RÉCIT P 5-8

UNE AMICALE LAÏQUE ?

AMICALE LAÏQUE CHAPELON. CLÉMENT VERGELY. SAINT-ÉTIENNE

Hugo Grail

RÉCIT P 9-11

C'ÉTAIT UN RENDEZ-VOUS

ARCHITECTURE MULTIPLE ET AMBIGUË

Carla Frick-Cloupet

ESPACE PUBLIC P 12-20

LES PARADOXES DE L'INSCRIPTION PARTAGÉE

EXPRESSION GRAPHIQUE POPULAIRE

Ruedi Baur

VILLE P 21-26

CAPITALISME ET CRÉATION MULTITUDINAIRE

RIO DE JANEIRO. BRÉSIL

Barbara Szaniecki

VILLE P 27-34

TBILISSI PORTE TOUS LES VISAGES

TBILISSI. GÉORGIE

Louis Dunbar

PHOTOGRAPHIE P 35-45

PAYSAGES PARADOXAUX

Sandrine Binoux

JEU VIDÉO P 47-50

MACHINE QUI RÊVE

SUR LA RÉALITÉ (VIRTUELLE)

Benjamin Dos Santos

PAMPHLET P 52-53

ABÉCÉDAIRE

DU STARCHITECTE

Amélie Tripoz

BANDE DESSINÉE P 54-55

LES TOILETTES DE PLOCHINGEN

PLONCHINGEN. ALLEMAGNE

Martin Guillaumie

POSITION P 56-60

DANS L'ESPACE *INUTILE*

SUR DES ESPACES SANS FONCTION

Mathilde Segonds

POSITION P 61-66

LE GRAND-PÈRE CHINOIS REMIS EN LIBERTÉ

COLLECTIF D'ARTISTES. PARIS

Emmanuel Ferrand pour la Générale

ligne éditoriale

fig. est une revue d'architecture qui ne parle pas seulement d'architecture.

fig. est une revue indépendante et collaborative, éditée une fois par an.

fig. est un outil de résistance poli tique social et poétique qui se dé veloppe dans un contexte de liberté et d'expérimentation.

fig. se déplace dans la contemporanéité des savoirs et des expériences en architecture à travers différentes disciplines artistiques et littéraires.

fig. c'est une figure de style par numéro, depuis laquelle se dégagent les axes critiques de chaque auteur.

fig. réunit des contributions d'architectes, d'artistes, d'artisans, de designers, de cinéastes, d'écrivains, de chercheurs et d'étudiants.

fig. est un laboratoire qui explore le récit, la position théorique, la critique, l'histoire, la pratique, le dessin, le poème, le documentaire, la bande-dessinée, le projet, la photographie, le doute et le débat.

fig. est une invitation à une (autre) lecture de l'architecture : l'architecture, au sens figuré, est celle qui interpelle l'imaginaire et transmet une émotion, une sensation, ou une idée. Qu'a-t-elle à nous dire ? Quelles sont les figures de style de l'architecture ?

fig. en tant qu'objet imprimé, émane d'une transversalité de réflexions entre l'architecture et le graphisme. Chaque numéro est une recherche graphique inédite et rigoureuse où le fond précède à la forme. Elle renouvelle les possibilités du papier, de l'impression, et de la mise en page à chaque figure.

Un **paradoxe**, d'après son étymologie (du grec paradoxos, « παράδοξος » : « contraire à l'opinion commune », de para : « contre », et doxa : « opinion »), est une idée ou une proposition à première vue surprenante ou choquante, c'est-à-dire allant contre le sens commun.

« Les mots — je l'imagine souvent — sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de chaussée, toujours prêt au « commerce extérieur », de plain-pied avec autrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur. Monter l'escalier dans la maison du mot c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète. Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète qui joint le terrestre à l'aérien. Seul le philosophe sera-t-il condamné par ses pairs à vivre toujours au rez-de-chaussée ? »

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958

Par le collectif fig.

Ici, dans ce troisième numéro de fig., le sens commun des choses, et leur complexité inattendue, sont mis au défi ou simplement démontrés. Le paradoxe est en effet un outil de réflexion capable de limiter une idée ou au contraire la renforcer. D'une certaine manière, il se heurte à la raison comme le système économique et politique peut se heurter à la discipline architecturale.

Ici, tous les figurants sont des rêveurs en phase de sommeil paradoxal, mais les yeux bien ouverts. Curieux d'aller fouiller dans la cave et le grenier de l'architecture, du graphisme et de l'opinion publique, ils dessinent de nouveaux couloirs, parfois peu éclairés, et ouvrent de nouvelles portes, peut-être déjà ouvertes.

Ici, ce n'est pas le paradis (qui n'est qu'une conciliation des contraintes). Non ici, l'enclos-même est le lieu du paradoxe. L'artiste, ou l'architecte, ne peut être unilatéral, comme ne devrait d'ailleurs pas l'être le politique ; il a la responsabilité de prendre en compte, dans son acte, les contradictions inhérentes à la réalité. Ce numéro propose d'imprimer quelques incohérences contemporaines d'une ère où l'on réinvente les villes et les sentiments humains depuis des tours de verres. Mais cette force qu'a l'architecture repose ailleurs, loin du contrôle, dans son souffle de persuasion.

Maintenant, pas de tendances mais de l'émancipation. Il faut plonger à la fois dans le temps et dans le(s) sens ; découvrir l'influence réciproque de ces figures. Il faut interpréter, *monter trop haut et descendre trop bas*, afin que le monde ne continue pas de changer sans nous, et recevoir l'obscurité de son présent en pleine face.

Maintenant, il faut geler les lumières illusoires dont notre époque s'auréole, pour en figurer les ténèbres, les taches et les contradictions.

Une amicale laïque ?

Hugo Grail

↑ **Amicale Laïque Chapelon à Saint-Étienne**

C’est un très séduisant bâtiment, tout en longueur dans sa parcelle.
L’amicale laïque Chapelon, à Saint-Étienne.

Plutôt que de venir en front bâti border la place Jacquard, elle se détache de ses voisins avec un jardin d’une part, et une sorte de courette pavée d’autre part. Cette petite cour sert d’espace intermédiaire ; elle adoucit le passage entre le très grand volume extérieur de la place et le petit volume intérieur du hall d’accueil, situé sur notre droite, produisant une rotation à quatre-vingt-dix degrés dans notre trajectoire, finissant ainsi de marquer le seuil. La façade est plus élégante, en rectangle vertical. Elle prend un aspect plus élancé que si elle avait couru d’un bord à l’autre de la parcelle.

Et puis cette implantation en bande agit sur les espaces intérieurs : elle multiplie les orientations pour s’ouvrir sur le dehors et capter le paysage stéphanois. C’est une disposition qui ouvre sur l’extérieur, avec des vues obliques au lieu d’un rapport frontal à la place. Ça donne du recul ; on regarde dehors comme depuis une tour d’observation.

↓ Amicale Laïque Chapelon à Saint-Étienne

À l'intérieur c'est un bâtiment sans couloir. Il n'y a que des pièces, parfois très larges et allongées, pour desservir d'autres pièces ; parfois en enfilade, à l'arrière du bâtiment. Au rez-de-chaussée, on passe du hall d'entrée à la salle d'exposition par des ouvertures toutes en hauteur. Des cadres en béton rythment notre circulation mais partout l'espace est continu.

Il m'a fallu du temps avant de comprendre ce qui me gênait.

Ce doute était pourtant un indice : le bâtiment manque d'évidence. D'abord il y a le programme, plein de bonnes intentions : une amicale laïque est une association de quartier qui propose des activités sportives ou créatives. Une sorte de centre aéré pour tous les âges avec une mission d'éducation populaire en plus.

Les amicales laïques ont été créées au début du XX^e^ siècle pour contrer l'action des œuvres religieuses. Leur objectif était d'étendre la morale laïque au-delà de l'école afin de former des citoyens critiques, capables d'exercer leur droit de vote notamment. Aujourd'hui ce sont surtout des lieux où se rencontrent les gens du quartier qui viennent s'amuser, se divertir, et découvrir de nouvelles choses.

On ne peut pas dire que l'amicale laïque de Clément Vergély soit un bâtiment joyeux, chaleureux ou festif. On peut même dire le contraire : il est plutôt austère, de l'enveloppe externe jusqu'au dedans. Les grandes ouvertures abstraites qui composent la façade ne ressemblent pas à des fenêtres. À l'intérieur, les murs en béton brut ne donnent pas envie de s'appuyer dessus, ils ont un effet repoussoir sur les corps. On ne trouve pas un coin où se cacher, pas un rebord sur lequel s'asseoir. Ce qui ne fabrique pas un environnement très accueillant.

Et puis tout est gris, partout.

J'insiste parce que je veux mettre l'accent sur le caractère général du bâtiment, qui ne correspond pas à ce que l'on en attend.

Ensuite il y a le lieu. Saint-Étienne a un passé de ville ouvrière, c'est une ancienne ville industrielle. Cette brique-béton, ces grands vitrages, ce minimalisme ne sont-ils pas trop chics pour Saint-Étienne ? Est-ce qu'on attendait ça ici ? Peut-on projeter un imaginaire sur ce bâtiment, s'y reconnaître en tant que stéphanois ? Il n'est pas anecdotique que les occupants veuillent repeindre les murs intérieurs. On aurait même pu s'en douter…

« Mais ce très séduisant bâtiment ne ressemble pas aux activités qu'il abrite. »

Ce langage d'architecture suisse-allemande semble parachuté dans ce contexte. Je veux dire, d'après moi, cela correspond beaucoup plus à un imaginaire du Nord de l'Europe, à la brume et aux rayons rasants du soir avec des grandes ouvertures pour capter un maximum de lumière, dans un quartier de Cologne, sur les ruines d'une église bombardée pendant la guerre, reconstruite en musée diocésain pour accueillir la collection de l'archevêché de la ville…

Il existe, à Cologne, un musée construit en 2007 et conçu par l'architecte suisse Peter Zumthor. C'est un bâtiment fait de briques grises, avec des moucharabiehs et des grandes ouvertures abstraites qui cadrent sur la ville. À sa même place, en 980, se tenait une église romane à nef unique. Au XII^e^ siècle, deux bas-côtés ont été réalisés, puis à nouveau deux bas-côtés au XV^e^ siècle. Au XVII^e^ siècle, un chœur voûté fut ajouté à l'ensemble qui finit bombardé en 1943. Mais, parmi les ruines de l'église, une statue de la vierge Marie était restée intacte. Une chapelle octogonale fut construite en 1956 pour abriter la *Madonna in den Trumern*, comprendre « la Madone dans les Ruines ».

On voit ici comment l'église Sainte-Colombe n'a eu de cesse de se transformer au cours du temps. La parcelle sur laquelle se trouve aujourd'hui le musée Kolumba a toujours été le sol d'une architecture sacrée. Et on peut considérer que c'est toujours le cas aujourd'hui. Les murs de l'ancienne église se fondent dans la façade du musée. Au rez-de-chaussée, la chapelle construite après la guerre a été conservée et intégrée à la scénographie intérieure de ce premier niveau en double-hauteur. La pénombre générale et la fraîcheur du lieu nous plongent dans une atmosphère d'église. Avec au sol les ruines des différentes strates de la ville, on dirait une crypte. Entre les briques disjointes perce une lumière filtrée, comme à travers les feuilles d'un arbre — comme à travers les vitraux d'une église.

→ Le Musée Kolumba de Peter Zumthor à Cologne

Ces éclats de lumière ne sont en rien le fruit du hasard : ils découlent de la disposition savante des briques en deux parois séparées d'un vide. Les vitraux colorés de la chapelle octogonale finissent de marquer le caractère sacré du lieu.

Dans le cas de l'amicale Chapelon, je crois que l'Établissement Public d'Aménagement de Saint-Étienne (EPASE), en tant que maître d'ouvrage a sa part de responsabilité. Il faut se demander si l'intention initiale n'était finalement pas précisément celle de produire un bâtiment de bon goût, symbole du renouvellement urbain, bâtiment qui finirait dans les revues d'architecture et pourquoi pas même primé au concours de l'Équerre d'Argent… Sauf qu'à vouloir changer l'image du quartier, on finit par construire un bâtiment symbolique plutôt que domestique, austère au lieu d'être bienveillant, une architecture en décalage de l'usage. Ici, on imaginerait ainsi plus volontiers une galerie d'art ou une chapelle ; et c'est bien un comble, pour une amicale laïque.

« Copier un langage architectural pourquoi pas, surtout quand il est si élégant, riche et subtil. Mais il faut veiller à ce qu'une telle transposition ne produise pas un contresens. »

C'était un rendez-vous. (1)

Carla Frick-Cloupet

1. « C'était un rendez-vous » (1976) est un court métrage de 8.38 mn de Claude Lelouch qui filme, depuis une voiture, la traversée de Paris à grande vitesse. C'est avec ce court-métrage que l'agence d'architecture Bruther introduit sa conférence « Greeting from Paris » le 17 Février dernier à Bruxelles.

Tu es arrivé en retard, et moi en avance. J'avais hâte de te voir, j'avais hâte de commander, et j'avais hâte de tirer la première bouffée de ma cigarette. Le ciel s'assombrissait, les gens se pressaient, j'ai respiré un grand coup en te cherchant des yeux. J'ai commandé un verre, roulé ma cigarette puis j'ai ouvert mon livre. J'ai souligné des phrases, et j'en ai sauté d'autres. J'ai tenté de me concentrer plus efficacement, mais mes yeux te cherchaient, et mon esprit aussi. J'ai fermé le livre et ai allumé ma cigarette en commençant à penser à ce que j'allais te dire.

Tu es arrivé de derrière moi et t'es assis en face. L'exécution rapide et précise de tes gestes m'a surprise, tu étais encore empli de la frénésie urbaine de Paris qui donne aux corps la pulsation que donnaient les tambours aux esclaves des galères.

C'était un jeudi soir. Il faisait froid mais comme moi, tu préférais être dehors plutôt que de devoir discuter dans le brouhaha des autres sans fumée de cigarette pour diluer la conversation. Le garçon t'a apporté un verre de vin, et nous avons dû lui faire de la place sur la table. Pour ce faire, tu as pris mon livre et en souriant, tu l'as ouvert au hasard, et tu as lu :

> ***« En même temps que les problèmes deviennent plus nombreux, plus complexes et plus difficiles à résoudre qu'avant, ils se renouvellent aussi plus souvent »*** et exigent que l'on prenne à leur égard une attitude assez semblable à celle que décrit August Heckscher :
> ***« Tout homme qui mûrit passe d'une conception d'où la vie lui paraît essentiellement simple et ordonnée, à une où la vie lui semble complexe et paradoxale.***

Mais il existe des époques où cette transformation est particulièrement encouragée : alors le climat intellectuel tout entier est imprégné de cette vision paradoxale et dramatique de la vie… Le rationalisme est issu de l'ordre et de la simplicité mais il s'est montré inapte aux périodes de transformation de la société. Dans ces moments-là il s'agit de trouver un équilibre entre les conceptions qui s'affrontent. Pour acquérir cette paix intérieure, les hommes doivent s'appuyer sur la tension et l'incertitude qui créent des contraintes opposées… Le goût du paradoxe permet de laisser se côtoyer des choses apparemment dissemblables, et de cette dissonance même, naît une sorte de vérité ». [2]

2. Note extraite de la page 24 de *De l'ambiguïté en Architecture*, VENTURI Robert, Éditions Dunod, Belgique, 2012, réédition d'une version originale apparue en 1976.

Tu as reposé le livre et nous avons ri. Nous avons ri de ma détermination à toujours lire des choses trop sérieuses. Tu m'as parlé d'un livre d'Albert Cohen que tu étais en train de lire avec engouement, et la conversation a dérivé vers la littérature, à ta plus grande joie.

Pour rentrer chez moi j'ai pris le métro. Comme toujours, à la seconde même où la voiture a démarré, j'ai laissé divaguer mes idées et j'ai pensé à cette dernière phrase. Je me suis dit qu'elle était si réconfortante que jamais je ne me lasserai de la lire. En effet, combien de fois j'ai déjà eu la sensation que nos vies devenaient de plus en plus complexes et contradictoires. Maintes fois j'en ai eu peur. Avec les années, on apprend finalement à accepter la complication des chemins. C'est rassurant de comprendre que cette démultiplication au sein de nos vies est en réalité un signe d'épanouissement personnel.

Puis j'ai pensé à toi, à tes contradictions. À ton corps tout maigre où réside une détermination sans limite et à ces six dernières années passées à te voir faire des choix puis les contredire quelques années plus tard. J'ai pensé à moi. J'ai pensé à moi à dix ans quand j'habitais en face de l'école d'architecture de Vaulx-en-Velin. À me voir aujourd'hui, je me suis demandée ce qu'il restait de cette petite fille de Vaulx-en-Velin. Combien de personnes sommes-nous tout au long de notre vie ?

J'ai repris le livre dans mon sac, je l'ai ouvert. J'ai pris en notes mes réflexions dans la marge, et je me suis lentement appropriée le contenu de ces pages. Lorsque je suis sortie du métro je ne l'ai pas rangé, j'ai marché les yeux rivés sur le papier pendant une dizaine de minutes avant de choisir un banc au hasard. Au bout d'un certain temps, les lignes du texte devinrent de plus en plus confuses dans la pénombre de la nuit qui s'installait. Alors j'ai arrêté de lire et j'ai repris le cours de mes pensées.

Ce livre, avant d'être un livre sur l'architecture c'est un livre sur la vie. Son auteur, Robert Venturi, commence par constater l'ambiguïté dans le comportement humain pour appliquer ses constatations à l'architecture. Sur un corpus solide de références il base une critique très juste du courant architectural moderne. À l'image de la critique qu'a pu faire Kant de la raison pure, Venturi reproche aux modernes de tenter de rationaliser et de simplifier l'architecture, allant à l'encontre même d'une nature supposément multiple et ambiguë. Il est étonnant de voir comme cette contradiction reste actuelle. Dans les écoles comme dans la production architecturale contemporaine.

3. Cycle de conférences du Recyclart, Bruxelles : « Greeting from Paris » le 17/02/16.

4. Centre culturel et sportif réalisé en 2014 et situé à dans le 20e arrondissement de Paris.

5. Projet de château d'eau réalisé en 2010 et situé à Ghlin, Belgique.

6. *Introduction*, Agence Bruther, Paris éd.Bruther, 2014,

7. *Learning from Las Vegas* – Revised Edition, Robert Venturi, Denise Scott Brow, Steven Izenour, 1977, MIT Press,

Je pense spontanément à l'agence parisienne Bruther qui s'essouffle en conférence [3] en tentant de nous expliquer à quel point son architecture est simple, modeste et limpide. Quelle ironie de penser que ce que j'apprécie moi personnellement, dans le travail de Bruther, c'est tout le contraire. J'admire et je jalouse cette architecture iconique et maniériste. Dans le centre culturel et sportif [4], l'agencement méticuleux des volumes et des matériaux est magnifique. Mais le projet n'est pas simple, encore moins modeste. Quand je vois ce projet, je vois des collages des années soixante, je vois des influences de MDRDV. J'entends du Madonna dans des enceintes qui grésillent. Je vois un dessert audacieux.

Dans ce bâtiment, j'aime le dessin arqué et sombre de sa toiture où la forme semble se libérer afin d'emporter le passant dans un imaginaire sans limites. J'aime encore plus l'équilibre que crée la rencontre des menuiseries fines et ordonnées avec l'audacieuse structure en béton brut. Dimensions, profondeurs et matériaux chantent à l'unisson.

L'agence bruxelloise V+ a réalisé un château d'eau [5] qui utilise lui aussi une structure en béton aux accents suisses et brutalistes que le dialogue des matériaux du centre culturel et sportif nuance et approfondit avec maturité.

En outre, le livre *Introduction* [6] relate avec grande justesse les influences du travail de Bruther et c'est avec plaisir qu'on se laisse entraîner dans un livre dont les pages noires et blanches ne savent ternir le contraste et la beauté de l'iconographie. Dans ces pages, on retrouve l'énergie et les influences multiples absentes du discours plat que tient l'agence en conférences.

Robert Venturi construit ses réflexions à partir de l'histoire de l'art. C'est un passionné de la période Pop Art tout autant que de la Rome classique. Mais c'est bien le maniérisme et l'icône que l'on retrouve le plus souvent dans ses influences. Icône qu'il poussera par la suite lors du fameux « Learning From Las Vegas ». [7] Parmi les architectes que Venturi admire, son contemporain Alvaro Siza obtient une place de choix, endossant le rôle de contre-exemple ultime de l'architecte libre face aux maîtres modernes qu'il critique tant.

J'ai souri en pensant à Siza et à Venturi. Ont-ils déjà été attablés tous les deux comme nous ce soir ? Aiment-ils la vie et ces instants de joie autant que nous ? Que penseraient-ils du travail de Bruther ?

Je me suis levée, j'ai marché. J'ai visualisé les influences architecturales gravitant autour de moi comme une infinité de petites planètes, nombreuses et diverses faisant parti du même univers : la planète Vaulx-en-Velin, la planète Venturi, la planète Bruther, et aussi la tienne. Venturi dit que le plus fascinant dans les choses ambiguës et multiples c'est leur capacité à demeurer cohérentes dans une certaine globalité.

Les choses sont multiples, mais elles forment un tout cohérent qui fait sens en moi et qui me montre ce que je cherche à atteindre. Finalement, ce paradoxe, c'est ce que j'ai de plus précieux au monde.

Les paradoxes de l’inscription partagée

Ruedi Baur

Débutons cette promenade urbaine par une « Nuit debout » à la place de la République ou encore place de la Commune comme elle fut renommée : écoute, calme, concentration, intérêt, parallélisme, la difficile école de la démocratie directe. Une touche d’espoir après tant de déception, de trahison, de médisance, de désastre social et d’insécurité libérale. Un autre civisme serait donc possible. Il se définirait par le faire malgré tous les empêchements, par une nouvelle culture du temporaire, par l’écoute patiente des avis divers, par une forme de modestie et simultanément par l’envie de changer en profondeur, de ne plus se soumettre aux logiques désolantes en cours. Si ce n’est ici, ce sera ailleurs, mais tant que l’ici le permet il s’agit de l’investir pleinement et ceci jusqu’au bout de la nuit [1].

Nous retiendrons donc la question de la réappropriation de l’espace public. Occuper la place tout en l’ouvrant à tous ou presque. L’individu s’y trouve actif, pas de limite entre organisateur et acteur, chacun peut participer. Pas de gestion de foule, pas de stratégie de marketing, de branding et d’autres dispositifs de déresponsabilisation du citoyen, de cette idéologie issue de la communication et basée sur : « les gens ne comprendraient pas ! ».

1. Je n’évoque pas ici les casseurs. Leurs actes arrangent tous ceux, nombreux, que ce mouvement dérange. La possibilité qu’ils servent d’agents provocateurs à certains d’entre eux reste plus que probable. Ce ne serait pas la première fois. Mais le mouvement semble assumer également cette difficulté.

Un réapprentissage du partage et de la responsabilité qui nécessitera du temps. Prendre l'initiative tout en pensant aux conséquences de l'action pour chacun, accepter le voisinage, la diversité, agir en elle sans vouloir dominer ni le temps, ni l'espace, ni l'esprit. Le paradoxe relève ici de l'exceptionnalité de l'événement.

Cette réappropriation passe également par l'inscription et le droit à l'expression visuelle et verbale en milieu urbain. C'est elle que nous allons étudier.
Avant de revenir à ce centre de Paris, souvenons-nous de cette recherche effectuée dans un petit bourg du sud de la France : Nègrepelisse (*pelisse noire* en occitan). Après avoir relevé l'ensemble des inscriptions présentes en ce lieu, les avoir ensuite classifiées et analysées, nous ne pouvions que constater qu'aucune des inscriptions récentes n'était produite in situ. L'ensemble de l'écrit de ce lieu se trouvait rapporté, conçu ailleurs, soit par la conséquence de réglementations nationales, soit parce que découlant de chartes graphiques réalisées dans de lointaines agences de publicité, soit acheté en catalogue, soit encore préfabriqué comme une cuisine intégrée.

↑ « Imaginer Nègrepelisse ! » Jardiner ensemble l'écrit de la ville. Workshops et exposition dans le cadre de Civic city, au centre d'art et de design La cuisine, Nègrepelisse, 2013. Photos © Civic city.

Seule expression vraiment située, les graffitis qui ne parviennent cependant pas à vraiment se distinguer de ceux conçus partout ailleurs. À la suite de ce constat, nous avions imaginé une réglementation municipale qui empêcherait ce genre d'import obligeant la création et la fabrication sur place, soit à la peinture, soit à la craie grasse. Ce règlement ne devait pas interdire la publicité ou les enseignes commerciales mais les obliger à se confronter au lieu de leur implantation en s'y adaptant. Cette proposition ouvrit immédiatement le débat sur deux sujets : le contenu de l'inscription et sa forme. Des échanges avec les habitants du bourg émergea très vite le besoin d'un écrit autre que celui servant à interdire ou à communiquer à des fins lucratives. Si en un premier temps s'exprimèrent les associations exposant leur difficulté de diffuser l'information nécessaire à leur bon fonctionnement, très vite se posa la question d'autres contenus possibles : la poésie, la philosophie, les langues locales et internationales, la politique, les mémoires et les histoires, les envies futures, bref ce qui permettait de restituer le lieu du débat. Rien de plus naturel finalement. Se posait donc en ce point

↑ « La Phrase », projet d'inscription de poésie dans l'espace publique. Karelle Ménine, Ruedi Baur, Laboratoire irb.Dans le cadre de Mons 2015, capitale européenne de la culture. Photos © Gautier Houba.

la question de la forme et il sembla naturel d'ouvrir un lieu d'apprentissage de la calligraphie pour permettre cette expression locale. Le paradoxe relève ici de l'exceptionnalité de ce droit. Malheureusement les élections municipales portèrent les adversaires du projet au pouvoir et le droit à l'expression fut à nouveau restreint à peau de chagrin. [2]

Autre situation, une capitale européenne de la culture en Belgique, une proposition d'inscription de la poésie écrite dans et à propos de la ville de Mons sur les murs de celle-ci… Une installation provisoire sous la forme d'une bande d'une hauteur de dix centimètres collée sur les murs et sur laquelle s'écrit en calligraphie des extraits de textes littéraires. Commencé en décembre 2014, le texte avançait dans la ville à raison de 35 mètres par jour pour aboutir en décembre 2015 à dix kilomètres de poésie sur plus de 200 façades dont les propriétaires donnèrent leur accord. Le lieu d'écriture était mis en scène par un véhicule-chantier. Janvier 2016, la fête terminée, une grande partie de cet écrit patrimonial fut effacée.
Cette suppression provoqua finalement plus de réactions que l'inscription même.

2. Ce projet fut développé par l'institut de recherche Civic city entre 2012 et 2014.

3. « La Phrase, une expérience de poésie urbaine », Mons 2015, voir le livre portant le même nom aux éditions Gallimard Alternative, Paris, paru en mars 2016.

Certaines personnes qui se trouvaient réservées par rapport au projet exprimèrent leur indignation à la suppression de ces « écrits inutiles » qui montraient à quel point l'inutile peut devenir important. « Je m'étais habitué à lire ce morceau de poésie en rentrant chez moi, il me manque aujourd'hui, c'est comme si les murs s'étaient dénudés ». Paradoxe de ces villes qui cherchent à tout prix à se distinguer à renfort d'énormes budgets de communication artificielle et qui ignorent pourtant le travail sur leur propre patrimoine artistique [3] .

Détour à présent par la question plus générale de l'écrit dans l'espace public. Considéré trop souvent comme de la pollution visuelle, l'ensemble se trouve régulé par de mêmes règlements sans que distinctions ne soient cultivées entre signes publicitaires, signes d'autorité, signes conséquences de lois et distribuant les responsabilités, signalétique, information, expression citoyenne, culture, expression plastique. Nettoyé des centres villes de plus en plus aseptisés pour ne se vouer qu'aux affaires et au tourisme, il reste interdit dans les cités, dans les nouveaux quartiers d'affaires, dans les universités et en tous points où une expression alternative pourrait se propager.

↑ « Le prototype comme outil de transformation et de dialogue ». Workshop Civic city à la gare Saint-Antoine, Marseille.Recherche réalisée dans le cadre du programme « Quartiers créatifs », Marseille – Provence 2013, capitale européenne de la culture, en collaboration avec la Cité des arts de la rue. Photos © Civic city.

L'expression graphique populaire s'est ainsi progressivement appauvrie pour finir par correspondre à une sorte de langage visuel unique séducteur et mensonger, répétitif et bêtifiant, celui de la domination humiliante de la marque commerciale. En cette cité contemporaine toute la communication visuelle et écrite reste uniquement « top down », limitée aux plus riches et au pouvoir. Coincé entre l'autoritarisme des signes publics l'avertissant et l'obligeant et l'hypocrisie de ce monde de la marque affectant son environnement bien au-delà du domaine de la consommation, le citoyen se retrouve soumis au silence du récepteur exécutant. L'expression de ces équivalents a presque totalement disparu de la cité, relayée au monde virtuel des médias sociaux. C'est pourtant bien la qualité de cet échange dans l'ici urbain qui constitue celle de la ville.

En lançant il y a quelques années le principe du « jardinage de l'écrit dans la ville », nous placions ce mode d'expression hors de la dialectique économique publicitaire, pollution visuelle. Jardiner, c'est prendre soin, porter attention au détail comme à la composition, cet ensemble résultant du soin porté plus particulièrement à chacune des plantes. Chaque élément ne se justifiant vraiment qu'en coordination avec les autres. Cette activité peut se voir exercée par des professionnels. Mais avec un peu de savoir-faire l'amateur bien intentionné parvient souvent à obtenir des résultats plus qualitatifs que ceux des services spécialisés. C'est bien ce partage d'initiatives qui nous intéresse avec cette analogie au végétal. Analysons ces délaissés urbains dans lesquels se concentrent les graffitis. Essayons d'aborder ces lieux sans préjugés en observant l'attention portée à la fabrication de ces signes malgré la situation dans laquelle ils sont généralement produits ; le respect mutuel de ces jardiniers-graffeurs et la qualité plastique de certains de ces ensembles visuels. Codes, simples effets visuels ou réels messages extrêmement créatifs, ces expressions souvent illégales extraient la ville du silence civique dans lequel elle fut plongée ces dernières décennies. Il ne faudrait pas que par récupération culturelle ils délaissent l'espace public pour s'enfermer dans les « white boxes » muséographiques. Il ne faudrait pas non plus qu'ils deviennent style d'un temps et expressions plastiques, mieux vaut les considérer comme

↑ « Hypothèses pour un interstice public », installation urbaine de Ruedi et Vera Baur, Musée des arts décoratifs de Bordeaux 2014. Maîtrise d'ouvrage : Constance Rubini. Mise en œuvre : Laboratoire irb. Photos © Anouck Fenech.

prémisse de la reconquête d'une expression citoyenne qui aura à prendre les formes les plus diverses. En ce sens les « Nuits debout », malgré tous les dénigrements de la grande majorité de la presse et des politiques, constituent bien un formidable laboratoire de la réappropriation de l'espace public, une remise en question de la mascarade démocratique actuelle. Un espace d'apprentissage du partage de l'expression orale et écrite, de l'image également. Il est intéressant de se souvenir que tout a débuté par de discrètes inscriptions fixées à la statue dominant la place de la République suite aux attentats de Charlie Hebdo. Sortant du métro, assise sur mes épaules, ma fille me demandait l'autre soir si c'était ça la statue de la liberté.

Le paradoxe des symboles.

Capitalisme et création multitudinaire

Barbara Szaniecki

Yann Moulier-Boutang, économiste et essayiste français, qualifie comme « cognitive » la forme du capitalisme contemporain qui a pour modèle la production de connaissance [1]. En effet les formes de la production ont subi des transformations : de procédés mécaniques au service d'une distribution en masse, maintenant acquise, le capitalisme s'est focalisé de façon accélérée sur l'innovation, alors couplée à l'obsolescence, exploitant toujours plus notre capital intellectuel à travers le savoir et la créativité.

C'est pourquoi, la dénomination « capitalisme créatif » semble également appropriée car, contrairement au capitalisme industriel basé sur la répétition machinale de gestes à l'intérieur de l'usine, telle qu'elle a été représentée dans *Temps Modernes* de Charlie Chaplin, le capitalisme post-industriel exige maintenant de nous une *créativité* continue et sur demande. Cela se vérifie dans les politiques marketing qui nous matraquent aujourd'hui de labels tels qu'*industries créatives, économie créative et ville créative.*

> Comment identifier le rôle de la créativité dans le capitalisme contemporain d'une part et, d'autre part, élaborer sa critique ?
> Et comment réfléchir à l'impact de cet outil non seulement au niveau mondial mais aussi au niveau local, c'est-à-dire au sein des villes et des territoires ?

L'étude de la ville de Rio de Janeiro, où j'enseigne au sein de l'École Supérieure de Design Industriel, nous servira d'appui pour le développement.

1. MOULIER-BOUTANG, Yann, *Capitalisme Cognitif : la nouvelle grande transformation.*, Paris, éditions Amsterdam, 2007.

1. Le nouvel outil des villes globales : la créativité

Il est difficile de déterminer en quoi consiste la créativité. Son emploi comme outil médiatique invite à une redéfinition.

Par exemple, pour définir les villes créatives, Charles Landry, chercheur et urbaniste, parle de trois « C » -culture, communication et coopération [2] -. Quant à Richard Florida, géographe et sociologue, il définit même une nouvelle classe, la « classe créative », à travers trois « T » – talent, technologie et tolérance [3] -.

Nous assistons là à l'émergence d'une « foi » en la créativité, à savoir une croyance dans sa capacité à ouvrir un horizon post-industriel dans lequel elle serait vecteur d'émancipation. De *villes globales* qui déterritorialisent l'économie, on en vient à parler de *villes créatives* dans lesquelles le capitalisme créatif est réinjecté au niveau local pour renouveler les formes de production.

Force est de constater que le capitalisme contemporain, dans sa mise en réseau, est global. Grâce à de solides attractions touristiques tels que le patrimoine, l'art et les sports, (prenant forme par exemple dans la construction d'immenses installations sportives et culturelles pour la tenue d'événements majeurs), Rio de Janeiro est transformée en « ville globale ». Cette monumentalisation et spectacularisation, qui fait de Rio une ville compétitive sur le marché mondial du tourisme, s'incarne dans des images artificielles, des mirages véhiculés par les médias du monde entier. Des démonstrations événementielles (Carnaval, Nouvel An, Jeux Olympiques, Coupe du Monde) qui ne reflètent en rien la vie quotidienne des habitants de Rio - les cariocas.

Parallèlement, le capitalisme contemporain ne néglige pas les collectivités locales. Du pouvoir municipal jusqu'à d'innombrables associations communautaires, en passant par plusieurs ONG, les petits producteurs et vendeurs dotés de potentiel créatif se rassemblent territorialement et forment alors des « clusters créatifs ».

Face à cette tension, il ne s'agit pas de condamner la créativité, mais d'observer son fonctionnement. La promotion de son utilisation pour la production doit aller de pair avec l'encouragement à la participation du public aux prises de décisions démocratiques.

Sont inhérents à la labelisation de ces villes créatives, comme c'est le cas de Rio de Janeiro, deux rôles potentiels de la créativité : d'abord, celui de **revitaliser des zones urbaines** considérées comme dégradées (la zone portuaire et les places Tiradentes et Lapa du centre-ville entre autres) à travers leur rassemblement en clusters créatifs ; d'autre part, celui de **reconnaître et de développer les nouvelles frontières** de la métropole (les bidonvilles ou « favelas ») par le biais de politiques publiques telles que « Favela Créative ». Il s'agit dans les deux cas d'encourager et promouvoir l'engagement de chaque habitant en célébrant leurs capacités créatives.

2. LANDRY Charles, *The Creative City : A Toolkit for Urban Innovators*, Londres, Earthscan, 2000.

3. FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2000.

2. Créativité : objet d'études et expérimentations en milieu urbain.

La créativité, dans son application pratique dans la ville, est devenue un terrain d'expérimentation au sein de l'École Supérieure de Design Industriel de l'Université d'Etat de Rio de Janeiro (ESDI / UERJ) où j'enseigne le design.

Au moment des grandes manifestations de 2013 et de la Coupe du Monde de 2014, temps forts pour le Brésil, trois expériences ont été réalisées par les étudiants en partenariat avec deux institutions de Rio de Janeiro (l'ONG Agência Rede para Juventude et l'entreprise privée Sebrae (Service brésilien d'aide et d'accompagnement aux petites et moyennes entreprises) ainsi que par une articulation interne à la Esdi/UERJ entre deux professeurs (Zoy Anastassakis et moi-même).

En même temps que ces expériences étaient effectuées dans un contexte institutionnel, je continuais à observer ce que j'appelle une « esthétique de la multitude », que je définirai ci-dessous.

En 2013, l'indignation populaire a traversé la ville de Rio de Janeiro de bout en bout, de la « Favela » Maré jusqu'à la « favela » Rocinha. Pendant plusieurs mois, les habitants se sont soulevés contre la torture et l'assassinat du maçon Amarildo par des policiers militaires. Une marée d'images (photos, inscriptions sur les murs et performances entre autres expressions) demandant « Où est Amarildo ? » s'est répandue dans les rues et dans les médias. L' « événement Amarildo » a été sans doute la plus puissante expression d'une « esthétique de la multitude » à Rio de Janeiro. C'est un parfait exemple de la tension observée entre les pouvoirs qui contrôlent les différents espaces – physiques et médiatiques – de la ville et les figures qui leur résistent de façon créative, dans les moments ordinaires comme dans les plus extraordinaires.

Peut-on, à partir de cet exemple, parler d'une « créativité multitudinaire » ? Et dans ce cas, celle-ci se limite-t-elle à l'énergie déployée lors de ces grandes manifestations ? Les expériences des étudiants, présentées ci-après montrent justement qu'il est possible d'agir politiquement, à plus petite échelle, en instaurant une créativité tout aussi prolifique utilisée dans le but de revitaliser le tissu urbain dégradé et de stimuler la participation des communautés stigmatisées comme « dangereuses » par le biais de la créativité.

2.1. Un partenariat ESDI / UERJ avec l'ONG Agência Redes para Juventude dans six « communautés pacifiées »

Une première expérience a été réalisée grâce à une invitation de l'ONG Agência Redes para Juventude faite aux professeurs et chercheurs Zoy Anastassakis, Livia Resende Lazzaro et moi-même.

Il s'agissait de travailler sur dix-huit projets réalisés en binôme ESDI/ONG, au sein de six « communautés pacifiées » : « favelas » sous contrôle des Unités de Police Pacificatrice (UPP) de l'État de Rio de Janeiro. L'ONG nous a proposé de rendre

compte non seulement de l'impact de ces projets sur le territoire, les partenaires et de leur emplacement, mais aussi de tout le processus méthodologique de ces projets. L'objectif politique de cette demande n'était pas celui de « l'entreprenariat » ni du « développement local » ; il s'agissait de « projets de vie » et d'«actions sur le territoire », ancrés dans une situation précise et immédiate : une biopolitique, si l'on veut rapprocher cette initiative des concepts de Michel Foucault.

Cette collaboration inédite a donné vie à des actions aussi diverses que l'organisation d'une collecte d'ordures ménagères (*Boca de Lixeira*), d'un recyclage d'huiles usagées (*Conscientização e Arte Batan*), la création d'un portail web d'information (*Portal ProviSom*), ou la mise en place d'activités musicales et artistiques (*A arte imita a vida* et *Nós Com Todos*).

2.2. Un partenariat ESDI / UERJ avec Sebrae et d'autres partenaires au Morro dos Prazeres.

Toujours en 2013, j'ai appris que le Sebrae développait un programme de «Développement de l'Entreprenariat au sein des Communautés Pacifiées».

Le Sebrae a classé Le Morro dos Prazeres comme une communauté au potentiel touristique élevé, et a donc invité l'ESDI à contribuer au développement de la « chaîne de production du tourisme » par le biais du design.

Malgré mes réserves concernant la notion d'entreprenariat et l'activité des UPP dans les communautés de Rio, j'ai proposé aux étudiants de visiter le Morro dos Prazeres afin de réaliser des cartographies et de penser des projets de design en partenariat avec les communautés présentes sur place.

Ces actions se sont étalées dans différents domaines : la restructuration des espaces verts (*Jardin du Morro dos Prazeres*), la confection de vêtements par un groupe de femmes, la mise en place d'un nouveau système de distribution du courrier entièrement basé sur les relations affectives de la communauté - jusqu'alors reliée au reste du monde par un unique facteur -, mais aussi la restructuration de certaines « épiceries » et petites entreprises locales, le développement des activités touristiques développées avec des jeunes de la communauté (*Prazeres Tour*), également à travers une application pour smartphone, ou encore un simple recensement d'opinions relatif à la construction d'un téléphérique au-dessus des bidonvilles de la *Rochina* (projeté en total désaccord avec les désirs avortés des habitants pour une montée des modes de transports alternatifs).

Il est difficile de dire s'il y avait effectivement une adhésion des communautés à la proposition de développement du tourisme telle qu'elle avait été formulée par le Sebrae, dont la démarche résonnait en partie avec la notion de capitalisme créatif dans un objectif de reterritorialisation, mais la rencontre entre les étudiants et les habitants fut sans aucun doute fertile.

4. http://www.ladaesdi.com/galerias.html

5. https://www.facebook.com/2amaocomerciodeusados/

6. DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

↓ Rio de Janeiro, 2014

Arcos da Lapa (1744), José Fernandes Pinto Alpoim

Catedral de São Sebastião do Rio de Janeiro. Par Edgar de Oliveira da Fonseca (1964-1976)

Ventura Corporate Towers (2008) Par Kohn Pedersen et Aflalo & Gasperini

photo © Fanny Myon

2.3. Une rencontre interne ESDI / UERJ sur le territoire du centre-ville.

La troisième série d'application sur le terrain a été réalisée dans le cadre d'une articulation entre deux disciplines au sein de l'ESDI / UERJ : le cours *Moyens et Méthodes* de Représentation du Projet (MMRP) dont j'étais la professeure responsable, et celui de Zoy Anastassakis, Développement de Projet de Programmation Visuelle (DPPV).

Les expériences suivantes ont été développées en plein centre-ville de Rio et ont été présentées au Centre de Design Carioca lors du séminaire *Entremeios : Modos de Vida e Práticas Criativas na Cidade*[4] (modes de vie et pratiques créatives).

Zoy et moi avons encouragé les étudiants à prendre des notes, enregistrer, photographier, filmer et dessiner le centre-ville et ses pratiques. L'examen des modes de vie existants (manières de circuler en ville, d'habiter, de se nourrir, d'occuper un lieu) par plusieurs médiums a permis d'élaborer treize projets entièrement définis et réalisés par les étudiants. Ces derniers ont fait preuve d'analyse critique et prospective, proposant des projets actuels et percutants : une cartographie des librairies et autres commerces d'occasion dans le centre-ville[5] - mine d'or pour ceux qui veulent acheter bon marché -, un documentaire filmique sur les « garimpeiros », qui recueillent des objets jetés à la poubelle et vendent leurs trouvailles à la Foire de la Place XV, mais aussi une proposition de réorganisation de la gare Central do Brasil inspirée par la lecture d'un texte de Michel de Certeau[6].

Ainsi ces expériences n'ont apporté aucune définition abstraite de la créativité, mais au contraire, les étudiants ont travaillé inlassablement à la mise en pratique de celle-ci, au sein d'une ville labellisée créative. Dans un contexte où le capitalisme mondialisé s'articule avec diverses autorités locales – des pouvoirs publics aux privés, des pouvoirs institutionnels aux illégaux -, il est encore possible de réintroduire une dimension politique dans la production créative. Ceci n'est pas ce que j'ai enseigné mais ce que j'ai appris avec les étudiants.

Il est possible de s'éloigner d'une créativité multitudinaire étroitement liée aux manifestations pour se rapprocher d'une « créativité généralisée ». La différence est subtile, il n'y a pas de contradiction. La première – créativité multitudinaire – est très puissante du fait de son lien avec les manifestations, l'activisme, l'événement, l'extraordinaire. La seconde – « créativité généralisée » – peut être aussi efficace mais est plus discrète : liée au travail, au quotidien, à l'ordinaire, elle concerne notre capacité à résister tous les jours, à l'intérieur et contre la précarité imposée. Elle prend forme de façon concrète en démystifiant les discours et en créant outils et armes pour le travail et ses luttes.

Il est absolument nécessaire de briser l'idée que la créativité ou l'innovation appartiennent à une classe de privilégiés – une « classe créative » – ou, encore moins, qu'elle est limitée à un seul secteur – le « secteur créatif ». Heureusement pour nous, elle les dépasse. Il est également important de comprendre la créativité comme un vecteur d'innovation du capitalisme contemporain mais également comme un vecteur de transformation de la société. Il est possible de sortir des ambiguïtés qui la soumettent à des pouvoirs externes et de la soumettre aux souhaits de leurs agents. Il faut revendiquer une créativité généralisée pour nous tous et partout, tous les jours : à l'usine, à l'université, au sein des institutions, aux assemblées populaires et aux quatre coins des métropoles du monde.

bibliographie

CAVA Bruno. SZANIECKI Barbara (orgs.) *Dossiê : General Creativity : Criatividade e Comum em Revista Lugar Comum* número 43 : http://uninomade.net/lugarcomum/43/*

COCCO Giuseppe. SZANIECKI Barbara (ogs), *Creative capitalism, multitudinous creativity : radicalities and alterities*, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, 2015.

FOUCAULT Michel, *Sécurité, Territoire, Population*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004.

SZANIECKI Barbara, *Uma política cultural para as práticas criativas* em Revista Lugar Comum número 35-36, pp. 175-190, set. 2011-abr. 2012.

SZANIECKI, Barbara, *Amar é a Maré Amarildo : Multidão e Arte*, RJ 2013 : http://uninomade.net/tenda/amar-e-a-mare-amarildo-multidao-e-arte-rj-2013/

Tbilissi porte tous les visages

Louis Dunbar

En son centre, « pont en verre et tours d'ivoires », un territoire où se concentrent et se juxtaposent ambassades, bâtiments administratifs, centres culturels et autres temples à dépenses. Il est ce quartier névralgique où le marbre substitue aux pavés pour supporter les vertigineuses constructions contemporaines. Les plus étranges d'entre elles étant des commandes de l'état pour réaliser des hôtels de police. Les pesantes façades de ces bâtiments aux formes d'ovnis projettent des ombres étourdissantes, témoins d'une économie tous azimuts et dévorante. Ces multiples aventures architecturales, toutes plus extravagantes ou entendues les unes que les autres, s'entrechoquent violemment sur le champ de bataille de l'ensemble du centre-ville. Un territoire bien gardé dans une conversation fermée et repoussante. Et cette ambiance ostentatoire se répand progressivement dans la ville entière, au détriment de saveurs plus authentiques, voire savantes, qui s'étalent désormais tout autour.

« Son équilibre social est en danger, si le pouvoir ne cesse pas de vouloir se montrer. »

Dans ce tableau au premier plan bien défini, des constructions plus sauvages se dessinent en fond et rappellent ce que la ville a de sincère, un peuple qui l'habite. De larges et interminables avenues dessinent de vastes et nombreux ensembles de logements. Ces barres d'immeubles de béton sont les vestiges d'une époque où la matière ne s'était pas encore effritée. Elles semblent en « équilibre miracle », seulement protégées de l'effondrement ou de la destruction par la présence de ceux qui les habitent.

Au pied de ces immeubles, quelques petites places, quelques coins de rues défient la mort qu'on voudrait voir naître de ces quartiers, non-lieux auto-établis - espaces de rencontres ou de tous les possibles -. Ces quartiers dynamiques et intrigants sont composés de commerces et de marchés ouverts sur la rue, toujours alimentés par le foisonnement du ballet névrotique des voitures lâchées en courses folles sur les circuits d'asphalte. Ceux-ci semblent toujours déboucher sur des places poussiéreuses de bazars orchestrés ou improvisé, aux portes de la ville.

Tbilissi est une capitale. Rien ne s'arrête, tout se mélange, comme une sensation de crescendos-decrescendos dans une gamme variée d'atmosphères et d'ambiances rythmées par les chemins croisés de ses habitants occupés.

Partout dans Tbilissi, l'héritage de l'imposante architecture soviétique survit tant bien que mal face aux constructions osées du système libéral : une collocation ur baine et politique qui tiraille la ville.

Face à ces édifices de pouvoir, les petites maisons typiques et pionnières tiennent le coup. Mais peu d'entre elles échappent au rasoir : quand bien même elles sont conservées, celles-ci sont restaurées en carton plâtre, à la va-vite et aussi efficacement qu'un cache misère. Elles deviennent des archives de mauvais goût. La falsification grossière d'une propreté orchestrée s'assume à coups de crépis.

Les bords de ville dissimulent parfois des endroits oubliés et secrets, des frontières indéterminées, vierges de toute conquête politique où toutes les dérives semblent permises... Ces lieux à contre-courant des lignes propres et bien tracées s'exilent encore dans les hauteurs ou en périphérie, abdiquant face à tant d'hypocrisie et à la muséification de cette ville que l'on pense et que l'on voudrait voir, depuis les hautes sphères, comme une capitale européenne.

Dans cette cité complexe, persistent et se détachent des figures spatiales et politiques radicalement opposées. Tbilissi est une ville schizophrène, et de multiples existences cohabitent par la force. Son équilibre social est en danger, si le pouvoir ne cesse pas de vouloir se montrer.

C'est la nuit, je suis avec Gio, Yannis et Daniel. On marche dans la rue. La rue c'est un boulevard. Restos chics, hôtels et magasins, nous sommes sur la grosse artère de la ville. Des voitures, des passants, une énergie de métropole. Cette sensation qu'il se passe un milliard de choses, d'histoires, de moments qui se déroulent tout autour. Le sentiment agréable de se sentir seul, entouré de tous les autres.

On est là, à moitié perdus. On marche, on tague, on boit et personne ne prête attention à ce qu'on fait. Ce boulevard ça fait sept cent mètres qu'on le descend. Une dérive de nuit dans le centre électrique de Tbilissi.

Je marche en tête, nous sommes tous les quatre. Yannis est juste derrière moi. Je me tourne vers lui et m'aperçois que Daniel et Gio ont disparu. Yannis me dit qu'ils sont descendus peindre un passage piéton souterrain. Je continue de marcher. Je tague un muret à la con le long du boulevard. Yannis, le fait aussi.

Cinq mètres plus loin, sur le même trottoir un type marche vers nous. Il nous a vus. Il n'y a pas de doute. Je ne me fais pas de soucis, c'est comme ça on ne se cache pas.

Je continue de marcher. Le type vient vers moi. Il s'arrête et m'adresse une phrase en géorgien. Je lui réponds, le saluant de la main en haussant les épaules. Le type me regarde, il continue de s'adresser à moi en géorgien. Il finit sa phrase par un mot que je reconnais : « passeport ». Je comprends également par ses gestes qu'il souhaite que je le lui présente. Il enchaîne d'une voix énervée et insistante appuyée d'un accent qui siffle et roule : « Passeport, passeport ».

Je n'ai aucune envie de donner mon passeport à ce type. Sa tronche et son attitude ne m'inspirent aucune confiance. Je refuse, le type s'acharne : « Passeport ! Passeport ! ». Il regarde Yannis. Il nous pointe du doigt et renouvelle avec insistance son envie de voir nos papiers. Soudainement le type siffle un grand coup puis me chope le bras. Il clame un truc en géorgien. Une voix lui répond. J'entends une portière de voiture claquer dans mon dos. Il me lâche, passe derrière moi. Je me retourne, le type est en train de serrer la main d'un autre type. Un flic en uniforme, un flic géorgien qui, tout sourire, s'approche de nous. Je me dis que tout va bien, qu'il s'agit juste d'une petite explication. Je me sens protégé sous mon auréole de touriste européen. Je reste sur place avec mon ami Yannis à mes côtés.

Le flic s'approche de nous et demande à son tour nos passeports. À ce moment-là, je vois Daniel et Gio réapparaître du passage souterrain. Gio s'approche, étonné. Gio lui explique vite fait que nous sommes de France et de Grèce. Nous lui tendons nos passeports. Le flic pointe du doigt les deux tags. Il me fixe. Je reste là à attendre que Gio nous sorte de cette situation qui commence à devenir un peu pesante.

Je lui demande ce qu'il se passe. Il me dit que le flic ne pige rien aux tags, il pense que nous sommes des supporters d'une équipe de football venus foutre la merde, qu'il ne sait pas trop quoi faire de notre cas. Le type en civil lui est juste à côté du flic. Il me dévisage fier comme Artaban. Voilà encore un connard qui se prend pour un justicier du dimanche. Le flic me regarde toujours, il me sourit. Je l'imite bêtement. Je n'ai aucune idée de ce que signifie son sourire. Gio me dit de ne pas nous en faire qu'il ne s'agit plus que d'une histoire de minutes pour qu'il arrange la situation. Gio continue de parlementer avec les deux hommes qui nous retiennent.

Au moment où le flic se décide à nous rendre nos papiers, une seconde voiture de police s'arrête sur le boulevard. L'agent qui la conduit interpelle l'autre, planté en face de moi. Ils s'échangent deux trois mots. Gio me fait comprendre qu'ils sont assez drôles, qu'ils ne savent pas quoi faire de nous.

Je m'arrête rapidement de sourire lorsque je m'aperçois qu'il prend sa radio. Gio me dit qu'ils ont appelé la « central station » et qu'ils attendent la venue de leur supérieur. La hiérarchie c'est pas bon signe.

Dix minutes plus tard deux bagnoles, gyrophares allumés débarquent au coin du boulevard et se garent près des autres véhicules déjà sur place. « L'affaire du siècle ». Daniel lui est de l'autre côté de la rue, Gio lui fait signe qu'il peut se joindre à nous. Quatre flics sortent des voitures. Les poignées de mains fraternelles sont échangées entre collègues, je reconnais rapidement le supérieur. C'est celui qui brille. Tout le monde le regarde. Il s'approche de nous d'un air grave, imposant et autoritaire. Il demande à Gio de s'expliquer. La discussion se fait vite. Il me dit un truc, me regarde de haut en bas.

Il pose son cul sur le capot de l'une des voitures. Il tape dessus trois petits coups. Gio ne sourit plus, il se retourne vers moi et me dit que nous devons monter dans la voiture. Le sergent parle à Gio. Je regarde mon pote Daniel. Il me lance un regard inquiet. Yannis et moi montons dans la voiture. On se fait embarquer. Je me dis que je vais y avoir droit à l'architecture vitrée, acide, des commissariats. La visite guidée quoi ! Du luxe ! Le putain de cuir humide et chaud des sièges qui colle à la sueur de mon corps pas rassuré. La portière qui claque, la poisse. Gio passe la tête par la fenêtre il nous dit que tout va bien se passer, qu'ils veulent juste vérifier quelques trucs. Il nous donne sa parole. Il dit qu'il va nous sortir d'affaire en quelques heures. Je regarde Yannis, nos yeux vides se regardent bêtement : nous voilà comme deux cons dans un pays étranger à l'intérieur d'une bagnole de flics. Direction la maison mère ! L'hôtel quatre étoiles ! Le jeune flic monte dans la voiture. Le sergent lui, s'installe à l'avant, côté passager. Il nous regarde, nous fait un signe de tête. Il s'adresse au conducteur et la voiture démarre. Je fais un signe à Gio et Daniel restés sur le trottoir. Ils disparaissent à mesure que la voiture avance sur le long boulevard.

La voiture roule dans les rues de Tbilissi. Je regarde la ville défiler sous mes yeux derrière la vitre. Nous passons par le centre-ville les ronds-points en pavés éclairés par les réverbères, les bâtiments administratifs de marbre imposants, les bars en plastique et les boîtes de nuit aux néons épileptiques. Nous arrivons sur les quais du fleuve. La voiture ralentit et s'arrête au carrefour d'un pont large, à double sens. Les rues sont ici étrangement désertes. Une camionnette bleue est stationnée, portes ouvertes, au milieu de la voie. Deux policiers fument une cigarette adossés aux portières du véhicule.

Le sergent descend de celui où nous sommes. Ma portière s'ouvre, je sors. Yannis et moi sommes tous les deux transférés dans la camionnette. Le sergent tient dans ses mains deux papiers qu'il nous tend. Je lui demande un stylo, il en tire un de sa chemise bleue parfaitement repassée. Il sourit fièrement et descend du véhicule. Il s'agit de papiers administratifs à la con rédigés en anglais, nom, prénom, date de naissance... Je repose le papier rempli sur le siège vide du flic, Yannis fait de même. Le sergent récupère les papiers, je le vois disparaître dans la voiture avec laquelle nous sommes arrivés. Nous voilà dans cette camionnette sur les quais vide du fleuve. L'aube se pointe. Nous n'avons pas bougé depuis une heure. L'un des deux policiers monte à l'arrière du véhicule. Celui-ci parle anglais. D'un air amical il se présente. Il se nomme Giorgui. Nous nous présentons, l'ambiance est détendue. On parle et on fume des clopes.

Le matin ramène son lot de policiers en fin de rondes, et nous semblons être devenus la curiosité du coin. On se demande ce qu'on fait ici sur ce pont dans cette camionnette à parler et attendre, alors que les flics viennent mater nos tronches de touristes emmerdés, et si on en a encore pour longtemps à regarder les oiseaux nous narguer. Un flic nous répond que l'on va bientôt nous transférer au commissariat. Qu'il faut attendre le matin.

Je suis sur le point de m'endormir quand la porte de la camionnette se ferme brutalement. Il fait jour. La camionnette démarre, les mêmes immeubles défilent encore à travers la vitre.

Notre véhicule s'engage dans la cour de ce qui semble être une petite caserne militaire. Un bâtiment rigide aux formes rectangulaires répétitives nous fait face. Les deux flics descendent du véhicule. Ils entrent dans le bâtiment et ressortent aussitôt accompagnés d'un petit militaire trapu. L'un des flics nous désigne une porte, je me dis que derrière, je serai sûrement placé en attente, isolé pour le reste de ma journée. Je m'élance et ouvre la porte. C'est les chiottes. Je rigole nerveusement, bois de l'eau et me rince le visage d'eau fraîche. En sortant je m'aperçois que dehors est apparu un régiment de militaires, rangés en rangs, fusils à l'épaule devant nous. On retourne vers la camionnette.

Une heure passe, je décide de demander au flic si nous sommes bientôt libres, il me répond que nous devons attendre l'arrivée de traducteurs grecs et français pour remplir d'autres formulaires et ensuite partir vers le tribunal. J'accuse le coup d'un regard étonné. C'est plus une ballade en camionnette là. Faute de n'avoir pu visiter leurs tours de verre, on se tape directement le cachot de pierre. Merde ! Je commence à prendre cette aventure au sérieux.

Les traducteurs arrivent. Ce sont deux femmes. Nous embarquons dans la camionnette, et quittons la caserne la camionnette sillonne à nouveau la ville. Je revois de ma vitre les mêmes arbres, les mêmes bâtiments, sur les bordures de route. Nous arrivons sur un immense espace anormalement et trop parfaitement goudronné. Il est le parking d'un bâtiment vert turquoise aux formes étranges allongées et torsadées. Son armature est couverte de vitres. Je crois qu'il s'agit de la maison mère, la « central station ». Alors que ces vitrages turquoise si reconnaissables, l'aspect neuf et brillant, signent sa nature de commissariat, sa taille, elle, témoigne de son importance. Le bâtiment monte à plus de trente mètres de haut et court sur plus de trois cent mètres de long. Sur le parking une soixantaine de voitures de flics sont garées. Toutes sont occupées par des agents de police déjeunant, discutant, partageant cafés et cigarettes. Nous nous garons au milieu de ce festival. La porte de la fourgonnette s'ouvre et nous redevenons l'attraction du moment.

Est-ce que ce serait notre « final stop » ? Je décide de dormir un peu.

La porte de la camionnette claque, je me réveille. Il est midi nous sommes finalement arrivés devant un grand bâtiment, marches de marbre, colonnes de pierres, moulures : un bâtiment blanc, clair, propre, classiquement clinquant. Nous grimpons les marches, le flic pousse une grande porte en bois. On rentre alors dans le hall du tribunal, frappés par l'ambiance sévère et calme qui ne va en rien avec son aspect intérieur de saloon américain, de brasserie parisienne ou de théâtre façon Comedia del Arte. Un type nous fouille et on nous installe sur un banc avec les deux traductrices, dans un long couloir au sol glissant et froid recouvert de tapis géorgien magnifiques. C'est sur ce banc que l'on voit défiler tous les types qui vont se faire juger en même temps que nous et vu leurs tronches ou leurs attitudes,

je me demande vraiment ce que je fous sur ce banc. La porte en face de moi s'ouvre on nous fait entrer. La salle est pleine de flics et de types louches. La pièce du tribunal est organisée simplement, un grand comptoir en bois, un petit marteau au milieu, des rangs de chaises leur font face. Pas de fenêtre, une lumière blanche et froide qui tape sur une moquette bleue pâle.

Une porte s'ouvre, les robes prennent place. La juge entre, tout le monde se lève. Elle s'installe au centre, attrape le marteau et devant tous tape un coup sec et net : la session est ouverte. Des types se font juger, l'ambiance est sèche et tendue, certaines histoires sont longues et semblent compliquées, d'autres sont réglées en trois phrases et un coup de marteau.

Yannis est enfin appelé, il se lève et raconte notre soirée. Je suis surpris : il dit que l'on peint depuis plusieurs jours dans Tbilissi, que rien ne nous est arrivé et que le tag pour lequel on s'est fait embarquer n'est pas plus grand que la taille de son bras. Il dit que c'est normal pour lui, que dans son pays en Grèce il fait la même chose. Il dit que, vraiment, il ne savait pas. Je regarde attentivement le visage de la juge, celui-ci ne laisse transparaître aucune putain d'expression. On appelle mon prénom, c'est mon tour, merde. La juge me demande si je suis en accord avec ce que vient de dire mon ami, et sans réfléchir je dis que oui, bien sûr, moi non plus je ne savais pas, que je me demande ce que l'on fait ici.

Un temps d'attente, des conversations derrière le comptoir de bois, puis la juge nous regarde. Elle prononce son verdict en géorgien. On nous traduit le discours : il n'existe pas de loi, ici, en Géorgie pour juger ce que l'on nous reproche, à savoir une dégradation de bien public dans un quartier privilégié. Il nous est fait la remarque que si l'acte de vandalisme aurait été commis quelques rues plus loin, on nous aurait laissés tranquilles. On nous engage à ne plus recommencer lors de notre séjour et que nous devons désormais être irréprochables et que si nous devions être de nouveau interpellés pour un délit nous écoperions d'un passage minimum et obligatoire en prison. Je regarde Yannis qui remercie poliment le juge, je regarde le flic qui me sourit.

Nous sortons du tribunal marchons le long du périph. Nous prenons le minibus partagé en direction de la campagne tranquille de Mtskheta où Daniel, Gio et sa famille nous attendent.

Trois jours plus tard, nous voilà de retour dans les rues de Tbilissi, à peindre les méandres de cette fantastique ville.

– ges oxaux paysa parad

Sandrine Binoux

Machine qui rêve

Benjamin Dos Santos

C'est la perspective d'arpenter un monde vivant, un microcosme autonome qui, une fois le joueur parti, continue de vaquer à ses occupations. Le monde ouvert découle de la volonté du jeu vidéo d'être toujours plus proche visuellement de la réalité. Une quête qui produit des éléments de langage comme « persistance », « réaliste » ou « vivant », et qui alimente l'éternelle ambivalence du réel et du virtuel jusqu'à la confusion.

Cette confusion, racine des amalgames faits au jeu vidéo sur l'influence néfaste qu'il a sur les joueurs les plus acharnés, sert surtout les éditeurs de jeux vidéo. Les campagnes de communication des plus gros titres se servent des éléments de langage précités pour attirer le chaland, comme un politicien martèle les mêmes phrases *texto* à longueur de plateaux télé pour ancrer ses promesses dans la tête des électeurs.

Le jeu vidéo est un médium fascinant à bien des égards. Porte ouverte sur des univers foisonnants, outil de catharsis ou convergence momentanée des sens en font une expérience sensorielle unique. Outre le moment du jeu, interaction unique entre écran et joueur, le jeu vidéo, encore jeune, est aussi une terre fertile aux évolutions technologiques. Des évolutions qui, au fil du temps, ont amené les concepteurs à voir toujours plus grand.

Ce désir de gigantisme est arrivé ces dernières années à son paroxysme avec un genre de jeu spécifique : le monde ouvert, ou *open world*. Le terme, un peu fourre-tout, désigne moins une mécanique ludique que la promesse d'un espace dans lequel notre évolution se fera librement, au gré de nos envies, affranchis des contraintes habituelles des objectifs et autres missions.

Seulement voilà : les espaces virtuels ne sont pas les espaces qu'ils représentent [1]. Les joueurs chevronnés le savent : tout n'est que *decorum*. Les villes de la série *Grand Theft Auto* (*GTA* pour les intimes), aussi minutieusement reproduites puissent-elles être, aussi proches puissent-elles être des grandes métropoles américaines qu'elles singent, sont aussi superficielles que la société qu'elles dépeignent. Le décor soigné d'une pièce de théâtre grandiloquente, sans spectateur, affranchie de toute structure narrative. Après tout, c'est normal : l'espace d'un jeu est régi par des règles strictes, celles de l'informatique et d'algorithmes mathématiques intransigeants. Il est matériellement impossible pour le joueur d'explorer

1. Adrien Rey, Architecte Diplômé d'État, dans le numéro 23 du podcast Ludologies « Et s'il y avait un pont entre jeu et architecture ? » publié le 10 janvier 2016, ludologies.tumblr.com

2. Samuel Rufat, géographe et maître de conférences à l'Université de Cergy-Pontoise, dans l'émission Le Grand Bain sur France Inter, « La ville dans les jeux vidéo », diffusée le 14 septembre 2013.

3. Juliet Fall, directrice du département Géographie et environnement de l'Université de Genève, dans l'émission Planète Terre sur France Culture, « De Peter Pan à Tintin, géographie des pays imaginaires », diffusée le 30 septembre 2015.

l'intérieur des nombreux gratte-ciels de la tentaculaire Los Santos, terrain de jeu de *Grand Theft Auto V*, tout simplement car cet intérieur n'existe pas. Pour des raisons techniques d'abord, puisque modéliser l'intérieur de milliers de bâtiments aurait un coût colossal. Ce dernier serait d'ailleurs superflu, dans la mesure où ces intérieurs n'auraient pas d'utilité narrative ou ludique. En effet, l'ADN de *GTA* est avant tout de parcourir l'espace offert au joueur au volant d'une palanquée de véhicules, et se prête donc mal à la visite d'appartements virtuels.

Gardons *Grand Theft Auto V* sous la main : la carte topographique du jeu, outil adopté depuis les débuts de la série pour orienter le joueur dans des espaces urbains et péri-urbains de plus en plus grands, est un condensé de la Californie moderne, contenu dans une île d'une superficie de 80 km². Au sud, on trouve Los Santos, métropole fourmillante caricaturant Los Angeles, et mimant à l'identique certains monuments, certains quartiers entiers. Puis au nord s'étend le Grand Senora Desert, qui imite le Sonoran Desert.

Ce sont ici deux exemples majeurs de lieux réels sur lesquels *Grand Theft Auto* s'appuie, et à des échelles plus réduites voire minuscules, le titre vient piocher dans les références à la « vraie » vie à des centaines de reprises. Ces références détournées, qui étoffent et solidifient un univers caricatural pour le rendre crédible, renforcent le sentiment de réalisme, d'univers vivant, autonome. Les personnages non-joueurs (PNJ), qui déambulent sur les trottoirs, conduisent à travers la ville, s'arrêtent au feu rouge et prennent le métro, participent à l'écosystème et l'alimentent. C'est précisément là que le bât blesse. Le jeu vidéo, malgré tous ses efforts, n'est pas vivant. C'est la raison principale pour laquelle les espaces virtuels ne peuvent pas être ceux qu'ils représentent ou caricaturent. Tout d'abord, le fait de ne représenter qu'une partie d'un lieu réel le rend de fait fictionnel. Dans le cas du précédent opus de la série *GTA*, qui se passait à Liberty City, jumelle maléfique de New York, des joueurs avaient cherché à établir la comparaison entre Manhattan et Algonquin [2], le jumeau vidéoludique du célèbre quartier New-Yorkais. Il s'est avéré qu'Algonquin, malgré une forte densité urbaine, ne correspondait qu'à 10% de Manhattan. Les créateurs ont donc délibérément décidé de sacrifier 90% de leur inspiration pour créer leur espace final. Un espace où se retrouvent agglutinés les symboles les plus célèbres de la grosse pomme. Ce sacrifice vise à rassurer le joueur sur l'espace dans lequel il évolue en faisant appel à l'imagerie que celui peut avoir du lieu représenté [3]. Même en n'ayant jamais été à New-York, un joueur reconnaîtra sans aucune peine dans la Rotterdam Tower de Liberty City, l'iconique Empire State Building. Ces icônes et cette imagerie sont véhiculées par le cinéma, un medium auquel le jeu vidéo, malgré ses tentatives, a du mal à se séparer franchement.

Ainsi, les leviers utilisés par les créateurs de jeux vidéo sont principalement liés à des constructions mentales implicites au joueur. Celui-ci, conscient d'être face à une œuvre de fiction qui par essence ne peut pas

4. Samuel Taylor Coleridge, écrivain, critique et poète, dans Biographia Literaria, 1817.

5. Partie de la conception d'un jeu vidéo consistant à créer l'espace du jeu, à la manière d'un architecte.

6. Samuel Coavoux, Hovig Ter Minassian et Samuel Rufat dans *Espaces et temps des jeux vidéo*, Edition Questions Théoriques, 2012.

7. Genre de jeu qui doit son nom au jeu Rogue, sorti en 1980, dans lequel le joueur, s'il mourait, recommençait à zéro dans un environnement généré procéduralement, renouvelant à chaque partie l'expérience du jeu, qui était de ce fait infinie.

pleinement retranscrire la réalité, met de côté son scepticisme. C'est ce qu'on appelle communément la « suspension volontaire d'incrédulité » [4], une « foi poétique » sans laquelle le jeu vidéo n'en serait pas là aujourd'hui. Ainsi, le joueur signe un contrat tacite avec le jeu, pour pouvoir toucher des doigts les promesses qui lui ont été faites.

Dès lors, le joueur reconnaît que ses excursions dans le cœur de Los Santos ne lui laisseront apercevoir que des morceaux épars de Los Angeles, et qu'il n'en verra jamais les espaces intersticiels, les lieux accidentels, inutiles, créés par le fil du temps et les changements dus à l'activité humaine. Il entre dans un espace figé malgré les allées et venues erratiques des PNJ. Tout comme ses trajets d'un bout à l'autre de la carte ne seront jamais monotones, les concepteurs du jeu ayant minutieusement dispersé sur le parcours des éléments architecturaux forts pour rythmer le voyage. Ces mécaniques, utilisées depuis des années dans le *level design* [5], permettent d'accentuer la crédibilité de l'espace, mais poussent le curseur du réalisme dans le sens inverse.

Encadrer mécaniquement les mouvements du joueur dans l'espace [6], c'est fermer la porte à toute forme d'expression organique. Une expression organique qui pourrait rompre la suspension volontaire d'incrédulité ou encore, plus rationnellement, faire bugger le programme informatique qui fait fonctionner le jeu.

Si les espaces vidéoludiques ne sont finalement pas aussi vivants que l'on pourrait en être convaincus manette en main, faut-il pour autant faire une croix sur une forme d'espace autonome et organique ? Difficile pour l'instant d'imaginer un épisode de *Grand Theft Auto* où l'espace et sa population gérés par des algorithmes seraient persistants et indépendants les uns des autres. Mais le reste de la création vidéoludique tend dans la direction de la création spontanée et presque aléatoire de l'espace. C'est la génération dite procédurale, ou les algorithmes, impossibles à évincer en matière d'informatique, créent un espace souvent infini en assemblant bout à bout des millions de possibilités d'espace. Pilier du *rogue-like* [7], la génération procédurale est aujourd'hui utilisée dans d'autres genres de jeu, comme le célèbre *Minecraft*. L'espace offert par *Minecraft* est souvent victime d'un abus de langage : on dit de lui qu'il est produit aléatoirement. S'il en était ainsi, l'espace serait alors chaotique et impraticable, truffé d'incohérences monstrueuses. La génération procédurale obéit donc toujours à certaines règles pour simuler le chaos organique de la nature. En résulte un univers cohérent, qui correspond aux logiques spatiales que nous connaissons, tout en prenant soin de procurer au joueur les ressources nécessaires à son épanouissement au sein de ce même espace.

Mais dépassons le simple artifice, aussi parfait dans sa machinerie fût-il pour donner le sentiment de la vie, et voyons plus loin : pourquoi cantonner le jeu vidéo à des espaces-temps possibles, crédibles, quand il permet bien plus ?

Pourquoi avoir peur de la force évocatrice d'un medium en expansion constante et désormais accessible à tous ? Si le jeu sait laisser une empreinte malsaine lorsqu'il est utilisé en tant que *mass media*, alors prouvons qu'il peut aussi faire l'exact contraire.

Ici et là, des créateurs s'éloignent des thèmes rabâchés par les *blockbusters* fleurissant chaque année, et prennent exemple sur les mouvements artistiques qui les ont précédés. Des titres comme *Lieve Oma*[8] s'abordent comme de petites fresques impressionnistes, capturant les instants anodins d'une vie qui ne ressemble plus à la nôtre mais qui est la nôtre. Ce sont ces jeux qu'il faut porter, et les espaces ludiques qu'ils déploient qu'il faut soutenir, et plus l'insipide soupe gangrenée de culture capitaliste servie chaque année par le même *triumvirat* d'éditeurs cupides.

« Ce dont nous avons besoin, ce sont des jeux qui n'imitent plus le réel, mais s'emparent de son essence. »

8. Lieve Oma, est un jeu vidéo indépendant développé par Florian Veltman. Il est disponible sur la plateforme de distribution alternative itch.io.

Note de l'auteur : Je tiens à remercier Bruno Pouget, diplômé de l'ENSA Saint-Étienne, pour m'avoir gracieusement fait parvenir son mémoire « Voyages au pays des polygones » et les nombreuses pistes et sources que son travail m'a permis de découvrir.

artiste • n. deuxième nom du métier dès que le processus* est exposé/publié/admiré. (note : dénigrer ce terme face aux journalistes* et aux habitants ; leur dire plutôt que l'architecte conçoit et construit avant tout pour eux.)

budget • n. m. terme ancien.

client • n. m. à la fois initiateur d'emploi et fardeau d'esprit créatif.

développement durable • n. m. mouvance actuelle et vendeuse dans laquelle il est important d'inscrire chaque projet, le but étant que l'édifice* consomme tout en générant de l'énergie via des technologies nouvelles. (note : prononcer le terme ainsi que « panneaux solaires » et « glocal : agir local, penser global » à chaque prise de parole sur un projet.)

édifice • n. m. phare urbain contemporain ; l'édifice joue avec le regard, la logique et l'entendement, plus rarement avec le toucher. Le projet de l'édifice peut être vu comme le point de départ de l'œuvre* muséale qu'est le processus*.

forme • n. f. ensemble des lignes fortes du dessin ; l'architecte la voudrait souvent pure. Une texture peut lui être appliquée en fonction du contexte. (note : aucune cohérence entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice n'est requise.).

gérer • v. tout contrôler ou du moins le faire croire.

habiter • v. action par laquelle des habitants viennent occuper, user et altérer l'architecture ; l'alarme et le pic anti-pigeon sont des dispositifs efficaces pour l'empêcher.

iwan • n. m. 1. vaste porche voûté ouvert du Proche-Orient. (note : s'en souvenir pour tous les projets dans cette région du monde.) n. pr. 2. (- baan) photographe à contacter pour les publications et la production d'œuvres* photographiques.

journaliste • n. personne à qui il faut tout expliquer car il comprend rarement - sauf quand il est dithyrambique.

kraft • n. m. papier sur lequel reproduire quelques croquis de synthèse de chaque projet. Nappes et serviettes en papier sont elles aussi très appréciées - et « muséables ».

logement • n. m. projet pour petits architectes ; le talent* n'est pas requis pour ce type de construction.

maquette • n. f. œuvre d'art permettant aux volontés et choix de l'architecte de prendre leur sens ; la maquette est un idéal à atteindre. (note : la maquette peut parfois être moyen de concevoir, essayer, communiquer le projet, mais plutôt dans une vision passéiste du métier.)

négociation • n. f. art délicat de la persuasion qui fait de l'architecte un homme politique.

œuvre • n. f. objet sculptural qui peut - doit - être observé. Les œuvres de l'architecte sont ses dessins, maquettes*, croquis, images et photographies des projets ; on les retrouve dans les musées. L'édifice matériel peut aussi être appelé œuvre. (note : ce dernier étant actuellement souvent très critiqué, il est préférable de se concentrer sur l'exposition du processus* comme œuvre architecturale.)

processus • n. m. Suite d'opérations et d'événements ayant lieu dans l'atelier de l'architecte et amenant à l'évolution d'un projet avant sa construction. Il forme un ensemble d'œuvres* à archiver en vue de l'exposer.

Qatar • n. pr. nouvelle domiciliation de l'Argent, de l'Emploi et du Défi Architectural. (note : prendre un billet d'avion et s'y faire des contacts le plus rapidement possible.)

réglementation • n. f. menottes de créativité, source de toutes les frustrations.

structure • n. f. domaine des ingénieurs. (note : toujours en compter dans son cercle, malgré les échanges houleux.)

talent • n. m. (en architecture) liaison particulière entre le cerveau et la bouche permettant des connexions étroites entre la production et le discours, et donc la conception d'œuvres*. Les architectes héritiers de ce don préfèrent le nom de *Bâtisseurs de la ville d'aujourd'hui et de demain*.

urbaniste • n. suffixe vendeur pour les architectes de talent*. (note : certaines personnes sont urbanistes de formation et de métier, éviter tout débat avec elles.)

ville • n.f. 1. feuille de brouillon à l'échelle 1 : 1. 2. grand mécène d'artistes* de la construction.

Wikipédia • n. pr. dictionnaire des noms propres toujours à la page ; l'architecte se dit accompli le jour où le site internet présente une page fournie à son nom.

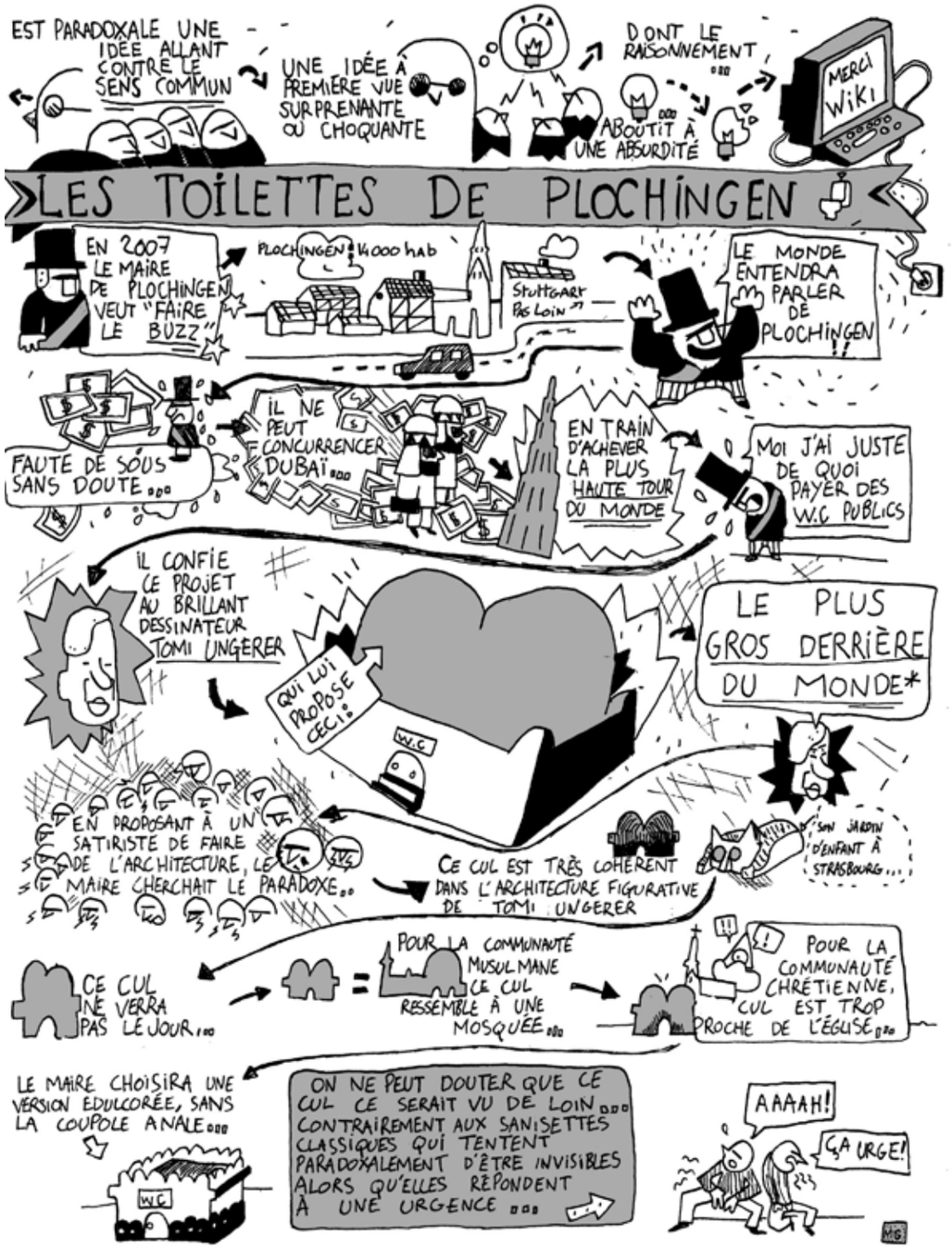
x, y, z • coordonnées de modélisation essentielles dans le travail de l'architecte, plus particulièrement dans celui du déconstructiviste. Grâce à elles peuvent être modélisées les idées que l'architecte n'a pas encore.

Abécédaire du starchitecte

Amélie Tripoz

Les toilettes de Plochingen

Martin Guillaumie



↑ Processus, 2013,
Simon Marini

Dans l’espace *inutile*

Mathilde Segonds

« L'hôtel du Rayon Vert a beaucoup changé. Quand on monte à l'étage on tombe sur un lieu assez étrange. Il y a de grosses barrières en béton peintes en rose saumon qui délimitent une espèce de cour, et sur le pourtour il y a une coursive pour accéder aux appartements. Il y a des chaises, pour s'arrêter discuter. Ça ressemble à un jardin intérieur et en même temps ça ne l'est pas. À cause des barrières épaisses qui encadrent cette placette. Pour y accéder il y a deux entrées, ce sont des sortes de marches, je ne sais pas comment décrire ça… Il y a une marche à enjamber en face de l'escalier par lequel tu arrives et une autre à l'opposé, de l'autre côté de la cour. Alors tu rentres dans le petit espace en triangle avec ces tables entourées de grosses barrières et autour, il y a aussi des petites séparations en béton pour diviser les jardinets. On trouvait que cet espace était un peu bizarre. On a demandé à la propriétaire. En fait, avant, cette courette n'existait pas, c'était percé, en un trou qui donnait sur la salle à manger à l'étage d'en-dessous. Ça faisait un puits de lumière dans les années trente. Pour des raisons de sécurité il a été rebouché et ça a donné cet espace, qui est une sorte de lieu où on ne fait que passer, on ne s'arrête pas. Avant les barrières énormes protégeaient, maintenant elles ne servent plus à rien. »

Léa, un soir de mars, à propos du Belvédère du Rayon Vert, Cerbère.

Les lieux sans fonction parsèment notre quotidien. Ils le rythment dans notre indifférence apparente.

Comment pouvons-nous aborder la notion d'inutile, aujourd'hui, où, pour des raisons engendrées par l'univers économique dans lequel nous sommes plongés par exemple, il est si difficile de l'expérimenter. L'inutile n'est pas le *rien*, il est quelque chose, il existe. Martin Heidegger note, dans une conversation avec Medard Boss, psychiatre zurichois, en 1963, que l'utile, est ce qui est « compris comme l'utilisable pratique à finalité technique immédiate, comme ce qui produit un effet quelconque avec lequel je peux faire du commerce et de l'industrie ». L'inutile serait donc, plus largement, une chose qui n'est pas source de profit, de gain direct.

Nous pouvons nous demander quelle forme il peut prendre dans les espaces que nos corps traversent.

Dans mon ancien appartement, refait à neuf, je me souviens de ce recoin de trente centimètres sur trente en face de la porte d'entrée. On ne pouvait rien y mettre, trop étroit pour tout et pourtant il était là. Bien repeint, tout propre. Parquet au sol. Nous nous disions qu'il avait dû apparaître suite à des transformations, que quelqu'un y rangeait son balai (étonnant, dans l'entrée…), ou encore que le bloc inaccessible (espace qui apparaît en rayures sur le plan de l'appartement) situé juste derrière devait contenir des tuyaux, des conduits nécessaires à l'aération des différents étages, et que les constructeurs avaient voulu minimiser cet espace non-utilisé pour vivre (j'entends « vivre » dans le sens habiter physiquement), donc, mais utile au bon fonctionnement de l'immeuble techniquement parlant.

Toujours privilégier l'espace de vie. L'espace où l'humain se meut.

Mais en croyant ajouter de l'espace à l'appartement, ils ont créé un espace de rien. De non-vie. Résidu d'un espace condamné par la logistique. Tout le monde le remarquait. C'est surprenant quand même, ce que cela provoque. Pourquoi nous questionnons-nous tant sur l'existence de ce type d'espace.

Pourquoi essayons-nous de le justifier ?

Nous avons tous nos espaces de rien. Il y a des coins de pièces, des appartements tout tordus où il y a des recoins d'inutilité. Il y a des lames de plancher plus utiles que d'autres aussi, et pourtant elles méritent bien d'exister. Alors, est-ce qu'un espace a le statut d'utile seulement quand il est utilisé ? Qu'est-ce qu'alors utiliser ?

Peut-être que poser le regard sur un emplacement c'est déjà l'utiliser. Je regarde un coin de la pièce devant moi en me disant qu'il n'a pas d'utilité, du moins, une qui serait réellement déterminée par Louise qui a aménagé ce studio. Il y a un tapis, un touret de câble en bois avec deux plantes posées dessus et une tenture au mur, qu'elle a disposés dans une tentative d'occuper matériellement l'espace de l'angle. Cela représente environ quatre bons mètres carrés. Nous ne le foulons jamais. Je le lui dis et elle me répond qu'en effet, « ce coin ne sert à rien, il pourrait aussi bien y avoir un mur ». Mais pourtant il est utile au regard, est utile à l'espace lui-même, utile à *faire espace*. Nous nous sentirions plus oppressées par exemple. Il est déjà quelque chose, donc, puisque c'est le regard se pose dessus qui fait qu'il sert. Ce coin d'espace en plus, ce coin d'espace non-fonctionnel est pourtant profitable à notre sensible, ici, le bien-être. Et je suis même certaine que si cet angle était obstrué par un mur, nous ne nous muerions pas de la même manière à l'intérieur du studio et que nos comportements s'en trouveraient modifiés. Il y a notamment l'impact physique direct dû au fait que nous ne rasons les parois que si nous y sommes contraints par le manque d'espace. Nous devons donc nous déplacer plus librement autour de cet espace-là que s'il y avait une cloison. Nos corps ont moins de crainte d'entrer en contact avec cette implacable surface dure, que Louise évoque, qui aurait pu exister. L'espace flottant devient marge de manœuvre. Cet espace en plus est relatif à une forme de liberté. (Il n'est pas étonnant que la première chose que l'on retire aux hommes emprisonnés soit cet espace *supplémentaire.* On ne leur laisse pas l'espace nécessaire à la vie, mais l'espace minimal nécessaire au corps pour survivre.)

Léa me parle d'une forme un peu différente d'absence de fonction, dans cet hôtel à Cerbère, celle d'un lieu devenu inutile avec le temps, avec les nouveaux besoins, les nouvelles règles d'architecture. C'est un puits au centre du bâtiment avec une cour intérieure en bas, qui a été obstrué au niveau de l'étage. Dans la courette ainsi créée, ils ont mis des tables, et des chaises pour que les gens s'assoient, pour tenter d'*occuper* l'espace, pour essayer de lui donner un autre statut que celui de dommage collatéral dans la mise aux normes. Mais l'espace ne fonctionne pas ainsi, les chaises sont décoratives, symptômes d'une fiction, d'un mensonge. Les gens, au mieux, le traversent. Pour couper, aller en ligne droite jusqu'à leur chambre.

Je me souviens enfin comment Perec, dans *Espèces d'espaces* (1974), parle d'une pièce étrange qui pourrait exister dans une habitation : « J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile, absolument et délibérément inutile. Ça n'aurait pas été un débarras, ça n'aurait pas été une chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ou un recoin. Ç'aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à rien. » A-t-on déjà vu une pièce dans une maison, destinée à rien ? Pas à stocker, ranger, s'isoler parfois, méditer, mais simplement à être vide. C'est dur d'imaginer. Un lieu à servir à rien. Comment y pense-t-on ? Y a-t-il une dimension ? Une couleur ? Un matériau ? Qui oserait financer des espaces à rien ? Est-ce envisageable ? Il y a eu des architectes pour optimiser au mieux, pour organiser l'utile, mais y en a-t-il eu pour ce type de conceptions ? Je veux dire, on pourrait imaginer des architectes qui seraient formés uniquement à penser un espace fait pour être vide. Et dans ce cas-là, comment pourrait-il être le plus vide possible ? Qu'est-ce que le vide d'ailleurs, matériellement ? Le blanc, le lisse ? N'est-ce pas notre mode de vie occidental qui nous fait dire ça ? Il faudrait, par ailleurs, aller étudier à travers le monde les différentes modalités du vide. Et même, vérifier si ce mot, ce concept seulement y existe.

Ainsi, je me demande s'il existe des espaces réellement *inutiles*.

D'abord, il serait sûrement possible de classer des lieux par ordre d'utilité, tenant compte de la fréquence avec laquelle on s'y rend, le type de tâche ou non-tâche qu'on y effectue…etc. Mais il y a toujours une *fonction* qui se colle à tout type d'espace. Même si cette fonction c'est d'être relégué aux oubliettes.

Ces lieux sans définitions, sans statuts, se dotent d'un aspect surnaturel lorsqu'on s'arrête pour y penser dans leur simplicité, dans leur complexité. Ils sont des sortes de failles dans le sens où ils faillissent à la tâche d'être *endroits* et sont des fissures au sein même de nos quotidiens. Ils y échappent tout en y participant, dans leur distance et leur retraite.

Ces espaces, imaginaires, comme la pièce sans fonction de Perec, ou réels, comme l'indéfinissable cour intérieure de cet hôtel, sont comme des replis dans l'écriture de l'environnement et échappent aux lois qui le régissent.

Je pense qu'il est bon d'entretenir ces aberrations, puisque l'espace sans fonction est résistance, échappe à la logique de rentabilité et il devient marge de manœuvre.

Devient marge.

Le grand-père chinois remis en liberté

Emmanuel Ferrand pour la Générale

« La directrice de l'école maternelle Rampal, dans le 3e arrondissement de Paris, a été interpellée vendredi et placée en garde à vue, pour " outrage et dégradation de biens publics en réunion ". Cette arrestation fait suite aux incidents qui ont eu lieu mardi entre des parents d'élèves et des policiers venus arrêter un clandestin chinois, lequel était venu chercher ses petits-enfants à la sortie de l'école, où ils sont scolarisés. Selon Brigitte Wieser, porte-parole du Réseau éducation sans frontières, des policiers avaient interpellé ce sans-papier mardi vers 18h dans un café appelé " Le Petit Rampal ".
Ils " n'avaient pas hésité à utiliser la violence physique et à asperger la rue de gaz lacrymogène pour disperser les parents qui s'opposaient à cette interpellation ".
Le grand-père chinois, emmené mardi en fin d'après-midi au commissariat du 2e arrondissement, a été remis en liberté mercredi, a précisé RESF. »

Source : l'Express, 23 mars 2007.

En cette fin d'après-midi du printemps 2007, j'ai été témoin direct de cette scène. Je me souviens de la Renault 19 blanche des policiers, roulant au pas dans la rue Rampal, puis s'arrêtant à l'angle de la Rue du Général Lassalle, face à l'école, juste devant le bar où patientait le grand-père en attendant la sortie imminente des enfants. Sur le moment, n'ayant pas réalisé la gravité de la situation, j'ai traversé la rue du Général Lasalle pour rejoindre l'atelier d'électronique que je partageais alors avec deux étudiants, et j'ai suivi la fin de l'affaire dans la presse. La Générale, dont le nom fait référence à l'adresse 10-14 rue du Général Lasalle dans le quartier de Belleville à Paris, était à l'époque une grande usine culturelle. Usine, puisque ce bâtiment fut en premier lieu une manufacture de chaussures, dans l'entre-deux guerres. Le propriétaire et les ouvriers, d'origine juive, furent victimes des persécutions du régime de Vichy et des Nazis. Dans tout ce quartier, des plaques commémoratives rappellent les rafles, particulièrement celles concernant des enfants. À la libération, le ministère de l'Éducation nationale a racheté ce bâtiment de quatre étages - plus de six mille mètres carrés - qui restera un centre administratif jusqu'en 1995.

Ce quartier périphérique de Paris a été de tout temps une terre d'élection pour les immigrés fraîchement arrivés. Après les juifs d'Europe centrale dans l'entre-deux guerres, se sont installés dans les années cinquante, des juifs tunisiens, et enfin des familles originaires de la région de Wenzhou (sud de la Chine), rejointes dans les années quatre-vingt par des réfugiés du sud-est asiatique (à l'époque la France accueillait des réfugiés en nombre conséquent). Je me souviens du magasin de tofu, rue Rampal, où l'on peut encore trouver cette préparation de soja dans ses formes fermentées les plus extrêmes.

De 1995 à 2005, ce bâtiment est resté inoccupé. Son « ouverture » est le fait de plusieurs personnes, artistes et intellos précaires, certains étant issus de ce quartier populaire, Belleville, d'autres issus de milieux plus favorisés, voire même héritiers au sens de Bourdieu. Mais à tous s'imposait la pression immobilière et le manque d'espace accessible à un prix raisonnable. Rapidement plus de cent personnes se sont retrouvées à y travailler de manière permanente, dans le champ artistique principalement (théâtre, arts plastiques, cinéma, musique, photographie, etc...) mais aussi social, en lien avec les associations du quartier, notamment celles impliquées dans le soutien aux sans-papiers. Structuré sur quatre étages, organisé autour de longs couloirs et d'un majestueux escalier en chêne en double hélice, cet espace était trop vaste pour que quiconque puisse avoir une vision complète de l'activité. Force est de constater qu'il n'y avait pas d'unité politique ni de direction clairement affichée. Certains ont saisi ces espaces gratuits et dérégulés pour y expérimenter une utopie libertarienne et des commerces plus ou moins licites. Mais globalement les dérives et les accidents sont restés marginaux, et, en deux ans et demi, un petit miracle a eu lieu, puisque de ce réseau d'acteurs sans réelle structure ni forme claire ont émergé quantité de propositions et de productions qui ont fini par retenir l'attention des acteurs institutionnels de la culture. La Générale était devenue un pôle important, ultra-réactif et libre, de la vie culturelle de Paris en même temps qu'un melting-pot improbable, avec des résidences et des expositions d'artistes venus des quatre coins du monde.

Fin 2007, lorsqu'il a fallu rendre le bâtiment à son destin immobilier (c'est maintenant un hôpital psychiatrique, particulièrement bienvenu dans l'est parisien, très peuplé mais dépourvu d'équipements), ce succès d'estime nous a permis d'entamer avec une certaine légitimité une (difficile) négociation avec les pouvoirs publics et de ne pas tout perdre. Les artistes plasticiens ont pu obtenir, via le ministère de la Culture de l'époque, des ateliers dans l'ancienne école de céramique à Sèvres, qui jouxte la manufacture de céramique, à l'extrémité de la ligne 9 du métro. Ainsi est née La Générale en Manufacture, colonie d'artistes à l'activité protéiforme et incongrue dans ce quartier bourgeois, calme et tranquille. L'aventure s'est terminée au tout début 2016, victime collatérale de la requalification de l'île Séguin (l'ex- site Renault Billancourt, le « Krak des ouvriers », selon Jean Nouvel, maître d'œuvre) en « Vallée de la culture ».

Une autre partie du collectif de Belleville, moins intéressée par la notion d'atelier et cherchant une prise directe avec la ville, a pu louer le rez-de-chaussée de la sous-station électrique Voltaire, 14 avenue Parmentier dans le 11e arrondissement de Paris, et démarrer ainsi La Générale Nord-Est. Construit au début du XXe siècle par l'architecte Paul Friesé pour la Compagnie de Distribution d'Electricité dans le but de desservir le quartier en courant continu via d'imposants transformateurs, ce bâtiment d'environ 500 mètres carrés au sol, bénéficiant de 9,5 m de hauteur sous plafond et conçu initialement pour refroidir ces machines, est rapidement devenu obsolète à la suite de changements technologiques. Après avoir été transformé en centre de maintenance, il était, dans les années avant notre arrivée, utilisé comme parking, pour un groupe électrogène de secours. La Mairie de Paris, propriétaire des murs, a donc bien voulu y effectuer des travaux de dépollution et de mise aux normes. Ces travaux n'ont pas altéré le patrimoine industriel remarquable, emblématique du moment ouvrier de cet arrondissement, où au fond de chaque cour on trouvait des artisans et des ateliers. Aujourd'hui la seule caractéristique notable du quartier est le fait de la communauté chinoise, fortement présente ici aussi, avec une activité centrée sur la confection.

L'arrivée dans ces nouveaux murs, en 2009 (après une phase hors les murs de plus d'un an), a impliqué, par la force des choses, un nouveau mode de fonctionnement. En dehors de quelques petits bureaux dédiés (graphisme, labo photo argentique couleur, montage vidéo, atelier volume...), il a été jugé préférable de laisser l'espace modulable et reconfigurable selon les projets. L'espace principal n'étant pas partageable, c'est le modèle de résidences courtes se succédant dans le temps qui s'est imposé. Les artistes invités le sont sur la base de gratuité, en principe pour y effectuer un travail

de création, la diffusion devant rester marginale, et libre pour le public. La Générale répond de ce fait au besoin criant d'espace de création et d'expression, rendu particulièrement rare dans Paris du fait de la spéculation immobilière. La Région Île-de-France, via le dispositif des « Fabriques de culture », soutient notre établissement associatif dans cette démarche.

Le bâtiment, ayant été laissé sans entretien pendant des dizaines d'années, est malgré tout très dégradé (et essentiellement impossible à chauffer). Un étage, laissé dans son jus, le toit terrasse, la cave, qui sont formellement hors du bail concédé par la Mairie, ont pu néanmoins bénéficier de notre action bienveillante. Une activité d'agriculture urbaine s'est naturellement greffée sur ces espaces squattés, créant un lien particulier avec le quartier tout en recevant de fait une validation de la part des services de la Mairie concernés par la végétalisation des toits, priorité affichée de la Maire de Paris, Anne Hidalgo.

Entre temps, sous l'égide de Jean-Louis Missika, adjoint chargé « de l'urbanisme, de l'architecture, des projets du Grand Paris, du développement économique et de l'attractivité », et par ailleurs sociologue étroitement lié au milieu de l'économie numérique, il se décide que, pour que Paris puisse garder son statut de « ville monde » aux côtés de Berlin, Londres où Shanghai, il faut lui donner une forte impulsion techno-positiviste. La Ville de Paris a donc décidé de se séparer de ce dernier vestige du patrimoine ouvrier et industriel du 11e arrondissement, où Paris se réinventait pourtant continûment, en l'incluant dans la liste des vingt-trois sites soumis à l'appel d'offre « Réinventer Paris ». Il s'agit de confier des sites à des conglomérats privés alliant investisseurs, promoteurs et acteurs sociaux sélectionnés, en principe, sur leur « mieux disant » économique, environnemental et social. L'ensemble de cette procédure a fait l'objet de vives critiques de la part des architectes et urbanistes. Il n'en reste pas moins que le site du 14 avenue Parmentier est celui qui a suscité le plus de propositions (plus d'une cinquantaine). Au terme d'une procédure de choix pour le moins obscure et chaotique, c'est le groupement Étoile Cinéma, allié à des limonadiers et en partenariat avec des organismes professionnels du monde du cinéma, qui doit reprendre ce site avec un bail emphytéotique de quarante ans, pour un projet qui donnera lieu à une destruction partielle du bâtiment accompagnée d'une surélévation. Nombreux sont ceux qui craignent que ce nouvel équipement ne constitue le chaînon manquant dans la dynamique de gentrification du 11e, celui qui manque entre le quartier de Charonne, où la quasi-totalité des bistrots et boutiques ont déjà été convertis en « bistronomie » post-moderne - la cuisine populaire y est revisitée et proposée, arrosée de vin naturel et de storytelling kitsch, aux classes « créatives » aisées - et le quartier Oberkampf, l'onéreux « haut lieu de la fête » et de la nuit parisienne.

Cependant l'aventure de La Générale doit continuer. Nous devrons donc probablement quitter le 11e arrondissement au terme de notre bail dans l'été 2017, et laisser la place à ce projet emblématique pour la ville de Paris. Nous sommes actuellement en discussion avec les services de la ville pour louer un nouvel espace dans le xe, dans un quartier en requali-fication, à proximité du square Alban Sartagne et de la toute neuve et luxueuse médiathèque Françoise Sagan, dans ce qui fut auparavant une prison pour femmes, fréquentée notamment par Louise Michel et Mata Hari. Nous avons l'espoir de nous y implanter de manière aussi pérenne que possible et de pouvoir jouer notre petite musique sociale loin des logiques de rentabilité.

À l'heure d'aujourd'hui, l'espace proposé nécessite divers aménagements et mises aux normes afin qu'une activité de nature culturelle puisse y prendre place. Les négociations actuelles portent sur ces aménagements, et les conditions d'un transfert que nous souhaitons préparer en amont. Concrètement, ce nouvel espace impliquera probablement une nouvelle adaptation de notre projet (par exemple la jauge n'est pas encore définie) mais sa configuration autorise en principe une continuation de nos activités recevant du public (spectacle vivant, musique, ateliers, conférences, culture populaire) aussi bien que l'accueil d'artistes en résidence, et ce dans des conditions que nous voulons meilleures (particulièrement sur le plan thermique). C'est l'occasion aussi pour nous de nous pencher collectivement sur des problématiques d'aménagement sous conditions de moyens faibles, ainsi que sur l'intégration dans un quartier encore populaire, en prise directe, par exemple, avec l'arrivée de migrants. Le square Alban Sartagne, à proximité de la gare du Nord et de la gare de l'Est, est un point de repère bien connu pour ceux, afghans ou autres, qui rêvent de rejoindre l'Angleterre et des pays du nord. Nous n'éluderons pas non plus la question de la gentri-fication, dont nous pourrions bien devenir un instrument malgré nous. Réussir à faire émerger une vision originale compatible avec ce faisceau de potentialités et de contraintes et la concrétiser ensuite, cela représente en fait un objectif assez enthousiasmant.

LUNDI 25 JANVIER 2016

Ici, La Générale fabrique, crée, recherche, invente,
sème, écrit, monte, cultive, montre, démonte,
désire, échange, éclaire, trouve,
entend, lit et voit.

C'est un espace de travail mutualisé, ouvert gratuitement
aux metteurs en scène, aux musiciens, aux associations, aux cinéastes,
aux jardiniers, aux textes, aux comédiens, aux tentatives,
aux ferments, aux danseurs, à la parole, aux typographes,
aux spectateurs, aux images, aux fictions, aux nourritures, au théâtre,
aux revues, au réel, aux écoles, aux scénographes, aux associations,
à la bande dessinée, aux curieux, à l'hybridation,
à l'imaginaire, aux arbres et au monde.

COMMUNIQUÉ

SUITE À L'APPEL À PROJET DE LA VILLE DE PARIS
RÉINVENTER-PARIS

Après l'annonce du projet *ré-inventer Paris*,
la Mairie nous a promis un nouveau logis.

Nous voulons que notre projet et nos actions
persistent dans un autre endroit.
Nous souhaitons que ce lieu ne soit pas imaginaire.
Nous avons réclamé une promesse écrite de relogement,
nous ne l'obtiendrons pas.

Nous attendons de visiter
des espaces compatibles avec nos besoins.
Pour partir, nous devons savoir où aller.

***

Nous sommes ce
levier déterminant pour que Paris reste une ville créative
dans un esprit « pirate *» et foisonnant.**

* Anne Hidalgo,
Paris qui ose
2015

La Générale veut encore et toujours fabriquer de la culture,
inventer ailleurs comme ici mais en plus chaud.

La Générale doit prendre ses nouveaux quartiers.

–

LE COLLECTIF *LA GÉNÉRALE*

MAIRIE DE PARIS

LA GÉNÉRALE
www.lagenerale.fr

îledeFrance

© La Société / La Générale 2016

doc 1. Plan de situation de la rue du Faubourg du Temple au sein du site inscrit parisien

POURQUOI RÉINVENTER PARIS ?

Nina Antin

Il suffit de faire un tour dans le cœur de Londres pour saisir l'immuabilité de notre capitale. Le choc des échelles, la cohabitation du patrimoine et des constructions contemporaines forment un décor aussi original et décomplexé que peuvent l'être les britanniques.

Malheureusement cette ville doit sa mixité urbaine avant tout aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale puisque c'est sur les ruines que se sont construits les gratte-ciel qui cohabitent aujourd'hui avec le patrimoine rescapé, nous n'irons donc pas jusqu'à envier une telle partie de son histoire. C'est alors le processus de redéveloppement de la ville qui en explique sa diversité puisque que celui-ci s'est fait de manière indépendante dans chaque quartier, sans planification particulière, créant ainsi une succession de séquences urbaines aux tissus totalement différents. Elle est également une ville dont les limites ne sont pas clairement définies, de plus, son industrie étant localisée en plein centre jusqu'à la toute fin du XX[e] siècle, les friches qui en résultent en font maintenant pleinement partie.

À l'opposé, Paris est une ville à l'organisation concentrique et son industrie s'est développée en périphérie. Son cœur dense est lui clairement délimité et identifiable. Il est caractérisé par la grande période de modernisation de la ville lors du second empire sous l'impulsion du préfet Haussmann qui a superposé le tissu ancien pittoresque parisien avec de grands boulevards reliant de nouvelles places dégagées, où prédominent une matérialité, une échelle et une organisation des immeubles en pierre de taille. Il en résulte dans la ville une grande homogénéité qui semble inaltérable, si bien que la capitale française a souvent hérité du nom de ville musée.

Ce cœur historique est surveillé de près par l'administration parisienne via son PLU[(1)] mais aussi par les services de l'État, en particulier l'Architecte des Bâtiments de France[(2)]. La quasi-totalité des onze premiers arrondissements, les seizième et dix-septième arrondissements soit 4400 hectares du cœur parisien, sont classés en sites inscrits.

À l'intérieur de cette emprise que l'on croit homogène, on peut passer, comme à Londres, d'un tissu urbain à un autre. Ils ne sont pas issus d'un développement indépendant mais plutôt d'un développement dans la continuité de l'urbanisation intra-muros : les faubourgs sont nés de l'urbanisation des terrains agricoles à la porte des villes.

1. Plan Local d'Urbanisme

2. L'architecte des Bâtiments de France est consulté dans le cadre de l'instruction des demandes d'autorisation d'urbanisme (un permis de construire, un permis d'aménager ou une déclaration préalable).

3. Données de la Direction de l'Urbanisme Service du Permis de Construire et du Paysage de la Rue

Les parcelles faubouriennes en ont hérité une forme étroite et en longueur et sont aujourd'hui intégrées à la ville bien que leur origine soit encore visible sur son cadastre. Les immeubles de ces quartiers dépassent rarement les deux étages, contrairement aux immeubles de la cité fortifiée dans laquelle les niveaux se grimpaient les uns sur les autres pour trouver du soleil. Dans les faubourgs, les habitants n'avaient pas eu à élever leurs constructions puisqu'ils disposaient de toute la place et du soleil souhaité à défaut de jouir de la protection du roi.

La rue du Faubourg du Temple est dans la continuité de la rue du Temple. Elle relie la place de la République au boulevard de Belleville à cheval entre les dixième et onzième arrondissements. Elle fait partie du secteur inscrit (cf. doc. 1), exactement au même titre, par exemple, que l'avenue de Wagram. J'en ai fait pour vous, le 23 mars 2016, un petit état des lieux, aidée des comptes rendus de la Commission du Vieux Paris (CVP) (cf doc. 2).

Puisqu'elle est peu connue du public, il faut présenter cette assemblée créée en 1897 sur une proposition du conseiller municipal Alfred Lamouroux, avec pour mission la préservation du patrimoine parisien. C'est une commission indépendante composée de cinquante-cinq membres, dont quinze membres élus par le conseil de Paris et quarante experts (des historiens de l'architecture, des architectes du patrimoine, des associatifs, des urbanistes, des critiques architecturaux). Elle est consultée par la Direction des Affaires Culturelles (DRAC) de la mairie de Paris sur les projets les plus sensibles d'un point de vue patrimonial que la CVP sélectionne parmi toutes les demandes de permis de construire et de démolir de la ville (respectivement 1455 et 71 en 2015[3]).

J'entame ma descente de la rue pavée.

Au numéro **129**, derrière une large façade régulière et un passage cocher monumental, typique des cours du faubourg du Temple, des hommes en gilets jaunes. Il s'agit du projet de rénovation des logements de la cour de la Grâce-de-Dieu par le bailleur social 3F. La CVP avait examiné en 2010 sa faisabilité. Elle avait émis un vœu contre le projet de « *surélévation du bâtiment sur rue, qui altérerait l'ordonnance régulière et l'échelle caractéristique du bâti du faubourg du Temple* ». Elle s'est également prononcée contre la démolition d'une maison datée de la fin du XVIII[e] siècle, située à l'articulation de la grande cour d'entrée et des prolongements de fond de parcelle, « *de façon à conserver cet enchaînement de cours d'échelle et de composition différentes* » .
La Commission s'est enfin exprimée contre le projet d'isolation par l'extérieur des trois bâtiments sur cour, datés de 1841, qui «*en ferait disparaître les niches, chambranles, pilastres et d'une façon générale la modénature de façades.* »

Le 1[er] mars 2011 la CVP a examiné une nouvelle version du projet.
Elle pris acte de l'abandon du projet d'isolation par l'extérieur des trois bâtiments sur cour. Considérant que le nouveau projet respectait les dispositions de la cour, la CVP a également accepté la démolition de la maison du XVIII[e] à gauche de la cour. Concernant la façade sur rue, en revanche, au vu du caractère imposant de la surélévation projetée, elle a demandé que l'éventuelle surélévation soit faite avec un retrait significatif, de façon à en limiter l'impact visuel depuis la rue et pour ne pas altérer l'ordonnance régulière et l'échelle caractéristique du bâti du Faubourg du Temple. Aujourd'hui on constate effectivement que le bâtiment sur rue a perdu son gabarit originel pour une allure plus proche des immeubles Haussmanniens de par ses deux nouveaux étages sous comble en couverture zinc.

Un peu plus bas, au **125**, le foyer d'Adoma s'est terminé il y a peu...
Il remplace un ancien hôtel meublé, qui, depuis 2002 avait été interdit à l'habitation dans le cadre du plan de lutte contre l'insalubrité. Le 20 décembre 2006, la CVP avait été consultée pour sa destruction, elle avait effectué toute une analyse sur l'immeuble encore debout. Voilà un extrait de son compte rendu :
« *Le dossier prouve qu'il est impératif de connaître la nature du bâti avant toute décision. Ici, les enjeux sanitaires et sociaux, incontestables, ont complètement occulté les enjeux patrimoniaux, tout aussi incontestables, compte tenu de l'ancienneté, voire de la rareté, des bâtiments existants. Il est souhaitable, que les sociétés d'économie mixte de la Ville de Paris, intègrent dans le processus de programmation de l'éradication de l'habitat insalubre, une véritable démarche d'identification, de documentation et d'évaluation patrimoniale de l'existant afin d'élaborer des choix de réhabilitation, de restauration ou de démolition en toute connaissance de cause* ».
Le souvenir de ce bâtiment est maintenant conservé dans les comptes rendu de la commission. Aujourd'hui le bâtiment a un rez-de-chaussée et six étages, il en comptait originellement deux.

Au numéro **97**, c'est une énorme dent creuse. Dans le cadre du programme de résorption de l'habitat insalubre, la CVP avait examiné le 15 octobre 2009 la demande d'avis préalable pour une destruction totale de l'immeuble XVIII[e] par la Société Immobilière d'Économie Mixte de la ville de Paris (SIEMP). Celle-ci avait « *regretté que l'état très dégradé du bâtiment daté du XVIII[e] ne permette pas sa conservation et sa réutilisation dans le cadre du projet immobilier de la SIEMP.* » La SIEMP a ensuite publié en mai 2013 un marché public pour un projet d'immeuble de quatorze logements et un local d'activités. Le projet a été remporté par RH+ architectes.

Un peu plus bas, à l'intersection avec la rue St-Maur, au numéro **179** on vient d'enlever l'échafaudage de la façade d'un nouvel immeuble de quatorze logements. Le 1er mars 2011, la CVP avait examiné la demande de démolition totale de l'ensemble de constructions de 1840 préexistant. Elle avait demandé à ce que « *l'immeuble qui sera construit en lieu et place de l'actuel bâtiment de trois étages sur rez-de-chaussée, ne s'élève pas jusqu'au maximum du gabarit autorisé, dont il résulterait un haut mur aveugle surplombant la maison voisine, simplement élevé d'un étage sur rez-de-chaussée* ».
Aujourd'hui on voit que cette recommandation n'a pas été respectée

par la SIEMP et que les six niveaux du nouvel immeuble écrasent bien le numéro d'à côté qui risque de très vite subir le même sort que son ancien voisin.

Au numéro **83,** on aperçoit des travaux à travers le porche. La cour intérieure est un immense creux. Au mur, un panneau indique la livraison pour le premier trimestre 2017 des Terrasses d'Opale par la société Coffim. Dans un style très méditerranéen, le promoteur propose un immeuble de six étages avec attique, comptant cinquante-sept appartements avec pour certains d'entre eux des terrasses privatives.

Enfin du numéro **42** à **45** de la rue, à l'angle de la rue Bichat, c'est l'achèvement du projet lancé par Paris habitat OPH et remporté par Alexandre Chemetoff. Quatre-vingt-onze logements sociaux, un parking de quatre-vingt-quinze places, une crèche de soixante-six berceaux et deux locaux commerciaux, entourant un jardin au cœur de l'îlot. Le 3 mai 2010, la Commission du Vieux Paris avait analysé la demande préalable de destruction de tout l'îlot Bichat-Temple et avait publié : « *Les membres de la Commission déplorent d'être mis devant le fait accompli alors que les premières acquisitions en vue de l'opération actuelle remontent à plus de deux décennies. C'est pendant ce laps de temps que l'immeuble du XVIII^e siècle sur rue - édifice le plus ancien et le plus important du site -, a été laissé sans entretien et s'est dégradé de manière irréversible. Si la Commission avait été consultée en amont elle aurait pu attirer l'attention du maître d'ouvrage sur la rareté de tels corps de bâtiments anciens « à sept travées » et demander la conservation de celui-ci dans le cadre du projet à venir. M. Jean-Pierre Babelon et plusieurs autres membres témoignent de leur indignation devant la disparition de cet édifice, dans ce quartier historique et s'interrogent sur l'utilité de la Commission. Les membres dénoncent par ailleurs la disparition de la mémoire artisanale et de la complexité du lieu dans une opération de table rase* ». Voici un extrait de ce que disait l'architecte lors d'une conférence en 2012 : « *On a gagné un concours de logements sociaux pour Paris Habitat pour faire un peu plus de quatre-vingt-dix logements, une crèche de soixante-cinq berceaux, des commerces et des parkings à l'angle de la rue Bichat et de la rue du Faubourg du Temple dans le 10^e arrondissement. Le concours, la faisabilité, le règlement combinés ne laissaient la place que pour une seule forme urbaine, compte tenu du programme, en occupant l'angle des rues. On met le maximum de parkings en-dessous, parce qu'à Paris ça rapporte de l'argent, et on fait une ouverture parce qu'il y avait un porche à cet endroit-là, et on est dans le Plan Climat de la ville de Paris donc on fait des logements qui répondent à ses exigences : on construit un bâtiment à ossature bois, avec des logements tous traversants, où non seulement ils sont traversants mais c'est le séjour et la cuisine qui le sont, on a de la production d'eau chaude et des capteurs solaires en toiture, etc.[...]Et puis ensuite il y a la Commission du Vieux Paris qui commence à s'intéresser à ce site alors que les choses étaient réglées, mais on y retourne quand même.*
Et puis on voit, il y a quand même une maison du XVIII^e qu'on démolit, un truc ici et là... Et tout ce à quoi on est attachés, le fait de garder les traces, de mélanger, etc. il n'en n'est pas question. Pourquoi ? On aurait fait moins de logements. Et puis ça réinterrogeait tellement le programme qu'on aurait perdu le concours. »

Aujourd'hui, je passe tous les matins devant cet immeuble en béton revêtu d'un parement de bois contre-plaqué censé représenter le nouveau tournant écologique de la ville. Et ce projet risque de faire exemple.

Il faut donc remettre en cause l'état actuel du PLU dans le tissu faubourien, dont l'architecture est beaucoup plus basse que celle du reste de la ville, si l'on veut éviter sa disparition. Il est certain que les maîtres d'ouvrages eux-mêmes ne contraindront jamais leurs constructions aux gabarits préexistants pour des questions de rentabilité. Pour conserver l'allure basse identitaire de ces rues il faudrait que le PLU interdise la surélévation des immeubles de faubourgs et qu'il impose que les constructions qui les remplacent reprennent un gabarit identique. Une contrainte comme celle-ci est déjà prévue dans le PLU et concerne les parcelles marquées par un liseré marron[4] sur le plan. Ne serait-il pas temps de marquer les rues faubouriennes de ce liseré ?

Le PLU doit être modifié, et ce, de manière radicale : le 22 avril 2015, le Conseil de Paris a approuvé la révision simplifiée du Plan Local d'Urbanisme de la capitale sur le secteur de la Porte de Versailles dans le cadre de l'Opération Triangle dans le 15^e arrondissement.

Cette délibération a pour objet de modifier le règlement d'urbanisme (autorisant une construction allant jusqu'à cent-quatre-vingt mètres de haut), préalablement à la réalisation du projet de « Tour Triangle » même si il n'a ni pour objet ni pour effet d'autoriser la réalisation des travaux.

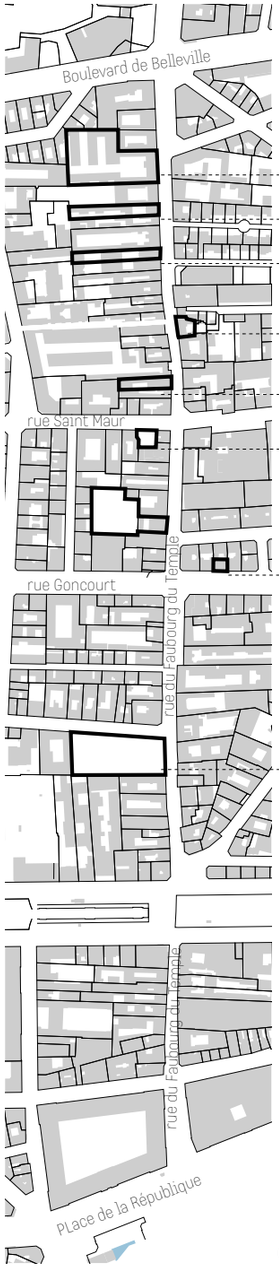
Des deux révisions citées pourrait résulter à Paris, comme à Londres, le côtoiement de plusieurs échelles architecturales. Alors pourquoi, plutôt que de tirer profit de son patrimoine, la municipalité préfère-t-elle « Réinventer Paris », référence à son appel aux projets innovants sur vingt-trois sites disséminés dans Paris ? Pourquoi ne pas avoir plutôt fait plancher les trois cent soixante-quinze équipes qui y ont participé sur l'avenir et la mise à profit des immeubles des faubourgs plutôt que de poursuivre de manière inconsciente leur lissage avec le reste de la ville ? Il est clair que la Commission du Vieux Paris est seul défenseur de cette cause face aux objectifs de logements de la municipalité[5]. Pourtant « *la perception que l'on a des choses est toujours influencée par les préoccupations et les préjugés de l'époque* »[6], il faut prendre du recul et se méfier de l'opinion courante.

On ne « réinvente » pas Paris comme les émissions culinaires « revisitent » le bœuf bourguignon. L'évolution de Paris doit être cohérente avec son évolution passée pour être fructueuse et pérenne.

4. Voir 'légende secteur de maison et villas' dans le PLU de Paris_ règlement_atlas des plans de détail.

5. Programme Anne Hidalgo « Paris qui ose » p.46 : 10 000 logements supplémentaires chaque année à Paris, 30% de logements sociaux en 2030.

6. Charlotte Ellis, Londres portait de ville, Paris, Editions DATAR. P.23 : À propos de la destruction systématique des rues bordées des terrasses géorgiennes ou victoriennes d'après-guerre pour laisser place à des programmes de logements sociaux qui ont depuis « posé plus de problèmes qu'ils n'en ont résolus ».



129 Rénovation des logements de la cour de la Grâce-de-Dieu

125 Destruction d'un immeuble insalubre, construction d'une résidence sociale

119 Restructuration de 3 bâtiments à usage de foyers de logements

88 Échafaudage. Les commerçants parlent d'une réfection de la charpente

97 Dent creuse suite à la démolition de 3 bâtiments de commerce et d'habitation

179 Démolition totale de constructions érigées autour de 1840 pour construction de 14 logements familiaux et 1 local d'activité

15 Échafaudage sur la façade pour ESPR, maçonnerie, peinture, couverture

43-45b Destruction de l'îlot Temple-Bichat, construction de 90 logements, d'une crèche municipale de 66 berceaux, d'un parking 95 places et de 600 m² de commerces en RDC.

doc 2. Plan de repérage des parcelles en travaux le long de la rue du Faubourg du Temple, le 23 mars 2016

129

125

129 rue du Faubourg du Temple, 2010, © DHAAP / ville de Paris, photo Marie-Jeanne Dumont

125 rue du Faubourg du Temple, 2006, © DHAAP / ville de Paris, photo Marc Lelièvre

97

97 rue du Faubourg du Temple, 2009, © DHAAP / ville de Paris, photo Pascal Saussereau

179

179 rue Saint-Maur, 2011, © DHAAP / ville de Paris, photo Christian Rapa

83

43-45b

43-45 rue du Faubourg du Temple, 2010, © DHAAP / ville de Paris, photo marc Lelièvre

L’architecte est mort… …vive l’architecte !

Antoine-Frédéric Nunes

Cet article s’inscrit dans la préparation de l’exposition Banques, Immobilier, Fonds élaboré en co-commissariat avec Nicolas Michelin qui sera présentée à la Manne (11 rue des Petites Ecuries 75010 Paris) en septembre 2016.

L’architecte est un entrepreneur. À ce titre il est celui qui entreprend, qui initie et qui réalise. Il n’est ni un pur esprit ni un collaborateur docile. Il entend et voit le monde se plaçant au centre des différents intérêts et choisit là où il veut mener ses missions. Comme tout entrepreneur il doit non seulement s’insérer dans un environnement économique, social et culturel mais également - et c’est nouveau - construire son propre système de production.

À travers l’architecture je réfléchis sur le monde. Il aurait pu s’agir de la philosophie, de l’art ou de la politique, mais j’ai choisi l’architecture en ce qu’elle est une synthèse, structurée dans l’espace, au service de la vie des hommes. Cette réflexion me tient loin des dogmes, qu’ils soient graphiques ou intellectuels. Elle me demande chaque jour d’observer sans relâche les mouvements, les mutations, le devenir des choses, au-delà du temps présent. Dans un pays où l’on sent frémir de la société toute entière le besoin de renouveau, j’en appelle à tous ceux qui veulent agir face aux observations suivantes.

Le manque de liberté et la paupérisation du métier dont se plaignent les architectes, il faut le dire, se vérifient non seulement par la réduction de leurs missions de projets mais aussi par leur situation économique - qui, elle, tient paradoxalement à la façon dont ils exercent leur métier ! Comment peuvent-ils encore travailler sur des programmes insatisfaisants pour les habitants et les usagers, sur des concours toujours plus restreints ou se voir déposséder de missions techniques et de ne plus se voir reconnaître leurs compétences techniques de bâtisseurs ?

Macro économiquement, partout où s'impose le tout libéral, des difficultés sont rencontrées. Le profit et la capitalisation sont en constante progression[1] quand l'économie peine à donner un emploi à chaque Français. Dans notre société néolibérale, pour les puissances financières et politiques, les freins au profit sont des obstacles à éliminer. Ces entraves sont nos idées, notre projet de société, nos règles communes, nos lois, nos habitudes.

La valeur ajoutée des architectes est principalement une valeur intellectuelle à vocation culturelle, sociale et historique difficilement quantifiable en une valeur marchande. On rémunère ainsi plus facilement les plans et les aspects techniques alors que la synthèse, le projet en lui-même et son devenir dans le temps, ne sont pas à proprement parler rémunérés. Ainsi les contraintes de cet ordre sont difficilement acceptées par les maîtrises d'ouvrages (publiques ou privées) quand elles ne servent pas leurs intérêts. Pour comprendre la situation dans laquelle se trouvent de nombreuses sociétés d'architecture, il faut parler de leur contexte économique qui lui, étrangement, ne renvoie que très peu à l'architecture.
La locomotive économique de la commande publique (logement social et marchés publics de construction), de la promotion immobilière et de la construction privée semble depuis longtemps grippée pour les architectes.

L'activité économique du monde de la construction et de l'immobilier connaît aujourd'hui une croissance régulière, les majors de la construction se portent relativement bien[2]. L'instabilité systémique du casino mondial de la finance favorise les investissements[3] dans les biens intangibles comme la pierre, dont bénéficient majoritairement les programmes de bureaux et dans une moindre mesure le secteur du logement dans les investissements immobiliers[4]. Le coût des logements reste, lui, à un prix historiquement haut[5] au bénéfice de la spéculation, des investisseurs et mécaniquement du marché de la construction. Dans le même temps les architectes ont vu entre 2008 et 2013 leur revenu moyen passer de 41 139€ /an à 33 234€ /an en 2013[6].

Quand on compare le poids économique des sociétés d'architecture par rapport aux différents BET (Bureaux d'Études Techniques), qui étudient eux aussi la conception technique du projet, l'écart est incommensurable. Le métier d'architecte est devenu en France un métier d'artisanat littéralement explosé en plusieurs milliers de petites structures, phénomène qui s'est aggravé depuis 2007[7]. L'éclatement des sociétés d'architectes fragilise leurs compétences et leur poids face aux acteurs du bâtiments, aux bureaux d'études et au-delà face aux différentes maîtrises d'ouvrages (publiques ou privées).

Quant aux marchés publics, source importante de commandes pour les architectes, ils sont en pleine mutation juridique par l' entrée en vigueur en avril 2016 par l'ordonnance du 23 juillet 2015[8]. Les appels d'offres et les concours d'architecture se déroulent de plus en plus dans des procédures négociées, comme les Partenariats Public-Privé (PPP), ou dans des marchés de conception-réalisation. Ces nouvelles règles assouplissent le recours à ces procédures pour les acteurs publics et affaiblissent une fois de plus loi MOP (Maîtrise d'Œuvre Publique) relativement favorable aux architectes. Ces nouveaux outils d'investissements publics, en plus de donner aux élus le droit de reporter sur l'avenir les investissements qu'ils ne peuvent pas faire maintenant, laissent les architectes pour compte dans ce processus. Ces derniers, devenus co-contractants d'une entreprise privée qui remportera le marché, perdent leur totale indépendance en ce qu'ils sont contractuellement liés à la maîtrise d'ouvrage par une entreprise ou consortium privé (banques et investisseurs, entreprises de construction et prestataires de services). Aujourd'hui Vinci, Bouygues et Eiffage se partagent 92% des plus gros contrats PPP[9].

Enfin les derniers remparts à l'affaiblissement de l'activité des architectes sont législatifs. L'obligation de recours à un architecte pour le dépôt du permis de construire[10] et pour assurer la conformité du résultat en est le dernier bastion. Le travail des architectes se concentre de plus en plus dans des missions de pré-exécution, encouragées par des outils comme le BIM (Building Information Modeling)[11], permettant de mieux maîtriser la conception, les coûts et les délais en amont du chantier. Dans ce contexte l'architecte n'est plus un bâtisseur.

> *« Un barrage contre le Pacifique, écrivait Marguerite Duras, on ne peut pas barrer le Pacifique, on ne peut pas barrer des pulsions économiques, on ne peut pas barrer des conditions de production, il faut ruser avec tout ça. »*[12]

La création du XXI^e siècle est une création des moyens : à la réflexion sur la forme architecturale dont s'occupent sérieusement les architectes s'ajoute une réflexion sur les moyens. En réalité elle ne s'y ajoute pas vraiment, elle s'y substitue progressivement. Nous le savons, les conditions contractuelles et le programme façonnent déjà la forme architecturale. Nous sommes passés, d'une recherche sur la forme architecturale et urbaine pure à une recherche sur la pratique architecturale elle-même. Les architectes persistent pourtant à glaner ça et là des mandats, jouant de leur sublime, courtisans du politicien ou du promoteur pour travailler dans des conditions difficiles où les moyens leur sont souvent confisqués.

Dans le contexte actuel, je crois profondément au rôle social de l'architecte. Il y a à mon sens deux thèmes majeurs qui doivent être investis dans la mutation forcée du métier. Premièrement il faut travailler sur l'élaboration même de la commande en jouant sur les règles économiques du projet et secondement sur la transformation du métier vers une pratique généraliste et hybride.

1. Un élément essentiel dans l'apparition d'une nouvelle pratique tient à la capacité des architectes à se regrouper, à se fédérer en réseaux, et à concentrer dans leurs mains suffisamment de compétences pour peser au milieu de toute cette mécanique et pouvoir prendre des risques importants. Ces regroupements tendront à former des collectifs, des sociétés d'études techniques et d'ingénierie ou même des sociétés immobilières. Tentons de réinventer l'atelier pluridisciplinaire à travers un réseau de partenariats. Les architectes ne peuvent plus être isolés les uns des autres et aspirer à démontrer individuellement leur talent.

1. En 2000 le PIB de la France atteint 1485 milliards d'Euros pour atteindre 2113 milliards en 2013. Source : Insee

2. Vinci réalise 40 milliards d'euros en 2013 +4.4% , Eiffage 1.26 milliards +1.6, alors que dans le même temps sur 2012-2013 le marché global se contracte de -2.2%. Pour exemple Vinci Construction voit entre 2014 et 2015 son résultat net augmenter de 10,7%. Source : vinci.com le 4 février 2016.

3. En 2014, 21,9% des acquisitions immobilières le sont par des fonds d'investissement, 16,3% par des assureurs, 14,4% par des foncières, 11,3% par des promoteurs, le reste par des acteurs publics, SPCI, POCI ou autres. Source : CBRE et Immostat.

4. 23,8 milliards d'euros investis en 2014. Moyenne annuelle des 10 dernières années : 16,1 milliards. Si on prend depuis la crise de 2008 pour l'année 2009 les investissements immobiliers sont passés de 7,2 à 23,8 milliards. Source : Cushman et Wakefield.

5. Depuis les années 2000, le prix des logements en France sur une base de 100 corrigé par l'inflation est aujourd'hui de 175. Source :Insee et S&P (Standard & Poors).

6. Source : Les Echos du 30.11.2014 Les architectes en crise, Myriam Chauvot.

7. On en comptait 700 en 1983, 5.900 en 2007 et 9.300 en 2013. Seulement 8% de ces agences comptent plus de 7 salariés.

8. Issus des lois successives sur le financement privé d'équipements publics : du 2 juillet 2003, l'ordonnance du 17 juin 2004, de la loi du 28 juillet 2008, de la loi du 17 février 2009 puis de l'ordonnance du 23 juillet 2015 (traduction à l'échelon national de la directive 2014/24/UE du parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 sur la passation des marchés publics, abrogeant la directive 2004/18/CE).

9. Source MAPPP Mission d'Appui Aux Partenariats Public-Privé.

10. Pour toute construction supérieure à 150 m².

11. Le Building Information Modeling (Modélisation des Données du Bâtiment) est un outil de gestion et de communication des données relative au projet de construction. Le BIM est une interface entre les différents acteurs du bâtiment (Entreprise, BET, Architecte, etc...).

12. Paul Chemetov, Conférence donnée à l'ENSAL le 3 décembre 2012.

Ce regroupement stratégique est également porteur d'une nouvelle répartition de l'énergie déployée dans la prospection de projets et de commandes. Prenons par exemple le coût du temps perdu au sein d'une agence. Aujourd'hui les architectes travaillent régulièrement à perte : préparations d'appels d'offres ou de candidatures infructueuses, concours perdus, projets avortés, participations à des études non rémunérées... Ce travail à perte est très important : les sommes de ces heures perdues sont autant d'éléments qui permettent de reconsidérer l'utilisation de cette énergie car, s'il s'agit de remporter un marché ou un concours dans lesquels les conditions de production ne sont pas satisfaisantes, l'architecte est perdant sur tous les plans. Il doit maintenant mettre ce temps dans la recherche et le développement d'autres types d'initiatives.

2. Le second élément d'une mutation de la pratique du métier réside dans la prise du pouvoir économique. Il s'agit de s'impliquer dans l'économie du projet afin de changer la donne. Prendre des décisions dans un contexte économique de crise systémique tient en grande partie au fait de savoir si nous détenons ou non le pouvoir économique.

Juridiquement le pouvoir économique est l'un des éléments majeurs pour établir la responsabilité de l'une ou de l'autre des parties. En tant que consommateurs, nous détenons le pouvoir économique, c'est-à-dire que nous décidons de la répartition et des postes de dépenses que nous souhaitons privilégier. De cette manière l'État ou des sociétés privées qui vous obligent à dépenser plus vous retirent une part de votre pouvoir économique. Prendre le pouvoir économique c'est se doter d'un pouvoir décisionnel. Il s'agit d'aller là où les professionnels de l'immobilier sont déjà pour proposer une alternative crédible qui garantira, en échange d'honoraires décents, une architecture anti-spéculative qui tournera les bénéfice au profit des habitants.

Cette prise de pouvoir peut se faire de manière directe ou indirecte, c'est-à-dire avec un investissement personnel dans un projet immobilier ou en s'appuyant sur des structures publiques ou des partenariats privés. Il s'agit alors de prospecter, de trouver de nouveaux terrains, de repérer des situations urbaines à réhabiliter ou à requalifier : sans biens fonciers, pas de projet. Il peut également s'agir d'opérations de promotions immobilières qui ne se font pas à cause de l'insuffisante rentabilité de l'opération (pas assez de bénéfices dégagés). Il y a là un espace pour les architectes. Des villes sinistrées comme Saint-Étienne ou Mulhouse ont besoin d'architectes moteurs.

Un premier exemple est ce que fait récemment Nicolas Michelin à travers Voluma. En tant que SCIC[13], elle n'a pas vocation à dégager de bénéfices, elle n'est pas margée, elle paie simplement les salaires et les frais de fonctionnement. Cette SCIC permet de rentrer dans l'Économie Sociale et Solidaire (ESS)[14]. En partenariat avec un promoteur et Ingrid Avot de l'agence A-Tipik (spécialisée dans la gestion d'opérations d'habitat participatif), ils vont commercialiser un ensemble de vingt logements à Dijon. Voluma s'appuie sur des acteurs locaux comme la société d'HLM de Dijon, la municipalité et la SEM[15] de Dijon propriétaire du foncier.

13. Société Coopérative d'Intérêt Collectif. Ouverte aux architectes, autorisé par l'Ordre des Architectes. Elle bénéficie d'une fiscalité particulière et peut accéder à une TVA à 5.5%. Un promoteur ou investisseur privé vendra lui son terrain/bien immobilier avec un taux de 20% de TVA. Source : Servicepublic.gouv

14. Le concept d'Économie Sociale et Solidaire (ESS) désigne un ensemble d'entreprises organisées sous forme de coopératives, mutuelles, associations, ou fondations, dont le fonctionnement interne et les activités sont fondés sur un principe de solidarité et d'utilité sociale. Ces entreprises adoptent des modes de gestion démocratiques et participatifs. Le profit individuel est proscrit et les résultats sont réinvestis. Elles bénéficient d'un cadre juridique renforcé depuis 2014 par la loi n° 2014-856 du 31 juillet 2014. Source : economie.gouv.fr

15. Societe d'économie Mixte d'aménagement de l'agglomération Dijonnaise.

16. Source : Crédit Foncier

S'est alors ouvert une marge importante pour la conception de ces logements où l'architecte maître d'ouvrage indirect façonne la commande, ses conditions financières et contractuelles. Au-delà de ces aspects il s'est offert la possibilité de dessiner de grands logements avec de grands volumes jusqu'à 5 m de hauteur pour des prix au mètre carré proche des 1200€ à la construction et de 1900€ à la vente. Pour comparaison le prix moyen du mètre carré de logement neuf à Dijon se situe entre 2040€ (pour des situations géographiques loin du centre) et 2885€ [16] (pour le centre-ville). Sont en cours des projets à Sceaux, Flagny et Varennes-sur-Seine.

Dans d'autres pays d'Europe comme la Belgique ou la Suisse, les architectes cherchent également à transformer leur pratique bien que les contextes économiques soient relativement différents. Un second exemple est un projet de quatre-vingt-quatorze logements à Nyon des architectes Mangeat-Wahlen. Dans ce cas les architectes ont monté une SARL en partenariat avec une société de planification de projet qui a virtuellement acquis le foncier et les droits à bâtir. Ils ont fédéré autour d'eux un réseau de professionnels du bâtiment (ingénieurs structure, un BET, un acousticien...) tous prêts à travailler à risque en contrepartie d'un contrat important si l'opération réussissait. Les architectes se sont indirectement transformés en maîtres d'ouvrages avec une implication financière directe. Lors des études préalables au dépôt du permis de construire, ils ont bénéficié d'une très grande liberté formelle et programmatique. Ainsi l'opération compte des studios de plus de 30 m^2, des prestations très élevées (espaces, matériaux, façades) qui assureront une durabilité à l'édifice. Le projet a ensuite été soumis à un appel d'offre d'entreprises et un appel d'offre d'investisseurs. L'architecte retourne alors le rapport de force et maîtrise ses conditions de production. Le chantier s'est ouvert en mai 2016.

J'en appelle en quelque sorte à un jeu d'équilibriste : d'un côté la prise de pouvoir économique, de l'autre une répartition plus égale des moyens à destination de l'amélioration du cadre bâti. En tant qu'architecte nous devons nous interdire de dégager de la capitalisation et du bénéfice « vide » c'est-à-dire de limiter au maximum la part non investie dans la qualité de la construction au service des futurs habitants, usagers ou propriétaires. Que ce soit par l'intermédiaire de SCIC ou d'autres structures. Juridiquement les architectes doivent envisager l'utilisation de baux emphytéotiques ou des baux à construction s'ils ne peuvent accéder à l'achat d'un bien foncier. Le jeu ne fait que commencer.

En tant qu'architectes, notre habilité à jouer des contraintes est comme partout ailleurs une intelligence à construire. L'art de la synthèse et encore une fois sollicité pour réfléchir sur nos moyens. L'architecte a aujourd'hui et plus que jamais un grand rôle social à jouer. Non pas simplement comme exécutant de la commande mais comme un élément moteur de la possible transformation du cadre bâti et urbain. Enfin la création architecturale a cela de particulier qu'elle est l'art de transformer. Elle se doit de réinventer ses moyens de production. Nous entrons dans une période nouvelle, une période d'instabilité qui va voir émerger et se structurer de nouvelles formes du métier d'architecte.

Combat, pour une agence d’architecture

Hugo Chevassus à propos d’Est-ce ainsi

Les propos qui ont généré ce portrait ont été recueillis au dernier étage de l’École Nationale Supérieure d’Architecture de Saint-Étienne (ENSASE) dans un premier temps, et sur une terrasse de la rue Bichat, à quelques pas du Canal Saint-Martin, à Paris.

Nous sommes à une époque où l’on entend encore à la télévision française : « Le Parlement européen reconduit aujourd’hui l’autorisation accordée à Monsanto d’exploiter le glyphosate, un pesticide reconnu cancérigène par l’OMS, pour une durée de sept ans. »

1. Création d'une salle d'eau pour M. & Mme Silly, 27620 Coupigny, 2006

2. Miroir pensant de l'agence OMA, AMO est un laboratoire d'architecture créé en 1999 : « L'OMA reste voué à la réalisation des bâtiments et des schémas directeurs, AMO opère dans des zones au-delà des frontières traditionnelles de l'architecture, AMO interagit dans les médias, la politique, la sociologie, les énergies renouvelables, la technologie, la mode, la conservation, l'édition et le graphisme ». Site web de AMO. Consulté juin 2016.

3. « Maybe, architecture doesn't have to be stupid afterall. Liberated from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything - a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything. » Rem Koolhaas, AMO-OMA and &&&, Content, Taschen, 2004, p. 20.

4. Madame de Staël, Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, t. 2, 1817, p. 268

« Tu vois, ce bâtiment, il a coûté des millions, autant de millions qui sont à chaque fois une opportunité manquée de modifier la réalité, dans un sens ». La pratique de l'atelier parisien Est-ce ainsi, dirigé par Xavier Wrona, redéfinit de manière alternative le métier d'architecte pour nous rappeler ce qu'est l'architecture et ce qu'elle n'a cessé d'être : une opportunité factuelle de façonner notre réalité.

De sa formation influencée beaux-arts, son éducation mâtinée du rosicrucianisme parental et marquée au fer rouge par les figures de Bataille et Pasolini, Xavier Wrona voit la production d'objets artistiques comme *« un moyen de s'articuler à toutes les questions en suspens, qui constituent l'existence quand on l'envisage de manière philosophique ».*

Tombé amoureux de l'histoire de l'art de manière absolue au lycée, grâce à un couple d'artistes chez qui il construira ensuite son premier bâtiment [1], il dévisage cependant la figure solitaire de l'artiste, « et le risque de devoir peindre seul devant sa toile pendant trente ans ». Il intègre l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Rouen en 1995 et, très vite, l'architecture devient « un territoire de questionnements artistiques » : une prolongation de ce qu'ont été ses intuitions sur un mode de fonctionnement artistique, une réflexion sur ce qu'est l'art lui-même, c'est-à-dire une question. Il faudra, selon lui, « tester les capacités de ce médium » pour modifier le réel et pour « s'interroger sur sa propre histoire ».

Naturellement, il en vient à se passionner pour l'histoire de l'architecture qui développe autant de « liens avec les planètes qu'avec les proportions du corps ou la politique ». Il part simultanément à la découverte des travaux de Rem Koolhaas, « le seul contemporain qui à la fois construit, écrit sur l'état de la réalité et est une source d'intérêt » pour lui. Xavier comprend que la production de bâti est une modification du réel, et qu'il s'agit alors d'instrumentaliser l'architecture et ses moyens de production pour optimiser cette fonction. Il lui faut enquêter sur le parcours de ce qu'est être architecte en inventant de nouveaux mode de structures, à l'image du think tank AMO [2], dirigé par l'architecte hollandais, qui convoque différentes discipline au service de l'architecture. Car celle-là même, libérée de l'obligation de construire, devient un mode de pensée indépendant : « une discipline qui lie les relations, les connexions et les effets, le diagramme de la totalité. [3] »

Madame de Staël écrivait que « toutes les différentes classes des défenseurs de la Révolution pouvaient, à quelques égards, préférer le chef dont l'illégitimité même était une garantie, puisqu'elle le plaçait en opposition avec les anciennes doctrines politiques [4] » ; de la même manière, Xavier se revendique marxiste et prêche en faveur d'une pratique dans l'illégitimité : « il faut travailler à un endroit où tu es en danger ». Car travailler dans un environnement *a priori* étranger, extrinsèque, c'est mettre des cultures en friction ; entrechoquement fertile de connaissances. Tiraillé entre l'art et l'architecture, son « ennui des artistes du marché » l'encourage à enfoncer le clou sur sur sa pratique hybride. Une situation d'illégitimité toujours plus acerbe mais d'autant

5. « Est-ce ainsi que les hommes vivent », strophe d'un poème issu du Roman inachevé de Louis Aragon, Gallimard, Paris, 1956.

plus intéressante, en direction d'une architecture totale.

L'aube de son parcours se dessine dans diverses agences de province, « celles qui modifient massivement le réel », loin de l'entre-soi parisien. Il y observe les paradoxes complexes de la pratique professionnelle : une économie sinueuse et dépendante des prestataires et de la commande. Il ouvre alors sa propre agence Est-ce ainsi en 2006 à Aubervilliers.

En convoquant Aragon [5] dès le choix du nom, l'agence s'est structurée comme une question posée à l'architecture à travers le culte du doute, réfutant toute forme affirmative. Une sorte d'hybridation AMO/OMA made in Paris. « Est-ce ainsi était la volonté de faire exactement ce que j'ai toujours fait à l'école », somme toute, enquérir le réel. L'énergie déployée dans chacun des projets témoigne de sa passion fanatique, fidèle en tous points à celle qu'un étudiant développe au long de son apprentissage.

L'atelier a commencé par une histoire de *pauvreté*. Sa pensée primitivement artistique trouve enfin son écho dans une structure non pas intéressée par une *simple* production d'objet mais par les formes de production elles-mêmes. Accidentellement nécessaires, les premiers projets de l'atelier sont menés pour des clients qui n'avaient pas d'argent. Alors comment travailler à moindre coût ? « Ne pas faire payer de TVA au client en ne dépassant pas un bloc honoraires de 27 000€ » : il est bien possible d'agir de manière effective sur les modes de production. Chez Est-ce ainsi, l'enjeu n'est pas de faire de *beaux* projets (objets) : la beauté découle de la structuration de l'agence, qui elle-même prédétermine la production concrète. Ces petits projets aux budgets inquiets permettaient de questionner le sens premier de ce qu'est une fenêtre, un robinet, une chasse d'eau, « tous ces réservoirs d'action potentiels où agir pour modifier le réel », les déplaçant loin des labels environnementaux excessivement chers, des « arnaques pour placer certains produits et pas d'autres ». Voilà comment il faut « casser la mécanique » inhérente au métier d'architecte, en cela que nous ne sommes pas des « agenceurs de choses qui sont prédéterminées pour des raisons pas forcément louables ». Partir à la (re)conquête d'une échelle de construction où les architectes ne vont plus, la plupart de ces derniers considérant timidement ces événements détachés d'un processus de projet plus vaste.

Ces projets dans leur nombre étaient d'une écologie socialement risquée mais économiquement fertile, alors que la plupart des agences d'architecture débutent de nos jours par trois ans de pertes, toutes empressées de manger le même pain de la commande publique : beaucoup, beaucoup, beaucoup de réponses aux appels d'offres sans ne jamais rien construire. Xavier s'empresse de citer Patrick Bouchain qu'il a invité lors d'un cycle de conférence à l'ENSASE l'hiver dernier : « Lorsqu'il y a la queue à la boulangerie, je vais ailleurs ».

Ces architectes qui ont commencé dans l'antichambre de la reconnaissance, eux, construisent peut-être de gros projets aujourd'hui. Mais, et c'est tout à son honneur, Xavier préfère « avoir fait cinq salles de bains, à gérer les voisins,

6. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Folio, 2006.

les clients, les entreprises, plutôt que d'avoir imprimé du papier qui partait à la benne ».

Donc, l'enjeu d'Est-ce ainsi est de « faire penser » l'architecture, qu'elle devienne une figure de *pensée non verbale*[6] à travers une somme d'« essais construits ». L'identification lauréate de l'atelier par l'Album des Jeunes Architectes et Paysagistes (AJAP) en 2010 fut quelque chose de « magnifique et destructeur » à la fois : magnifique puisqu'elle ouvrait les portes de la commande publique face à laquelle l'enjeu premier de l'agence ne faisait malheureusement pas le poids. Le premier concours public déchire et *met au défi* l'approche marxiste de la profession : aujourd'hui, la production de bâti n'est plus gouvernée par la pensée architecturale, mais par la pensée économique. « Si l'architecture est ce qui met en ordre le réel, comme le pensait déjà Bataille, et bien aujourd'hui, l'architecture c'est le néolibéralisme ». La production de bâti ne participe plus de la modification de la réalité en tant que pur outil économique, et délivre des objets qui se regardent dans le miroir.

Rétrospectivement, les architectes n'ont pourtant jamais aspiré à livrer de beaux bâtiments, mais plutôt des « maquettes de l'ordre du monde ». Ils ont toujours considéré les paradigmes qu'engendre la pratique, tous ces « cadres conceptuels » dont ne fait nul doute partie l'économie, qui dérivent aujourd'hui vers une pensée esthétisante et rentable.

Selon, Xavier, deux types d'architectes praticiens définissent aujourd'hui l'architecture. D'une part, ceux qui travaillent dans un cadre préétabli, à la fois héritage d'une pratique en mouvance perpétuelle et témoin d'un contexte sociopolitique précis. Ceux-là qui ne posent pas de questions au cadre de la production de bâti, mais qui parviennent à « sublimer un taux de contraintes absolument terribles, comme Lacaton & Vassal, par exemple ». D'autre part ceux qui, comme Xavier, sont manifestement plus motivés à « agir sur le cadre lui-même, pour en proposer d'autres », aussi parcimonieux soient-ils. À cheval entre art et architecture, toujours, car questionner la méthode relate parfois aujourd'hui « d'une démarche presque artistique, alors qu'historiquement, c'est ce qui a fondé l'architecture ».

Est-ce ainsi cultive cette indétermination spectrale. Au départ, chaque projet puisait ses fondations dans un livre de manière protocolaire. « Chaque livre est une hypothèse de compréhension du monde qui donne un cadre théorique » dans lequel travailler. Cette approche foucaldienne démarque la pratique d'une architecture intelligente de celle en quête de recon-naissance. En témoigne la bibliothèque de l'agence n'abritant pas moins de mille ouvrages (véritable autel de la connaissance pour un étudiant en architecture) ; mille armes pour comprendre le monde. Travailler sur le cadre, c'est forger « un discours générateur d'espace et de questions de chantier », sans jamais tomber dans un discours de légitimation. « C'est un travail de recherche ».

Dans un monde où « le fait d'avoir des idées est de plus en plus menacé », les écoles semblent à ce titre les derniers « refuges de la pensée » encore partiellement préservées d'une course au profit. Déjà enseignant durant son diplôme, aux côtés de Libero Andreotti, lui-même ancien élève de Chomsky, il avait connu là un glissement de l'histoire vers la politique, s'attachant à l'idée que « l'architecture n'est qu'un moyen pour aller vers des questions politiques ». Depuis 2015, il dirige l'un des studios de quatrième année de l'ENSASE « Architecture as a Political Practice ». Les étudiants travaillent sur un programme similaire (centre culturel et de recherche), mais individuellement contraint par un système politique : la pensée du projet doit se faire à la lumière d'une forme de pouvoir, d'un modèle économique. En résultent des architectures pensées à travers le royalisme, le fascisme, l'anarchie, la république, l'oligarchie… L'enseignement de l'atelier établit que le pouvoir a toujours enfanté l'œuvre, et que « si on enlève le pouvoir de l'histoire de l'architecture, il n'y a plus d'architecture », ou peut-être « quelques pages sur le mouvement moderne », bien que largement de mèche avec l'État.

L'architecture n'est pas qu'une création de bâti, c'est une « conséquence de certaines valeurs structurantes d'une société », un prisme hanté par son époque. Une époque, la nôtre, où la valeur théorique ou symbolique d'une œuvre ne trouve aucune vérité dans sa valeur marchande ; seule la tangibilité des bâtiments suffit à doter l'architecture d'investissements colossaux de la part des promoteurs. Le rêve d'une société éveillée est mort. Invité au Japon, en Inde, aux Émirats et aux États-Unis, Xavier fait sillonner ses croyances d'une « potentielle refonte du réel dans sa totalité » et les confronte à d'autres cultures, d'autres modes de pensée. En résulte une grande connaissance de ce que *pourrait* être le monde, atout immédiatement déprécié face aux grands de la construction : le chiffre d'affaires annuel d'Est-ce ainsi s'élève à 50 000€.

De la cécité d'une société attachée à l'immédiat, à la facilité, vouée à une assistance de plus en plus généralisée, une « énorme farce dans laquelle nous sommes tous complices », Xavier développe un rapport très intime à la pratique du métier d'architecte. Il continuera de le décortiquer à travers une thèse, qu'il conduira aux côtés de Pierre Caye dès cet automne ; nouvel essai qui célébrera les dix ans de son agence. Simultanément, il s'engagera dans un partenariat inédit avec l'atelier d'architecture MWAH, basé à Vernon et porté par Étienne Lemoine, avec lequel il travaillera à créer un nouveau type d'agence.

Nous ne pouvons que lui souhaiter bonne chance pour la suite et de continuer à se poser toutes ces questions ; que sa rage d'artiste continue de donner sur l'architecture comme une fenêtre sur la cour.

NAVIGUER POUR L'ÉTERNITÉ

Carlos Solano

À propos de L'Arche Russe, Alexandre Sokourov, 96 mn, 2002

L'Arche Russe (2002), film tourné en un unique plan-séquence, est une œuvre qui exige absolument tout à la vie, qui voudrait ne jamais s'arrêter, qui, comme tout être, éprouve l'épouvante de sa propre fin. Sans pudeur ni crainte, Alexandre Sokourov exige au plan, unité visuelle de base au cinéma, de se dilater à l'infini, d'accueillir en lui un impressionnant éventail de gestes, espaces, sphères et nappes temporelles diverses. Par-dessus tout, le film actualise l'idée qui voudrait que toute la dynamique formelle d'une œuvre, qu'elle soit filmique ou architecturale, musicale ou littéraire, résulte de la façon dont celle-ci négocie l'emploi du continu et du discontinu. De facto, toute création s'interroge sur les paradoxes structurants de la monstration et de la dissimulation, du vide et du plein, du lisse et du strié.

L'Arche Russe représente une réponse majeure à cette tension esthétique. Sokourov s'intéresse aux puissances formelles et à la continuité spatio-temporelle du plan-séquence à l'intérieur d'un espace qui, par nature, relève au contraire de la compartimentation et de la fragmentation : le Musée d'art de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, et, par extension, toute forme muséale, retrace, ordonne et discrimine les objets symboliques d'une mémoire collective. Articuler ces deux modalités de la représentation, l'eurythmie et la segmentation, sera tout l'enjeu premier du film ; éprouver l'Histoire, la rendre visible et sensible, son enjeu royal.

D'abord, implicitement, la conception architecturale du Musée de l'Ermitage représente pour Sokourov un raisonnement de type filmique : il s'offre généreusement comme répertoire de gestes, foyer illimité d'images, lieu où les zones de passage se propagent, site où les galeries entrent en conflit, fraternisent, s'opposent, se nourrissent les unes les autres. Compartimentées, superposées, lointaines : l'ensemble des salles du musée s'agencent, s'allient et se raccordent, dédale où chaque trajectoire est ouverture sur une lecture différente du plus grand musée du monde. L'Ermitage est pour Sokourov un laboratoire de survivances, une extraordinaire machine optique, un problème majeur de cinéma.

Le sujet apparent de L'Arche Russe s'organise autour de la flânerie d'un individu à travers les différentes époques de l'Histoire de la Russie : ses déambulations se déplient à l'intérieur de la monumentalité architecturale de l'Ermitage, où les salles ne cessent de se multiplier, les passages de se répandre à l'infini, et où le personnage croise sur son chemin les figures politiques et artistiques qui ont jalonné l'Histoire russe. De Pierre le Grand à l'impératrice Catherine II, en passant par le poète Alexandre Pouchkine, la population de L'Arche Russe est une extravagance figurative, une constellation d'anachronismes. Rythmée, interrompue, brisée, l'errance du narrateur, sujet contemporain, s'entrechoque à ce faisceau de fantômes qui s'agitent dans les nombreux couloirs et salles du palais, où se tiennent des conversations mondaines et des grands bals.

Le sujet réel du film engage la construction d'une image visuellement capable de décrire les mécanismes qui activent, organisent et défont la mémoire ; c'est par les moyens de la continuité, que Sokourov traite la mémoire en pure plasticité spatiale et matérielle. Pour y parvenir, le film sollicite tout ce qui dans la conception architecturale de l'Ermitage relève de la structuration discontinue et lacunaire : les seuils ou les zones de passages, apparaissent autant comme des lieux de surgissements que comme des frontières où les corps disparaissent à jamais.

Construit sur une marche perpétuelle à travers l'Histoire de la Russie, le film institue dans les espaces limitrophes du musée ce moment où l'individu s'avoue sans repères, ce point crucial où les croyances s'effondrent. Sans rien abîmer à son dynamisme, les formes intersticielles comme les escaliers monumentaux, les antichambres, les jardins, les souterrains, tous ces espaces où l'on n'expose pas, constituent des points de rupture symboliques dans le déploiement du plan-séquence ; ce sont des aires où l'invariable de l'Histoire devra basculer dans l'incertain, se perdre dans un immense champ de possibilités. Enclines à l'introspection et à l'indéterminé, toujours ici et ailleurs, ces territoires-raccords rythment une flânerie endeuillée à travers les fantômes de l'Ermitage.

L'écran noir inaugural emblématise ce principe. Quintessence de l'informe, de l'insituable, cet espace noir est traité en lieu de tous les possibles, en promesse, en origine du monde : la condition qui permet aux images d'advenir. Du noir absolu commence à surgir une voix, celle du narrateur, celle de la caméra, qui nous livre en ce début de film l'aveu d'une amnésie, d'un traumatisme : « J'ouvre les yeux et je ne vois rien. Je me rappelle juste un grand malheur. Tout le monde tentait de s'échapper. Impossible de me rappeler ce qui m'est arrivé ». Immédiatement après, le regard se laisse emporter par le mouvement étourdi et vacillant : envahi par une foule agitée par l'ivresse des bals impériaux, le regard pénètre dans les coulisses du musée où les décors baroques, les fontanges et les fourrures pompeuses semblent annoncer que l'Histoire s'apprête à se re-jouer, à se re-présenter. Traitée en pur théâtre, donc, en scénographie construite sur du simulacre et de l'artifice, la mémoire confirme sa dimension spécifiquement plastique et modelable. La voix-off du narrateur, porte-parole d'un présent dont nous faisons, nous spectateurs, indissolublement partie, institue une distance à l'égard de l'image, un intervalle historique. Ce hiatus fondamental n'oublie pas de nous rappeler que le présent, à la manière de notre regard ici, observe le passé et avance avec lui, ne cessant de franchir des seuils et d'abandonner sur son chemin des espaces, des scènes et des lieux.

L'Ermitage est donc ici traité en cimetière ou, mieux, en mausolée où les spectres de l'Histoire officielle resurgissent et nous fixent, où l'on savoure la grandeur et décadence d'une Russie qui fut, ou qui aurait pu être. Cet espace muséal prend la forme d'une toile-deuil où se déplie la complexité du passé d'un peuple habité par ses délires, par ses triomphes, par ses angoisses. Très vite, L'Arche Russe dresse en ce sens, dans cette tension difficile et enivrée entre le présent et le passé, une grande fable théorique chargée de nous rappeler que toute image, quel que soit son support, sa fonction, son usage, renvoie obligatoirement à d'autres, antérieures à elle : que toute image est au plus profond d'elle-même hantée par celles qui l'ont précédé.

« Partir, voyager, sauver l'Europe et le monde

Le film dégage à ce titre quelque chose de très tragique dans ce qu'édifier, organiser, composer, créer veut dire. D'une part, Sokourov questionne frontalement la conception muséale dans le rapport problématique que celle-ci entretient avec la spatialisation désordonnée et inévidente de la mémoire et nous rappelle finalement que dans cette invention architecturale se matérialise concrètement un théâtre de l'absence. Absence d'abord d'un patrimoine artistique qui appartient au passé et qu'on exhibe comme des reliques à préserver de l'oubli. Absence ensuite d'une vision du monde qui fut et d'un héritage intellectuel qui ne se manifeste qu'au travers de la dimension auratique, presque fantomatique, des œuvres d'art et de leurs créateurs.

L'exigence plastique et théorique de L'Arche Russe atteint son sommet dans la dernière séquence du film. La caméra termine son parcours en abandonnant l'espace du musée pour une image qui s'élève en pure abstraction : on y devine une tempête océanique, un horizon flou, régulier, entaché par un rideau de pluie et de brume. Un trucage, un instant rêvé, presque. La voix du narrateur, qui s'agrippe à cette vision, nous mène de l'apparence et l'artifice de l'Histoire vers son essence, vers sa nature même : « Quel dommage que vous ne soyez plus là. Nous allons embarquer. Ici est la mer, et nous allons naviguer pour l'éternité ».

L'éternité donc, l'insaisissable, le paradoxe d'un présent, administré par des régimes où gouverne la spéculation sur l'avenir, voué de manière galopante à l'oubli du passé. L'Histoire ne serait rien d'autre que cela : une odyssée portée par le fracas de l'océan, une force de déplacement, une libération.

Il faudra faire le tour

Turquie / Arménie 2015

Cette série a été réalisée pendant le tournage d'un film documentaire autour de la frontière entre la Turquie et l'Arménie.

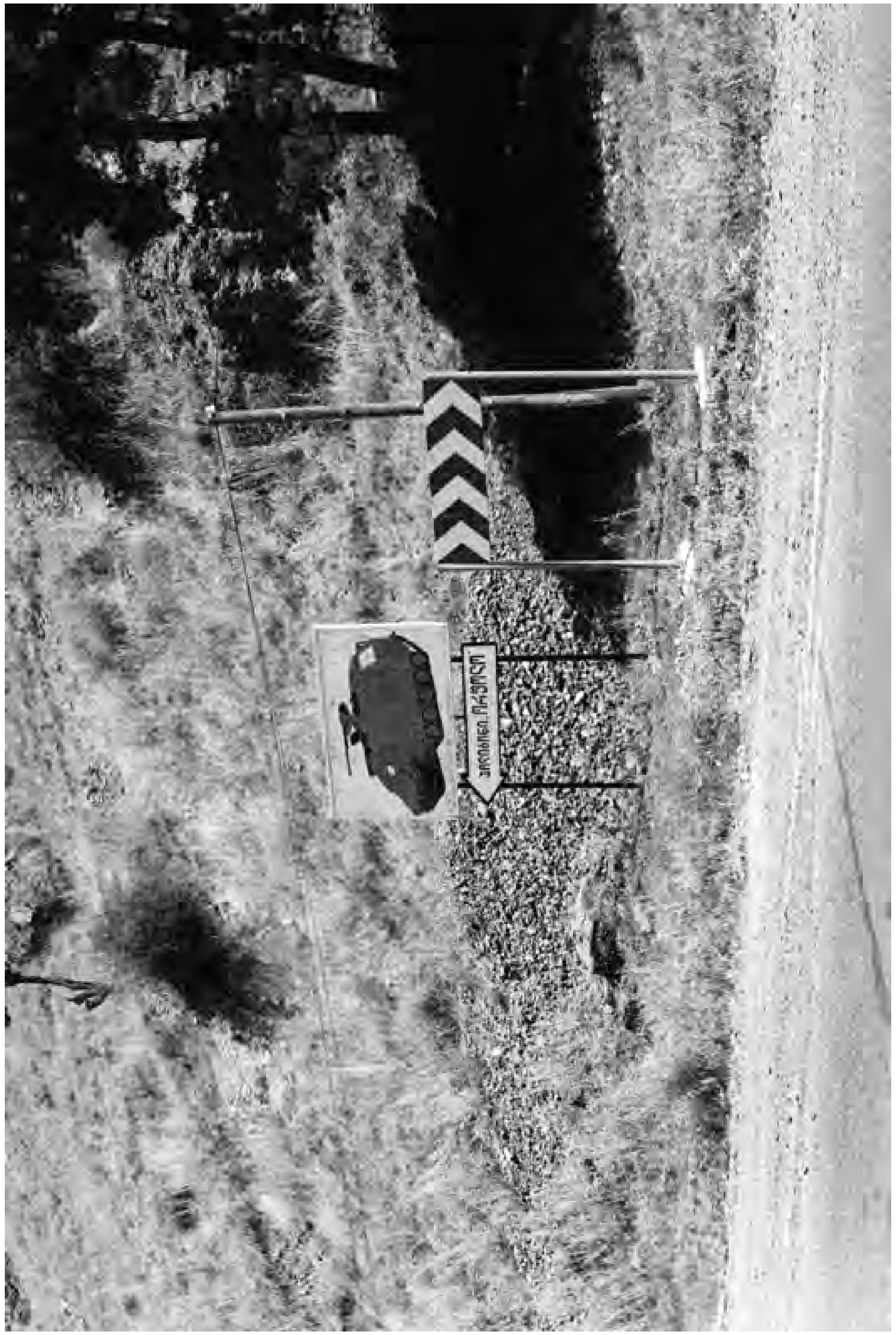
Depuis 1994, cette frontière est fermée et sous surveillance militaire. Le seul moyen de passer est de traverser la Géorgie. En effet, tous les ponts qui permettaient de franchir la rivière, frontière « naturelle », ont été détruits.
Ces photographies cherchent les symboles d'une cohabitation visible entre les deux pays, malgré leur opposition historique.

Certaines images réunissent en un même cadre Turquie et Arménie mais sont à réinterroger, au regard des représentations concrètes du détour imposé (postes-frontière, pont brisé…).

Les Arméniens regardent de loin le Mont Ararat (ici photographié depuis Yerevan), situé en Turquie, tout comme Ani, la première capitale arménienne. Le problème qui continue d'opposer l'Arménie et la Turquie est en grande partie celui du territoire : la revendication de mêmes régions par deux États, et donc la contestation de la frontière. La région se compose de paysages vides et de « liens » brisés. Toute figure humaine est volontairement exclue car le problème de la frontière concerne les gouvernements, et non plus les habitants de la région, fatigués de se haïr mutuellement.

« Présentées en dyptiques, les photographies mettent en miroir les deux territoires, plutôt que de les opposer. »

Diane Lentin



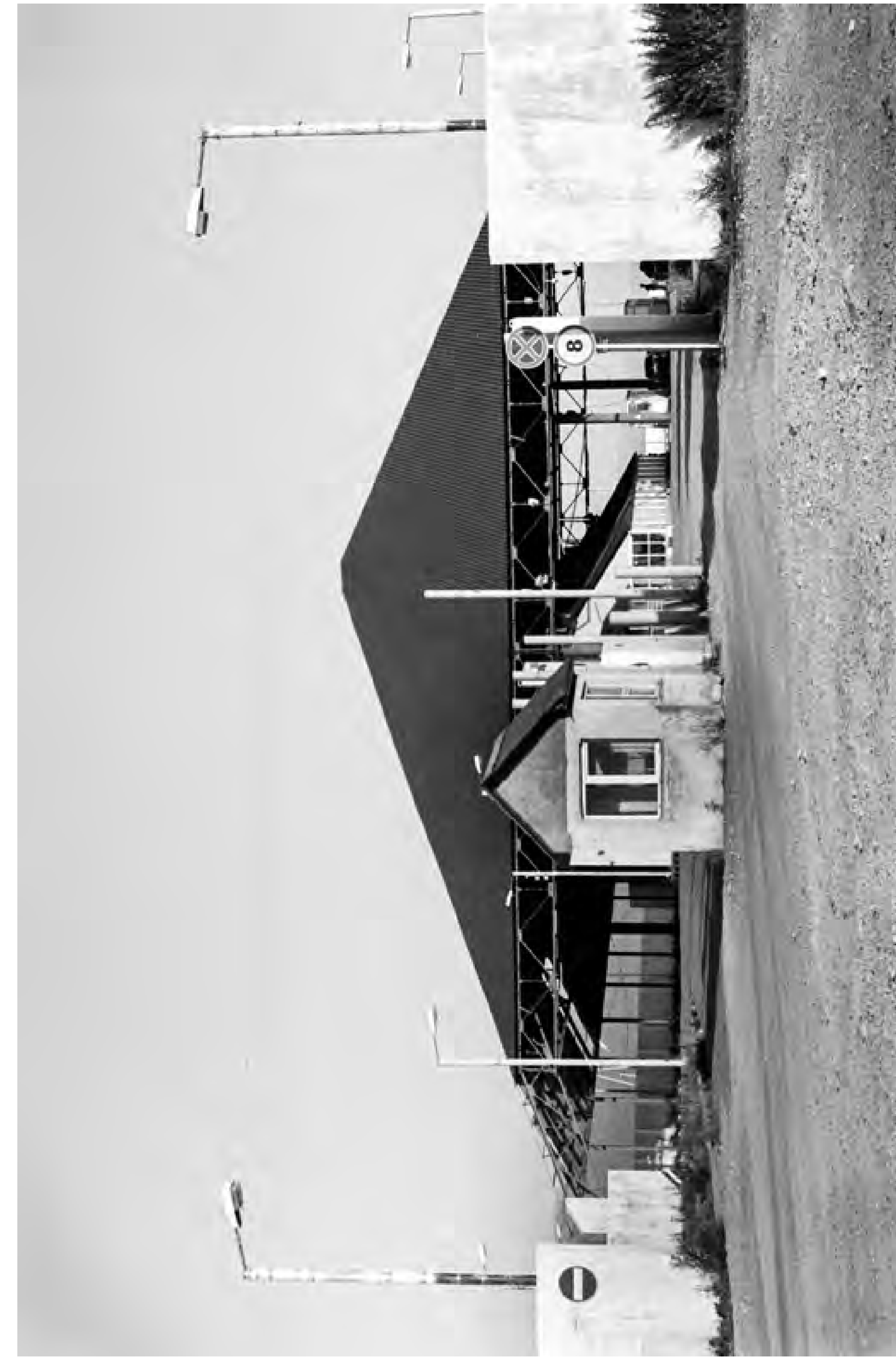


fig. n°3 - octobre 2016

fig. n°3 - octobre 2016

Crise du son moderne

Pierre Bujeau, à Gaby

C’est ma passion pour la musique qui m’a poussé aux portes de l’acoustique. Si je n’envisage pas ce domaine rationnellement, c’est que son histoire est partiellement sensualiste. L’objectif principal de l’acoustique rationnelle est de restreindre la résonance à son plus faible état, car elle dénature le son et rend les mots insensés.

Cependant, la résonance englobe les expériences musicales, oriente les plus beaux chants, façonne les architectures les plus incroyables, en ceci, l’acoustique peut être sensualiste. La fascination que procure la réverbération dans une église, ou l’écho en face d’une falaise n’est-elle pas aussi importante que le sens du discours ? Selon Anne Pierre Jacques de Vismes, musicographe et homme de lettres, les mots existent pour articuler les sons, et donc les résonances. Si la musique se trouve être le langage divin accordé à l’homme, certains estiment que la résonance s’apparente aux voix des Dieux et de l’au-delà.

Ainsi au Mali, les Dogons imaginent l’écho de la falaise de Bandiagara comme la voix des esprits se trouvant au plus profond des failles et répondant aux incantations des vivants. Les rituels animistes, gestuels et musicaux, sont donc établis autour de ce phénomène sonore. En Sardaigne, un chant religieux joué par un chœur de quatre hommes cherchent l’apparition de la Quintina, un pur effet de résonance qui émerge des harmoniques sans pour autant être chanté. Cette voix aigüe aux accents féminins est considérée comme celle de Marie rejoignant timidement le quatuor. Une fois cette harmonique atteinte, le quatuor la conserve, l’écoute parler, et lui répond par micro-variations dans le chant.

En 2002 Florence Baschet compose Filastrocca, une œuvre électro-acoustique qui se base sur ce chant traditionnel mais qui le dépouille alors de toute magie. On peut se demander s'il n'est pas contradictoire de chercher à analyser scientifiquement un son imaginé comme une manifestation spirituelle. Y-aurait-il finalement toujours une certaine nécessité spirituelle dans tout type de musique, même la plus mathématique ?

Les résonances nourrissent la matière sonore afin de créer un son riche, accessible par la superposition d'un son latent (passé mais résonnant) et d'un son direct (la source), cette superposition créant l'accord fascinant. Ce que les individus entendent lors d'un événement religieux, c'est la superposition de ces deux espaces, de ces deux catégories d'ondes ; incidente et réfléchie. Peut-on estimer que la réverbération présente dans une cathédrale est également une manifestation divine ? On pourrait aussi interpréter la superposition altérant le discours comme une fusion entre le chant des hommes et la réponse divine située dans le son latent. Les voûtes de la nef sont alors l'équivalent de la falaise primitive. Ces nouvelles compositions (Ars Nova) modifiant le sens et créant à priori un dialogue d'égal à égal avec la voix de Dieu seront déclarées blasphématoires par Jean XXII (1244-1334), premier pape d'Avignon.

Au-delà de la fascination, la musique s'entoure de résonance pour pallier à un volume sonore insuffisant quand l'auditoire est trop important, cette nécessité, ajoutée au désir de hauteur, justifie l'apparition des cathédrales. Inversement, quand l'auditoire est restreint, la résonance n'est pas jugée nécessaire, de plus, elle n'apparaît pas forcément dans une architecture exiguë. C'est le cas dans la musique de chambre, cette musique qui étaye le silence dans les discussions aristocratiques. Si elle n'a pas besoin de résonance, c'est aussi qu'elle est bavarde et immodeste, elle distrait l'âme de toute réflexion, la plonge dans des abîmes grotesques où l'élève à une euphorie volage. Si Cioran pense que la musique de Mozart est celle du Paradis (dans *Le Livre des leurres*, 1936), ce n'est que l'insouciance immature du jeune compositeur qui peut y faire croire.

L'acoustique rationnelle critiquée plus haut apparaît indubitablement quand les salles de concert censées accueillir cette nouvelle musique sont de plus en plus convoitées. Les acousticiens du XIX^e^ siècle, Léo Béranek et Wallace Sabine, matifient les espaces et détruisent toute fascination formelle au profit de l'intelligibilité du discours, au bénéfice d'un son acoustiquement parfait.

L'audience n'aurait donc plus besoin d'être fascinée pour accéder à un état de concentration ? On peut noter que l'ambiance dans les théâtres à l'italienne n'était pas portée sur l'écoute et que cela se vérifie dans beaucoup de lieux de concerts de ce type. La société occidentale s'éloigne peu à peu des croyances spirituelles à cette période, en est- il de même pour la musique ?

À partir de 1950, la conquête spatiale et l'essor de l'électronique se mêlent pour introduire artificiellement la résonance dans la musique populaire. En effet, ce n'est plus le lieu qui sonne, il est toujours mat, mais c'est la source elle-même qui se gorge d'espace fictif, d'autant plus surnaturel. L'exagération de ce type d'effet analogique situe le son dans un espace qui n'existe pas, et qui n'existera jamais sur Terre, d'où son utilisation pour simuler un son cosmique, dans la science-fiction notamment. Joe Meek, compositeur et producteur de rock anglais des années soixante, friand de ce type d'effet, précise :
« I wanted to create a picture in music of what could be up there in outer space ».
La réverbération se réduit donc à des systèmes électroniques et mécaniques (écho à bande, réverbe à ressort...) fabriquant un espace hallucinant. La réverbe à plaque est l'un de ces systèmes, elle est composée d'une plaque de métal utilisée comme une zone de mouvement, une architecture où le son se déplace non plus dans un espace (dans l'air) mais sur un plan (une matière), l'onde sonore vagabonde donc en surface à la recherche de sa propre résonance. C'est l'enregistrement de cette déambulation qui simule la spatialité, et donc l'aspect spirituel d'un son. Cet effet est utilisé principalement dans la musique électro-acoustique qui, se perdant dans une extrême synthétique, éprouve un désir de mise en espace.

La résonance est un fait passionnant, et si elle constitue la musique, c'est qu'elles sont toutes deux surnaturelles. On peut voir que la réverbération est de nouveau utilisée depuis les années cinquante avec la naissance de la musique électronique. Par désir de contrôle sur le son, et par souci de reproductibilité, le musicien préfère jouer dans un espace mat en y diffusant un son spatialisé artificiellement, plutôt que de se reconnaître dans le besoin crucial d'utiliser le langage des Dieux dans un site spécifique, préférant la reproduction d'une pièce musicale identique sur des sites différents.

La recherche de résonance, et donc de spiritualité, est un désir qui traverse les temps. Le documentaire de Jean Rouch, *Les Maîtres Fous*, confirmerait cette idée, mais lui apporte cependant des nuances. La secte étudiée par le réalisateur, dans ce film, puise ses dieux dans la mécanisation, dans la technologie qui inonde l'Afrique dans les années cinquante, ainsi l'homme hanté par l'esprit de la locomotive serait un parallèle du musicien qui utilise un effet de réverbération pour simuler une certaine divinité. Cela démontre une éternelle adaptation de l'homme par rapport à son environnement, y compris spirituellement. La synthèse pourrait donc être le nouvel esprit que l'homme essaye d'invoquer, elle induit ainsi une perte de la nécessité d'espace, et donc de déplacement : une sédentarisation.

Cet intérêt pour les résonances proviennent, comme je le précise au début, des portes de l'acoustique, que j'ai bien vite refermées. Elles ne définissent en aucun cas une démarche rétrograde, mais en tant que musicien, sont un guide face aux paradoxes présents dans certaines situations contemporaines où s'entrechoquent le rationnel et le sensuel mais aussi la tradition et la modernité.

« Le sujet initial devient un motif de l'image. Quelques éléments architecturaux nous donnent des repères, des indices, et encore... »

Larmor Baden, Juillet 2015
Cape Town, Janvier 2016

Suzanne Moreau

P-04674

Chantal Neveu

Un lieu-dit __ le Cent-Ans __ Nord-Ouest __ liquide __ transversale __ dans les terres __ une rivière __ agite __ l’eau __ la roche

__ l’argile __ au-dessus __ un pont __ le même nom __ Larochelle __ au printemps __ un appel __ remplacer le tablier les culées __ abîmés __ P-04674 __ les riverains __ gouvernés __ éclairés __ soumission renversée __ enlevons levons le pont __ réduisons

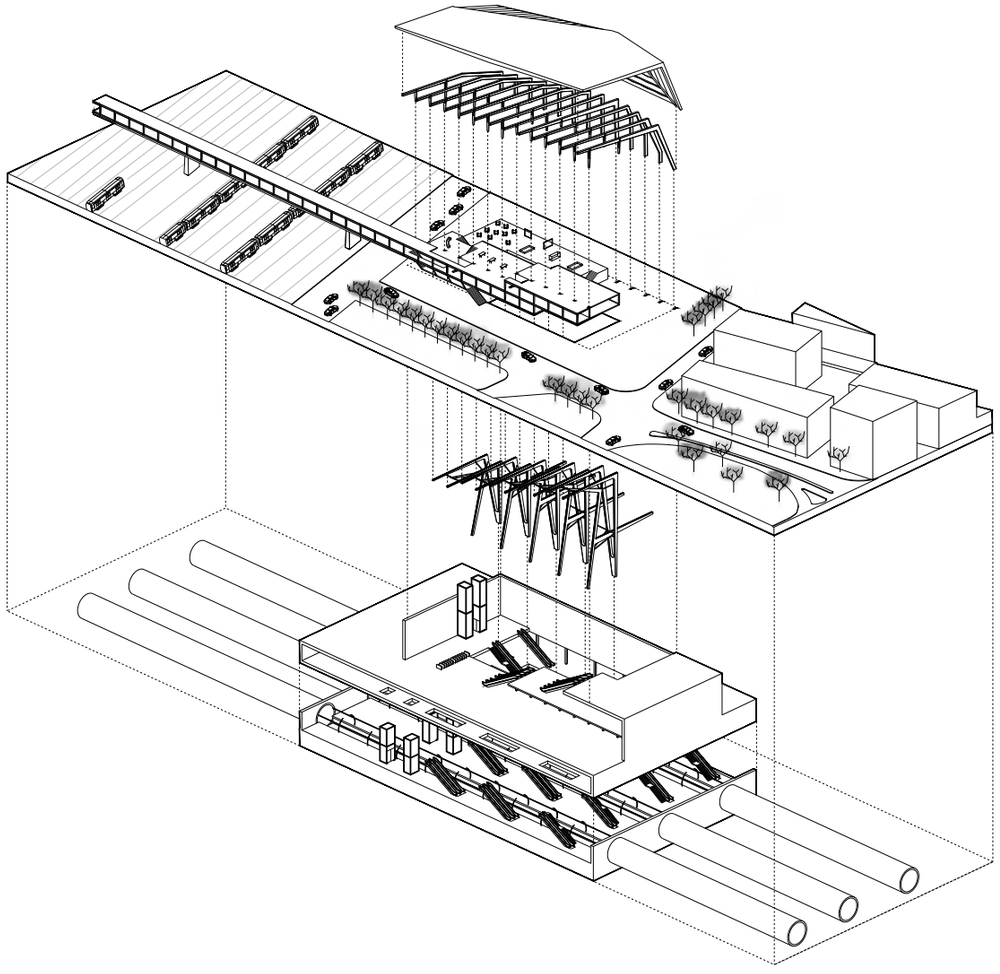
__ régime de vitesse __ mobilier __ carbone __ les dépenses __ abordons __ l’eau la roche l’argile le bois les arbres le ciel des talons __ entendons __ de nouveau __ volutes labyrinthes battements et lymphe __ non pas mica les pyrites de fer dont

nous sommes __ neurones et grenouilles dans l’air vert les molécules qui nous tiennent et refont

te voir impossible de te voir retourné fasce lisse pas si transparente un autre nom pour translucide sphincters structure extérieure seconde peau face percée surface doucement ralentie la mer arrêtée découpée bouchardée jusqu’au bout de la vision vague vue crépine noire moucharabiée viande pendue à travers dans toile émeri pour le regard grain de peau derme retourné que dis-tu de plus ainsi que ton vide entrée en réparation nouvelle pourtant tourne autour tout stabilisé éclaire porte un réduit à rien malgré la foule sombre découpage comme mue se retourner te retournes sur au-dedans de toi même la face montrée au ciel retourné lui aussi les regards à partir de toi se tournent sur autre chose que toi silence tu fabriques de l’eau arrêtée à travers chacune de tes alvéoles c’est en sortant de toi qu’il est bon de rentrer dans la pierre forte un réduit à rien trou noir trous entourés de noir leurs angles brisent le paysage en font des bijoux trop nombreux répétitifs et Oh ! toujours à chaque étage entraînés par les rampes argent argent argent marche argent argent argent court dans la cour sableuse des roches plus granulométrie plus arrêtent la mer arrête sinon envahie la foule marche autour oui pas dedans son ventre ses ombres sa cuisine sa foi ses ombres ses tombeaux sa tombe machine à montrer à montrer à sortir de là trou noir abyssé condensation et regret du coloré aucune strate possible la peau tenue à distance circulations de la pensée régularisée par deux agrafes noires à hauteur soutènements agrafes suturent tirent la peau non cicatrisée trouée corset démontrable scénographié de la ville

muE

Esther Salmona



Une gare en Dougong

Laurane Néron

Projet : Gare de Saint-Denis Pleyel
Date de livraison : 2023
Données : 4 lignes de métro
2 lignes de RER : RER D + transilien H
250 000 voyageurs/jour

Projet soutenu en juin 2015 à l'ENSA - Marne-La-Vallée
Nom de domaine de Master : Matières à Penser
Directeur d'études : Marc Mimram

9000 habitants dans un rayon de 1 km, 250 m de voies ferrées séparant les deux gares, et pas moins de 30m de dénivelés pour atteindre les quais du métro.
Avec l'œil attentif d'une future architecte, une simple interrogation persiste :

Qu'est-ce qu'une gare aujourd'hui ?

Par gare, j'entends un équipement du quotidien plutôt qu'un monument ; un arrêt qui s'inclut dans l'activité du quartier plutôt qu'une station qui le traverse.

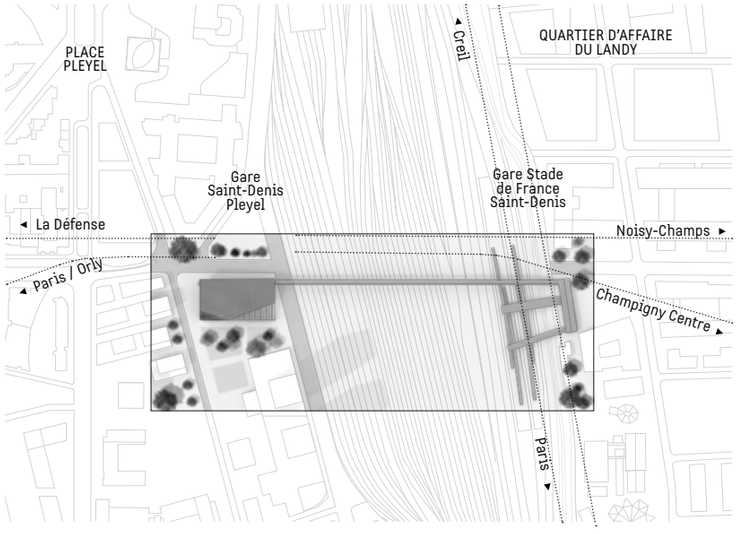
Chaque jour je me retrouve voyageuse, parmi d'autres voyageurs qui se bousculent dans les couloirs du métro. Depuis la place en bas de chez moi, je distingue ces balustrades en fer forgé qui me laissent deviner l'entrée. Quelques marches, je descends, je tourne à droite puis à gauche et encore à gauche. Les parcours se multiplient et d'un coup je n'ai plus aucun repère, aucun lien visuel avec la surface. Seulement quelques pas et me voici déjà perdue dans l'abîme des souterrains parisiens.

L'égarement. Voilà peut-être la seule sensation que les voyageurs retiendront de cette gare. Ancrée dans leurs habitudes quotidiennes, ils n'y prêtent plus aucune attention. Ils la traversent, ils se pressent et finissent par s'agglutiner sur les quais où chacun patiente silencieusement.

Un bruit sourd au loin indique l'arrivée du métro. Dans un intervalle de quinze secondes, des centaines de passagers se croisent, quelques regards bref s'échangent, certains montent, d'autres descendent, mais tous se précipitent, et le quai se retrouve à nouveau vide et silencieux. La sonnerie retentit.

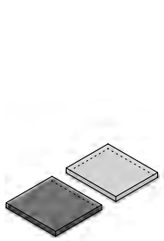
Cette suite d'évènements, se répétant inlassablement au cours d'une journée, donne un sens essentiel au terme de « gare ». Mais se limiter à cette définition, serait faire abstraction des activités informelles qui s'immiscent entre ses murs. Il faudrait donner de la place à ces activités autres, pour que le temps d'attente se transforme en temps utile. Tant de gares se ressemblent aujourd'hui, bien qu'elles aient pourtant chacune leurs singularités. J'aimerais que cette expérience soit autre ; que l'on puisse contempler les photographies de cette jeune artiste en attendant le prochain train, que l'on prenne le temps de boire un café avec un ami, ou encore que l'on s'informe des nouvelles associations qui s'installent dans le quartier.

Construire une gare, c'est l'occasion de définir une nouvelle figure urbaine alliant grande vitesse et territorialité locale. Prolongement de la surface et de la ville, la gare n'est autre qu'un nouvel interstice habitable entre le sous-sol et la rue.



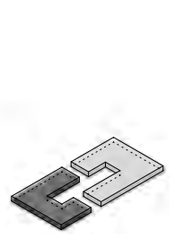
Arrêt Saint-Denis Pleyel. Deux gares se font face, de part et d'autre du réseau ferroviaire. Crayon en main, sur le calque vide, je dessine. Première intuition : créer une liaison piétonne. Une passerelle qui surplombe la plaine Saint-Denis. C'est ici, le point de départ du parcours, le point de départ du projet.

À terme, d'une part, une passerelle, étroite et aérienne, formée d'une poutre courbe sur trois appuis. D'autre part, une infrastructure souterraine, creusée et sculptée sous forme de tunnel pour accueillir le flux de passagers métropolitains. À la suite d'une réflexion sur les flux et les usages, j'émets la possibilité de fusionner ces deux entités architecturales aux figures préétablies.



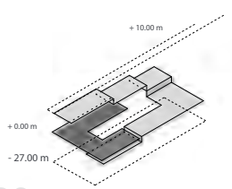
01

Réunir la gare et un programme public



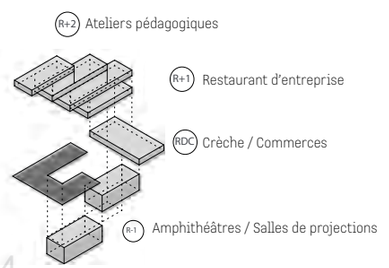
02

Fusionner les deux volumes



03

Créer un parcours public entre le niveau haut de la passerelle et le niveau du sol : une galerie en mezzanine permet d'exposer les projets de Plaine Commune

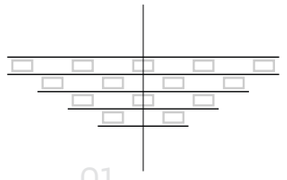


04

Superposer les programmes : accompagner le parcours jusqu'au niveau des quais du métro

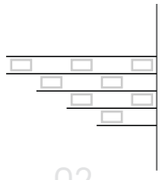
La gare peut-elle devenir un point d'appui structurel et fonctionnel ?

Il convient de réfléchir à la faisabilité d'une telle ambition. Du filaire au massif, du dessus au-dessous, comment s'assurer d'une transition à la fois poétique et raisonnée ?



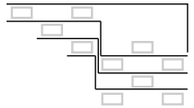
01

Principe statique
Porte-à-faux par empilement symétrique de petites sections de bois (système « Dougong »)



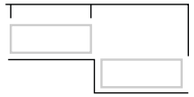
02

Dissymétrie du système
Instabilité



03

Déformation du système
Mise en place d'un bras de levier et équilibre par contrepoids

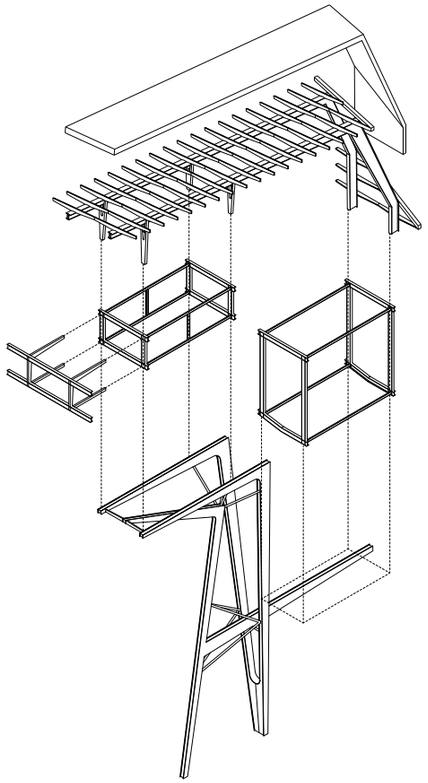


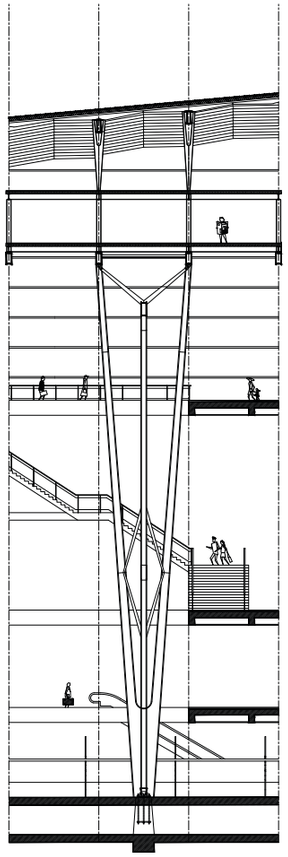
04

Mise à l'échelle
Distinction des deux sens de portées : demi-portiques en acier dans le sens transversal, poutres Vierendeel dans le sens longitudinal

Le système structurel s'inspire du schéma statique des charpentes traditionnelles japonaises et chinoises. Le principe des « Dougong » consiste à générer un empilement de petites sections de bois, pour créer une poutre de grande portée. Par effet de contrepoids, la charpente acquiert sa stabilité par symétrie. Tous les éléments de structure sont identiques, chargés uniformément et leur superposition s'effectue de manière récurrente. C'est la simplicité de ce principe, qui en fait toute son efficacité.

Si cette structure très dense en volume et en matériaux était la norme et l'empreinte d'une époque, elle est aujourd'hui difficilement concevable dans un contexte où l'économie de matière et de ressources prime.



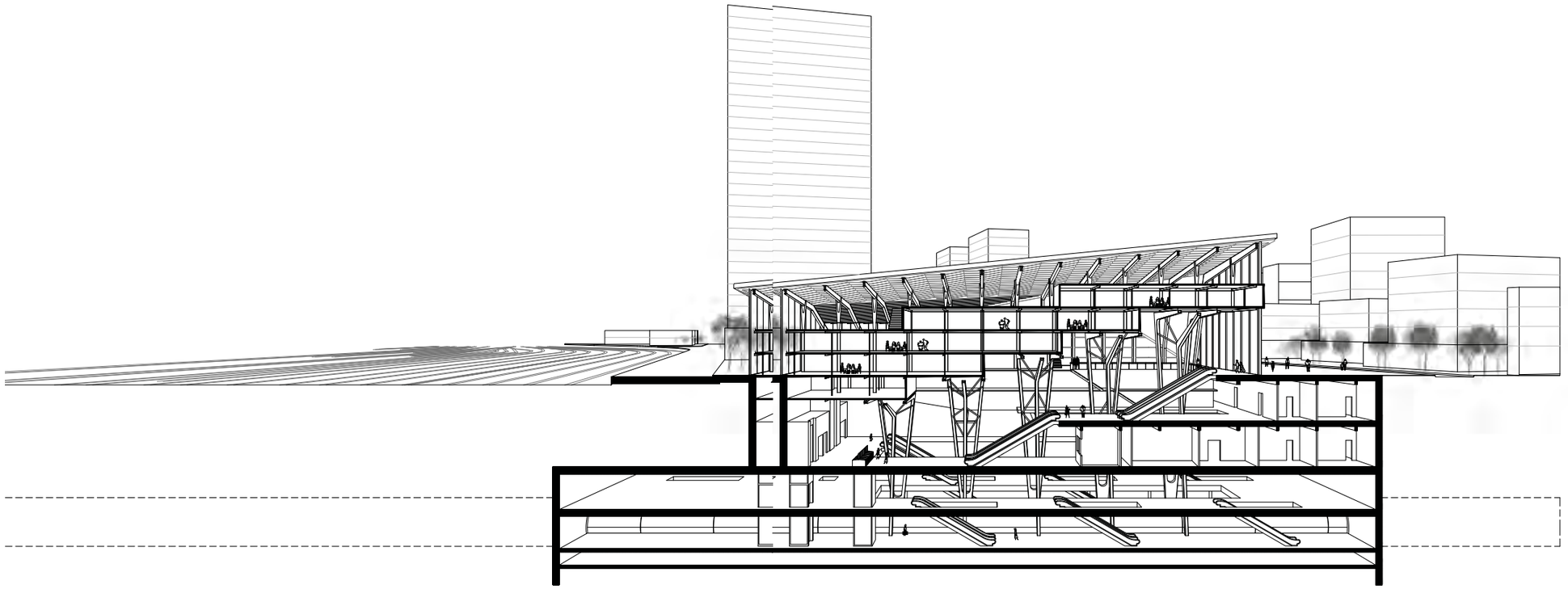


Structure et contexte, entre ces deux termes s'introduit la notion de dimension caractéristique du projet. Quelle mesure donner à cette nouvelle gare ? Une mise à l'échelle permet d'adapter le principe des Dougong à une mégastructure. Chaque élément de structure est à la fois porteur et porté : des poutres Vierendeel en acier dans un sens, et des demi-portiques dans l'autre. La dissymétrie de ce nouveau schéma statique permet d'adapter la structure à la configuration du parcours. À l'angle, le système de contrepoids permet l'émergence d'une structure en porte-à-faux, qui crée l'entrée principale de la gare.

Le principe du Dougong, appliqué aux éléments de structure crée du vide ; et ainsi de nouveaux lieux habitables s'insèrent, là où d'ordinaire seules les forces circulaient. Le vide est un des matériaux principal du projet. Par le vide, on crée un parcours, un lien visuel et un lien physique qui permet d'assembler et de consolider la structure en place.

La relation entre la technique de l'ingénieur et l'architecte, a produit à plusieurs reprises des expérimentations formelles suscitant l'engouement pour des structures légères, où le vide est un des matériaux principaux. L'ingénieur français Robert Le Ricolais (1894-1977) a mis au point des configurations spatiales du type « poids nul et portée infinie ». Il utilisa ce paradoxe pour expliquer la complexité spatiale de ses modèles, et déclina ainsi plusieurs systèmes structurels innovants tels que les structures tridimensionnelles, les structures en tenségrité, les structures de faibles poids, etc. Entre forme et matérialité, la conception des structures est un art, émanant avant tout de l'idée du projet.

« L'art de la structure est de savoir comment et où placer les trous. »
LE RICOLAIS Robert, *Visions et paradoxes*



Amélie Tripoz
Étudiante en quatrième année à École Nationale d'Architecture de Saint-Étienne. Expatriée pour une année d'étude en Design de l'Environnement à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), elle aime l'interdisciplinarité et associe le design graphique, l'illustration, l'écriture et la photographie à sa pratique de l'architecture et du design.

Barbara Szaniecki
Graphiste, Docteure en Design (PUC-Rio). Originaire du Brésil et diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 1994, elle exerce son métier de graphiste à Rio de Janeiro. En parallèle, elle a consacré ses recherches aux questions de représentation visuelle du pouvoir et de la résistance politique. Devenue Professeur à l'École Supérieure de Design Industriel (Esdi/UERJ), elle a établi un lien entre ces recherches et leur application à l'espace urbain en développant des méthodologies expérimentales et démocratiques pour un « design de la ville ». Elle est également auteur de *Estética da Multidão* (éditeur : Civilização Brasileira, 2007) et *Disforme Contemporâneo e Design Encarnado : Outros Monstros Possíveis* (éditeur : Annablume, 2014).

Benjamin Dos Santos
Critique jeu vidéo et chroniqueur eSport freelance. Il travaille aujourd'hui pour les sites LoLesports.com, PxlBBQ.com et RadioKawa.com, le tout depuis Bruxelles.

Carla Frick-Cloupet
Architecte Habilité à la Maîtrise d'Œuvre en Nom Propre, diplômée de l'École Nationale d'Architecture de Saint-Étienne en 2014, elle collabore au sein de plusieurs bureaux tels que 02, l'Escaut, et MangerNielsen, et travaille actuellement pour l'agence flamande BOB 361, à Bruxelles.

Carlos Solano
Étudiant en cinéma à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). Suite à une formation pratique à l'École Supérieure de Cinéma et Audiovisuel de Catalogne (ESCAC) à Barcelone, il intègre l'Université Sorbonne Nouvelle en 2010 et prépare actuellement un mémoire de recherche autour de l'esthétique de la tache au cinéma.

Chantal Neveu
Écrivain
Montréal, Québec, Canada.

Diane Lentin
Diplômée de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne en 2015.
Elle mène un travail photographique, de vidéo et de mise en scène, par lequel elle explore le passage, le moment où il s'agit de franchir une limite, une frontière, un horizon, une porte. Elle travaille également à la médiation et à la programmation de la cinémathèque de Saint-Étienne.

Emmanuel Ferrand
(auteur du texte de La Générale)
Chercheur, c'est-à-dire bricoleur approximatif, actuellement maître de conférences à l'Université Pierre et Marie Curie (Mathématiques), actif parallèlement dans le monde de l'art sonore et dans l'écosystème hacker (voire biohacker).

Esther Salmona
Auteure, paysagiste et enseignante.
Elle travaille les liens entre l'espace autour, l'espace mental et l'espace de l'écriture. Diplômée en 1996 de l'école Estienne en reliure d'art (Topographie intérieure), en 2005 de l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles / Marseille ENSP (Détroit urgence : techno, cycle, processus), en 2007 du laboratoire de recherche en Art Audio « Locus Sonus » Villa Arson et École d'art d'Aix en Provence (Soutenance : Sujet à un stream), et a suivi en 2013-2014 le programme expérimental SPEAP à Sciences Po Paris.

Hugo Grail
Architecte diplômé de l'École Nationale d'Architecture de Saint-Étienne en 2014, où il termine actuellement son Habilitation à la Maîtrise d'Œuvre en Nom Propre avant de s'envoler vers la Chine pour de nouvelles aventures.

Hugo Chevassus
Architecte DE
Rédacteur en chef de fig.

La Générale
Les membres « actifs » de La Générale (une vingtaine de personnes) sont issus d'horizons très variés. Les comédiens et acteurs du monde du cinéma étaient historiquement bien représentés (monteurs, décorateurs, éclairagistes…). Les arts appliqués ont aussi prospéré au fil du temps (graphisme, architecture, gastronomie…). Ajoutons-y quelques jardiniers, agronomes, infirmières et autres électrons libres. Tout ceci s'est constitué sans orientation bien définie ni politique artistique, mais dans le partage d'un système de valeurs laissant la possibilité de l'imprévu.

Laurane Néron
Architecte diplômée de l'École Nationale d'Architecture de Marne-La-Vallée en juin 2015, elle poursuit une formation d'ingénieur en génie civil avec l'École nationale des ponts et chaussées, dans le but d'obtenir le double diplôme d'architecte-ingénieur. Félicitée pour son projet de fin d'études, présenté dans ce numéro, elle met en place au cours de ses études une démarche rigoureuse entre intuition architecturale et raisonnement structurel.

Louis Dunbar
Étudiant en 5e année à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne.

Martin Guillaumie
Designer diplômé de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne en 2014.
Il est passionné par la teratomorphie : il espère que ses objets soient comme des monstres issus de rencontres incongrues. Fasciné par la capacité de la BD à mélanger les médias pour obtenir un hybride et élaborer un autre langage, il aime lorsque ses projets racontent des histoires et reçoivent l'influence des outils numériques, tant sur le plan graphique que narratif.

Mathilde Segonds
Étudiante en art à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne.
Elle travaille principalement autour du langage, dans une pluralité des médiums.

Nina Antin
Architecte diplômée de l'École Nationale d'Architecture de Belleville en février 2016, elle travaille actuellement chez Giles Quarme and Associates, Architectes du Patrimoine, à Londres.

Pierre Bujeau
Obtention en 2015, du Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique option Médias à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne. Sa démarche artistique se concentre ces dernières années sur l'étude du phénomène sonore et de son écoute. Au cours de concerts alcoolisés, ou d'installations créant une correspondance entre un environnement graphique et sa musique - ou celle des autres - les langages de la musique et des arts visuels se confondent. Actuellement musicien dans la formation Tanz Mein Herz, son travail sera présenté au centre d'art La Tôlerie à Clermont-Ferrand en octobre 2016, à la suite d'une résidence à Moly-Sabata.

Ruedi Baur
Graphiste diplômé de la Schule für Gestaltung de Zurich en 1979. Il s'installe dans la région lyonnaise, au début des années 80. Il crée son atelier de graphisme et travaille principalement pour différents musées. Durant la fin de ces années 80, il installe à Paris et travaille pour les grandes institutions culturelles parisiennes. Il crée aux côtés de Pippo Lionni et Philippe Délis le réseau d'ateliers Intégral. Dès les années 90 il enseigne le design transdisciplinaire dans différentes écoles : école des Beaux-Arts de Lyon où il dirige le département « espace information » ; Hochschule für Grafik und Buchkunst où il devient Professeur pour « System-design », avant d'être désigné recteur de l'école ; Zürcher Hochschule der Künste où il crée et dirige l'Institut de recherche Design2context et à la Folkwang Université de Essen où il dirige l'Institut de design transdisciplinaire Heterotopia. Aujourd'hui, il enseigne et développe une activité de recherche à la Haute École d'Art de Design de Genève où il dirige l'Institut Civic city et le post-diplôme Civic design ainsi qu'à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Il est membre de l'AGI depuis 1992. Plusieurs structures accompagnent aujourd'hui le travail et la recherche de Ruedi Baur : les deux ateliers Intégral Ruedi Baur, Paris (créé en 1989), Intégral Ruedi Baur, Zurich (créé en 2002) dirigé par l'architecte Axel Steinberger, le Labo IRB (créé en 2007) un laboratoire d'expérimentation visuelle qu'il partage avec Denis Coueignoux, l'Institut de recherche en Design Civic City, (créé en 2011 avec Vera Baur-Kockot).

Sandrine Binoux
Photographe et responsable du pôle photographie à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne. Son travawil interroge les notions d'identité et de territoire : elle cherche à rendre visible dans ses images les stigmates du paysage. Ses différents projets l'ont conduite à participer à diverses résidences artistiques avec les Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes, le Triangle New York ou encore CAPC Villa Pérochon de Niort.

Suzanne Moreau
Étudiante en art à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne.
Son travail consiste en partie à photographier des choses, des gens, des lieux, des instants. Elle aime bien la phrase de Denis Roche : « Ce qu'on photographie c'est l'instant où l'on fait la photo. C'est évident que c'est ça qu'on photographie. »

fig.
revue d'architecture qui ne parle pas seulement d'architecture.

contact@revue-fig.com
http://www.revue-fig.com

directeurs de la rédaction
Hugo Chevassus
Fanny Myon

rédacteur en chef
Hugo Chevassus

direction artistique
Fanny Myon

comité de rédaction
Mathilde Segonds
Hugo Chevassus
Fanny Myon

conception graphique
Fanny Myon

correction et relecture
Mathilde Segonds

chargée de communication
Julia Angelou

ISSN : 2493-3597

dépôt légal :
octobre 2016

Les textes publiés dans fig. n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

© Collectif-fig.

Le texte est composé en Ecam de la Fonderie LongType.

Papiers d'impression Fedrigoni Arcoprint milk 70 g, Sirio ultra black 115 g et Sirio Nero 290 g.

Achevé d'imprimer en octobre 2016 sur les presses de l'imprimerie Art & Caractère à Lavaur.

Ecole supérieure d'art et design

ensase école nationale supérieure d'architecture de saint-étienne

Crous Lyon

Pour l'élaboration de ce quatrième numéro, fig. remercie : la fonderie LongType , ses contributeurs, et les 127 figurants de notre collecte de fiancement participatif :

Joris Guyot, Charlotte Durillon, Pierre Louis Myon, Anaïs Trocherie, Jeanne Myon, Elise Fournier, Claire Dufour, Marlène Myon, Camille Blanc, Daniel Odier, Nicolas Walz, Christiane Iserecharnay, Laura Patural, Sylvie Margaridenc, Maeva Challine, Noémie Myon, Blay Font, Milena Estrada, Alvaro De la Lama, Julie Tanneau, Jérémy Teixeira, Théo Pichery, Leah Mould, Eloïse Robin, Ève Renaud-Roy, Houda Chergui, Alexandra Millet, Marion Strino, Bérengère Charretier, Audrey Perrin, Clémentine Moncla, Natalia Passaquin, Thomas Dandel, Coline Lubrina, Léa Blanc, Céline Jaud, Sabrina Soares, Nina Antin, Julie Massieu, Nadine Briallon, Anne-Sophie Hivert, Priscille Joly, Alexia Renaud, Alex Pommateau, Mélanie Lagoutte, Diego Delavega, Stéphanie Balvay, Marine Douguet, Guillemette du Manoir, Morgane Steinbecher, Timeshow Press, Thomas Weber, Dethvixay Banthrongsakd, Aurore Toulon, Romain Perrot, Jeanne Tocqueville, Laurie Vandecasteele, Coralie Vernay, Etienne Pellier, Charlélie Sauvignet, Maïli Burnichon, Marta Verheyen, Simon Nicoloso, Donatienne Berthereau, Dora Baghriche, Nicolas Goubier, Kévin Schmid, Amélie Tripoz, Marion Gaudry, Thibault Conques, Audrie Concordet, Laurane Néron, Amandine Bichet, Maya Sriqui, Maxime Broquard, Ariane Francescato, Lucas Perillon, Martin Guillaumie, Nicolas Girard, Carla Frick-Cloupet, Marie-Agnès Gilot, Clémentine Faure, Hugo Etay, Christine Galichon, Odette Blanchet, Claire Piolet, Léa Jeanjacques, Emma Crayssac, Ananda Frigiere, Sylvain Dandel, Antoine Denda, Laura Rius, Jordane Bugaj, Françoise Debuyst, Robin Larzat, Rémi Sales, Oscar Barnay, David Schmid, Thibaud Mouchel, Valérie Filatre, Pascale Vialle Dutel, Céline Tripoz, Gabriel Gauthrot, Jean-Michel Segonds, Eliane Delbreil, Manon Dimier, Antonin Adeline, Victor Doux, Patrick Bardou, Alice Houyez, Léo Marius, Romain Mantout, Marion Chevassus, Soline Mogier, Antoine-Frédéric Nunes, Marie-Laure Schmid, Lisa Saucourt, Denis Schmid, Lauranne Fleury, Raphael Saucourt, Pauline Gueydon, Gilberte Blanc, Geneviève Chevassus, Carlos Solano, Christine Blanc, Yvonne Gamel, Sarah Scappaticci

POSITION P 68-75

POURQUOI RÉINVENTER PARIS ?

RUE DU FAUBOURG DU TEMPLE. PARIS

Nina Antin

POSITION P 77-81

L'ARCHITECTE EST MORT... VIVE L'ARCHITECTE !

SUR LE MÉTIER D'ARCHITECTE

Antoine-Frédéric Nunes

PORTRAIT P 83-87

COMBAT,

POUR UNE AGENCE D'ARCHITECTURE

EST-CE AINSI. XAVIER WRONA. PARIS

Hugo Chevassus

CINÉMA P 89-91

NAVIGUER POUR L'ÉTERNITÉ

L'ARCHE RUSSE.
ALEXANDRE SOKOUROV. 2002

Carlos Solano

DOCUMENTAIRE P 93-104

IL FAUDRA FAIRE LE TOUR

FRONTIÈRE ENTRE LA TURQUIE
ET L'ARMÉNIE

Diane Lentin

SON P107-110

CRISE DU SON MODERNE

SUR LA RÉSONANCE

Pierre Bujeau

POÉSIE P 113-118

P-04674

QUÉBEC. CANADA

Chantal Neveu

POÉSIE P 119

muE

MUCEM. MARSEILLE

Esther Salmona

DIPLÔME P 120-128

DU DOUGONG À LA GARE

ENSA MARNE-LA-VALLÉE

Laurane Néron