



HAL
open science

La réparation

Paul Landauer

► **To cite this version:**

Paul Landauer. La réparation. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris-Est / Ecole d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est, 2019. tel-02431992

HAL Id: tel-02431992

<https://hal.science/tel-02431992v1>

Submitted on 8 Jan 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.

LA RÉPARATION UN ARCHITECTE FACE À L'OUBLI

Paul Landauer

Cette Habilitation à diriger les recherches a été soutenue le mercredi 23 octobre 2019, à l'École d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est, devant un jury composé de :

Pierre Caye, Directeur de recherche, Centre Jean Pépin CNRS/ENS (UMR 8230) (rapporteur).

Carola Hein, Professor and head of the history of architecture and urban planning, Delft University of Technology, Pays-Bas (rapporteuse).

Sébastien Marot, HDR, Professeur, École d'architecture, de la ville et des territoires Paris Est, OCS-AUSser (UMR 3329) (examineur).

Antoine Picon, Directeur de recherche, École des Ponts ParisTech, LATTS (UMR 8134) et professeur à Harvard University (garant de l'habilitation).

Dominique Rouillard, HDR, Professeure, École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, directrice du LIAT (examinatrice).

Alain Schnapp, HDR, Professeur émérite, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (rapporteur).

André Tavares, Research Fellow, Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, Lab2PT, Guimarães, Portugal (examineur).

Danièle Voldman, Directrice de recherche émérite, CNRS-CHS, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (examinatrice).



Cette Habilitation à diriger les recherches a été soutenue le mercredi 23 octobre 2019, à l'École d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est, devant un jury composé de :

Pierre Caye, Directeur de recherche, Centre Jean Pépin CNRS/ENS (UMR 8230) (rapporteur).

Carola Hein, Professor and head of the history of architecture and urban planning, Delft University of Technology, Pays-Bas (rapporteuse).

Sébastien Marot, HDR, Professeur, École d'architecture, de la ville et des territoires Paris-Est, OCS-AUSser (UMR 3329) (examineur).

Antoine Picon, Directeur de recherche, École des Ponts ParisTech, LATTs (UMR 8134) et professeur à Harvard University (garant de l'habilitation).

Dominique Rouillard, HDR, Professeure, École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, directrice du LIAT (examinatrice).

Alain Schnapp, HDR, Professeur émérite, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (rapporteur).

André Tavares, Research Fellow, Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, Lab2PT, Guimarães, Portugal (examineur).

Danièle Voldman, Directrice de recherche émérite, CNRS-CHS, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (examinatrice).

Paul Landauer

Architecte, docteur en Histoire
de l'architecture, Maître de conférence
à l'École d'architecture, de la ville
& des territoires à Marne-la-Vallée,
Directeur de l'OCS-AUSser (UMR 3329)

Habilitation à diriger des recherches
Sous la direction d'Antoine Picon

Université de Paris-Est
École doctorale Ville, Transport et Territoire
(VTT)

Ce mémoire d'Habilitation à diriger des recherches (HDR) comprend trois volumes. Le premier revient sur mon parcours, le second pose les bases de mes recherches à venir. Le troisième recense mes travaux et présente quelques publications.

Architecte, maître de conférence de théorie et de projet à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée, mes recherches se font à l'OCS (Observatoire de la condition suburbaine), équipe de l'UMR AUSser 3329. Je dirige l'OCS depuis 2016.

Cette HDR se fait à l'Université Paris-Est dans le cadre de l'École Doctorale VTT (Ville, territoire et transport). Les doctorants de d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée que je serai amené à encadrer s'inscriront dans cette école doctorale pour obtenir le grade de docteur en architecture.

J'ai bénéficié, pour élaborer ce mémoire, de l'accompagnement d'Antoine Picon (ingénieur, architecte, HDR, directeur de recherches à l'École nationale des Ponts et Chaussées – laboratoire LATTIS – et professeur à l'Université Harvard).

La réparation I
Un architecte face à l'oubli

Rapport de synthèse

La réparation II
L'architecture face aux nouvelles ruines

Recherche inédite

Liste des publications et des travaux III
suivie d'une sélection de textes
(1992-2019)

Remerciements

Je remercie en premier Antoine Picon pour sa patience et son regard, toujours juste.

J'ai une dette immense envers Jacques Frenais qui m'a relu et accompagné durant toute la rédaction de ce manuscrit ainsi qu'envers Soline Nivet avec qui nous échangeons sur nos HDR depuis plusieurs années.

Je remercie vivement Ana Bela de Araujo pour sa relecture et nos échanges sur le rapport de synthèse.

Je tiens à remercier tout particulièrement Patrick Rubin qui fut à l'origine de la filière de master Transformation et dont les thèmes ont nourri la recherche inédite de ce présent manuscrit. J'exprime aussi ma gratitude envers Thibault Barbier, Julien Boidot, Mathieu Delorme, Sonia Leclercq, Fanny Lopez, Jean-Dominique Prieur, Mathias Rollot et Jean Souviron qui composent aujourd'hui la belle équipe d'enseignants qui m'accompagne au sein de cette filière, ainsi que ses étudiants dont les travaux n'ont jamais cessé de m'inspirer.

Mes remerciements vont également à mes amis chercheurs de l'OCS et de l'AUSser, en particulier Éric Alonzo, Luc Baboulet, Stéphane Füzesséry et Sébastien Marot qui m'ont tout à la fois inspiré et conseillé.

Je remercie tout particulièrement Amina Sellali, directrice de l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée, pour sa confiance et son soutien ainsi que l'équipe enseignante et administrative, qui rend notre école si stimulante. Je remercie en particulier Estelle Dietrich, Véronique Dignac, Rachel Lemaire et Michèle Palmyre pour leur aide précieuse à la bibliothèque.

Je remercie également Ken Rabin pour ses conseils avisés et ses encouragements ainsi que Guillaume Grall (Building Paris) pour la mise en forme graphique des trois volumes.

Enfin, je n'aurais rien fait sans ma femme, Valérie et mon fils Joseph. Ils sont la source et le mode d'emploi de mon bonheur.

La réparation
Un architecte face à l'oubli

I

Rapport de synthèse

Je vais avoir cinquante ans,
il serait bien temps de me connaître.
Qu'ai-je été, que suis-je,
en vérité je serai bien embarrassé
de le dire.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*,
Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 2017 (1890), p.28.

Avant-propos

J'ai une très mauvaise mémoire. De mon enfance, je me souviens de pas grand-chose, si ce n'est, peut-être, mon impatience à ce qu'elle cesse. Quant aux souvenirs de ma vie d'adulte, ils se répandent dans un paysage de brume duquel n'émergent que quelques pierres isolées, parfois marquées d'une année. Je manque donc de matériaux pour fabriquer a posteriori la légende d'un parcours. D'autant que ce parcours fut tout sauf construit et prémédité. Mon histoire familiale m'a tenu éloigné de la présomption qui consiste à vouloir connaître les répliques avant d'entrer en scène. Les textes de ma pièce sont restés pluriels, souvent obscurs à eux-mêmes. Les circonstances les plus décisives n'ont que rarement ressemblé à ce que j'en attendais. Je continue d'avancer dans la vie sans rien en savoir à l'avance, en tâtonnant, et mes convictions sont la plupart du temps mises à l'épreuve. La réalité ne colle jamais tout à fait à l'idée que je m'en étais faite. Ou bien c'est le monde qui se révèle indocile. Mes échecs continuent de me surprendre. Et mes succès ne sont jamais le fruit de ma seule volonté.

Pas plus pour moi-même que pour les nouvelles générations, le fantasme théorique d'une objectivité totale et surplombante, qui ne se heurte à rien qu'elle n'ait anticipé, n'aidera à donner sens à ce qui a été fait ou qui se fera. J'ai tenté d'éviter le récit rétrospectif, lequel n'est jamais, comme l'a dit Roland Barthes, qu'une « catégorie de la mauvaise foi »¹. Mon dessein n'est pas ici de faire croire à un parcours prévu à l'avance, ou de le faire correspondre *a posteriori* à ce que j'en aurais souhaité, mais bien plutôt de mettre en cause, rétrospectivement, les idéaux qui m'ont hanté — mais, parfois aussi, égaré — et les négociations que j'ai tenté d'opérer avec les personnes et les milieux que j'ai eu la chance — ou le déplaisir — de croiser. Il me semble en effet que la principale vertu des expériences accumulées ne consiste pas tant à préparer le terrain pour ceux qui nous suivent qu'à les aider à maintenir une distance par rapport aux organisations qui les gouvernent, à délier leur subjectivité du rôle institutionnel qu'ils aspirent à jouer.

Ce rejet du surplomb ou de la mise à distance répond à une autre particularité. Comme beaucoup de chercheurs de ma génération qui n'ont pas eu l'opportunité de commencer leurs carrières par un doctorat en architecture, j'ai dû aborder la discipline architecturale depuis ses extérieurs. J'ai ainsi pris du pollen aux historiens de l'école d'architecture de Nancy puis à ceux de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sans être devenu tout à fait historien. J'ai respiré l'air des sciences sociales sans avoir muté en sociologue ou en politiste. L'architecture est toujours restée mon port d'attache mais je l'ai abordé depuis plusieurs de ses rives. Au-delà de ce cabotage disciplinaire, les formats de mes travaux demeurent très dissemblables les uns des autres. Ce ne sont pas tant leurs sujets qui diffèrent que leurs longueurs, leurs intensités, leurs usages des références, voire le type de lecteurs auxquels ils s'adressent. Cette diversité ne traduit pas tant, me semble-t-il, la peur ou le refus de me répéter que la tentative d'adresser continuellement les mêmes interrogations à des publics divers. Mon inclination a plutôt été celle d'approcher la recherche selon le plus de modalités possibles : de l'étude historique à l'essai, de la recherche fondamentale à la recherche dite « action », de l'article à l'exposition, du texte de critique au texte de théorie, de la recherche financée à la recherche spontanée, de l'action individuelle à l'action collective.

Les interrogations qui traversent ces travaux sont, quant à elles, relativement réduites. Je dirais, pour simplifier, qu'elles sont au nombre de trois : trois niveaux d'investigation qui ramènent peut-être en fin de compte à une seule et même question, mais la posent selon des perspectives qui correspondent, à chaque fois, à une manière différente de se positionner dans le champ de l'architecture. Le premier de ces faisceaux peut être qualifié de disciplinaire (dans le double sens de règle de conduite et de champ de connaissance) :

1 Roland Barthes, « Préface », in *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, 1981 (1964), p.11.

quels rapports l'architecture entretient-elle avec les standards, ceux de la norme comme ceux de l'ordinaire? J'ai abordé cette question depuis deux cas limites : d'une part, la machine de production des grands ensembles, laquelle a réduit l'intention architecturale à sa part la plus congrue et, d'autre part, l'injonction sécuritaire qui traverse la plupart des projets actuels d'espaces publics, au point de déterminer (de standardiser?) leurs conceptions et leurs formes. Ce même questionnement traverse deux ouvrages et une exposition sur l'architecture provinciale en France au xx^e siècle ainsi que la plupart de mes articles de critique architecturale. Le second est d'ordre politique: peut-on pratiquer l'architecture sans désobéir à ces standards? Cette question, qui se trouve au cœur de mon ouvrage, *L'architecte, la ville et la sécurité*, a également motivé ma participation à des débats et à des événements publics, parfois même au sein de partis politiques. Elle a évolué, suite à une réception pour le moins équivoque de ce même livre, vers une interrogation plus générale sur le thème de l'engagement. Qu'est-ce qui distingue la parole du chercheur de celle de l'architecte? Peut-on être à la fois conseiller du peuple et conseiller du prince? Le troisième faisceau de questions porte, quant à lui, sur les relations qu'entretient l'architecture avec la mort. Ce thème se trouve au cœur de mon diplôme d'architecte et de quelques travaux et publications qui l'ont suivi. Il a ressurgi récemment dans mes travaux sur le thème de la réparation, dont un premier jalon fait l'objet de la seconde partie de ce rapport d'HDR. La dimension autobiographique de cette investigation ne fait aucun doute: ce sont bien des occurrences personnelles qui m'ont amené, à différentes étapes de ma vie, à m'interroger sur ce moteur fondamental de l'architecture: sa capacité à compenser la perte et la disparition.

Le standard, l'engagement, la mort. Aucun de mes travaux ne se trouve pourtant enfermé tout entier dans un seul de ces champs. Si j'ai toujours eu à cœur de distinguer l'analyse des formes architecturales des doctrines dont elles sont censées être à la fois le fruit et le porteur, la frontière s'est parfois trouvée mince entre mes recherches sur les standards architecturaux et l'exploration de leur caractère idéologique. Quant à mon travail plus récent sur la ruine contemporaine, il n'exclut en rien la révélation des standards que dissimulent aujourd'hui certaines situations d'abandon ou de déshérence ni non plus l'engagement qu'elle peut susciter, en particulier dans le domaine de la transition écologique.

Mon manque de mémoire et d'anticipation, auquel s'ajoutent la diversité des formats de mes travaux et la porosité entre les questions qui m'animent ont fini de me dissuader d'aborder mon parcours sous la forme d'un mémoire articulé. Ne disposant pas des facultés requises pour faire de moi-même un cobaye, je doute, en effet, qu'un tel mémoire puisse contribuer à la connaissance d'un moment de la recherche architecturale. La forme que je propose pour tenter de tirer, malgré tout, quelques leçons de mon parcours, est un assemblage de textes de registres différents. Non pas à la manière d'un journal rétrospectif qui se raconterait au fil des jours, en toute subjectivité, mêlant sensations et idées. La succession des textes qui suit n'a rien de chronologique². Elle s'apparente davantage à un assemblage de réflexions à partir des expériences, parfois très ténues, qui ont marqué ma vie d'homme, de chercheur et de praticien jusqu'à ce jour. L'introspection s'y mêle à la description, l'aveu s'y rapproche du témoignage, le sentiment y concurrence l'histoire. Aucun de ces textes ne sert ici à illustrer la « maîtrise d'une stratégie autonome de recherche »³. Ma démonstration, puisque telle est l'attente de ce rapport de synthèse, je l'ai cherchée ailleurs, dans une tentative de déconstruction des légendes et des certitudes qui ont justifié mes choix et mes actions depuis mes années d'étude.

2 Pour suivre la chronologie de mes activités, on pourra se reporter à mon curriculum vitae, dans la troisième partie de ce volume.

3 Arrêté du 23 novembre 1988 - Habilitation à diriger des recherches.

Il n'y a pas de plan, juste l'indication des années auxquelles se rapportent ces réflexions et ces souvenirs, comme une tentative d'ajouter des pierres isolées, à défaut de pouvoir dissiper la brume. « Les années sont une unité du souvenir ; les heures et les jours, une unité de l'expérience » écrivait Cesare Pavese dans son journal⁴. Les autobiographies scientifiques qui s'attachent à décrire les enchaînements des pensées et des actions n'ont généralement pas besoin de ces « unités du souvenir » que sont les années ; celles-ci n'y sont mentionnées que pour faire le lien avec un autre type de texte, celui du *curriculum vitae*. Usant davantage de ma (mauvaise) mémoire que du fil démonstratif d'un projet prémédité, j'ai eu besoin de m'appuyer sur la source des révélations qui s'intercalent entre ces développements. Placé sous le repère d'une année, chacun des textes désigne un rapport instantané entre l'énoncé d'un fait ou d'une situation et les transformations qu'ils expriment. J'ai ensuite procédé, dans un second temps, au rapprochement entre ces investigations fragmentaires et annualisées. J'en suis resté à ce collage. Je n'ai pas tenté d'établir un lien entre des explorations qui portent sur ma formation, les sujets de mes travaux, leurs réceptions et mon histoire personnelle. Mon objectif se réduit ici à un espoir : celui de faire émerger de nouvelles aptitudes à partir d'un répertoire de pensées et de souvenirs à la fois limités et hétéroclites⁵.

Les moins convaincus diront que cet agencement masque le caractère spécifique de mon activité, que l'exercice qui consiste à appliquer sur soi-même les méthodes que tout chercheur pose sur ses objets, à savoir la construction problématique d'un sujet, aurait bien mérité un rapport en trois ou quatre parties bien développées. À ceux-ci je répondrai que la forme de ce rapport de synthèse n'est pas tant celle d'une ruse ou d'une échappatoire que celle d'une tentative, certes un peu vaine, et au bout du compte inaboutie, de faire l'inventaire de tous les matériaux et outils avec lesquels je m'efforce, depuis mes années d'étude, de produire des travaux cohérents. Les plus bienveillants pourront peut-être qualifier cette compilation de *bricolage*, lequel est, selon Claude Lévi-Strauss « le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. »⁶ Tel un atelier de réparation de voitures à Cuba, ce mémoire de synthèse n'a d'autre ambition que d'organiser des bribes et des morceaux, témoins périmés prélevés de-ci et de-là, non pas en vue de soigner ou de lustre un véhicule donné, mais bien plutôt de permettre l'émergence de nouvelles dispositions créatives⁷.

En ce qu'il témoigne, pour une large part, d'une formation qui s'est faite en dehors de mon lieu de naissance et de mon milieu d'origine, ce rapport de synthèse aurait pu s'apparenter à un roman d'éducation du XIX^e siècle. Sauf que cette formation se poursuit encore, de la même manière confuse qu'elle a débuté il y a plus de trente ans à l'école d'architecture de Nancy, m'amenant à différer sans cesse, par la reconduction et l'accroissement de travaux précédemment engagés, la révélation d'un hypothétique projet. Aussi n'ai-je pas trouvé de meilleure forme que cet assemblage composite et inachevé pour traduire ce qu'a été, jusqu'à ce jour, ma vie de chercheur, d'enseignant et de praticien : une vie de premières fois, sans préparation, mais aussi, sans destin.

4 Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Paris, Folio, 2014 (1952), p. 221.

5 Cette intention se rapproche peut-être de celle qui anima Aldo Rossi lorsqu'il rédigea, à 50 ans, son *Autobiographie scientifique*. Il écrit ainsi, dans un des derniers paragraphes : « Analyser l'intrication des liens qui existent entre la formation générale et personnelle et la technique m'a toujours semblé mécanique, de même que rechercher les liens entre autobiographie en tant qu'histoire sociale, et création ; même si l'on sait bien qu'en certains moments déterminés ces deux éléments coïncident et sont confondus. Peut-être une description parallèle, comme j'ai tenté de le faire dans ce livre, a-t-elle une valeur ? » (Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, éditions Parenthèses, 2010 (1981), p. 140).

6 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, coll. Agora, 2017 (1962), p. 31.

7 Sur les capacités de la réparation à nourrir l'intellect et la connaissance, voir Matthew Crawford, *Éloge du carbu-rateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2016 (2009).

Premiers emplois

J'ai commencé très tôt à gagner très peu d'argent. Juste de quoi manger et me loger. M'habiller parfois. Et surtout étudier. Je ne tirai aucune gloire de cette autonomie financière qui me distinguait de la plupart de mes amis étudiants, mais bien plutôt de la honte. Il m'importait alors de garder l'apparence d'une existence entièrement disponible à la connaissance et au savoir. Toute révélation sur ma situation matérielle et mon emploi du temps aurait pu me discréditer aux yeux de ceux dont j'aspirais à partager les ambitions. Cette honte ne m'a pas tout à fait quitté. C'est pourquoi j'ai hésité à démarrer ce rapport par cette confession. Si je l'évoque, ce n'est pas par goût pour la révélation intime ou pour l'explication psychanalytique. Mais bien parce qu'elle illustre avec le plus de sincérité mon intérêt pour la recherche. Car au sein de mon organisation de jeunesse qui s'appliquait à distinguer les produits finis (mes études d'architecture) des conditions obscures de leur possibilité (mes petits boulots alimentaires), l'écriture tenait une place de choix : elle incarnait le plus beau des produits finis car le plus éloigné du travail manutentionnaire qui me permettait de couvrir les frais.

Ma double vie d'étudiant et de travailleur m'avait permis d'inverser le rapport au savoir enseigné : je ne cherchais pas tant à acquérir les connaissances nécessaires à une pratique future qu'à donner une raison supplémentaire à mes activités techniques et manuelles qui me permettaient de tenir la tête hors de l'eau. Il était possible, avec quelques outils vite acquis, d'exercer une activité de manœuvre. À peine plus pour collaborer dans une agence d'architecture. À l'école, chaque exercice exigeait, à tout le moins, une certaine décantation. Ce qui distinguait le monde professionnel du monde académique se résumait, pour moi, à cette équation simple : le premier pouvait ne relever que du seul labeur tandis que le second impliquait une médiation supplémentaire, dont il fallait découvrir les codes par soi-même. La plupart de mes amis étudiants percevaient l'école d'architecture comme un cocon, protégé d'un extérieur féroce et précaire (on disait alors *bouché*). Ma perception était à l'exact opposé. Le monde savant académique me paraissait bien plus féroce — en ce qu'il impose en préalable l'acquisition d'un langage (de classe?) — mais aussi bien plus précaire, car conditionné à un excédent matériel.

Ce qui distinguait mes activités rémunératrices de mes activités d'étude (je n'ose dire de pure dépense) tenait essentiellement à la valeur des mots : dans le monde professionnel qui me rémunérait, on avait tendance à s'en méfier — dans le meilleur des cas, leur usage était réservé au patron — tandis qu'à l'école, la manipulation des mots était nécessaire pour convaincre ses enseignants de la valeur de son projet. La quête sous-jacente qui continue de traverser la plupart de mes recherches reste l'identification de la ligne qui distingue la culture « savante » de la culture « populaire ». Le cinéaste Pier Paolo Pasolini parlait de « culture basse » et de « culture haute ». Cette formulation avait la vertu de rapporter cette séparation à une distinction sociale. La culture basse — qui est, pour l'essentiel, celle de mon enfance — n'a jamais eu besoin de prolongement. Une maison, un objet ménager, de même qu'un film ou un roman doivent toucher dans l'immédiat ceux qu'ils ciblent. La culture haute, en revanche, appelle une médiation, des mots choisis qui se rapprochent parfois du snobisme. Bien sûr la distinction ne se traduit pas seulement dans l'habileté langagière et l'aisance d'écriture. Le goût que traduisent les formes et la représentation des projets restent de puissants discriminateurs d'élégance ou de vulgarité.

Mais l'École d'architecture de Nancy, où j'étudiais alors, n'avait pas l'héritage de l'École des Beaux-Arts qui pouvait subsister encore dans certaines écoles parisiennes. Elle s'appelait encore Unité pédagogique d'architecture et avait été fondée par Philippe Boudon, Jean-Pierre Epron, Stanislas Fizser, Bernard Hamburger, Guy Naizot et Alain Sarfati. Mis à part Stanislas Fizser aucun de ces fondateurs n'était plus présent à l'école. Mes enseignants avaient tous été leurs étudiants et appartenaient peu ou prou à une même génération trentenaire. L'Académie et les institutions qui établissaient la reconnaissance

de l'architecture, de même que la quête du « beau absolu » qui la faisaient exister comme discipline¹ n'incarnaient plus qu'un très lointain souvenir que venait parfois nous conter Jean-Pierre Epron, lors des quelques cours qu'il dispensait encore. Débarrassé de tout répertoire de formes canoniques, l'école évoluait dans un relativisme culturel assez décontracté. Mon éducation ne fut donc pas celle du bon goût ou de la doctrine mais bien plutôt celle de l'histoire.

C'est ainsi que dans le désir d'ascension sociale qui était le mien, l'écriture m'a paru le premier instrument à ma portée. Je ne cherchais pas tant à intégrer un quelconque cénacle qu'à faire la démonstration de ma propre capacité de pensée.

¹ Cette transition générationnelle a été très bien décrite, à propos de l'enseignement de l'architecture à Strasbourg, dans l'ouvrage d'Anne-Marie Châtelet, Franck Storme, Amandine Diener et Bob Fleck, *Des Beaux-Arts à l'université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Strasbourg, éditions Recherche, 2013.

DEA

1996

Mon mémoire de DEA, soutenu à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, avait pour titre « Courants français de l'habitat collectif de 1951 à 1958. Du dernier concours MRU à la première ZUP ». Intéressé par la période de production de masse qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, j'avais peine à distinguer des académies aussi bien que des œuvres de créateurs¹. J'ai ainsi été amené à chercher ailleurs. À explorer ce que l'on pourrait appeler les automatismes, quand bien même ils n'ont jamais été théorisés en conscience. Trois thèmes en particulier, relevant davantage de l'anonymat que de la singularité des auteurs, ont alors émergé : les processus industriels, les sources vernaculaires — en particulier celles puisées dans les colonies où exerçaient un grand nombre d'architectes français à l'époque — et les figures esthétiques de l'auto-engendrement, inspirées notamment de la musique sérielle.

Pourquoi, à un moment donné, une forme, une manière de concevoir se répand ? J'ai l'intuition, depuis longtemps, que la réponse à cette question se trouve davantage du côté de l'architecture anonyme que du côté de l'architecture d'auteur. Depuis 1671 et la création en France de l'Académie Royale d'Architecture, la fonction de l'auteur n'a cessé de se renforcer : tous les monuments, toutes les bâtisses, qu'ils soient neufs, prolongés ou transformés, que l'on laissait édifier au Moyen-Âge et au début de la Renaissance dans un anonymat relatif, voilà qu'on leur demande d'afficher d'où ils viennent, qui les a conçus. L'auteur doit rendre compte de l'unité de l'œuvre que l'on met sous son nom. On lui demande de révéler les règles qui ont prévalu à son élaboration et de les articuler à l'histoire des monuments qui l'ont précédé. En revanche, au cours du même xvii^e siècle, comme l'a rappelé Michel Foucault, « cette fonction [de l'auteur] n'a cessé de s'effacer, dans le discours scientifique : il ne fonctionne plus guère que pour donner un nom à un théorème, à un effet, à un exemple, à un syndrome. »² Un scientifique ne prend pas la parole : il se loge dans un déroulement, une démonstration dont il n'est qu'un rouage et derrière laquelle il peut s'effacer. À l'inverse, asservi à sa fonction d'auteur, l'architecte se doit, à chaque fois qu'il démarre un nouveau projet ou qu'il énonce un discours, éprouver la difficulté du commencement. Les académies, les institutions, les ordres classiques aussi bien que l'éclectisme du xix^e siècle qui leur a succédé, n'ont jamais eu d'autre but que de ritualiser ces commencements et ainsi, de faciliter la tâche des auteurs³. Tout concourt ainsi à masquer les mécaniques sous-jacentes de la pensée au profit de la subjectivité et de la relativité historique.

C'est la raison pour laquelle les interrogations que suscitent mes visites du monde m'amènent, le plus souvent, à m'intéresser davantage aux automatismes qu'aux œuvres singulières. J'ai, en particulier, toujours été fasciné par les systèmes non architecturaux qui génèrent des lieux et des espaces objectifs : le logement de masse mais aussi la sécurité, dont j'ai commencé à étudier les effets à peu près en même temps (1995). Je dirais que mes travaux actuels sur les ruines contemporaines relèvent de ce même intérêt pour l'anonymat des œuvres : car la ruine efface l'auteur, ainsi qu'en témoigne, par exemple, l'effroi qu'avait suscité auprès d'André Malraux, l'abandon de la villa Savoye à partir de 1945, l'amenant à procéder à son classement au titre de Monument historique et à sa restauration dès après la mort de son auteur, en 1965.

1 Je mets ici de côté le modèle de la Cité Radieuse de Le Corbusier, dont une première version fut achevée à Marseille en 1952.

2 Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 29-30.

3 Ce lien entre l'éclectisme et les institutions architecturales du XIX^e siècle a été décrit et analysé par Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, IFA-Norma, 1997.

Séminaire de master « Habitat et énergie »

Le premier enseignement auquel je me suis consacré à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée portait sur un autre système de production anonyme : l'architecture vernaculaire. Je reprenais le séminaire qu'avait mis en place Soline Nivet dans le cadre de la filière de master «Habitat et énergie», alors dirigée par Yves Lion. Ce thème, pensais-je alors, me permettra tout à la fois de réinterroger la question du standard — déjà abordée dans mes recherches sur les grands ensembles et les espaces publics conçus sous injonction sécuritaire — et d'aborder des questions plus spécifiques à la création architecturale, voire permettre à certains étudiants d'identifier de nouveaux modèles. Il m'importait ainsi de susciter l'intérêt auprès d'étudiants dont je découvrais très vite une appétence bien plus grande pour la fabrique du projet que pour les spéculations du mémoire. Ce tout premier enseignement s'avéra aussi, pour moi, l'occasion de formuler quelques réflexions sur la relativité des activités du chercheur et du praticien.

Qu'est-ce que l'architecture vernaculaire? Des abris, des cabanes, des caravanes, des maisons, des greniers, des entrepôts, des murailles. Tout ce dont les architectes cherchent à se distinguer et ce que à quoi ils retournent, régulièrement, pour se ressourcer lorsque les figures savantes s'épuisent. Mais pour quelle raison le vernaculaire inspire-t-il les architectes? J'avancerai ici une hypothèse : ce n'est pas tant le caractère contextuel des constructions populaires ou ordinaires qui les intéresse que sa capacité à émerger avec simplicité du contexte. En d'autres termes, le vernaculaire fait place au savant à chaque fois que le *contexte* ne permet plus à la *figure* de se distinguer. J'entends ici par *contexte* — ou *milieu* — la réalité matérielle des sites sur lesquels l'architecture s'édifie. Car si l'architecture savante s'affirme volontiers du côté de la figure, elle a toujours besoin d'un contexte pour exister. Or ce qui distingue l'architecture vernaculaire est bien sa capacité à atteindre directement sa cible sans endommager le contexte, mais sans s'y dissoudre non plus.

C'est donc bien la performance de l'artefact qui régulièrement attire les architectes vers le vernaculaire et non tellement sa capacité à élargir ou concurrencer un répertoire de formes académiques. Lorsqu'au milieu du XIX^e siècle, Gottfried Semper s'attache à identifier les figures primitives qui sont à l'origine de l'architecture, ce n'est pas tant pour renouveler le langage des bâtiments — ou les rapprocher d'un passé idéalisé — que pour améliorer l'aptitude des archétypes à transcender tous les contextes spécifiques au sein desquels ils sont susceptibles d'émerger. S'il s'intéresse à la mobilité des nattes et des autres ornements végétaux qui agrémentent les parois des constructions et des enclos, c'est bien parce qu'elle lui paraît plus adaptée au nouveau contexte du monde industriel que les ornements de l'architecture de son époque. Son souci n'est pas tant de renouveler le répertoire des formes que de saisir les règles universelles qui permettent à des bâtiments de se distinguer de leurs milieux sans avoir besoin de recourir à une quelconque médiation¹. La fascination qu'exercèrent, quelques décennies plus tard, la maison paysanne sur Adolf Loos et les constructions industrielles sur Le Corbusier, participaient de ce même souci de disposer d'un rapport direct entre le bâtiment et son contexte, sans que l'un ou l'autre ne se confondent pour autant.

En 1963, Bernard Rudofsky obtenait une bourse pour faire un tour du monde. Il en ramena deux cents photographies en noir et blanc qui témoignaient, elles aussi, de traditions qui avaient permis à des constructions de se distinguer de leurs contextes sans passer par le média de l'architecture savante. Il les présenta, dans l'exposition au MoMA et dans l'ouvrage qui l'accompagnait, comme des figures universelles qui répondaient aux mêmes principes quels que soient les siècles ou les continents². Cinq ans plus tard, Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour déplaçaient un groupe d'étudiants à Las Vegas —

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

2 Bernard Rudofsky, *Architecture without architects : A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1964.

où le contexte à proprement parler n'existe pas, où la figure se confond avec le site — pour y étudier les formes de l'architecture commerciale. Ils y ont notamment identifié deux registres : le « canard » et le « hangar décoré »³. Il s'agit, dans les deux cas, de figures hypostasées : elles ont certes besoin d'un contexte — sans quoi elles ne pourraient se détacher — sauf que pour réaliser ce contexte, le décor pauvre d'une surface de désert à peine quadrillée suffit.

On pourrait dire que, depuis que le contexte fait défaut — c'est-à-dire, en gros, depuis le XIX^e siècle —, il y a deux catégories de recherche en architecture. Deux catégories parfois entrelacées, mélangées, mais distinctes : celle qui porte sur les figures performantes — lesquelles réussissent à se différencier de leurs contextes — et celle qui porte sur le contexte lui-même, c'est à dire du sol, de la ville ou du territoire mais aussi des mythes et du langage. Celle des icônes et celle des milieux. Ces catégories de recherche ont parfois coïncidé (*Learning from Las Vegas, L'architecture de la ville* d'Aldo Rossi⁴, *Collage City* de Colin Rowe et Fred Koetter ou *New York Delire* de Koolhaas par exemple) mais en général, elles vont à des vitesses variables et dans des directions opposées. L'étude des figures performantes est lente et presque étale : elle est un éternel retour des mêmes icônes. L'étude des milieux, quant à elle évolue à vue d'œil. Le sol comme le langage, ses atmosphères, sa rhétorique, c'est ce qui se démode le plus vite. Ainsi, les légendes comme les fonds des photos d'architecture — les voitures, les habits des passants, la signalétique des trottoirs, ... — vieillissent-elles bien plus rapidement que les figures.

Soucieuse d'acquérir une légitimité universitaire, la recherche en architecture a, ces dernières décennies, bien davantage investi la seconde catégorie que la première. Qu'ils relèvent de la critique, de l'histoire ou la théorie, la plupart des travaux de recherche récents portent en effet sur les milieux, leurs évolutions, leurs changements, leurs avenir. Peu d'entre eux s'intéressent aux icônes et aux figures performantes, que ceux-ci soient issus du monde vernaculaire ou encore — phénomène qui n'a rien d'inédit dans l'histoire — du monde de la *starchitecture*. Il arrive qu'on célèbre ces icônes dans des ouvrages grand public dont le titre contient généralement l'expression « chefs-d'œuvre », qu'ils soient du passé ou du présent. Mais il est devenu rare qu'on les évalue ou qu'on les explore comme des figures inspirantes susceptibles de transcender, par exemple, le caractère diffus de certains territoires contemporains. Et les quelques chercheurs qui continuent de s'intéresser davantage aux figures qu'à leurs contextes en sont venus, pour la plupart, à affirmer l'autonomie absolue de l'architecture, laquelle n'entretiendrait plus aucun rapport avec son milieu⁵. Ce que contredit pourtant un des fondements mêmes de l'architecture, qui, contrairement à d'autres champs de création comme la littérature, les arts plastiques ou le cinéma, a besoin d'un fond pour exister.

L'exploration de la place qu'avait eue l'architecture vernaculaire dans la fabrication de l'architecture savante m'a ainsi amené à identifier un des rôles possibles que pouvait

3 Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Wavre, Mardaga, 2008 (1966).

4 Aldo Rossi a lui-même présenté son ouvrage comme une conciliation entre ces deux catégories : « Il existe essentiellement deux types d'approches théoriques : celle qui considère la ville comme le produit de facteurs fonctionnels, générateurs de son architecture et donc de l'espace urbain ; et celle qui la considère comme une structure spatiale. Pour la première, la vision de la ville résulte de l'analyse des systèmes politiques, sociaux et économiques et c'est à partir des disciplines correspondantes que la ville est envisagée. La seconde approche est plutôt du domaine de l'architecture et de la géographie. Bien que je prenne comme point de départ la seconde conception, je tiens compte des résultats de la première, qui est parvenue à soulever des questions très importantes. » (Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, trad. franç. Françoise Brun, Paris, L'équerre, 1981 (1966), p. 11)

5 Ainsi Jacques Lucan qui écrivait récemment, en conclusion de son ouvrage, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p. 185 : « Si j'ai pu évoquer, dans les chapitres précédents, des questions relatives à la ville ou à des problématiques urbaines, je n'en ai pas fait pour autant l'horizon premier de compréhension de l'architecture ou des problématiques architecturales. (...) L'hypothèse (...) a été de chercher à comprendre les problématiques architecturales en examinant d'abord la production architecturale elle-même. Cette production a ses raisons "propres". »

tenir la recherche pour des architectes qui élaborent des projets : celui d'interposer un peu de réflexion entre une figure et son milieu toutes les fois qu'ils ne sont pas en phase l'un avec l'autre. C'est ce qu'ont fait les architectes — que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de chercheurs — qui ont, tout au long de la période qui va du xvi^e au xix^e siècle, recensé, relevé et représenté les monuments de l'Antiquité puis de la période médiévale en vue de limiter le répertoire des formes et, ainsi, de faciliter la capacité des bâtiments à se détacher de leurs contextes. L'intérêt pour l'architecture vernaculaire est apparu lorsque ce répertoire s'est révélé être une médiation insuffisante pour assurer cette distinction de la figure sur le fond. Il ne me paraît pas fortuit que cette même attention ait récemment ressurgi, alors que les impératifs de la transition écologique interpellent tout à la fois les modalités d'aménagement du territoire et des infrastructures, la prise en compte des constructions et des sols existants, les matériaux et les procédés de construction aussi bien que les récits qui fondent l'architecture. Ce sont les notions mêmes de figure et de contexte qui semblent être en train de bouger, compromettant de fait toute démarche holistique.

Je dirais aujourd'hui, avec le recul d'une dizaine d'années, que le séminaire — et donc l'intérêt de la recherche pour des étudiants en architecture — n'a, pour l'essentiel, qu'un seul objectif : celui d'explorer les décalages — c'est-à-dire tout à la fois, mettre à jour et interposer de la pensée — entre la matérialité du fond et l'artefact de la figure. En bref, réduire la distinction entre les exercices de l'analyse du contexte et de la fabrication du projet. Il me semble que cet objectif a acquis une nouvelle importance pour les futurs architectes. Car le contexte évolue parfois plus vite que la pensée — un type de situation, comme la zone d'activités, peut se trouver en ruine avant même qu'on ait eu le temps, ou l'envie, de l'analyser — mais aussi parce que les « régimes d'action » et les « controverses »⁶ ne cessent de se déplacer, au risque d'interroger à la fois les évolutions de la figure et du fond. À titre d'exemple : les défenseurs du recyclage des sols imperméabilisés s'opposent aux tenants de la lutte contre l'étalement urbain ; les adeptes de l'autonomie énergétique se confrontent aux partisans des grands réseaux — lesquels justifient, selon eux, les investissements dans le développement des énergies renouvelables⁷ ; les engagés sur le terrain de la reconversion objectent aux théoriciens d'une nouvelle architecture réversible le grand nombre de bâtiments qui restent aujourd'hui abandonnés⁸ ; les partisans du *low-tech* rejettent des innovations dans le domaine des technologies vertes et de la mise en réseau des fournisseurs et des consommateurs⁹. C'est là l'ambition majeure qui traverse à la fois mes recherches et les séminaires de master : articuler les étonnements que peuvent susciter les visites d'un territoire à la reconnaissance des modalités d'action qui sont susceptibles de le transcender.

6 Deux expressions empruntées au sociologue Luc Boltanski.

7 Voir à ce sujet les travaux de Fanny Lopez, *Le rêve d'une déconnexion. De la maison autonome à la cité auto-énergétique*, Paris, éditions de la Villette, 2014 et *Infrastructures énergétiques et territoires. L'ordre électrique*, Paris, Métis Presses, 2019.

8 Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Bouchain dans l'ouvrage dirigé par Patrick Rubin, de l'atelier Canal Architecture, « Construire réversible ». Disponible sur le site : <https://canal-architecture.com/sites/default/files/publications/construire-reversible-555/201704construire-reversible.pdf>.

9 Voir à ce sujet l'ouvrage de Philippe Bihouix, *L'âge des low-techs. Vers une civilisation techniquement soutenable*, Paris, Anthropocène-Seuil, 2014.

University of Miami

1988-89

À la fin de mes années d'étude, j'ai profité d'un éphémère programme d'échange entre l'école d'architecture de Nancy et University of Miami. Il m'a fallu faire un choix, à mon arrivée, entre plusieurs studios de projet. L'un d'entre eux était dirigé par Andrés Duany et Elisabeth Plater-Zyberk. Ce couple d'architectes y défendait une théorie dont je ne saisis pas très bien les contours à l'époque. Je compris bien plus tard qu'il s'agissait du *New Urbanism*. Cette vision de l'architecture et de la ville me paraissait alors bien plus proche des simulacres du monde de Disney qui se trouvait à quelques miles de là, que des villes de la Renaissance italienne qui inspiraient tant ce couple d'architecte. Un week-end, nous décidâmes avec quelques amis d'aller à Orlando, visiter le parc Disney. Je fus surtout frappé par l'assemblage des extraits de villes à peine miniaturisés qui occupaient la partie réputée «intello» du parc : Epcot Center. Un canal vénitien y côtoyait un quai de la Seine, lequel donnait accès à un tronçon de la muraille de Chine, etc. Je n'avais pas été saisi par le réalisme de ces cartes postales en trois dimensions — que je pouvais pour certaines comparer à l'original — mais bien plutôt par l'aisance et la fluidité avec laquelle on passait de l'une à l'autre. Les seuils avaient disparu. Le territoire américain, ouvert à la conquête, se révélait ainsi bien plus puissant que ces références. Mais cette puissance semblait n'avoir aucune conscience d'elle-même. Les pastiches de Disney ou du *New Urbanism* traduisaient mieux qu'aucune autre forme architecturale ou urbaine la disponibilité du sol américain. J'eus trop tard cette révélation. En arrivant à l'école d'architecture de Miami, le studio de Duany et Plater-Zyberk ne m'apparaissait alors que comme la traduction d'un complexe d'infériorité, dû à un manque d'histoire, dont je n'avais que faire. Je choisis donc le studio d'une prof invitée de Harvard, Anne Tate, bien plus proche des sujets et des préoccupations savantes de l'École d'architecture de Nancy dont j'étais issu. Le site sur lequel nous travaillions était situé à Boston, dans un quartier de maisons victoriennes, très différent des sols quadrillés et diffus qui environnaient le site de University of Miami. Les attendus du studio me sont apparus bien plus familiers qu'à mes collègues étudiants, dont un grand nombre venaient de Cuba. À telle enseigne que mon projet fut désigné lauréat du concours national «Childhood un the city», auquel participaient les étudiants du studio de Miami et d'autres universités américaines, puis exposé dans une galerie à New-York.

Au cours de cette même année à Miami, j'eus une autre révélation. L'école d'architecture avait dans ses cartons un projet d'extension de ses bâtiments. Ce projet avait été commandé à Aldo Rossi. Les responsables de l'école cherchaient alors des donateurs privés pour financer la construction. En arrivant un matin, je découvris l'école en émoi. Des journalistes de télévision, de radio et de presse écrite étaient rassemblés autour d'un étudiant. J'appris alors que cet étudiant venait de gagner six millions de dollars dans une loterie. Les responsables de l'école convinquirent alors ce tout jeune millionnaire de verser une bonne partie de la somme qu'il avait gagnée pour réaliser une première tranche du projet de Rossi. L'étudiant accepta et toute l'école se retrouva un matin pour constituer une chaîne humaine à l'emplacement des contours de la future construction. Je fus alors fasciné par la performance de la morale protestante du «give back to the community». Celle-ci me rappelait que tout projet, même le plus métaphysique, reste lié à une capacité financière. Aucune architecture ne pourrait jamais s'abstraire des conditions matérielles qui lui permettent de sortir des cartons pour voir le jour. Cette évidence s'imposait avec d'autant plus de force qu'Aldo Rossi était perçu par les enseignants de Miami comme l'incarnation de la culture savante européenne, laquelle se trouvait à l'opposé des jeux populaires de hasard. C'était donc ça l'Amérique : la possibilité d'une rencontre entre la *cosa mentale* et la loterie. En nous tenant tous la main ce beau matin, nous ne faisons pas que célébrer la vision d'un Italien célèbre qui allait transcender l'ordinaire d'un campus américain. Nous rendions également grâce à la puissance du don, laquelle avait transmuté un jeu vulgaire en un acte communautaire d'une grande noblesse. Il me sembla

alors que les villes et le territoire américains avaient entièrement été aménagés dans un seul but : celui de permettre, autant de fois qu'il était possible, la métamorphose de situations ordinaires en situations d'exception. Ce n'était pas seulement l'histoire *ad hoc* des États-Unis qui avaient permis d'ignorer la nécessité des fortifications. C'était l'absence de présence d'un monde savant qui avait invalidé la notion même de seuil.

Crise d'adolescence

Au lycée, je ressentais fortement la frustration de n'avoir pas hérité de certains codes culturels qui auraient pu me faire entendre de mes professeurs. Cette frustration fut à son comble le jour où, en classe de Première, ma professeure de Français me rendit un devoir de commentaire sur un texte de Zola. J'y avais exprimé l'idée, de manière sûrement très maladroite, que l'excès de précision réaliste pouvait déboucher sur une forme de surréalisme. Mais ma professeure ne saisit rien de cette idée — et encore moins de la fierté que j'avais éprouvée en la formulant — et m'attribua un zéro au prétexte que je n'avais rien compris aux mouvements littéraires, le réalisme n'ayant rien à voir avec le surréalisme. Cette humiliation m'amena, quelques jours après, à militer au Parti communiste international : des racoleurs de ce parti postés devant mon lycée, m'avaient attiré avec la perspective du Grand Soir. Ma motivation n'était alors que de rendre la pareille à ma professeure, dont l'enseignement n'avait d'autre but, au dire de mes nouveaux camarades, que de perpétuer le mépris des classes dominantes envers les classes dominées. Mon honneur ne fut pas vengé par la Révolution mais par un texte de Robbe-Grillet écrit sur le même Zola, que j'eus l'occasion de lire quelques années plus tard. L'auteur du Nouveau Roman y démontrait, avec une éloquence que je n'avais pas, l'effet surréel que pouvait générer le surcroît de détails dans une description. J'ai envoyé une copie de ce texte avec un courrier à mon lycée, à l'attention de mon ancienne professeure de Français, mais n'ai jamais eu de réponse. J'étais alors à l'École d'architecture de Nancy et ne suis jamais retourné au Parti communiste international.

Cet épisode a déterminé l'enseignant que je suis devenu, vingt-cinq ans plus tard. J'ai ainsi toujours cherché à accompagner les étudiants dans la découverte de leur propre manière d'élaborer une pensée. Je n'ai jamais considéré que cette faculté était réservée à quelques-uns. J'ai, par exemple, amené un étudiant incapable d'écrire une phrase à bâtir un mémoire à partir de citations : l'intelligence qui en ressortait a surpris en premier son auteur. J'ai encouragé d'autres étudiants à développer une matière textuelle à partir de commentaires d'images ou d'autres à commencer le travail d'écriture après avoir mis au point la maquette graphique du mémoire. C'est ainsi que mon séminaire de master est devenu, en même temps qu'un séminaire de recherche, un véritable séminaire éditorial — grâce notamment à ma complicité avec l'enseignant en graphisme Guillaume Grall qui y fut rapidement associé —, poursuivant ainsi la longue tradition des architectes concepteurs de la forme de leurs propres livres¹. C'était le moins que je pouvais faire pour rendre à l'architecture ce qu'elle m'avait offert lorsque j'avais l'âge de mes étudiants : la sublimation d'une vengeance.

1 Cette tradition a récemment été brillamment analysée et illustrée par André Tavares, *The Anatomy of the Architectural Book*, Zürich, Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2016.

Lecture de Robert Venturi et de Claude Lévi-Strauss

Deux ouvrages m'ont particulièrement marqué lorsque j'étais étudiant. Il s'agit de *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss et *De l'ambiguïté en architecture* de Robert Venturi. Publiés à quatre ans d'intervalle (1962 pour le premier, 1966 pour le second) mais lus, en ce qui me concerne, la même année, ces livres eurent sur moi un même effet libérateur. Ils me donnaient la possibilité, l'un et l'autre, l'un avec l'autre, d'attraper la culture par le milieu. En comparant le bricolage à la pensée mythique, Lévi-Strauss évitait la confrontation entre la sous-culture (qu'il appelait « culture primaire ») et la culture supérieure, aristocratique ou officielle. À moi qui n'avais pas eu droit au commencement, l'ethnologue offrait la possibilité de manipuler un héritage constitué et ouvrait l'espoir d'atteindre, à partir de fragments piochés à droite et à gauche dans ce monde de l'architecture auquel je ne connaissais rien, des résultats imprévus. De son côté, Venturi me montrait qu'il était constamment possible d'apposer de nouvelles valeurs sur les œuvres de la tradition, qu'il y avait du bricolage dans l'architecture savante. Au-delà des potentialités en termes de projet révélées par ces deux ouvrages, je découvrais un mode de pensée, en rupture avec mon éducation scolaire, fondée pour l'essentiel sur la trilogie thèse-antithèse-synthèse. Venturi rendait compte avec force et clarté que la culture savante pouvait se débarrasser du troisième terme. Il n'était pas nécessaire de toujours résoudre les contradictions ou d'affirmer superficiellement une position en faveur d'un seul thème ou d'une seule thèse plutôt que d'une autre : certaines contradictions sont irréductibles.

Ces deux visions combinées furent pour moi déterminantes. Le premier article que j'ai écrit, avec mon ami Antoine Carolus dans la revue *Topoi* — revue que nous avons créée à l'école d'architecture de Nancy avec quelques autres étudiants et notre enseignant Jean-Pierre Marchand —, portait sur la figure du labyrinthe en tant que mythe fondateur d'une ambiguïté profonde. J'ai continué depuis à chercher mes vérités du côté des penseurs de la contradiction : Paul Valéry et ses explorations des processus de la pensée, Jean-Luc Godard et le montage, Heinz von Foerster et sa théorie du « order from disorder ». Dans son ego-histoire, Edgar Morin, penseur de la complexité, déclarait : « J'ai compris que la pensée peut sans doute dépasser certaines contradictions, mais non celles qui sont fondamentales. Le jeu des antagonismes m'est apparu comme étant lui-même producteur, ce que l'euphorie d'une synthèse finit toujours par oublier. »¹ C'est sans doute aussi ce goût du paradoxe qui m'a permis d'agir simultanément sur les deux fronts de la recherche et de la pratique du projet. Il ne m'importait pas tant de faire converger les deux activités que de stimuler une pensée en les confrontant l'une à l'autre, que ce soit dans leurs objectifs, leurs rythmes, voire leurs conséquences.

De l'ambiguïté en architecture a davantage compté pour moi que l'ouvrage que Venturi a écrit, quelques années plus tard, avec Denise Scott-Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Je connaissais en effet, par bien des aspects, la culture « trash » qu'y analysaient les auteurs. Enfant, j'avais vu construire les centres commerciaux périphériques autour du quartier de pavillons et d'immeubles sociaux où mes parents avaient élu domicile ; mes parents en étaient de bons clients et avaient très vite cessé de se déplacer vers le centre-ville pour faire leurs courses. Mais je désirais alors me rapprocher du centre historique et culturel et non m'assigner à demeure, quand bien même cette demeure pouvait devenir, grâce à ces trois auteurs, plus vertueuse qu'elle n'y paraissait au départ. C'est sans doute pourquoi le Venturi qui s'était approprié la culture savante de manière iconoclaste me convenait plus que le Venturi qui avait, avec Scott-Brown et Izenour, donné ses titres de noblesse à la culture populaire.

1 Edgar Morin, *Mes philosophes*, Paris, Pluriel, 2013 (2011), p. 85.

Chercheur au LHAC

Exercer le métier chercheur, c'est être payé pour lire, penser et écrire. Ce métier ne m'a pas paru si confortable. J'avais été habitué à faire de la recherche gratuitement (ou presque), durant mes heures gagnées sur le labeur lucratif. J'ai ainsi eu beaucoup de mal à organiser une pensée qui n'était ni issue ni destinée à un exercice pratique, qu'il s'agisse de la conception architecturale ou de son enseignement.

Alors que ce poste m'apparaissait, pour l'essentiel, comme un sas d'entrée — un sas d'isolement? — vers le cœur de l'école d'architecture, à savoir l'enseignement, je constatais qu'elle suscitait des envies auprès d'un grand nombre de mes collègues. Un tel désir m'a toujours paru suspect. Comme l'a dénoncé Gérard Dessons, professeur de littérature française à l'Université de Paris 8, les réformes de l'enseignement supérieur véhiculent l'idée « qu'enseigner pourrait s'apparenter à une punition qu'on infligerait au mauvais chercheur »¹. Dans nombre d'universités, les chercheurs ont cessé d'enseigner. Et dans beaucoup d'écoles d'architecture, alors même que le statut d'enseignant-chercheur en est encore à ses débuts, les chercheurs tendent à s'isoler de la pédagogie du projet. Une telle séparation de la recherche et de l'enseignement me paraît contraire à ce que doit être une école d'architecture : non pas tant un lieu où se trouvent à la fois une production et une diffusion du savoir mais un lieu où s'enseigne et se répand une seule et même pratique, celle justement de chercher. C'est-à-dire une manière, chaque fois, spécifique, de questionner un monde, voire de l'inventer. Pour les étudiants, cela peut se faire aussi bien avec le projet qu'avec le mémoire, en dessinant — ou en faisant des maquettes — qu'en écrivant. Certes les exercices ne sont pas interchangeables. Concevoir et chercher relèvent de fonctions cognitives — et d'un rapport au temps — très différents. Mais ce qui réunit ces deux activités est certainement le lien nécessaire qui rattache dans les deux cas *ce* que l'on fait à *comment* on le fait. Un texte, comme un projet, ne sont jamais séparables de la manière dont ils ont été élaborés. C'est cette conscience qui fonde, à mes yeux, l'enseignement en architecture. Et qui fait que tout savoir, même le plus théorique, devient pratique. C'est pourquoi je trouve néfaste de distinguer dans une école d'architecture, comme dans toute école de projet, la production du savoir (la recherche) et sa diffusion (l'enseignement).

1 Gérard Dessons, « Enseigner ce qu'on cherche », *Cassandra*, n° 77, printemps 2009, p.38. Cité par Gilles Clément, *L'alternative ambiante*, Paris, Sens&Tonka, 2014, p. 20.

Démission de mon activité de chercheur

Une fois ma thèse soutenue, je décidais de démissionner de mon poste de chercheur pour me consacrer entièrement au développement de mon agence d'architecture. Je poursuivais alors ma quête, laquelle avait toujours été moins celle du sens que celle de l'harmonie. Harmonie entre l'*otium* et le *negotium*, entre la satisfaction intellectuelle et l'affairement, sachant que le premier n'appartient pas entièrement à la pratique de la recherche, pas plus le second ne suffit à définir la pratique d'agence. Ma première double vie d'étudiant et de salarié m'avait éloigné de l'ambition de voir toutes ces activités rangées sous une même problématique commune. Je me suis toujours méfié des revendications de transversalités, des liens directs, bien plus encore des hybridations entre recherche et projet. J'ai toujours préféré la polyphonie à la monodie. Mais cette polyphonie était devenue essentiellement corporelle. Je prenais sur mon sommeil pour pouvoir vivre plusieurs vies en même temps. Une méthode d'autant plus efficace que cette multiplicité m'empêchait souvent, en retour, de dormir. Je décidais donc de ne plus pratiquer qu'une seule activité. L'exercice exclusif d'agence durera trois ans, jusqu'à ce que le manque d'une double-vie se fasse à nouveau sentir. Je choisis alors de passer le concours pour un poste de maître-assistant à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée. J'avais 41 ans et j'allais enfin découvrir le plaisir d'enseigner.

Hésitation entre l'achat de deux livres et d'une paire de chaussures

C'est la marche le long des nouvelles clôtures qui m'a conduit à révéler les conceptions sécuritaires qui façonnaient nos villes et nos territoires. Ce sont mes promenades dans les grands ensembles de la banlieue parisienne qui m'ont amené à formuler l'hypothèse d'une architecture de maîtrise d'ouvrage. Je me souviens avoir un jour hésité entre remplacer une paire de chaussures usées et acheter deux livres qui me faisaient envie (je les acquiers le plus souvent par deux). Difficile de choisir entre les pieds et la tête. Entre marcher et penser. J'ai toujours été autant nourri des lieux que je parcourais que des livres que je lisais. Récemment, c'est la découverte de l'immense quantité de bâtiments et de territoires abandonnés qui m'a incité à revisiter les théories architecturales de la démolition et de la ruine. Je suis toujours parti d'observations des paysages — le plus souvent urbains, puisque c'est ceux que je fréquente le plus —, de leurs transformations, pour remonter ensuite aux causes. La plupart des historiens et des auteurs des *urban studies* vont des causes aux effets. Je fais généralement l'inverse. Pour cela, je ne suis pas vraiment « disciplinaire ». Mais je revendique un regard — et des pieds ! — d'architecte : j'observe les choses d'une certaine manière parce que je suis plongé dans l'architecture. Je ne me souviens plus très bien mais je crois avoir finalement choisi d'acheter la paire de chaussures.

Publication de deux histoires régionales d'architecture

2001, 2003

Dans le cadre de mes activités au Laboratoire d'histoire d'architecture contemporaine (LHAC), j'ai été amené à travailler sur deux histoires régionales d'architecture, en Moselle puis en Champagne-Ardenne. Ces travaux ont donné lieu à deux ouvrages, une exposition et quelques conférences. J'ai abordé ces recherches historiques d'une manière comparable à celle de l'écriture critique, une activité relativement régulière qui m'a occupé une bonne part de la décennie 1990 : il s'agissait pour moi, dans les deux cas, de prendre position sur le réel. J'entends l'expression « prendre position » au sens propre : saisir un lieu depuis lequel on peut regarder le monde. D'autres chercheurs nommeraient *sujet* ce que j'appelle ici *lieu*. Il se trouve que même lorsqu'il ne s'agit pas de commandes, mes sujets de recherche sont, pour l'essentiel, des situations construites : les grands ensembles, les espaces où s'exercent la sécurité, les nouvelles ruines. L'histoire m'a toujours paru fondamentale pour construire ce point de vue mais elle ne peut, selon moi, se réduire à une information objective. Elle est nécessaire comme le relevé d'un site est nécessaire à l'élaboration d'un projet. Tout bon architecte sait que le relevé n'est pas un exercice impartial, qu'il n'a d'intérêt qu'à la condition de porter un point de vue¹. Le relevé, c'est déjà le projet. Il en est de même de l'histoire. Dans un entretien avec Joseph Abram — alors co-directeur, avec Jean-Claude Vigato, du LHAC —, Joseph Rykwert déclarait : « Si l'histoire était objective, je n'aurais aucune envie d'en faire. »²

1 Cet apprentissage du regard avait déjà été relevé par Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*, Maxtor France, 2012 (1879).

2 In. Richard Klein (dir.), *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?*, Paris, Herman, 2018, p. 11.

Première recherche financée,
première recherche universitaire

1994, 1995

Ma première recherche financée et ma première recherche universitaire portaient sur des sujets qui dérangent, qui présagent de péchés, de fautes indélébiles dont l'architecture reste empreinte : la sécurité et les grands ensembles. Le premier sujet trahit un péché ontologique : quand bien même elle relève d'un art savant et autonome, l'architecture n'a jamais réussi à se défaire de sa dépendance au pouvoir autoritaire et de son rôle dans la défense armée ou le maintien de l'ordre ; ainsi, dans les traités de la Renaissance, la trilogie vitruvienne — *firmitas, utilitas, et venustas* —, qui incarne l'essence même de l'architecture, ne cesse d'être disputé à l'exposé des règles propres aux fortifications. Cette ambivalence n'a pas cessé avec la modernité et l'avènement de la démocratie. Il n'est qu'à considérer, parmi d'autres, les travaux récents d'Eyal Weizman qui montrent comment certaines théories architecturales servent à l'armée israélienne pour occuper les territoires de Cisjordanie¹. Le second sujet porte sur une faute circonstancielle. Il s'agit de l'échec de la modernité de la première moitié du xx^e siècle dont les grands ensembles sont devenus les témoins. Cette faute, les architectes contemporains la paient encore : les tabous de l'anonymat et de la répétition sont toujours présents ; un langage politiquement correct continue de sévir, lequel proscrie entre autres termes, celui de *barre* mais aussi, dans un grand nombre de situations, celui de *tour*. Aucun des renouvellements de la discipline depuis les années 1970 ne semble avoir réussi à la purifier : l'architecture se doit, aujourd'hui encore, d'éviter toute assimilation possible avec ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, aux grands ensembles.

À ce titre, mes premières recherches peuvent être considérées comme une contribution à l'instruction de deux des procès parmi les plus régulièrement faits à l'architecture. Une contribution depuis le sol oserais-je dire. Ainsi, s'agissant des liens avec le pouvoir, je ne suis pas tant intéressé aux cas extrêmes de la guerre, de la colonisation, du terrorisme ou de l'anti-terrorisme qu'aux situations banales ou quotidiennes des villes et des territoires ; non seulement parce que les recherches étaient d'ores et déjà relativement nombreuses sur ces premiers sujets² mais parce que ces recherches occultaient, me semblait-il, les situations construites les plus courantes, pour lesquelles on disposait encore de très peu d'analyses critiques. Quant au procès d'une modernité coupable ou fourvoyée, je ne l'ai pas instruit depuis les institutions fondatrices des théories et des normes de l'architecture moderne — comme, par exemple, les CIAM — mais depuis l'étude d'une unité de production réduite et circonstanciée, celle de la Caisse des dépôts, laquelle a constitué un véritable laboratoire dédié à la mise au point d'un modèle architectural bientôt baptisé « grand ensemble ».

Mon intérêt pour l'instruction des procès qui sont régulièrement faits à l'architecture ne s'est pas éteint. Le travail de recherche que je mène à présent — dont on trouvera un premier essai dans la seconde partie de ce rapport d'HDR — a ainsi débuté par l'investigation d'un des principaux mots d'ordre de la modernité architecturale, celui de la démolition. Un tel mot d'ordre n'est-il pas devenu coupable à l'heure où la transition

1 Rafi Segal et Eyal Weizman, *Une occupation civile : la politique de l'architecture israélienne*, Paris, éditions La fabrique, 2004 (2003) ; Eyal Weizman, *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, Paris, éditions La fabrique, 2008.

2 Parmi ces ouvrages, on peut citer, outre les travaux d'Eyal Weizman : Gregory Ashworth, *War and the City*, London, Routledge, 1991 ; Antoine Picon (dir.), *La ville et la guerre*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1996 ; Peter Lang, *Mortal City*, Princeton, Princeton University Press, 1997 ; Edward Tabor Linenthal, *The Unfinished Bombing : Oklahoma City in the American Memory*, New York, Oxford Press University, 2001 ; Tom Vanderbilt, *Survival City : Adventures among the Ruins of Atomic America*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2002 ; Jane Schneider et Ida Susser (dir.), *Wounded Cities : Destruction and Reconstruction in a Globalized World*, Oxford, Berg, 2003 ; Robert Bevan, *The Destruction of Memory : Architecture at War*, London, Reaktion, 2006 ; Stephen Graham, *Villes sous contrôle. La militarisation de l'espace urbain*, Paris, La Découverte, coll. "Cahiers libres", 2012 (2011). D'autres ouvrages portent plus particulièrement sur les questions urbaines faisant suite aux attentats du World Trade Center en septembre 2001 : Michael Sorkin et Sharon Zukin, *After the World Trade Center : Rethinking New York City*, New York, Routledge, 2002 ; Mike Davis, *Dead Cities*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009 (2003) ; William Langewiesche, *American Ground : Unbuilding the World Trade Center*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.

écologique nous oblige à prendre le monde comme il est, sans velléité de le remplacer par un nouveau monde, sous peine d'accélérer l'écocide auquel nous œuvrons déjà? Le principe d'espoir qui consiste à démolir ce qui ne fonctionne plus pour lui substituer un autre monde, plus neuf, plus adapté ou plus vertueux relève désormais du péché. Mais comment œuvrer aujourd'hui à un nouveau principe d'espoir, *réparateur* et non plus *rédempteur*, sans avoir auparavant mis à jour ce qui, de notre héritage architectural, participe du mot d'ordre de la démolition?

Projet de diplôme d'architecte

Mon projet de diplôme, dirigé par Joseph Abram, était un mémorial de la Shoah. Il comprenait deux parties : la première, écrite et illustrée, était constituée de sept livres, un pour chacun des arts, décrivant par l'exemple comment la mémoire de la déportation avait été abordée et mise en forme ; la seconde dessinée et maquettée présentait un même projet de mémorial décliné sur deux sites, le premier à Berlin, le second à Jérusalem. Je percevais alors confusément que ce sujet de la Shoah pouvait permettre d'explorer une des questions fondamentales de l'architecture : son rapport à la mort. L'effacement méthodique de l'existence de six millions de personnes, ainsi que l'immense traumatisme généré par cet effacement, n'étaient-ils pas à même de réveiller une des origines les plus manifestes de l'architecture : le tombeau ? Au tournant des années 1980 et 1990, mis à part bien sûr quelques exceptions remarquables — dont le magnifique et précurseur mémorial de Georges-Henri Pingusson sur l'Île de la Cité à Paris, inauguré en 1962, et qui fut l'objet du premier livre de mon diplôme — l'architecture avait encore peu investi ce sujet. Pourquoi un tel retrait de l'architecture, alors que les autres arts avaient largement exploré leur capacité de remémoration ? Pourquoi aucun Jacques Lanzmann ne s'était emparé de l'architecture pour la réinventer au profit du souvenir de la Shoah ? Je ne trouvais alors aucune réponse satisfaisante. Profitant du recul de plusieurs décennies, je me permets d'avancer ici deux hypothèses. La première est la question du nombre : aucune sépulture ne peut accueillir six millions de personnes. La seconde raison est l'obnubilation du monde de l'architecture à vouloir, depuis l'après-guerre, reconstruire les ruines des villes européennes. Le retour à la ville qui caractérise la remise en cause de la modernité à partir des années 1970-1980 ne serait sans doute que l'ultime prolongement d'une action consistant, après le déblaiement des gravats, à reconstruire plus ou moins à l'identique les cités démolies et à effacer les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale. L'architecture ne pouvait se consacrer à aucune autre cause. D'autant que, comme l'a très bien montré Jean-Louis Cohen, l'architecture n'avait pas été exempte de la raison de ces traumatismes¹. Ces hypothèses ne m'étaient pas encore venues à l'esprit en 1990. Je m'étais contenté de confronter les capacités d'expression de l'architecture aux autres arts et de proposer un projet qui tentait, par la manipulation de la lumière du jour, à rendre hommage aux disparus. Ce projet était encore bien trop proche du théâtre et échappait certainement à son ambition qui était de renouer avec la capacité de l'architecture à faire tombe.

Chacun à leur façon, mes parents avaient connu la catastrophe. Ils étaient Juifs. Ils n'avaient pas été déportés mais ils savaient que le pire était possible. Leur religion, c'était la Shoah. J'ai hérité de cette religion. Au pot qui a suivi la soutenance de mon diplôme, un ami proche depuis disparu m'a raconté une blague juive : « On demande à des experts de différents pays, une étude approfondie sur les éléphants. Après plusieurs mois de recherche, le Français remet un mémoire d'une centaine de pages intitulé "Les éléphants et la reproduction", l'Américain une thèse sur "Les éléphants et le microcosme africain". Le Juif, quant à lui, remet bien après les autres un ouvrage de mille pages intitulé "Les éléphants et la question juive". » Mon ami ajouta : « Le titre de ton diplôme aurait dû être "L'architecture et la question juive" ! ». Cette blague m'a fait prendre conscience que j'allais immédiatement devoir cesser de m'entêter à solliciter l'architecture pour commémorer des morts en mal de sépulture. Le sujet des grands ensembles allait incarner l'antithèse absolue du mémorial de la Shoah : des constructions dédiées à l'usage *vivant* du logement, entièrement tournées vers l'avenir, volontiers amnésique et où l'architecture était réduite à sa portion la plus congrue. De surcroît, ce sujet avait une origine chrétienne manifeste, les grands ensembles ayant été portés par des personnalités généralement

1 Jean-Louis Cohen, *L'architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2011.

proches du MRP, issu du courant de la démocratie chrétienne. De la Shoah, il n'est resté que le vertige du nombre et de la banalité.

Une dizaine d'années plus tard, au début des années 2000, Joseph Abram m'invita, dans la même école d'architecture de Nancy, à participer à un jury de diplôme qu'il avait encadré et qui portait sur un projet de mémorial à Struthof, sur le site de l'ancien camp de concentration de Natzweiler. Je découvrais alors que les références en matière de mémorial étaient devenues nombreuses, que de nombreux architectes avaient, depuis mon diplôme, investi le sujet. Mais le fondement ancestral de l'architecture qui est tout à la fois de défier la mort et de célébrer les disparus, restait toujours aussi enfoui.

Premier cours d'histoire de l'architecture en tant qu'étudiant

J'ai découvert en même temps l'architecture et la ville. Avant de commencer mes études à Nancy, je ne savais rien des grands architectes. Je pensais alors naïvement que les architectes exerçaient leur métier en ville, comme les pharmaciens : ils vendaient leurs connaissances à une clientèle, des connaissances pour lesquels il fallait étudier cinq ans ; au-delà de dispenser ce savoir utile, leur principale ambition devait probablement se limiter à faire croître leur chiffre d'affaire. Ce fut la villa Savoye qui m'ouvrit à une autre conscience. Elle me fut présentée dans le cours d'initiation à l'histoire de l'architecture que professaient Anne-Marie Crozetière et Joseph Abram. Je connaissais l'émotion que l'on peut ressentir à l'écoute d'une musique, à la vue d'un tableau ou à la lecture d'un texte. J'ignorais alors celle que pouvait susciter la seule vue de photos et de plans d'une œuvre architecturale. Qu'en serait-il lors de la visite de cette œuvre ? La perspective de cette émotion redoublée m'apparut lorsque que je m'éloignai de ma chambre d'étudiant à Vandoeuvre, en périphérie de Nancy, pour m'approcher de la place Stanislas. Me voilà dans une « vraie » ville, pensais-je alors ; une « vraie » ville qui, au-delà des libertés qu'elle m'offrait, abritait en son cœur un chef d'œuvre architectural dédié à la seule émotion. La vue de cette place, assemblée à celle de la Carrière — un modèle de composition qu'un autre de mes enseignants, Jean-Claude Vigato, allait bientôt décortiquer dans un cours sur le classicisme — me donnait, à chaque fois, l'impression d'être là où il fallait être, au milieu d'un monde qui irradiait bien plus loin que la ville de Metz d'où j'étais parti, soixante kilomètres un peu plus au Nord.

Premier cours d'histoire de l'architecture en tant qu'enseignant

J'ai commencé à explorer une autre forme d'histoire lorsque Jacques Lucan me confia la reprise de son cours magistral de première année intitulé « Introduction à l'histoire et aux théories de l'architecture ». Pour la première fois d'une manière aussi claire, j'allais appréhender l'architecture comme une discipline spécifique. J'y déployais, pour chacun des sept thèmes que j'avais choisis — l'acropole, la nef, le dôme, l'enclos, le mur, la place, le foyer — une chronologie complète allant de l'Antiquité à nos jours. Les déterminants extérieurs se trouvaient réduits à deux : le nombre et la qualité des personnes à accueillir — l'architecture change de nature selon qu'elle reçoit une foule, un prêtre ou une famille — et le niveau de compétence sur les chantiers – les bâtiments se distinguent selon qu'ils sont construits par une masse d'ouvriers déqualifiés ou par des artisans d'exception.

Emménagement dans un lotissement pavillonnaire

J'ai un attrait pour la banalité et l'anonymat. Lorsque j'ai commencé à visiter des grands ensembles, à l'occasion de projets de rénovation pour lesquels une agence d'architecture m'avait employé, je crois avoir ressenti une forme de regret : celui de ne pas avoir habité l'un d'entre eux lorsque j'étais enfant. À la place, mes parents avaient emménagé, lorsque j'avais 8 ans, dans un lotissement pavillonnaire. Or un lotissement pavillonnaire, c'est tout le contraire d'un quartier banal et anonyme. Pour une personne extérieure au lotissement, tous les pavillons se ressemblent mais pour leurs habitants, ils sont des lieux d'affirmation de soi. Personne ne pense y être logé à la même enseigne que son voisin. Chaque maison, chaque voiture, chaque jardin, chaque clôture y constituent, bien au contraire, un signe de distinction.

Je crois que mes parents se sont trompés en élisant domicile dans un tel lotissement. Ils quittaient un appartement de trois pièces dans un immeuble moderne dans un quartier résidentiel. Pourquoi s'être alors éloignés d'un quartier où l'on faisait ses courses à pied, où ma sœur et moi allions jouer au parc, un jardin botanique avec des serres et des étiquettes au pied de chaque plante ? Pourquoi avoir quitté un immeuble où l'on ne voyait ses voisins que dans le hall ou dans l'ascenseur ? Je crois bien que mes parents ne voulaient qu'une chambre supplémentaire. Ils ont eu bien plus : un pavillon jumelé, une deuxième voiture pour que ma mère puisse faire les courses pendant que mon père travaillait, un jardin à cultiver soi-même, des façades bien à eux mais exposées au regard constant des voisins d'en face et d'à côté ; lesquels voisins se vantaient de cacher un fusil sous leur lit pour protéger les maisons de tout intrus qui pourrait s'en approcher.

Mes parents n'avaient pas le mode d'emploi du quartier pavillonnaire. Leur jardin est resté en friches pendant des années. J'avais une dizaine d'années mais je sentais confusément que ce désintérêt pour le jardinage ruinait la réputation de ma famille. Je me suis mis à faucher les herbes hautes, à lancer des graines de gazon, à planter quelques légumes dans un potager. Mes parents n'ont jamais compris à quel point le jardin était un signe de bonne tenue, voire de bonne moralité : il fallait soigner cette apparence au même titre que celle de sa personne. J'ai appris beaucoup plus tard que cette mauvaise appréciation des jardins qui n'étaient pas entretenus ne relevait pas seulement d'une convention sociale — le maintien d'une apparence de façade — mais qu'elle provenait également de la crainte de voir son propre jardin contaminé par des parasites, lesquels auraient pu nuire aux graminées et potagers qui le peuplaient. Ainsi, la périurbanité n'était pas le seul fruit de l'individualisme. Elle était aussi l'héritière d'une paysannerie, laquelle avait ses codes implicites. Des codes qui relevaient de la conscience, plus ou moins aigüe, plus ou moins atavique, que ses habitants partageaient un même sol à cultiver. Pour mes parents, le jardin n'avait aucune autre utilité que celle de permettre aux enfants de jouer. Contrairement à leurs voisins, ils n'avaient pas peur qu'un ballon vienne abîmer les rosiers. Mais si ce même ballon rebondissait dans le jardin d'un des voisins, on ne le récupérerait jamais. Mon enfance s'est déroulée ainsi, entre la honte de ne pas connaître les codes et la liberté que procure cette ignorance.

Longtemps la parcelle de mes parents est restée sans clôture. Ils ont fini par en mettre une, par conformisme. Mais le portail est toujours resté ouvert. Lorsque ma sœur et moi avons vidé la maison après le décès de notre mère, nous nous sommes rendus compte qu'il ne fermait plus.

Mort de mon père, mort de ma mère

2013, 2016

Il m'a toujours été difficile de parler de mes parents à ceux qui ne les connaissaient pas. Non parce qu'ils me faisaient honte. Bien au contraire. J'ai toujours été assez fier de leur originalité (dans le double sens de différence et de sincérité). Mais une fierté, je dois le dire, assez discrète. Car je n'ai jamais su vraiment comment les décrire. Aucune catégorie socio-professionnelle ne leur correspondait. Même le métier de mon père était difficile à dire. Enfant, il m'avait suggéré d'écrire « directeur commercial » sur les fiches de renseignement qu'il fallait remplir à l'école. Deux mots assez vagues qui ne disaient rien de ce à quoi mon père passait ses journées. Il n'était pas salarié d'une grande boîte mais n'était pas non plus simple marchand ou commerçant. Le terme de grossiste aurait laissé imaginer une dimension d'entreprise qui n'était pas la sienne. Et l'usage du terme de « pomme de terre » qui était pourtant le seul et unique produit qu'il vendait, ne pouvait être mentionné sans réduire son activité à celle de simple « marchand de patates », une appellation que mon père, pourtant par ailleurs d'une modestie extrême, réprouvait fortement.

Mes parents avaient l'identité du ni-ni. Ni éduqués ni incultes (ils n'avaient pas fait d'études, ne lisaient pas de livre, mais épluchaient tous les journaux qu'ils avaient sous la main, en premier lieu le *Républicain Lorrain*), ni riches ni pauvres (matériellement ils appartenaient à la classe moyenne mais ils vivaient pauvrement, ne dépensaient rien, n'achetaient jamais de nouveaux vêtements ou alors au supermarché, n'allaient que très rarement au restaurant), ni urbains ni ruraux (mon père travaillait à la campagne mais habitait en ville, à 40 km de distance), ni communautaires ni laïcs (ils allaient à la synagogue lors des fêtes juives mais ne fréquentaient pas leurs coreligionnaires), ni jeunes ni vieux (dix-sept années les séparaient mais ils partageaient une même apparence décalée et sans âge), ni français ni étranger (ils n'étaient pas plus attachés à l'Angleterre dans laquelle avait grandi ma mère qu'à l'Allemagne, d'où venaient trois de leurs parents, voire les quatre si l'on considère que mon grand-père paternel est né à Metz en 1876, à une époque où la ville était annexée au Reich). Plus jeune, je jalousais autant la bourgeoisie que le monde ouvrier. Ce que je jalousais le plus c'était l'évidence des histoires familiales que l'on pouvait y raconter. La mienne manquait de repères connus pour faire récit.

Mes parents ne manquaient de rien mais avaient peur de manquer. Enfant, je n'ai connu ni la pauvreté ni la richesse. Juste la modestie.

Mes parents évitaient de partir trop longtemps de chez eux. C'était dur de partir et bon de revenir. De retrouver ce pavillon sans aucun caractère — pas même celui de la fonctionnalité —, avec un bout de jardin dans un lotissement banal en périphérie d'une ville moyenne. Une petite maison jumelée avec une autre. Mes parents avaient très peur de se distinguer. Ils avaient la réputation d'être gentils, accueillants même. Ils invitaient leurs voisins pour l'apéritif. Mais ils n'étaient jamais complètement en confiance. Mes parents avaient très peu d'amis. Ces quelques amis étaient un peu comme une famille de substitution. C'est à dire qu'ils les aimaient en même temps qu'ils les subissaient.

Mes deux parents étaient enfants uniques. Leurs oncles, tantes et cousins avaient tous été déportés ou s'étaient enfuis avant-guerre aux États-Unis ou en Israël. Trois de mes grands-parents étaient morts juste avant ou juste après ma naissance. On se sentait un peu seuls, à la fois survivants et restés sur place. Des migrants à demeure.

À l'intérieur de leur maison, mes parents étaient très accueillants, ouverts, bienveillants, parfois même joyeux. Mais dès qu'ils en sortaient, ils perdaient leurs moyens, paraissaient mal à l'aise, inquiets. Ceux qui ne les ont connus qu'à l'extérieur ne pouvaient, à l'évidence, imaginer la richesse et la générosité de leur monde. A contrario, ceux qui les fréquentaient chez eux ne pouvaient les imaginer si maladroits au dehors.

Il était difficile de distinguer mon père de ma mère. Ils étaient comme le recto et le verso d'une seule personne. Lorsqu'on parlait à l'un, c'était souvent l'autre qui répondait. Ils avaient un seul téléphone portable. Il était presque impossible de les isoler pour, par

exemple, préparer une surprise un jour d'anniversaire. Leurs expressions étaient souvent les mêmes (seul variait l'accent : anglais pour ma mère, germanique pour mon père). Ils n'incarnaient pas tant une complémentarité qu'un syncrétisme, dans lequel, parfois, ils s'annulaient. Ainsi, au deuxième tour d'élections présidentielles, pour éviter de voter blanc, il leur est arrivé plusieurs fois de voter chacun pour le candidat opposé.

Mon père se levait très tôt le matin. Il était passionné de trains et de musique classique. Il était abonné à *La vie du rail* et était capable de reconnaître n'importe quel compositeur à la radio. Ma mère se couchait très tard le soir. Elle était le sosie, mental et physique, d'Arlette Laguiller. Élève, je le crois aujourd'hui, surdouée — jusqu'à ce qu'elle quitte l'école à 16 ans —, elle découvrait le monde en même temps que ses enfants. Cette découverte comprenait le sens et le fonctionnement de ce qu'était une famille. Les trains, la musique, les vindictes communistes et la passion pour un foyer pionnier ont ainsi baigné mon enfance. Ils participaient d'une renaissance, deux décennies après les ravages de la Shoah. Pour mes parents, ces ravages comprenaient la démolition des héritages culturels, jusqu'au plus basique d'entre eux, qui est celui de la structure familiale. Pris dans cet élan fébrile, ma sœur et moi étions à la fois des merveilles et des égarés. Cette perception ambiguë de ne nous-mêmes ne nous a pas quittée. Nous nous sommes chacun faits adopter par un milieu social et professionnel différent, avons fondé nos propres familles, mais cette déficience d'ancrage a fait de nous des êtres distants, contemplatifs des environnements dans lesquels nous agissons. En ce qui me concerne, cette contemplation me ramène sans cesse au sens de ce qu'est une fondation : fondation des lieux, des liens et des institutions qui les incarnent. Telle est mon histoire personnelle, la pelote d'où je tire le fil de mes activités.

Chercheur au LHAC

Pour exercer le métier d'intellectuel pour lequel on me payait, il aurait fallu que j'abandonne complètement le mauvais goût de mes parents, de ma grand-mère, de leurs maisons, de leurs quartiers. Mais il aurait aussi fallu abandonner l'idée, profondément inculquée par mes parents, que travailler, c'est produire quelque chose, pas étudier ou spéculer. Avec le recul, je me rends compte que le maintien, jusqu'à ce jour, de mon activité d'architecte libéral, aussi bien que le choix des sujets sur lesquels j'ai travaillé en tant que chercheur trouvent leur raison d'être dans ce double complexe : celui de n'avoir jamais été intégré dans le monde populaire qui a pourtant baigné mon enfance mais aussi celui lié à mon goût pour l'art, l'écriture et le monde des idées, lequel m'a toujours éloigné d'une possible valorisation parentale.

Emploi dans l'agence de Stanislas Fiszler

L'école d'architecture de Nancy était fortement marquée par la personnalité de Stanislas Fiszer, né à Varsovie en 1935, dans l'agence duquel j'ai travaillé quelques mois peu après mes études. Son goût pour le grotesque, sa lucidité démystificatrice vis-à-vis de la profession d'architecte, son penchant pour le lyrisme, ses projets qui nous paraissaient alors « bariolés » détonnaient fortement au sein de l'école. Lorsqu'il vantait, avec son accent polonais, l'architecture de Jože Plečnik, Stanislas Fiszer nous faisait découvrir une modernité qui ne ressemblait à aucune de celles que décrivaient les manuels d'histoire de l'architecture, une modernité qui n'était ni anglo-saxonne, ni latine, ni russe mais qui avait son identité propre ; une modernité qui appartenait à une aire géoculturelle alors encore annexée par l'Union soviétique : la Mitteleuropa. Seule l'architecture de la Sécession viennoise, placée du côté occidental du rideau de fer, était restée visible de cette culture spécifique. Mais ses liens avec l'architecture qui se construisait alors en Bohême, en Pologne ou en Hongrie étaient restés — et restent encore, pour l'essentiel — inconnus. Stanislas Fiszer parvenait ainsi à rétablir un des centres de gravité les plus vitaux de l'architecture européenne.

Nous saisissons d'autant mieux sa force d'attraction que ce centre de gravité s'exprimait, à l'École d'architecture de Nancy, au milieu de deux autres, dont la source géographique était tout aussi lisible. Le premier de ces deux autres pôles était local. Il était constitué de ce que nous pourrions appeler l'architecture du composant constructif. L'école était encore installée dans un bâtiment du nancéen Jean Prouvé tandis qu'un des fondateurs de l'École, Bernard Hamburger, décédé à 42 ans, avait légué un fort héritage sur le thème de l'industrialisation ouverte. De nombreux bâtiments issus de cette filière, notamment construits par un autre fondateur de l'école, Alain Sarfati, étaient alors visibles à Nancy et nos enseignants nous invitaient régulièrement à les visiter. Quand bien même la plupart des enseignants avaient abandonné le mirage de cette filière au cours des années 1980, celle-ci avait laissé une empreinte forte sur la culture que partageait alors l'école. Le troisième centre de gravité se trouvait, à l'époque, du côté du Tessin. La relative proximité de l'école avec cette région en faisait une destination régulière des voyages d'étude. Le rationalisme qui s'y exprimait alors suscitait un fort engouement auprès de nos enseignants. Il faisait notamment écho aux recherches que menaient alors Joseph Abram sur le rationalisme constructif d'Auguste Perret ou de Jean-Claude Vigato sur la tradition classique.

Lorsqu'à la fin des années 1980, Christian Devillers commença à enseigner à l'École d'architecture de Nancy, l'équilibre entre ces trois centres de gravité commença à bouger. Avec une passion contagieuse, il s'attacha à donner toute leur place aux grands héros de la modernité occidentale et introduisit l'école au projet urbain « à la française ». L'école se mit à regarder vers l'Ouest, du côté de Paris. Il est certain que ce réveil fut bénéfique. Celui-ci contribua à placer l'école sur l'échiquier des écoles françaises, voire européennes. L'enseignement de Devillers s'appuyait sur l'analyse d'édifices remarquables. Son acharnement à décortiquer, sur plusieurs séances, une œuvre de Mies, d'Aalto ou de Kahn, nous amenait à comprendre et à reconstruire les processus de projet. Nous étions tous emportés par ces découvertes, quand bien même elles accordaient une importance bien plus grande au processus intellectuel et technique de mise en forme qu'à la dimension culturelle de l'architecture. Après son départ en 1990, l'école se recentra sur un de ses centres initiaux de gravité, celle du Tessin. En 1996, l'école s'installait, au sein du quartier Meurthe-Canal, dans un bâtiment conçu par un de ses architectes les plus remarquables : Livio Vacchini.

Je dois confesser une pointe de regret pour ce triple tropisme qui caractérisait l'école au début de mes études. Cette ligne qui allait de Nancy à la Mitteleuropa en passant par la Suisse italienne traduisait une diversité des traditions architecturales et culturelles dont une grande part a été occultée. L'intégration des pays dits « de l'Est » à l'Union européenne

n'a pas contribué à corriger cet oubli. Les travaux portant sur l'architecture de la Mitteleuropa restent peu nombreux. Toutes les écoles d'architecture européennes semblent osciller entre trois mêmes centres de gravité occidentaux : la péninsule ibérique, l'axe Belgique-Hollande-Hambourg-Danemark et la Suisse alémanique. Aussi divers soient-ils, ces trois pôles laissent de côté une part importante de la culture qui a fondé l'architecture et le territoire européens. Bien sûr, ce regret est lié à mon histoire personnelle : deux de mes arrière-grands-parents étaient nés en Pologne et en Bosnie, les six autres en Bavière. Comme l'École d'architecture de Nancy, je fais partie des nombreux laissés-pour-compte de l'histoire.

Découverte du nom de mon grand-oncle
sur le mur du souvenir du mémorial de
la Shoah à Paris

Dès après l'inauguration du mémorial de la Shoah à Paris, je suis allé voir si le nom du frère de mon grand-père maternel était inscrit sur le mur du souvenir. Militant communiste, il avait quitté Karlsruhe pour Berlin puis Prague et avait ensuite rejoint dans le Vercors, en France, un groupe de résistants. De là, il fut arrêté puis déporté et exterminé. C'est à peu près tout ce que ma mère savait de lui. Son nom y figurait bien, mal orthographié. Il est prononcé chaque année lors de Yom Hashoah, avec l'erreur (Alexrad au lieu de Axelrad). Quinze ans après mon diplôme d'architecte, je découvrais qu'il ne suffit pas de construire des mémoriaux pour assurer la postérité des disparus : il faut les accompagner de rituels pour assurer une transmission d'une génération à l'autre. Le rituel qui consiste à écrire les noms des victimes sur un mur et à les lire lors d'une cérémonie annuelle à haute voix, s'est avéré d'autant plus efficace qu'il avait permis au souvenir de « sauter » une génération — mais aussi quelques frontières car c'est quand même un drôle de hasard que j'habite la ville où subsiste la seule trace de sa vie. Sans ces rituels de transmission, l'architecture devient ruine.

Premiers projets de rénovation de grands ensembles

Mon parcours au travers de plusieurs langues et de plusieurs classes sociales m'a permis d'être assez à l'aise pour parler à la fois d'histoire et d'architecture à des habitants. Je suis devenu un traducteur : ce n'est pas que les mots n'ont pas le même sens d'un milieu à un autre, c'est qu'ils n'ont pas la même valeur. Ceux qui appartiennent à une classe en particulier — et quelle que soit cette classe — réduisent le plus souvent cette distinction à l'axiome suivant : les classes supérieures valorisent les mots abstraits tandis que les classes populaires valorisent les mots concrets. Ceux qui, comme moi, ont pris l'habitude de voyager d'une classe sociale à l'autre savent que les mots relèvent de cartographies bien plus complexes. Un même mot peut ainsi véhiculer, selon le monde dans lequel il évolue, une valeur concrète *et* une valeur abstraite. À l'inverse, certains mots concrets peuvent, et pas seulement par le biais de la métaphore, donner toute leur force à une pensée abstraite. Et réciproquement bien sûr. Parler en réunion publique, c'est savoir ôter ou ajouter les mots qu'il faut pour que le message se l'on souhaite faire passer soit entendu par tous.

En même temps que j'explorais l'histoire des grands ensembles, j'ai commencé à travailler, en tant qu'architecte, sur un certain nombre de projets qui concernaient leurs rénovations. Ces projets se sont peu à peu étendus à une gamme multiscalair allant du plan-guide et ses déclinaisons aux aménagements d'espace public, des transformations d'immeuble à quelques opérations neuves de logements. Cette activité parallèle me permettait de réduire la distance avec mon objet de recherche, d'observer les manières dont on les habitait aussi bien que les difficultés que posaient aujourd'hui ces opérations à leurs gestionnaires et aux pouvoirs publics. Je découvrais ainsi les vertus du comparatisme temporel.

Le fait que les mêmes objets m'apparaissent simultanément sous des angles différents — celui, solitaire, des archives et celui, collectif, de l'action transformatrice — m'ouvrait aussi à de possibles mutations épistémologiques, où le point de vue du sujet traduisait le changement ontologique de mon objet. Ces mutations se manifestaient essentiellement dans les mots et les tournures de phrases que les activités de la recherche et du projet m'invitaient chacune à déployer, en particulier lorsqu'il s'agissait de présenter mes projets à des habitants, mais aussi — cela m'est arrivé — mon travail sur l'histoire de leurs quartiers.

Sans doute, si j'avais été écrivain ou cinéaste, je ne me serais pas attaché à une seule classe sociale. J'aurais eu, bien plutôt, le souci d'inscrire mes récits dans des parcours qui vont d'une classe sociale à une autre. Je me serais ainsi nourri de mon expérience singulière d'enfant de migrants¹, laquelle m'a permis d'observer, toujours de l'extérieur, des mondes très différents. N'étant ni écrivain ni cinéaste, j'ai choisi une double vie. Celle-ci m'a ainsi permis d'assurer de grands écarts sociaux, m'amenant à rencontrer, dans leurs lieux respectifs, parfois dans une même journée, des étudiants en architecture, des habitants de grands ensembles, des maires, voire, certains jours, des ministres.

1 Le caractère du migrant ne s'efface pas en une seule génération. Comme l'a rappelé Michel Lussault, « il existe une transmission inter-générationnelle des parcours de migration et des géographies des insertions dans les pays d'étape et d'accueil. Transmission parfois volontaire, parfois implicite, parfois magnifiée aux couleurs d'une mythologie familiale, parfois teintée des couleurs de l'exil. On sait aussi que de telles mémoires comptent dans la définition par les enfants ou petits-enfants de migrants de leurs propres expériences de vie et de leurs trajectoires résidentielles. » (Michel Lussault, *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Paris, Seuil, 2013, p. 137).

Commissariat de l'exposition
« Grands ensembles 1960-2010.
Regards photographiques »

Deux ans après la publication de mon ouvrage *L'invention du grand ensemble* aux éditions Picard, le Ministère de la Culture m'a confié le commissariat et la scénographie d'une exposition itinérante de photographies sur les grands ensembles. Cette initiative en revient à Éric Lengereau, directeur de l'ESAM de Caen, l'École supérieure d'art et de médias qui a accueilli l'exposition pour la première fois. J'ai alors sollicité mon ami Ken Rabin, avec qui j'avais déjà travaillé sur des projets curatoriaux. Nous avons sélectionné les œuvres d'une dizaine de photographes qui, de 1960 à nos jours, ont porté un regard sur les grands ensembles. Il s'agissait tout à la fois de révéler l'histoire de leurs visions et d'identifier leurs apports possibles dans le champ de l'architecture. J'ai découvert, grâce à ces clichés, la puissance du point de vue. Le regard des artistes-photographes que nous avons choisi dépassait l'héritage des fausses représentations. Les grands ensembles s'y révélaient à chaque fois comme des objets dignes de considération et non comme de simples supports à récits ou à polémiques. La manière dont on s'y tenait debout — seul ou ensemble —, les distances qu'ils instauraient entre leurs habitants, leurs lumières spécifiques, transcendaient littéralement la monotonie et la répétition dont on les affublait généralement.

Je n'ai jamais compris les raisons pour lesquelles de nombreux architectes contemporains s'évertuaient à faire des logements collectifs tous différents. J'ai habité enfant un pavillon jumelé. Mes voisins mitoyens habitaient la même maison symétrique, en miroir. Outre le fait que cette gémellité en miroir était troublante et générait en elle-même sa propre étrangeté, les conditions de l'habitude qui différenciaient ces voisins de ma propre famille ne cessaient de constituer, pour moi, un motif d'étonnement. Ces différences m'aidaient à distinguer nos propres manières d'habiter, ce que Peter Sloterdijk nomme nos « encastements ».

University of Miami

1988-89

L'année passée à Miami a été l'occasion d'explorer *mon* Amérique, en même temps que celui de ma famille. Pour ma grand-mère maternelle, c'était une terre promise dont elle restera toute sa vie exclue, un pays-refuge dont l'entrée lui a été refusée avant la Seconde Guerre mondiale. Un monde qui aurait pu sauver les siens du désastre, comme cela a été le cas pour ses oncles, tantes et cousins. L'Amérique a refermé ses portes devant son nez, lui laissant juste le temps de prendre un bateau, seule, pour l'Angleterre, laissant ses parents derrière elle, condamnés à une mort inéluctable. Je crois qu'elle n'a jamais pardonné à l'Amérique d'avoir refusé de les accueillir, l'obligeant à une vie d'orpheline, une vie de réfugiée, une vie de débrouille, une vie de solitude dans une ville de Londres meurtrie par la guerre et ses bombardements. Pour mon grand-père maternel, que je n'ai pas connu, l'Amérique était le pays honni. Militant communiste, il préférait avoir faim que de concéder la moindre reconnaissance à ce pays qui avait pourtant libéré l'Europe du joug nazi. Il a refusé avec force d'émigrer avec sa famille en Amérique après la guerre, comme le lui enjoignaient de le faire les oncles et les tantes de sa femme. Parti de Karlsruhe, sa ville natale, au milieu des années 1930, il a vécu quelques temps à Berlin puis à Prague avant de rejoindre l'Angleterre en 1939. À la déclaration de la guerre, le Gouvernement britannique, soucieux d'exiler tout espion potentiel, l'envoya plusieurs mois dans un camp au Canada. Il n'eut jamais d'adresse ni de travail stable et est resté la moitié de sa vie apatride. Gros fumeur, il est mort d'un cancer des poumons à 62 ans, en 1966. Assez tôt pour pouvoir ignorer l'existence des goulags, mais assez tard pour se scandaliser de la chasse aux sorcières que connaissait alors l'Amérique. Cela ne l'empêcha pas d'offrir à ma mère, pour ses 21 ans, un voyage aux États-Unis, en bateau, afin qu'elle puisse, en ambassadrice, rendre visite à ses cousins. Quant à mon père, il s'est retrouvé par le plus grand des hasards, interprète dans l'armée américaine à la Libération. Il avait 19 ans, ne parlait pas un mot d'Anglais, mais avait, semble-t-il, ému un officier américain lorsqu'il s'est présenté à son bureau, a raconté sa vie de Juif planqué pendant 4 ans, avec trois personnes à sa charge — ses parents et sa tante — malgré son jeune âge. L'Amérique était venu à lui pour le sauver, l'avait recueilli dans ses casernes. Il avait aimé son insouciance, son jazz, ses jeeps et ses capotes. Jamais pourtant il n'imagina repartir avec son armée, lorsque celle-ci plia bagage, sous les huées gaullistes de « US go home ». Quant à moi, l'Amérique était devenue un mythe accessible. J'en suis revenu.

Retour de Miami

Au terme du semestre passé à University of Miami, j'ai travaillé quelques mois dans l'agence d'un de ses enseignants. J'y ai gagné assez d'argent pour pouvoir partir ensuite quelques mois au Mexique. Lorsque je suis rentré à Nancy pour entamer mon travail personnel de fin d'études, le groupe d'étudiants qui m'avait succédé à Miami revenait. Celui-ci faisait alors un exposé relatant son expérience dans le grand amphi de l'école d'architecture de Nancy. Leurs diapos et leurs commentaires traduisaient une expérience qui ne ressemblait en rien à celle que j'avais vécue. Mes collègues n'avaient vu à Miami que les clichés de l'Amérique: les hamburgers, l'obésité, l'absence d'histoire. Cet exposé m'avait mis en colère. Comment peut-on rester plusieurs mois dans une ville étrangère sans jamais se défaire des clichés que l'on avait dans la tête en partant? C'est effrayant de voir à quel point des idées peuvent empêcher de voir, d'écouter, de toucher, de sentir ou de goûter aux plaisirs qu'offre le monde! Or il n'est pas de meilleur lieu que Miami pour voir l'idée d'Amérique excédée. Pas de ville plus emblématique pour constater les mutations de ce que mes collègues ne percevaient que comme une sous-culture de l'Europe. Ainsi, il est préférable d'oublier les styles occidentaux appris à l'école d'architecture pour pouvoir apprécier l'analogie entre les bâtiments Art-Déco de Miami Beach et les lignes colorées de camions filant sur l'horizon; il faut se défaire de la raison de la grille de Jefferson pour découvrir sa capacité à révéler l'immensité des ciels tropicaux; il faut ignorer les origines physiocratiques de la ville, lesquelles ont permis à des plantations de survivre à la spéculation immobilière, pour se laisser envahir par les odeurs d'orangers qui se répandent dans les rues au printemps.

D'où me vient cette facilité à débarrasser mes perceptions de leurs ancrages culturels? Est-ce le nomadisme dont je suis l'héritier, l'habitude qu'avaient mes parents de passer d'une langue à l'autre, leur difficulté à correspondre à une catégorie socio-professionnelle? Je peux ainsi m'émouvoir de situations dont j'ignore les rites, entrer en transe au seul son de la voix d'Oum Kalthoum sans rien savoir de la poésie arabe classique, ou savourer un piment antillais tout en me délectant des plats bien plus familiers, mais aussi bien plus fades, d'Europe centrale. Cette faculté d'oubli des codes culturels m'a aussi joué des tours. J'ai ainsi pu m'éprendre de la rugosité d'un béton mal fait qu'un maître d'ouvrage souhaitait voir refaire; j'ai défendu l'architecture répétitive des grands ensembles dans des cénacles qui n'y voyaient que le décor de la pauvreté; j'ai vanté auprès d'étudiants de master l'efficacité de la comédie *Les Tuches*. J'ai fait du théâtre pendant plus de dix ans sans jamais appartenir à aucune troupe. J'ai étudié le Talmud sans devenir un Juif pratiquant. Je n'ai jamais été un bon disciple, ni d'ailleurs un bon collaborateur d'architecte.

Londres

1993

Durant l'année où j'ai vécu à Londres, je n'ai jamais cherché à me débarrasser des intonations qui me venaient de ma langue maternelle (pour autant que l'on puisse l'appeler ainsi). La position de décalage dans laquelle me plaçait mon accent me convenait parfaitement. De retour en France, je continue de jalouser toutes les personnes qui parlent avec un accent. Un accent, ce n'est pas seulement une variation dans la prononciation ou la musique des phrases. C'est aussi une manière de prendre certains mots pour d'autres, de faire atterrir sa pensée dans des noms ou des verbes qui ne sont pas toujours disposés à les accueillir. À l'inverse, les accents peuvent donner une acuité particulière et nous amener à déceler une pensée dissimulée dans certains mots de la langue d'accueil. J'aime cette manière singulière qu'ont les accents de réveiller les mots.

Autour de moi, tout le monde parlait avec un accent. Mon père parlait Français avec un accent allemand, ma mère parlait Français avec un accent anglais. Ma grand-mère parlait l'Anglais avec un accent allemand. Longtemps, j'ai pensé que j'allais, à mon tour, parler l'Anglais avec un accent français. Enfant, je ne me rendais pas compte que mes parents avaient chacun un accent différent. Je n'entendais pas, non plus, l'accent de ma grand-mère. Lorsque je lui rendais visite, l'été, à Londres, ses amis qui avaient fui, comme elle, l'Allemagne ou l'Autriche — ils se décrivaient eux-mêmes comme des « réfugiés » — parlaient avec les mêmes scansionnements appuyés. J'ai longtemps cru que l'Anglais se prononçait ainsi.

Doctorat

Mes premiers articles dans la revue *Topoi* étaient volontiers lyriques. Mon diplôme d'architecte était ponctué de petits récits. Mon écriture s'est rationalisée lorsque je me suis exercé à la critique, en particulier dans les *Bulletins de l'Institut Français d'Architecture* et *L'Architecture d'Aujourd'hui*. J'ai ensuite pratiqué, lors de mon séjour à Londres, une écriture de pure description, dans des textes que j'ai appelés « Portraits suburbains ». Attaché à dénoncer la tournure de certaines situations, les textes que j'ai produits dans le cadre de ma première recherche financée pour le Plan Construction et Architecture n'échappaient pas à un certain caractère épique. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à travailler sur ma thèse de doctorat à l'Université de Paris1 Panthéon-Sorbonne que j'ai commencé à acquérir les outils et les codes de la recherche universitaire.

Qu'est-ce qui distingue un texte de chercheur? Je dirais, pour simplifier, que c'est l'usage de la métaphore. La métaphore est un moyen de livrer, en raccourci, l'essence d'une situation ou le principe d'un projet. C'est le contraire de la démonstration. À ce titre, la production écrite de Rem Koolhaas n'est pas celle d'un universitaire: sa pensée est fondamentalement élaborée et livrée sous forme de métaphores. Il en abuse même parfois. On pourrait dire, d'une manière générale, que la métaphore sert à déclarer ce que la recherche doit démontrer. À moins que ce ne soit la recherche elle-même qui soit comme une immense métaphore, celle des mouvements du monde et de tous les états par lesquels nous passons.

Début d'une écoute addictive de France Culture

France Culture a été mon école buissonnière. Je vivais dans une toute petite chambre d'étudiant mais celle-ci disposait d'une immense fenêtre, que je pouvais ouvrir à tout moment. Il arrivait qu'un air frais entre dans ma chambre, atteigne mon cerveau et m'immobilise le corps. Plusieurs fois, j'ai séché un cours pour ne pas rater la fin d'une émission que j'étais en train d'écouter. C'était avant l'ère des podcasts (et de leurs diffusions via les réseaux sociaux). Aujourd'hui, de tels choix ne se justifient plus : un étudiant n'a plus à mettre en balance la connaissance qu'il peut acquérir à l'école et celle qu'il peut se procurer ailleurs. Les occurrences du savoir s'additionnent les unes aux autres, sans qu'il y ait besoin d'établir une hiérarchie. Un grand nombre de mes étudiants se plaignent, de manière assez confuse, de subir cette addition. Ils revendiquent ainsi souvent la nécessité de *tout lire* avant de formuler une problématique. Ce à quoi je réponds que l'énoncé d'une problématique est justement ce qui permet de faire des choix et de s'épargner de *tout lire*. Le temps ne leur manque pas mais il n'est plus à eux. La disponibilité complète et permanente du savoir ne les incite plus à faire des choix parmi les connaissances auxquelles ils ont accès mais à reporter sans cesse à plus tard la découverte de nouveaux sujets. Dans la mesure où l'acquisition d'un savoir ne confisque plus du temps à d'autres acquisitions de savoirs, celui-ci perd de sa valeur. L'apprentissage — qui fut aussi, pour moi, un ascenseur social — ne consiste plus à ouvrir une grande fenêtre pour respirer un autre air. C'est devenu une juxtaposition de minuscules soupiraux, constamment ouverts mais qui peinent à renouveler l'air. Le podcast m'a rendu claustrophobe.

Cours « Histoire de l'habitat »

Quand j'ai commencé à enseigner à l'École d'architecture, de la ville et des territoires, on m'a confié la tenue d'un cours magistral sur l'histoire de l'habitat. Je découvrais alors avec surprise le décalage qui s'était instauré, en une quinzaine d'années, dans les temporalités implicites de l'histoire. Les étudiants connaissaient mieux les Smithsons que Le Corbusier ! Pouvait-on comprendre l'un sans l'autre, me demandais-je alors ? En s'opposant, au travers du groupe Team Ten, aux dogmes de la première modernité, les Smithsons ne s'étaient-ils pas eux-mêmes définis comme appartenant à la seconde génération des modernes ? Lorsque j'étais étudiant, la modernité était considérée comme la rupture des ruptures. Après les héros Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto et Kahn, plus rien ne serait comme avant. Leurs œuvres étaient nos classiques et la source de tout ce qui allait suivre. Certes, les historiens de l'architecture comme Colquhoun, Frampton, Monnier ou Fanelli avaient déjà relativisé l'importance de la rupture moderne. La génération qui a suivi — Cohen, Lucan, Abram, Curtis et Gargiani, pour n'en citer que quelques-uns — ont, à leur suite, volontiers décrit le déploiement *des* modernités comme un delta. En étudiant la multiplicité des sources et de leurs croisements aussi bien que les continuités théoriques avec les périodes qui les ont précédées, ils ont achevé d'affranchir les architectes contemporains de toute dette envers les pionniers de la modernité.

Est-il possible de se passer, pour autant, de toute notion d'avant-garde ? Chaque génération n'a-t-elle pas considéré que les questions auxquelles elle était confrontée étaient inédites ? Le fait de ne pas distinguer une seule de ces générations comme plus révolutionnaire, plus déterminante et, de fait, plus « explicative » que les autres n'enlève rien, pourtant, à l'importance de la rupture pour comprendre les successions temporelles de l'architecture. Cette interprétation de l'histoire est probablement en passe de perdre toute légitimité. Nos étudiants semblent avoir une perception cumulée des avant-gardes qui se sont succédées au cours du xx^e siècle. Leur rapport au passé ne relève plus tant de la conquête de nouvelles libertés ou de nouvelles consciences — comme celle de l'environnement — que de la préservation des acquis et des engagements des précurseurs qui les ont devancés. Lorsque j'étais moi-même étudiant, ma perception du temps n'était pas celle de la durée — comme toute personne de vingt ans, je n'avais pas expérimenté moi-même ce que pouvait représenter le cycle d'une génération — mais bien plutôt celle de la vague, chaque période se définissant relativement à celle qui l'avait précédée. Pour les vingténaires actuels — ceux que l'on appelle les Millennials — les œuvres et les événements apparaissent et disparaissent au milieu d'une intemporalité globale et diffuse. Comme à d'autres périodes du temps cyclique de l'histoire, leurs engagements ne sont plus tant liés à une inadaptation du monde actuel qu'au risque de voir cette permanence se désagréger, en particulier sous les effets des catastrophes climatiques et écologiques. Le goût actuel pour la ruine, sur lequel je reviendrai dans la deuxième partie de ce mémoire d'HDR, n'est pas sans rapport avec cette perception renouvelée du temps.

Le deuxième thème que j'ai choisi, en 2009-2010, pour le séminaire de la filière de master «Habitat et Énergie» était celui de la contre-culture. Il m'importait alors d'historiciser les questions environnementales qui avaient émergé — ou ré-émergé — à l'occasion du mouvement hippie. À cette occasion, je lus avec beaucoup d'intérêt un ouvrage d'Alastair Gordon qui recensait les arts, la musique, les drogues cognitives et les expérimentations architecturales du mouvement psychédélique¹. Il y montrait comment cette utopie avait tout à la fois été la dernière d'une longue série qui a mobilisé l'architecture et la première d'un nouvel âge, celui du «turn on, tune in, drop out» popularisé par Timothy Leary, lequel s'attache désormais à changer la perception du monde plutôt que le monde lui-même².

1 Alastair Gordon, *Spaced Out. Crash Pads, Hippie communes, Infinity Machines, and other Radical Environments of the Psychedelic Sixties*, New-York, Rizzoli, 2008.

2 Cette intuition m'a été confirmée par l'ouvrage d'Antoine Picon, *Smart cities. Théorie et critique d'un idéal auto-réalisateur*, Paris, éditions B2, 2014. L'auteur y conclut que les effets de la ville intelligente ne portent pas tant sur la forme urbaine que sur « les structures temporelles de l'expérience urbaine ». Ce constat rejoint celui de Timothy Leary qui s'attacha lui-même à établir le lien entre la contre-culture et la cyberculture, allant jusqu'à déclarer, au début des années 1980 que l'ordinateur était le nouvel LSD.

Débarras de ma maison d'enfance

Il n'est pas sûr, au bout du compte, que l'architecture soit le meilleur moyen d'incarner la sédentarité. Après la mort de ma mère, j'ai trouvé au grenier des livres dans des cartons. Pourquoi sont-ils restés là tout ce temps, pourquoi mes parents n'ont-ils pas éprouvé le besoin de les rendre visibles sur des étagères ? Il n'y avait jamais eu de livre dans la maison de mes parents. J'ignorais que mes parents en possédaient.

Un livre, on peut le prendre dans les mains, en lire quelques lignes seulement et le remettre à sa place. Cela peut suffire pour absorber une énergie. Une énergie à la fois disponible et située, sédentaire et nomade, dans une poche, un cartable ou une valise. Et cette énergie ne se consume pas. Elle ne connaît pas l'entropie. Elle reste là, disponible. Les livres sont comme des fenêtres occultées que l'on peut ouvrir à tous moments. Étudiant, j'aurais pu passer ma vie entière dans la bibliothèque. La découverte, à 17 ans, d'une discipline dont j'ignorais tout — jusqu'à son existence même — mais qui pouvait s'incarner dans une grande salle remplie de livres, a été, rétrospectivement, la plus belle découverte de ma vie. Habiter ou travailler dans un lieu qui manque d'architecture, c'est comme habiter ou travailler dans un lieu qui manque de livres. Si mes parents ont laissé toute leur vie leurs livres dans des cartons, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient dépourvus de toute conformité bourgeoise mais aussi, sans doute, parce qu'ils ignoraient le plaisir d'habiter. Leur maison n'avait qu'une seule fonction, celle du refuge.

Disposer des livres dans une bibliothèque, c'est tout à la fois les rendre disponibles, se donner la possibilité de voir ressurgir des passions de lecture oubliées mais aussi de les partager, que ce soit sous la forme du prêt, du don ou des codes de la bourgeoisie, laquelle se reconnaît autant à ses lectures qu'à ses modes de classement et d'exposition. Le déménagement d'une bibliothèque est toujours difficile et délicat : outre le poids des livres, il convient de préserver la position des livres (leurs liens de voisinage) ce qui implique tout à la fois une mise en cartons rigoureuse et une réinstallation qui reproduise peu ou prou la configuration d'origine. En bref, une bibliothèque c'est l'incarnation même de la sédentarité. Elle se distingue en cela des objets qu'elle accueille, les livres eux-mêmes, lesquels ont été conçus pour tenir dans la main et être déplacés, bien avant l'invention des livres de poche.

Les livres oubliés toute une vie dans des cartons laissent entendre que mes parents n'ont jamais envisagé la possibilité d'une sédentarisation. Ces livres incarnaient leurs enfances. Des enfances nomades. Durant son enfance à Londres après la Seconde Guerre mondiale, ma mère et ses parents n'ont cessé de déménager tous les quelques mois. Ils partageaient alors tous leurs logements avec d'autres familles. Mon père, quant à lui, a été marqué par un souvenir d'enfance : le 25 juillet 1940, lorsque les Allemands ont annexé Metz, sa famille a été sommée, comme les autres familles juives de la ville, de partir immédiatement. Avant de partir prendre un train pour Nancy, son père, sa mère et sa tante ont déjeuné chez eux puis ont tout laissé sur la table, sans rien débarrasser.

Démolition de la ruine de l'immeuble
dans lequel mon père avait habité enfant

1975 ?

Lorsque mon père est revenu à Metz, l'immeuble dans lequel ils habitaient avant-guerre avait été bombardé. Il ne restait que le papier-peint de sa chambre sur le seul mur qui subsistait, le long de l'immeuble mitoyen. La parcelle est ensuite restée vide jusque dans les années 1970. Durant ma petite enfance, la coupe d'appartement servait de support aux récits que nous faisait mon père de sa vie avant-guerre. Ce goût pour la ruine m'est resté. L'enfance de mon père a disparu dès lors que la parcelle fut occupée par un immeuble neuf. À partir de là, je ne pouvais plus compter que sur les souvenirs de ses récits. Mon activité d'architecte-écrivain n'est sans doute pas étrangère à ce mini trauma que fut, vers mes dix ans, la disparition du papier-peint de la chambre de mon père.

Organisation de la journée d'étude « La ville du risque »

Mes travaux sur la sécurité m'ont valu d'être sollicité dans plusieurs séminaires et colloques qui portaient sur une question plus générale, celle du risque. J'ai ainsi eu l'occasion de participer à quelques actions menées par Bruno Barroca et Valérie November dans le cadre de ce qui deviendra bientôt le groupe transversal « Risques » au sein du Labex « Futurs urbains » de Université Paris-Est. Ces activités de recherche traduisaient un tropisme particulier pour les périls en tous genres, des catastrophes naturelles et climatiques aux attentats terroristes, des pandémies aux accidents industriels, des violences urbaines aux crises économiques. En 2010, j'ai moi-même organisé une journée d'étude intitulée « La ville du risque » à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée visant à explorer les incidences de ces menaces dans la conception des espaces contemporains. S'y révélait l'émergence de nouvelles expertises injonctives, parfois contradictoires les unes avec les autres, lesquelles nous exposaient à leur tour à d'autres menaces. La journée d'étude aurait pu s'appeler « Le risque du risque ».

Cet intérêt pour la catastrophe ne m'était pas étranger. Le point de vue depuis lequel mes parents regardaient et interprétaient le monde était celui du désastre. Ils n'étaient jamais sûrs qu'ils puissent un jour y échapper. Ce n'est pas tant la menace de la guerre nucléaire — qui a pourtant inquiété le monde entier durant près de trois décennies — qui les terrorisait. Ni non plus celle qui a suivie la catastrophe de Tchernobyl en 1986. Ces menaces étaient celles de tout le monde et je crois bien, que pour cette raison, elles leur paraissaient moins angoissantes. Les peurs de mes parents portaient, pour l'essentiel, sur la viabilité de tous les pare-feux : les nations — en particulier Israël, pays auquel ils n'imaginaient pas d'avenir possible —, la démocratie — que l'extrême-droite finirait bien par détruire —, l'Europe — dont les peuples européens ne voulaient pas — ou l'ONU — qui n'empêchait pas les guerres et les conflits. Si mes parents redoutaient l'économie de marché ce n'était pas tant pour les inégalités qu'elle créait que pour le risque d'effondrement auquel elle était constamment exposée. Les banques n'incarnaient pas tant un pouvoir financier qu'une exposition de leurs propres économies à un probable effondrement des valeurs. Toutes les catastrophes leur paraissaient inéluctables et ils n'accordaient aucune confiance aux organisations collectives pour y échapper. Mon père racontait souvent cette histoire où, se trouvant près de Lyon peu avant la Libération — il avait 18 ans, l'âge de mon fils aujourd'hui —, il avait entendu les sirènes annonçant un bombardement. « Couchez-vous ! Couchez-vous ! À plat ventre ! » entendait-il hurler. Il n'avait pas obéi à la consigne et s'était mis à courir, seul, le plus loin qu'il pouvait. Il avait couru parce qu'il était clandestin, *traqué* — un mot qu'il utilisait souvent lorsqu'il racontait son histoire — et qu'il craignait que ces circonstances ne débouchent sur son arrestation. Quelques heures après, il apprit que tous ceux qui étaient restés là, étendus sur le sol, étaient morts sous la bombe.

C'était paradoxalement sa condition de Juif qui avait sauvé mon père. Mais le danger, lui, était resté. Cette vision inquiète du monde, de ses institutions et de l'action collective a imprégné toute mon enfance, bien avant la publication de l'ouvrage d'Ulrich Beck, *La société du risque*, en 1986¹. Elle m'a sans doute amené à développer un rapport singulier vis-à-vis de la catastrophe. Je perçois toujours le danger sous le danger. Celui-ci se traduit, dans le champ de l'architecture, par un principe qui relève moins d'une responsabilité collective que du souci d'inquiéter la conception d'un bâtiment ou d'un sol jusqu'à son unité la plus réduite, sa sphère la plus individuelle. Aussi, pour répondre à la menace des pénuries et du réchauffement climatique, j'accorde bien plus de crédit aux projets d'autonomie — énergétique, aquatique, matérielle et alimentaire — qu'aux infrastructures d'une écologie territoriale ; je préfère la transformation des sites déjà aménagés au renou-

1 Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001 (1986).

vement de l'aménagement du territoire; la ruine me passionne plus que la réversibilité; et je penche davantage du côté du catastrophisme technophobe que de la vertu d'une troisième (ou quatrième) révolution industrielle.

Entretien avec Paul Virilio

Dans le cadre de l'élaboration, avec Guillemette Morel-Journal, d'un dossier sur l'espace et la sécurité pour les *Cahiers de la recherche, architecturale et urbaine*, j'ai eu l'occasion d'interviewer Paul Virilio. Ce penseur que je lisais alors avec passion avait lui-même éprouvé ce qu'il appellera « l'esthétique de la disparition » à l'occasion d'un bombardement de Nantes en 1943. Le voir s'animer en parlant de la « bunkérisation des villes » m'a fait réaliser qu'il n'était pas tant un théoricien qu'un homme de terrain.

Mort de ma grand-mère

J'ai lu quelques livres. Mais aucun ne m'inspira autant que ma grand-mère maternelle. Elle n'avait pas eu la possibilité d'aller beaucoup à l'école. Son éducation était celle de la survie. Elle fut combattue mais ses combattants ont toujours été moins forts qu'elle. Je pense à elle à chaque fois que je faiblis. Ma grand-mère résidait à Londres. Ses parents, coincés dans les frontières de l'Allemagne nazie, avaient réussi à la déposer dans un bateau du *Kindertransport* juste avant la déclaration de la guerre, quelques jours avant ses 16 ans. Le couple âgé qui devait l'accueillir la mit dehors au bout de quelques mois, laissant ses affaires dans un carton posé devant la porte. Trois ans plus tard, le 20 novembre 1942, naissait ma mère. Ma grand-mère ignorait qu'au même moment, dans le camp de Theresienstadt, ses parents étaient exterminés. Livrée à elle-même dans une ville étrangère et bombardée, ma grand-mère est devenue une guerrière. Sa vie fut menée comme un combat. Veuve ensuite deux fois, à 43 ans et à 57 ans, passant d'un petit boulot à un autre, elle n'a perdu aucune bataille. C'est son esprit qu'elle a commencé à perdre au début des années 2000. Je crois qu'elle ne serait pas morte tant qu'une part de son cerveau était encore active. Chaque cellule de son corps, chaque parcelle de sa conscience étaient configurées pour survivre. La maladie d'Alzheimer la libéra de cette survie à la fin de l'année 2006.

Lecture de *La Part Maudite*
de Georges Bataille

Ce qui me ramène constamment à mes origines sociales est certainement mon incapacité à perdre mon temps. L'inaction aussi bien que la *dépense improductive*¹ continuent de relever pour moi de fautes morales. L'art de perdre son temps, propre à l'aristocratie — et à la bourgeoisie qui souhaite lui ressembler — m'est absolument étrangère. Cette étrangeté m'a éloigné d'une bonne part de la discipline architecturale, voire peut-être de son essence même, laquelle relève certainement plus de la parade somptuaire que du labeur utile. J'ai ainsi été naturellement guidé à mes débuts vers les sujets où l'architecture accompagne la production d'une utilité matérielle et d'une fonctionnalité sociale et où elle se trouve la plus éloignée d'une forme d'existence libre et autonome qui est à elle-même sa propre fin. En soumettant la construction et l'aménagement à une utilité souveraine, les grands ensembles, aussi bien que l'urbanisme sécuritaire, accusent avec une certaine cruauté, la difficulté qu'a l'architecture d'incarner, depuis les années 1950, une forme de déperdition : ils l'obligent, l'un comme l'autre, à devoir justifier utilitairement ses réalisations, au risque de devoir contredire les fondements sur lesquels elle a élaboré sa discipline depuis l'Antiquité.

Sans vouloir donner trop d'importance à l'analyse psychologique de mon parcours de recherche, je dirais que c'est certainement cette cruauté qui m'a attiré vers ces sujets : j'étais moi-même accablé par la contradiction entre mes propres nécessités matérielles et le besoin fondamental de dépense inconditionnelle auquel répond historiquement l'architecture. Il existe probablement un même lien entre ma situation personnelle et l'évolution récente de mes sujets de recherche, que je qualifierais volontiers de plus sereine vis-à-vis de la discipline architecturale. Je peux identifier quatre événements, aussi rapprochés que marquants, qui ont déterminé cette évolution. Le premier par ordre d'importance est certainement le deuil de mes parents. Ce deuil fut d'autant plus prégnant qu'il fut aussi, du fait de l'histoire et de la réduction de ma famille, celui des dernières personnes pouvant incarner mes origines sociales et culturelles. Le second événement, légèrement antérieur, s'est déclaré au travers de mes crises d'arythmie lesquelles m'ont amené, comme le suggère le nom même de cette maladie, à remettre en cause ma manière de *consommer* le temps. La lecture d'un ouvrage majeur de Georges Bataille paru en 1949, *La part maudite*, acheva de déculpabiliser mon intérêt pour la *dépense improductive*. Le choc produit par cette lecture a constitué à lui seul un événement, le troisième à l'origine de ma mutation. S'ajoute enfin ce qui relève moins d'un événement que d'une circonstance, moins soudaine que progressive : il s'agit de ma condition financière qui, au bénéfice de quelques heureux hasards, s'avère à présent bien plus confortable qu'aux débuts de ma vie de chercheur.

Je travaille aujourd'hui à cultiver cet art de la perte du temps, aussi bien comme une manière de vivre que comme une façon d'appréhender la discipline architecturale. Or il se trouve que cet exercice à la fois personnel et professionnel d'émancipation vis-à-vis de la morale du travail utile s'engage au moment même où l'urgence climatique et environnementale nous interdit, pour d'autres raisons morales, la *dépense improductive* : le rejet de toute forme de dilapidation n'est plus tant motivé par l'objectif primordial de productivité de la société bourgeoise et industrielle que par le souci, on ne peut plus légitime, de préserver ce qu'il reste du climat et des ressources matérielles et énergétiques de la planète. L'architecture qui, comme la vie humaine, ne peut se limiter au système fermé d'une conception raisonnable, devra dès lors trouver les moyens de répondre aux principes opposés de la perte et de la conservation, de la déperdition et de la gestion durable. Il lui faudra, en d'autres termes, concilier la dépense des énergies — ce que Georges

1 Expression empruntée à Georges Bataille, « La notion de dépense », in *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967 (1931).

Bataille appelle la « part maudite » de l'être humain, en ce qu'elle est impossible à contenir — avec la nécessité devenue vitale de rationaliser les flux de matière et d'énergie consommés et générés par les bâtiments. Cette contradiction, essentielle à mes yeux, semble ne pas avoir encore été mise à jour avec l'acuité nécessaire. Elle reste en quelque sorte masquée par une autre contradiction, certes toute aussi essentielle, mais que les périls qui s'annoncent pourraient nous amener, par la force des choses, à dépasser : celle qui oppose la croissance du monde libéral à la décroissance implicite d'une écologie devenue *primordiale*. L'architecture a survécu tant bien que mal à la morale exclusive de la production et de la consommation. Veillons à ne pas sacrifier sa « part maudite » sur l'autel d'une nouvelle rationalité vertueuse : elle fait partie du surplus qu'il nous restera à dépenser si nous parvenons à sauver la planète.

Découverte des textes de Serge Daney

Alors que j'étais encore étudiant et que j'écrivais dans la revue *Topoi*, un de mes enseignants, Daniel Rémy, m'a reproché d'écrire comme un philosophe. «Écris donc comme un architecte!» m'avait-il enjoint. Mais qu'est-ce qu'écrire comme un architecte? Est-ce écrire des traités? Ou bien des aphorismes à la manière d'Auguste Perret, d'Henri Ciriani ou de Luigi Snozzi, lesquels pourraient bien constituer une autre façon, héritée des premiers? J'ai assez vite été fasciné, dans cette quête, par la manière dont le cinéma avait réussi à générer un mode d'écriture spécifique, en particulier celui que pratiquaient les cinéastes-écrivains des *Cahiers du cinéma*. Je me suis alors donné comme objectif d'approcher l'architecture comme ces auteurs avaient approché le cinéma; c'est-à-dire commencer par écrire avant de réaliser — ce qui voulait à la fois dire, regarder les films des autres et prendre position — mais aussi déployer une écriture qui dispose de son propre rythme et d'un langage spécifique, en bref une écriture cinématographique. J'ai alors choisi de consacrer, à la fin de mes années d'étude, mon mémoire aux textes et aux films de Jean-Luc Godard. Ce travail avait pour titre: «Concordance. Mémoire à vingt-quatre temps». L'article sur l'école d'architecture de Porto d'Alvaro Siza que j'ai proposé en 1991, à François Chaslin pour *L'Architecture d'aujourd'hui* s'inscrivait dans cette même ambition: il m'importait alors de parler d'architecture en m'appuyant sur le rythme de la visite du bâtiment.

La découverte, peu de temps après, des textes du critique Serge Daney m'a beaucoup impressionné. Son écriture directe, sur le vif, régulière (ce qu'il appelait son *Ciné-journal*) avait toutes les vertus d'une œuvre. Il ne cherchait pas en écrivant, comme les cinéastes de la Nouvelle Vague, à préparer le terrain à la fabrication de films. Son objectif était de parler du monde depuis le cinéma, sans jamais oublier les œuvres qui étaient à la source de ses pensées. Il n'écrivait pas que sur les chefs-d'œuvre, les œuvres d'auteur, mais aussi sur les films «grand public» ou ce qu'il appelait le «visuel», la télévision, les clips-vidéos ou encore le tennis. Sa vision du monde était large mais elle était toujours attachée, cadrée, au travers du cinéma, j'oserais dire la discipline du cinéma. Sa pensée était libre, mais elle avait un port d'attache: la cinéphilie (il se qualifiait lui-même de «ciné-fils»). J'ai rêvé, un temps, comme Daney, devenir critique dans le domaine de l'architecturophilie, c'est-à-dire écrire au quotidien quelque chose du monde à partir de mon amour de la chose conçue et bâtie. J'ai pensé alors que l'on pouvait prendre des objets a priori non architecturaux et les regarder d'un point de vue architectural, de la même manière que Daney regardait le tennis d'un point de vue cinématographique. C'est, en tous les cas, ce que j'avais en tête lorsque j'ai commencé à écrire, en 1991, dans les *Bulletins d'Information Architecturales* de l'Institut Français d'Architecture, devenus depuis *Archiscopie*. Mon objectif n'était pas alors, de ne regarder que les objets «dignes» de la production architecturale. Se positionner dans un champ, comme celui de l'architecture, n'avait pas besoin de se réduire à l'élection de quelques œuvres d'exception. Faire un état de l'architecture à une période donnée pouvait aussi passer par l'étude de situations construites qui n'avaient pas été conçues comme des architectures conscientes d'elles-mêmes ou par l'observation de quelques détails inattendus dans une œuvre majeure. Je me suis ainsi intéressé au salon professionnel Bâtimat aussi bien qu'aux projets qui se sont succédés sur la place d'Italie à Paris. De même, lorsque j'ai commencé à peine plus tard (1993) à m'intéresser à l'impact de la sécurité sur la conception des bâtiments et des espaces publics, ce qui m'importait était de rendre compte d'un état dans lequel se trouvait alors l'architecture. Les effets de l'injonction sécuritaire sur les projets pouvaient révéler quelque chose de nos peurs mais aussi témoigner du rôle qu'on entendait faire jouer à l'architecture pour conjurer ces peurs. Les dispositifs que je décrivais trahissaient un inconscient architectural, au même titre que le magazine jauni relevé par Daney dans le film *Uranus*

— alors qu’à l’époque de l’action du film, celui-ci aurait dû être neuf — dévoilait un «cinéma antiquaire» qui ne disait pas son nom¹.

Mais, pour une raison que je continue de déplorer, l’architecture n’appartient pas autant au monde que le cinéma. Ainsi la critique architecturale n’est-elle lue que par les architectes, alors que la critique cinématographique est lue par un public beaucoup plus élargi². La position critique d’un Serge Daney paraît d’autant plus difficile à tenir aujourd’hui dans le monde de l’architecture que la critique émane aujourd’hui, pour l’essentiel, de chercheurs et qu’elle se répartit entre une exploration de l’intention des auteurs (vision «internaliste») et celle du contexte (vision «externaliste»). La critique architecturale — mais il en est sans doute de même, aujourd’hui, de la critique cinématographique — parle généralement des réalisations et/ou de leurs conditions d’émergence et très peu de l’architecture elle-même, c’est-à-dire de la manière dont une réalisation nous parle du monde. Daney ne s’embarrassait pas d’enquêtes sociologiques pour mettre à jour quelques «perles» parmi les films qui n’étaient pas des films auteurs. Il ne s’embarrassait pas non plus du «pitch» des œuvres ou de l’exploration de leurs fondements théoriques pour livrer sa pensée, laquelle pouvait émerger tout aussi bien à partir du clip vidéo ou du journal télévisé. Cette approche ne semble pas avoir survécu à son auteur ainsi qu’en atteste l’évolution de l’œuvre écrite de Rem Koolhaas, que je qualifierais volontiers de critique dans le sens où elle ne se confond ni avec l’histoire ni avec la théorie : né la même année que Serge Daney (1944), il a développé sa vision panoramique du monde au-delà du 12 juin 1992 — date de la mort du critique de cinéma — en se focalisant davantage sur des monographies de territoires (Lagos, Singapour) ou de groupes d’architectes (les Métabolistes) que sur une vision du monde hors du champ strict de l’architecture, comme ce fut le cas à ses débuts (la rédaction des textes «Bigness» et «La ville générique» date du début des années 1990). Rem Koolhaas s’est aussi engagé, au sein de l’OMA, dans la construction de bâtiments. À côté, et non mêlée à son œuvre de critique, comme si celle-ci ne pouvait suffire. Serge Daney aurait-il fini par faire des films si le sida ne l’avait pas emporté à l’âge de 48 ans?

1 Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléa éditeurs, 1991, p. 179.

2 C’est notamment le constat qu’ont fait les fondateurs de l’excellente revue *Criticat* (Pierre Chabard, Joseph Cho, Valéry Didelon, Marie-Jeanne Dumont, Françoise Fromonot, Stéphanie Lew et Bernard Marrey), laquelle s’est attachée à ouvrir la critique architecturale à des enjeux et à un public élargis.

Écriture mensuelle d'articles dans *Archiscopie*

Dans le cadre d'*Archiscopie*, j'ai appris à écrire des textes très courts. C'est un exercice très exigeant : ne jamais dire quelque chose deux fois, réduire au maximum les phrases, imposer un rythme qui tient du début à la fin, qui lie le début et la fin, soigner le titre. Ce mode d'écriture était d'autant plus stimulant que la périodicité de la revue m'obligeait à rester en permanence sur le qui-vive. Il fallait trouver chaque mois un autre sujet et en dire quelque chose sur moins d'une page. Mes choix comme le contenu de mes phrases étaient motivés par une seule question : de quoi l'édifice ou la situation, en définitive, sont-ils la mise en forme ? Je ne cherchais pas tant les architectures qui me paraissaient remarquables ou qui m'avaient séduites mais bien plutôt celles qui traduisaient une question que je considérais comme fondamentale. La description de l'édifice en tant que telle ne m'intéressait pas vraiment. La brièveté des articles m'obligeait à instrumentaliser cette description pour révéler ce sur quoi l'édifice que j'avais choisi d'analyser prenait position : par quelle forme, quelle technique, quel matériau, une architecture affirme-t-elle son sujet ? Il ne s'agissait pas d'écrire des articles pour remplacer une visite, ni non plus tellement de la susciter. Ma question était bien plutôt : que peut-il rester dans l'esprit du visiteur après sa visite, que celle-ci ait eu lieu ou pas ? J'appréciais beaucoup alors l'ambition et l'exigence de la rédactrice en chef, Gwenaëlle Querrien. Elle ne s'en laissait pas conter sur des prolongements critiques qui avaient parfois un peu trop tendance à s'éloigner de leurs points de départ, lesquels étaient toujours, par la force des choses, localisés. C'est l'avantage de la critique architecturale sur les critiques des autres arts, que de toujours disposer d'un point d'ancrage inébranlable, depuis lequel toute digression doit être dument justifiée.

Conférence inaugurale de Jacques Lucan à l'EAVT: «Aimez l'architecture!»

Jacques Lucan termina sa carrière à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée en prononçant une conférence inaugurale devant une nouvelle génération d'étudiants en première année. Il conclut cette conférence par un mot d'ordre : « Aimez l'architecture ! ». Il nous enjoignait à aimer les œuvres et non pas seulement les idées qu'elles portent. Aimer l'architecture, n'est-ce pas refuser de la réduire à des idées ? Une tendance actuelle est toutefois de s'intéresser, davantage aux actions qu'aux idées, pour des raisons qui tiennent à une autre injonction, celle de la transition écologique. Mais les actions ne nous rapprochent pas davantage des œuvres, bien au contraire. La mise en avant de l'urgence de sauver la planète traduit parfois une insensibilité aux œuvres, voire une revanche, un ressentiment envers une chose qui nous dépasse. Je ne parle pas ici de l'exhortation des tenants du « green-washing » — lequel relève du symbole et ne détruit pas plus la possibilité d'une œuvre architecturale que les sculptures ou les ornements intégrées aux façades du XVI^e et du XIX^e siècle — mais bien de l'assignation morale qui revendique l'assujettissement de l'architecture à un but situé au-delà d'elle-même. Cette assignation n'est pas nouvelle. Au début des années 1950, François Bloch-Lainé déclarait que les architectes devaient être à même d'abandonner l'architecture pour résoudre la crise du logement. À toutes les époques, la performance a surgi en tant que juge suprême de la valeur architecturale. L'incorporation de la discipline à un projet plus vaste ne doit pas pour autant nous amener à renoncer à ses fondements. Cela ne veut pas dire mettre l'injonction à distance mais, bien plutôt, explorer la capacité de résistance de l'architecture à faire œuvre. Je ne crois pas avoir jamais cherché autre chose que la mise à jour de cette capacité : lorsque l'architecture résiste à de fortes pressions injonctives, elle devient aimable. Certains grands ensembles ont parfois l'éclat d'un regard qui transparaît sous l'uniforme. Quelques lieux ont su résister aux dispositifs de protection qui, partout ailleurs, occupent le territoire, à la manière de certains gestes qui restent élégants malgré l'armure.

Chercheur au LHAC

Mes parents n'ont jamais vu d'un bon œil mon intérêt pour la recherche. Ils le percevaient comme un refus de grandir, une volonté de ne pas quitter le sérail de l'école. La recherche, dont ils découvraient en même temps que moi qu'elle pouvait porter sur d'autres objets que ceux des sciences « dures », leur paraissait éloignée des vrais sujets de la vie. Ils auraient peut-être compris que j'exerce une activité de recherche dans quelques domaines de sciences appliquées. Mais mes activités de recherche n'avaient pas de véritables finalités et ne pouvaient pas, à ce titre, être *vendues*. Elles s'inscrivaient bien sûr dans une discipline parfaitement identifiable, incarnée par des objets parfaitement reconnus, l'Architecture — que mes parents n'ont jamais appréhendé autrement que comme la maîtrise des techniques permettant de construire des bâtiments — mais elles s'exerçaient hors du circuit de l'argent. Contrairement à la construction qui coûte cher, mes textes ne coûtaient rien et, jusqu'à ce que je publie les premiers dans des revues « commerciales », ils ne valaient rien non plus. Et même lorsque je me suis mis à publier plus régulièrement des articles dans *Archiscopie*, ce travail n'aurait pu suffire à assurer les besoins de mon existence. Mais au-delà de cette précarité financière, je pense que ce qui inquiétait le plus mes parents était que ces textes n'étaient demandés par personne. Aucun architecte, aucun commanditaire n'en avait, ni n'en aurait jamais besoin. L'activité de recherche, hors de toute finalité appliquée, ne pouvait avoir, à leurs yeux, qu'une valeur d'opinion. Ce qui me rendait à leurs yeux très prétentieux : pourquoi un tel empressement à dire ce que je pense, alors même que je ne m'étais pas encore engagé dans la société, que je n'avais pas encore pris la peine de répondre à aucun de ses véritables besoins ? Lorsque j'obtins un poste de chercheur à l'École d'architecture de Nancy, mes parents ne furent guère rassurés. Ils n'arrivaient pas à imaginer que ce poste puisse répondre à une demande de la société : pourquoi rémunérer si bien une activité qui leur apparaissait si peu utile ? Cela ne pouvait durer, quelqu'un finirait bien par s'en rendre compte...

Cette perception de la recherche en architecture n'est pas propre à mes parents. Elle est évidemment partagée aujourd'hui par de nombreux praticiens, mais aussi de nombreux universitaires. Je ne parle pas ici du seul mépris des sciences « dures » vis-à-vis des sciences humaines mais d'une perception générale et confuse du monde de l'architecture, qui ne lui voit d'autre finalité que celle de construire des bâtiments. La parole des architectes n'aurait dès lors aucune autre fonction que communicationnelle, voire auto-promotionnelle. Seule compte la valeur, culturelle et marchande, des bâtiments. Que ce soit au sein des écoles d'architecture, de l'Université, des revues ou d'autres instances privées ou publiques, les chercheurs en architecture se retrouvent souvent en porte-à-faux. Mais cette manière de se mouvoir entre deux rôles n'est-elle pas le propre de l'architecte depuis la Renaissance ? Son identité professionnelle a toujours été paradoxale : il valorise et interroge en même temps son savoir-faire. D'un côté, il a une parole libre, tour à tour séductrice et présomptueuse ; de l'autre, il doit peser ses mots pour leur faire exprimer, avec le plus de précision possible, sa pensée, son opinion ou ses doutes. Toute la difficulté consiste aujourd'hui à préserver cette identité hybride, sans discréditer le rôle du chercheur ni celui du praticien. À ce titre, on ne peut que se réjouir de voir aujourd'hui de nombreux jeunes diplômés en architecture ne plus se préoccuper de choisir entre la catégorie des praticiens et celle des chercheurs. Des architectes engagés dans leurs agences ont des comportements — ou des impatiences — de théoriciens ; des doctorants conservent leurs ambitions de faire des projets. Les premiers s'enrôlent souvent dans l'écriture ou l'édition ; les seconds se servent parfois de leurs travaux pour démarrer une agence. Malgré les paradoxes que peuvent induire de telles circulations, elles indiquent que la recherche en architecture a, en quelques décennies, gagné une première bataille : celle de faire admettre que l'architecture a autant besoin d'être pratiquée que pensée.

Début de mon enseignement à l'École d'architecture, de la ville & des territoires à Marne-la-Vallée

Lorsque j'ai débarqué à l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée, j'ai découvert une école dans laquelle les praticiens étaient des penseurs, les chercheurs s'intéressaient à la pratique, les administratifs suivaient les cours en amphi. Il y avait comme un mystère qui réunissait tout ce joli monde, où chacun semblait à sa place. Ce mystère ne se trouvait pas tant du côté du *projet* d'architecture que de l'*architecture* elle-même. Certains l'écrivaient avec un grand «A» et sacralisaient la chose construite. D'autres la concevaient avec un petit «a» comme un objet large, généreux, qui incluait l'édifice et le paysage, la maison et le chemin qui y mène, la construction et la représentation. Cette manière de se dédier à un seul objet, quel que soit son étendue, donnait à cette école un caractère vaguement religieux. Ce caractère était certainement renforcé par son éloignement. Un éloignement physique mais aussi mental avec ce que l'on appelait encore communément, il y a une dizaine d'années, la ville¹. Chaque trajet à Marne-la-Vallée depuis Paris était un voyage. Arrivé en RER à Noisy-Champ, il restait de la marche pour atteindre l'école. Une drôle de marche : la cité Descartes avait tous les ingrédients de la ville — des rues, des trottoirs, des boutiques, des logements — mais pas grand-chose pour les faire tenir ensemble. La cité Descartes ressemblait à une esquisse, un paysage non fini, sans que l'on sache vraiment ce qu'il aurait fallu faire pour l'accomplir. Il y était difficile de distinguer l'attente de la déshérence, les chantiers de démolition des chantiers de construction. Bernard Tschumi, l'architecte de l'école, semblait avoir parfaitement saisi cette étrangeté. L'école qu'il avait conçue était un peu comme un monastère avec, d'un côté, des déambulateurs et des salles communes ouvertes sur le paysage au Nord, et de l'autre, au Sud, des cellules introverties. Au cœur se trouvait, à la manière d'un cloître, un atrium central dans lequel étaient suspendus les amphithéâtres. Sous ces derniers, une sorte de salle capitulaire, légèrement en contrebas. Les étudiants pouvaient rester d'autant mieux concentrés sur l'Architecture que celle-ci semblait absente à l'extérieur. Bien que débarqué par surprise par le biais du concours du ministère de la Culture, j'ai assez vite été intronisé dans cette belle et stimulante confrérie. J'avais jusque-là pratiqué l'architecture et la recherche architecturale. J'entrai *en* architecture.

¹ Il me semble que cette perception partagée est aujourd'hui en train de changer, non pas tant à cause de la croissance continue de la périphérie et de la périurbanité qu'à cause de l'extension des ruines qui saisissent jusqu'aux bâtiments et aux paysages qui nous paraissaient les plus stables ou les plus neufs, la ruine se déclarant de plus en plus tôt. J'y reviendrai dans la recherche qui constitue la deuxième partie de ce rapport.

Biennales d'architecture de Venise

2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018

Le public a toujours pensé que l'architecture n'était pas seulement un lieu de richesse mais un lieu de gâchis. Avec le développement de l'économie de service mondialisée dans les années 1990, l'architecture s'est remise à frayer ostensiblement avec le luxe et les constructions somptuaires. Deux types de mise en scène ont alors émergé : des enveloppes excessives qui projettent des formes superflues autour d'une « boîte » fonctionnelle et le gâchis « à rebours » de certains édifices, lesquels n'abordent plus leurs usages qu'*a minima*. L'emblème de cette première mise en scène est certainement celle du musée Guggenheim à Bilbao de Franck Gehry. La seconde est sans nul doute incarnée par la Casa de Musica à Porto de Rem Koolhaas, laquelle comprime les usages à l'intérieur d'une forme donnée.

Quel que soit leur registre d'expression, ces architectures ont à voir avec la jouissance. Mais les *starchitectes* — ceux par qui cette jouissance arrive — sont souvent mal vus. On les admire autant qu'on les honnit. Le milieu des architectes ne cesse lui-même d'osciller entre ces deux appréciations, ainsi qu'en témoignent les thèmes portés par les dernières Biennales d'architecture de Venise. Après une Biennale qui cherchait à exposer ce qui, dans un édifice, échappe au caractère utilitaire des bâtiments et accordait une belle place aux *starchitects* (« Out there: Architecture beyond building » sous le commissariat d'Aaron Betsky en 2008), se succédèrent deux Biennales qui mettaient en avant les usages (« People Meet in Architecture » sous le commissariat de Kazuyo Sejima en 2010 et « Common Ground » sous le commissariat de David Chipperfield en 2012). Deux ans plus tard, la Biennale fut confiée à Rem Koolhaas, lequel proposa de revenir aux fondamentaux de la discipline architecturale laquelle accorde, conformément à la triade vitruvienne, autant d'importance à la *venustas* qu'à la *firmitas* et à l'*utilitas* (« Fundamentals », sous le commissariat de Rem Koolhaas en 2014). Les deux Biennales suivantes prirent ensuite ouvertement leurs distances par rapport aux excès et aux gâchis de l'architecture mondialisée. Que ce soit au profit de démarches engagées auprès des sans-abris, des migrants, des paysans et des exclus (« Reporting from the Front » sous le commissariat général d'Alexandro Aravena en 2016) ou en faveur d'espaces qui traduisent des besoins (« Free Space » sous le commissariat général d'Yvonne Farrell et de Shelley McNamara en 2018), ces deux dernières Biennales cherchèrent explicitement à redonner à l'architecture une forme d'utilité, à la déculpabiliser de la jouissance qu'elle continue de prodiguer dans toutes les métropoles du monde au travers d'édifices somptuaires.

Aucune de ces Biennales ne s'est encore attaquée à l'architecture commerciale, celle que Rem Koolhaas (encore lui !), a baptisé du nom de *junkspace*. Le *junkspace* incarne pourtant un gâchis bien plus grand encore : les constructions ont une durée de vie on ne peut plus limitée. Mais personne ne voit ce gâchis parce qu'il appartient à la production et à la consommation courante, qu'il ne relève d'aucune exception. Or l'architecture, celle que l'on remarque, que ce soit pour la glorifier ou lui faire reproche, ne peut exister que sous la forme de l'exception. Le terme même d'architecture ne peut s'appliquer de façon appropriée qu'à une portion congrue de l'ensemble de la production bâtie. Cette rareté voisine avec une autre forme de gâchis, laquelle peut se rapprocher, dans sa forme extrême, du sacrifice. Comme l'a précisé Georges Bataille, « le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses *sacrées*. »¹ Ainsi, lorsque l'architecte Peter Zumthor brûle le bois de coffrage qui a servi à réaliser les parois intérieures en béton de la Bruder Klaus Fieldchapel à Wachendorf, il sacralise le lieu par la mise en scène d'un gâchis. Le sacrifice est d'autant plus grand que la chapelle se trouve en pleine montagne et que peu de gens auront l'occasion de se déplacer pour sentir l'odeur du bois brûlé qui continue d'imprégner les parois intérieures.

1 Georges Bataille, « La notion de dépense », in *La part Maudite précédé de La notion de dépense*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967 (1931), p. 29.

C'est donc bien parce qu'il ne relève pas de la culture que le *junkspace* n'est pas perçu comme un gâchis. A contrario, c'est bien parce qu'elle peut revendiquer le gâchis comme la source même de son existence que l'architecture, en tant qu'exception, peut continuer à s'incarner, au moins symboliquement. À condition, toutefois, de pouvoir compenser ce gâchis par la fondation sacrificielle d'un lieu immuable, comme le propose Zumthor. Ce que ne permet, par définition, aucune exposition éphémère, quand bien même celle-ci s'installe dans le pavillon permanent d'un pays. Les six dernières biennales de Venise ne racontent pas autre chose que cette ambivalence : comment exposer la dépense sans faillir à la cause morale de l'utilité ?

La distinction absolue entre le monde de la finance — la nouvelle aristocratie — et le monde de la production se traduit, dans le domaine de l'architecture, par l'écart qui se dresse désormais entre la *starchitecture* et toutes les autres constructions, réputées utilitaires. Les explorations de la première ne profitent pas aux autres. C'est bien là le problème. Il y a toujours eu des différences de classe, y compris dans l'architecture. Mais elles ont pu, à certains moments dans l'histoire, être liées les unes aux autres. Ces liens, ces embrayages sont aujourd'hui rompus. Koolhaas, dans une de ses conférences récentes, disait que la *starchitecture* est un problème pour les *starchitectes* eux-mêmes dans la mesure où on ne les prend plus au sérieux. Que voulait-il dire par là ? Peut-être qu'ils ne sont plus autorisés à parler au et du reste du monde. Les conditions de production de la *starchitecture* n'étant absolument pas reproductibles dans d'autres contextes moins glorieux, les *starchitectes* restent enfermés dans le monde d'une finance déconnectée des autres économies. Cette situation n'est pas sans poser également une difficulté aux chercheurs en architecture. Car leurs activités relèvent également d'une forme de gâchis et qu'ils se voient désormais contraints de devoir choisir, eux aussi, entre les catégories de l'utilitaire et de l'excédent. Il est clair que mes sujets m'ont toujours éloigné de la première catégorie. Mais c'était toujours dans le but de les faire accéder, d'une manière ou d'une autre, à la première. Le risque est grand, aujourd'hui, de voir le privilège de la dépense devenir inaccessible à de nombreux chercheurs.

2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018

Participation à un groupe de travail sur le doctorat par valorisation des acquis de l'expérience

J'ai été sollicité, en tant que directeur de l'OCS, pour participer à un projet expérimental au sein de l'Université de Paris-Est portant sur le doctorat par valorisation des acquis de l'expérience (VAE). Ce projet s'inscrivait dans le cadre du programme « Individualisation des parcours, diversification des publics, évaluation transdisciplinaire, accompagnement renforcé » (IDEA) de l'Université Paris-Est. La population des architectes y avait été désignée comme cobaye pour tester ce dispositif et définir ses modalités de mise en pratique. Deux visions de la VAE se sont très vite opposées : la première y voyait le moyen de valoriser une activité de recherche effective mais qui n'avait pas encore fait l'objet d'une thèse ; la seconde s'attachait à la connaissance pouvant émerger d'une activité professionnelle, en l'occurrence ici, une activité de projet en architecture. Le débat entre les porteurs de ces visions fut particulièrement virulent. D'un côté de la barrière, se trouvaient les chercheurs académiques de l'enseignement supérieur, lesquels pouvaient reconnaître qu'une activité de recherche soit menée hors des cadres universitaires — généralement plutôt du côté de la recherche-action — mais ne pouvaient se résoudre à ce que la connaissance s'éloigne trop des enjeux disciplinaires et des méthodes éprouvées et partagées par leur communauté. De l'autre, se ralliaient pêle-mêle les opposants par principe à tous les clivages académiques, les défenseurs du projet d'architecture comme producteur de connaissance et les tenants d'une sociologie des professions.

J'ai eu toutes les peines à trouver ma place dans cette querelle. La discipline de l'architecture dans le champ de la recherche reste en effet bien trop peu définie pour ne pas entendre les remises en cause du pré carré des chercheurs en place. En retour, on ne peut nier la nécessité de constituer une communauté scientifique mobilisée sur les contours même flous de cette discipline, laquelle doit relever de critères précis et discriminants. Je conviens volontiers que le doctorat par VAE constitue une belle opportunité pour faire émerger de nouveaux objets et de nouvelles problématiques de recherche qui se rapprochent de la pratique et du projet d'architecture. Mais je mesure également les difficultés qu'il y a à distinguer les savoirs cognitifs mobilisés par le projet de la connaissance des institutions et contextes culturels au sein desquels se pratique l'architecture. Le doctorat par VAE requiert, de fait, une rigueur intellectuelle bien plus grande que pour un doctorat « classique » au sein de l'Université, lequel dispose d'emblée de filtres méthodologiques et de langage pour clarifier son objet. L'objectivation de cette difficulté devait suffire à cantonner le doctorat par VAE dans une procédure d'exception : le nombre d'architectes dotés à la fois d'une maturité professionnelle et d'une capacité réflexive pour atteindre un tel objectif étant forcément réduit.

Publication de mon livre
L'architecte, la ville et la sécurité

Le premier titre que j'avais choisi pour mon essai paru aux PUF était *La ville offensive*. Jacques Donzelot, directeur de la collection «La Ville en débat», trouvait qu'il ne rendait pas assez compte de ma vision d'architecte-écrivain et proposa le titre *L'architecte, la ville et la sécurité*. En réalité, je parle assez peu de sécurité dans mon ouvrage. Je parle bien davantage de la manière dont l'espace public est malmené par sa gestion et son administration, lesquels modifient, imperceptiblement, sa forme et sa capacité à faire tout à la fois centre, espace commun, égalitaire et symétrique, laïc. Mon ouvrage aurait dû s'appeler plutôt *La ville offensée*.

Réception de mon livre
L'architecte, la ville et la sécurité

La réception de mon ouvrage *L'architecte, la ville et la sécurité*, paru aux éditions PUF à la fin de l'année 2009 fut, pour moi, l'occasion de m'interroger sur ce qui, dans l'opinion publique, distingue la parole du chercheur de celle de l'architecte. Parmi la dizaine de recensions qui ont été publiées¹ et les textes qui y font référence, la plupart considérait que mon livre contribuait au renouvellement des termes du débat sur les conditions de fabrication et de transformation de la ville aujourd'hui. Un seul papier le percevait comme un ouvrage prescriptif, dont l'objet n'était pas d'analyser et de critiquer les dispositifs concrets qui sont aujourd'hui mis en œuvre pour répondre à l'injonction sécuritaire, mais bien plutôt d'en faire la promotion. Les premiers me décrivaient comme un observateur et un théoricien engagé — une de ces recensions me présentait même comme le « Mike Davis français » — tandis que le second me considérait comme « l'idéologue de l'urbanisme sécuritaire ». Au-delà de la malhonnêteté de l'auteur de ce dernier article — lequel n'hésitait pas à trafiquer des citations de mon livre pour me faire dire le contraire de ce que j'y disais, s'autorisant ensuite à plagier certains de mes passages pour contredire ces mêmes citations ! — celui-ci m'a donné à réfléchir. Nombreux sont, en effet, les intellectuels qui revendiquent leur objectivité en affichant leur refus d'être affiliés à une organisation, privée ou publique, qui soit autre que l'Université². Étant moi-même à la tête d'une agence et ayant été, à plusieurs reprises, contributeur de rapports institutionnels et ministériels, j'apparaissais, aux yeux de tels chercheurs, comme éminemment suspect. Quand bien même, s'agissant de mon livre, une lecture impartiale n'aurait laissé aucun doute sur une quelconque influence qu'aurait pu avoir ces activités sur mes analyses, j'étais devenu, pour au moins un d'entre eux, une menace. Mais si je faisais l'objet d'accusations aussi déloyales, c'était que mon travail, qui contribuait pourtant à élucider et à rendre visible un dispositif de pouvoir, ne participait pas directement aux feux d'un contre-pouvoir révolutionnaire. Certes la personne qui m'accusait n'était pas tant un intellectuel qu'un militant de mauvaise foi, lequel se contente de puiser dans la recherche des autres pour entretenir une idéologie bornée dont il n'est même pas moteur ; à ce titre, son article ne mériterait même pas que j'y fasse mention. C'est pourtant le caractère grotesque de cette attaque qui m'a permis de mettre à jour une question qui me paraît aujourd'hui fondamentale, en particulier s'agissant de la recherche en architecture.

Les chercheurs en sciences humaines et sociales peuvent s'engager auprès des pouvoirs politiques, devenir les conseillers du prince. Mais un grand nombre d'entre eux choisissent de rester indépendants, ou plutôt dépendants d'une institution publique, comme l'Université. Mais ce faisant, ils renoncent à contribuer directement à toute modification du monde. L'engagement révolutionnaire peut être une manière de compenser cette frustration. L'architecte, quant à lui, possède les moyens, ne serait-ce que sur une toute petite portion de territoire, de faire coïncider sa vision du monde avec le réel. Surtout, cette mise en œuvre des idées peut se faire directement, c'est-à-dire sans médiation, en particulier révolutionnaire. Cette capacité peut le faire apparaître comme une sorte de sorcier. Pour nombre d'intellectuels marxistes, l'architecte, en tant qu'il diffère l'avènement du Grand Soir, doit être maudit. Sa faculté à changer le monde en dehors de tout procès politique doit être combattue. Dans une société dominée par Big Brother, l'architecte reste dominé par Big Brother. Pour mieux détruire cet ennemi potentiel de la Révolution, le plus simple, le plus direct, consiste certainement à accuser l'architecte d'être

1 Ces recensions ont été publiées dans *Archiscopie*, *Les Cahiers de l'Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Ile-de-France*, *cqfd-journal.org*, *Hermès*, *implications-philosophiques.org*, *Les Inrocks*, *Le Moniteur*, *nonfiction.fr* et *Le Point*.

2 Ainsi le sociologue Laurent Mucchielli qui fait précéder la plupart de ses publications sur la sécurité de la mention suivante : « Laurent Mucchielli ne travaille pas, ne conseille pas, ne possède pas de parts, ne reçoit pas de fonds d'une organisation qui pourrait tirer profit de cet article, et n'a déclaré aucune autre affiliation que son poste universitaire. »

lui-même Big Brother. Il en ressort un climat de suspicion auquel même les chercheurs en architecture qui ont choisi de renoncer à la « sorcellerie » restent exposés.

A contrario, l'architecte qui exerce le projet peut-il se dédouaner de toute forme d'engagement? Barthes déclare, à propos de l'écrivain, que si l'on ne peut attendre de lui qu'il s'engage, « ce qu'on peut [lui] demander (...), c'est d'être responsable; encore faut-il s'entendre: que l'écrivain soit responsable de ses opinions est insignifiant; qu'il assume plus ou moins intelligemment les implications idéologiques de son œuvre, cela même est secondaire; pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la Terre Promise du réel.»³ L'architecte peut à la fois engager son œuvre dans le monde et suspendre cet engagement pour l'interroger. Dans mon ouvrage *L'architecte, la ville et la sécurité*, je soulignais la ruse⁴ de Jean Nouvel qui, dans plusieurs de ses projets, convertissait les dispositifs de clôtures et de contrôle en véritables thèmes architecturaux. L'intérêt de telles propositions ne résidait pas dans une prise de position vis-à-vis de ces dispositifs, comme le proposeraient les partis ou les groupes militants; il se trouve bien plutôt dans l'interrogation du sens que portent ces mêmes dispositifs. On m'a parfois reproché ces pages, considérant qu'elles faisaient l'apologie d'une sécurité qui s'avancait masquée. Alors qu'il s'agit, à mes yeux, du contraire: la sécurité s'y expose ici dans tout son réalisme, non plus invisibilisée par des formes routinières mais soulignée par des configurations qui interpellent. L'architecte y révèle tout à la fois sa capacité à poser des questions que se pose la société et son impuissance à y répondre. Le monde est ainsi fait, semble nous dire Jean Nouvel, celui-ci a-t-il un sens? Une telle entreprise, qui échappe à toute prise de position militante, pourrait être le propre de l'architecture.

3 Roland Barthes, « Ecrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, 1981 (1964), p. 155.
4 Le terme de « ruse » fait ici référence à la *mêtis* des Grecs décrite par Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1978.

Recherche dans le cadre
du programme du Plan Construction
« Espaces publics modernes »

L'École d'architecture de Nancy m'a sollicité pour participer à Londres au lancement d'un master qui l'associait à University of East-London. J'ai découvert à cette occasion l'importance d'un livre publié une dizaine d'années plus tôt — en pleine période thatchériste — qui s'appelait *Utopia on Trial*. Ce livre avait été écrit par une géographe, Alice Coleman. Le mot d'ordre de cet ouvrage était la sécurité. Le livre tentait de montrer que les conceptions de l'habitat qui ont eu cours de 1950 à 1975 étaient criminogènes. Elle proposait des « corrective measures » destinées à apporter la sécurité dans ces quartiers. À la suite de cet ouvrage, on lui avait confié un important programme de réhabilitation appelé DICE (Design Improvement Controlled Experiment). Sous couvert de la sécurité, elle avait initié quelques principes très proches de ce que l'on appellera en France, quelques années plus tard, la résidentialisation. À sa suite, de nombreux guides sur les bonnes manières de sécuriser les bâtiments et les espaces publics paraissaient alors tandis que des labels étaient mis en place associant les compétences des concepteurs avec celles des policiers. Ce thème de la sécurité m'a interpellé et lorsque j'ai eu connaissance d'un programme de recherche, lancé par le Plan Construction, qui s'appelait *Espaces publics modernes* — dirigé par Virginie Picon-Lefebvre — j'ai formalisé une proposition qui consistait à explorer les motifs des réhabilitations des grands ensembles et à tenter de voir s'ils ne relevaient pas, comme en Angleterre mais sans que ce cela soit dit ou énoncé, d'une injonction sécuritaire. Ma proposition a été retenue. J'ai ainsi pu participer à ce programme de recherche qui explorait, pratiquement pour la première fois, la production des Trente Glorieuses sous un angle qui n'était pas exclusivement architectural mais qui posait la question des espaces extérieurs, de l'espace public. Mon rapport de recherche avait pour titre : « Paysages sous surveillance. Les contraintes de sécurité dans les grands ensembles ». Le ton de ce rapport était volontiers dénonciateur. Il décrivait un « urbanisme sécuritaire » qui s'opposait terme à terme aux propositions d'ouverture des conceptions d'origine des grands ensembles.

De nombreux débats portaient alors sur la prise en compte de la sécurité dans les projets d'architecture et d'urbanisme. Ces débats faisaient notamment suite à un chapitre de la LOPS de janvier 1995 qui prévoyait l'obligation de réaliser des études préalables de sécurité dans le cadre des projets de construction et d'aménagement. Bien qu'aucun décret d'application ne soit encore paru, cette loi avait permis de découvrir les théories anglo-saxonnes de prévention situationnelle qui, élaborées depuis les années 1960, attribuaient un rôle-clé aux organisations spatiales dans le traitement préventif de la délinquance. Je fus alors sollicité pour participer à de nombreux débats et groupes de travail sur le sujet. Parmi ces sollicitations, se trouva notamment celle de Didier Peyrat qui, dans le cadre de son rapport « Vie quotidienne et sécurité dans l'habitat », remis en 2002 à Marie-Noëlle Lienemann, alors Secrétaire d'état au logement, m'invita à faire un état des lieux de la prise en compte de la sécurité dans les projets de rénovation urbaine. Cette contribution dénonçait le systématisme de la résidentialisation et plaidait pour un élargissement des modalités spatiales de transformation des quartiers réputés insécures. J'ai défendu cette même ligne en 2007 dans ma contribution à un rapport sur ce même thème destiné à la DGUHC, la DGPN et la DIV.

Puis j'ai souhaité étendre la réflexion et éprouver la démarche à d'autres situations, toutes aussi banales. L'occasion m'en fut offerte à l'occasion d'une nouvelle recherche commandée par le PUCA, sous la direction de Jacques Frenais. Cette recherche fut publiée en 2008 par les éditions du PUCA sous le titre *Ordre dispersé. Les nouvelles conceptions urbaines de la sûreté*. Elle proposait une analyse des nouvelles figures spatiales induites par la manière dont était organisée la sécurité dans plusieurs espaces publics contemporains. Je tentai ainsi de repositionner le débat sur le rapport entre urbanisme et sécurité. Celui-ci était alors extrêmement simpliste : on continuait d'opposer une forme ouverte urbaine,

moderne et accueillante à une forme fermée, protégée et portée à l'entre-soi. Or les nouvelles conceptions de la sécurité ne se réduisaient pas à la figure de la forteresse. On aurait pu tout aussi bien pu les interpréter comme une modalité de ce que David Mangin appelle la «ville passante»: il s'agissait bien de favoriser la mobilité, voire d'effacer toutes formes de clôtures. Ce mode tendait vers un urbanisme de l'*évitement* qui n'avait rien à envier à l'urbanisme de la *sécession*, dont on a beaucoup accusé les résidences — et autres équipements — grillagés et contrôlés. Je proposais alors trois démarches pour tenter de pallier les défauts d'une telle conception: la ruse, la révélation et l'ouverture.

Une troisième recherche sur ce sujet fut ensuite menée pour le PUCA avec REP et Eric Amanou. Cette recherche fut sélectionnée dans le cadre du programme «Territoires urbains et sûreté», dirigé par Jacques Frenais et Bertrand Vallet. Le rapport, remis en 2010, s'intitulait «Héritage de la ville moderne et culte de la rue: deux visions de la sécurité des espaces publics. Enquêtes à Paris-Rive-Gauche et à Orly-Pierre-aux-Prêtres». Il tentait de cerner quelques lignes de force de ce que nous étions tentés d'appeler un paysage unique de la sécurité, lequel s'appliquait aussi bien aux opérations de rénovation des grands ensembles qu'aux opérations d'aménagement les plus singulières. Isoler cette question permettait de mieux déconstruire les standards actuels de l'aménagement.

Ces trois recherches, étalées sur une quinzaine d'années, se sont inscrites dans une ligne définie que je qualifierais volontiers de «critique», au sens que lui donnait Michel Foucault, soit «l'art de ne pas être tellement gouverné»¹.

1 Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique?*, Paris, Vrin, 2015 (1978), p. 37.

Contribution à cinq rapports institutionnels et ministériels

2002, 2006, 2007, 2013, 2014

Indépendamment de mes recherches financées, j'ai été sollicité à cinq reprises pour participer à des rapports institutionnels ou ministériels¹. Ces sollicitations provenaient pour l'essentiel, soit de mes travaux de recherche sur la sécurité soit de mes projets sur les grands ensembles. J'ai aussi participé à des universités d'été du PS et des Verts. Je l'ai fait de manière ponctuelle, sans rester auprès d'eux. J'aurais pu choisir, au lieu de conseiller ponctuellement le prince, de me ranger aux côtés du peuple et d'engager avec lui des actions de réappropriation des lieux. Les situations de privation auxquelles je me suis intéressé — des *jardins de vue* résidentiels aux accélérateurs de mobilité que sont devenus de nombreux espaces publics — justifiaient largement une aide à la reconquête des habitants et des usagers².

Si je n'ai pas envisagé une telle modalité d'engagement, c'est parce que je continue de regarder le territoire depuis l'architecture et que j'ai bien du mal à saisir une homogénéité de nature entre le projet architectural et l'action citoyenne, fut-elle radicale. À la différence des collectifs ou des défenseurs de l'architecture participative qui militent depuis une cinquantaine d'années, je ne considère pas que les pratiques sociales soient particulièrement fécondes pour renouveler les idées et les modes opératoires de l'architecture. Les revendications du *bottom-up*, soit l'élévation de ces pratiques au rang d'ordonnateur de l'espace reposent implicitement sur un idéal de correspondance absolue entre forme et usage. Nombreux sont les collectifs actuels de jeunes architectes qui allient toute conception architecturale *top-down* à l'exercice d'une domination. À leurs yeux, l'architecte doit se ranger du côté des plus démunis et des plus opprimés pour éveiller leur pouvoir d'agir (*empowerment*). Leurs actions apparaissent dès lors comme un moyen de donner aux faibles la capacité de devenir forts. Or de telles démarches impliquent, quoi qu'il arrive, une représentation habitante et cette représentation, préalable à la constitution des lieux destinés à les accueillir, risque fort de contraindre, voire d'éliminer toutes les pratiques sans légitimité a priori. Car pour avoir sa place dans les mouvements du *bottom-up*, il faut avoir été, au préalable, reconnu par eux. Il n'y a qu'en distinguant l'architecture de l'usage que le plus fort n'a pas le dernier mot³.

De nombreux autres collectifs présentent leurs démarches comme relevant d'un écosystème dont feraient partie les habitants. Leur participation aux projets est ainsi souvent décrite, par une forme d'essentialisation qui tient parfois du mythe, comme découlant d'une sorte de jeu des espèces naturelles qui n'aurait d'autre but que de faciliter le *laissez-faire*. Ido Avissar a bien montré comment un tel *laissez-faire* pouvait aboutir à une fragmentation du sol, voire une dissolution de l'espace public et qu'il s'opposait, à ce titre, au principe écologique du contrôle de la consommation du territoire et des ressources⁴. Le *laissez-faire* conteste ainsi à la vision que défendaient, dans les années 1960, les tenants du « non-plan ». Ces derniers privilégiaient l'observation à la reproduction sociale qu'impliquaient les programmes des constructions de leur époque : « D'une manière ou d'une autre, écrivaient-ils, il convient d'observer ; rien ne peut être considéré comme devant simplement arriver. Aucune construction ne peut être considérée comme

1 Il s'agissait de la contribution au rapport « Habitat et sécurité » pour le Secrétariat d'État au Logement (2002), du rapport « La prise en compte de la sécurité dans la conception des aéroports » pour ADP (2006), de la contribution à un rapport sur les études de sécurité pour la DGUHC, la DGPN et la DIV (2007), de la contribution au rapport « Habitat et intégration » pour le Premier ministre (2013) et d'un rapport sur les alternatives à la rénovation des grands ensembles pour le ministère de la Ville (2014).

2 Sur les manières de reconquérir par le projet — et non par des actions militantes — de tels lieux de privation, voir Nicolas Soulier, *Reconquérir les rues. Exemples à travers le monde et pistes d'action*, Paris, Ulmer, 2012.

3 J'ai déjà énoncé, dans mon ouvrage *L'architecte, la ville et la sécurité*, une critique de la spécialisation des espaces publics suivant un agenda précis : « La générosité de ce nouveau partage cache faiblement le souci croissant de contraindre les usages déviants, ceux que le vocabulaire politiquement correct désigne par l'expression euphémisante de "pratiques à faible légitimité". Car pour avoir sa place dans le cadre du partage saptio-temporel, il faut au préalable avoir fait valoir ses droits ou s'inscrire dans un groupe qui s'en est déjà chargé (Paris, PUF, 2009, p. 51)

4 Ido Avissar, « Tranquillity in disorder : notes on ecology, planning and laissez-faire », *San Rocco*, 10, Winter 2014, pp. 17-27.

un lieu commun de la manière dont un lieu est généralement commun : chaque projet doit être pesé, planifié, approuvé et seulement après construit; on verra ensuite quel lieu commun il est devenu.»⁵ L'observation préalable des situations ne signifie pas que l'architecte n'ait d'autre rôle que de les accompagner. Mais bien au contraire qu'elle peut permettre l'émergence d'autres usages, lesquels peuvent être inattendus. Est-ce à dire que l'observation sert davantage au prince qu'au peuple. C'est possible. Mais a contrario, l'accompagnement du *laisser-faire* n'a que peu d'intérêt pour le peuple. Comme l'a rappelé David Edgerton, «il existe une grande différence entre inventer *pour* le monde pauvre et inventer *dans* le monde pauvre. Le travail d'invention et de développement qui se déroule hors du cadre des ONG occidentales est incontestablement bien plus significatif que l'action de ces organisations. Et s'il ne se traduit pas par des dépôts de brevet ou de droits d'auteurs, il n'en est pas moins important. Il a changé la structure matérielle du monde, à l'instar, par exemple, de l'œuvre accomplie par des millions d'hommes qui s'improvisèrent architectes, ingénieurs et maçons pour construire les mégapoles du monde pauvre.»⁶ Face à ce constat de l'inutilité de l'architecte et du chercheur dans un grand nombre de situations du monde, il me semble inconséquent de prétendre sortir des idéologies architecturales et urbanistiques anciennes en devenant les conseillers du peuple⁷. À quoi peuvent donc servir les architectes et les chercheurs? Je propose deux objectifs (parmi beaucoup d'autres) : une certaine compréhension des conditions spatiales dans lesquelles nous sommes plongés — tel un stratège militaire qui, par bien des aspects, se doit aussi d'être géographe — et le réveil, par quelques révélations architecturales, de la conscience des citoyens.

5 « Somehow, everything must be watched ; nothing can be allowed simply to happen. No house can be allowed to be the commonplace in the way that things just are common-place : each project must be weighed, planned, approved and only then built, and only after that discovered to be commonplace after all. » in. Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall et Cedric Price, « Non-Plan : An Experiment in Freedom », *New Society*, n° 338 (20 march 1969, p. 435).

6 David Edgerton, *Quoi de neuf? Du rôle des techniques dans l'histoire globale*, Paris, Seuil, 2013 (2006), p. 252.

7 Cette critique des collectifs de jeunes architectes a été indirectement formulée par Pierre Caye lorsqu'il écrit : « La théorie de l'auto-organisation apparaît dans ce cadre comme une nouvelle idéologie urbaine, une idéologie postmoderne sous le couvert de laquelle l'architecture se soumet à l'industrie de la construction et plus généralement au système productif. C'est pourquoi il importe toujours autant de cultiver ce savoir privilégié de l'espace qui a pour nom « architecture » (Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice. Production et humanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 212-213).

2002, 2006, 2007, 2013, 2014

Contribution au Pavillon Français de la Biennale de Venise (Yves Lion commissaire)

Yves Lion choisit d'associer l'École d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée à la conception du Pavillon Français de la Biennale de Venise de 2012, dont il était le commissaire. Le thème portait sur les grands ensembles, en particulier ceux qui se trouvaient sur ce qu'il avait baptisé la « dorsale est » et qui s'étendait d'Aulnay-sous-Bois à Marne-la-Vallée. Je décidai alors de choisir ce thème pour le séminaire du master « Habitat & Énergie » et fis venir à l'école l'exposition itinérante « Grands ensembles 1960-2010. Regards photographiques » que j'avais réalisée avec Ken Rabin. Cet événement fut pour moi l'occasion de tenter une synthèse des différents points de vue depuis lesquels j'avais abordé jusqu'à ce jour les grands ensembles : le point de vue historique (dans le cadre de ma thèse et de quelques travaux qui ont suivi), le point de vue perceptif (dans le cadre de l'édition du livre issu de ma thèse et de l'expo de photos) ainsi que le point de vue de l'action (dans le cadre des projets que je menais dans mon agence, en particulier, celui plus expérimental mené au sein du grand ensemble de Bagatelle à Toulouse). Cette synthèse déboucha sur deux articles, l'édition d'un livret, une dizaine de conférences (dont une « Carte blanche » à l'École de la rénovation urbaine) et une sollicitation du ministre de la ville, François Lamy, en vue de la mise en place, avec Éric Amanou et Yves Lion, de « Rencontres urbaines »¹.

Le propos que je développais pouvait se résumer en quelques lignes : bien que généralement perçus comme des quartiers en difficulté, les grands ensembles disposent d'un formidable potentiel ; l'immensité de leurs espaces verts constitue une ressource pour en faire des terres urbaines fertiles, porteuses d'énergies renouvelables, d'économies solidaires et de résilience urbaine ; le sol qui reste propriété d'une collectivité ou d'un bailleur social permet d'envisager la mise en place d'une auto-gestion là où d'autres quartiers subissent les effets d'un morcellement ; en ces temps menacés par les pénuries et le réchauffement climatique, les grands ensembles ont toutes les chances de redevenir les pionniers d'une re-fabrication du territoire. Mon projet toulousain consistait, pour partie, en la constitution d'un parc de 4 hectares disposant d'une trame architecturée de parcelles pouvant accueillir aussi bien des aménités publiques que des initiatives d'habitants².

Mon approche avait pourtant bien du mal à se distinguer d'une autre modalité d'action, en vogue aujourd'hui, consistant à convertir le projet en témoin d'une empathie envers les plus démunis. Prenant acte de l'hostilité globale des villes et des territoires contemporains aussi bien que de l'inhospitalité des lieux publics et privés, de nombreux architectes s'attachent en effet à investir des sites particuliers pouvant être dédiés à l'hébergement, à l'éducation, au soin de personnes en difficultés. C'est le cas d'un certain nombre d'associations s'occupant des migrants, des Rom's ou des SDF auxquels participent des architectes. Ces actions rejoignent l'éthique du *care*, lequel comprend, selon la théoricienne Joan Tronto plusieurs aspects : « caring out » (l'attention), « taking care of » (la prise en charge) et « care giving » (le soin)³. Ce qui différencie ce mot d'ordre du « Droit à la ville » revendiqué par Henri Lefebvre tient à plusieurs traits. Le premier est l'intérêt pour des programmes adaptés aux besoins spécifiques des personnes à qui l'on s'adresse, lesquels se distinguent des projets en faveur du logement pour toutes les sortes d'habitants. Le second est le déplacement de la neutralité du contenant architectural vers les signes de l'appropriation : l'architecte ne revendique plus tant une capacité à construire un toit qu'à témoigner, au travers de l'acte de construire, de son potentiel d'empathie envers les personnes démunies. Le troisième, enfin, est la déflation de l'objet architectural

1 Ces rencontres urbaines ne virent jamais le jour du fait de la disparition du ministère de la Ville à la suite du remaniement ministériel de 2014. Un pré-rapport en vue de la préparation de ces rencontres fut toutefois remis au ministre.

2 Projet ayant bénéficié d'une aide du PUCA dans le cadre du programme « Les hors-champs de la production urbaine », 2015-2017.

3 Joan C. Tronto, *Un monde vulnérable : pour une politique du care*, Paris, La Découverte, 2009 (1993), p. 147.

en simple contenant : c'est l'ordinaire de la détresse qui est visé et non plus l'extraordinaire de l'œuvre, ce qui conduit les projets à des constructions délibérément pauvres, ou du moins à dénuder l'importance de l'œuvre par une forme de culpabilité qui lie désormais l'architecte au reste du monde.

« Les formes d'art politique de la fin du xx^e siècle se caractérisent ainsi par la quête de proximité », déclarait récemment Paul Ardenne⁴. La mise en place d'un nombre croissant d'ateliers urbains remplace l'héroïsation du social. Ces ateliers promeuvent la réappropriation du projet par les habitants et les usagers et la constitution d'une identité collective. L'architecture abandonne son aura aristocratique et participe pleinement à l'espace commun, de la même manière que le *community art* dans l'art contemporain ou que l'atelier d'écriture dans la littérature actuelle. La démarche esthétique qui accompagne cette réinvention de l'architecture politique consiste à réduire la notion de bâtiment d'exception au profit du processus manuel de construction, sans effet de style, tout juste assortie de petites attentions à l'usage ou au confort des usagers. Cette architecture transitive, ouvertement utilitaire, est en train de devenir représentative d'une certaine architecture contemporaine.

Une telle esthétique n'a rien d'obligatoire pour les projets humanitaires, ainsi qu'en témoignent le projet de cité pour Gitans que Georges Candilis réalisa en 1964 ou, plus récemment, le projet de « Maison pour tous » destiné aux victimes de la catastrophe de mars 2011 conçu par Toyô Itô à Kamaishi⁵. Ces derniers projets font état d'un principe autotélique qui les distingue de l'esthétique du *care*. Ainsi que le précise Candilis, « le respect n'a pas de formule, pas de recette. C'est un sentiment que doit posséder l'architecte envers son client ; si la construction peut donner des satisfactions matérielles, l'architecture doit apporter quelque chose de plus : la dignité et la liberté. »⁶ De même, la fonction thérapeutique que de nombreux architectes militants revendiquent pour leurs projets se distingue-t-elle des démarches participatives que prônait, dans les années 1970, Lucien Kroll, pourtant souvent présenté comme l'un de leurs héros. Ces dernières s'inscrivaient en effet dans un processus global d'émancipation culturelle, intellectuelle ou sociale qui faisait suite aux entreprises d'éducation populaire de l'après-guerre que dispensaient, notamment, les centres sociaux des grands ensembles.

La posture que j'essayais de revendiquer restait fidèle à une certaine fonction disruptive de l'architecture, laquelle ne peut se confondre avec l'engagement politique. Ainsi que l'affirmait le philosophe Alain, « l'art ne relève pas de la catégorie de l'utile. Si on veut juger de sa valeur, on doit se demander non à quoi elle peut nous servir, mais de quel automatisme de pensée elle nous délivre. »⁷ L'augmentation des espaces libres des grands ensembles — lesquels avaient été considérés, depuis leur origine comme des lieux impossibles à gérer — participait ainsi, à mes yeux, de cette sorte de délivrance. Elle redonnait une chance à la conception d'origine des grands ensembles. Une telle approche ne se confondait pas, pour autant, avec les mythologies ironiques produites par MVRDV, puis plus récemment par Vittorio Aureli, lesquels appartiennent certainement, comme l'a très bien montré Pierre Chabard, à un autre « genre » contemporain d'architecture politique⁸. Mon objectif n'était pas de mettre en garde, par la mise en forme d'un monde revalorisé — celui des grands ensembles — contre les méfaits du capitalisme et de l'économie libérale. Il ne m'importait pas de mettre l'intelligence projective, qui est le propre de l'archi-

4 Paul Ardenne, « L'art contemporain a-t-il une dimension politique ? », conférence, 15 mars 2001, site « Arpla » (département d'Arts Plastiques de l'Université Paris 8), URL : <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/ardenne.pdf>.

5 Toyô Itô, *L'architecture du jour d'après*, Paris, Les impressions nouvelles, 2014 (2012).

6 Georges Candilis, *Bâtir la vie : un architecte témoin de son temps*, Stock, 1977.

7 Cité par Alain Finkielkraut, *Un cœur intelligent*, Paris, Folio, 2014 (2010), p. 13.

8 Pierre Chabard, « Utilitas, firmitas, austeritas », *Criticat* n° 17, printemps 2016, pp. 39-53.

itecture, au service d'une lutte contre la reproduction d'une condition considérée comme néfaste ou aliénante pour le paysage ou l'homme. Qu'il s'agisse du tourisme ou de l'accélération des rythmes de vie, les projets proposés par cette tendance — que Pierre Chabard a qualifié de « nouveau fondamentalisme architectural » — introduisent des décalages, lesquels servent aussi bien d'outils d'analyse que de conjuration. Moins le projet est réaliste, plus il nous délivre des idées préconçues qui sous-tendent la production architecturale contemporaine. Mais ce modèle de la lutte se rapproche, par bien des aspects, de celui porté par l'empathie : l'un et l'autre cherchent à nous déprendre des catégories habituelles qui sous-tendent les programmes et les projets et, ainsi, à nous sensibiliser et à des situations ou à des conditions de vie qui nous sont peu familières⁹. Elles conduisent, l'une comme l'autre, à faire de l'architecture une discipline médiatrice, utile et réparatrice. Jamais une pure dépense.

9 Une semblable proximité a été identifiée dans la littérature contemporaine par Alexandre Gefen, lequel rapproche les vertus réparatrices de la fiction « ironique », notamment portée par Antoine Volodine, Bruce Bégout, Hugues Jallon ou encore Michel Houellebecq de celles directement revendiquée par la « littérature à l'aide » qu'incarnent des auteurs tels que Annie Ernaux, Emmanuel Carrère, Philippe Forest ou, s'agissant des territoires, Philippe Vasset. Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^{ème} siècle*, Paris, éditions Corti, 2017, p. 181-183.

Échange avec des étudiants sur leurs projets professionnels

À la fin d'une semaine thématique sur la diversité des territoires habités (grands ensembles, périurbanité, centres-villes et campagne), organisée avec Stéphane Füzessery dans le cadre du DSA architecte-urbaniste de l'EAVT, j'ai engagé une conversation avec la vingtaine d'étudiants présents. Celle-ci portait sur les projets professionnels de chacun, lesquels se confondaient souvent avec leur projet d'implantation géographique. J'en ai conclu que les types de territoires sur lesquels interviennent les architectes sont aujourd'hui bien plus déterminants dans la formation des carrières que les programmes sur lesquels ils travaillent. Chaque territoire est devenu porteur d'une économie qui lui est propre et peut induire une manière d'interpréter le monde et d'y prendre sa place. Les possibilités sont vastes, qui vont, de la « starchitecture » (déterritorialisée ou, sur-territorialisée dans la mesure où chaque auteur transporte son propre territoire dans le lieu où on l'invite) aux architectes « locaux » sur-territorialisés autour d'un écosystème régional, parfois très réduit (comme le Voralberg). « Dis-moi d'où tu parles ! », cette injonction soixante-huitarde a pris une tournure très concrète : elle s'applique désormais au lieu depuis lequel on parle (ou écrit) et non plus seulement à la discipline ou à l'institution depuis laquelle on s'exprime.

Il est paradoxal que cette territorialisation des postures s'accompagne d'un affaiblissement des distinctions entre ces mêmes territoires. En particulier la ville — où résidaient jusqu'à présent la plupart des architectes — n'indique plus grand chose¹. Comme l'a décrit Jacques Frenais, dans un essai resté à ce jour inédit : « Le centre, au sens fonctionnel, n'est plus la charnière de rien. »² Ainsi, des trois termes de l'*architecture*, de la *ville* et des *territoires*, qui sont attachés au nom de mon école, il me semble que celui qui a le plus vieilli, celui qui a le plus perdu de sa substance est celui du milieu, à savoir la ville. Ne peut-on pas dire que la ville s'est dissoute dans le territoire ? Le terme de territoire aurait ainsi acquis une fonction générique : il comprend aussi bien le phénomène mouvant de la métropole que celui, peut-être encore plus instable, de la campagne. L'école ne peut-elle « oublier » la ville et devenir une « école d'architecture et du territoire » ?

1 Un critère de classement des villes pourrait être aujourd'hui non pas leur nombre d'habitants mais leur capacité d'accueil, voire même le rapport de proportion entre les deux. J'ai entendu récemment que la ville de Prague accueillait 6 millions de visiteurs par an alors que l'agglomération n'en comprend que 2 millions. Le nombre seul d'habitants a perdu de son sens.

2 Jacques Frenais, « La ville hérétique », texte inédit, pp. 146-148.

Rencontre avec Cedric Price

J'ai rencontré Cedric Price à University of East London. Cet architecte, qui avait développé une réflexion très puissante sur l'engagement de l'architecte et sa place dans le monde, m'a interrogé sur mes projets d'avenir (j'avais alors 27 ans). Comme je lui indiquais mon envie à la fois d'écrire et de construire, il me répondit lentement, en ponctuant chacune de ses phrases d'une bouffée de cigare, qu'il voyait mal comment il était possible d'assumer simultanément ces deux activités. On pouvait éventuellement les envisager l'une après l'autre, mais jamais en même temps. Il me parla alors de Picasso, qui changea de vie tous les cinq ans, et de Braque, qui creusa toute sa vie le même sillon. Je crois avoir compris qu'il préférait Braque.

La légitimité de mon organisation, je la tirerai bien plus tard de Paul Valéry, lequel s'astreignait tous les matins à noter ses réflexions dans ses Cahiers. «Après quoi», ajoutait-il, «ayant consacré ces heures à la vie de l'esprit, je me sens le droit d'être bête le reste de la journée». Il n'y a que lorsque je m'assieds, seul, devant une table que ma pensée parfois s'éclaire. Mener plusieurs vies, c'est multiplier les occasions d'être visité par l'intelligence. Je n'ai jamais cherché à combiner mes différentes activités ou à les réunir en une seule. Je n'ai fait que les juxtaposer. «Je ne suis pas le même lorsque je conçois un projet et quand j'écris de la théorie», disait Koolhaas. Bien que je sois à mille lieux de la perspicacité de ce héros, il me semble que je cherche mes inspirations dans une même source temporelle, laquelle démultiplie les occurrences de l'action et les perceptions du monde.

Mais il y a une autre raison, je crois, pour laquelle je ne peux me contenter d'écrire : cette activité entretient mon amnésie chronique. Lorsque je relis un de mes textes après quelques années, je m'étonne de ce que lis, comme si je lisais les pages de quelqu'un d'autre. C'est un peu mieux avec le dessin. Il me suffit de feuilleter un de mes carnets pour revivre des sensations oubliées. Les souvenirs sont alors précis. Je me souviens de l'heure, de ma position, si j'étais debout ou assis, si mes jambes reposaient sur le sol ou pendaient dans le vide, du vent, des sons, du temps passé à dessiner, des personnes qui, pendant ce temps, m'attendaient... Mais rien de vaut de construire. Construire, peut-être aussi parce qu'il s'agit d'une activité bien plus collective, peut abolir la nécessité même de se souvenir, voire, cela m'est arrivé, donner l'impression fugace d'être plus fort que le temps.

S'il faut réduire le champ de ses activités, pourquoi n'avoir donc pas préféré construire plutôt que de faire œuvre par le dessin et d'écriture? Je regrette aujourd'hui de ne pas avoir posé cette question à Cedric Price. Peut-être m'aurait-il répondu comme Dostoïevski : «Je le répète, je répète et j'insiste : les hommes spontanés, les hommes d'action sont justement des hommes d'action parce qu'ils sont bêtes et limités. Comment j'explique cela? Très simple : c'est cette limitation qui leur fait prendre les causes les plus immédiates, donc les causes secondaires, pour des causes premières ; ainsi parviennent-ils plus facilement et plus vite que les autres à se convaincre d'avoir trouvé la base indubitable de leur affaire — et ça les tranquillise ; et c'est là l'essentiel. Parce que, pour se mettre à agir, il faut d'abord avoir l'esprit tranquille, il faut qu'il n'y ait plus la moindre place pour les doutes. Mais, par exemple, moi, comment ferais-je pour avoir l'esprit tranquille? Pour moi, où sont-elles donc, les causes premières qui me serviront d'appui, où sont les bases? D'où est-ce que je les prendrais? Je m'exerce à penser ; par conséquent, chez moi, toute cause première en fait immédiatement surgir une autre, plus première encore, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Telle est l'essence de toute conscience et de toute pensée.»¹

De mon expérience, je tire qu'il est plus difficile de *s'exercer à penser* quand on construit que quand on écrit. Construire oblige à s'extraire de ce que l'on fait, écrire est en lui-même une extraction. Est-ce à dire que Cedric Price — comme John Hejduk ou Luca Merlini, deux autres de mes héros qui ont aussi eu le courage, à un moment donné

1 Fiodor Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, Paris, Actes Sud, 1993 (1864), p. 28.

de leur vie, de préférer la fiction à la construction — n'étaient ou ne sont pas des *hommes d'action*? Je crois bien, en effet, que c'est bien parce qu'ils n'avaient pas *l'esprit tranquille* qu'ils ont fait ce choix.

L'École nationale supérieure d'architecture, de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée (ENSAVT) fut créée il y a vingt ans. Si son projet fondateur ne négligeait pas la recherche, il ne revendiquait pas pour autant le besoin d'une reconnaissance universitaire. Des « fondateurs » comme Jacques Lucan, David Mangin ou Sébastien Marot avaient alors pour principale ambition de rapprocher la recherche des questions soulevées par le projet. En faisant référence, à l'origine, à la fameuse Outlook Tower de Patrick Geddes à Edimbourg, le terme d'*observatoire* (Observatoire de la condition suburbaine) indiquait la volonté « de mettre à l'épreuve les moyens et procédés de représentation ordinaires de l'architecture et de l'urbanisme et d'en explorer d'autres qui puissent renouveler l'arsenal du projet »¹.

Les forces de l'OCS sont minces mais elles sont de plain-pied dans l'école. Lorsque j'en ai pris la direction en 2016, j'ai considéré que cette absence de clivage était un trésor à préserver. La fracture entre le monde de la recherche et celui du projet que subissent aujourd'hui de nombreuses écoles d'architecture² constitue un frein, aussi bien pour la pédagogie que pour la connaissance. La définition d'axes de recherche spécifiques et discriminants, susceptibles de donner une identité forte à l'OCS, pouvait bien attendre. L'essentiel était de continuer à faire émerger des recherches qui se situent toutes en rapport avec les pratiques conceptuelles du projet. Des recherches qui ne pourraient être menées que dans une école d'architecture.

1 Sébastien Marot, « Pour un observatoire de la condition suburbaine. Note d'intentions générale », septembre 2001.

2 Cette fracture a été très bien décrite par Eric Lengereau dans son entretien avec Jehanne Dautrey, in. Jehanne Dautrey, *La recherche en art(s)*, Paris, éditions mf, 2010, pp. 225-245.

Débat autour de l'intégration de l'École d'architecture, de la ville & des territoires à l'Université Gustave Eiffel

Il n'est pas impossible que le clivage entre chercheurs et praticiens en masque un autre, bien plus fondamental entre ceux qui envisagent l'innovation comme un objectif de départ et ceux qui la considèrent comme un éventuel point d'arrivée. Cette distinction a été relevée par Sébastien Marot dans un texte qu'il a rédigé pour les enseignants de l'EAVT à l'occasion du débat qu'a suscité l'intégration de notre école à la future Université Gustave Eiffel¹. Elle prend notamment appui sur la critique, non pas de l'innovation, mais de la façon dont elle est généralement abordée, qu'a formulée de manière très stimulante l'historien David Edgerton. Ce clivage n'est pas non plus celui qui oppose la recherche et l'architecture publiques à l'architecture et la recherche privées : de nombreux édifices légendaires ont été commandés par des promoteurs immobiliers et on ne compte plus les recherches les plus avancées qui ont été financées par d'autres instances que celles de l'Université. David Edgerton rappelle ainsi que « des relations étroites unissaient depuis longtemps le monde de la pratique et celui de l'invention universitaire. Malgré le cliché de la tour d'ivoire, la science, l'ingénierie et la médecine universitaires étaient étroitement liés à l'industrie — et à l'État — depuis la fin du XIX^e siècle. »². Je dirais que la distinction qui s'opère est essentiellement temporelle : au même titre que l'élaboration de certains projets architecturaux peut être précipitée par des attendus trop précis, certaines recherches, qu'elles soient privées ou publiques, peuvent être abrégées par l'utilitarisme de l'innovation. Il ne s'agit pas de la seule substitution d'un « savoir sur » à un « savoir pour » mais bien plutôt de la commutation d'une exploration par vagues, emportée par son propre mouvement interne en une activité cadencée par un tempo extérieur. La première privilégie les débuts, la seconde est orientée vers des fins. Cette distinction, souvent masquée par une critique idéologique du partenariat privé-public — qui s'ancre parfois dans une opposition légitime au primat de l'économie marchande — me paraît nécessaire à relever. La revendication d'innovation, qui s'exerce aussi bien dans le monde de l'entreprise que dans celui de l'université, n'est qu'un moyen de transférer la temporalité de la première dans la seconde.

Qu'elle soit fondamentale ou appliquée, expérimentale ou théorique, la recherche entretient un rapport spécifique au temps. Il est en effet difficile de mettre en rapport les résultats de la recherche avec une durée. Ses produits ne sont que l'émergence, à un moment donné, d'une exploration longue et diffuse qu'il est certainement difficile de comptabiliser en heures. L'art de la recherche est un art du report. Report de la finalité : la recherche reconstruit sans cesse ses objets à partir des mêmes matériaux, amenant ainsi certaines fins à jouer le rôle de moyens³. Report du temps aussi : une manière spécifique de procrastiner, de s'empêcher d'entamer la séquence qui suit tant que celle dans laquelle on se trouve n'a pas révélé toutes ses capacités.

En ce qui me concerne, j'aime le flottement des idées au début de tout projet intellectuel. Je n'aime pas lorsque des personnes viennent interrompre trop tôt ce temps suspendu pour y mettre de l'ordre. La novlangue de l'innovation et de l'excellence ne dispose d'aucun mot pour décrire l'incertitude du préambule. Elle ne connaît que le

1 Sébastien Marot, pour les enseignants de l'École d'architecture, de la ville et des territoires, « Adresse de l'École d'architecture, de la ville et des territoires aux parties prenantes de l'U-cible », mai 2018. L'U-cible, nommée depuis « Université Gustave Eiffel », comprendra, à partir de janvier 2020, l'EAVT, l'EIVP, l'ENSG, l'ESIEE, l'IFSTTAR et l'UPEM.

2 David Edgerton, op. cit., p. 246.

3 Ce report de la finalité concerne, comme l'a rappelé Paola Vigano, aussi bien l'activité de l'architecte que celle du chercheur. Ce constat l'a amené à faire valoir le projet comme produit de la connaissance. Dès l'introduction de son ouvrage *Les territoires de l'urbanisme*, Paola Vigano se réfère aux travaux de Donald Schön, lequel « explorait (...) la possibilité d'une nouvelle épistémologie [à partir du travail de l'architecte] : il cherchait à exploiter cette "faille ouverte, on ne sait pour combien de temps" dans l'utilisation étroite de la rationalité technique qui considère la pratique plus comme une solution de problèmes que comme une activité cognitive. » (Paola Vigano. *Les territoires de l'urbanisme. Le projet comme producteur de connaissance*, Genève, Métis-Presses, 2012 (2010), p. 11).

brain-storming — lequel cesse après l'orage —, le *benchmark* — qui s'intéresse aux fins et non aux commencements —, le *débriefing* — des résultats — et le *team-building* — lequel accroît les risques d'interruption⁴.

4 La culture de l'innovation et de l'excellence, qui prône également l'augmentation du nombre des réseaux et des personnes associés à chaque projet, a largement contribué aux politiques de regroupement entre universités. Cette augmentation a également une incidence directe sur le temps propre à la recherche, qu'elle contribue à la fois à réduire et à interrompre. Dans leur ouvrage sur la condition numérique, Bruno Patino et Jean-François Fogel citent Robin Dunbar, un anthropologue anglais qui a montré comment le nombre de personnes avec lequel un individu est susceptible d'engager une vie sociale est en train d'augmenter avec Facebook. Il serait ainsi passé d'une moyenne de 148 individus — chiffre que l'on retrouve dans les campements des chasseurs-cueilleurs, les tribus nomades ou les unités opérationnelles de la Rome antique — à une moyenne de 338 liens « réels » (Bruno Patino et Jean-François Fogel, *La Condition numérique*, Paris, Grasset, 2013, p. 28).

Première crise d'arythmie

Un soir, sans prévenir, mon cœur n'en a plus fait qu'à sa tête et a décidé de ne plus battre le rythme. Ça s'appelle l'arythmie. Je n'ai jamais pensé que les maladies pouvaient s'expliquer, voire se guérir, en explorant les facteurs psychologiques. Si l'on prend le cas de mon arythmie, celle-ci me paraît bien davantage liée à l'incapacité, qu'a eu, un moment donné, mon cœur d'endosser une série de modifications temporelles extérieures. Cela aurait pu, de la même manière, provenir d'une modification chimique ou environnementale. Mais c'est certainement une autre maladie qui se serait alors déclarée. Lui-même hospitalisé à de multiples reprises du fait de fractures, l'architecte Aldo Rossi révèle dans son *Autobiographie scientifique*, son intérêt pour la science de l'immunologie, en particulier pour un ouvrage de Ivan Roitt, lequel s'applique à distinguer ce qui relève de la mémoire individuelle (*self*) de ce qui lui est étranger (*non-self*). Il en tirait ses propres conclusions pour l'architecture, déclarant que « la permanence manifeste (...) le développement d'une capacité individuelle »¹. Si je peux me permettre de prolonger encore un peu plus loin — jusqu'au cœur oserais-je dire — la métaphore médicale, je dirais que cette reconnaissance du *self*, par opposition au *non-self* marque aussi la source du rythme. Je me réfère ici à l'ouvrage de référence qu'a écrit Henri Meschonnic sur le sujet. De manière étrange au vu de mon parcours de santé, ce livre m'accompagne depuis que Jean-Pierre Marchand, un de mes enseignants à l'école d'architecture de Nancy, me l'a fait découvrir. Meschonnic y établit une critique du rythme comme régularité (la scansion, la métrique) et lui oppose une théorie du rythme « caractérisée par l'inséparabilité d'un message et de sa structure, d'une valeur et d'une signification »². Il écrit plus loin : « Le rythme est trop important pour le laisser à la seule métrique. La métrique mesure des temps qui ne sont à personne, car ils ne sont pas le temps du sens, le temps des sujets. »³ ou encore : « Le rythme est plus que pour l'oreille. Il est pour tout le sujet. »⁴. De telles phrases peuvent guérir. Reprendre possession de la régularité de toutes les pulsations qui agitent notre corps n'est pas un moyen mais une fin, il convient pour cela de saisir notre propre entité personnelle. Cela prend du temps et j'admire Aldo Rossi lorsqu'il écrit, à peu près à l'âge que j'ai aujourd'hui : « Même si je suis davantage impliqué dans les choses, j'ai depuis longtemps abandonné ce qui m'est étranger. »⁵

Le paradoxe de l'arythmie est que, comme toute maladie, elle impose un protocole de soins et que, comme tout protocole de soins, elle induit une temporalité extérieure à son propre corps et à son propre cerveau. Toutes les personnes qui ont eu l'expérience d'une hospitalisation savent qu'une fois entré dans une chambre d'hôpital, le temps ne vous appartient plus ; vous devenez le sujet d'un rythme sur lequel vous perdez toute prise. Il en est de même du traitement médicamenteux qui a suivi ma première hospitalisation. J'ai ainsi commencé à absorber, au quotidien, une forte dose de médicaments censée « lisser » mes pulsations cardiaques. Une chimie soigneusement équilibrée : une pilule pour accompagner la contraction régulière des oreillettes (anti-arythmique), une autre pour éviter leur accélération (bétabloquant), une troisième pour éviter la formation de caillots de sang (anti-coagulant). Tous ces médicaments destinés à stopper ou à réduire la réception de certains signaux chimiques produits par mon corps ne l'ont pas seulement anesthésié aux fluctuations du monde extérieur : ils l'ont aussi soulagé des variations de mon monde intérieur, voire de ma pensée.

J'ai insisté auprès de mon rythmologue (un cardiologue dont le rythme est la spécialité) pour qu'il accepte d'envisager une intervention chirurgicale, laquelle consiste à brûler

- 1 Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, éditions Parenthèses, 2010 (1981), p. 106.
- 2 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier/poche, 2009 (1982), p. 342.
- 3 Ibid. p. 521.
- 4 Ibid. p. 705.
- 5 Op. cit. p. 106.

les parois internes de l'oreillette, responsables des courts-circuits électriques à l'origine de l'arythmie. Quand bien même je continuais à faire régulièrement des crises, mon affection se situait, dans la grille technique d'évaluation des risques de santé, dans une catégorie inférieure à celle qui justifiait une opération. En d'autres termes, le danger de la chirurgie apparaissait supérieur à celui de la chimie. Aucun médecin ne m'a cru ou, du moins, n'a été sensible, à la réduction de ma vie «sensitive» par les médicaments. «La science toute entière s'est construite sur la distinction du contingent et du nécessaire, qui est aussi celle de l'évènement et de la structure», écrivait Claude Lévi-Strauss⁶. La prévalence de la chimie sur la chirurgie s'ancre dans cette distinction hiérarchique : la première agit sur les agencements du corps, sans faire grand cas de ses contingences, tandis que la seconde est amenée, de gré ou de force, à s'y confronter. Le chimiste cherche toujours à se situer *au-delà* du corps tandis que le chirurgien, quel que soit le degré de précision de ses instruments, reste toujours *en-deçà*. Parce qu'il se confronte à la réalité physique des organes, une opération chirurgicale relèvera toujours d'une forme de compromis entre la disposition spécifique et aléatoire des organes et celle du protocole initial. C'est pour cela qu'elle inquiète et que l'on ne l'envisage qu'en dernier recours. À l'inverse, la prise quotidienne de médicaments est envisagée comme si elle pouvait accomplir ou exécuter les modifications attendues sans jamais avoir besoin de se confronter à la chimie existante du corps. L'architecte et chercheur que je suis se trouve, de fait, bien plus à l'aise avec la formule chirurgicale. Le problème, toutefois, est que la chirurgie — comme peut-être l'architecture actuelle? — a désormais plus affaire aux images qu'aux corps. Lorsque je suis entré dans la salle des opérations, immense salle remplie de sondes et d'écrans, j'ai eu l'impression que mon corps était une miniature. La scène n'était en rien la table d'opération sur laquelle je me trouvais mais bien plutôt les écrans qui retranscrivaient en grand les images millimétriques des parois de mon cœur.

Il aura fallu deux opérations et un électrochoc pour venir à bout de cette maladie et m'autoriser à ne plus prendre de médicaments. En mars 2016, quelques semaines après mon sevrage, lors d'une réunion de l'UMR AUSser dans les locaux de la recherche à l'École d'architecture de Paris-Belleville, une personne a ouvert la fenêtre. L'odeur et la fraîcheur du printemps envahirent la pièce. Ce fut, pour moi, la fin d'un hiver qui avait duré trois ans et demi.

Je tire trois conclusions de cette bien trop longue expérience. La première est que la pensée fonctionne avec le corps, que l'intelligence ne se déploie pas à l'écart des sensations. Le défaut d'affectivité et de sensibilité détériore ainsi la raison. La seconde est l'extrême réduction de la pensée technique, celle qui n'attribue qu'une seule fonction à chaque organe. Constatant la dégradation de l'existence sous les effets de l'hyperspécialisation, de la mécanisation, de la marchandisation généralisée, Ivan Illich dénonçait déjà les travers d'une médecine qui soigne davantage des organes que des personnes⁷. Récemment, j'ai entendu Sébastien Marot vanter, lors d'une conférence, la pensée qui sous-tend la permaculture : chaque organe assure plusieurs fonctions et chaque fonction est assurée par plusieurs organes⁸. La troisième concerne la question du risque : la conception qui se limite à comparer entre eux les facteurs qui peuvent causer la mort pourrait bien nous éloigner de la vie, bien avant sa fin.

6 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, coll. Agora, 2017 (1962), p. 35.

7 Ivan Illich, *Nemesis médicale. L'expropriation de la santé*, Paris, Seuil, 1975.

8 Conférence disponible sur le site internet <https://portal.klewel.com/watch/webcast/journee-etude-bernardo-secchi-2017/talk/16>

Achat du fauteuil de bureau EA217 de Charles & Ray Eames

On n'écrit qu'avec le corps. Il faut lui offrir un lieu confortable : une chaise, une table, une fenêtre. Il faut aussi l'accorder, comme un instrument de musique : chaque jour les mêmes heures, celles où on est intelligent. Cette belle spécialité que la rythmologie !

Lecture d'un éditto de François Chaslin
dans *L'Architecture d'aujourd'hui*

Les objets se ressemblent d'autant plus qu'on les observe dans un temps plus court. La recherche commence lorsque l'on parvient à distinguer ce qui ne se distingue pas dans l'instant. Et s'accomplit lorsque d'autres similitudes jaillissent de ces mêmes objets. Je tire ce constat de mes premières recherches sur les grands ensembles.

Tout a commencé par un édito de François Chaslin, lu peu après avoir obtenu mon diplôme d'architecte. Il y dénonçait le désintéret de la profession pour le problème persistant des grands ensembles, qu'il percevait alors comme des villes « sans profondeur, sans épaisseur ni complexité spatiale, sans mystère. » et finissait son texte par cette exhortation : « Architectes, aujourd'hui si élégants, jeunes et dynamiques, vous êtes tout occupés à paraître. Mais regardez où vous mettez les pieds. Méfiez-vous. Car vous dansez sur des décombres. »¹ Cet édito a été une des raisons — pas la seule certainement, mais la seule dont je me souviens — qui m'a fait accepter un travail en agence pour travailler sur des opérations de rénovation de grands ensembles. Le maître d'ouvrage était la SCIC, la Société centrale immobilière de la Caisse des dépôts. J'ai ainsi été amené à observer un grand nombre d'opérations en région parisienne. À force de visites, j'ai commencé à exercer mon œil et à savoir distinguer ces opérations les unes des autres — il n'y en avait pas deux pareilles —, à repérer leur lumière particulière, à apprécier la qualité des sites et des espaces verts. Je découvrais alors que les grands ensembles de la SCIC se distinguaient des autres grands ensembles relevant d'autres maîtres d'ouvrage. J'en étais venu à les repérer d'un premier coup d'œil. Des points communs distinguaient donc ces opérations, et même s'il m'était difficile de dire de quoi il s'agissait, ils démentaient la vision qu'en avait aussi bien Chaslin que tous les gens qui n'y habitaient pas, à savoir la répétition standardisée des mêmes modèles.

Quelques années plus tard, toujours sous l'influence de l'édito de Chaslin, je décidais de consacrer une thèse à l'histoire des grands ensembles. J'étais alors chercheur au LHAC, à l'École d'architecture de Nancy. J'eus bien du mal à trouver un point de vue. L'approche par l'histoire des idées architecturales — dont je m'étais servi dans mon DEA — ne pouvait suffire à expliquer la forme des grands ensembles. J'ai alors commencé à m'intéresser aux circonstances politiques de la construction des grands ensembles. Mais ces circonstances ne m'informaient, là aussi, que très peu sur le contenu architectural des opérations. J'étais face à des objets qui ne pouvaient se réduire ni aux seules intentions de leurs architectes et ni aux seuls contextes de production — qu'ils soient politique, technique ou économique. Il me semblait alors toucher aux limites d'une histoire architecturale héritée de l'histoire de l'art et centrée, pour l'essentiel, sur les œuvres bâties. Fort du constat de mon expérience d'agence au sein des grands ensembles de la SCIC, j'ai commencé à explorer la piste de la maîtrise d'ouvrage. L'ampleur du programme des grands ensembles avait en effet généré une expertise nouvelle dans l'histoire de la construction : il s'agissait de commanditaires dont le savoir et la culture ont largement pesé sur les choix architecturaux mis en œuvre. En ce qui concerne la SCIC, c'étaient des ingénieurs des Ponts et Chaussées qui avaient été recrutés et leur rôle avait largement dépassé celui que l'on entend généralement par maître d'ouvrage. Aborder les grands ensembles depuis leur point de vue, c'était donc tout à la fois parler du contexte et aborder une autre histoire des idées qui a tout autant pesé sur les formes architecturales. Les réalisations ne pouvaient donc plus être considérées comme la seule mise en forme d'une proposition ou d'un projet relevant d'un sujet créateur. Il s'agissait bien d'œuvres « collectives », où les rôles de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage tendaient à se confondre.

Je ne suis pas parti de la médiocrité de l'architecture des grands ensembles. En démontrant que les grands ensembles de la SCIC relevaient de ce que l'on pourrait appeler

1 François Chaslin, « Danser sur les décombres », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 279, février 1992, pp. 22-23.

une « architecture de maîtrise d'ouvrage », je ne cherchais pas à dédouaner les architectes ou à affirmer que les grands ensembles étaient sans âme du fait d'un défaut d'architectes (et non à cause d'eux). En explorant cette production courante, sans exploit, constituée de grands, de moyens et de petits ensembles, j'ai tout à la fois découvert une authentique qualité architecturale et une modalité de pratique qui se distingue radicalement de la « starchitecture ». Cette modalité intéressera bien plus tard Rem Koolhaas lorsqu'il dédiera le pavillon des Pays-Bas à la Biennale de Venise de 2012 aux architectures anonymes des années 1960 issues des services publics d'architecture à Londres, Amsterdam, Berlin, Milan et Paris. Le titre de son exposition sera « Public Works. Architecture by Civil Servants ».

Participation à un colloque sur la patrimonialisation des grands ensembles

Suite à la publication de ma thèse aux éditions Picard — sous le titre *L'invention du grand ensemble. La Caisse des dépôts maître d'ouvrage*, préfacé par Jean-Pierre Dupont — j'ai été sollicité pour participer à un colloque sur la patrimonialisation des grands ensembles à l'Ensa Paris-Belleville. Mon ouvrage était illustré par de très belles photographies commandées à l'époque par la SCIC, lesquelles donnaient une image très gratifiante des grands ensembles que j'avais étudiés. Aussi, s'attendait-on sans doute à ce que j'identifie quelques opérations encore inconnues dignes d'être baptisées du label « Patrimoine du xx^e siècle » — récemment rebaptisé « label « Architecture contemporaine remarquable ». Il n'en fut rien. La distinction patrimoniale, qui met généralement en valeur la dimension bâtie et son caractère d'œuvre, ne me paraissait pas convenir à mon objet. Les grands ensembles que j'étudiais n'avaient rien d'exceptionnel. Ils ne se distinguaient que par leur dimension d'œuvre collective et une modalité d'inscription très spécifique dans le territoire. Aucun classement d'édifice ne me paraissait approprié à un tel caractère. Nous touchions là aux limites d'une visée patrimoniale héritée de l'histoire de l'art et centrée, pour l'essentiel, sur les œuvres bâties et leurs auteurs. Les grands ensembles pouvaient dès lors être appréhendés comme les pionniers d'une situation contemporaine qui questionne tout à la fois l'échelle d'appréhension des objets¹, la notion d'œuvre (et de sa maîtrise) et les valeurs qui fondent la mémoire.

Cette intuition m'a été confirmée lors de la soutenance de la thèse monographique de Gauthier Bolle sur Gustave Stoskopf². Ayant étudié l'œuvre de cet architecte dans le cadre de ma recherche sur les grands ensembles pionniers de la Caisse des dépôts, Bolle m'a invité dans son jury. Sa thèse s'inscrivait dans la démarche, revendiquée par Anne-Marie Châtelet qui consiste à rompre avec la tradition des histoires architecturales héroïques. Contre cette histoire « qualitative », c'est-à-dire « articulée dans leur essence autour du jugement de valeur »³, Anne-Marie Châtelet revendique une prise de distance par rapport à l'histoire du corpus des œuvres et des architectes déjà consacrés par le milieu professionnel. Elle souligne, à ce titre, l'intérêt d'une histoire de la réception, d'une histoire de la construction ou d'une histoire de certaines sensibilités, comme, par exemple, celles qui portent sur l'environnement⁴. Les travaux qu'a menés Eric Alonzo⁵ ou que mène actuellement Paul Bouet⁶ témoignent de l'apport de telles approches. Ils mettent en perspective certaines questions actuelles et contribuent à rebattre les cartes des valeurs et des hiérarchies attribuées aux œuvres. Ils permettent également, de manière plus pragmatique, de disposer d'une « jurisprudence » pouvant informer quelques problématiques contemporaines. Une telle approche n'invalidé pas une histoire monographique des œuvres et de leurs auteurs comme l'a proposé Bolle. Mais elle impose de mettre en jeu des systèmes de valeur qu'il convient d'explicitier ; clairement énoncée, cette explication peut contribuer à remettre en cause les fabriques de héros que sont, depuis la nuit des temps, les milieux professionnels et culturels. La thèse de Bolle montrait bien le conflit qui s'était opéré entre la personnalité de Stoskopf, Grand Prix de Rome, formé au culte de l'œuvre et de son auteur, et les conditions de la production de masse de son époque. Ses réalisa-

1 Voir à ce sujet Daniel Pinson, « Les grands ensembles comme paysage », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 60, juin 2000, pp. 157-178.

2 Gauthier Bolle, « Un acteur de la scène professionnelle des Trente Glorieuses, de la Reconstruction aux grands ensembles : l'architecte alsacien Charles-Gustave Stoskopf (1907-2004) », thèse de doctorant en histoire de l'architecture, ENSA Strasbourg, sous la direction d'Anne-Marie Châtelet, soutenue le 25 septembre 2014. Cette thèse a été publiée sous le titre *Charles-Gustave Stoskopf, architecte. Les Trente Glorieuses et la réinvention des traditions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

3 Pascal Ory, L'histoire culturelle, cité par Anne-Marie Châtelet, in. Richard Klein (dir.), *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?*, Paris, Herman, 2018, p. 37.

4 Ibid., p. 38.

5 Eric Alonzo, *L'architecture de la voie. Histoire et théorie*, Marseille, Parenthèses, 2018.

6 Paul Bouet, « Architecture et énergie solaire dans la France d'après-guerre De la décolonisation à l'écologisme, 1950-1986 », thèse en cours sous la direction de Sébastien Marot, OCS, École doctorale VTT, Université de Paris-Est.

tions se révélaient à la fois bridées dans des compositions Beaux-Arts qu'il avait toutes les peines à accomplir et l'application répétitive et sans variation de systèmes constructifs et typologiques sur lesquels il n'avait que très peu de prise. C'était bien cette tension qui donnait l'intérêt à cette production et non la qualité architecturale qui en ressortait. En comparaison, l'œuvre de Jacques-Henri Labourdette, un architecte qui a également réalisé un nombre important de grands ensembles pour la Caisse des dépôts, s'avérait de bien meilleure facture. Labourdette avait, quant à lui, parfaitement intégré les conditions de fabrication dans lesquels il était plongé. Il s'était investi dans la question du chantier et de son organisation et revendiquait alors un repositionnement de l'architecte aux côtés de l'industriel⁷. C'est sans doute la raison pour laquelle Labourdette n'a eu que très peu de place dans les histoires de l'architecture et ses réalisations sont restées éloignées de toute velléité de patrimonialisation.

La participation à ce jury, dix ans après ma propre soutenance m'a permis d'identifier, rétrospectivement, les faiblesses de ma propre thèse. En choisissant d'aborder l'histoire d'une maîtrise d'ouvrage, je donnais l'impression que j'allais aborder un ensemble d'opérations depuis les conditions de sa production. Au sein de de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, cette approche paraissait tout à fait légitime. Pour autant, il s'agissait bien d'une monographie. La maîtrise d'ouvrage qui m'intéressait n'était pas qu'un simple commanditaire ou financeur d'opérations. Constituées d'ingénieurs des Ponts-et-Chaussée auxquels François Bloch-Lainé, directeur général de la Caisse des dépôts avait confié la tâche de supplanter les architectes pour construire en masse des logements et résorber ainsi la crise qui sévissait à l'époque, les sociétés filiales immobilières ont mis en place une véritable machine de production de laquelle est sortie une architecture tout à fait singulière. S'il me semble, avec le recul, avoir bien choisi l'œuvre de cette monographie, je crains d'avoir manqué de clarté dans l'explicitation des valeurs qui m'ont amené à considérer que cette œuvre était digne de l'intérêt que je lui portais. Car c'est bien la dimension cathartique qui me fascinait alors dans l'œuvre de la Caisse des dépôts, cette manière inédite, distincte des avant-gardes, avec laquelle le rationalisme des ingénieurs avait réussi à débarrasser les projets du sens indu que les architectes avaient coutume d'y déposer.

Durant l'été 2018, je me suis rendu à Brasilia. J'y ai vu comment une valeur patrimoniale avait pu être déclarée au moment de sa construction. Brasilia se trouve aujourd'hui figé dans un état définitif, celui de sa conception. Elle nous est restituée intacte, après soixante ans, dans une situation paradoxale : les bouderies de l'architecture moderne ont cessé, nous permettant d'apprécier pleinement les prouesses du héros, devenu mythe, que fut Oscar Niemeyer tandis que la détestation porte désormais sur toutes les modifications qui abîment le projet d'origine, jusqu'aux îlots résidentiels dont l'intérêt réside surtout, à mes yeux du moins, dans sa capacité à avoir débarrassé l'architecture de tout régime d'intentionnalité. Il n'est pas sûr que les grands ensembles de la Caisse des dépôts, épargnés de tout label, s'en soient moins bien tirés.

7 Jacques-Henri Labourdette, « L'architecte face à l'industrialisation. Vivre son temps », *Techniques & Architecture*, 27^e série, n° 5, février 1967.

Publication d'une monographie sur Émile Aillaud

Sachant que l'on ne peut juger l'architecture d'une époque depuis la seule analyse des caractères moyens de la production immobilière, j'ai accueilli avec intérêt la commande qui m'a été faite par Simon Texier de publier, avec Dominique Lefrançois, une biographie sur Émile Aillaud. Voilà un des seuls architectes à avoir réussi à faire œuvre avec le programme standardisé des grands ensembles. Ils ne sont pas nombreux. Il y a, en France, Fernand Pouillon, Jean Dubuisson, Paul Bossard, André Gomis; en Angleterre, Ernö Goldfinger, Kate Macintosh, Alison et Peter Smithson¹. Des architectes comme Bernard Zehr-fuss ou Denys Lasdun n'ont pas déployé la même créativité dans leurs projets de grands ensembles que pour d'autres programmes. Cette monographie m'apparaissait dès lors comme une occasion d'explorer la dialectique qui s'exerce entre l'œuvre et le standard. Car malgré ma fascination pour la banalité des grands ensembles, je reste soucieux de pérennité et n'oublie pas qu'au bout du compte, l'architecture a besoin de reconnaissance pour passer les siècles.

La détestation des grands ensembles *sans signature* trahit une angoisse. Pour les architectes, cette angoisse est celle de leur disparition (en tant qu'auteurs). Pour la société, elle trahit la nécessité d'avoir la preuve que ses aspirations ont bien été prises en compte. Une architecture banale, simplement fonctionnelle, ne peut suffire à communiquer le projet et la conscience qu'une société a d'elle-même. Parce que sa finalité est de comprendre et de dominer le théâtre politique et social, seule l'architecture d'auteur permet d'échapper à l'indifférence. On a beaucoup reproché à Émile Aillaud son dandysme, voire son mépris de classe. Pour ses détracteurs, sa prétention à faire œuvre n'était pas compatible avec les besoins des futurs habitants de ses grands ensembles — besoins qui, soit dit en passant, n'étaient formulés par aucune instance légitime, même les sociologues de l'époque ne pouvaient tenir lieu de « porte-paroles ». Lui-même habitait à Paris un appartement bourgeois et s'habillait chez les grands couturiers. Ce souci de la rhétorique architecturale, qui se traduit essentiellement par des formes plus plastiques, plus courbes et plus variées, ce refus de l'écriture blanche propre à l'essentiel de la production courante de son époque, apparaît pourtant aujourd'hui comme le signe d'une dignité possible pour le logement de masse. Bien que les grands ensembles d'Émile Aillaud n'aient pas connu de meilleur destin que la plupart des grands ensembles contemporains², l'originalité de leur architecture reste un témoignage de reconnaissance pour ses habitants et la politique de l'époque.

Cette marque distinctive paraît d'autant plus héroïque que les maîtres d'ouvrage des premiers grands ensembles avaient clairement pour objectif de priver les architectes d'un des grands projets de construction du pays. Pour les architectes à qui l'on confiait des programmes de plusieurs milliers de logements, souvent après de nombreuses années de désœuvrement — dans les années 1930 puis durant la Seconde Guerre Mondiale —, les marges de création étaient très étroites. Certains architectes ont réussi à tirer leur épingle du jeu en investissant une zone de création surveillée, limitée d'un côté par l'obligation d'une relative variation des formes et de l'autre par la restriction de cette même variation à quelques figures réduites : les ordonnances de piles en pierre (Fernand Pouillon), l'abstraction géométrique des façades (Jean Dubuisson), l'expressivité de quelques volumes de circulation (Arnö Goldfinger) ou, s'agissant d'Émile Aillaud, l'introduction de courbes et de contre-courbes dans l'enveloppe des bâtiments. Cette « zone » étroite dans laquelle se glisse l'architecture prend une saveur particulière au milieu de cette production de masse, si peu expressive, qui inonda la France entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1970. Ces variations qui pointent timidement au

1 Nick Bullock, *Building the Post-War World. Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Londres, Routledge, 2002.

2 Voir à ce sujet Paul Landauer et Benoît Pouvreau, « Les Courtilières : Ordinary Housing Project — Extraordinary History? », *DO.CO.MO.MO* n° 39, septembre 2008, pp. 12-18.

milieu du paysage standardisé des grands ensembles traduisent en effet un désir. Mais un désir qui n'a à sa disposition qu'un langage pauvre et plat, un nombre très réduit de fonctions, de matériaux et de techniques constructives. Sans être entièrement séduit pas les formes de l'architecture d'Émile Aillaud — je leur préfère par exemple celles de Fernand Pouillon — elles n'en relèvent pas moins d'un lyrisme qui, en retour, éclaire toute la production de l'époque, même la plus banale.

En comparaison, les grands ensembles de la Caisse des dépôts paraissent inexpressifs. Pour autant, cette in-expression me paraît aussi importante à considérer que les œuvres d'exception. Comme la ligne de basse sur laquelle émerge la mélodie d'une guitare. Cette « pulsation dans les graves » ne relève d'aucune composition Beaux-Arts comme le laissait pourtant entendre l'appellation de « grands ensembles »³. Elle est tout aussi éloignée de la composition classique que du lyrisme d'un Émile Aillaud. Les ingénieurs des Ponts et Chaussées qui dirigeaient la maîtrise d'ouvrage de la Caisse des dépôts ont enlevé toute possibilité d'arracher au système de production en série une forme lisible et cohérente. Bien que nourris, pour certains, des théories de la modernité des CIAM, leur *credo* relevait d'un rationalisme débarrassé de toute tendance architecturale. À croire que ces ingénieurs avaient pris l'enseignement de Durand au pied de la lettre : « Ainsi, tout le talent de l'architecte se réduit à résoudre ces deux problèmes : 1. Avec une somme donnée, faire l'édifice le plus convenable qu'il soit possible, comme dans les édifices particuliers ; 2. Les convenances d'un édifice étant données, faire cet édifice avec la moindre dépense qu'il se puisse, comme dans les édifices publics. »⁴ François Bloch-Lainé, directeur général de la Caisse des dépôts, ne disait pas autre chose lorsqu'il déclarait que les architectes n'étaient pas les professionnels les plus à même de résoudre la crise du logement⁵. Sauf que pour Bloch-Lainé, ces qualités étaient mieux incarnées par les ingénieurs que par les architectes. Puisque les grands ensembles n'avaient pas d'autres buts que de satisfaire aux besoins les plus impératifs de son époque, on pouvait très bien s'émanciper des rapports de l'architecture à la forme et à l'histoire. « L'utilité publique et particulière, le bonheur et la conservation des individus et de la société, tel est le but de l'architecture »⁶, disait encore Durand. Les modèles que proposaient les maîtres d'ouvrage des grands ensembles étaient, quant à eux, bien plus réduits en nombre que ceux que proposaient Durand. La variété qui pouvait résulter des combinaisons puisées dans ce répertoire serré de plans-types et de techniques de constructions — lesquelles ne relevaient pas toujours de la préfabrication — n'ont que très rarement permis de s'émanciper d'une géométrie élémentaire et d'un rapport au sol distant. Ces objets sans hérité, débarrassés de toute liaison et de toute référence, enfermés dans leur seule raison économique et constructive, relèvent pourtant de qualités spécifiques que je qualifierais volontiers d'architecturales.

Je n'ai jamais pensé que ces qualités étaient dues à la seule performance de quelques architectes qui, à la manière d'Émile Aillaud, avaient réussi à détourner ou à contourner les contraintes imposées par cette maîtrise d'ouvrage d'ingénieurs, pour faire œuvre. L'objectif de ma thèse était bien plutôt de décrire ces réalisations comme issues d'un syncrétisme inédit — du moins à cette échelle — entre l'architecture et l'ingénierie, l'abstraction et la science, le fond et la forme. La détermination à placer les barres et les tours n'avait pas plus à voir avec les ordonnancements classiques de la composition Beaux-Arts qu'avec les compositions rigoureuses, néo-plasticiennes, de Piet Mondrian. L'interchan-

3 Jean Taricat, « La place des Vosges est un grand ensemble. L'ascendance classique d'une forme moderne », *Marnes, documents d'architecture*, vol.4, pp. 135-160.

4 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, 1^{ère} édition, Paris, 1802, I, p. 20, cité par Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, éditions Parenthèses, 2017 (1972), p. 42.

5 Paul Landauer, *L'invention du grand ensemble. La Caisse des dépôts maître d'ouvrage*, Paris, Picard, 2010.

6 Jean-Nicolas-Louis Durand, op. cit. p. 15.

geabilité des positions répondait tout à la fois à la complexité du montage des opérations — et des acquisitions foncières — et à la volonté d'imposer un égalitarisme social⁷. Les grands ensembles de la Caisse des dépôts ne relevaient pas non plus de compositions pittoresques. Ils ne se parcouraient pas de manière discontinue, par fragments successifs, comme on parcourt un quartier traditionnel. On était ici très loin de Camillo Sitte. Il n'y avait pas plus de hiérarchie entre des bâtiments majeurs et des bâtiments secondaires qu'il n'y en avait entre des lieux de destination — places, jardins ou parvis d'équipement — et des rues de liaisons, moins signifiants, destinés à la mettre en scène. Les ingénieurs de la Caisse des dépôts soumettaient à leurs équipes une sorte de principe ferme et soutenu où chaque surface pouvait être à la fois un lieu de destination et un espace de liaison : chaque partie était rigoureusement égale, comme il convenait dans une approche rationnelle où les sciences de l'économie et du processus constructif l'emportent sur celles de la perception. Il en ressortait un fascinant principe optique fondé sur les seules notions d'allongement et de contiguïté. À la même époque, Alain Robbe-Grillet s'employait à débarrasser la littérature du lyrisme des rapports humains, John Cage fuyait le régime d'intentionnalité subjective et fondait ses compositions sur un principe d'indétermination, tandis que Jackson Pollock tentait d'échapper au « point de vue du contenu »⁸ en s'acharnant à déployer sur le sol une peinture « indifférente au sujet »⁹.

Rattrapé à peine deux décennies plus tard par les postmodernités, ce monde de la rationalité absolue n'est pas advenu et on peut certainement s'en réjouir. Mais je ne pense pas qu'il faille pour autant ignorer son projet en l'attribuant à la seule contingence. La production courante des grands ensembles semble figée dans un dernier mouvement avant l'abolition définitive de tout volontarisme architectural. Elle m'apparaît à ce titre comme l'architecture la mieux adaptée à l'émergence d'une alternative inattendue, non planifiée. C'est un paradoxe que les territoires les plus abstraits et les plus prémédités puissent se convertir en territoires spontanés. Un paradoxe que j'ai tenté d'appuyer dans trois publications récentes : « Grands ensembles, terres d'avenir »¹⁰, « La fin du logement »¹¹ et « Re-collectiviser le logement »¹². Le remède au projet de radicalisation ne peut se trouver entièrement du côté de la réhabilitation d'une création architecturale. Les grands ensembles continuent d'exister comme la figure de leurs propres problèmes, lesquels sont, dans une large mesure encore, les nôtres. À trop vouloir effacer cette figuration — ce à quoi contribue paradoxalement la patrimonialisation des grands ensembles considérés comme « exceptionnels » —, on finit par succomber à l'oubli du fond pour ne plus s'intéresser qu'à la forme.

7 Jean-Patrick Fortin, *Les grands ensembles. L'espace et ses raisons*, Paris, éditions du Plan Construction et Architecture, 2001.

8 Yve Alain-Bois et Rosalind Krauss, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

9 Ibid.

10 Paul Landauer, « Grands ensembles, terres d'avenir », *EcologiK*, numéro spécial « Pavillon français de la Biennale de Venise, 2012 », 2012, pp. 40-43.

11 Paul Landauer, « La fin du logement », *Habiter la ville aujourd'hui*, Frédéric Lenne (dir.), Paris, éditions Carré, 2013, pp. 34-38.

12 Paul Landauer, « Re-collectiviser le logement », *No transition. Le design en situation de crise*, Ludovic Duhem et Ken Rabin (dir.), Strasbourg, it : éditions, 2018, pp. 269-285.

Participation à un groupe de recherche dirigé par Danièle Voldman

Après ma thèse, et jusqu'en 2009, j'ai participé au groupe de recherche du CHS (Centre d'histoire sociale du xx^e siècle, Université de Paris 1) « Pour une histoire du logement contemporain » animé par Danièle Voldman. Nous y explorions collectivement comment certaines questions actuelles sur le logement avaient pu être abordées sur le temps long. Après l'exploration d'un temps extrêmement court — un des sujets de ma thèse était justement la performance du temps court, de la rapidité de la mise en œuvre pour faire face à l'urgence de la crise du logement — je découvrais les vertus de l'histoire du temps long. Ma contribution a alors porté sur les évolutions d'un des thèmes principaux de la politique de la ville : la mixité sociale. Ce séminaire a abouti à la publication d'un ouvrage, *Désir de toit*. Sous le titre « Les masques du logement social », mon texte s'attachait à retracer la permanence, depuis le xix^e siècle, des mêmes programmes et des mêmes projets. L'évolution n'a porté, pour l'essentiel, que sur le langage : l'usage de phrases de plus en plus opaques, destinées à masquer les véritables motifs de ces programmes et de ces projets.

Projet de logements à Besançon

Ma première mission d'architecte qui allait dépasser le stade du projet urbain se déroula dans le cadre de la rénovation d'un grand ensemble à Besançon. J'y réaliserai progressivement une soixantaine de logements et y aménagerai les espaces extérieurs. Cette mission fut la première d'une série — à Fosses, à Toulouse, à Brest notamment — où j'allais rester plusieurs années sur un même territoire. Ces missions, qui se distinguaient de toutes celles qui exigeaient de l'architecte la production d'une image définitive, m'ont à chaque fois permis de prendre le temps de comprendre aussi bien les sites que leurs habitants et les leviers d'action politiques. Je continue, aujourd'hui encore, de suivre la transformation de plusieurs territoires — grâce à des *accords-cadres* — ce qui me permet d'accompagner, jour après jour, l'évolution de mes projets urbains, d'aménager certains espaces et lieux publics et de guider ou de réaliser des projets de construction.

Cette condition, où un architecte conduit le développement d'un quartier, me paraît essentielle, et devrait être généralisée à toutes les situations. La difficulté à laquelle j'ai été confronté est que ces missions m'ont jusqu'à présent été confiées dans le cadre de programmes de *renouvellement urbain* — rebaptisés, il y a quelques années, *rénovation urbaine* —, ce qui induit d'emblée une spécialité autonome, liée au caractère « social » des grands ensembles. Cette spécialité est généralement identifiée à un style ou un mode *mineur*, lequel consiste à faire le mieux possible avec les moyens du bord.

Une telle spécialité est difficile à revendiquer en tant que telle. Vous n'aurez jamais beaucoup de monde dans votre restaurant si vous annoncez que votre spécialité est de faire de bons plats avec les aliments courants du supermarché. L'exception des produits constitue la marque du talent. Le bon architecte, comme le bon chef cuisinier, est celui qui choisit ses ingrédients, pas celui qui fait œuvre en accommodant ceux dont il hérite. Auguste Perret fut l'architecte du béton comme Auguste Escoffier fut le cuisinier des desserts aux fruits ; l'agence barcelonaise RCR est devenue spécialiste de l'acier corten pendant que, dans la même ville, le chef Ferran Adria s'est fait connaître pour sa cuisine moléculaire à partir d'ingrédients traditionnels de la Catalogne. Les œuvres *majeures* sont toujours assimilées à leurs composants. Il convient donc pour obtenir la gloire, de faire soi-même les courses. Alvaro Siza n'aurait jamais été célèbre s'il n'avait réalisé que le quartier d'habitation de la Malagueira à Évora, avec les matériaux du bord et les savoir-faire des entreprises locales. Sans ses réalisations de musées, de maison chics et d'églises, faites de marbre et d'enduits à la chaux, personne n'aurait jamais rien su de son extraordinaire talent, et de sa capacité de transformer du plomb en or, comme il l'a fait à Évora à partir d'un vulgaire enclos de boxes de garages en parpaings.

Jusqu'à ce jour, ayant essentiellement œuvré à la transformation des grands ensembles, je n'ai jamais travaillé autrement que comme un père de famille qui ouvre le frigo un dimanche soir et essaie de faire de son mieux pour élever l'ordinaire avec les restes de la semaine. Si je poursuis dans cette voie, il faudra que je démontre aussi ma capacité à bien faire avec des matériaux que j'aurais eu l'opportunité de choisir. Car il faut aussi la confiance de ses maîtres d'ouvrage pour réussir à renouveler les recettes.

Séminaire mention recherche

J'ai commencé à prendre en charge ce séminaire optionnel de second semestre de master alors que la crise des *subprimes* avait soudainement asséché les commandes des agences françaises d'architecture. Lorsque que je fus amené à présenter cet enseignement dans l'amphithéâtre, je trouvais des étudiants déprimés, pour qui la seule perspective immédiate paraissait être le chômage. Décidé à leur remonter le moral, je les haranguais sur les vertus de la recherche, laquelle offrait, à toute personne qui s'y adonnait, la possibilité d'inventer son propre travail. Je poussais le bouchon en allant jusqu'à revendiquer le pouvoir de l'écriture contre les forces de la finance, de la spéculation et du BIM. J'allais jusqu'à prétendre que la recherche constituait la seule issue pour sortir les architectes de l'ornière dans laquelle les avaient plongés les promoteurs immobiliers et dont le pouvoir n'avait été que renforcé depuis la crise de 2008.

Le problème, avançais-je, n'était pas que ces promoteurs avaient cantonné l'architecture au dessin des façades (au XVIII^e siècle, les architectes avaient investi cette tâche avec noblesse) mais que les promoteurs avaient réduit les architectes au rôle des « créatifs » dans les boîtes de com, lesquels se distinguaient dans les réunions par leurs chemises à fleur. Les projets réalisés dans le cadre de la promotion privée n'étaient pour l'instant pas moins bons que ceux suscités par la commande publique, lorsque les architectes étaient protégés par la MOP ; mais en restant perpétuellement associés à l'image du « créatif », les architectes n'avaient plus les moyens d'interroger les standards dans laquelle leur production s'inscrivaient. Tout portait à croire que leur maîtrise du projet allait bientôt s'épuiser. La recherche constituait désormais le seul domaine qui permettait d'interroger et de dépasser ces standards ; en bref, de reprendre la main sur la production. La réduction brutale de la commande pouvait ainsi offrir l'occasion d'agir sur les conditions dans lesquelles l'architecture pouvait advenir.

Les bouées de sauvetage pour éviter la noyade du chômage ne devaient pas être si nombreuses : je n'ai jamais eu autant de candidats pour la recherche que cette année-là. Je me demande pourtant, près de dix ans plus tard, si la recherche en architecture a bien acquis la maîtrise de son objet. La situation actuelle des chercheurs en architectes ne se distingue pas tellement, au bout du compte, de celle des architectes praticiens : ceux-ci sont de plus en plus souvent sollicités pour trouver un champ d'application à des recherches scientifiques ou techniques, au même titre, que dans le monde professionnel, l'architecte est sollicité pour donner forme au produit du promoteur. Ne convient-il pas, désormais, de persuader *aussi* les chercheurs en architecture de devenir les commanditaires de la recherche dans les autres disciplines?

Cours de chant

J'ai suivi des cours de chant durant deux années. Mon fils était bébé, je chantais faux et j'avais peur de lui écorcher les oreilles lorsque je lui fredonnais des berceuses (aussi, étant un musicien frustré et il me paraissait plus facile d'apprendre à jouer de mes cordes vocales que d'un autre instrument). Dès le premier cours, ma prof de chant m'annonça que la distinction entre «chanter juste» et «chanter faux» était sans importance. Seule comptait la manière dont on pose sa voix et ses oreilles. Pour cela, il fallait tout à la fois apprendre à respirer — ce qui relève d'une technique — et à écouter — une activité bien plus subjective. Il me semble que l'enseignement en architecture peut se rapprocher, par bien des aspects, de l'enseignement du chant. La part technique y est primordiale mais une autre part ne l'est pas moins, qui consiste à savoir regarder. Placer ses yeux c'est, pour un architecte, comme placer ses oreilles pour un chanteur. Comment apprendre à regarder? En regardant d'autres regarder. Un musicien apprend autant de la manière dont son professeur écoute de la musique que de la manière dont il joue. D'où l'importance des voyages dans la pédagogie de l'architecture.

Mes enseignants — ou d'une manière générale, ceux qui m'ont enseigné, qu'ils aient été mes professeurs, mes employeurs ou mes amis — m'ont nourri de leurs *regards*. J'entends *regard* au sens propre, c'est-à-dire la manière de regarder l'architecture et le monde. Voici une description des *regards* de quelques-unes des personnes desquelles j'ai le plus appris (par ordre d'apparition dans ma vie). Joseph Abram : il est debout ; son regard voit loin mais son sourire le rapproche. Christian Devillers : il s'avance comme un taureau dans l'arène, il fait de grands pas, le corps penché en avant, et après un regard circulaire se dirige d'emblée vers la chose qui l'intéresse le plus, que ce soit une idée ou le détail d'un bâtiment. Ken Rabin : ses yeux sont fixes mais sa tête balance doucement ; son regard est soudé à sa pensée. Gérard Thurnauer : sa main est serrée autour de sa ceinture, ce qui provoque le rehaussement d'une épaule ; j'ai l'impression que cela lui permet de regarder les choses de plus haut. Danièle Voldman : son regard est horizontal, toujours à hauteur des yeux de ceux qui l'entourent. Alan Levitt : son regard est rentré ; il s'extériorise par le crayon. Jacques Frenais : il observe le ciel ; au moment où ses yeux redescendent, il sait précisément ce qu'il va regarder.

Retours à Metz¹

¹ L'analogie de ce titre avec celui du livre de Didier Eribon, *Retour à Reims*, n'est pas volontaire. Il m'a été rapporté par Soline Nivet, une fois le texte écrit. Étant donné la relative proximité de nos histoires, je n'ai pas jugé utile de modifier ce titre.

Chacun de mes succès avait sa part de deuil. Mon diplôme d'architecte, mon poste de chercheur, mon doctorat, mes concours gagnés, ma titularisation d'enseignant, mes publications m'ont apporté à la fois leurs lots de satisfaction et l'affliction d'un éloignement avec mes parents que ces mêmes succès augmentaient à chaque fois. Les voyages à Metz, dans la maison où j'avais grandi, me faisaient prendre conscience des décalages grandissants avec le monde de mon enfance. J'avais beau revendiquer ma capacité à faire de grands écarts, à avoir la même proximité avec les femmes de ménage qu'avec les profs d'université, je me rendais compte que le regard porté sur moi, même celui de mes parents, n'était plus le même. J'ai plutôt bien assumé ces deuils successifs jusqu'à ce qu'un autre, bien plus important s'annonce : celui qui allait suivre la mort de mon père. Lorsqu'il est entré dans sa phase de fin de vie, j'ai délaissé mes ouvrages et me suis calé sur les évolutions de son cancer, ses rendez-vous médicaux et ses séjours hospitaliers. Une vie d'allers-retours en train, au cours de laquelle il m'a été de plus en plus difficile de distinguer ce qui était l'aller de ce qui était le retour. C'était le début de l'année 2012. Je venais de publier coup sur coup quatre ouvrages. J'étais dans ce que l'on pourrait appeler une fin de cycle de recherche. La pire des périodes pour vivre une telle interruption. Le démarrage d'un nouveau cycle implique une maîtrise du temps. Il est ainsi préférable de faire des pauses au milieu plutôt qu'à la fin d'un travail (ou d'un paragraphe) : cela facilite la reprise du travail, toujours difficile, après un entr'acte. J'ai vécu cette période sans l'artillerie et les ressources temporelles d'un travail de recherche de longue haleine. J'étais désarmé.

Exposition au premier salon d'art funéraire

Peu de temps après avoir obtenu mon diplôme d'architecte qui, je le rappelle, portait sur un mémorial de la Shoah, mon ami Antoine Carolus et moi-même avons participé à un concours dans le cadre du premier salon d'art funéraire, porte de Versailles à Paris. Notre projet de tombe a été sélectionné et exposé. À l'occasion de ce salon, nous avons découvert le désinvestissement à peu près complet de notre profession pour ce sujet pourtant fondamental dans l'histoire de l'architecture. Certains projets de cimetières ont certes donné lieu à des réalisations tout à fait remarquables au cours du xx^e siècle, du cimetière boisé à Stockholm d'Asplund et Lewerenz (1917-1920) au cimetière San Pancrazio à Roquebrune-Cap-Martin de Marc Barani (1993), en passant par le cimetière de la Plaine à Clamart de Robert Auzelle (1957), le cimetière Brion à San Vito d'Altivole de Carlo Scarpa (1969-1978) ou le cimetière San Cataldo à Modène de Rossi (1971), mais ils sont restés rares. Aussi, la plupart des projets funéraires présentés dans ce salon étaient le fait d'entreprises de pompes funèbres peu cultivées et soucieuses de reproduire, autant que possible les mêmes modèles. L'expressionnisme, le plus souvent de mauvais goût, des modèles exposés cachait mal la standardisation mortuaire à laquelle il semblait bien difficile d'échapper, tant ce sujet semblait intéresser peu de monde.

« Si nous rencontrons dans une forêt un tertre de six pieds de long, trois pieds de large, tassé avec la pelle en forme de pyramide, nous nous arrêtons et une voix grave nous dit : quelqu'un est enterré là. Voilà ce qu'est l'architecture » écrivait Adolf Loos¹. L'architecture a toujours été une forme de comblement face à la finitude du monde et une guérison contre l'achèvement de la vie, même s'il n'est sans doute pas possible de rapporter l'infinité des objets et des monuments funéraires à une seule et même fonction anthropologique, comme Loos a, semble-t-il, voulu le faire. « Temples de la mort, votre aspect doit glacer nos cœurs ! Artiste, fuis la lumière des cieux ! Descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la lueur pâle et mourante des lampes sépultrales ! » écrivait Étienne-Louis Boullée en 1793². Le goût pour la transparence lumineuse qu'ont traduit les deux siècles qui viennent de s'écouler ont laissé dans l'ombre ce qui fut pourtant un des grands sujets de l'architecture : la mort.

L'histoire de ma famille n'est pas qu'une histoire de disparus, c'est aussi une histoire de tombes absentes. Mon père a passé sa vie à rendre vivant, par les récits dont il nous abreuvait, ses oncles, tantes, cousins et amis d'enfance partis en fumée. Je ne peux reprendre à mon compte l'histoire de personnes que je n'ai pas connues. Et je ne dispose pas non plus des lieux, pierres et inscriptions qui me permettraient de savoir qu'ils sont là, pour un moment encore, et que je peux vivre *ma* vie. « Pendant des millénaires où l'homme a été seulement nomade », écrivait Michel Ragon, « la demeure des morts fut la seule qui ne bougeait pas, la seule qui exprimait un arrêt du temps. Et lorsque l'homme s'est sédentarisé, lors des grandes civilisations mésopotamienne et égyptienne, la grande architecture a été celle du tombeau. »³ Le manque d'architecture que j'ai ressenti enfant, de manière certes confuse, ne vient sans doute que de là, du manque de tombeau. Pour le reste, le nomadisme me va bien.

1 Adolf Loos, « Architecture » (1910), in *Paroles dans le vide*, Paris, éditions Ivrea, 1994, p. 227

2 Étienne-Louis Boullée, « Architecture. Essai sur l'art », in *L'architecte visionnaire et classique*, textes réunis par J.M. Pérouse de Montclos, Paris, Herman, 1993 (1793), p. 137.

3 Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 39.

Dessin de la tombe de mon père

Autant ou mieux que l'architecture, la musique peut faire bouger les corps et les cerveaux. Autant ou mieux que l'architecture, la peinture peut nous émouvoir et nous extraire du monde quotidien. Autant ou mieux que l'architecture, le cinéma peut juxtaposer des histoires qui s'ignorent. Autant ou mieux que l'architecture, la littérature peut accompagner un deuil. Mais seule l'architecture peut inscrire la mémoire en un lieu.

Plus de vingt ans après le premier salon d'art funéraire, les architectes sont toujours aussi peu nombreux à concevoir des tombes. J'ai dessiné en 2014, la pierre surplombant le caveau de mon père. C'était la première fois que le marbrier — imposé par le cimetière — travaillait avec un architecte. Depuis *Shoah*, la tombe a été remplacée par la parole. L'architecture n'est plus convoquée pour assurer le « travail de deuil » et la « fonction mémorielle ». Claude Lanzmann m'a, pour ainsi dire, coupé l'herbe sous le pied. Depuis les traumatismes du xx^e siècle et la dépossession des victimes de leur propre mort, il n'y a pas que la littérature qui a supplanté l'architecture pour assurer le défaut de sépulture : le cinéma, l'art contemporain, la performance artistique, le théâtre et la danse ont, depuis plusieurs décennies, pris le relais pour affecter des œuvres à la mémoire des disparus.

Mon père a eu de la chance d'être enterré dans la ville où il est né en 2013, alors qu'il aurait tout aussi bien pu mourir soixante-dix ans plus tôt en Pologne sans laisser aucune autre trace qu'une ligne écrite dans un registre nazi, comme ce fut le cas pour ses oncles, tantes et cousins. Mais cette chance de pouvoir bénéficier d'une tombe n'est plus aujourd'hui célébrée. Le silence de l'irreprésentable de la pierre a laissé place à l'empathie, au récit de vie, à Wikipedia. Selon Alexandre Gefen, la littérature du deuil, qui occupe une grande partie de la littérature actuelle, est devenue une modalité sociale de consolation¹. L'écriture, comme objet de survie et de transmission, est venue se substituer à l'architecture funéraire. Pour Michel de Certeau, l'écriture littéraire s'inscrit dans une « problématique scripturaire liée à la capacité de ne rien perdre du temps qui passe, de le compter et de l'accumuler, de rentabiliser l'acquis pour en faire du capital le substitut de l'immortalité. »² Le texte compense la forme d'immortalité du tombeau. Mais poser une pierre sur un corps mis en terre c'est bien autre chose que prolonger sa vie par le récit et la littérature. C'est apaiser une détresse en la confiant à l'architecture. Ce n'est pas s'exonérer du travail de mémoire, c'est convertir une absence en un lieu marqué par une pierre. Une pierre faite pour durer, bien au-delà des nécrologies qui inondent la littérature et le web.

Comme l'a écrit Alain Schnapp, « il y a deux manières de faire face au conflit entre *stein* [la pierre] et *zeit* [le temps]. L'une consiste à maîtriser la construction de la tombe, à ériger une trace de soi dans la pierre jusqu'à la consommation des siècles. L'autre est plus immatérielle puisqu'elle confie aux mots le soin de la mémoire. »³ Toutes leurs vies, mes parents m'ont préparé à la vie qui suivrait leurs morts. Je serai le prochain dépositaire. Il me fallait tout savoir de leurs passés et des disparus dont ils trimballaient eux-mêmes la mémoire. Tout connaître aussi du monde défunt que trahissaient leurs expressions judéo-allemandes, souvent accompagnées d'un geste de la main. Ces mots et ces gestes portaient un monde. Un monde dont il ne resterait rien après eux, mis à part quelques lettres et quelques photos enfermées dans des boîtes à chaussures. Aucun objet, aucun meuble, aucun livre. Pas de lieu à visiter pour se souvenir. J'ai été avec mes parents à Würzburg, la ville où ont vécu avant-guerre plusieurs générations de ma famille mais ni eux ni moi n'y avons trouvé quoi que ce soit qui ressemblât à leur monde. Mais il y avait les noms gravés sur les tombes du cimetière juif qui attestaient que des membres de notre famille avaient vécu là. Que faire d'un passé à la fois si absent et si concret ? Raconter l'histoire d'un

1 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, éditions Corti, 2017, pp. 131-142.

2 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990 (1980), p. 286.

3 Alain Schnapp, *Ruines. Essai de perspective comparée*, Paris, Les presses du réel, 2015, p. 41.

monde disparu dont je n'ai moi-même rien connu? Écrire le récit des vies de mes ancêtres? J'ai tenu à dessiner la tombe de mes parents parce qu'ils m'ont laissé les souvenirs de leurs souvenirs et que j'ai besoin de la pierre pour prendre en charge tout ce qui n'est pas le souvenir des souvenirs de ces souvenirs.

Une amie a récemment posté sur Facebook une photo de la tombe de sa mère sur laquelle était gravée une inscription à la mémoire de tous les membres de sa famille disparus dans un camp d'extermination. Étrange vertige d'une génération de Juifs ashkénazes qui, comme moi, ont l'âge de voir leurs parents mourir. « Priver un monde de sépulture, c'est l'obliger à errer, sans maison » rappelle Michel Ragon⁴. Nos tombes sont trop petites.

4 Op. cit. p. 39.

Création de la filière de master « Transformation »

L'objectif de la filière de master que nous avons créée avec Patrick Rubin et Isabelle Biro était d'ouvrir la pratique architecturale à quelques enjeux sociétaux, politiques et économiques. Nous sommes partis du constat que dans les écoles d'architecture, cette ouverture restait généralement cantonnée au champ de la ville et du territoire. L'association directe de ces enjeux avec ce champ sous-entendait que l'architecte pouvait plus facilement prétendre à la maîtrise de son objet lorsqu'il s'agissait d'un bâtiment ou d'une construction ; elle suggérait, *a contrario*, que dès lors qu'il était confronté à une échelle plus large, le concepteur devait s'ouvrir à une multitude de connaissances et affirmer une plus grande conscience politique pour réussir à faire projet. Nous pensions qu'il n'en était rien, et que l'architecture, tout autant que le territoire, avait vocation à embrasser certains aspects de la réalité du monde. Le choix d'un matériau ou d'une technique pouvait relever d'un positionnement politique ; la représentation d'un projet étaient susceptibles de véhiculer des enjeux sociétaux d'une grande importance ; l'architecture elle-même pouvait, dans sa dimension culturelle, devenir un révélateur puissant de l'esprit du temps (*Zeitgeist*).

Nous avons alors fait le choix d'ouvrir l'enseignement du projet architectural à la prise en compte d'un paradoxe en particulier : la transition écologique invalide un grand nombre des situations construites dont nous héritons ; il faudrait construire un monde plus durable, moins obsolescent, mais nous n'avons plus les moyens de le faire.

J'ai mobilisé, dans un premier temps, le séminaire de la filière de master pour explorer avec mes étudiants les situations d'abandon qui nous entourent : friches industrielles, « *shrinking cities* », « *ghost cities* », campagnes et villages dépeuplés, zones d'activités partiellement ou totalement abandonnées, vides au cœur ou en périphérie des quartiers, infrastructures de transport ou d'énergie obsolètes, immeubles vides ou sols sans usage dans des tissus denses et compacts, espaces vides au sein d'immeubles habités ou en activité, sans rien dire de tous les sites exposés ou ayant subi récemment une catastrophe naturelle, humaine ou guerrière. Puis nous avons développé un certain nombre d'exercices de projet destinés à explorer ces situations d'abandon tout en répondant aux injonctions de la transition écologique : intervention sur le sol même de ces situations afin de stopper le processus d'artificialisation des sols ; mise en perspective de la mémoire des lieux — qui ne se confond pas avec le « génie » des lieux — pouvant (re)mettre en jeu des notions comme la ruine ou le sublime ; enfin, réévaluation des procédés constructifs sous l'angle de la filière de matériaux et de savoir-faire (économie de moyens, recyclage).

La mise en place de cette filière de master fut aussi, pour moi, l'occasion d'explorer de nouvelles hypothèses de recherche. Ces hypothèses croisent la plupart des questions qui m'occupent depuis le début : les démarches consistant à générer des sens nouveaux à partir de matériaux et d'objets ordinaires reposent une nouvelle fois la question du *standard* ; le thème de l'*engagement* prend une tournure particulière dès lors que le sujet lui-même répond aux injonctions de la transition écologique ; quant au lien qu'entretient l'architecture avec la *mort*, c'est au travers de la ruine — laquelle cristallise, depuis le *xvi^e* siècle, la rêverie, la nostalgie et une certaine méditation sur le temps — qu'il ressurgit. Le développement d'un enseignement consacré à la transformation s'avéra aussi, pour moi, l'occasion de poursuivre ma réflexion sur les liens qui unissent les activités du chercheur et du praticien. L'essai inédit qui constitue la deuxième partie de ce rapport d'HDR pose les bases de ce nouveau travail de recherche, auquel je souhaite dorénavant me consacrer.

Début de l'enseignement de projet dans la filière de master « Transformation »

J'ai commencé à enseigner le projet à cinquante ans. Heureusement, cet enseignement ne m'a pas paru si différent de celui du mémoire. Par certains aspects, il s'est même avéré plus facile à pratiquer : les étudiants témoignent, pour la plupart, d'un enthousiasme bien plus grand pour le projet que pour l'écriture.

Cette analogie a été identifiée par Giancarlo De Carlo, lequel identifiait l'analyse du site à la lecture : « Lire signifie [...] identifier les signes de l'espace physique, les extraire de leurs stratifications, les interpréter, les remettre en ordre et les recomposer dans des systèmes qui soient significatifs pour nous aujourd'hui. [Il] s'ensuit que la lecture et le projet par approximations successives sont des actions (ou moyens, ou méthodes ou concepts ou théories) complémentaires qui interagissent tout au long du parcours d'élaboration du projet — lequel, par suite, n'est plus linéaire et devient au contraire tortueux, oscillatoire, itinérant. On lit en ayant à l'esprit les nouvelles images qu'on se propose de matérialiser ; on élabore le projet en tenant compte des découvertes abordées par la lecture ; on lit encore pour vérifier la correspondance des images que l'on a étudiées ; et l'on continue à serrer de plus en plus près une solution, en accélérant le rythme des alternances projet-lecture. »¹ La lecture sélective du site ne peut pour autant suffire au projet, même dans une filière de master qui a pour nom « Transformation ». Ainsi que l'a rappelé André Corboz à propos de la recherche, « la pratique montre en effet que le chemin de la découverte — ou celui de l'hypothèse plausible — n'est pas si codifié que nos maîtres le prétendaient, que par conséquent le résultat ne surgit pas au terme d'une sorte de rituel préconstitué — soit le processus méthodologique — mais qu'il dépend largement du sujet comme installé aux commandes de la fameuse méthode. »²

Plutôt que l'élaboration *ad hoc* d'une méthode pour enseigner le projet, j'ai opéré un transfert de la procédure que j'avais élaboré pour le séminaire. Je l'ai adapté mais sans a priori au départ, un peu comme on essaierait d'ouvrir une porte avec une clé destinée à une autre serrure. « Qu'est-ce que la méthode ? » demandait le même Corboz ? « C'est ce que le problème exige du chercheur pour être résolu. »³

1 Cité par Chris Younès et Stéphane Bonzani, in. « Représenter, imaginer, projeter : éléments de méthode pour une architecture des milieux », *Le Portique*, n° 25, 2010.

2 André Corboz « La recherche : trois apologues », in. André Corboz, Giordano Tironi, *L'espace et le détour. Entretiens et essais sur le territoire, la ville, la complexité et les doutes*, Genève, Hépia, 2009, pp. 216-223.

3 Op. cit.

Achat d'un terrain au Portugal

L'exercice demandé aux postulant à l'HDR ne pourrait-il pas être transposé aux architectes praticiens? L'exercice d'égo-histoire, que nous pourrions appeler aussi « preuve de conscience » — conscience de soi, de ses objets, de sa position, ce qui implique aussi une conscience du monde dans lesquels le postulant est plongé — conviendrait bien, en effet, à l'architecte qui souhaite enseigner le projet. On appellerait cet exercice HDP (habilitation à diriger les projets). Celui-ci se traduirait de la même manière que l'HDR par un rapport de synthèse — une forme littéraire que les architectes pratiquent depuis l'Antiquité, qui vont du traité au manifeste en passant par l'autobiographie — ainsi que par une réalisation solitaire, c'est-à-dire hors commande, incarnant les valeurs que le postulant souhaite défendre.

Mon HDP, c'est un projet au Portugal. En même temps que j'engageais le travail d'introspection, je débutais la conception d'un petit refuge familial à Castelo de Vide, dans l'Alentejo. Durant une longue période, ces deux activités se sont nourries l'une l'autre, sans jamais se confondre. Tandis que la première tentait de parcourir les souvenirs vagues de mon passé, la seconde m'amenait à arpenter un futur concret, m'obligeant à prendre une place dans une géographie existante, où rien ne m'était donné *a priori* : ni le pays, ni le lieu, ni la manière dont ma femme, mon fils et moi pouvions l'habiter. L'activité d'écriture côtoyait souvent la mort; celle du projet évoquait l'inverse: la gestation.

L'Alentejo est une région peu habitée, légèrement vallonnée où dominant les chênes-lièges. La faible quantité de clôtures et de villages donnent à cette vaste plaine au Sud du Tage un sentiment d'éternité. Les paysages ne connaissent que deux couleurs: le jaune en été, le vert en hiver. Une seule nuit de pluie suffit pour passer de l'un à l'autre. Comme toute région latifundiaire, l'Alentejo n'offre que très peu de terrains pour y bâtir une maison. Son sol appartient encore à de grandes familles patriciennes. On ne s'y installe pas facilement. Le travail y a longtemps été saisonnier.

Partis de Lisbonne, nous avons poursuivi vers l'Est notre quête d'un endroit où fonder ce refuge. Nous l'avons trouvé sur le petit massif montagneux de la Serra de Sao Mamede, devenu parc naturel. Sur ces terres de contrebande, où de nombreux Juifs fuyant l'Inquisition s'étaient réfugiés il y a cinq siècles, des parcelles de dimension raisonnable étaient à vendre. Le terrain que nous avons choisi était un délaissé, une ruine de paysage. Il était bordé par quelques stigmates de modernité: une ligne de chemin de fer abandonnée en bas — qui avait scié la roche — et les remblais d'une route plus récente en haut. Au milieu, les restes d'un bâtiment agricole. Placé sur le bord ouest de la Serra de Sao Mamede, il disposait d'une vue fantastique, en surplomb, sur la plaine de l'Alentejo. Par temps clair, les montagnes de la Serra da Estrela situées à une centaine de kilomètres au Nord se distinguaient sur l'horizon. Nous avons aimé ce lieu à la fois magistral et blessé, rocheux, presque sans terre, qui nous invitait à la réparation.

Situé à une dizaine de kilomètres seulement de l'Espagne, ce terrain se présentait comme notre dernière chance de devenir Portugais. Je ne l'ai compris que plus tard, en lisant ces lignes d'Alvaro Siza: « Concernant le pays et sa conquête outremer par exemple, il est très net que les Portugais, par manque de moyens, ont trouvé sur place des points d'appui sur lesquels compter. En Amérique du Sud, en Inde, à Macao, partout. C'est une question d'évidence, n'est-ce-pas? L'Espagne au contraire, beaucoup plus puissante, et avec une quantité d'hommes bien supérieure, pouvait s'installer sur des terrains plats et appliquer un tracé suivant les codes philippins très anciens. Les Portugais cherchaient des lieux naturellement défendables.»¹ Castelo de Vide, petite ville fortifiée au sommet d'un pic

1 Alvaro Siza, entretien avec Dominique Machabert, dans Alvaro Siza, *Imaginer l'évidence*, Marseille, Parenthèses, 2012, p. 144.

rocheux était un de ces lieux « naturellement défendable ». Placé trois kilomètres en contrebas, notre terrain l'était aussi.

La première étape du projet a été de définir l'emplacement de la construction. Le terrain était vaste (près de cinq hectares), sans commune mesure avec le petit refuge que nous souhaitions construire. J'ai arpenté longtemps le terrain sans réussir à m'arrêter sur un lieu en particulier. Je manquais d'expérience pour accomplir cet exercice difficile : je n'étais intervenu jusque-là que sur des sites tout juste assez grands pour accueillir le programme attendu. Le choix s'est imposé lorsque j'ai eu entre les mains le relevé du terrain réalisé par le géomètre que j'avais missionné. On y distinguait, sur son plan, deux massifs rocheux entre lesquels pouvait se dessiner une allée, légèrement de biais par rapport à l'entrée du terrain. Cette allée était placée en contrebas, de sorte qu'elle ne disposait d'aucune vue possible sur le paysage. À un endroit, un des deux rochers s'abaissait, comme une invitation à monter. Je vérifiais ce parcours lors d'un voyage à Castelo de Vide. L'expérience confirma mon choix : une fois parvenu sur le point haut, la vue sur le paysage et l'horizon se dégageait derrière une saillie rocheuse.

Le relief naturel me permettait ainsi d'offrir une belle transition avant d'entrer. J'observais la lumière se modifier depuis la route en surplomb, l'allée plus sombre entre les deux massifs rocheux, l'ascension à l'ombre des arbres, jusqu'à la plate-forme rocheuse, presque éblouissante, qui se trouvait à son sommet. J'eus alors l'idée de prolonger cette séquence en créant un grand mur, lequel pouvait à la fois masquer le paysage — reportant ainsi la surprise de sa découverte — et protéger la construction des vues depuis la route, laquelle était située au même niveau que le haut du rocher. Ce mur, je l'imaginais sans fenêtre, en moellons de granit, suivant la technique traditionnelle d'appareillage encore utilisée pour clôturer les terrains dans cette partie de l'Alentejo. De la sorte, rien ne pouvait laisser penser aux automobilistes empruntant la route ni ceux qui arrivaient, à pied, après avoir laissé leur voiture en bas du rocher, qu'un refuge se trouvait là.

Ma première hypothèse fut de réaliser toute la construction en réemployant les moellons de granit des nombreux bâtiments en ruine dans la région. Ceux-ci se trouvaient, pour la plupart, dans un tel état d'abandon qu'il ne paraissait pas possible d'envisager leur rénovation. C'était le cas, par exemple, de la ruine agricole qui se trouvait sur mon site : la moindre intervention — telle abaisser une allège — aurait d'emblée fait tomber la construction. Si je n'ai pas pu poursuivre dans cette voie, c'est essentiellement pour deux raisons. La première était la réglementation du parc naturel qui affectait ces ruines d'un droit à construire : revendre les pierres des anciennes constructions situées sur un terrain revenait ainsi à empêcher la réalisation future d'une maison ; chaque propriétaire d'un terrain restait ainsi jalousement attaché aux vestiges de pierres qui s'y trouvaient. La seconde raison était l'absence de savoir-faire pour réaliser des murs structurels en moellons. À Castelo de Vide se trouvaient de très bons artisans. Mais aucun de ces artisans n'était en mesure de faire des murs de la hauteur d'un étage. Leurs murs dépassaient rarement deux mètres de haut.

À défaut de pouvoir réaliser la structure en pierres de réemploi, j'ai opté pour la réalisation de doubles-murs – parpaings de briques de quinze centimètres à l'intérieur, isolant en liège de cinq centimètres et murs en moellons de pierre de trente-cinq centimètres à l'extérieur — en profitant de la présence d'une carrière de granit dans le village même de Castelo de Vide. Des blocs de près d'un mètre de diamètres sont livrés sur le chantier, puis fendus à la masse, sans instrument de sciage mécanique, préservant ainsi l'aspect brut de la surface. Un artisan pose ensuite les moellons à la manière d'un puzzle savant, puis place des petites pierres prélevées sur le terrain pour masquer le mortier. Il n'y pas de linteau : pour chaque ouverture, les murs s'interrompent jusqu'en haut, laissant apparaître la dalle du plancher, comme s'il s'agissait d'une ruine.

Des fers insérés dans les murs et accrochés à la structure m'ont permis d'utiliser un mortier à la chaux, laissant imaginer, comme le suggère l'architecte Gilles Perraudin, que les vestiges de ma construction pourront servir de carrières à de nouveaux bâtisseurs. Des poteaux supportant les dalles en béton du rez-de-chaussée et de la toiture sont noyés dans ces murs. C'était la quantité minimum de ce matériau auquel m'astreignait mon désir de pierre. J'aspirais à une construction lourde, accrochée au sol rocheux à défaut d'y être enracinée, monolithique, avec un minimum d'artifice mécanique ; un refuge toujours disponible, lequel ne réclamerait que très peu d'entretien.

Les murs reposent directement sur les rochers, sans terrassement ni creusement de fondations, comme cela se pratiquait traditionnellement dans l'Alentejo : il m'importait que la construction ne soit qu'une addition, sans aucune soustraction. De même, je décidais de ne toucher à aucun des vestiges trouvés sur le terrain. Ils resteront comme les ruines néolithiques que l'on trouve dans la région.

Chaque pièce fait référence à un archétype primitif : un dolmen, un menhir, un mégaron, un enclos partiellement couvert. Mon imaginaire est pauvre. À quoi ressemble le projet de maison d'un architecte-écrivain ? À une combinaison de figures reconnaissables, échappant à toute invention formelle. Ma seule technique a été l'assemblage de ces figures. Une technique à cheval entre la rhétorique — j'ai manipulé chacun des archétypes pour leur permettre de répondre aux modalités d'accès qu'induit leur assemblage — et le fragment — j'ai tenté de rapprocher ces mêmes archétypes dans l'espoir de faire jaillir de nouvelles harmonies. Les opérations d'assemblage sont d'autant plus limpides qu'elles ont une fonction très précise : celle d'extraire l'air, sous la forme de cheminées solaires. Le dolmen — longue pièce linéaire — fait le lien avec toutes les autres pièces. Il a été comprimé au maximum dans sa largeur. Cette pièce devait être un lieu de passage, à l'inverse des autres pièces — séjour, chambre et service — qui sont des lieux de destination. En entrant, par l'interstice qui sépare le dolmen du menhir, on a le choix entre deux parcours : vers la longue table qui s'étire dans l'axe du dolmen ou vers la cheminée du mégaron, en premier plan de l'horizon à l'Ouest. Vers les nourritures terrestres ou vers le feu qui consume — lequel est aussi celui du soleil couchant.

Je n'ai pas cherché à asservir les usages de la construction à une composition d'ensemble. La position de chaque pièce est choisie arbitrairement et ne semble pas définitive. Leurs interactions sont aléatoires. Selon le principe du « order from noise » formulé en 1960 par Heinz Von Foerster², des phénomènes organisés peuvent, dans certaines conditions, naître de perturbations, de turbulences, d'agitations. Ce principe implique que le désordre ait un rôle génésique. Il se distingue du « order from order » (l'ordre conçu comme découlant des lois naturelles) aussi bien que du principe statistique « order from disorder » (où un ordre statistique naît des comportements désordonnés ou aléatoires des éléments). Les pièces s'auto-organisent entre elles. Le plan d'ensemble génère un ordre *malgré* ou, peut-être *avec* le désordre que produisent les interactions aléatoires. Comme tout phénomène qui comprend en lui une complexité fondamentale (et non une complexité de hasards ou d'enchevêtrements), le refuge est produit par les interactions entre les pièces. Mais ces interactions réagissent rétroactivement sur les pièces pour leur attribuer à chacune son propre rythme et sa propre lumière. Sou Fujimoto : « Si, en effet, la conception architecturale fournit un certain ordre à l'espace, je tâche d'y parvenir par un ordre établi entre les pièces, au lieu de définir un ordre global dans l'architecture. »³ Les pièces sont comme des mots placés librement de part et d'autre d'interlignes. Les interlignes sont des cheminées solaires : elles assurent la circulation de l'air dans la construc-

2 Heinz Von Foerster, "A Predictive Model for Self-Organizing Systems", Part I: *Cybernetica* 3, pp. 258-300; Part II: *Cybernetica* 4, pp. 20-55, with Gordon Pask, 1961.

3 Sou Fujimoto, « Architecture of parts », *JA*, n° 43, automne 2001, pp. 10-11

tion, même lorsque personne ne l'habite. Ces interlignes sont à la fois des interstices entre les pièces et des interstices entre intérieur et extérieur. À chaque fois que l'on passe d'une pièce à l'autre, on peut aussi envisager de sortir du refuge.

Je ne diffère pas du maçon émigré portugais qui transfère ses économies pour construire sa maison au Portugal, sans doute pour conjurer le risque de se voir un jour exclu du pays qui ne l'a accueilli que pour son travail, le jour où justement il ne travaillera plus. Sauf que le Portugal n'est pas mon pays d'origine. Je ne me fie qu'à son intérêt actuel pour une histoire enfouie, celle des Marranes. Je n'ignore pas la stratégie économique qui motive cette valorisation de l'histoire. Mais la mise en valeur touristique n'est-elle pas devenue aujourd'hui la seule marque de la conscience qu'une société a d'elle-même ?

«Je choisis toujours pour errer sur la Terre les lieux où il y a assez de place pour tous ceux qui ne sont plus là» écrivait Romain Gary dans *La promesse de l'aube*. Ce bout de rocher à Castelo de Vide est un de ces lieux. Il est large, rugueux, indestructible, préhistorique. Et si le paysage et ses habitants nous accueillent avec tant de simplicité, il pourra bien en accueillir d'autres, qu'ils soient morts ou vivants.

Fin du rapport de synthèse de l'HDR

Plus j'approche de la fin de ce temps de complaisance et d'auto-centrement qu'est cette égo-histoire, et plus je me rends compte des oublis qu'il me reste à combler. Je souhaite retarder le terme de ce travail et faire durer encore un exercice qui m'était si peu familier il y a quelques mois. Je me berce de l'illusion que je viens à peine de commencer, que la meilleure partie de mon histoire est encore à venir. Aussi futile que puisse paraître cet exercice, il m'a protégé de la conscience que le temps qu'il me reste est compté. Il va falloir que je change de registre temporel. Si le souvenir du passé a généralement l'année pour unité, le futur s'appréhende mieux par l'analogie des heures et des minutes d'une journée. En ce qui me concerne, il est environ 3h15 de l'après-midi. C'est encore l'heure de la sieste. Je vais bientôt me réveiller...

Index

1974	Emménagement dans un lotissement pavillonnaire	54
1975 ?	Démolition de la ruine de l'immeuble dans lequel mon père avait habité enfant	88
1982	Crise d'adolescence	30
1983-84	Suivi de mon premier cours d'histoire de l'architecture	50
1984	Début d'une écoute addictive de France Culture	80
1985	Premiers emplois rémunérés en agence d'architecture	16
1986	Lecture de Robert Venturi et de Claude Lévi-Strauss	32
1986 ?	Hésitation entre l'achat de deux livres et d'une paire de chaussures	38
1988-89	Master à University of Miami	26, 72
1989	Retour de Miami	74
1990	Projet de diplôme d'architecte	46
1991	Emploi dans l'agence d'architecture de Stanislas Fiszer	62
1991	Exposition au premier salon d'art funéraire	178
1991	Découverte des textes de Serge Daney	102
1992	Écriture mensuelle d'articles dans <i>Archiscopie</i>	106
1992	Lecture d'un édito de François Chaslin dans <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i>	156
1993	Année à Londres	76
1993	Rencontre avec Cedric Price	140
1993	Recherche dans le cadre du programme du Plan Construction « Espaces publics modernes »	42, 126
1995	Début de mon activité de chercheur au LHAC	34, 60, 110
1996	DEA à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne	20, 42
1999	Premiers projets de rénovation de grands ensembles	68
1999	Entretien avec Paul Virilio	94
2001	Cours de chant	174
2001	Publication d'une première histoire régionale d'architecture	40
2002	Contribution au rapport « Habitat et sécurité » pour le Secrétariat d'État au Logement	130
2003	Publication d'une seconde histoire régionale d'architecture	40
2003	Projet de logements à Besançon	170
2004	Doctorat à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne	78
2004	Démission de mon poste de chercheur au LHAC	36

2005	Participation à un groupe de recherche du CHS dirigé par Danièle Voldman	168
2005	Découverte du nom de mon grand-oncle sur le mur du souvenir du mémorial de la Shoah	66
2006	Mort de ma grand-mère	96
2006	Rapport « La prise en compte de la sécurité dans la conception des aéroports » pour ADP	130
2007	Début de mon enseignement à l'EAVT	112
2007	Début de l'encadrement du séminaire de master Habitat & Énergie à l'EAVT	22
2007	Premier cours de master « Histoire de l'habitat » à l'EAVT	82
2007	Contribution à un rapport sur les études de sécurité pour la DGUHC, la DGPN et la DIV	130
2008	Visite de la Biennale d'architecture de Venise	114
2009	Publication de mon livre <i>L'architecte, la ville et la sécurité</i>	120
2010	Réception de mon livre <i>L'architecte, la ville et la sécurité</i>	122
2010	Organisation de la journée d'étude « La ville du risque » à l'EAVT	90
2010	Visite de la Biennale d'architecture de Venise	114
2010	Participation à un colloque sur la patrimonialisation des grands ensembles	160
2010	Séminaire mention recherche à l'EAVT	172
2011	Publication d'une monographie sur Émile Aillaud	164
2012	Première crise d'arythmie	150
2012	Premier cours en première année à l'EAVT	52
2012	Commissariat de l'exposition « Grands ensembles 1960-2010. Regards photographiques »	70
2012	Contribution au Pavillon Français de la Biennale de Venise (Yves Lion commissaire)	114, 134
2013	Retours à Metz	176
2013	Mort de mon père	56
2013	Contribution rapport « Habitat et intégration » pour le Premier ministre	130
2014	Dessin de la tombe de mon père	180
2014	Visite de la Biennale d'architecture de Venise	114
2014	Rapport sur les alternatives à la rénovation des grands ensembles pour le ministère de la Ville	130
2015	Création de la filière de master « Transformation » à l'EAVT	184
2015	Participation à un groupe de travail sur le doctorat par valorisation des acquis de l'expérience	118
2015	Achat d'un terrain au Portugal	188
2016	Mort de ma mère	56
2016	Débarras de ma maison d'enfance	86
2016	Conférence inaugurale de Jacques Lucan à l'EAVT : « Aimez l'architecture ! »	108
2016	Visite de la Biennale d'architecture de Venise	114
2016	Échange avec les étudiants du DSA architecte-urbaniste sur leurs projets professionnels	138
2016	Direction de l'OCS	144
2016	Début de l'enseignement de projet dans la filière de master « Transformation » à l'EAVT	186
2017	Lecture de <i>La Part Maudite</i> de Georges Bataille	98
2017	Achat du fauteuil de bureau EA217 de Charles & Ray Eames	154
2018	Visite de la Biennale d'architecture de Venise	114
2018	Débat autour de l'intégration de l'EAVT à l'Université Gustave Eiffel	146
2018	Fin de la rédaction de mon rapport de synthèse	194

Panthéon

Mon parcours fut nourri
des nombreux auteurs
et penseurs, rencontrés
ou lus, auxquels je resterai
à jamais endetté.
Je les cite par ordre
alphabétique, sans
distinction entre amis,
collègues et auteurs
des textes qui ont le plus
nourri mes travaux
(ils sont parfois les mêmes):

Joseph Abram
Éric Alonzo
Ana Bela de Araujo
Marc Augé
Luc Baboulet
J. G. Ballard
Georges Bataille
Reyner Banham
Zigmunt Bauman
Paul Bouet
Pierre Bourdieu
Vincent Bradel
Fernand Braudel
Antoine Carolus
Pierre Caye
Pierre Chabard
François Chaslin
Françoise Choay
Gilles Clément
Daniel Cohen
Jean-Louis Cohen
André Corboz
Serge Daney
Mike Davis
Guy Debord
Gilles Deleuze
Christian Devillers
Jacques Donzelot
Frédéric Druot
David Edgerton
Jean-Pierre Epron
Alain Finkielkraut
Michel Foucault
Jacques Frenais
Hélène Frouard
Stéphane Füzesséry
Kersten Geers
Philippe Genestier
Jean-Luc Godard
Benoît Goetz
Alastair Gordon
Vittorio Gregotti
Donna Haraway
John Hejduk
Michel Houellebecq
John Brickerhoff Jackson
Laurent Koetz
Rem Koolhaas
Milan Kundera

Claude Lanzmann
Éric Lapierre
Bruno Latour
Eric Lengereau
Claude Lévi-Strauss
Alan Levitt
Adolf Loos
Fanny Lopez
Jacques Lucan
Kevin Lynch
Alberto Magnaghi
David Mangin
Panos Mantzarias
Jean-Pierre Marchand
Sébastien Marot
Luca Merlini
Lewis Mumford
Guillemette Morel-
Journel
Gérard Monnier
Soline Nivet
Georges Perec
Antoine Picon
Benoît Pouvreau
Cedric Price
Marcel Proust
Gwenaëlle Querrien
Ken Rabin
Mathias Rollot
Hartmut Rosa
Aldo Rossi
Philip Roth
Dominique Rouillard
Patrick Rubin
Denise Scott-Brown
Alison et Peter Smithson
Peter Sloterdijk
Jean Taricat
Gérard Thurnauer
Sophie Tiévant
Paul Valéry
Bertrand Vallet
Bruno Vayssière
Robert Venturi
Jean-Pierre Vernant
Jean-Claude Vigato
Paul Virilio
Danièle Voldman
Anne Wievekens

Ancré dans le champ de l'histoire et des cultures de l'architecture, cette habilitation à diriger des recherches rend compte, dans une première partie, d'un parcours personnel qui croise recherche, projet et pédagogie. Une suite de textes qui n'a rien de chronologique invite le lecteur à partager quelques idées et quelques observations. L'introspection s'y mêle au récit, l'aveu s'y rapproche du témoignage, le sentiment y concurrence l'histoire. Il n'y a pas de plan, juste l'indication des années auxquelles se rapportent les événements qui sous-tendent ces pensées. Il en émane un faisceau de questions qui porte sur le *standard* — quels rapports l'architecture entretient-elle avec la norme et l'ordinaire? — l'*engagement* — qu'est-ce qui distingue la parole de l'architecte de celle du chercheur? — et la *mort* — quel rapport entretient l'architecture avec la perte et l'oubli?

Cette première partie est suivie d'un essai qui pose les bases du travail de recherche que je souhaite mener dans les années qui viennent. Ce travail prend appui sur deux hypothèses. La première, *historique*, est que les architectes de la modernité industrielle n'ont pas seulement revendiqué la *tabula rasa* pour se faire de la place : ils ont, de manière concrète, intégré les motifs et les techniques de la démolition à leurs projets. Cette puissance (de feu) et cet imaginaire (guerrier) commencèrent à perdre de leur efficacité au cours des années 1980, lorsque la désindustrialisation provoqua l'abandon d'un nombre de plus en plus significatif de bâtiments et de territoires issus de cette même modernité. À la question « comment faire du vide? » se substitua la question : « que faire du vide? » La seconde hypothèse est *prospective* : le futur de l'architecture sera déterminé par l'usage, l'imaginaire et les modalités de transformation des restes bâtis de la modernité jetable. La transition écologique imposera leur recyclage et mettra à l'agenda son corollaire, à savoir le déploiement d'une architecture du *stock*, en rupture avec les installations éphémères du flux que l'on continue de construire et d'abandonner. L'intérêt grandissant d'artistes — mais aussi de touristes — pour les rebus du siècle passé, incitera ensuite les architectes à réactiver *l'imaginaire de la ruine*, lequel cristallise, depuis le xvi^e siècle, la perte et une méditation sur le temps. Enfin, la prépondérance de l'étendue des délaissés sur les besoins en construction entraînera les architectes à renoncer à pratiquer un *art de la rédemption*, au profit de ce que je propose d'appeler un *art de la réparation*.

Ce dernier thème de la réparation donne son titre aux deux premières parties. La première a pour sous-titre « Un architecte face à l'oubli », la seconde, « L'architecture face aux nouvelles ruines ». Une troisième partie présente la liste complète de mes travaux de recherche et rassemble quinze textes témoignant des étapes d'un parcours de recherche qui a commencé durant mes études d'architecture.

UNIVERSITÉ
 — PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE — UNIVERSITÉ PARIS-EST
 Ville, Transports et Territoires

École d'architecture
 de la ville & des territoires
 Paris-Est

OCS observatoire
 de la condition
 suburbaine

AUS^{ser}
 umr 3329 du cnrs