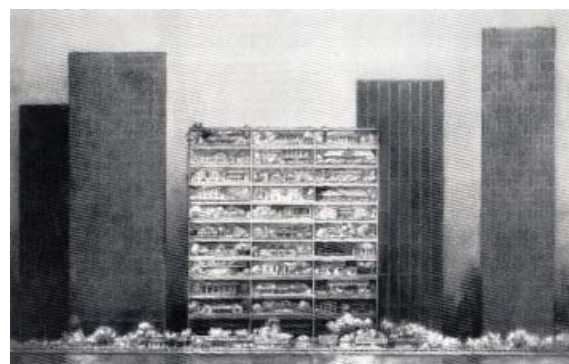
SITE - James Wines, Highrise of Homes,
1981

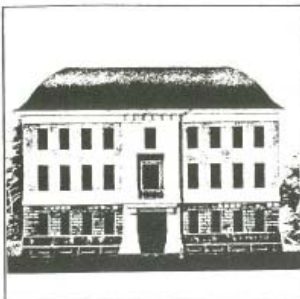
08_Morphologie

Référence et variations de la villa urbaine
/ O. M. Ungers avec Hans Kollhoff et
Arthur Ovaska, Villa urbaine, 1978

également à l'intérêt collectif de densité sociale. Ungers stimule ses étudiants à développer un tas de variations de cette curieuse typologie : des villas avec passage commercial, des villas avec place interne, des villas d'angle ou croisées...(fig. 08). Contrairement au dogme de la réparation urbaine ou typomorphologie qui domine cette époque, pour Ungers la ville n'est pas constituée d'une suite homogène d'îlots, de rues et de places, mais d'une large diversité typologique qui peut également intégrer des objets singuliers comme la villa urbaine. Cette vision de la ville s'inscrit explicitement dans la tradition schinkelienne de favoriser le corps architectural au corps spatial, ou l'objet au contexte urbanistique (cette vision urbaine explique également le « fuck the context » koolhaasien). Les territoires peuvent alors prendre la forme de paysages dans lesquels de grands objets singuliers coexistent sans former un tissu continu.

Cinq ans plus tard, James Wines et son groupe SITE expérimentent une architecture d'habitation qui vise également à surmonter la contradiction entre individualité et densité sociale. En référence au « théorème manhattanien » de 1909 que Koolhaas montre dans New York Delire, (08) SITE développe avec son Highrise of Homes (fig. 07) une structure neutre dans laquelle peuvent se juxtaposer et superposer des maisons individuelles. Et contrairement au fantasme koolhaasien qui illustre la dichotomie entre la diversité programmatique et spatiale de l'intérieur des tours et leur enveloppe homogène, SITE veut réintégrer Suburbia dans la ville de Manhattan, qui était au cours des années 1970 comme pratiquement toute ville américaine abandonnée de la middle class. Ces deux projets – la villa urbaine d'Ungers et le Highrise of Homes de SITE – révèlent alors deux approches formelles différentes dans la même finalité de surmonter la contradiction entre individualité et densité : l'une qui tend vers un objet résolument singulier comprenant des logements différents les uns des autres ; l'autre qui tend vers un objet qui expose la diversité des différents logements.





Wohnhausentwurf K.F.Schinkel 1798



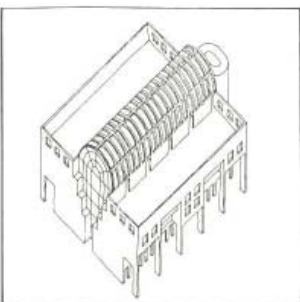
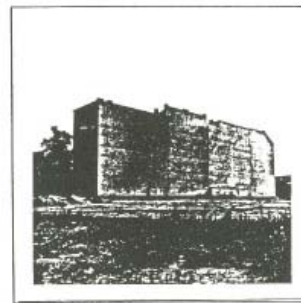
Villa Pflug von E. Knoblauch 1859



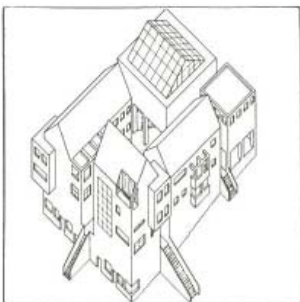
Haus Victoriastrasse 9 von F.Hitzig 1858



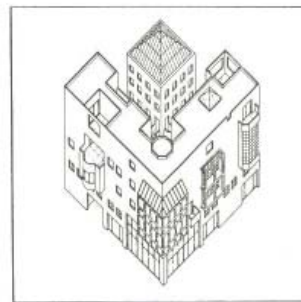
Villa Rosenberg 1902



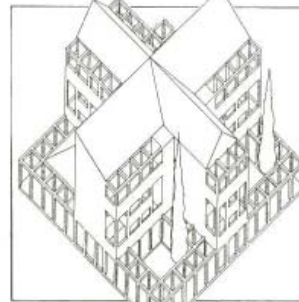
Villa mit Kaufpassage



Villa mit internen Platz



Eckvilla



Kreuzvilla Pergola

09_Îlot-maisons

J.J.P. Oud, Tusschendijken, Rotterdam
1920

10_Hybridation

OMA - Rem Koolhaas, Wohnhaus am
Checkpoint Charlie, Berlin 1987-89

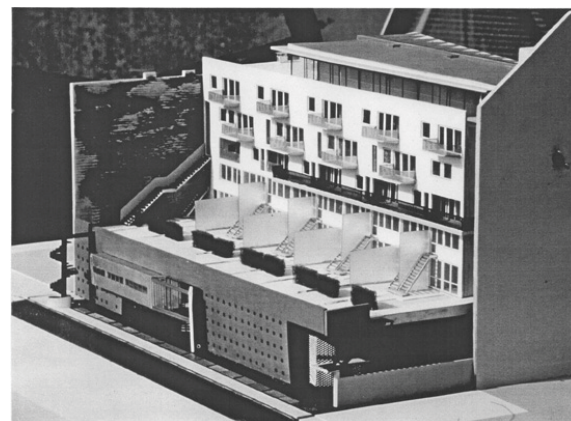
11_Espace commun

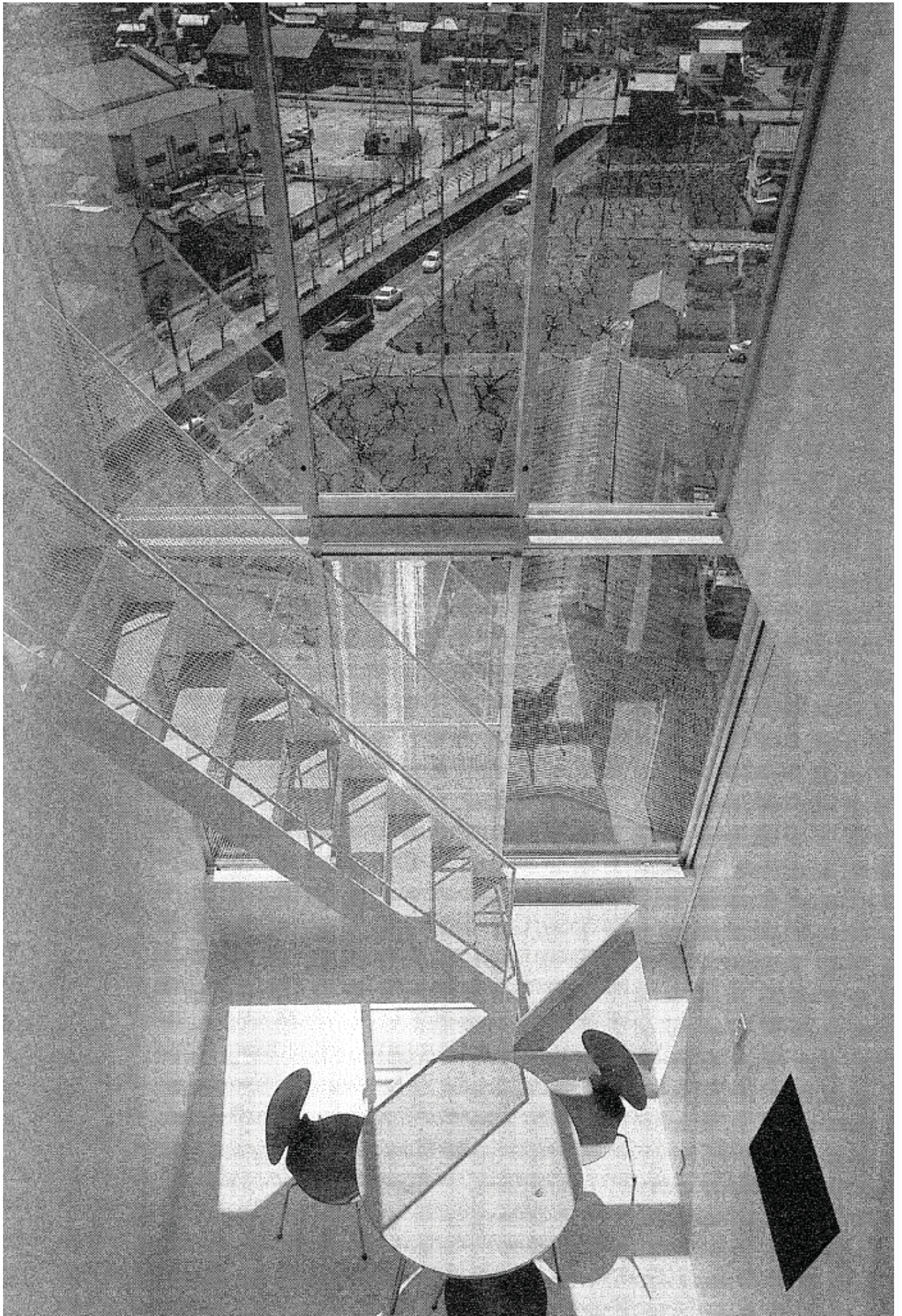
Kazuyo Sejima, Logement à Gifu, Japon
1994

Expérimentations actuelles

On ne peut que spéculer si Ungers avait accepté d'autres typologies qui expérimentent le même thème, mais en élargissant le champ d'objets singuliers on peut retracer une généalogie de logements à la fois individuels et denses, utile pour la culture post-fossile. Un des premiers bâtiments de Rem Koolhaas, le logement collectif pour l'IBA à Berlin (1987-89 / fig. 10) qu'il appelle Wohnhaus am Checkpoint Charlie (« Maison habitable au Checkpoint Charlie »), fait référence à deux icônes de l'architecture moderne : l'Unité d'habitation de Le Corbusier et Tusschendijken de J. J. P. Oud (fig. 09). D'un côté, Koolhaas reprend la forme de l'emblème corbuséen, une barre munie de fenêtres en longueur, mais la détourne en l'habillant de pâte de verre noire, en superposant une toiture en forme de voile, et en la plaçant en retrait par rapport aux immeubles avoisinants. De l'autre côté, il crée au sein de cette barre une diversité de logements, semblable au projet de Oud. Sur une énorme plate-forme qui devait couvrir des équipements douaniers du passage frontalier du Checkpoint Charlie, Koolhaas pose d'abord des maisons avec jardins, puis des duplex et une série de « logements à cursive », et enfin des penthouses. L'architecte néerlandais crée ainsi un objet singulier, une barre qui ferme l'îlot, mais se met en retrait par rapport à la rue et expose ainsi clairement son caractère singulier, et qui intègre une diversité de typologies de logements.

Ce travail de requalification de la barre est avancé par Kazuyo Sejima en 1994 à Gifu au Japon (fig. 11 et 12). « Nous n'avons pas envisagé une imagerie spécifique de la famille quand nous avons dessiné les logements. En partant de la conviction qu'il existe





12_Plots

Harmonic Masson, 61 Logements sociaux, Paris, 12e arr. 2013,
Plan d'un étage courant

13_Diversité

Kazuyo Sejima, Logement à Gifu, Japon 1994

14_Maison-Jardins

Harmonic Masson, 61 Logements sociaux, Paris, 12e arr. 2013

15_Strates

Harmonic Masson, Logements sociaux, Paris 2013

16_Villas Urbaines

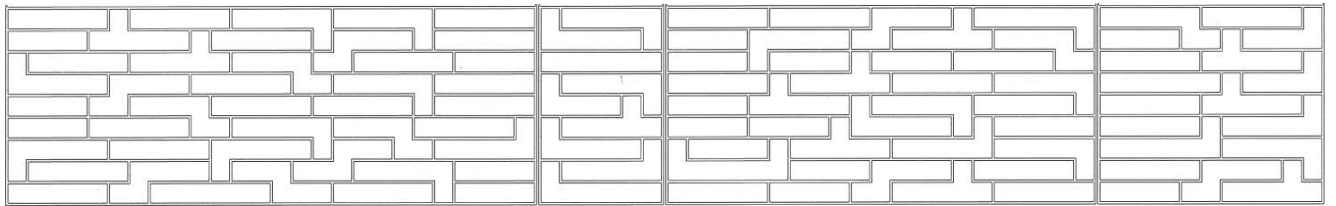
Gigon Guyer, Logements à Susenbergstrasse, Zurich 1998-2000

17_Barre recodifiée

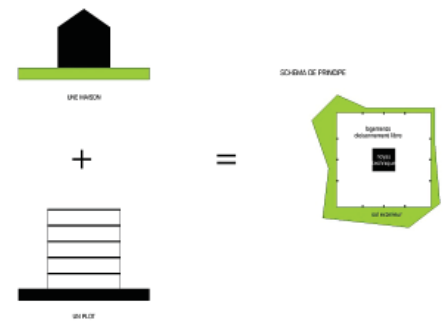
Gigon Guyer, Logements du Brunnenhof, Zurich 2003-07

18_Immeuble-maisons

Hondelatte Laporte, Îlots 1, Bordeaux, 2002-2009



divers styles de vivre ensemble, notre définition d'une unité part d'une chambre et non pas d'un foyer. Nous avons ainsi produit des différents logements en section en reliant ces unités de chambres en de multiples combinaisons, ce qui donne à chaque logement la possibilité d'un différent style de vie. » (09) En offrant à chacun des 107 logements sa propre loggia, cette barre très fine représente un objet singulier qui expose cette diversité des logements. Un peu plus tard à Zurich, Annette Gigon et Mike Guyer ont expérimenté ces deux variantes de logements collectifs : la villa urbaine dans la Susenbergstrasse (1998-2000) / fig. 16) et la barre au Brunnenhof (2003-07 / fig. 17). Si les trois complexes de logements à Susenbergstrasse se présentent comme des maisons particulières, ce qui est intensifié par un choix très particulier de couleur, la barre du Brunnenhof se présente comme un objet singulier avec une gamme de couleurs qui se transforme subtilement. (10) Ces logements sociaux contiennent une multiplicité d'appartements, chacun également muni d'une loggia. Gigon Guyer ont groupé ces deux barres, labélisées avec le certificat « Minergie », autour de plusieurs équipements collectifs, une salle de jeu et de fête, une crèche et une maternelle. Plus récemment, deux exemples en France expérimentent l'idée de combiner logement individuel et collectif. À Bordeaux, Raphaëlle Hondelatte et Mathieu Delporte relient des maisons en une masse sur rue intégrant des locaux commerciaux tout en distinguant les excroissances en hauteur comme s'il s'agissait de cabanes jetées sur le complexe (fig. 18). Au cœur d'îlot, la même sensation est variée – des maisons unifamiliales sont posées sur pilotis ce qui libère un énorme jardin commun (fig). À Paris, Gaëlle Hamonic et Jean-Christophe Masson tentent de don-



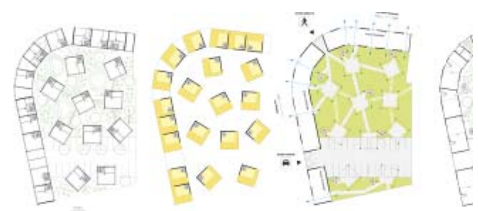


aux,

ner à chacun de leur logement social un jardin comme s'il s'agissait de pavillon de banlieue (fig. 12 et 14). Autour de leurs deux plots de logements ils conçoivent un ruban vert continu qui offre cet espace extérieur à chaque logement et fait du complexe deux objets bien singuliers.

Baugruppen

Depuis les années 1990, la tendance vers le partage s'est également projetée sur le processus de réalisation de logements. Déçus des réalisations conventionnelles et normées des promoteurs et partant de l'idée d'équipements partagés, les maîtres d'ouvrage particuliers se regroupent, pour réaliser ensemble de l'habitat en auto-promotion. C'est un phénomène qui s'est déclenché à Fribourg et Tübingen en Allemagne, en contrepartie à l'abandon des programmes sociaux en Allemagne, et qui devient de plus en plus populaire en France. « Les Baugruppen sont urbains, partagent un sens de la communauté et des valeurs écologiques [...] et font office de bouée d'ancrage, d'assurance-vieillesse. C'est un mode d'habitat, où l'on peut envisager de vieillir en compagnie. Les membres s'associent à tous les âges, selon des configurations familiales diverses, en couple, à plusieurs ou seuls. On y trouve souvent des jeunes familles pour lesquelles l'idéal n'est plus de vivre dans une maison individuelle de banlieue. » (11) L'habitat en autopromotion ne reflète non seulement la tendance sociétale vers de multiples communautés, mais il répond également à ce phénomène du vieillissement démographique et d'une situation extrêmement diachronique pour le marché immobilier qui en découle. Surtout en



19_Variations

Roedig Schoep, Ten in One, Habitat en autopromotion, Plan des étages courants, Berlin 2003-05

20_Façade commune

Roedig Schoep, Ten in One, Habitat en autopromotion, Façade principale, Berlin 2003-05

21_Individualité

Roedig Schoep, Ten in One, Habitat en autopromotion, un appartement, Berlin 2003-05

22_Partagé

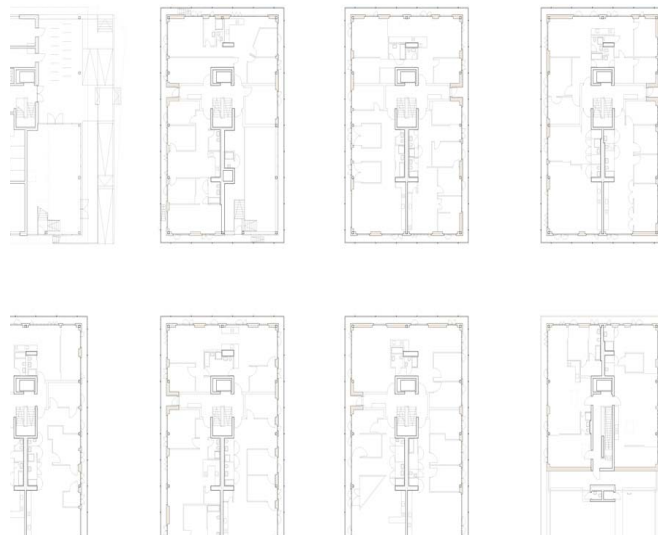
Heide & von Beckerath, Jesko Fetzer, R 50, Habitat en autopromotion, Salle commune, Berlin 2010-13

23_Objets communs

Heide & von Beckerath, Jesko Fetzer, R 50, Habitat en autopromotion, Berlin 2010-13

24_Individualité

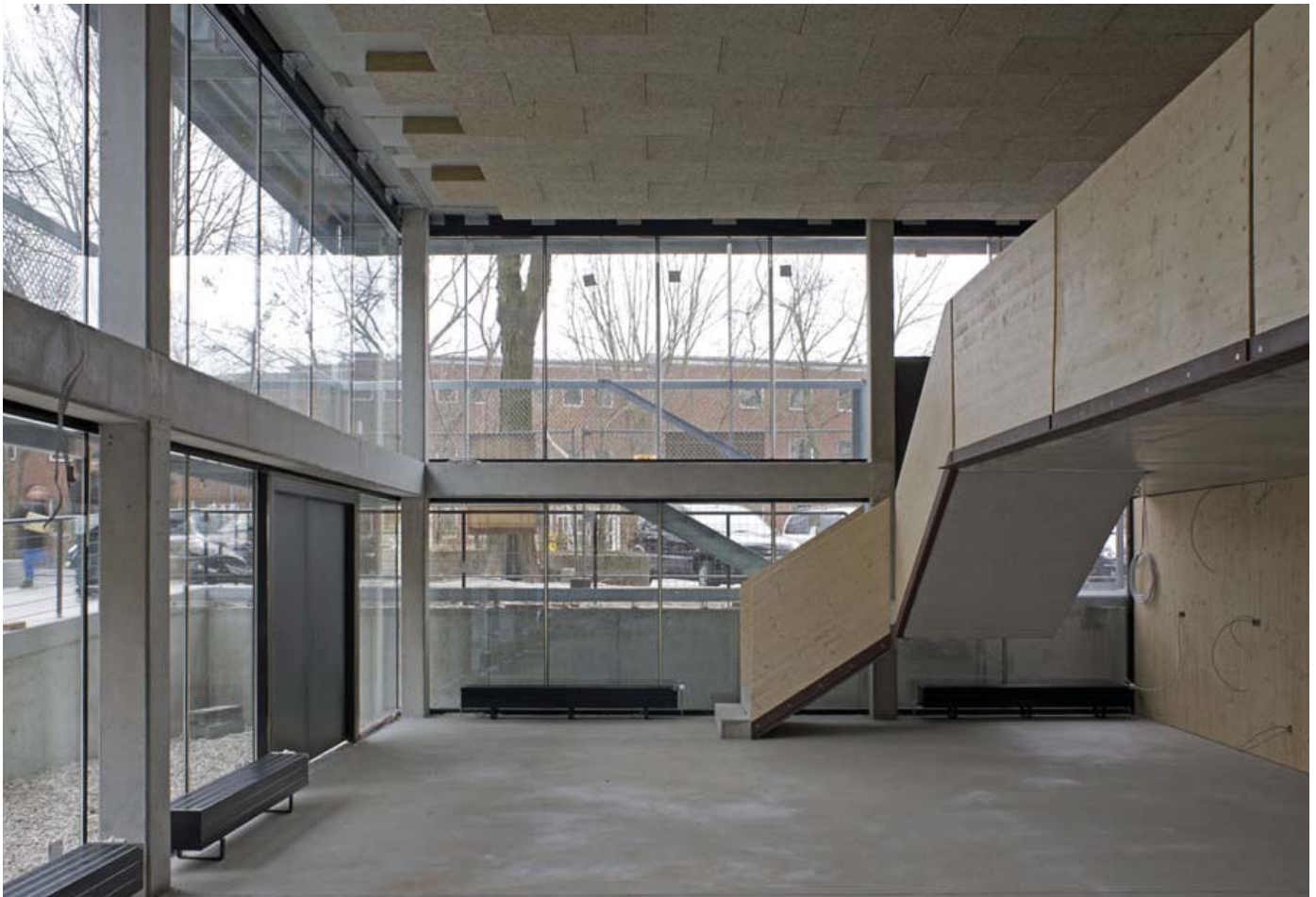
Heide & von Beckerath, Jesko Fetzer, R 50, Habitat en autopromotion, un appartement, Berlin 2010-13



Allemagne, le parc immobilier urbain gagne de valeur, alors que les maisons suburbaines ou villageoises en perdent. Ces maisons, souvent habitées par la génération des Baby-boomer des Trente Glorieuses qui a justement cherché ce contexte périurbain, passent en héritage à la génération de leurs enfants ou arrière-enfants qui cherchent un contexte plus urbain ou qui veulent se construire leur propre espace familial et vendent ces maisons des années 50 ou 60. L'habitat en autopromotion est donc le pari de cette génération de ne pas tomber dans le même piège. Par conséquent, la parcelle urbaine apparaît de nouveau comme « le lieu qui satisfait les désirs en faveur de nouveaux modes d'habitat et de travail » (12).

Deux réalisations berlinoises, dérivées du fantasme de SITE et son Highrise of homes, nous paraissent intéressantes (car, c'est vrais aussi que beaucoup de groupes se fâchent, ce qui n'est l'objet d'aucune étude...). Achievé en 2005, l'immeuble du Baugruppe « TenInOne » se présente comme « une superposition de maisons familiales » (fig. 19 et 20), non pas visuellement, mais structurellement : chacun des dix appartements est conçu différemment ; il y a le type « loft » sur un niveau et des duplex avec des chambres à l'étage. Le carrelage comme le parquet varient dans chaque appartement, aussi bien que l'emplacement des salles de bain et des cuisines. L'usage de la cour plantée est commun ainsi que celui de la toiture-terrasse qui comporte un appartement pour les visiteurs. L'absence de frais d'agence et la réalisation par les habitants d'une partie des prestations de second-œuvre font que le coût total revient extrêmement bon marché : 1600 € par mètre carré y compris le terrain. (13) Achievé tout récemment, l'immeuble R50, conçu par Jesko Fezer et Heide & von Beckerath à Berlin-Kreuzberg (fig. 22 - 24) contient 19 logements individuels ainsi qu'un bon nombre d'espaces communs. Contrairement à « TenInOne », R50 représente un objet solitaire de six étages. Une structure très simple en béton armé, une infrastructure réduite et parfois ouverte, une façade parfaitement modulable, ainsi que des bal-





cons filant tout autour de l'objet offrent aux habitants une grande flexibilité d'aménagement. Le processus de planification par définition participatif et ouvert a ainsi mené vers un objet à la fois très hétérogène quant à l'aménagement intérieur et homogène quant à son aspect extérieur – dans le sens de la villa urbaine. Les habitants se partagent à côté du jardin et des espaces de circulation une salle commune s'élevant sur deux niveaux, une buanderie, un atelier, ainsi qu'une toiture-terrasse avec une cuisine d'été.

Le partage devient de plus en plus populaire et se projette même sur l'espace intime. La société Airbnb (comme les sociétés Sejourning, Morning Croissant ou Wimdu / fig. 25) a professionnalisé la location « de canapé » chez des particuliers à des voyageurs qui n'ont plus envie d'aller dans des hôtels ou des auberges de jeunesse. Ce phénomène ne s'explique pas uniquement par une économie des coûts d'hébergement, mais par une recherche et envie de contacts sociaux – les hôtes et les voyageurs s'échangent sur leurs villes respectives, s'invitent mutuellement, prennent leur petit déjeuner ensemble, etc. Et aussi par la renaissance de la confiance, car le contrat entre les hôtes et les touristes se base sur la confiance entre des inconnues. Les chiffres d'Airbnb montrent à quel point ce phénomène est devenu populaire : en 2012, la société fondée en 2008 à San Francisco a passé les 10 millions de nuitées réservées, seulement quatre mois après avoir passé les 5 millions, et propose ses services dans 30 000 villes.



25_Partage

Publicité d'Airbnb

26_Collectif

Métro à Grenoble dans les années 1930

27_Retour

Métro à Grenoble en 2000

28_Futur

Train pneumatique, fiction de 1974

29_Pari

Aramis, présentation du projet en 1972

30_Hybride

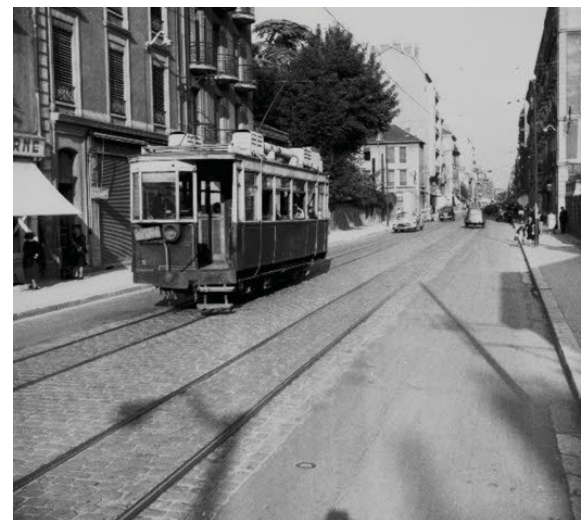
Mettis à Metz 2013

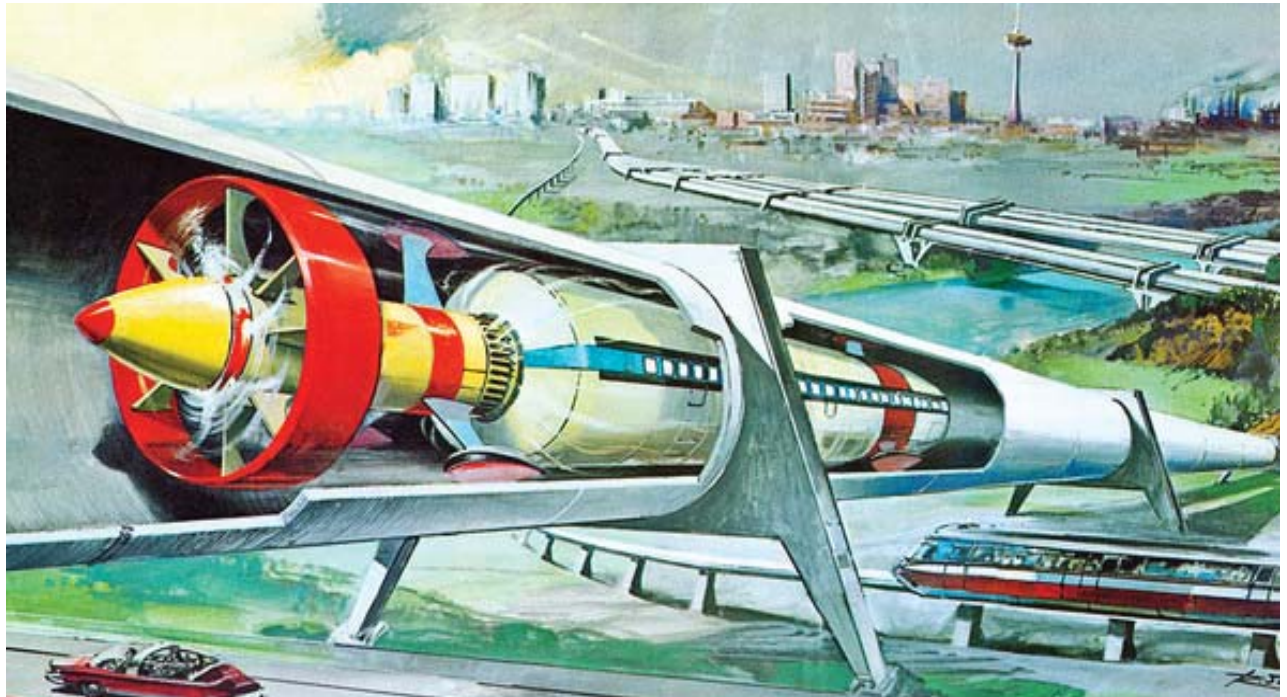
29_Futur

Hyperloop

Mobilité individuelle et partagé

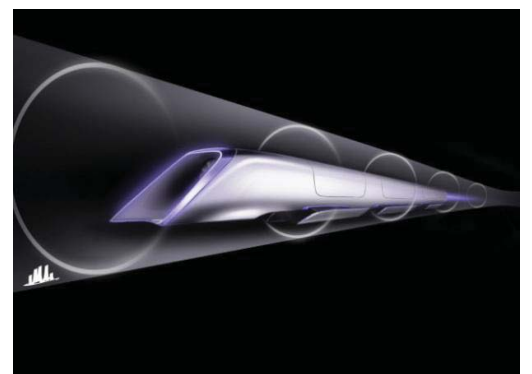
Depuis les années 80 et 90, au moment où le discours sur les villes européennes mise davantage sur la reconstruction des centres-villes historiques et vise à en enlever la voiture, les transports en commun rencontrent un nouvel intérêt. En France, les lignes de tram qui ont été pratiquement toutes arrêtées pendant les Trente Glorieuses, (14) l'époque de l'urbanisme-automobile entropique (à Grenoble en 1952, à Toulouse en 1957, à Bordeaux et Lyon en 1958, à Strasbourg en 1960, à Dijon en 1961...), et sont actuellement reconstruites (à Nantes depuis 1985, à Grenoble depuis 1987, à Paris depuis 1992, à Strasbourg depuis 1994, et toutes les autres villes françaises depuis les années 2000). De nouveaux types de tram plus souples et moins coûteux, comme le tram-bus ou le tram sur pneus, sont expérimentés à Caen et Clermont-Ferrand, et aussi dans notre territoire à Metz, où le tram-bus est appelé Mettis (fig. 30). À Casablanca, on peut observer comment le tram refaçonne l'espace public et contribue à une modernisation douce des quartiers avoisinants. D'autres villes comme Athènes, qui n'ont jamais eu de métro, commencent dans les années 1990 à en construire pour faire face à la pollution et aux bouchons qui en avaient fait des villes invivables. Cette renaissance des transports en commun implique également de nouvelles typologies, comme le téléphérique qui existe à Medellin en Colombie, et qui est également expérimenté en France, dans le plateau de Saclay, et dans notre territoire, au Luxembourg, pour relier la nouvelle ligne de train en provenance de Metz au plateau de Kirchberg. Ces métro-câbles présentent une alternative particulièrement intéressante parce qu'ils rattrapent leur relative lenteur (avec une vitesse de 18 km par heure) par une trajectoire linéaire, sans obstacle, est parce que leur coût est relativement faible. À côté du Tram, l'actuelle expéri-





mentation des transports en commun reprend d'autres typologies qui ont été développées ou imaginées auparavant, et qui pourraient enfin rencontrer du succès. Le VAL – métro sur pneus entièrement automatique – développé à la fin des années 1960 par des chercheurs de l'université de Lille qu'on connaît des aéroports de Roissy et Orly, (15) et l'Aramis, l'agencement en rames automatisées de modules indépendants en stations, développés par Matra de 1972 à 1987 pour la circulation de Paris (fig. 29). Le Personal-Rapid-Transit (PRT), qui sera prochainement expérimenté à Masdar City, introduit dans le transport en commun l'individualité des trajets 31 et 32). Des cabines automatisées pour quatre à six voyageurs transporteront les passagers le long d'un réseau magnétisé pour atteindre leur destination individuelle. En août 2013, le milliardaire américain Elon Musk présente son projet de Hyperloop, un double tube dans lequel se déplacent des capsules de 28 personnes à une vitesse de 885 km par heure sur un coussin d'air, comme alternative au train à haute vitesse, prévu actuellement pour relier plus rapidement San Francisco à Los Angeles (fig. 29).

Dans le même temps, l'automobile devient de plus en plus verte. Même si l'industrie automobile a commencé ses recherches sur la voiture post-pétrole tout de suite après la première crise du pétrole, aujourd'hui, plus de trente ans après, cette transition est devenue réalité. Après le succès de Toyota des moteurs hybrides (essence-gaz), et les premières expérimentations de Renault sur l'électrique, tous les fabricants d'automobiles affichent leurs modèles électriques ou de gaz en premier lieu de leur site internet et de leurs campagnes publicitaires. Audi présente son modèle hybride « A3 tron » (gaz-essence ou électrique-essence) d'une consommation de 1,5 litre sur les cent kilomètres parcourus. Quant à BMW, leur modèle i3 entièrement électrique arrive, selon les





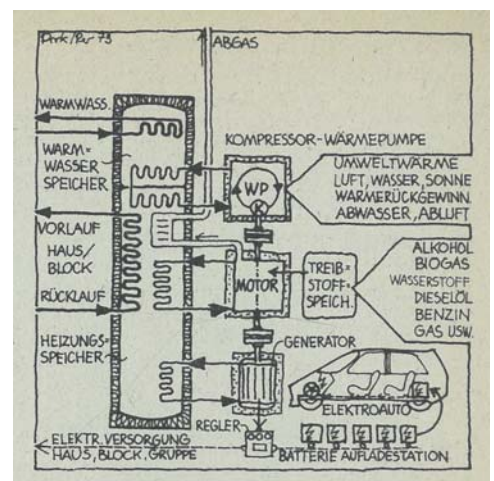
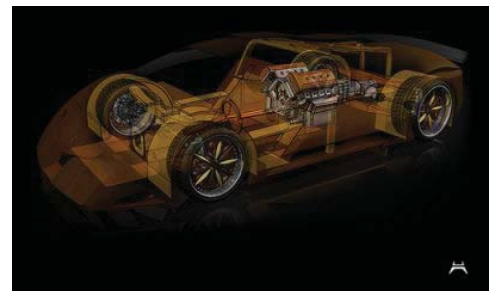
31_Collectif individualisé
PRT à Masdar, Systemica et 2getthere 2008

32_Smart Grid
PRT à Masdar, station des PRT et réseau des chemins, Systemica et 2getthere 2008

33_Retour
Expérimentation de voitures en bois, université de Kassel 2013

34_Cycle
Ökologisches Bauen, cycle entre voiture et chauffage de cogénération, 1980

indications du fabricant, a une autonomie de 250 km. Mais les ingénieurs d'automobile n'expérimentent non seulement des voitures qui ne consomment plus de pétrole, mais également des carrosses dont la matière est entièrement renouvelable. Après les modèles d'Audi en aluminium des années 1990, les voitures pourraient être, comme à l'époque préindustrielle, à nouveau constituées de bois (fig. 33). Ainsi, la voiture pourrait être bientôt entièrement verte : d'une énergie grise nécessaire à la fabrication de l'automobile qui tente vers zéro, à zéro perte de matière lors du processus de recyclage (ce qui est déjà pratiquement le cas), en passant par une consommation d'énergie renouvelable (si leur électricité provenait entièrement de typologies renouvelables). De plus, les voitures seront bientôt enfin – car ces idées existent aussi depuis la fin des années 1970 (fig. 34) – reliées à d'autres consommateurs d'énergie comme les chauffages. Volkswagen et le prestataire d'énergie renouvelable Lichtblick se sont associés pour résoudre le problème du stockage d'énergie ou plus précisément de l'autonomie des batteries électriques. Ainsi, ils mettent en synergie la voiture électrique avec les chauffages de cogénération qui se renvoient l'énergie quand l'autre en a besoin. Cette intégration de la mobilité électrique dans des réseaux plus large est encore plus avancée par la société californienne Better Place qui relie fabricants de voitures aux producteurs de batteries comme aux fournisseurs d'énergie renouvelable et au secteur public, afin d'organiser les installations des relais de recharge et la location de batteries dans les villes sur la base de smart grids. Dans le même temps, le phénomène du partage s'est également transposé sur le champ de la mobilité : après vélib', il y a autolib', et simultanément les jeunes se déplacent de plus en plus en covoiturage. Le car-sharing qui rencontre un grand succès en Allemagne garde l'esprit individuel des voitures – il s'agit là de voitures du marché comme de Mini Cooper décapotable – et propose de les partager. Les utilisateurs peuvent voir sur téléphone portable par une application spécifique dans quelle rue se trouve une voiture à disposition, ce qui évite les bornes de stationnement. Si le transport en commun adopte des caractéristiques de plus en plus individualisées, la mobilité individuelle peut maintenant se partager.



35_Fétichisme écologique BMW i8

36_Covoiturage Prospective IBA Sachsen-Anhalt 2010

37_Collectivités Rassemblement de la scène alternative dans une cour d'une caserne à loyer squattée à Berlin-Kreuzberg à la fin des années 1970

La voiture qui brûle de l'essence et fabrique des émissions CO2 se transforme alors dans un véhicule de plus en plus écologique et en synergie avec d'autres producteurs et consommateurs d'énergie. Mais quelles conclusions à en tirer pour l'urbanisme ? On peut d'ores et déjà se poser la question si la politique de densification est toujours adaptée pour une voiture qui serait entièrement verte, même si la très grande majorité des 60 millions de voitures actuellement enregistrées en Allemagne ne le sont pas encore ? Puisqu'un système plus étalé assure une plus grande fluidité (contrairement à la situation actuelle de Paris intra-muros), il restera certainement la question du confort, l'envie d'éviter les bouchons, les obstacles qui amène le véhicule à sa destination.

Une nouvelle alternative

Les Baugruppen, Airbnb et le Car-sharing sont des phénomènes qui témoignent d'une nouvelle tendance du partage comme alternative à la société de consommation toujours basée sur la croissance quantitative, la déperdition de matière et l'entropie. Mais ces « sociétés de société », pour solliciter le terme de Niklas Luhmann (16), sont libérées du pathos révolutionnaire des communautés alternatives post-68. Contrairement à ces collectifs, cette nouvelle tendance du partage ne cherche pas à exorciser l'individualisation et à effacer l'intime. Ce changement culturel est clairement visible dans la vie des cours berlinoises qui étaient dans les années 70 et 80 le lieu des collectifs post-68. C'est là où la scène alternative s'est manifestée contre la politique de modernisation par les *Instandbesetzung* (un squatte qui répare l'immeuble insalubre de manière douce / fig. 37), où elle a organisé des concerts et des fêtes d'enfants. Ces activités sont toujours très vivantes, mais déchargées d'idéologie et sans cette confusion avec l'intimité des participants. Un urbanisme post-fossile doit penser les deux en même temps : l'individualité comme gain de liberté et le partage comme acte de plaisir.





Notes

- 1_ Georg Simmel, "Die Großstädte und das Geistesleben", in G. S., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Tome 1, pp. 116-131. Publié en français dans une version réduite sous le titre de "Individualité et impersonnalité", in Pierre Ansay et René Schoonbrodt (dir.), *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, AAM, Bruxelles 1989, pp. 270-279.
- 2_ Frank Lloyd Wright, *Hémisphère solaire 1944-48*.
- 3_ Thomas Sieverts,
- 4_ Peter Sloterdijk, "Stadt-Energetik", in Arnold Klotz et al. (dir.), *Stadt und Nachhaltigkeit. Ein Diskurs*, Springer, Vienne New York 2002, p. 22.
- 5_ Ibid, p. 24.
- 6_ Oswald Mathias Ungers et al., *La ville dans la ville. Berlin : un archipel vert*, réédité par Florian Hertweck et Sébastien Marot, Lars Müller, Zurich 2013 (1977), p. 114-115.
- 7_ Ibid, p. 110.
- 8_ Rem Koolhaas, *New York Delire*, Editions Parenthèses, Marseilles [1978] 2002, p.83.
- 9_ Kazuyo Sejima, "Gifu Kitagata Apartment, Kitagata, Gifu, 1994-2000", in *GA Architect*, no 18, ADA Edita, Tokyo 2005, p. 52
- 10_ Gigon Guyer ont travaillé pour les deux projets avec l'artiste Adrian Schiess.
- 11_ Doris Kleilein, "Les Baugruppen: l'habitat en auto-promotion", in Ewa Bérard et Corinne Jaquand (dir.), *Architectures au delà du Mur 1989-2009. Berlin, Varsovie, Moscou*, Picard, Paris 2009, pp. 227-229.
- 12_ Ibid, p. 229.
- 13_ Ibid, p. 231.
- 14_ Toutes les villes françaises ont arrêté leurs lignes de tram autour de 1960 à l'exception de Lille, Marseille et Saint-Etienne. Paris a déjà arrêté ses trams en 1938.
- 15_ En 1971, l'équipe de Robert Gabillard dépose le brevet portant sur le métro automatisé (pour le trajet Villeneuve-d'Ascq-Lille, d'où l'acronyme VAL). Voir à ce propos *Arch+*, "Post-Oil City. Die Geschichte der Zukunft der Stadt", no 196/197, pp. 84-85 ; Bruno Latour, *Aramis or the Love of Technology*, Cambridge Massachusetts 1996.
- 16_ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Francfort 1997. Voir aussi en français de Niklas Luhmann, *Systèmes sociaux. Esquisse d'une théorie générale*, Presses de l'Université Laval, Laval (1984) 2011.

PRODUCTION



RECYCLAGE

PRODUCTION ET RECYCLAGE

Entretien de Werner Sobek avec Florian Hertweck & Elke Mittmann

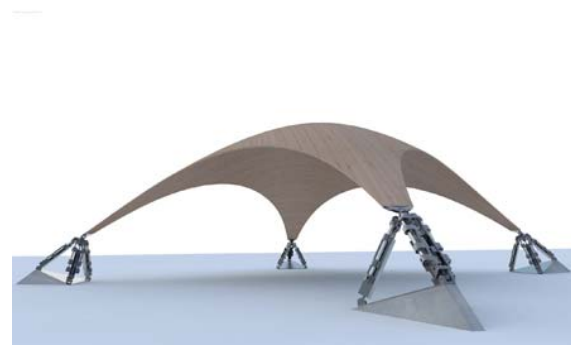
Nous nous rencontrons dans son agence de Stuttgart. Il rentre juste d'une assemblée à l'université où il travaille en ce moment sur une construction expérimentale avec une structure ultralégère : une coque de bois de seulement 4 cm d'épaisseur, mais ayant une portée de 10m - la construction de bois la plus fine du genre qui n'ait jamais été encore construite. Normalement une telle construction aurait déjà du mal à tenir debout, et encore plus à résister au vent et à la neige. Mais comme l'équipe de Werner Sobek conçoit la coque comme une superposition de couches composites sensibles qui rendent possible une résistance de la structure à diverses situations de charge, cette construction ultralégère peut être réalisée. Werner Sobek - né en 1953, à la fois ingénieur et architecte, depuis 1994 professeur à l'université de Stuttgart où il fut nommé à la chaire de Frei Otto, puis à celle de Jörg Schlaich qu'il a regroupées en créant l'Institut pour la construction légère et le design conceptuel (« Institut für Leichtbau Entwerfen und Konstruieren » ILEK) - appelle cela « construire avec de l'énergie ». Sa propre habitation à Stuttgart, nommée R128, est la représentation parfaite de sa philosophie de la construction éphémère : complètement autonome sur le plan énergétique, sans émissions de CO2, intégralement recyclable. Werner Sobek est lui-même souvent en déplacement : il a des agences à Francfort, Londres, Istanbul, Moscou, New-York, Sao-Paulo et Doubaï; parallèlement à son enseignement à Stuttgart, il est aussi titulaire de la chaire Mies van der Rohe au IIT (« Illinois Institute of Technology ») de Chicago. Werner Sobek travaille actuellement sur divers grands projets, entre autres avec Rem Koolhaas, Ben van Berkel, Helmut Jahn, Christoph Ingenhoven, Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton ainsi que Zaha Hadid.

01_Ultraléger

Werner Sobek (dir.), ILEK, Structure en bois ultralégère, Stuttgart, 2012

02_Léger

Frei Otto et Joachim Langner, Salle polyvalente, Mannheim, 1975 (détruite)



03_Positivisme en questionDennis Meadows et al., *The Limits to Growth*, 1972**04_Délire**

Publicité pour la Jeep Grand Cherokee

05_Masse

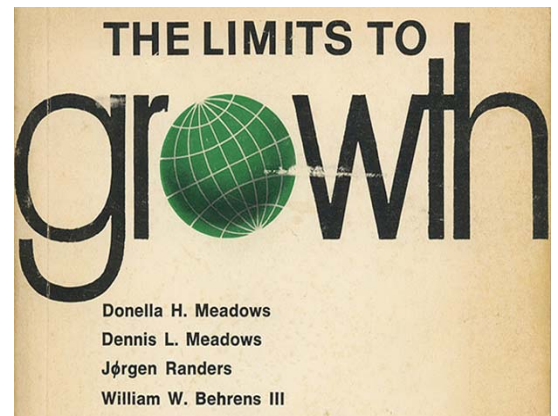
James Stirling, Staatsgalerie, Stuttgart 1982

Florian Hertweck : Werner Sobek, vous avez étudié au milieu des années 70 à Stuttgart auprès de Frei Otto et de Jörg Schlaich lorsque les limites de la croissance furent mises en question...

Werner Sobek : Le premier rapport du Club of Rome « Halte à la croissance ? » m'a profondément influencé. Un proche de la famille m'en a fait cadeau peu de temps après sa parution en 1972 et je l'ai littéralement dévoré. Ce rapport a donné lieu à de vifs échanges entre élèves; mais la société l'a aussi vite classé dès que la crise énergétique fut passée. Une observation était intéressante : si on parlait encore pendant la crise énergétique de petites voitures légères et de nouvelles techniques qui permettraient de faire baisser la consommation, l'évolution s'est faite immédiatement après dans le sens diamétralement opposé. Des carrosseries toujours plus grandes avec des moteurs toujours plus puissants, pour arriver au délire actuel des « SUV ».

FH : Et en architecture, le postmodernisme, à cette époque, faisait son entrée triomphale. C'est précisément dans votre ville que la construction de la Staatsgalerie de James Stirling (1979-84) marqua à proprement parler la création du manifeste d'un postmodernisme éclectique qui évacua totalement les questions énergétiques. Avez-vous donc pu riposter en vous passionnant pour la naissance du high-tech ? Vous intitulez bien une de vos conférences « high-eco-tech ».

WS : J'ai suivi avec intérêt la naissance du high-tech – mais l'ai mise aussi en question dès que j'en eus pris connaissance dans le cadre de l'aperçu très sommaire dont nous disposions alors en tant qu'étudiant. Certes, le Centre Pompidou fut construit, ce fut un événement. Et ce fut une expérience importante. Et pourtant, je me demandais déjà à cette époque si, par exemple, l'agrandissement massif de la surface du bâtiment de trente ou quarante fois avait

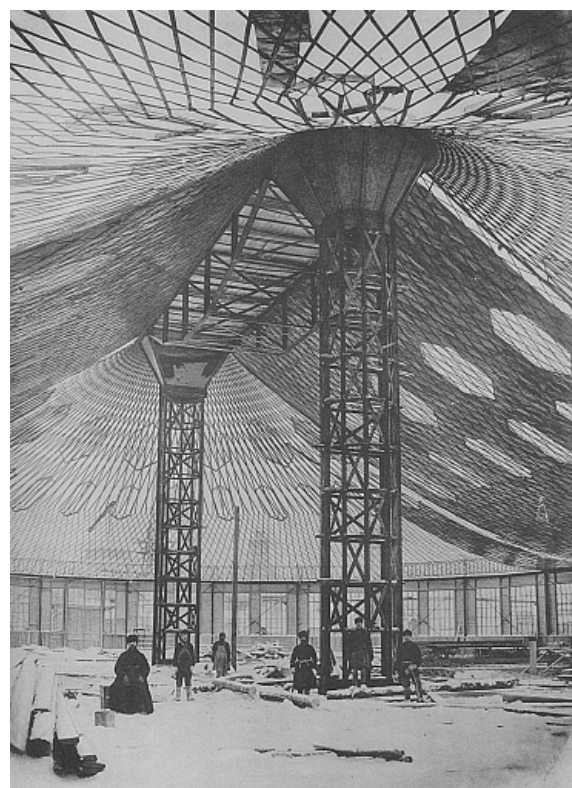


un sens. Je défends la thèse selon laquelle un bâtiment doit pouvoir détenir les éléments de réponse à la question du « pourquoi » de sa construction. Si un bâtiment y parvient tout naturellement, alors, c'est qu'il a toutes ses chances de devenir un classique.

Architectes versus ingénieurs

FH : Une vue très fonctionnaliste des choses....

WS : Non, car vous devez rapprocher cette conception de ce que Ernst Bloch appelle la tentative de production du foyer humain, d'envelopper ou abriter l'homme. D'une beauté qui est imposée ou même rajoutée, qui n'opère pas par des éléments décoratifs, mais qui n'émerge qu'au moment où ce quelque chose en instance d'être construit trouve sa logique intrinsèque. Ce qui se produit par exemple dans bien des constructions minimalistes : quand on allège les choses de plus en plus, on arrive alors à un stade où, soudain, elles deviennent magnifiques. C'est une beauté immanente. Je la nomme beauté intrinsèque. La quête d'une logique inhérente et de la beauté intrinsèque qui en résulte, m'a fortement marqué, déjà à l'époque où j'étais étudiant à l'université de Stuttgart. Et j'en ai eu une expérience multiple puisque, en plus de mes études d'ingénieur du bâtiment, je me suis intéressé à des matières complémentaires comme la géodésie, la construction aéronautique et au design de carrosserie. À l'époque, on pouvait encore assister à tous ces cours sans avoir à produire je ne sais quels justificatifs. Stuttgart était une « uni-versité » dans le meilleur sens du terme, et pas une « mono-versité ». Mais la composante technique n'est qu'une face de la médaille. La quête d'un toit pour l'homme, du bien-être, de la beauté intrinsèque est l'autre, et celle-ci n'apparaît malheureusement pas dans le cadre des études de sciences de l'ingénieur. À l'inverse, dans les études d'architecture, on n'aborde pas suffisamment les composantes techniques. J'ai rapidement pris conscience qu'il me fallait étudier les deux.



06_Démultiplication

Renzo Piano et Richard Rogers, Centre George Pompidou, 1971-77

07_Léger

Vladimir Schuchow, Structure du Pavillon oval, Nischni Nowgorod, 1896

08_Climats

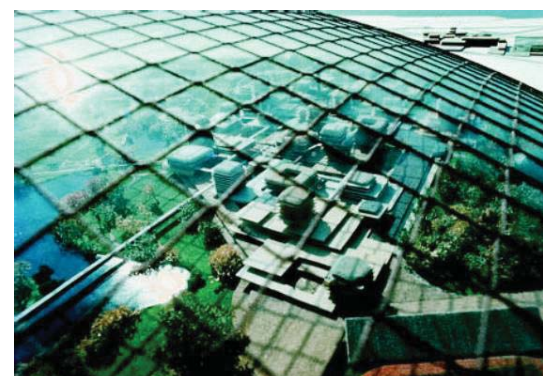
Frei Otto, Essai d'une vision d'avenir, 1961, Richard Buckminster Fuller, Big Geodesic Dome over Manhattan, 1962, Frei Otto, City in the Antarctica, 1971

FH : Et nous arrivons ainsi à la question centrale, à savoir au rôle de l'architecte dans la transition énergétique. L'efficacité énergétique signifie pour la plupart une restriction de la qualité de vie...

WS : ... Oui, c'est ce qu'on croit souvent....

EM : ...ou bien on la considère comme une grandeur physique qu'on peut calculer et lire sur un compteur. Mais il se pose la question de savoir si la mutation énergétique peut éventuellement aussi produire un nouveau langage architectural.

WS : Quand on s'intéresse à l'histoire de la construction légère, on constate rapidement que tous ces projets grandioses des années cinquante et soixante – que ce soient la coupole de Buckminster Fuller au-dessus de Manhattan, la tour de transmission-radio de Vladimir Grigorjewitsch Schuchow ou la ville de Frei Otto dans l'Antarctique – étaient certes enthousiasmants, mais qu'au bout du compte, ils n'ont pour ainsi dire pas influencé la suite de l'évolution de l'architecture. Cela tient aussi au fait que ces géométries du « plus léger possible » exigent une complexité de conception qui est incompatible avec une formation d'architecte traditionnelle. Une étroite coopération avec les ingénieurs, dès le premier stade de la conception du projet, s'avère donc nécessaire. Malheureusement, non seulement on n'apprend pas aux étudiants en sciences de l'ingénieur le travail de conception, et donc aussi de projet, mais on les en éloigne même en partie, avec pour résultat que les architectes et les ingénieurs ont des objectifs différents et des langages différents. Si ces deux disciplines, responsables de la réalisation de l'environnement architectural, continuent à être soumises de la sorte à une formation séparée, voire même complètement divergente, alors l'avenir d'une coopération féconde est compromis, voire même impossible.



09_Sphère

Werner Sobek, ILEK, Sphère en verre ultrafin, 2009

10_Recyclage

Werner Sobek, Maison R128, Stuttgart, 2000

La plupart des architectes ne peuvent pas concevoir des structures porteuses optimales parce qu'ils ne maîtrisent pas suffisamment les prérequis en mécanique statique. Par ailleurs, il n'y a pratiquement pas d'ingénieurs capables de concevoir les contraintes esthétiques d'une structure efficace. – la plupart des ingénieurs se contentent de réaliser l'ouvrage que d'autres ont conçus en amont. Cette incapacité à concevoir un projet en commun qui remonte à cette formation traditionnelle, a pour conséquence que les maisons, qui, à la demande des différents acteurs de la société, doivent être construites de manière écologique, ont l'aspect qu'elles ont.

Quand nous parlons de construction durable, nous évoquons une multitude de critères différents qui, tous, devraient être parfaitement maîtrisés par l'architecte – ce qui, du fait de la complexité du sujet, n'est plus réalisable par une seule et même personne. Jusqu'à maintenant, l'architecture durable a été essentiellement associée à l'économie d'énergie au stade de l'utilisation. Mais cette restriction est totalement inacceptable, et même source de confusions. Prenez n'importe quelle maison ici, dans la région, qui fut construite dans les 20 ou 30 dernières années ; si vous considérez combien d'énergie fut nécessaire à la réalisation de cette maison, et comparez à sa consommation énergétique annuelle, vous obtenez un rapport de 20 à 40. Autrement dit, on a investi de 20 à 40 fois l'équivalent de la consommation énergétique annuelle dans la construction de la maison ! La tentative de faire baisser cette consommation annuelle de quelques points semble presque dérisoire compte tenu de l'énorme investissement de départ. Au cours de ces réflexions, nous devons donc impérativement tenir compte aussi de l'« énergie grise » au moment de ce qu'on appelle la phase du Begin-of-Life.

Nous n'avons abordé jusque-là que l'aspect énergétique. Mais nous devons aussi nous arrêter sur la question des ressources : utilisons-





11_Amalgame

Guy Hamilton, Goldfinger, 1964 / Paroi générique

12_Déconstruction

Pièces d'une Golf 2

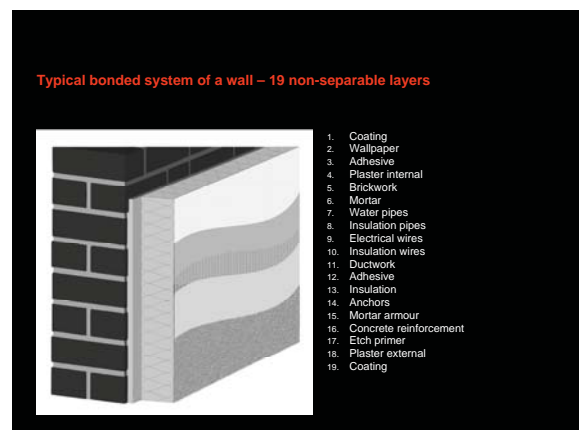
nous les matériaux de construction de telle façon qu'ils peuvent être réinjectés sans problème dans le recyclage en phase de ce qu'on appelle End-of-Life – ou bien produisons-nous des déchets, voire même des déchets toxiques? Cette question a une énorme importance. Si nous continuons à exploiter les gisements de fer mondiaux au même rythme, alors ils seront épuisés dans 70 ans. Pour le cuivre, ce sera déjà le cas dans 20 ans, pour le pétrole dans 25 à 35 ans. Si nous ne rectifions pas le tir rapidement, nous aurons donc très bientôt un problème de ressources également pour les matériaux de base. Conclusion : nos maisons doivent consommer moins d'énergie, tant pour la construction que pour l'utilisation (et ne s'approvisionner, si possible, qu'à des sources d'énergie renouvelable). Mais elles doivent aussi requérir le minimum de matériaux et être complètement recyclables. C'est la ligne directrice à laquelle nous nous tenons dans notre travail (en la transposant aux aspects techniques).

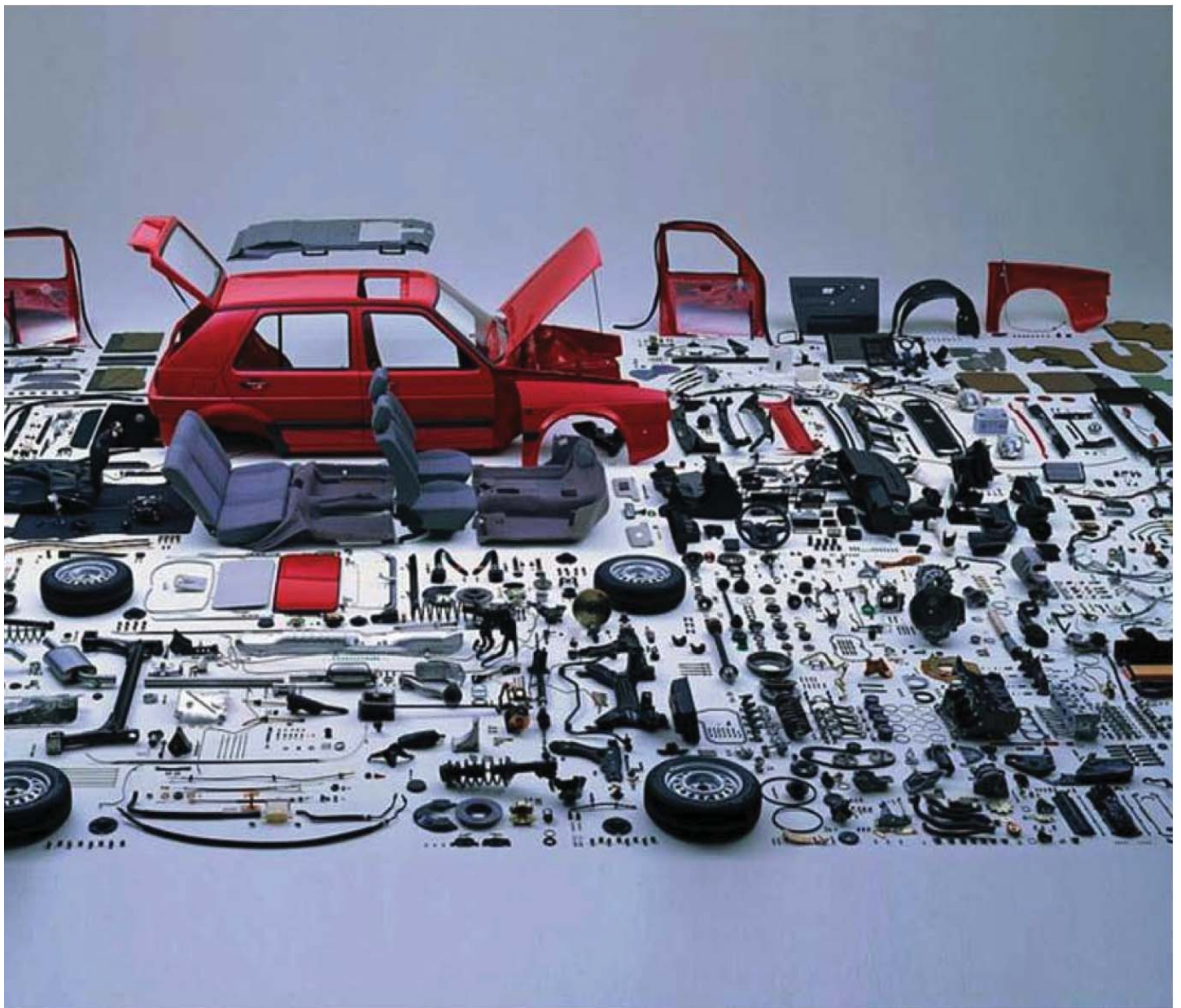
Recyclage

FH : Le recyclage de l'environnement bâti est un des axes majeurs de votre travail. Quand en avez-vous conçu l'idée ?

WS : Au début des années 90. En 1991, j'ai tenu, à ma connaissance, le premier cours mondial sur le recyclage de l'architecture.

FH : Quelles réflexions vous amenèrent à cette notion ? Cela faisait déjà un bon moment que les architectes se préoccupaient de développement durable – mais revendiquer, au début des années 90, le recyclage de notre environnement construit est une démarche tout de même très originale.





13_Parrain

Jörg Schlaich, Tour d'observation Killesberg, 2000

14_Climat

Helmut Jahn, Werner Sobek, Aéroport de Bangkok, 1995-2005

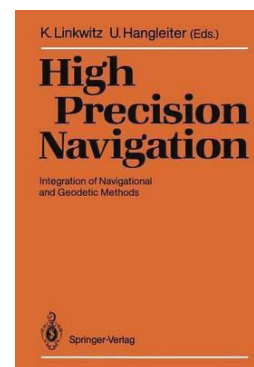
WS : J'ai, moi aussi, longtemps réfléchi à l'origine de cette démarche – et sans aucun doute, cela remonte à mes origines. La Souabe a été une région de grande pauvreté jusqu'à l'invention de l'automobile – pas d'énergie, pas de matières premières, pas d'agriculture particulièrement performante, du fait du terrain beaucoup trop accidenté et des sols beaucoup trop pauvres. Beaucoup de gens ont émigré pour survivre – comme les Souabes du Danube. Ceux qui sont restés ont, à grand coût, rapatrié des minerais et des métaux, les ont transformés, puis les ont vendus dans les régions où l'industrialisation avait déjà commencé : en Allemagne du Nord, dans la Ruhr, en Belgique, etc...Transporter une matière première si loin, puis la rapporter sous forme de produit fini, cela exige d'atteindre un haut niveau de plus-value, ce qui passe nécessairement par la précision et l'innovation. Les gens ont ici toujours respecté le même principe : on ne jette rien ! Et le travail accompli doit être parfait. Au début, Gottfried Daimler a réalisé ses travaux sur le prototype de la première voiture au monde dans une serre à Bad Camstadt. Il commença par apposer au-dessus de l'entrée de cette serre une pancarte où l'on pouvait lire : « Le mieux ou rien ». C'était sa philosophie qu'on retrouve aussi dans bien des proverbes de la région, comme par exemple qu'un pauvre homme n'a pas les moyens de s'acheter un costume bon marché. Je ne peux qu'approuver. Le comportement de la société de gaspillage qui fit son apparition dans les années 60 fut accueilli par une totale





incompréhension, voire même un rejet catégorique de la part des gens de la région où j'ai grandi. Pour des raisons, non pas économiques, mais morales. Un rapport aux choses respectueux et responsable, c'est quelque chose que j'ai vécu comme une évidence positive. Pour moi, c'est une attitude inhérente à la nécessité de survivre, qui m'a conduit à m'intéresser tout particulièrement à la valorisation de l'environnement. C'est, pour moi, un précepte : le rapport respectueux aux choses associé au rapport respectueux aux personnes.

Cette attitude fondamentale coïncida merveilleusement bien avec l'attitude de mes professeurs d'université et avec l'esprit de l'école qui était alors dominant : Frei Otto, le passage de la nature vivante à la nature inerte, de même que la technique dans le domaine de la construction légère ; puis vint Jörg Schlaich, mon maître de thèse qui me transmet les outils de calcul et l'approche technique des choses – ce à quoi Otto n'avait recours que d'instinct. Klaus Linkwitz joua aussi un rôle important en posant les principes d'interdisciplinarité qui m'encouragèrent à élargir tout naturellement mes études à d'autres domaines aussi, en me disant constamment : tu n'en as pas besoin maintenant, mais qui sait dans des années. Cette démarche consistait pour ainsi dire à enrichir sa boîte à outils. Et puis évidemment, Jürgen Joedicke qui réussit à mettre la théorie de l'architecture à dimen-





sion humaine. J'ai pu aborder de nombreux domaines et continuer à les approfondir. Pas à pas, en partant de ma critique du statut de l'environnement bâti – j'aime utiliser ce concept, car plus de cinquante pour cent de l'environnement bâti est dû, non pas à des architectes, mais à des ingénieurs ou à des profanes – j'ai conçu ma méthode : économie de matériaux, produits recyclables, du beau en parfaite symbiose avec l'environnement, offrant à l'homme un toit confortable. Nombreux sont ceux qui, à l'époque, ont considéré que je me fourvoyais, lorsque je me suis mis à faire des conférences sur le recyclage en architecture. Tous pensaient construire pour l'éternité, ce qui rendrait caduques les contraintes de recyclage. Ma position est différente. Je ne sais pas ce qui sera demain encore adapté dans ce que je construis aujourd'hui.



FH : Dans vos conférences et vos exposés, vous aimez montrer l'image d'une voiture démontée en pièces détachées qui, ainsi, peuvent être recyclées selon le tri sélectif. Vous réclamez des procédés comparables pour la construction. Le rôle d'avant-garde de l'industrie automobile vous a-t-il influencé dans votre réflexion, ou bien, avez-vous opéré ce transfert rétroactivement pour rendre vos attentes plus explicites?

WS : J'avais déjà amorcé cette réflexion. En cherchant des moyens pour l'étayer, il allait pour moi de soi qu'il fallait regarder vers d'autres disciplines. J'ai découvert alors un certain nombre de techniques et de conceptualisations fondamentales en industrie automobile – pour être précis : dans le domaine de la carrosserie – et

15_Ultraléger

H G Merz et Werner Sobek, Mémorial Sachsenhausen, 1999-2005

16_Vert

Imaginaire d'une architecture écologique

17_Vert

Maison à énergie plus

en ai tiré des analogies pour la technique de la construction. Pour cela, il fallait confronter l'ingénierie avec de nouveaux schémas de pensée. À l'époque, j'ai introduit le « concept de mode de construction » comme un outil conceptuel indépendant des matériaux utilisés - selon quel procédé opérer un agencement d'éléments pour pouvoir après les démonter sans problème ? La division en :

- mode de construction différentielle
- mode de construction intégrale
- mode de construction intégrante
- mode de construction composite

sous-tend, selon moi, un projet et une construction qui ont recours à un large panel de matériaux. Elle permet une évaluation rapide des caractéristiques relatives à la statique et la construction d'un bâtiment, ainsi que de ses spécificités concernant le montage et – chose qui aurait dû se faire depuis longtemps dans la construction – également le démontage et la politique de recyclage. On a assisté, de ce fait, à un élargissement radical des différents registres, car, soudain, la construction avec du verre, de l'aluminium, des matériaux naturels ou synthétiques ne constituait pas une discipline nouvelle, mais était un dérivé logique de ce qu'on avait fait auparavant avec d'autres matériaux.

Jusqu'à l'introduction du concept de mode de construction, on enseigna constamment des formes et des technologies d'assemblage orientées sur le matériau. Les étudiants finissaient par croire qu'un assemblage par vissage dans une structure métallique était, d'un point de vue phénoménologique, différent du même assemblage dans du bois. Et comme il n'y avait pas d'institut pour la construc-



tion avec du verre ou des matériaux synthétiques, personne ne pouvait travailler avec. Je voulais changer tout ça. Mon approche consistait d'abord, à ne pas me fixer sur le matériau, mais à mettre en avant la question de la forme idéale et de l'assemblage. Par exemple, l'assemblage, peut-il se faire localement ou bien seulement par surfaces entières ? Quelles en sont les implications dans la réalisation de la construction, la statique, le choix du matériau ?

Changement des paradigmes en architecture ?

EM : Pensez-vous que nous nous trouvons, à présent, face à un changement des paradigmes en architecture? Quand on considère l'histoire de l'architecture des 100 dernières années, il s'est produit un changement important de paradigmes qui a vu le jour notamment grâce au fonctionnalisme du Bauhaus et d'autres courants du modernisme, et qui a longtemps orienté la conception architecturale – jusqu'à ce que, à un moment donné, on prenne position contre. Nous trouvons-nous maintenant devant un nouveau changement de paradigmes – non seulement compte tenu de l'épuisement progressif des énergies d'origine fossile, mais compte tenu aussi du fait que l'architecture doit nécessairement y trouver une réponse ? Pourrait-on dire que vos constructions introduisent un changement de paradigmes dans la mesure où le concept de beauté architectonique que vous employez, constitue une unité parfaite avec la technique et devient donc ainsi une sorte d'œuvre d'art globale dans laquelle l'architectonique n'est pas seulement une métaphore de la technique, mais explique et produit pour ainsi dire de manière immanente le sens qui lui est inhérent ? Un changement de mentalité allant dans ce sens est-il pour vous envisageable ?

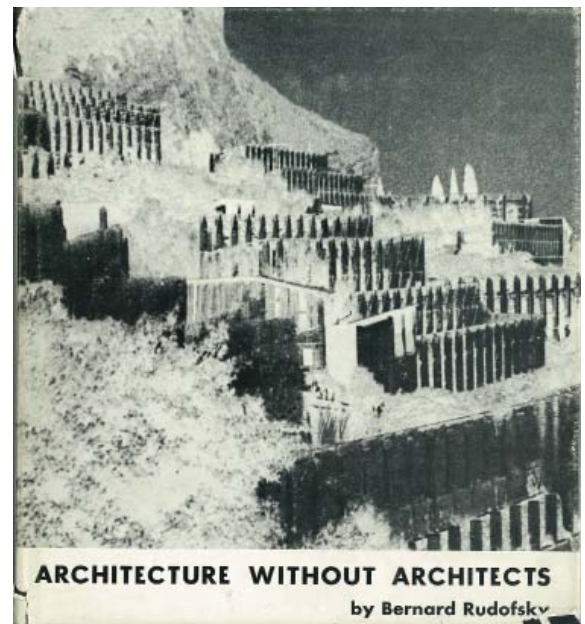


WH : J'en suis convaincu. Un changement de paradigme a bien lieu – mais le rythme auquel il se produit ne me convient pas. C'est lié naturellement aussi au fait que les secteurs de la construction sont, par nature, peu dynamiques, et en matière de technologie en retard. Et en ce qui concerne la formation dans les universités : celle-ci a encore bien plus de retard – particulièrement compte tenu de la séparation des disciplines qui – comme nous l'avons déjà évoqué – n'apprennent pas à communiquer les unes avec les autres. Chacun parle d'interdisciplinarité – mais personne ne le fait. Chacun parle de processus de planification globale – mais personne ne le fait.

Et pour revenir à votre question : évidemment on a pendant longtemps mis dans la tête des gens qu'habiter dans une maison particulière à l'orée du bois était l'idéal. Quand on regarde la documentation des caisses d'épargne-logement de l'époque, on avait toujours une maison particulière en première page. Mais je crois que la perception des choses a depuis bien évolué – et maintenant nous sommes confrontés à la question de la mobilité. Elle est devenue un élément majeur de notre vie, et les gens ont cessé de la traiter par le mépris.

Ville compacte versus ville polycentrique

FH : Vous seriez donc, dans le droit fil de vos développements, en accord avec le plaidoyer en faveur de la ville compacte. Supposons donc un monde idéal dans 50 ans : les maisons unifamiliales, de même que d'autres bâtiments seraient, dans ce monde, des maisons actives et produiraient eux-mêmes de l'énergie. On n'aurait plus les grands producteurs d'énergie, les centrales atomiques, les centrales à charbon, avec les infrastructures correspondantes, entraînant une grande déperdition d'énergie. À la place, nos paysages seraient équipés d'un système énergétique décentralisé, et une interaction multiple de cycles très divers se mettrait en place sur nos territoires – à l'échelle de la région, de la ville et de l'architecture, par exemple une interaction entre le chauffage et la voiture. Alors le plaidoyer couramment répandu en faveur de la concentration



18_Low-tech

Bernard Rudofsky, Architecture without Architects, 1964

urbaine ne serait donc plus d'actualité?

WS : Oui, mais si vous pensez à des pays par exemple le Brésil, l'Argentine, la Chine ou la Corée, la décentralisation n'est sûrement pas la stratégie à adopter. Nous devons trouver une réponse aux défis que ces pays représentent ; et cette réponse se trouve justement, à mon avis, dans la concentration urbaine. La ville déconcentrée, par contre, telle qu'on la retrouve de nos jours dans nos paysages urbains européens, devrait avoir une autre sorte de mobilité qui est complètement propre et dans laquelle tout ne fonctionne que par l'énergie solaire – sans bruit et sans dégagements toxiques. Cette énergie solaire devrait être produite et utilisée en symbiose avec la maison d'habitation. C'est à ce projet que nous travaillons en priorité. Mais demeure encore la question de la durée de transport, élément important qui restreint la qualité de vie. Je crois que – si nous visons sérieusement une solution cohérente à mi-chemin entre la concentration et la moindre concentration – nous parviendrons à de nouvelles perspectives de solutions qui pourraient avoir des implications nombreuses, et même très nombreuses... Mais pour ce faire, une condition doit être remplie : que le seul et unique but d'une majorité de la population ne soit plus d'habiter une maison particulière. Et si nous arrivions en Allemagne à cesser de diaboliser les tours, nous aurions déjà fait un grand pas.

FH : Vous abordez ainsi, du moins pour nos régions à faible croissance démographique et économique, la possibilité d'un rapport nouveau entre nature et culture, entre ville et campagne. Mais que ce soit dans vos projets ou dans vos références iconographiques, on aperçoit à peine la couleur verte.

WS : Ce n'est pas non plus ma couleur préférée.

FH : Et pourtant, on voit depuis plus de 10 ans, au moins en architecture, un univers visuel où tout est vert, même l'asphalte. Mais si le rôle joué par la nature n'a, pour vous, pas d'implication dans les images ou les mots, quel rôle joue-t-elle alors ?

19_Recyclage

Barkow Leibinger et Werner Sobek, Campus-Restaurant,
Ditzingen 2008

WS : Un rôle fondamental, mais justement pas de premier plan. Pour moi, il y a à la base de mon travail la vie et la construction réunies dans une symbiose harmonieuse avec la nature. Nous l'avons déjà abordé dans cet entretien : ce que je prélève, je le restitue – non pas sous forme de déchet, mais en l'état. Et mes prélèvements restent modestes, en adéquation avec les besoins. La notion de « modeste » n'a en soi rien de négatif, et n'est aucunement à assimiler à la pauvreté. Nous pourrions aussi dire « mesuré ». Depuis quelques années la philosophie de l'énergie durable engagée parle de suffisance. C'est en partie ce que je veux dire. La mesure, c'est ce qui fait défaut maintenant à notre société. À commencer par les résultats du capitalisme anglo-saxon qui en sont une brillante démonstration.

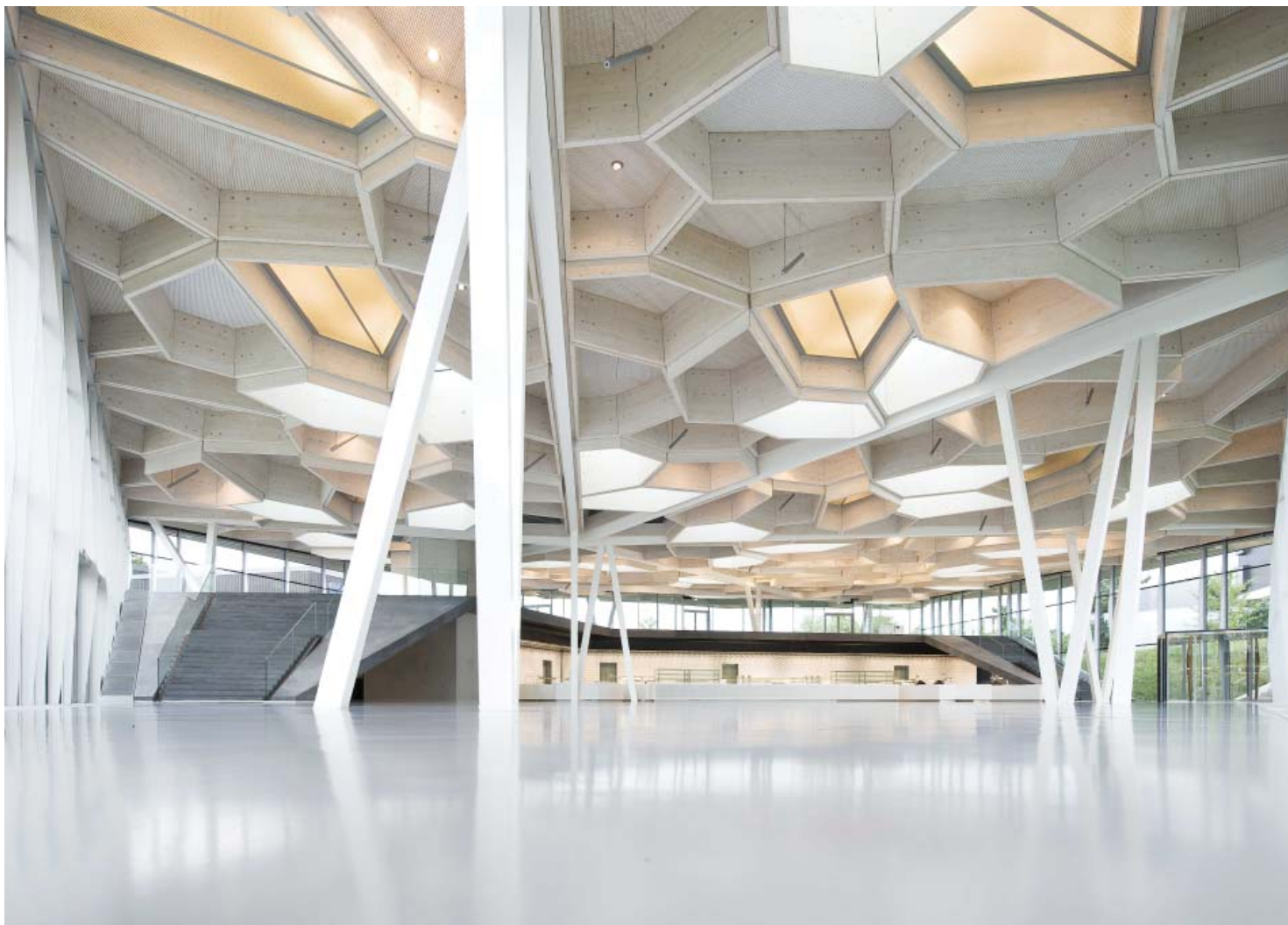
Je voudrais que ce principe de la mesure apparaisse comme le fondement essentiel de ma création.

FH : Tout se passe comme si vous poursuiviez bien le projet du modernisme, tout en tentant de lui arracher son mantra anthropocentrique....

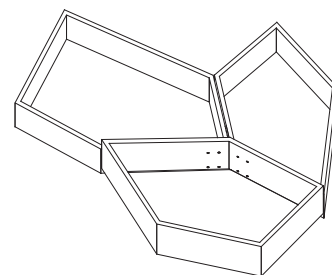
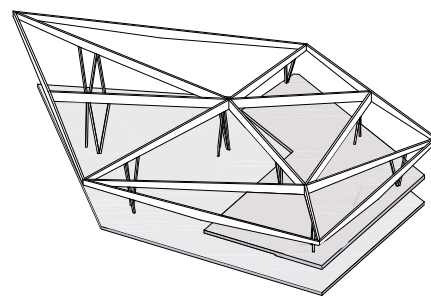
WS : Enfant, cette dynamique anthropocentrique, je ne l'ai déjà pas acceptée. Je reviens encore une fois sur la rusticité, la pauvreté de mes origines: on n'a pas asservi la nature, mais on a vécu et travaillé en liaison avec elle.

FH : Cela implique non seulement une gestion respectueuse des ressources, mais aussi le recours aux énergies renouvelables.

WS : Vous abordez ici un autre aspect qui est à rapprocher de la notion de « high-eco-tech » précédemment évoquée. Je pense que, avec une population mondiale (qui continue à augmenter) de sept milliards d'êtres humains qui veulent tous profiter de la prospérité, l'engagement pour un style de vie ayant recours à des méthodes naturelles de « low-tech », n'est purement et simplement pas possible. On se raconte des histoires en supposant que -pour le formuler de manière un peu schématique – on ne pourrait plus construire



toutes les maisons qu'avec du bois, de l'argile ou de la pierre naturelle. C'est purement impossible. On a affaire ici à un problème de masse – personne ne veut renoncer au confort acquis, mais beaucoup en Asie, Afrique et Amérique du Sud veulent aussi y accéder. Il s'agit de qualité de vie en général et pour tous.



PUBLIC



COMMUN

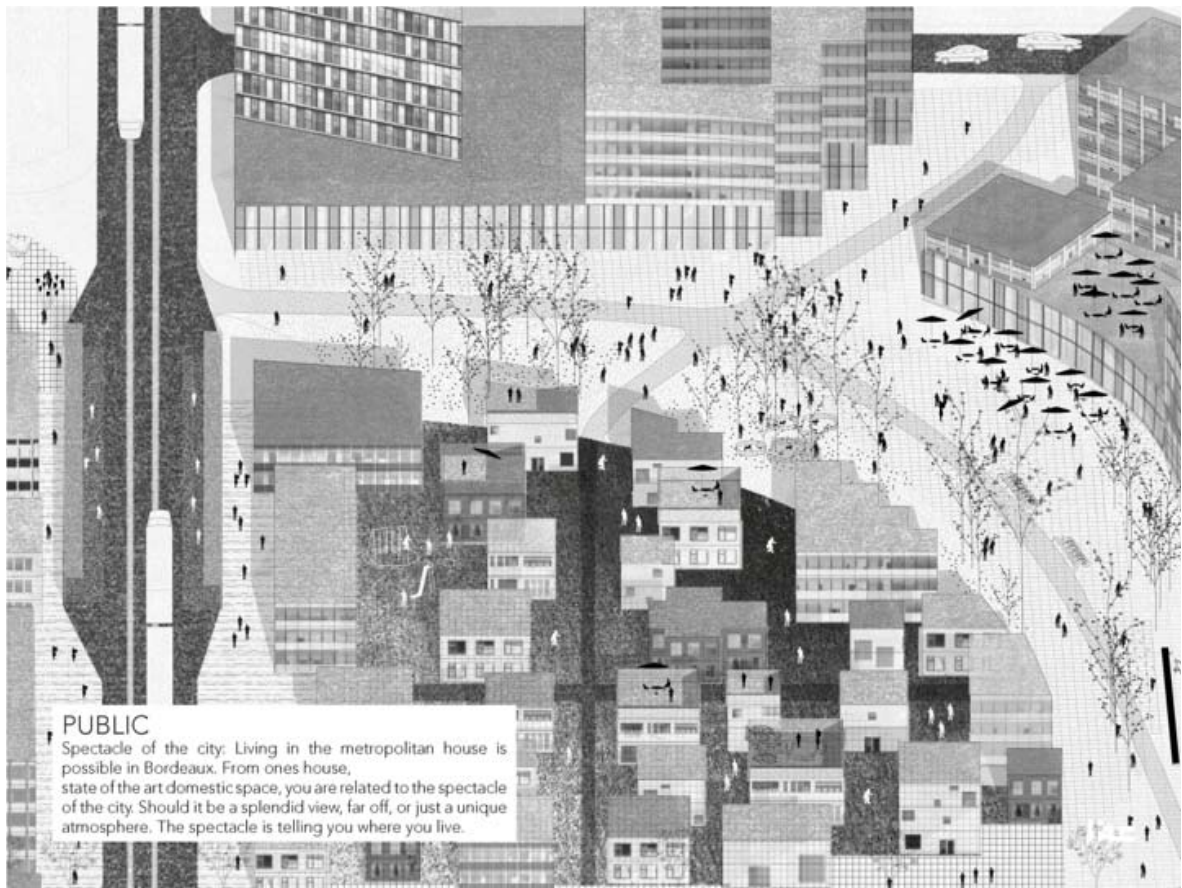
PUBLIC ET COMMUN

D.K. (1)

Le changement de paradigme énergétique va instaurer, en même temps qu'une gestion plus parcimonieuse des ressources, une nouvelle économie globale qui pensera la répartition des énergies selon des modes d'échange dont on ne perçoit aujourd'hui que les prémisses. Alors que la consommation énergétique ressort d'une logique du privé où se régulent achat et vente, la perspective ouverte par la crise énergétique met en évidence les paradoxes inhérents d'une telle privation d'un bien commun. L'énergie, dès lors qu'elle est perçue comme ressource naturelle, apparaît comme un patrimoine. Envisagé comme « bien commun », son partage ne peut plus se satisfaire de la régulation simple que propose la seule économie de marché. À la figure du « privé » on propose alors de substituer celle du « commun ». À la manière dont le droit l'a depuis longtemps discuté en interrogeant la notion de propriété, le nouveau paradigme énergétique invite à repenser l'architecture au prisme du « bien commun ».

“Munus”, une économie du don et de la dette

Afin de se saisir de la figure du « commun » en tant qu'opérateur de projet, nous proposons d'initier la recherche en interrogeant son étymologie qui renvoie au concept antique, et aujourd'hui compréhensible de *munus*. Dès l'abord la traduction de *munus* résiste. Le terme n'a pas d'équivalent conceptuel dans le langage contemporain. On peut le traduire approximativement par « don », dans le sens de ce qui est donné par la collectivité à une personne,



RE-URBANISM MOCKBA,

AUAC, 2013



ou inversement ce qu'un individu offre au groupe. Le terme *munus* s'appliquait dans la conception romaine à une économie du don et de la dette qui répartissait les devoirs et les charges de chacun. Ainsi, la construction d'un édifice public par un particulier, tout comme l'organisation d'une fête ou d'un spectacle, relevaient de cette notion. Symétriquement un office public donné à une personne participait également de cette économie collective. La racine indo-européenne *mei* dont il dérive, signifiant échanger, nous rappelle la leçon de Marcel Mauss sur le don et la dette en tant que valeur fondatrice de l'échange social sur le mode de la réciprocité ; et c'est sans doute par ce célèbre enseignement de l'anthropologie que l'on se trouve le mieux à même de saisir la dynamique qui agit le « com-munus ». On perçoit dans le même temps toutes les formes que peut recouvrir ce concept puisqu'il donnera les termes, municipal, commune, communauté, mais aussi communiquer, et finalement monnaie, l'équivalent d'échange abstrait du *munus* primordial. Plus proche de nous, la conception du commun, comme celui de commons aujourd'hui souvent convoqué par les sciences anglo-saxonnes, trouve notamment son origine dans le droit médiéval français qui désigne, sous ce terme, la règle qui préside à la répartition des terres dans l'espace féodal. Au cœur du dispositif, les terres exploitables sont d'abord considérées comme « *munus* », ce qui doit être donné en partage. La parcelle agricole à exploiter est perçue comme un « don » provisoire fait par la communauté à celui qui va la travailler. Le *communus* est donc ce qui est donné en partage à la « communauté ». Ce droit féodal, antérieur au système dit des enclosures qui découpe et privatise le parcellaire, pose l'ensemble de la ressource des terres agraires comme un bien dont l'exploitation revient à la communauté instaurée pas ce fait même. Une législation complexe de répartition des taxes et impôts régule le partage de la production et stipule le rôle de chacun. Nous faisons l'hypothèse que l'énergie peut être aujourd'hui partagée, à l'image du « *munus* » primitif, et devenir la figure de la réciprocité que la dialectique du don et de la dette instaure. Nous retrouverions ici une nouvelle occurrence de la dualité dialogique que nous avons posée en tant que principe méthodologique.

Du collectif au commun, les deux images de la commune

L'une des difficultés qui limitent notre capacité à imaginer les lieux et les architectures du commun teint aux ambiguïtés qui lui sont associées. La longue histoire de la commune, lieu par excellence du commun, en tant qu'institution amalgame deux idées contradictoires qui se sont fait jour au cours du temps. D'une part la commune renvoie à l'unité locale que l'on connaît et à laquelle on associe l'école, la place de la mairie, la salle des fêtes et le bal des pompiers du 14 juillet. Avec elle, c'est tout l'idéal républicain qui se trouve convoqué, en même temps que l'héritage de la Révolution française : la liberté, la fraternité, l'égalité. Mais c'est aussi la hiérarchie qui explicitement l'inclut dans l'ordre préfectoral et l'unité du territoire de l'État, un

imaginaire dont la géographie se structure à l'échelle de la nation. D'autre part, la commune c'est aussi une autre forme de liberté et de fraternité qui renvoie cette fois à celle de la Commune de Paris et, avec elle, à celle d'une liberté insoumise à la puissance étatique au nom d'un universalisme internationaliste ; une autre géographie donc, une autre échelle, un autre imaginaire territorial. Réfractaire à toute forme de domination collective, plus communautaire et libertaire que collective et libérale, elle délimite des unités sociales plus restreintes. Articulant le local directement sur le global, elle désire mettre entre parenthèses la représentativité par délégation de pouvoir au profit d'une démocratie directe et participative. Or ce modèle (que reprendront aussi bien les « soviets » que les « communautés » des années 70) était aussi celui des communes de l'époque médiévale qui voyait le châtelain octroyer aux villes une autonomie de gestion qui était confiée aux corporations de métiers formant le conseil municipal. D'où l'importance des quartiers, tenus par chacun des métiers qui arboraient emblèmes et drapeaux en se livrant à des joutes de toutes sortes lors des festivités communales ; le *palia* siennois est la survivance célèbre de cette organisation politique.

Nous disposerions alors de l'échelle intermédiaire entre l'unité politique étatique et celle de l'organisation locale. Mais une contradiction surgit en ce lieu même. L'organisation municipale a été la première institution abolie par la Révolution française et dont l'acte d'abrogation a été gravé dans le marbre du droit napoléonien qui régule notre urbanité. L'interdiction des corporations et la loi Le Chapelier de 1791, éradiquent l'espace du métier dans l'organisation politique de la nation naissante. La « commune » soumise au nouvel ordre républicain va oublier progressivement (sans l'oublier totalement malgré tout) la petite échelle des métiers et des corporations qui la rattache à l'espace restreint de la territorialité médiévale ; celle que dépeignait la vitalité d'un Breughel et à laquelle se substituera celle laborieuse d'un Millet (qui provoquera la crise de paranoïa critique de Dali le Catalan). La symbolique en est tout autre est marque durablement nos conceptions de la cité dans sa relation aux pouvoirs. La commune « locale », celle du *munus* plus que du *moneta* est un héritage des sociétés d'anciens régimes. Elle est, culturellement, antagoniste à l'idée de commune républicaine chaînon de l'espace national que la guerre de 14 cèlera avec ses monuments aux morts. C'est la raison historique et culturelle profonde pour laquelle nous avons tant de mal à penser l'échelle « locale » (à moins de vouloir revenir à structure féodale et restaurer une unité du royaume ; bien que la nostalgie en soit palpable dans nombre des revivalismes pittoresques que le tourisme exploite). Repenser une unité communale restreinte au-delà de l'héritage médiéval et régalien se présente donc comme un objectif à nouveau contemporain dans la recherche d'une nouvelle économie. C'est en tout cas dans cette lignée de réflexions qu'il est utile de penser notre démarche qui trouve dans ces

images ses figures archaïques, rappelant que la question posée est loin d'être nouvelle et que la forme à donner à sa réponse demande à être chaque fois repensée, redessinée. S'il fallait placer notre démarche dans le fil d'une histoire plus proche, ce serait dans la quête qui relie les rêves utopistes des enfants de la Révolution, aux déambulations révoltées situationnistes. Nombre d'utopies du XIXe siècle parcourent ce chemin difficile où l'on rencontre Fourier et les multiples communautés religieuses qui colonisèrent l'Amérique, anarchistes, et communautés spirituelles, telle celle de Monte Verita, jusqu'aux communautés des années 70, toutes fascinées par l'idéal d'une autogestion libertaire ; toutes partageant également une valeur commune sur laquelle il faut s'attarder : celle de la nature. Par symétrie à la valorisation de l'industrie que les États-nations promulguent à grand renfort d'expositions universelles, la question refoulée de la nature devient l'apanage de ces « communautés » qui vont valoriser le corps, la santé, la nature, l'environnement. L'écologie est aujourd'hui porteuse de ces espérances (et ce n'est pas un hasard si la commune de Grenoble qui avait élu avec Hubert Dubedout un maire d'extrême gauche dans les années 70-80, vient de placer à sa tête un maire écologiste). Le « commun » amalgame donc contradictions, paradoxes, dans un imbroglio de valeurs qui pourtant sont celles-là mêmes que convoque aujourd'hui la nouvelle économie énergétique. La rupture épistémologique s'engage sur cet espace du commun en friche où nombre de sources d'économie et de production énergétique restent à découvrir. Alors qu'à l'échelle nationale et internationale, les grands équilibres énergétiques ont trouvé leur mode de régulation de longue date (en y incluant le conflit armé comme mode de résolution potentiel), l'échelle « communale », communautaire, attend encore que soient imaginés les espaces et les modalités de leur mise en jeu. Le scénario énergétique à l'échelle « communale » attend ses auteurs. Imaginer ces espaces cadre donc l'apport de l'architecture à la nouvelle économie de l'énergie que l'on attend. L'imagination se nourrissant d'abord de la mémoire, inventer de nouveau scénario passera naturellement par la réactivation des multiples références que l'on vient rapidement d'évoquer, en se libérant ce faisant de connotations qui forment autant d'aprioris qui les rendent inassignables. Il faut sans hésitation avoir une utilisation décomplexée de ces notions que l'on peut aujourd'hui citer au titre d'un imaginaire universel et non plus au regard d'une actualité politique. Sans doute faut-il acter le fait que ces « histoires » sont des patrons. Nous pouvons regarder ces héritages avec le même gout, la même envie, la même naïveté aussi qui fut celle des peintres cubistes qui découvrirent la beauté des masques nègres dont la leçon leurs permis de redessiner leur propre univers : table, corps, guitare, espace. L'optimisme d'un Koolhaas, l'ironie d'un Venturi, après la nostalgie d'un Rossi, avec aussi la vision plus dramaturgique d'un Hejduk, inaugurèrent sans doute ce regard réenchanté sur le monde et ses communautés à l'aube du XXIe siècle ; un regard qui fut aussi celui, il faut le

noter du XVIII^e siècle des Nolli, des Piranèse et des Hubert Robert qui voyaient se mêler évocation de la ville passée et nature sauvage. À quoi vont ressembler ces futurs espaces du commun ?

Hospitalité / hostilité, différence et identité

La première des règles qui va devoir réguler les nouveaux us et coutumes de ces espaces du commun pose la question épineuse de l'hospitalité. Derrida était revenu en 1995 sur cette question dans son séminaire, pour insister sur l'impossible conclusion d'un débat qui réarticule inlassablement morale, politique, usage, tradition, dans la formulation implicite d'une coutume en perpétuelle redéfinition. L'hospitalité est un travail. Comme son étymologie le rappelle, *hostis*, l'équilibre en est fragile qui pour une faute bénigne peut faire basculer de l'hospitalité à l'hostilité. L'*hostis* est, étymologiquement, « l'étranger » qui peut devenir l'hôte ou l'otage, l'ami ou l'ennemi, il suffit de peu de choses, d'un malentendu dans la proxémie de l'espace partagé du commun. Ce qui cimente le lien communautaire et la raison aussi de ce qui peut s'inverser dans la haine ethnique. La question des communautés est suffisamment mise en exergue aujourd'hui pour que nous n'allions pas plus avant dans ce questionnement, mais il est clair que l'on ne peut désormais proposer de scénario de partage des énergies et des biens sans interroger cette notion. La question identitaire traverse notre propos de manière latente et il appartient à l'architecture d'avancer, dans le registre qui est le sien, des éléments de réponses, certes fragmentaires, mais qui ont le privilège tout au moins de « donner à voir » des modes possibles d'émergence d'identités hospitalières, dans l'inquiétude toujours vive de ne pas réveiller des humiliations enfouies et des blessures mal cicatrisées.

Dans l'espace ancien, ces lieux avaient des noms : hostel, hospice, hospital. Ils désignaient les lieux inaliénables où le « faible » (l'étranger, le malade, le pauvre) pouvait et devait trouver refuge. Il était l'espace du don par excellence que le riche ou le puissant offrait à la communauté lors de sa construction (pratique qui se retrouve aujourd'hui avec les « fondations »). Le rappel que *munus* renvoie au système don-dette, avant de référer à l'équivalent généralisé et abstrait de la monnaie, est ici une fois encore souligné. L'*hostis* permet ainsi de mieux qualifier le *communus*.

Civilités

Mais le lieu de l'hospitalité est également, et par une raison inverse, le lieu de l'ostentation, de la démonstration de la qualité de l'accueil et de son hôte, le lieu de la dépense. La table d'ôte, qui revient aujourd'hui à la mode, spécifie ce lieu du partage. Le *communus* est alors un lieu de dépense, d'opulence, d'extravagance ; il est la manifestation de la générosité dans l'espace de la réciprocité.

Il s'agit toujours dans une économie du don et de la dette « d'accabler » l'invité sous la manifestation de sa générosité, de sa prodigalité. On peut évoquer ici le potlatch qu'ont longuement décrit les ethnologues en insistant sur la dimension festive qui accompagne l'échange des biens eux-mêmes. L'excès, est donc une marque du communus, en ce qu'il est la forme démonstrative d'un don de soi qui célèbre l'altérité. L'empathie se joue dans le dépassement des limites qu'autorise l'espace commun de la fête. L'espace du commun, à l'inverse de l'espace collectif marqué par la neutralité, peut être à la fois le plus simple ou le plus riche. Jamais il ne doit effacer les différences ni les aligner sur une équivalence. Il n'est pas une réduction au même, mais l'exaltation des différences en même temps que son exutoire. Il est de ce fait un lieu de débordement possible et un problème de police potentiel. Le bal tourne à la rixe entre bandes de villages voisins, la discussion s'envenime en s'avinant, la partie de poker se règle au couteau. Dans la gestion de l'hostis, il y a la possibilité du « ça tourne mal ». Mais c'est en même temps le lieu indispensable à tout règlement de conflit. La table des négociations est la table d'hôte.

Identités

Le commun met en contact des identités et non des égalités. Il ne s'agit pas de mettre en scène des équivalents réduits à un même dénominateur, rôle qui revient aux structures collectives étatiques dont la nationalité est le mode majeur d'équité et qui réclame la neutralité de la laïcité pour se déployer (ou à l'inverse le totalitarisme idéologique ou religieux). À l'échelle « commune » au contraire se jouent les différences des genres, des âges, des richesses, des religions, des appartenances politiques. Alors que l'échelle collective nationale vise à l'effacement des différences, l'économie des lieux du commun trouve son moteur dans leur exacerbation. Le commun est un théâtre des différences et des dualités.

Public-privé vs public-commun

Dans une telle perspective, la première rupture épistémologique que désigne le commun serait l'obsolescence de la figure, largement dominante, de la dualité public-privé qui explicitement ou implicitement délimite les partages des espaces contemporains. L'énergie, dont l'économie invite à penser un nouveau « munus », pose dès l'abord le « commun » en tant que nouveau paradigme, déstabilisant la dualité du public-privé au profit d'un public-commun dont il faut alors dessiner les contours.

Pour ce faire, il faut dès l'abord distinguer la notion de commun de celle de collectif que l'on associe et confond le plus souvent au regard de l'héritage de notre histoire récente. Alors que le collectif renvoie à la propriété de tous, le commun désigne la pratique d'un partage de biens, d'usages et de valeurs de chacun. Le

communisme originaire participa de cet idéal (associé à l'idée de « masse populaire » puis de classe sociale, il évolua en forgeant le programme politique que l'on connaît). Et s'il est utile de reprendre certains de ses aspects, dont la vision internationaliste qui posait la grande échelle (vite oubliée au profit d'un nationalisme belliqueux) comme incontournable, il s'agit de repenser la notion au regard de l'économie contemporaine. Entre les communes médiévales de droit féodal et le communisme internationaliste, on le voit la marge est grande ; essayons de ne pas nous y perdre.

En prenant les concepts de *munus* et d'*hostis* comme paramètres de lecture de notre patrimoine architectural et urbain, quels sont les éléments qui émergent le plus immédiatement de notre expérience contemporaine comme de notre histoire ?

En analysant l'espace de la ville médiévale, renaissance et baroque, une série de dispositifs répondent à ce double critère du commun.

Micro-échelle et proxémie

La petite échelle des espaces publics s'impose dès l'abord comme un facteur n'empêchant pas, voire facilitant, la conjonction du privé sur le public. La perméabilité des espaces qui se jouxtent accentue le partage spatial. Les transitions de la place, à l'arcade puis à l'entrée des édifices créent une liaison naturelle qui pousse à sa limite la proxémie. C'est ce que l'on aime retrouver dans les plans de Nolli qui font ressortir l'espace commun de ces imbrications et de ces hybridations ; plaisir que l'on ressent simplement en parcourant ces espaces. Très étrangement c'est cette densification que viennent vivre les touristes aujourd'hui. Grégarité que l'on retrouve dans tous les lieux de tourisme comme l'un des paramètres indispensables au bien-être considéré comme la manière naturelle d'être « ensemble ». Proximité poussée à son paroxysme dans les fêtes, et carnavaux dont le succès ne se dément pas. La petite échelle des interventions constitue le premier critère spatial du commun en tant qu'il rassemble en rapprochant, créant des contiguïtés aux limites de l'hostilité, de l'altercation, mais dans l'espoir d'une hospitalité attendue.

Frontières

La délimitation des unités territoriales que constituaient de tels ensembles de proxémie est géographiquement clairement délimitée et définit la notion habituelle de quartier. La fierté de l'appartenance à tel ou tel quartier demeure encore présente dans les nombreuses festivités sportives notamment. On ne trouve plus que dans le football les restes de cette effervescence aux limites de la violence qui accompagnait ces rites où la fierté d'appartenance au lieu pouvait se donner libre cours. À Venise les canaux forment le sillon que Romulus trace pour marquer l'enceinte de Rome et dont le meurtre de Remus ironisant de cette frontière est la

marque de violence instauratrice de l'urbanité. Une fête vénitienne, dans ce même esprit de fureur fondatrice, mettait aux prises deux quartiers voisins dont les habitants avaient le droit de se frapper à coup de poing sur un pont qui séparait leurs quartiers le jour d'une fête spécifiquement dédiée à se pugilat. L'hostis, on le voit se joue sur les frontières. La violence n'en était pas exclue et refoulée, mais mise en scène dans des rituels qui en socialisaient les débordements. Le pont-pugilat, comme frontière, ne pourra-t-il pas être une alternative au mur des gated community et des caméras de surveillances. On méditera ici sur la « capitalisation de la violence » qu'a soumise à notre sagacité Peter Sloterdijk. L'hostis est à ce prix. Le tracé de la frontière ouvre un paradigme dont on a forclos l'existence au profit d'un espace collectif sans bornes est donc sans repère, l'espace de « l'échange généralisé ». La délimitation symbolique de ces unités territoriales, corollaire de l'idée même d'appartenance territoriale ouvrant à la dialectique de l'hostis, a disparu de nos manières de dessiner la ville. Sans doute un tel paradigme participe-t-il d'une symbolique dont on a perdu les arcanes (les leçons des précurseurs de la postmodernité sont sans doute à relire sous cet aspect, qui soulevaient la question délicate des archétypes et d'un vocabulaire élémentaire à la fois mémoriel, emblématique, allégorique ou métaphorique).

Identités et mascarades

Dans l'espace du commun, deux modes identitaires s'opposent et se complètent. L'un ostentatoire tend à surjouer par le vêtement, l'attitude, la parole, la fatuité d'un personnage. L'autre à l'inverse, les jours de carnaval et de mascarade, s'amuse de l'anonymat par le travestissement et le déguisement, jouant la perversion de valeur et des codes. À l'opposé de l'anonymat de la grande ville qui normalise la personne dans son seul rôle d'agent, l'économie du munus survalorise symboliquement la personne et son identité, sa prestance, son vêtement, afin de mieux marquer les rôles de donneur ou bénéficiaire, donnant à voir dans un jeu de rôle les postures de réciprocité (ou certain jour les dissolvants dans un théâtre renversé de folie et des débordements). On peut de manière anecdotique retrouver la disparition du comportement « marqué » dans l'espace commun dans la réplique d'Arletty à Jouvett dans « Hôtel du nord », où celle-ci dans une gouille de quartier parisien s'énerve du ton distant de son partenaire qui joue la neutralité évasive de celui qui veut justement quitter le quartier. « Atmosphère, atmosphère » marque cette rupture d'attitude et le début d'une incompréhension : dans le monde de la proxémie du munus, il ne faut pas jouer l'embrouille de la neutralité et l'échappé vers Marseille. Sur le l'écluse des Récollets, le long du canal Saint-Martin que Trauner a reconstitué avec ses cafés et ses ponts, il est d'usage de tenir son rôle pour avoir le respect de son identité (à la manière également des personnages de Pagnol sur les quais de Marseille, et il est vrai que la latinité a conservé des usages que le monde anglo-saxon plus industrialisé a

perdus). Le jeu est celui de la différence et non de la ressemblance, de l'individuation contre l'anonymat. C'est dans le réveil de ces modes de socialisation, jamais totalement disparus, que l'on peut stimuler une nouvelle économie des ressources. Le théâtre du commun, ses unités de temps et de lieu, sont à réimaginer à l'aune de ce théâtre des dualités et de ses mascarades.

Salons, cafés, marchés et temples

Restons à Venise et ses quartiers. En leurs cœurs que retrouve-t-on ? Des églises bien sûr, mais aussi ces étonnantes scuole. Espaces laïques des confréries, ils magnifient le lien coopératif de la corporation. Lieu de rencontres, de discussions, de spectacles, ils sont le théâtre de la communauté qui de fait y consacre avec prodigalité ses biens en construisant un décor sans égal, si ce n'est celui de l'église voisine. Ni privé ni public, cet espace est la prolongation de l'un dans l'autre. À la manière des clubs anglais, il est une sorte de salle commune, de salon. Dans quelques villes italiennes, on trouve dans le même ordre d'idée, des *circolo di conversazione*, édifice autonome face à l'église le plus souvent ; autre mode du « dernier salon où l'on cause ». Les cafés bien sûr, mais les bourses, les places de marché, les hôtels de vente, les halles sont autant de formes de ces espaces où se conclue l'espace du commun. La franc-maçonnerie avait créé, sur un mode plus ambigu, leur temple en posant le secret comme mode de socialisation. Et l'on sait toute l'attention que Hugo Pratt avait portée dans ses descriptions de Venise aux sociétés secrètes comme trame de sa Venise fantastique.

Cependant le modèle par excellence de cette combinaison du privé et du public reste cependant l'espace de l'église, du temple, de la mosquée et des bâtiments qui les entouraient. Historiquement c'est sur le mode du religieux qu'a été développé l'espace du commun. Espace qui rappelons-le n'était pas réservé aux seules célébrations religieuses, mais à toute une économie hospitalière. Du fait de cet ancrage historique culturel, il nous est difficile d'en convoquer les modèles dans un monde laïcisé. Mais cette ambiguïté a peut-être le mérite de mettre en exergue la question délicate du sacré dans nos sociétés. Le sacré, avant le religieux, reste l'impensé de nos territoires ; et si nous n'essaierons pas ici pas d'entrer dans ce débat, on peut s'interroger sur la signification du retour aux valeurs liées à la Nature, dont la valeur symbolique dépasse la simple économie matérielle. La question de la présence de la nature dans la ville, met en exergue la place du vivant, de l'animé, des cycles temporels, dans l'écriture des scénarios sous-jacents à l'émergence de nouveaux territoires urbains

L'ensemble des modèles que nous venons d'évoquer n'a cessé d'évoluer jusqu'à l'urbanisme du XVIIIe siècle, dont le jeu de ses places, de ses façades, de ses fontaines et de ses jardins, représente peut-être un aboutissement. Ils montrent dans la richesse des hybridations imaginées, l'infini métamorphose des modèles et des formes qu'ils proposent.

Les architectures du commun à l'époque de la crise énergétique

Comment réécrire les scénarios de ces architectures dans le cadre contemporain ? Dans les analyses que nous avons produites, l'acuité du regard porté sur la petite échelle, l'hybridation des situations ou la place de la nature forment un socle propice pour faire advenir de nouveaux projets. La cartographie des espaces potentiels constitue le temps pragmatique de capture des occurrences favorables où l'esprit rusé plus que rationnel saisit la pertinence d'une nouvelle économie d'échelle. Tactique plus que stratégique, poétique plus technique, la démarche s'invente en traçant les frontières symboliques de nouvelles spatialités.

La délimitation du territoire et les règles du jeu étant fixées, l'architecture doit imaginer la matérialité des espaces. À quoi pourront-ils ressembler ? Nous faisons l'hypothèse que ses caractéristiques sont en partie formulées si l'on analyse l'architecture contemporaine. En s'appuyant sur les concepts que nous venons de dégager, une série d'ouvrages emblématiques semble tracer une continuité remarquable. En effet, si l'on concentre l'attention sur les dispositifs capables de stimuler la perméabilité entre les spatialités du commun, une classe d'objets architecturaux émerge, reliant des types de réalisations de genre et d'époques différentes. Le pavillon de Barcelone de Mies pourrait symboliquement ouvrir la série si on veut le saisir dans la dialectique qu'il propose entre transparence moderniste et iconicité plus postmoderne. La brillance des poteaux, le verre, le miroir d'eau, l'unité des horizontales du sol et du toit dialogue avec leurs contraires : les rideaux rouges, la préciosité de la pierre de parois verticales, la statue de Georg Kolbe. La même hybridation se retrouve, marquée en plus de l'identité de leur propriétaire dans la maison des Eams où la structure métallique légère et minimaliste reçoit, hospitalière, l'étrange et hétéroclite mobilier collecté et collectionné ont les sent lors de nombreux voyages. Cette dialogie trouve dans les figures des utopies critiques des années 70 sa formulation la plus radicale en juxtaposant des superstructures légères élevées au rang de « monument continu » qui accueillent des groupes plus ou moins tribaux de touristes souriants ou de familles primitives bienheureuses, le tout sur un fond de paysage naturel élégiaque.

Piano et Rogers avaient donné corps à ces utopies avec la réalisation du centre Beaubourg qui synthétise le mieux la

perméabilité des espaces propices à la mise en place du commun. L'infrastructure ouverte et extravertie devient le réceptacle des usages les plus divers. Le glissement de la place du parvis sous la machinerie technique mixe les espaces en soulignant leur hospitalité pendant que la médiation culturelle recherchée s'offre comme le don naturel d'une société à ses habitants.

Les projets de Patrick Bouchain ont, dans la même veine, continuaient à révéler l'esthétique d'une architecture du partage en y apportant l'évocation d'une temporalité plus précaire. En soulignant la dimension éphémère de toute rencontre autour du partage, ici d'un spectacle, là d'un savoir, plus loin d'une fête, ses réalisations mettent en scène la fragilité du lien communautaire en même temps que son intensité émotionnelle. Le précaire et le bricolé qui émanent de ses œuvres symbolisent le caractère transitoire, fugitif et périssable de toute rencontre, de tout lien communautaire. Le chapiteau du cirque qui se dresse sur la place publique serait le modèle de cet espace de partage.

L'économie de moyen, l'hybridation des structures lourde et légère, l'éphémère, la permissivité des espaces, le recyclage des édifices, et le retour à la nature se retrouvent tout particulièrement dans le travail d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. L'espace de la serre qui parcourt leurs réalisations a offert une forme à cet espace hybride pour devenir presque un archétype symbolique de cet espace partagé. Prolongation de l'édifice souche, la serre rend lisible une sorte d'externalité augmentée qui qualifie de manière spécifique les architectures du commun et le glissement de la sphère de l'intime vers celle du public. Les architectures de Fujimoto s'inscrivent selon nous dans cette longue lignée en poussant encore plus avant les limites de cette frontière indicible où l'intimité de la maison semble se dissoudre dans l'espace de la métropole elle-même. Dans une sorte d'impudeur heureuse et joueuse, l'hospitalité de l'intime se dévoile sans réserve. Transparence poussait à sa limite, elle expose l'identité de cette espace du commun.

Ishigami, dans le cadre de son projet d'atelier pour l'institut de technologie de Kanagawa., retravaille ce thème de la limite transparente qui est celui de la serre, en donnant corps en quelque sorte aux espaces imaginaires de Branzi qui rêvait déjà dans les années 70 de perméabilité infinie et d'échange avec la nature. Tout ce passe comme si les contre utopies radicales italiennes prenaient forme en esquissant l'espace du commun que nous attendons.

Notes

(14) Ce chapitre est développé à partir d'une idée portée par Djamel Klouche qui l'inscrit dans un tripode où elle rejoint les deux concepts de « Non-plan » et d'écologie. Plus exactement, et de manière « dialogique », Djamel Klouche propose de construire une démarche qui décline les couples : public/commun, plan/non-plan, économie/écologie.

(14) Le terme soviet (совет, conseil) désignait tout d'abord un conseil d'ouvriers, de paysans et de soldats acquis aux idées progressistes dans l'Empire russe, prenant le pouvoir dans une organisation locale (une usine, une ville, une province...) à partir de 1905. L'origine de cette pratique remonte au вѣчѣ, un terme qui est synonyme de soviet dans l'ancien russe, et qui « correspondait à une sorte de diète, organe principal de la puissance politique de la cité.

(14) Derrida Jacques, De l'hospitalité (avec Anne Dufourmantelle), 1997, Calmann-Lévy

(14) Le sens étymologique est « étranger », c'est le même que dans l'anglais guest (« hôte »), et l'allemand Gast. De l'indo-européen commun *góstis

5. CONCLUSION

CONCLUSION

Les cartes et figures que nous présentons dans les deux tomes révèlent les unités de temps, de lieu et d'action qui président à l'énoncé des scénarios énergétiques. Nous avons longuement insisté sur la structure dualiste de cette énonciation et en avons fait un repère de méthode. Ce faisant, nous avons remis en perspective plusieurs phénomènes apparemment hétérogènes. Au regard de la lente évolution épistémologique, qui désormais interroge la technologie moins dans sa dimension mécanique que dans sa dimension énergétique, la culture architecturale réordonne ses savoirs selon cette modalité dualiste. Modernité et postmodernité y apparaissent, par exemple, comme deux phases complémentaires de la culture architecturale. Pareillement, les accents apocalyptico-déconstructifs, sur lesquels Bruno Latour est revenu très récemment, se comprennent comme une phase initiale indispensable à une heuristique de la démarche de pensée énergéticienne, bien loin des errements *new-age* où l'incompréhension d'une pensée moderniste et mécaniste voulait la confiner et la réduire. C'est donc à une ouverture des modes d'expressions architecturales que nous avons procédé, offrant un éventail figuratif plus large et moins marqué par les débats doctrinaux. Reprenant le travail un peu oublié de Jean-Pierre Epron qui expliquait comment l'Éclectisme fut un mode de « négociation » entre les acteurs de la construction, nous retrouvons cette liberté expressive où l'expressionnisme déconstructiviste peut côtoyer, selon certains critères de lieu et d'action, des évocations expressément minimalistes. La définition de « climats », « d'unité climatique », délimitent des territoires de pertinence pour chacun de ces modes d'expression. Peut-être retrouvons-nous ici le critère vitruvien d'*utilitas*, plus tard de convenance, qui présidèrent si longtemps à la construction de la cité. L'art, nous y avons insisté, résiderait alors dans la maîtrise des nuances et la recherche des adéquations harmoniques avec l'environnement tant naturel que social. La notion de tonalité ou de modalité, si chère à la période classique, referait alors surface comme technique de projetassions.

Nous soutenons donc que l'extension lexicale du vocabulaire de l'architecture et la condition et le mode d'appropriation territoriale à l'ère de l'énergie. En élargissant le spectre des tonalités, il est possible de donner voix à de multiples scénarios où la collectivité peut penser un devenir.

Figure du « commun »

Sur les bases de ces nouvelles règles d'énonciation du projet, c'est peu à peu dégager une vision plus politique du projet énergétique qui place au centre des débats la question du partage des ressources. Moins qu'une réflexion sur la démocratie participative qui n'est pas notre propos, se fait jour un infradiscours du quotidien où se partagent moins des idées que des émotions, des désirs, des frustrations aussi et des colères parfois. Moins structuré que le débat politique, moins conceptuel, il véhicule au travers de figures, de fables, de petites mythologies, des attitudes, des manières de faire, des rituels qui président à la fabrique du réel et à la mise en scène de l'espace collectif, de ses urbanités, de ses ambiances, de ses paysages.

Au cœur de ce dispositif spatio-temporel, la figure politique majeure qui se dégage donc, et qui dicte les stratégies d'intervention, est celle d'un renforcement du lien collectif autour de figures « communes ». À la fin des grands récits prophétisés par Lyotard, nous reprenons l'hypothèse que se substituerait progressivement un récit faible, commun, celui d'une parole plus quotidienne et plus partagée. Cette communauté de parole renvoie d'une certaine manière à ce lien empathique dont Jeremy Rifkin avait, dans sa conférence inaugurale, placé l'horizon sur fond d'interconnexions informatiques et de partage de l'information et des biens. Moins confiants que ce dernier dans la bonne volonté de concitoyens férus de démocratie participative, nous croyons plus à la force des micro-mythologies partagées du quotidien. Les « fables » qui courent le long des réseaux sociaux comme chez les concepteurs véhiculent des figures implicites, des cartographies inconscientes qui sont les « structures » où s'imaginent les échanges d'énergie. L'empathie qu'appelle de ses vœux Jeremy Rifkin, dessinerait alors les « cartes du tendre » moderne dont Guy Debord avait tracé les délinéaments dans son « Guide psychogéographique de Paris. Mais ce dernier dans une vision plus latine et moins candide avait immédiatement compris que toute carte du tendre comportait sur son autre face une carte de la guerre. L'empathie se construirait moins dans la vision idéale de valeurs communes que dans le partage de dualités, de combats, quotidiennement réécrits. « Économie d'énergie », « transition énergétique », « éolienne », « recyclage », sont autant de petites dramaturgies où se rejouent à l'infini les cycles de croissance-décroissance-recroissance. Il appartient à la culture architecturale de les scénariser avec le plus d'acuité possible, en restituant la dynamique dialogique qui met en scène dans une même fable, la fin apocalyptique de la planète et l'avenir d'une terre redevenue jardin des délices. La dynamique du scénario énergétique se dessine dans la double figuration d'un enfer et d'un paradis. Chacune des stratégies décrites dans nos projets met en scène cette dramaturgie du quotidien où les déchets d'un canal deviennent collines, où les friches industrielles deviennent parcs, où une aciérie rouillée forme le cœur d'une université, métamorphosant la ruine en une nouvelle « boîte à miracle » (pour reprendre la formule de Le Corbusier qui déjà cherchait la définition d'une nouvelle agora, d'un nouveau théâtre où la communauté se refonde).

Esthétique

Si nous avons insisté sur la dualité des figures, ce n'est pas par goût des oppositions et quelque esprit de contradiction, mais pour révéler le ressort d'une pensée plus riche et complexe que le contentement dans une simple morale de la responsabilité confite dans un hédoniste plutôt paresseux et content de lui-même. Les scénarios de l'énergie sont des tragicomédies où, sans fin, se réinitialisent la reconstitution des ressources et leurs dépenses entropiques. L'architecture doit dessiner les scènes de ce théâtre de rire et de pleure en usant de toutes les nuances tonales qui permettent de créer un climat propice à l'émergence de nouvelles appropriations territoriales. L'architecture est alors précisément ce travail de neutralisation des contraires, qui loin de les annuler les réinvente dans l'ordre d'une esthétique climatique et d'une mythologie du quotidien.

Cependant si nous avons mis en évidence le ressort dualiste profond qui anime les figures de l'énergie, c'est pour ensuite étudier avec finesse la manière dont ce principe trouve son expression dans l'évocation d'une émotion, d'une ambiance, d'un climat. Le travail d'élaboration secondaire de l'architecture résiderait dans la « traduction » de la dualité mythologique en une émotion esthétique. Nous avons évoqué la figure élégiaque pour rendre compte de ce basculement du registre narratif sur celui des émotions. L'architecture serait, à ce niveau, l'opération de rabattement qui synthétiserait, cristalliserait, neutraliserait au sens de Louis Marin, les contraires en une figure poétique, esthétique ; et nous lui appliquerions la définition qu'il donne à l'utopie : “En un sens, elle est voisine de la mise en scène du récit mythique dans la représentation tragique, elle fournit une sorte d'espace de représentation dans lequel la contradiction peut se figurer, être jouée comme simulacre pour être contemplée comme objet de connaissance.” (01)

Comme nous l'avons montré, de nombreuses figures possèdent ce caractère ambivalent qui en fait le charme en même temps que la puissance évocatrice. Ces figures ont la qualité de ne jamais pouvoir être réduites à un message, une doctrine, ou un manifeste. Ouvertes à l'interprétation par l'ambiguïté même qui les inspire, elles laissent au récepteur la liberté d'une réécriture, d'une nouvelle interprétation métaphorique, d'une métamorphose du réel. C'est dans cet espace de liberté que se construit la « communauté » d'un projet partagé, un lien empathique, la résilience des traumatismes entropiques. Le bien commun se construit autour d'un pathos qui sédimente tout projet. Comme l'a souligné Peter Sloderdijck, la gestion de ce pathos peut constituer un capital de colère qui trouvera de multiples voies pour faire valoir sa frustration. Mais il peut être également la source où se fédère un pacte territorial qui s'exprime dans la forme même de ses espaces.

Temporalité

Nous voulons insister au moment de conclure sur une notion dont l'importance est apparue progressivement, et qui constitue certainement le prochain axe de recherche sur lequel il faudra faire porter nos efforts. Une nouvelle temporalité émerge au travers du dessin des cartographies qui constituent le socle de la recherche que nous venons de présenter. Autant le savoir-faire cartographique constitue un acquis dont la recherche architecturale peut désormais se féliciter, autant la mutation des perceptions des temporalités de l'énergie reste encore mal formulée. Nous n'avons pu qu'en esquisser la problématique en convoquant quelques figures illustrant ce temps de l'énergie marqué par la dualité de la perte entropique et de la reconstitution des ressources ; dont l'antique figure des cycles saisonniers offrait la mise en scène la plus usuelle. Le principe de temps cyclique modifie si profondément notre construction du temps, de celui du projet en particulier, que nous avons énormément de difficulté à l'accaparer, à l'internaliser, à le traduire dans le dessin de nouveaux scénarios. Cette idée, pourtant si simple à concevoir d'un point de vue conceptuel et rationnel, ne trouve pas aisément sa formulation imaginaire et iconique. Quelque chose résiste qui appartient très certainement à l'organisation même de notre culture, à la structure épistémologique de notre pensée technicienne, qui opacifie des perspectives sans doute déjà présentes sous nos yeux, mais brouiller dans un chaos de références hétéroclites.

Une nouvelle ligne de front de la recherche semble donc se présenter devant nous dont on se contentera de pointer ce qui s'y distingue comme en représentant la difficulté centrale. Le temps cyclique confronte en effet la pensée contemporaine à une notion qu'elle avait exclue de son champ avec la promesse de la modernité, celle d'une finitude des choses et des êtres. Il va falloir intégrer l'incontournable fait que dans une « logique du vivant » si souvent revendiquée la « mort » occupe désormais une place déterminante. L'obsolescence, les déchets, les résidus et les ruines s'ils sont aujourd'hui pris en compte dans les exercices comptables d'une économie qui taxe le carbone, fait encore l'objet d'un déni culturel et émotionnel patent. Une aura fantomatique entoure la représentation de ces maux que l'on ne saurait voir. Si les déchets font l'objet d'un commerce qui progressivement les valorise, ils demeurent culturellement les proscrits d'un système de valeur qui rechignent à voir dans le compost la terre fertile d'un nouveau paradis. De manière synthétique, c'est la figure de la mort, éradiquée par la modernité, qui fait défaut au moment de trouver les métaphores propres à exprimer la finitude des cycles du vivant. Plus exactement, c'est à percevoir la fin comme la figure annonciatrice d'un nouveau cycle d'existence qui fait défaut. Penser que la « fin » signe l'aube d'un recommencement est profondément absent des représentations culturelles contemporaines. Pourtant c'est très certainement sur ce basculement qui fait ressentir la fin comme l'espoir d'une mutation, d'un changement, d'une métamorphose que peut être penser, « mutatis », la mutation énergétique vers cette civilisation postcarbone attendue.

Paradoxalement, ce mode de penser nous est par ailleurs trop bien connu, et génère en retour ce déni dont parle Bruno Latour. L'idée du recyclage renvoyant à celle d'une renaissance ou d'une résurrection renvoie inévitablement à la penser religieuse qui depuis l'origine fait de la rédemption le principe support de tout projet, de tout devenir. Revenir à ce mode de penser religieuse serait alors le signe d'une régression, évidemment inacceptable. Il s'agira donc de dépasser l'aporie « religieuse » pour penser une forme contemporaine de la « fin » en tant que ressort d'une pensée de la mutation.

Face à ce défi, nous avons proposé de mettre en contiguïté la période pré-carbone d'avant la révolution industrielle avec la période post-carbone qui vient de s'ouvrir. Allégoriquement, nous proposons de faire dialoguer par delà les deux siècles de l'industrialisation, le XVIIIe siècle d'Hubert Robert avec la postmodernité de Rossi, en faisant référence à leur travail commun sur la ruine, la mémoire, et la figure centrale de la mort et du tombeau qui donne forme et apparence à la finalité du vivant. Remontant un peu plus loin dans le temps nous avons convoqué le tableau de Poussin, *Et in arcadia ego*, comme figure archétypale que nous voudrions faire dialoguer avec le jeu de l'oie dont Rossi fait le modèle de ses scénarios de projet (dont la figure de la mort comme il le rappelle occupe le centre du jeu).

Quels sont les artistes contemporains dont les œuvres seraient à même de transcrire ce même souci de la résurgence et de la métamorphose ? Ils sont sans doute nombreux et l'on s'accorde déjà sur la personnalité de Robert Smithson, mais l'on est loin encore d'une culture constituée qui offrirait le socle d'un débat ou d'une pédagogie partagée. C'est à ce travail que nos efforts futurs se consacreront, osant questionner sur cette base l'architecture contemporaine tout en traçant quelques nouvelles lignes de force.

Note

1_ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Les éditions de Minuit, 1973, p. 98.



Hannah Starkey, Untitled, 2007

« Utilisant des acteurs dans des milieux soigneusement étudiés, les photographies de Hannah Starkey montrent des femmes engagées dans des routines telles que flâner dans la rue, trainer dans les cafés, ou faire du shopping. Starkey capture ces moments d'entre-deux de la vie quotidienne avec un sentiment de détachement relationnel. Ses images fixes fonctionnent comme des inconfortables 'pauses', où la banalité de l'existence est à son paroxysme, créant d'instances de réflexion sur la contemplation intérieure, l'isolement et les émotions contradictoires.

Grâce à sa mise en scène, les images de Starkey évoquent des récits suggestifs à travers leur appropriation de modèles culturels: des questions de classe, origine, sexe et identité sont impliquées à travers l'apparence physique de ses modèles ou des lieux. Adoptant des dispositifs de filmographie, les images de Starkey sont intensifiées avec une intrusion voyeuriste omniprésente, en faisant un arrêt sur l'image dans des moments d'intimité pour la consommation désinhibée en masse.

Intitulant souvent ses œuvres 'Untitled', suivi d'une date généralisée de leur création, ses photographies font une parallèle à l'imprécision interconnecté de la mémoire, rappelant des suggestions à des événements et d'émotions sans emplacement fixe ou contexte. Son travail présente une plate-forme où fiction et réalité sont floues, illustrant l'écart entre la fragilité personnelle et la construction sociale, et fusionnant nos propres expériences à celles des étrangers. »



A Ewing, Saatchi Gallery London, 2010

« Libéré de l'emprise de la gravité, leur travail propulsé à de grandes hauteurs. Employant des fines particules en suspension dans l'air, ils ont créé le "Giardino calante".

Les visiteurs ont été émerveillés par ces 'jardins tombantes de Venise', comme si elles formaient une des merveilles du monde. (...) Ils sont entrés pieds nus dans un espace au carrelage blanc en approchant un grand divan placé au centre de la pièce. Se coucher sur ce divan a été la plus belle immersion dans un espace inversé.

Une pléiade de plantes colorées découpées en pièces détachées, accrochée suspendue au plafond de l'église. A cela les artistes avaient aussi intégré des petits os d'oiseaux trouvés à l'intérieur de l'église. Ainsi, ils ont réalisé un petit miracle en ramenant à la vie les pigeons morts.

L'apesanteur en filigrane de cette ascension contraste avec la majesté et l'immobilité des murs en pierre et a donné une présence facile à une imagination (idéale) de la transcendance.»

Isabel Friedli, Growth and Decay, 2011.

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, 21st century museum, Kanazawa, 2004

6. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

A

- Agamben Giorgio, in *Image et mémoire, écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris 2004.
- Althaus, Dieter, *Ökologisches Bauen*, Bauverlag, Wiesbaden / Berlin 1982.
- Althaus, Dirk, *Die postfossile Epoche*, Mankau-Verlag, Murnau 2007.
- Amar, Georges, *Homo mobilis, Du transport urbain au nouvel âge de la mobilité*, Editions Fyp, Paris 2010.
- Andersen, Arne, *Der Traum vom guten Leben. Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*, Campus, Francfort / New York 1997.
- Arnheim, Rudolf, *Entropy and art*, New York, 1971.
- Atlan, Henri, *Entre Le cristal et la fumée - essai sur L'organisation du vivant*, Paris, 1986
- Augé, Marc, *Où est passé l'avenir ?*, Seuil, Paris 2011.

B

- Banham, Reyner, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, HYX, Orléans [1969] 2011.
- Banham, Reyner, *Los Angeles, the architecture of four ecologies*, Penguin Press, London 1971
- Baron, Myriam / Emmanuèle Cunningham-Sabot / Claude Grasland et al., (dir.), *Villes et régions européennes en décroissance : maintenir la cohésion territoriale (Traité IGAT, série aménagement et gestion du territoire)*, Éditions Lavoisier, Paris 2011.
- Bayerl, Günter et al., *Umweltgeschichte. Methoden, Themen, Potentiale*, Wachsmann-Verlag, Münster et al. 1996.
- Bell, Jonathan, *Carchitecture*, Birkhäuser, Bâle 2001.
- Berger, Hartwig, *Der lange Schatten des Prometheus: Über unseren Umgang mit Energie*, Oekom Verlag, Munich 2009.
- Berque, Augustin, *Les Raisons du paysage*, Hazan, Paris 1998.
- Bidoux, Dominique, « Rendre les villes intenses », in *Urbanisme*, n° 362, Septembre-Octobre / 2008.
- Bignier, Grégoire, *Architecture et écologie. Comment partager le monde habité ?*, Eyrolles, Paris 2012.
- Bijsterveld, Karin, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century, Inside Technology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008.
- Bills, Emily, *The Telephone Shapes Los Angeles. Communications and Built Spaces*, New York University Institute of Fine Arts, New York 2006.
- Bougey, Arthur, *Contemporary Readings in Ecology*, Dickenson, Belmont 1969.
- Boullier, Dominique / Yves Cochet / Bernard Laponche et al., *Cosmopolitiques n° 9. Cette énergie qui nous manque*, Editions Apogée, Rennes 2005.
- Branzi, Andrea, *No-stop city*, HYX, Orléans 2006.
- Buchanan, Colin, *Traffic in Towns*, HMSO, Londres 1963.
- Buckminster Fuller, Richard, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Lars Müller Publishers, Zurich [1969] 2008.

C

Campanella, Thomas / Laurence Vale, *The Resilient city. How modern city recovers from disaster*, Oxford University Press, Oxford 2005.

Capelli, Lucas (dir.), *Self Sufficient Housing*, Actar, Barcelone 2006.

Capelli, Lucas (dir.), *Self-Fab House*, Actar, Barcelone 2009.

Caron, Rémi, « Les choix du cartographe », in *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, Paris 1980.

Chesneau, Isabelle / Marcel Roncayolo, *L'abécédaire de Marcel Roncayolo*, Infolio, Paris 2001.

Chupin Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture (De la vie, de la ville et de la conception, même)*, In Folio, Genève, 2010.

Chevallier, Denis / Alain Morel, « Identité culturelle et appartenance régionale. Quelques orientations de recherche », in *Terrain*, n° 5, octobre / 1985, pp. 3-5.

Choay, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Seuil, Paris [1965] 1979.

Choay, Françoise, « Sémiologie et urbanisme », in *Le sens de la ville*, Seuil, Paris 1972.

Clément, Gilles, *Le jardin en mouvement*, Pandora, Paris, 1990.

Clément, Gilles, *Le jardin planétaire*, Albin Michel, Paris, 1990.

Clément, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Sujet/Objet, 2004.

Cody, Brian, *Form follows energy : Buildings and Energy / Energieeffizienz in Städtebau, Konstruktion und Technischer Gebäudeausrüstung*, Springer, Vienne / New York 2012.

Coppola Alessandro, *Apocalypse town. Cronache dalla fine della civiltà urbana*, Milan, 2012.

Coutard, Olivier (dir.), *Governing large Technical Systems*, Routledge, Londres 1999.

Coutard, Olivier / Richard Hanley / Rae Zimmerman, *Sustainable urban Networks. The social diffusion of Large Technocal Systems*, Routledge, Londres 2005.

Creutzig, Félix / Jan Christoph Goldschmidt, *Energie, Macht, Vernunft : Der umfassende Blick auf die Energiewende*, Shaker Media, Aix-la-Chapelle 2008.

D

Damian, Michel, *Les temps nucléaires, thèse de sciences économiques*, Université de Grenoble II, octobre 1983.

Davis, Mike, « Wer wird die Arche bauen ? Das Gebot zur Utopie im Zeitalter der Katastrophen », in *Arch+*, n° 196/197, janvier 2010, pp. 28-33.

Deléage, Jean-Paul, *Une histoire de l'écologie*, La Découverte, Paris 1991.

Delfort, Robert / François Walter, *Histoire de l'Environnement Européen*, PUF, Paris 2001.

Di Castri, Francesco, *L'Écologie, les défis d'une science en temps de crise*, La Documentation française, Paris 1984.

Didi-Huberman, Georges, *L'œil de l'histoire, Tome III : Atlas ou le gai savoir inquiet*, Editions de Minuit, Paris 2011.

Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, l'œil de l'histoire, tome 3*, Editions de Minuit, Paris, 2011.

Didi-Huberman Georges, *L'Image survivante*, Minit, 2002.

Diener Roger, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid, *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*, Birkhäuser, Bâle 2006.

Directorate-General for Research and Innovation Socio-economic and Humanities, *Global Europa 2050*, European Commission, Luxembourg 2012.

Dostoïevski, Fedor, *Notes d'hiver sur impressions d'été*, 1862

Drouin, Jean-Marc, *Réinventer la nature, l'écologie et son histoire*, DDB, Paris 1991.

Drubigny, Jean-Loup, *Urban Cities Facing the Crisis. Impact and Responses*, European Regional Development Fund, Bruxelles 2009.

Dunlop Mackenzie, Catherine, Alexander Graham Bell, *the Man Who Contracted Space*, Houghton Mifflin Company, Boston / New York 1928.

E, F

Ellul, Jacques, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Armand Colin, Paris 1954.

Ellul, Jacques, *Sans feu ni lieu : Signification biblique de la Grande Ville*, Paris, 1975.

Épicure, *Lettres et maximes*, Paris, 1987.

Fernández-Galiano, Luis, *Fire and Memory. On Architecture and Energy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts [1991] 2000.

Fishman, Robert, *L'utopie urbaine au XXe siècle. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, Mardaga, Bruxelles 1979.

G

Gauzin-Müller, Dominique, *Nachhaltigkeit in Architektur und Städtebau. Konzepte, Technologien, Beispiele*, Springer, Vienne / New York 2002.

Geipel, Finn / Giulia Andi, *Grand Paris, métropole douce*, Nouvelles Editions Jean-Michel Place, Paris 2009.

Georgescu-Roegen, Nicholas, *The Entropy Law and the Economic Process*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1971.

Geyer (de), Xavier, *After-sprawl, research for the contemporary city*, NAI Publishers, Rotterdam 2002.

Ghosn, Rania, « Energy as a Spatial Project », in *Landscapes of energy, New geographies 02*, Harvard University, Cambridge 2009, pp. 7-10.

Goldberger, Paul, « Disconnected urbanism. The cell phone has changed our sense of place more than faxes, computers, and e-mail », in *Metropolis Magazine*, Novembre 2003, p. 66.

Gontier, Pascal, « Symbiocité », in *Faces*, n° 60, automne 2005, pp. 32-35.

Graham, Stephen / Simon Marvin, *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, Routledge, Londres / New York 2001.

Gras, Alain, *Grandeur et Dépendance. Sociologie des macro-systèmes techniques*, PUF, Paris 1993.

Gruen, Victor, *The Heart of our Cities*, Thames and Hudson, Londres 1965.

Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Editions Galilée, Paris 1997.

Guesnier Bernard, Christian Lemaignan, *Futurs des territoires*, L'Harmattan, Paris 2013.

Guillerme André, *Les temps de l'eau, la cité, l'eau et les techniques*, Paris, Champ-Vallon, 1997.

H

Harlem Brundtland, *Gro, Notre avenir à tous*, CMED ONU, avril 1987.

Hegger, Manfred et al., *Energie Atlas. Nachhaltige Architektur*, Birkhäuser, Bâle / Boston / Berlin 2008.

Heinloth, Klaus, *Die Energiefrage*, Vieweg, Brunswick / Wiesbaden, [1997] 2003.

Hémery, Daniel / Jean-Paul Deléage / Jean-Claude Debeir, *Les Servitudes de la puissance, une histoire de l'énergie*, Flammarion, Paris 1992.

Hertweck, Florian, « Les infrastructures dans les territoires de décroissance. L'exemple de Saxe-Anhalt », in Dominique Rouillard, *L'infraville. Futurs des infrastructures*, Archibook, Paris 2011, pp. 13-22.

Hertweck, Florian et al., « Climat(s) – nouveau paradigme pour l'architecture ? », in Thierry Mandoul (dir.) et al., *Climats*, Infolio, Genève / Paris 2012, pp. 11-39.

Hilpert, Thilo, « Die Utopien vom Blauen Planeten. Bilanz der Zukunft von Gestern », in *Arch+*, n° 196/197, janvier 2010, pp. 34-39.

Hirschberg, Urs, *Urbanity not Energy. Stadt statt Energie: Urban Future Scenarios Within New Growth Limits*, Springer, Vienne / New York 2008.

Howard, Ebenezer, *Tomorrow. À Peaceful Path to Real Reform*, Routledge, Londres [1898] 1904.

Howard, Ebenezer, *Les cités-jardin de demain*, Dunod, Paris [1902] 1965.

Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, Plon, Paris [1932] 1933.

I, J, K

Jacob, Christian, *L'empire des cartes, approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris 1992.

Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung*, Insel-Verlag, Berlin 1979.

Juillard, Etienne, *L'Alsace et la Lorraine. Atlas et géographie de la France*, Flammarion et éditions Famot, Paris, 1977.

Klouche Djamel, François Decoster, Caroline Poulin, *Grand Paris Stimulé, de la métropole héritée aux situations parisiennes contemporaines*, l'AUC, Paris 2009.

Koolhaas Rem, *New York délire, manifeste rétroactif pour Manhattan*, Parenthèses, Marseille (1978) 2001.

Koolhaas Rem avec AMO, *Road Map 2050*, uniquement en numérique : www.roadmap2050.eu

L

Lampen Angelika / Armin Owzar (dir.), *Schrumpfende Städte, Ein Phänomen zwischen Antike und Moderne*, Böhlau, Cologne 2008.

Laponche Bernard, *Maîtriser la consommation d'énergie*, Editions le Pommier, Paris 2004.

Larcher Gérard, « L'Avenir des espaces périurbains », Colloque du Sénat, Commission des affaires économiques, *Rapport d'information* n° 292, 1998-1999.

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris [1991] 1997

Latour Bruno, *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris 2012.

Latour Bruno, *Politiques de la nature*, Editions La Découverte, Paris 1999.

Latour Bruno, « Ein vorsichtiger Prometheus? Design im Zeitalter des Klimawandels », in *Arch+*, n° 196/197, janvier 2010, pp. 22-27.

Latour Bruno, « Modernisierung oder Ökologisierung ? Das ist hier die Frage », in *Arch+*, n° 196/197, janvier 2010.

Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1935.

Le Goff Jacques, *A la recherche du temps sacré, Jacques de Voragine et la Légende dorée*, Perrin, Paris, 2011.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958.

Lopez Fanny, *Le rêve d'une déconnexion, de la maison autonome à la cité auto-énergétique*, Editions de La Villette, Paris, à paraître, 2013.

Louguet Philippe / Corinne Tiry (dir.), *Lille transfrontalière*, Infolio, Genève / Paris 2010.

Lucrece, *De natura rerum*, Paris, 2012.

Lutz Burkhardt, *Der kurze Traum immerwährender Prosperität*, Campus, Francfort 1984.

Lynch Kevin, *L'image de la cité*, Dunod, Paris [1960] 1969.

M, N

Magerand Jean / Elizabeth Mortamais, *Vers la Cité hypermédiée. Du modernisme-fossile à l'hypercité-immédiate*, L'Harmattan, Paris 2003.

Mandoul Thierry / Jac Fol / Florian Hertweck et al., (dir.), *Climats*, Infolio, Genève / Paris 2012.

Mangin David, *La ville-franchisée*, Editions de La Villette, Paris 2004.

Mantzarias Panos, *La ville-paysage: Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*, Métis Presses, Genève 2008.

Marin, Louis, *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, 1973.

Migge Lebberecht, *Der soziale Garten. Das grüne Manifest*, Gebr. Mann, Berlin 1999.

Mukungu Kakangu, Edgar Morin, Gyy Berger, Christiane Peyron-Bonjan, *Vocabulaire de la complexité, post-scriptum à la méthode d'Edgar Morin*, L'Harmattan, Paris 2007

Malitza Mircea et. al., *Millennium III. Workshop of Ideas and Projects for European Integration and Global Civilization*, « *Wich Forces Are Driving Europe?*, European Conference of the National Associations of the Club of Rome, Bucarest 2008.

Margalef Ramon, *Perspectives in Ecological Theory*, University of Chicago Press, 1968.

Marot Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Editions de La Villette, Paris, 2010.

Marx Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964.

Mayr Ernst, *Histoire de la biologie. Diversité, évolution, hérédité. De Darwin à nos jours*, Fayard, Paris 1989.

McNeill John, *The Mountains of the Mediterrean World: An Environmental History*, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts 1992.

- Marin Louis, *Utopique jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- Meadows Dennis et. al., *Halte à la croissance ? Rapport sur les limites de la croissance*, Ed. Fayard, Paris [1972] 1973.
- Millet Catherine / Georges Didi-Huberman « Atlas, comment remonter le monde ? Georges Didi-Huberman interviewé par Catherine Millet », in *Art Press*, n° 373, Décembre 2010.
- Molella, Arthur / Robert Hugh Kargon, *Invented Edens. Techno-Cities of the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge 2008.
- Monde diplomatique (Le), *Atlas de l'environnement*, Armand Colin, Paris 2008.
- Mongin Olivier, *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Seuil, Paris 2005.
- Mostafavi Mohsen (dir.), *Ecological Urbanism*, Lars Müller Publishers, Zurich 2012.
- Mumford Lewis, *Regional Planning in the Pacific Northwest. A Memorandum*, Northwest Regional Council, Portland 1939.
- Mumford Lewis, *Technique et civilisation*, Seuil, Paris [1934] 1950.
- Musso Pierre (dir.) et al., *Le Territoire aménagé par les réseaux*, L'Aube, Paris 2002.
- Nicholson Max, *The Environmental Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Norberg-Schulz Christian, *L'art du lieu : architecture et paysage, permanence et mutations*, Le Moniteur, Paris 1997.
- Nye Davie, *American Technological Sublime*, MIT Press, Cambridge 1996.
- O, P
- Oswalt Philipp, *Schrumpfende Städte, Tome 1 « Internationale Untersuchung »*, Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 2004.
- Oswalt Philipp, *Schrumpfende Städte, Tome 2 « Handlungskonzepte »*, Hatje Cantz Verlag, Stuttgart 2005.
- Oswalt Philipp / Anne Schmidt, « Nach dem Ende des fossilen Zeitalters: Klima und Energielandschaft in Sachsen-Anhalt 2050 », in *Internationale Bauausstellung Sachsen-Anhalt 2012. Weniger ist Zukunft. 19 Städte - 19 Themen*, Jovis-Verlag, Berlin 2012.
- Ovide, *L'Art d'aimer, Les métamorphoses*, Paris, 2005
- Ovide, *L'Art d'aimer*, 1998
- Packard Vance, *L'art du gaspillage*, Clamann-Lévy, Paris [1960] 1962.
- Paquot Thierry (dir.), *Les faiseurs de villes*, Infolio, Genève, 2010.
- Parent Claude, *L'architecture et le nucléaire*, Editions le Moniteur, Paris 1978.
- Parent Claude, *Les maisons de l'atome*, Editions Le Moniteur, Paris 1984.
- Parkes Hughes Thomas, *Networks of Power. Electrification in Western Society, 1880-1930*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1983.
- Pfister Christian (dir.), *Das 1950er Jahre Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft*, Paul Haupt, Bern et al. 1995.
- Picon Antoine, *Les Saint-Simoniens, Raisons imaginaire et utopie*, Belin, Paris 2002.
- Pousin Frederick, *Figures de la ville et construction des savoirs, architecture, urbanisme, géographie*, Editions du CNRS, Paris 2005.

R

Radkau Joachim, *Aufstieg und Krise der deutsche Atomwirtschaft 1945-1975*, Rowohlt, Reinbek 1990.

Radkau Joachim, *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*, C.H. Beck, Munich 2011.

Rahm Philippe / Jean-Gilles Décosterd, « Entropie - négentropie : un jardin sauvage au Rôtillon », in *AS architecture suisse*, n° 127, Lausanne, Décembre 1997.

Ramade François, *Les Catastrophes écologiques*, Mc Graw Hill, Paris 1987.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris, 2008.

Richards Brian, *New Movements in Cities*, Studio Vista, Londres 1965.

Richards Brian, *Transports in Cities*, Architectural Design and Technology Press, Londres 1990.

Richards Brian, *Future Transports in Cities*, SPDN, Londres 2001.

Rifkin Jeremy, *Une nouvelle conscience pour un monde en crise*, Editions Les Liens qui libèrent, Paris 2011.

Rifkin Jeremy, *La troisième révolution industrielle. Comment le pouvoir latéral va transformer l'énergie, l'économie et le monde*, Editions Les Liens qui libèrent, Paris 2012.

Rivière Jean-Loup, « La carte, le corps, la mémoire », in *Cartes et figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, Paris 1980.

Roje Alexandre, *Énergie et climat. Réussir la transition énergétique*, Technip, Paris 2008.

Roje Alexandre, *L'avenir en question. Changer pour survivre*, Armand Colin, Paris 2011.

Rossi Aldo, *L'architecture de la ville*, Infolio, Paris [1966] 2001.

Rossi, Aldo, *Autobiographie scientifique*, Marseille, 1988.

Rubio, Emmanuel, *Vers une architecture cathartique (1945-2001)*, 2011

Rouillard Dominique, *Superarchitecture, Le futur de l'architecture 1950-1970*, Editions de La Villette, Paris 2004.

Rouillard Dominique, « Future was back », in Alain Guiheux (dir.), *Action Architecture*, les Editions de La Villette, Paris 2011.

Rouillard Dominique (dir.), *L'Infraville. Futurs des infrastructures*, Archibooks, Paris 2012.

S

Sachs, Ignacy, « Comment concilier écologie et prospérité ? », in *Manière de voir*, n° 15, mai 1992.

Sachs, Ignacy, *L'Ecodéveloppement*, Syros, Paris 1998.

Salomon-Cavin, Joëlle, « La ville-campagne, ville insoutenable ? », in *Natures Sciences Sociétés*, Volume 14, Numéro 4, Octobre-Décembre 2006.

Sansot Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Ed. Klincksieck, 1973.

Sayer, Frédéric, *Le mythe des villes maudites, entropie et fiction au XXe siècle*, Biarritz 2009.

Scheer, Hermann, *L'Autonomie énergétique. Une nouvelle politique pour les énergies renouvelables*, Acte Sud, Paris [2005] 2007.

Schöbel-Rutschmann, Sören, *Windenergie und Landschaftsästhetik. Zur landschaftsgerechten Anordnung von Windfarmen*, Jovis-Verlag, Berlin 2012.

Schuler, Matthias, « Klimadesign einer Post-Oil City. Matthias Schuler interviewé par Anh-Linh Ngo », in *Arch+*, n° 196/197, janvier 2010.

Secchi Bernardo, *Première leçon d'urbanisme*, Parenthèses, Marseille, 2006.

Semper Gottfried, *Du style et de l'architecture, écrits 1834-1869*, Parenthèses, Marseille, 2007.

Sève Bernard, *De haut en bas, philosophie des listes*, Paris, 2010.

Sieverts, Thomas, *Entre-ville, une lecture de la Zwischenstadt*, Parenthèses, Marseille, 2004.

Simmel, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Herne, Paris 2007.

Sloterdijk, Peter, « Stadt-Energetik », in Arnold Klotz et al., (dir.), *Stadt und Nachhaltigkeit. Ein Diskurs*, Springer, Vienne / New York 2002.

Sloterdijk, Peter, *Ecumes, Sphères III*, Hachette Littératures, Paris 2005.

Sloterdijk, Peter, *Colère et Temps. Essai politico-psychologique*, Paris, 2007.

Smil, Vaclav, *Energy. Myth and Realities. Bringing Science to the Energy Policy Debate*, The AEI Press, Washington 2010.

Sobek, Werner, « High-Eco-Tech », in Thierry Mandoul, Jac Fol, Florian Hertweck et al. (dir.), *Climats*, Infolio, Genève / Paris 2012, pp. 475-505.

Sunde, Jackie, « Building resilience or transformation ? », in *Samudra*, rapport n° 51, Novembre 2008.

Sussman, Carl, *Planning the Fourth Migration. The Neglected Vision of the Regional Planning Association of America*, MIT Press, Cambridge 1976.

T, U

Tertrais, Bruno, *L'apocalypse n'est pas pour demain*, Denoël, Paris 2011.

Tiberghien, Gilles, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard, Paris 2007.

Trepl, Ludwig, *Geschichte der Ökologie vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Athenäum, Francfort 1987.

Uekötter, Frank, *Umweltgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, Oldenbourg Verlag, Munich 2007.

Ungers, Oswald Mathias, *Morphologie, City Metaphors*, Walther König, Cologne 1982.

Ungers, Oswald Mathias / Rem Koolhaas / Peter Riemann et al., *Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel*, réédité par Florian Hertweck & Sébastien Marot, Lars Müller Publishers, Zurich [1977] 2013.

V, W

Viaut, Alain, « La frontière linguistique, de la ligne à l'espace : éléments pour une schématisation », in *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 4, Juillet 2004.

Wall, Derek, *Green History. A Reader in Environmental Literature, Philosophy and Politics*, Routledge, Londres / New York 1994.

Wojtowicz, Robert, *Lewis Mumford and American Modernists. Eutopian Theories for Architecture and Urban Planning*, Cambridge University Press, Cambridge / New York 1996.

Wolf, Christa et al., *Verändert euch! Das Manifest zur Energiewende*, Aufbau-Verlag, Berlin 2011.

Worster, Donald, *Nature's Economy*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.

Wright, Frank Lloyd, *Broadacre City. A New Community Plan*, Architectural Record Pub. Co., New York 1935.

