

POSITION

P 7-13

PLÉONASME

INDEX DE RHÉTORIQUE

Kader Mokaddem

RÉCIT

P 15-19

QUAND L'ARCHITECTURE REPRODUIT
SUR LE THÈME EN ARCHITECTURE

Lyna Bourouiba

RÉCIT

P 21-27

QUAND L'ARCHITECTURE BÉGAIE

TIANJIN. CHINE

Hugo Grail

PHOTOGRAPHIE

P 28-39

HABITAT

SUR L'HABITAT PRÉCAIRE

Thomas Destaing

FICTION

P 40-53

WE ARE AN EVENT

SAINT-ÉTIENNE. FRANCE

Lambert Moiroux et Quentin Laurens-Berge

VILLE

P 54-63

L'ENTRETIEN E(S)T L'ARCHITECTURE

BIENNALE 2017. SAINT-ÉTIENNE

Koen Berghmans & Bernardo Robles Hidalgo

AFFICHAGE URBAIN

P 64-69

[pleonasm]

Tania Mouraud

RÉCIT

P 71-79

RÉSIDENTS EN TRANSIT

SAINT-DENIS-DE-CABANNE. FRANCE

Charlie Duperron



fig. est un outil de résistance politique social et poétique qui se développe 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 **pléonasme**, subst. masc. : terme ou expression qui ajoute une répétition (consciente ou inconsciente) à ce qui a été énoncé – CNRTL, 2017.

- édito

La diversité des voix qui s'élèvent dans ce quatrième numéro de fig. montre quelques possibilités de concevoir d'autres architectures et d'entendre d'autres récits, hors des logiques immobilières et culturelles actuelles essentiellement basées sur la spéculation et la rentabilité, auxquelles on donne encore trop de latitude. Mieux, ces voix multiplient les exemples qu'ont les habitants, les architectes ou les artistes, de proposer des solutions alternatives pour bâtir une société civile organisée et autonome. Il s'agira de mettre en relief les réactions populaires face à quelques redondances d'une technocratie inconséquente qui excelle, par son activité prédatrice, dans la dissolution des grands équilibres de la planète et dans la répétition de catastrophes - écologiques, sociales, morales.

L'espace du pléonasme est un laboratoire efficace face à tant de dérèglements, en ce sens qu'il inspire à voir le verre à moitié plein ou à moitié vide. S'il est superflu, il est aussi gage de plénitude. La figure du pléonasme est à la fois redondance et effort. Elle répète l'action sous-entendue par chacun de ses membres, mais en complète le sens et le renforce. Au delà d'une connotation majoritairement négative portée par la logique de concision et d'efficacité sur laquelle s'appuie la communication en général, il tend vers une précision toujours plus accrue lorsqu'utilisé à bon escient.

Naturellement, dans le discours littéraire, commercial ou politique, son usage devient une arme de séduction, un produit illusoire dont l'effet

s'affaiblit dans le temps de la mémoire. Dans la ville ou sur une toile, la force de la répétition d'une forme stable ou d'un modèle frappe de manière immédiate. C'est dans la réciprocité que se terre la poésie de la figure pléonastique, faite de détours et d'aller-retours.

Roland Barthes nous dit: « je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient. »⁽¹⁾ Les luttes qui se déploient encore pour défendre, entre autres, l'Université, l'accueil des migrants, la SNCF, l'Hôpital, le territoire de Notre-Dame-des-Landes et le logement révèlent l'incapacité des pouvoirs en place à ne pas reproduire les erreurs du passé. Ceux-ci ripostent en force, et nous connaissons déjà la platitude, l'ennui mortel et la fin désastreuse de ces interventions où l'homme se renonce.

Résistons ! grâce au vernaculaire contemporain émanant de ces nouveaux combats, en route – et sûrement pas en marche – vers de nouveaux modes de vie, résilients et durables.

Une secousse sismique à haute altitude, des étapes successives à x reprises différentes.

Un mirage trompeur s'avère vrai.

*Un hasard imprévu, une consigne stricte :
reculer en arrière, suivre derrière, sortir dehors, **répéter** de nouveau.*

*Le monopole exclusif, la première priorité après autorisation au préalable.
Surprendre à l'improviste et à l'unanimité totale.*

*Échos sonores, défilent successivement, des illusions trompeuses, un consensus commun
donc par conséquent une preuve probante.*

*Une étape intermédiaire : une dune de sable, entrer dedans, monter en haut, descendre en
bas, continuer encore, puis ensuite, **répéter** de nouveau, tâcher de faire en sorte de détruire
entièrement.*

*La topographie des lieux voire même l'apparence extérieure, des méandres sinueux,
un faux prétexte un oubli involontaire.*

Le pléonasme redondant un milieu ambiant.

— Pléonasme

Kader Mokaddem

Laboratoire
Images_Récits_Documents
Ecole supérieure d'art et design
Saint-Étienne

Cette figure de rhétorique jouit d'une compréhension quelque peu péjorative. Le pléonasme rejoint la redondance, cette bombance du mot qui se rejoue dans un autre, s'accroche à la tautologie dont on sait qu'il est l'art de la réitération du même par le même...

En somme le pléonasme est une figure qui dit une forme d'épuisement et d'harasement à l'égard de la nouveauté parce que la figure est trop pleine. La saturation, le trop, le remplissage exagéré du sens dans une proposition - voici ce qui caractérise le pléonasme - un mot ou une expression saturée de sa propre signification. Que, dans la langue, cela se joue d'une certaine manière et serve des intentions argumentatives et dialectiques - cela nous le savons depuis la plus profonde antiquité. La langue des dialogues de Platon est pleine de ces petits mots qui viennent, au moins dans les propos des sophistes, faire abondance, surabondance - pour les sophistes, le pléonasme est le lieu de l'affirmation de l'opinion subjective individuée, celle qui serait irréfutable parce qu'elle renvoie à la sur-affirmation du moi. D'où, dans les discours attribués par Platon aux sophistes, ce décorum discursif: les énoncés rebondissent sur eux-mêmes, font motifs sans arrêt répétés d'une autre manière...

Par contre, que le pléonasme joue un rôle dans la perception sensible du monde, cela nous le savons depuis peu. Plus exactement nous en avons pris conscience depuis la fin du XIX^e siècle avec pour la poésie Mallarmé, pour le roman Balzac et ses épigones, pour la philosophie le charmant Victor Cousin, fournisseur officiel de vin de Bourgogne de Hegel.

ACTUALITÉ DU PLÉONASME

Qu'est-ce donc alors que ce souci du pléonasme actuel ?

On pourrait y voir un jeu comme dans toutes les formes contemporaines post-modernes, une forme d'afféterie qui consiste à vouloir trouver des thématiques inédites, cruellement inédites parfois.

Mais peut-être derrière la question du pléonasme quelque chose se terre ? Qu'à l'intérieur du pléonasme, il y ait un pli qui fasse que la redite ne cesse de se dire, s'essaie à une forme de bégalement, de répétition, de mise en place d'une articulation circulaire ouverte – en fait une forme spiralaire maladroite, car aujourd'hui, à l'inverse de l'époque des sophistes, le pléonasme ne relève pas d'une stratégie discursive. Le pléonasme est aujourd'hui, au-delà de la petite affirmation d'un « moi, je », une forme d'incertitude quant à ce qui construit et instruit l'objectivité du monde. Le peu que je sais, perçois, éprouve, ressens – il faut que je le fasse rebondir à nouveau dans une reformulation aussi maladroite soit-elle.

Car le pléonasme, c'est bien cela qui dit qu'il ne fait que redire mais toujours dans la répétition du même se joue un espacement, un léger écart qui identifie quelque peu une forme de différence.

En somme le pléonasme est le *sosie* avec cette légère imperfection, ce tout petit soupçon que ce n'est pas le même. Imitation de mon propre discours. Marx avait une formule pour saisir l'histoire, elle se joue parfois à nouveau dans une forme de reprise : d'abord tragédie puis comédie – histoire de dire le ridicule. Napoléon III est le pléonasme, la redondance tragi-comique, de Napoléon I... Ce n'est pas exactement le même qui se rejoue puisque le plan (le genre) se trouve à un autre niveau. Il y a dans le pléonasme juste une certaine ressemblance d'avec la première fois. Les mauvaises séries photographiques sont de cet ordre : chaque image rejoue maladroitement la première sans que soit saisie l'idée d'unité répétée dans la différenciation du sujet.

DE RE ARCHITECTURA

Il y a un art de la similarité différentielle qui n'a pas donné lieu à de sérieuses études. En architecture toutefois, il y eut peut-être tentative de produire cela. Au moins à certains moments de l'histoire de cette discipline – lorsque les théoriciens de l'architecture, architectes eux-mêmes essaient de concevoir deux notions :

- le rapport ou ce que l'on pourrait désigner par la proportion raisonnée d'un bâtiment,
- l'ordre lorsqu'il s'agit de déterminer la classe et le genre de certaines architectures.

1. La caractéristique première donc du pléonasme est d'oublier l'originalité de l'original – en l'absence de l'original, ne subsiste que la reproduction de la copie qui va en atténuant peu à peu l'inouï, l'inédit. Le pléonasme est bien une maladie infantile de l'ère de la reproductibilité technique. Cette image sans source (puisque l'original auquel se référer a disparu) se produit, reproduit, clone en allant vers l'indéfini.

Le sens épuisé ne se retire pas, il devient simplement convenu et acceptable. L'exagération du pléonasme vient de son ressassement mécanique, automatique, technique... Le pléonasme possède le tremblé des surimpressions du même dont les contours deviennent plus indécis au fur et à mesure que les redites se font. La banalité du pléonasme est susceptible de croiser celle du lieu commun et du cliché sans toutefois arriver à leur fixité. Le propre du pléonasme est sa dynamique – ce perpétuel piétinement sur sa propre figuration stylistique. Cet effet de boucle est parfois entêtant et supportable – le plus souvent par exemple dans la musique, il est acceptable parce que nous avons à l'oreille la première écoute et que nous travaillons à saisir les variations, les écarts, les distorsions – la redite est rapportée à la structure première qui revient ensuite comme une rengaine. Mais lorsque la rengaine n'arrive plus à se rapporter à une source initiale, la perception est égarée par la conscience d'avoir affaire à une redite sans origine. Le pléonasme exaspère alors par une sorte de prétention à valoir maladroitement l'original. Il serait intéressant d'étudier certains artistes modernes et contemporains à l'aune du pléonasme.

DEUX NOMS APPARAISSENT ALORS : VITRUVÉ ET ALBERTI

Ces deux noms sont les figures tutélaires de la théorie de l'architecture et, au travers de l'ornement, du motif, ils déploient une conception dont la définition peut donner lieu à référence au pléonasme : la ville pour Alberti n'est que l'expression d'une reprise de la demeure individuelle. Chacune se répète avec assurance et plénitude – c'est le motif égalitaire que porte le pléonasme... Anthony Blunt (*Théorie de l'architecture*) a étudié ce motif répété de l'habitat chez Alberti – selon lui, il inaugure une vision sans hiérarchie sociale de l'architecture des villes. Ce qui ferait distinction, ce serait la dimension. Entre l'habitat du citoyen, celui du bourgeois et celui du prince, l'organisation spatiale, les ordres architecturaux n'auraient pas à se différencier – la différence résiderait simplement dans l'assise spatiale du bâtiment. Ce n'est pas encore le module au sens moderne mais c'est déjà l'idée de la redite.

Certains pourraient penser en lisant ces lignes qu'il s'agit des villages que Potemkine fit traverser à la tsarine Catherine II dont il fut l'amant : un alignement régulier et harmonieux (voire luxueux) de façades donnant l'idée d'une aisance et d'une richesse. Peut-être est-ce cela le pléonasme finalement en architecture : lorsque le discours sur l'architecture conduit à faire du faux. Le même devient un différentiel de l'autre. Cela renvoie bien sûr à une forme particulièrement idéologique de l'architecture. Les lecteurs de *Tintin au pays des Soviets* (1930) se souviennent de cette vignette où Tintin découvre le subterfuge d'une façade d'usine où, derrière, se bricole par le bruit, toutes les apparences d'un intense travail.

Le pléonasme joue à rejouer avec l'incapacité « foncière » (dans les deux sens possibles du mot) à produire de la variation. Le pléonasme en l'occurrence diffère la réalité de l'architecture. Cela suppose une forme d'aveuglement hypnotique dont l'autre anecdote célèbre concernant Potemkine (reprise dans une nouvelle de Léo Perutz) est une bonne illustration – l'hypnotisme attentionnel du pléonasme est la perte de l'identité spécifique d'une chose originale. Le secrétaire de Potemkine signe de manière inconsciente, somnambulique tous les documents du paraphe de son maître⁽¹⁾.

Pour Alberti, il ne s'agit pas de cela – le programme architectural est un programme politique idéologique certes mais Alberti porte une certaine vision différente de la république florentine. Alberti, si on lit attentivement les livres de son *De Re Architectura* (1485) – et surtout si l'on traduit littéralement le titre : « Sur l'affaire architecture » – instruit un procès contre une architecture d'élite – le pléonasme de la forme architecturale est une résistance à la distinction sociale.

Si les éléments architecturaux se répètent à l'identique – ce n'est pas dans l'idée d'une redondance du pléonasme mais plutôt avec la certitude d'une homothétie des rapports sociaux dans la Cité que l'architecture doit déployer. La redite de l'architecture exprime l'égalité formelle même si elle n'arrive pas à trouver dans les faits sociaux et politiques une égalité réelle (ce sera à l'égard du vote une des limites de la Révolution française).

Derrière cette position, c'est l'idée d'une ville homogène - au sens étymologique d'une ville générée par le même. On perçoit bien l'aspect politique d'une telle prise de position. L'identité politique se fonde sur une similarité architecturale. Le même se reprend comme un leitmotiv qui risque de devenir une rengaine, une reprise, une redite, une répétition qui, avec le temps, risque d'être une forme exténuée - ce qu'est aussi le pléonasme.

Le problème que pose le pléonasme architectural réside en ceci que l'espace a du mal à résister au temps. Si le pléonasme est une figure rhétorique particulière, c'est en ceci que la durée en extrait la vivacité de la nouveauté - plus exactement que la forme de la figure perd de son inédit au point de devenir la caricature de elle-même, de se dé-singulariser tout en restant particulière. Cette particularité relève d'une mise en relief de l'ordinaire.

L'ordinaire du pléonasme ne tient donc pas à la teneur chosale de ce qui se dit mais à la teneur formelle. Le contenu (teneur chosale) n'arrive pas à garder sa particularité parce qu'il devient commun. Un peu comme une pièce de monnaie dont la valeur reste constante mais dont l'usure et l'érosion des manipulations font perdre l'éclat de l'or ou de l'argent. Il y a alors à réfléchir à cette modeste économie du pléonasme. Si Alberti a esquissé pour l'architecture et, avant la lettre, pour l'urbanisme, une conception de la répétition du même, Mallarmé est un des rares à s'affronter à cette question au niveau du langage en manifestant finalement la complexité du rapport au langage qui se joue dans le pléonasme.

UN TROISIÈME NOM APPARAÎT ALORS QUI SE DISTINGUE DES DEUX AUTRES : DÉDALE

Car un dédale ce n'est pas un labyrinthe, ou plutôt pas exactement un labyrinthe. Un labyrinthe, on le sait c'est un espace de perdition qui n'articule aucune différenciation dans le même. Le vrai labyrinthe est ouvert (pensons à *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941) de J.L. Borges), il est l'indifférencié, c'est donc un espace de sur-visibilité, d'aveuglement du regard. Dans le labyrinthe, je ne me perds pas vraiment, ni ne m'égarer, dans le labyrinthe, j'y suis, j'y reste. Pour le dédale, il suffit de penser à cette étrange nouvelle *La Mort et la Boussole* (1942) de Borges ou aux couloirs droits à toits pentus des soupentes du Palais de Justice dans *Le Procès* (1933) de Kafka. Le dédale rend visible que je suis dans un espace où le regard lui-même instruit la différence.

Les colonnes se suivent mais ne se ressemblent pas, c'est ce qu'Heidegger, dans *L'origine de l'œuvre d'art* (1935), avec son temple n'arrive pas à comprendre. Pour installer de l'être, il lui faut un temple de l'identité, un temple de la permanence - un temple qui est un espace où le là du Dasein se déborde pour s'installer dans une éternité conquise.

Les colonnes se ressemblent et ne se suivent pas. On comprend mieux la colère de Platon à l'égard de la supercherie optique des colonnes du Parthénon : comment ! elles ne sont pas identiques à elles-mêmes, installées dans la demeure de l'être - comment trouver la stabilité de l'être dans tout cela ?

Les colonnes du Parthénon sont les figures pléonastiques de l'architecture.

Le pléonasme, c'est donc quand la différence minimale fait surgir un sentiment d'identité et nous fait éprouver une certaine lassitude à l'égard de cette identité. Mais cette lassitude ne nous épuise pas vraiment. Nous en jouons et nous la faisons varier de manière appliquée. Le pléonasme est une figure qui demande un effort parce qu'elle est évidemment rudimentaire, frustrante et que ses significations se cachent derrière cette simple naïveté d'expression. Le pléonasme n'apparaît jamais pour ce qu'il est dans l'architecture - un motif ornemental qui permet d'appareiller la structure principale.

Le mot appareil a un sens particulier en architecture, il désigne l'assemblage des éléments de construction - l'appareillage d'un mur, c'est l'ordonnement répété des pierres pour établir la consistance du mur. Le même module (dans ses dimensions, sa forme...) est répété et repris pour former un ensemble uniforme. Il y a pléonasme lorsque le mur révèle cette répétition et s'en sert pour déterminer une esthétique, plus exactement une plastique de la surface du mur : l'appareillage cyclopéen, les agencements en arête de poisson, etc.

UNE IMAGE JAMAIS NE POURRA COPIER LE MONDE

L'espace urbain contemporain ne cesse d'utiliser le pléonasme.

Il en est rempli :

- Images d'images maladroites qui montrent le bâti qui va se construire tel qu'il sera et qui subsistent encore lorsque le bâti est construit - ces images fictionnées font du bâti un pléonasme,
- Résidus de signalétiques et de signalisation répétant les nouveaux signes urbains.

L'expérience d'accoutumance aux excitations de l'espace urbain a été un des enjeux de la modernité au XX^e siècle. Georg Simmel en trace les contours, les mouvements artistiques en délimitent les formulations.

Pour Simmel, pourrait-on dire (mais ceci relève d'une interprétation qui ne conviendrait pas à certains socio-anthropologues), l'homme de la ville développe face aux surexcitations de la ville une stratégie pléonastique - une intelligence tactique à l'égard des formes sensibles trop violentes.

Le pléonasme n'est pas le destin inéluctable des formes dans leur durée, il peut devenir une manière d'appréhender la violence des formes nouvelles - il faut pour cela en épuiser l'intensité. C'est bien ce que fait le pléonasme que d'atténuer la portée d'un énoncé, de le rendre par trop acceptable. Le développement de tactiques face aux surexcitations urbaines pourrait être une production de pléonasmes comportementaux pour compenser les écarts entre le vécu et le réel. Le pléonasme deviendrait donc une structure psychologique (probablement là où Georg Simmel rejoint Gabriel Tarde avec sa théorie de l'imitation dans la psychologie des foules).

Pour pouvoir *être dans la ville*, elle doit devenir un espace commun insignifiant - c'est ce phénomène d'adaptation que nous pourrions qualifier de pléonasme. Ici, le pléonasme permet de construire un espace architectural urbain ordinaire. La ville ordinaire est celle dont l'ordre se manifeste dans l'épuisement du pouvoir de contraindre par la multiplication insensée

des signes d'ordre : la multiplication du même panneau de signalisation d'interdiction à l'entrée d'une voie est de ce point de vue un marqueur fort du pléonasme urbain, la signalétique au sol, etc.

Mais une des fonctions particulières de la figure pléonastique urbaine retrouve la fonction littéraire et littérale de la figure de style. Ce cas de figure est celui de l'image d'image. Il ne s'agit pas simplement de la mise en abyme d'une représentation iconique du réel. Soit, l'image rejoue un rôle mais avec, outre la fonction d'accoutumance et d'insignifiance, une fonction récitative. Le pléonasme n'est alors plus simplement l'épuisement de la forme figurale du réel, il en devient le commentaire (c'est pour cela que nous préférons récitatif à narratif). Il s'y développe dans la redite, la réitération une manière d'aborder le monde comme une histoire. Pourquoi donc chaque projet immobilier se sent-il obligé comme dans *Le Domaine des dieux* (1971) de proposer une image qui vient faire redondance avec une réalité qui n'est pas encore advenue. Chaque chantier possède cette image anticipative qui vient épuiser par avance la nouveauté du projet en cours de réalisation. Cette manière d'épuiser par avance la singulière spécificité des projets déploie une nouvelle conception du pléonasme.

C'est par avance que le temps joue - son usure ne se joue plus dans l'usage des choses mais dans l'anticipation de cette usure. Nous savons bien que ces images d'images ont une fonction publicitaire, communicante mais cette fonction est débordée par une interprétation qui les épuise avant même qu'elles ne se matérialisent. Elles produisent une forme de lassitude, un épuisement de notre regard tout comme l'épuisement par la réitération des mêmes signes sur le sol des parkings.

Il faut donc compléter Fontanier et inclure dans *Les figures du discours* (1821-1830) un article sur le pléonasme intitulé « D'une figure de construction par exubérance à distinguer ». Car c'est bien à la fin à cela que sert le pléonasme - à vouloir produire une distinction par l'exagération de la edite par une forme de répétition.

— Quand l'architecture reproduit

Lyna Bourouiba
—

1. Jean-Louis Rocca,
Une sociologie de la Chine, Paris,
la Découverte, 2010, p.11.

2. À ce titre, voir le dernier
vidéoclip de Jamie XX
pour le titre *Gosh*, réalisé
par Romain Gavras.

IL VA SANS DIRE QUE LA CHINE EST « LA SOCIÉTÉ LA PLUS ANCIENNE ENCORE VIVANTE (...) QUI A SUBI LES BOULEVERSEMENTS LES PLUS BRUTAUX AU XX^e SIÈCLE »⁽¹⁾.

C'est à la fois sur un temps très court et sur un territoire disparate, entre développement continu des villes côtières et stagnation des villes intérieures, mais aussi au sein même des villes en cours de transformation, que la Chine opère depuis ces trente dernières années de profonds changements. Ils sont tant politiques que sociaux ou urbains, notamment en raison d'un passage à une économie de marché et donc à une permission d'investissements étrangers et à une intégration à l'économie mondiale. À mon arrivée à Shanghai en 2012, c'est alors dans un contexte d'urbanisation frénétique, de croissance et de démographie accrue que je découvre cette ville.

La construction intensive et sérielle est un spectacle quotidien. Elle est l'outil d'une monumentale et vive métamorphose des terres agricoles, des quartiers industriels ou des ensembles d'habitation de faibles densités. S'ils reprennent bien souvent des typologies urbaines et architecturales identiques, il est aussi récurrent de voir ces bâtiments adopter un langage classique⁽²⁾. Les immeubles sont agrémentés de tourelles chapeautées de toitures à quatre pans, certains commerces mettent en scène leurs entrées par des colonnes doriques en polystyrène. Les corniches, blanches éclatantes toujours, sont usées à outrance tout comme les volutes, les chapiteaux, les frontons.

En agence d'architecture d'intérieur et de design, je commence à la fois à saisir les mécanismes de production de l'architecture locale mais aussi à percevoir des similitudes thématiques dans les demandes des maîtres d'ouvrage. Il fallait, en effet, que les espaces commandés fassent voyager, qu'ils produisent de l'exotisme spatial, de la fiction à tout prix, qu'ils se pensent à partir des thèmes du Japon, de l'Afrique, de la *Chine authentique*, du *style pop* mais à la française.

Simultanément, à la East China Normal University, les étudiants que j'encadre dans un atelier d'architecture et d'urbanisme se livrent à l'exercice du projet en réponse à des commandes et des maîtres d'ouvrages réels, souvent publics. Dans ce contexte-là aussi, ces futurs architectes pensent le projet d'architecture avant tout dans sa forme, par instrumentalisation d'un style ou d'un thème. La machinerie d'un train comme conceptualisation d'une façade n'est-elle pas un merveilleux exemple d'une pensée thématique ?

(fig. 1)



Je comprends alors les tenants de cette production architecturale manipulatrice de signes au regard de la manière dont je la vois commandée et enseignée.

Mais dès lors, pourquoi produire une architecture dont l'expression paraît si déracinée de son lieu et de son temps ? Puisque ce style pastiche prolifère, comment se définit et se représente sa demande ?

Sans étonnement, il lui est attribué une valeur sociale. Si les médias populaires, comme les séries télévisées ou la presse féminine, promeuvent une occidentalisation des apparences,

des modes de vie ou des modes de consommation, ils vouent simultanément un culte au faste des châteaux, au fantasme d'une vie de noblesse ou, différemment, à la villa d'une *gated community* aux États-Unis. Il en est de même en ce qui concerne des emblèmes architecturaux occidentaux comme la Tour Eiffel ou le London Bridge, dont on trouve des répliques sur le sol chinois.

De ces intérêts multiples à la fois sociaux et figuratifs pour une idée de l'occident, s'opère une sorte d'essentialisation symbolique d'un style architectural directement inspiré de ce continent, majoritairement issu du classicisme ou d'un genre plus généralement historiciste et qui renvoie à une idée de prestige et de bon goût. Cette esthétique mi-néo-classique, mi-internationale, mi-néo-régionale – certaines villes nouvelles prennent, par exemple, parfois des allures provençales –, est surtout promue par des entreprises immobilières en réponse à une demande de la nouvelle classe moyenne chinoise qui aspire irréfutablement à une occidentalisation de son mode de vie. "European style is a very nice choice" affirmait, sur son site internet, un influent promoteur immobilier ⁽³⁾.

↓ figure 1
Projet d'un étudiant de la East China Normal University pour la réhabilitation d'une usine en banlieue de Shanghai, 2013.

3. « European style is a very nice choice » est extrait de l'article « Four types of housing values may bud in the young », China. Vanke, www.vanke.com

4. L'utilisation du mot thématisation est fortement redevable aux travaux de Pierre Chabard. Voir à ce propos, entre autres, « Une souris et des hommes : l'architecture comme thème à Val d'Europe, 1987-2005 », *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n°91, printemps 2005, p. 98-121.

↓ figure 2
Les terrains de golf de Luo Dian Town près de Shanghai, réalisés en 2005. <https://static.panoramio.com/storage.googleapis.com/photos/1920x1280/63473066.jpg>, https://ssl.panoramio.com/photo_explorer
(Consulté le 20 décembre 2014).



↓ figure 3
Projet de logements sociaux et commerces en cours de construction à Puteaux (92), Eco Quartier ZAC des Bergères, Atelier B.L.M Architectures <https://www.atelierblm.com/projet/puteaux-92>
(Consulté le 8 avril 2018).



Ce type de production, ce genre, ce style, cette esthétique, nous la définissons ici comme une thématisation de l'architecture c'est-à-dire comme l'utilisation de modèles, de figures et de styles architecturaux étrangers en tant que thèmes, dissociés de leurs histoires mais manipulés pour ce que, culturellement, ils évoquent ⁽⁴⁾.

À mon retour en France, ce phénomène que je pensais propre à la Chine m'est apparu se retrouver parfois plus subtilement, parfois tout aussi littéralement, dans d'autres projets immobiliers. Nous avons tous à l'esprit des productions architecturales néo-régionales ou bien néo-classiques par exemple, et nous sommes nombreux à nous questionner sur certains projets des Nouveaux Constructeurs qui donnent à la banlieue parisienne les mêmes allures qu'un Shanghai contemporain. Ne trouvez-vous pas qu'entre « ville copie chinoise » et la ZAC des Bergères à Puteaux, il n'y a qu'un pas ? (fig. 2 et 3)

Tout à coup, mon regard occidentalocentré est sorti d'une appréciation spécifique et uniquement sino-chinoise, pour aller vers la compréhension d'un phénomène générique, interrogeant des projets français mais qui pourraient être tout autant américains que néerlandais par exemple. (fig. 4)

Si cette notion de *thématisation*, somme toute politique, éthique et esthétique, paraît exacerbée sur le sol chinois et qu'elle a souvent été l'objet de fortes critiques – à propos notamment de projets de « copies d'architecture » –, ne devons-nous pas être tout aussi sévères à l'égard de certaines constructions sur notre propre territoire ?

Les échelles diffèrent, tout autant que le contexte politique, économique, social et culturel, mais les processus

d'élaboration et les stratégies commerciales, par exemple, sont les mêmes. Des promoteurs immobiliers commercialisent une idée du prestige et pour cela, ils s'emparent du lexique du rêve. Les noms des opérations immobilières tant en Chine qu'en France – et ailleurs ? – adoptent de manière récurrente le champ lexical de la nature, de l'antiquité ou prennent des tournures américanisantes par exemple : *Ouest Village* énoncé précédemment, *Villa Medicis* à Meaux ou *Garden City* et *Castle Tudor* à Shanghai. S'y retrouvent vendus les critères du luxe, de la sécurité et de l'authenticité, auxquels est associé un thème architectural jugé concordant avec ces *valeurs*, et cela semble fonctionner.

Si nos regards d'architectes sont critiques face à cela, quelles en sont les raisons ? Faut-il considérer que notre culture de l'architecture nous rend trop savants pour entendre un goût visiblement majoritaire pour

↓ figure 4
Kasteel Leliënhuize, Haverleij
Den Bosch, 2007, Pays-Bas.

<https://pphp.nl/service/wonen-kasteel-lelienhuize/>
(Consulté le 05 avril 2018).



une architecture du signe, si ce n'est du faux ? Ce goût majoritaire est-il influencé, orienté, moralisé ?

À ce titre, l'exemple du marché de la maison individuelle semble cristalliser ces questions de culture savante et de culture populaire. Les recherches de Monique Eleb, Lionel Engrand et Jean Louis Violeau, entre autres, démontrent comment les modèles néo-régionalistes sont devenus dominants sur le marché de la maison individuelle en France⁽⁵⁾. En effet, le début du xx^e siècle a vu naître le mouvement moderne, le style international, la rationalisation des espaces, la rationalisation de la production, l'abolissement du signe. Puisqu'il n'y a pas mouvement en architecture sans contestation, les années 1920 ont vu diverger les opinions entre pro-modernes et pro-régionalistes mettant la question de l'identité au centre. On craignait en effet, la perte du « génie des terroirs » et des spécificités locales⁽⁶⁾.

Dès lors, la presse populaire engage un programme d'éducation visant à promouvoir « la maison des Français » et à construire un goût commun pour le « culte de l'ancien et de la réhabilitation, la valorisation du rustique et du pittoresque »⁽⁷⁾. Cette entreprise politique menée par des architectes, journalistes et hommes d'État, entend inculquer les valeurs

esthétiques du bon goût aux classes moyennes naissantes. Ces valeurs perdurent jusqu'à nos jours bien qu'elles soient passées du modèle régionaliste, appliquant les traditions locales, au modèle néo-régionaliste instrumentalisant les codes du folklore en omettant la donnée contextuelle. La maison perd alors tout aspect spécifique, notamment constructif, pour entrer dans une lignée générique mais afin de dissimuler sa standardisation, elle se voit couverte d'éléments de décors se référant à la tradition. La production en série donne lieu aux premières ventes de maisons clef en mains choisies sur catalogue, qualifiées, par l'auteur en question, de « maison de troisième type », empruntant autant à la modernité (par ses procédés de mise en œuvre) qu'au régionalisme (par son écriture) : c'est « la maison traditionnelle préfabriquée »⁽⁸⁾.

Ces « maisons traditionnelles préfabriquées », dont l'appellation révèle leur paradoxe, sont donc l'aboutissement à la fois d'idéologies architecturales, de directives politiques mais aussi de rouages médiatiques dès le début du vingtième siècle qui, vantant d'abord les mérites de la maison traditionnelle, ont glissé vers la promotion de maisons usinées recouvertes d'un habit faussement authentique, démonstrations elles aussi d'une forme de thématization – en masse – de l'architecture.

Néanmoins, nous ne pouvons entendre la notion de thématization comme faisant uniquement référence à des écritures architecturales néo-régionales ou plus globalement datées. Lorsque l'architecte britannique David Chipperfield

↓ figure 5
« The planning demonstrated town scale design and integrated the patterns and characteristics between the traditional Chinese village and European Town »
Heronshire residential district, lot est, Liangzhu New Town, China Vanke, David Chipperfield Architects, 2000-2012.

Extrait du catalogue promotionnel, Vanke Liangzhu New Town, p.131 et 141.



est invité à construire une série d'immeubles d'habitation et un musée à Liangzhu New Town, il le fait avec l'écriture de son agence, comme il l'aurait fait ailleurs dans le monde. Dans cette ville nouvelle chinoise, les styles et les archétypes architecturaux sont aussi nombreux qu'il a été distribué de lots : maisons de thème provençal, néo-moderne ou ferme agricole... Puis il y a le thème « David Chipperfield », identifiable parmi les autres et choisi par le promoteur immobilier pour l'esthétique essentialiste et massive à laquelle il renvoie, sûrement aussi pour la notoriété internationale de l'agence. Dès lors, fondamentalement, ce n'est pas la question du signe qui nous interroge ici au travers de la thématization, mais plutôt celle du sens de ces signes en regard du contexte dans lequel ils s'inscrivent, de leur rapport au temps et au lieu. Un projet de thème « David Chipperfield » est-il plus juste par rapport à la culture architecturale locale qu'un projet de thème néo-classique ? Ne participe-t-il pas lui aussi à la production d'une architecture générique, uniformisée, thématized ? (fig.5)

Mais au fond, n'est-ce pas un pléonasm que de parler de manipulation de thème en architecture ? Ne peut-on pas voir dans chaque architecture un thème, qu'il soit historiciste, moderne ou contemporain, produit consciemment ou inconsciemment ? Peut-on contourner la question stylistique qui enferme, malgré nous, nos architectures dans des thèmes ? Chaque architecture ne reproduit-elle pas quelque chose d'une autre ?

L'architecte suisse Valerio Olgiati, dont les projets nous apparaissent sans cesse nourris d'images en tout genre et de voyages, qui semblent

être à la fois des inspirations et des révélations, se dit être à la recherche d'un non-style dans ses projets, d'une « non référentialité » qu'il considère pourtant « difficile sinon impossible à atteindre »⁽⁹⁾. En quête d'un langage originel, d'une forme de neutralité stylistique, d'un détachement vis-à-vis des thèmes architecturaux éprouvés, Valerio Olgiati semble aspirer, à la manière de Roland Barthes, à un « degré zéro de l'écriture » architecturale, à une « écriture blanche », à un « style de l'absence qui soit presque une absence idéale du style »⁽¹⁰⁾. Cette écriture nouvelle, Roland Barthes la définit lui aussi comme un horizon, comme un objectif vers lequel on tend, mais qui demeure inaccessible.

L'architecture est thème, sans échappatoire.

5. Monique Eleb et Lionel Engrand, *Préfabriquer la tradition : la troisième voie de la maison individuelle (1945-1960)*, Paris, Laboratoire ACS pour le Ministère de l'équipement (PUCA), 2002.

Monique Eleb et Jean-Louis Violeau dir., « Savant, populaire », in *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* n°15-16, Paris, éd. du patrimoine, 2004.

6. Monique Eleb et Lionel Engrand, « Entre décor et préfabrication, représentations de la maison individuelle (1920-1960) » in *Maison individuelle, architecture, urbanité*, de Guy Tapie, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 2015.

10. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. Du Seuil, 1972 (1953), p. 9 et 60.



récit

— Quand l'architecture bégaie

Hugo Grail

C'est la deuxième chose que j'ai vue depuis l'avion : d'abord les montagnes, différentes de celles que je connaissais jusqu'alors, plus ciselées, avec des crêtes plus nombreuses et plus rapprochées les unes des autres... Puis j'ai vu ces grappes de dizaines de tours d'habitation, toutes identiques, toutes dans le même sens, au milieu de nulle part.

ALORS IL N'Y AVAIT PLUS AUCUN DOUTE, NOUS SURVOLIONS LA CHINE.

En habitant à Tianjin, la quatrième ville du pays située à cent trente kilomètres au sud-est de Pékin, j'ai eu l'occasion d'observer ce phénomène depuis l'autoroute, ou lorsqu'il fallait prendre le train pour sortir de la ville. On passait alors plusieurs minutes à longer ces gratte-ciel dispersés, s'élevant jusqu'à une trentaine d'étages, parfois coiffés d'un toit à quatre pans ; et il m'est arrivé d'en voir les chantiers avec cinq ou six grues qui montaient simultanément les étages de plusieurs bâtiments.



JE N'AVAIS JAMAIS VU ÇA. JE N'ARRIVAIS PAS À NOMMER CES ÉTRANGES « QUARTIERS », NI À IMAGINER QUELQUE CHOSE DE CONNU AUQUEL ILS POUVAIENT ME FAIRE PENSER. J'étais confronté à un phénomène vraiment nouveau. Mais de quoi était faite cette nouveauté ? Était-ce la hauteur des immeubles, ou la grandeur de la surface sur laquelle ils s'étendaient ? Je connaissais pourtant des grands ensembles en France pouvant tenir la comparaison sur ces deux critères. Était-ce alors le fait que tous les bâtiments faisaient face au sud, tournés dans la même direction ? Non : les gratte-ciel de Manhattan sont tous tournés selon les mêmes axes et c'est un paysage qui me paraît aujourd'hui assez habituel. La différence tenait à un autre critère : la répétition.

Imaginez le même bâtiment, reproduit soixante fois, toujours selon le même espacement, dans les mêmes dimensions, avec les mêmes teintes et matériaux, les mêmes travées de fenêtres, les mêmes avancées et reculements des façades... Soixante fois et parfois plus ! Si bien que depuis



l'avion, la ville ressemble à un patchwork de motifs découpés et collés les uns à côtés des autres. Il y a soixante gratte-ciel comme il pourrait y en avoir cent ou deux cents, car on n'y distingue ni début ni fin. Ces remplissages homogènes, on les perçoit comme des blocs dans lesquels on ne saurait distinguer un bâtiment d'un autre.

Et pourtant, les logements de ces tours ne sont pas tous les mêmes. Contrairement à notre première impression, la géographie produit la variété : une tour est plus proche de la rue et une autre se trouve au cœur de l'îlot, une autre encore devant l'arrêt de bus. Chaque bâtiment abrite plusieurs types d'appartements avec un nombre de pièces différent. Les appartements des étages supérieurs coûtent plus cher qu'en bas, ils ont des vues différentes sur la ville ou sur la campagne. Enfin, les orientations sont importantes : les appartements sud-est sont plus chers que ceux orientés sud-ouest, eux-mêmes plus chers que ceux mono-orientés au sud. On découvre donc



que la répétition du même bâtiment n'empêche pas une variété de qualités des appartements et donc la possibilité d'un choix pour l'habitant.

En rassemblant une telle quantité de logements, la masse critique permet d'investir dans les espaces communs, qu'il s'agisse du jardin paysager entre les tours, du parking souterrain ou encore des parties communes des immeubles, larges et éclairées naturellement. Dans la tour que j'ai visitée, le hall d'entrée est agrémenté de quelques fauteuils, les couloirs se terminent par des bow-windows. D'un point de vue purement plastique, les bâtiments sont plutôt bien dessinés : les façades sont composées, avec un soubassement dans une teinte différenciée et un toit signifié par des pergolas métalliques visibles depuis en bas. Plusieurs avancées et reculements qui courent sur toute la hauteur donnent aux immeubles un aspect élancé. On pense plus à une tour qu'à une barre de logements. Les quelques variations au niveau des jardins d'hiver animent la façade sans pour autant casser l'unité du bâtiment.

Les saillies des appuis et des linteaux de fenêtres donnent de la texture et nous ramènent à une échelle plus humaine. Enfin, les surfaces vitrées sont généreuses et variées, avec des jardins d'hiver, des fenêtres toute hauteur, des fenêtres d'angle et d'autres en saillies qui projettent l'espace intérieur sur le dehors ; autant d'éléments assez remarquables que je ne retrouve pas dans les logements construits en France aujourd'hui.

Si depuis l'avion ou le train c'est la répétition qui se manifeste le plus fortement, parcourir ces ensembles à pied donne une autre perception des lieux où la nouveauté s'exprime plutôt dans les distances : alors qu'on s'imaginait une sensation d'étouffement, pris dans la densité des tours, c'est tout l'inverse qui se produit. Les immeubles paraissent très éloignés les uns des autres. De larges percées visuelles donnent à voir le lointain. Entre les bâtiments, les jardins sont traversés par des chemins étroits réservés aux piétons. Aucune voiture n'est stationnée à la surface. Les habitants

doivent accéder aux ascenseurs directement depuis les parkings souterrains. En l'absence de rues ou d'un espace public plus traditionnel, le jardin vient remplir le vide entre les immeubles. On y trouve des jeux pour enfants, des abris à vélos, des colonnades, des murets en pierres et des emmarchements qui pourraient être autant de traces d'une civilisation disparue. Les arbustes positionnés de façon anarchique, la pelouse peu entretenue et les pas japonais qui la traversent donnent un caractère sauvage à ce paysage qui se coule entre les tours tout en les ignorant parfaitement.

Une autre distance se fait sentir : celle qui sépare un bord de l'îlot à l'autre. On met bien dix minutes pour le traverser et la monotonie du paysage se fait sentir. On ne peut pas compter sur des commerces de rez-de-chaussée pour servir de repères puisqu'aujourd'hui, dans les grandes villes en Chine, on achète tout sur Internet ; si bien que ces nouveaux ensembles sont strictement mono-fonctionnels et dédiés au logement. Arrivé au bord de l'îlot, reste à trouver la sortie : le quartier est fermé par des murs. On se retrouve alors au bord d'une route de deux fois trois voies, avec des barrières faisant office de terre-plein central et un trafic ininterrompu.

POURQUOI CONSTRUIRE AUTANT ET DE CETTE FAÇON ?

Qui habite dans ces nouveaux quartiers ? Depuis une dizaine d'années, le gouvernement central a décidé de sortir des millions de personnes de la pauvreté en les déplaçant de la campagne à la ville. L'objectif est de constituer une classe moyenne chinoise et de restructurer l'économie du pays autour de la consommation. À Tianjin, la population est passée de 4,5 millions d'habitants en 1990 à 10,8 millions en 2014. C'est aujourd'hui la 24^e ville la plus peuplée au monde, juste devant Paris (25^e), Shenzhen (26^e) et Londres (27^e). Ce sont donc des millions de Chinois qui ont quitté leur logement rural, souvent insalubre car non relié aux réseaux d'eau et de collecte des déchets ; pour accéder à un logement en ville, équipé d'un chauffage central, de l'eau courante et de douches privées. Car dans le nord de la Chine, la campagne n'est pas bucolique comme peut l'être la campagne française. On y trouve principalement des usines, l'air y est pollué et le travail vient à manquer.

Jusqu'à il y a trente ans, le gouvernement conduisait la totalité des constructions en Chine puis en faisait l'attribution. Mais aujourd'hui, les services publics ne sont plus en capacité de répondre à une telle affluence de nouveaux habitants, si bien que des promoteurs privés ont pris le relais. Pour construire ces nouveaux quartiers, les agences d'urbanisme dessinent les grands axes routiers qui forment une sorte de filet quadrillant le territoire. Les mailles, comme d'énormes parcelles, sont vendues à des promoteurs à des tarifs très élevés car ceci constitue la plus grande partie des revenus des gouvernements locaux. Dans l'agence d'urbanisme où j'ai travaillé, le remplissage des parcelles se fait sur l'ordinateur, grâce à l'outil copier/ coller d'AutoCAD. Un gabarit de tour est donc répliqué des dizaines de fois et l'espacement et le nombre d'étages peut être ajustés jusqu'à satisfaire les critères définis par la loi. L'implantation des bâtiments doit en

effet prendre en compte des règles de retrait par rapport à la route, de coefficients de densité et d'ensoleillement. Ce dernier critère explique en partie la mono-orientation des bâtiments vers le sud : réglementairement, chaque logement doit bénéficier d'au minimum deux heures d'ensoleillement direct au jour le plus court de l'année. Les urbanistes de l'agence utilisent donc un module AutoCAD leur permettant de visualiser en temps réel l'ensoleillement des logements dans l'année et d'ajuster ainsi la répartition des tours dans la parcelle.

L'orientation de la construction est un aspect historiquement très important dans le nord de la Chine. Le village traditionnel est lui-même constitué d'une répétition du même type de maisons à cour. Le bâtiment principal s'aligne au nord et expose donc sa façade la plus longue au sud. D'autres corps de bâtiments secondaires peuvent être ajoutés de part et d'autre, à l'est et à l'ouest. On pourrait donc penser que si les nouveaux quartiers sont faits de bâtiments identiques orientés face au sud, c'est qu'il en a toujours été ainsi dans le nord de la Chine.

SI CES QUARTIERS ME SEMBLENT TELLEMENT NOUVEAUX, C'EST QU'IL SEMBLERAIT QUE LA FORME DE LA VILLE N'Y SOIT SIMPLEMENT PAS UNE QUESTION.

L'orientation du bâtiment, l'équipement de l'appartement et l'accès aux commodités de la vie moderne sont les critères qui comptent. Non, la répétition ne sert pas à diminuer le coût de la construction, car combien coûte un pot de peinture ? Combien coûte une corniche ici, un renforcement là ? Combien coûte une implantation plus différenciée, avec des immeubles plus proches que d'autres, des pleins, des vides et des alignements ? Non, si ces quartiers sont construits de cette façon c'est parce que c'est une façon qui est acceptable en Chine.

Les critères de valeurs pour la ville ne sont donc pas universels, ils varient d'une culture à une autre. Qu'attend-on de notre ville, de notre quartier ? Puisqu'il n'y a pas de bonne ou de mauvaise ville, la seule façon de définir nos attentes individuelles ou collectives, nos critères d'évaluation, c'est encore d'en parler. Alors, et puisqu'on est là pour ça, parlons-en !

Habitat



photographie

—
Thomas Destaing

Des habitats précaires se nichent dans l'urbain, certains se veulent permanents, d'autres sont là le temps d'un après-midi. Ces habitats de fortune sont en adéquation avec leur milieu, ils l'épousent, l'augmentent, le doublent. C'est une manière pour leurs habitants de les pérenniser dans l'architecture. La journée bien souvent, ces habitants s'absentent, mais pas toujours.

La photographie polaroid est la seule forme de photographie qui ne se travaille pas en différé. Elle trouve naturellement sa place puisqu'elle fonctionne de manière sociale : elle sert au partage, au don. Son apparition instantanée crée un moment magique qui rend possible la rencontre. Il m'arrive de prendre un portrait de l'habitant, lui laissant en contrepartie, m'intéressant uniquement à l'architecture qu'il investit.











We are an event

fiction

—

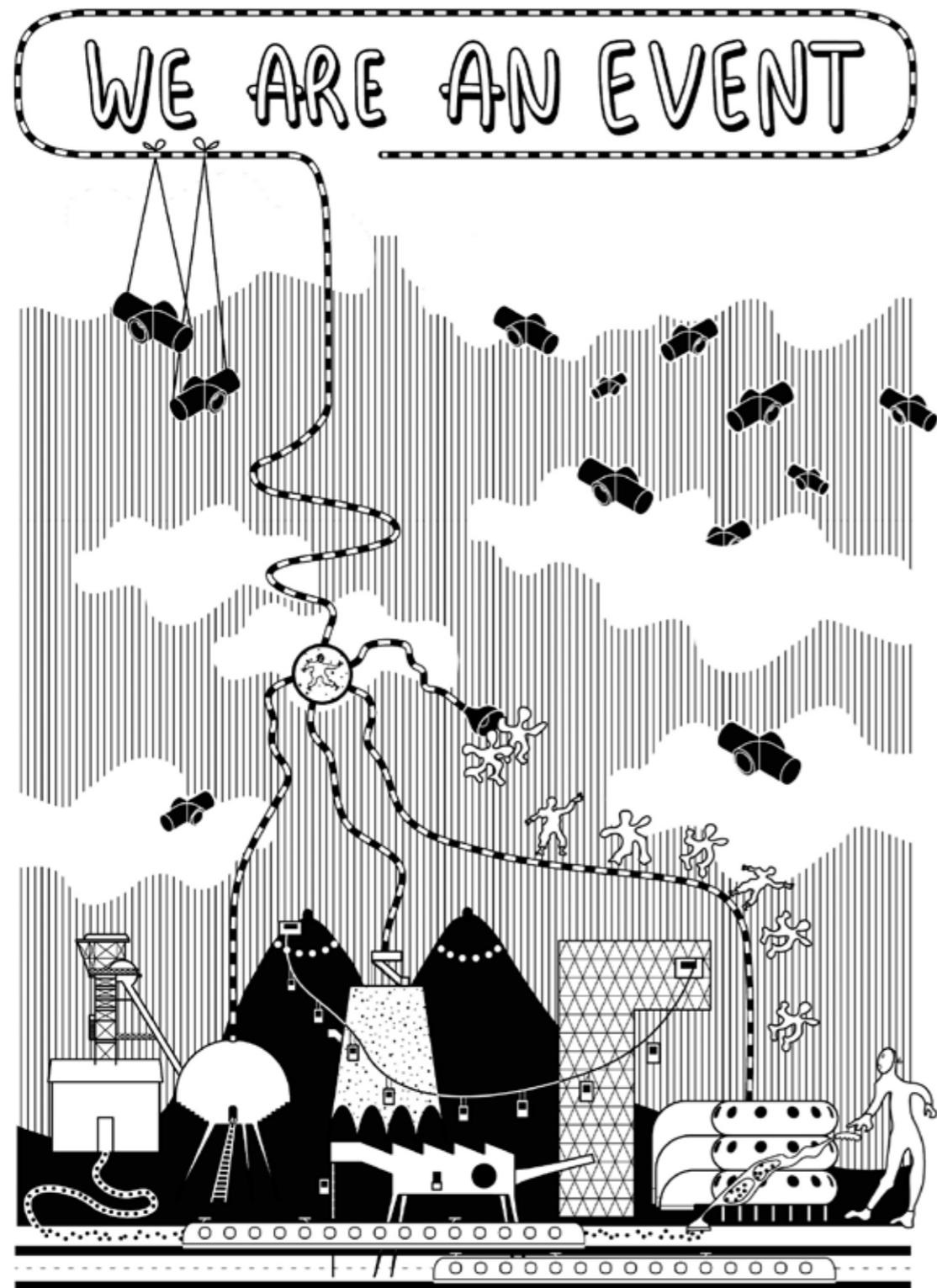
Lambert Moiroux et Quentin Laurens-Berge



WE ARE AN EVENT est un personnage de fiction né de la collaboration de deux architectes. Véritable identité morale et visuelle, cette entité a été créée pour se préoccuper des enjeux propres à la ville de Saint-Étienne. Ce personnage est une sphère de partage et un outil de mise à distance par rapport au travail produit.

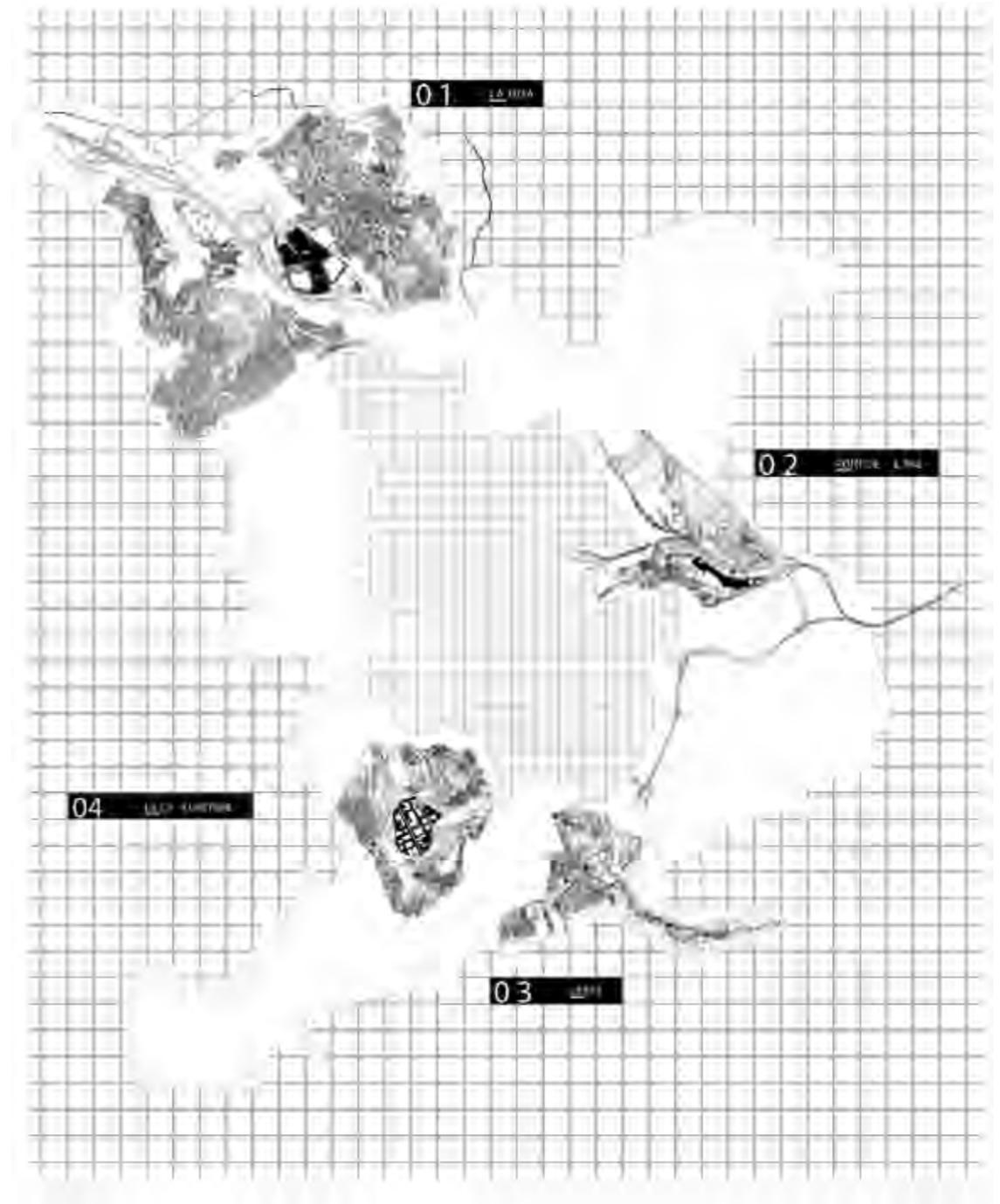
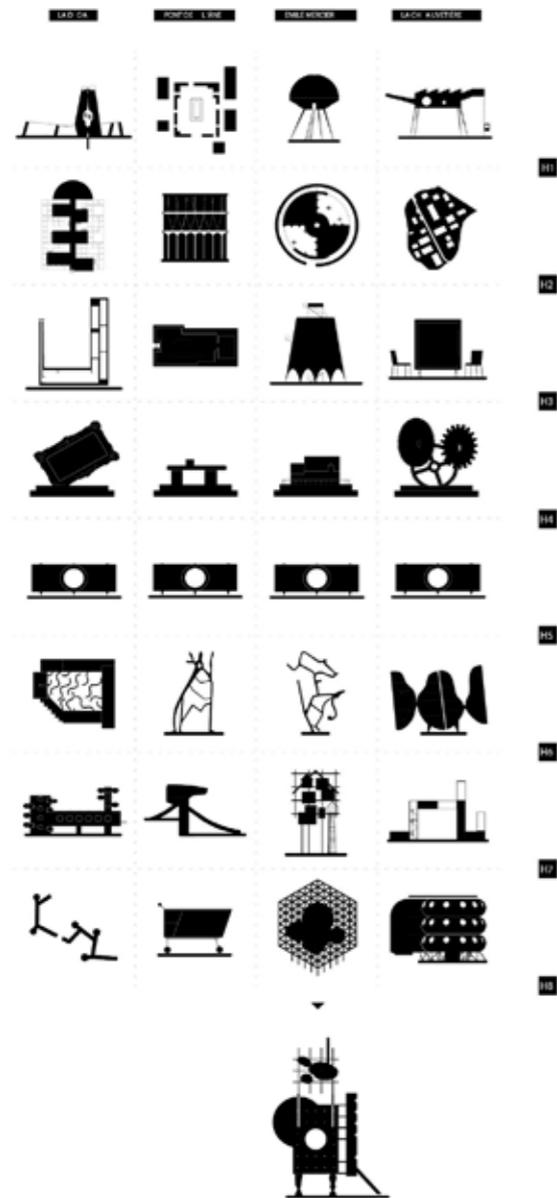
La ville de Saint-Étienne peut se réinventer en investissant ses espaces aberrants, véritables identités de ville et vestiges de son histoire industrielle. C'est dans l'ordinaire, souvent trivial, parfois insolite de ces espaces, que WE ARE AN EVENT vient chercher, sans *a priori* esthétique, des logiques spatiales qui puissent constituer les énergies latentes de matières à projets. C'est en orientant son regard sur le paysage quotidien mais oublié que WE ARE AN EVENT tente d'élaborer des projets capables de répondre aux enjeux propres de la ville de Saint-Étienne en interrogeant l'événement culturel qu'est la Biennale Internationale Design.

En se proposant d'intervenir dans quatre sites définis du bord de la ville, WE ARE AN EVENT cherche à démontrer que l'ensemble du territoire stéphanois doit être considéré dans la réinvention de la ville engagée par la sphère politique autour du design. C'est sous formes de projets se manifestant par des fictions architecturales que WE ARE AN EVENT tente d'aiguiser la conscience des stéphanois et du public en général en proposant huit questions qui interrogent la ville par le biais de l'événementialité de la Biennale. Ces dernières permettent d'élaborer des histoires qui vont générer des fragments de mondes capables de redonner du sens et de la force à la singularité du processus de réinvention de la ville.



01. La Biennale fabrique-t-elle de la connaissance ou de la méconnaissance ?
02. À qui s'adresse la Biennale de Saint-Étienne ?
03. En s'installant de manière éphémère, la Biennale se saisit-elle des enjeux de ville de manière précaire ou structurelle ?
04. Comment repenser la ville de Saint-Étienne comme ville du Design hors temps biennale ?
05. La Biennale du Design s'orienté-t-elle davantage vers une production culturelle ou domestique ?
06. La ville de Saint-Étienne s'est-elle réinventée grâce à la Biennale du Design ?
07. Comment la ville de Saint-Étienne peut-elle faire évoluer la synergie culturelle de ses espaces d'expositions ?
08. Comment la ville de Saint-Étienne peut-elle fonder une sensibilité commune au design sur son territoire ?

Les fictions architecturales que nous élaborons constituent la matière à projet de l'événement diplôme. Elles tentent de faire renaître le désir de ville, d'y introduire des vertiges et des troubles insoupçonnés, d'y inventer des formes de vie inédites et de lui offrir l'événementialité dont elle est aujourd'hui dépourvue hors temps Biennale. Il importe de réinventer le quotidien des habitants de Saint-Étienne et de considérer l'architecture comme support de la vie et de l'imaginaire.



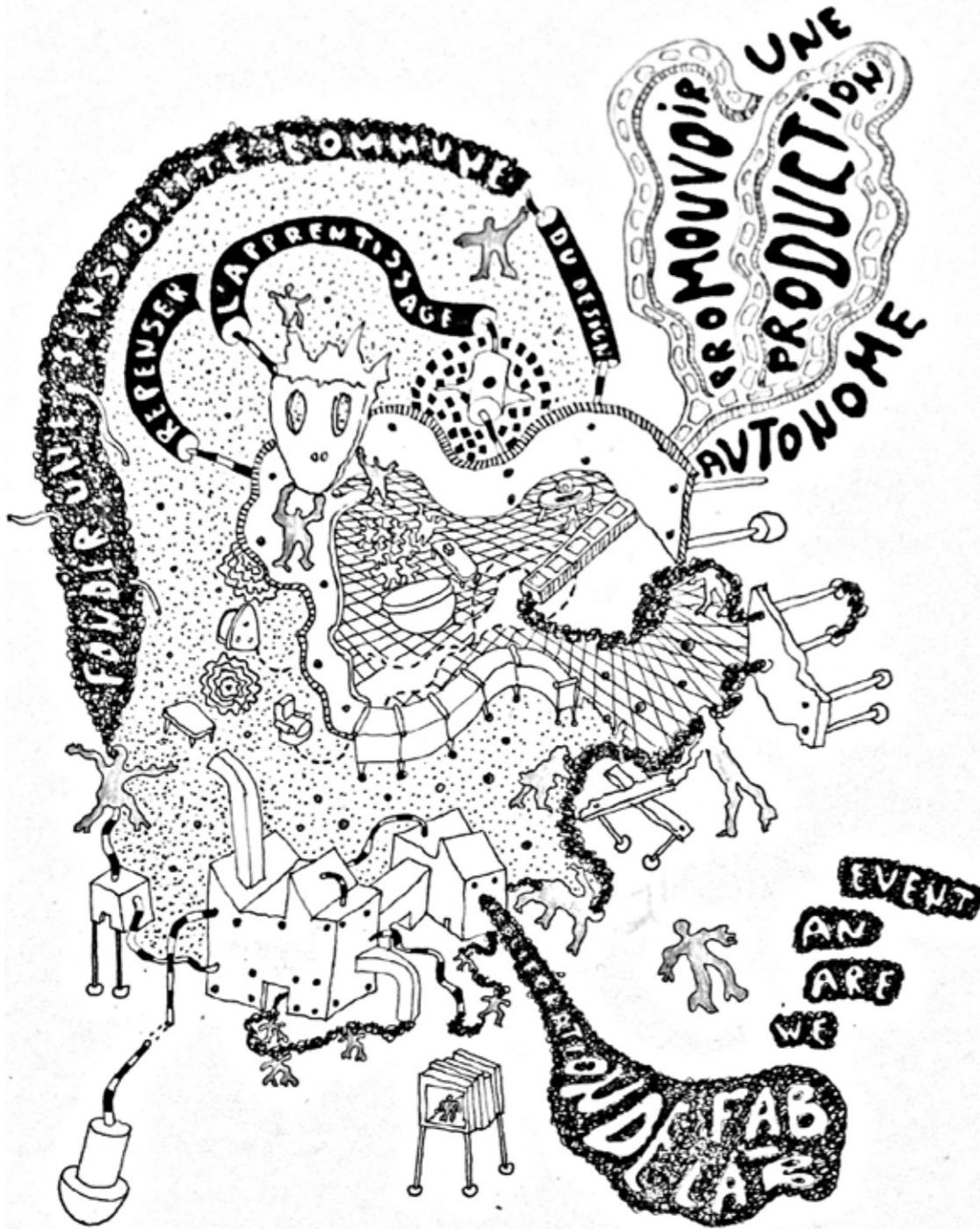
↑ Les quatre sites d'intervention pensés en réseau dans le bord de ville de Saint-Étienne.

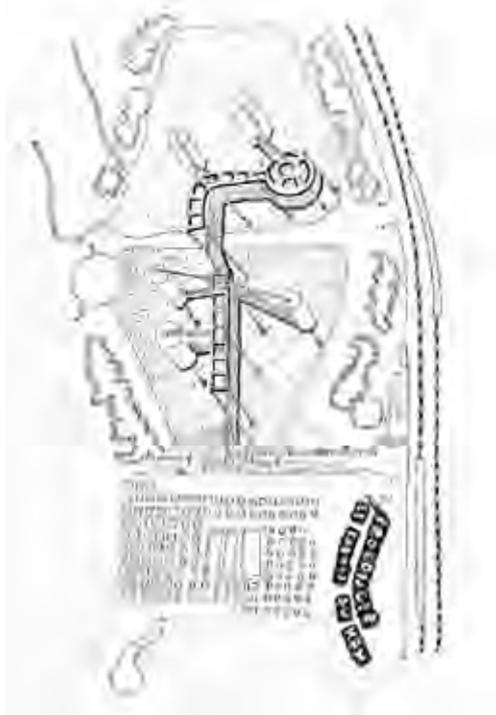
COMMENT LA VILLE DE SAINT-ETIENNE PEUT-ELLE FONDRE UNE SENSIBILITÉ COMMUNE AU DESIGN SUR SON TERRITOIRE ?

Constats : La ville de S^t Etienne tente d'intégrer des designers dans ses grands projets de renouvellement urbains (ex Steel dans la zone commerciale du pont de l'Île) pour valoriser son statut de "Ville Design". Par ailleurs, en faisant la promotion de ses "aménagements" urbains DESIGN plutôt que de promouvoir l'existence d'ateliers de production autonome (FAB-LAB), la ville oriente davantage sa politique vers une démonstration de ce qu'est le Design plutôt que dans son apprentissage.

Les efforts fournis par la ville produisent une énergie qui conduit alors à l'émancipation de la discipline DESIGN, provoquant de la méconnaissance et un désintérêt général. Les acteurs politiques profitent des retombées économiques des actions menées en amont comme lors de l'évènement Biennale mais les habitants de la ville subissent le fait de ne pas se sentir concernés par la politique de leur ville en matière de DESIGN.
 → Comment offrir aux stéphanois la possibilité de sentir concernés par le DESIGN ?

WE ARE AN EVENT cherche à fonder une sensibilité commune du Design en repensant son apprentissage. Il s'agit alors d'éveiller la conscience des stéphanois vis-à-vis de leur capacité à APPRENDRE, FAIRE, PARTAGER et VENDRE une production d'objets "DESIGN" réalisée de manière autonome. Pour cela, la ville intègre la production d'objets autonomes dans la pédagogie de ses écoles. Certaines institutions commerciales comme Casino proposent désormais des FAB-LAB destinés à réunir un public familial. La zone industrielle de la Chauvrière se voit dotée d'un FAB-LAB destiné à la production d'objets complexes et volumineux. Par ailleurs, la ville met également en place différents types de concours publics de production d'objets pour renforcer une dynamique de ville basée sur l'autonomie. Les gagnants sont exposés au MAM. En somme, le DESIGN n'est plus une discipline spécialisée mais une sensibilité commune, praticable par tous.





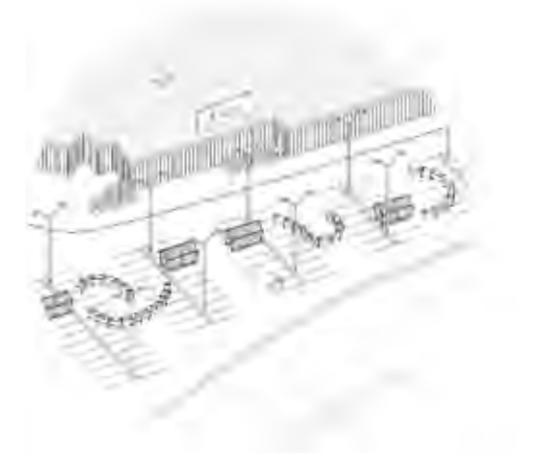
Pont de l'Âne

Le Pont de l'Âne est un pont de pierre qui traverse le ruisseau de la Chapelle. Il est situé à l'entrée du village de la Chapelle, dans le département de la Haute-Savoie. Le pont est construit en 1820 et a été restauré en 1980. Il mesure 15 mètres de long et 2 mètres de large. Le pont est composé de 15 arches et est soutenu par 15 piliers. Le pont est très fréquenté par les piétons et les cyclistes. Le pont est également un lieu de rassemblement pour les habitants du village. Le pont est un monument historique classé au titre des monuments historiques depuis le 10 mai 1983.



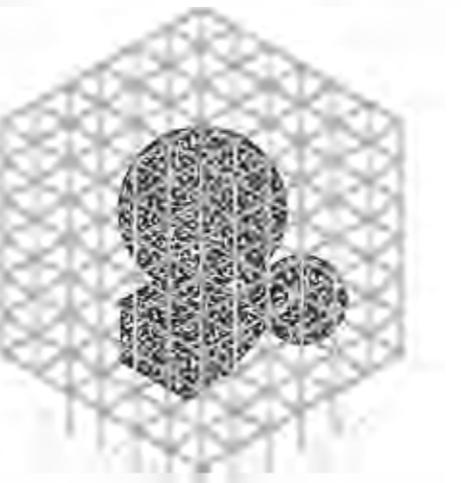
La DOA

La DOA (Dossier d'Orientation Architecturale) est un document qui définit les orientations architecturales pour un projet de construction. Il est élaboré par l'architecte et le maître d'ouvrage. Le dossier d'orientation architecturale est un document qui définit les orientations architecturales pour un projet de construction. Il est élaboré par l'architecte et le maître d'ouvrage. Le dossier d'orientation architecturale est un document qui définit les orientations architecturales pour un projet de construction. Il est élaboré par l'architecte et le maître d'ouvrage.



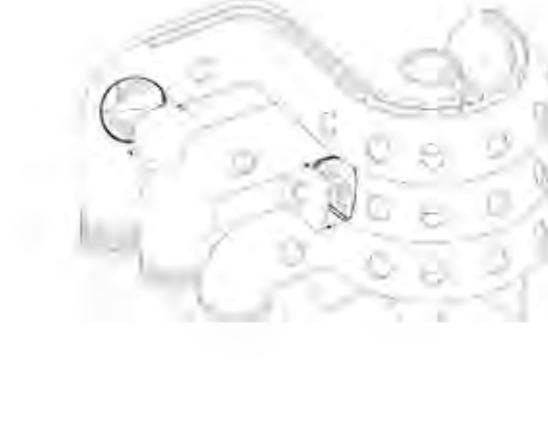
La Chauvetière

La Chauvetière est un village de la commune de Chauvigney, dans le département de la Haute-Savoie. Le village est situé à l'ouest du village de Chauvigney. Le village est composé de plusieurs fermes et d'une chapelle. Le village est très fréquenté par les habitants du village. Le village est un lieu de rassemblement pour les habitants du village. Le village est un monument historique classé au titre des monuments historiques depuis le 10 mai 1983.



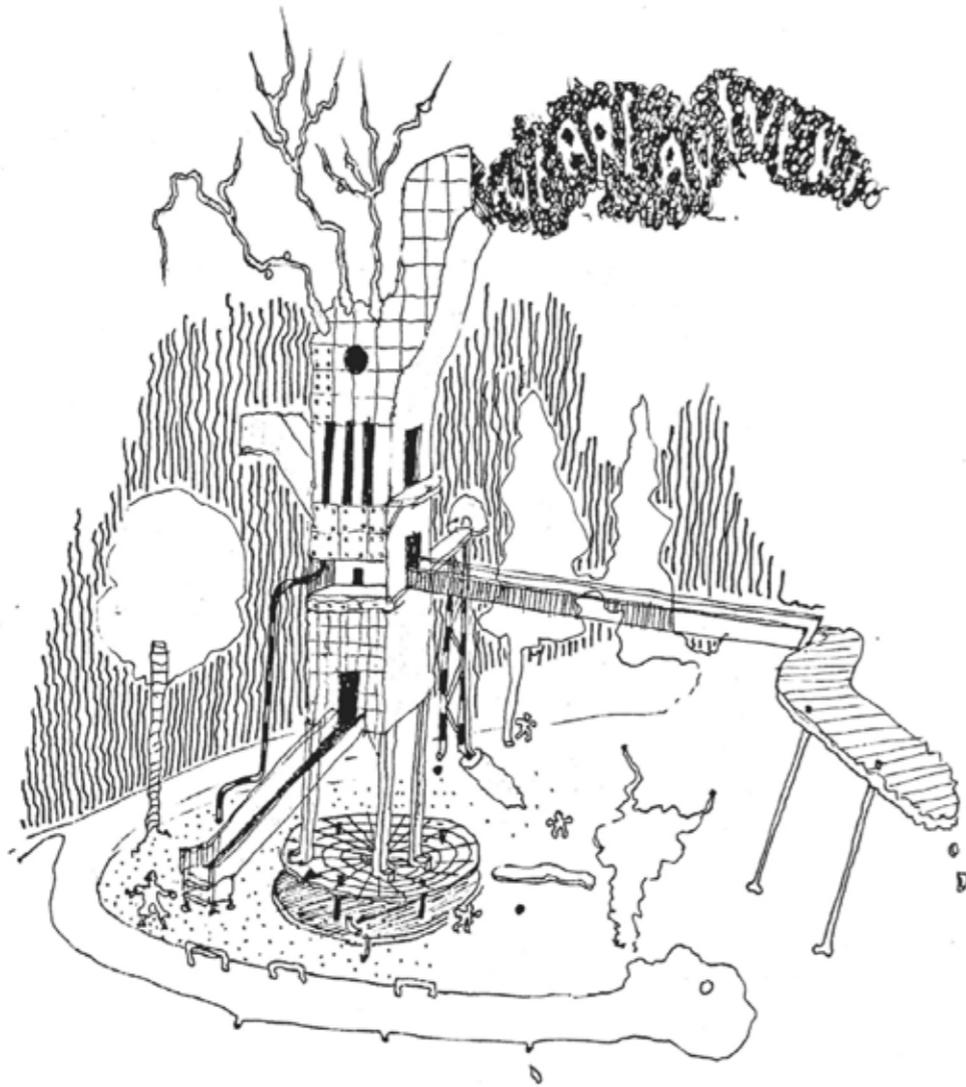
Le REZ

Le REZ (Rez-de-chaussée) est le niveau principal d'un bâtiment. Il est situé au-dessus du sol et au-dessous des étages supérieurs. Le rez-de-chaussée est le niveau principal d'un bâtiment. Il est situé au-dessus du sol et au-dessous des étages supérieurs. Le rez-de-chaussée est le niveau principal d'un bâtiment. Il est situé au-dessus du sol et au-dessous des étages supérieurs.

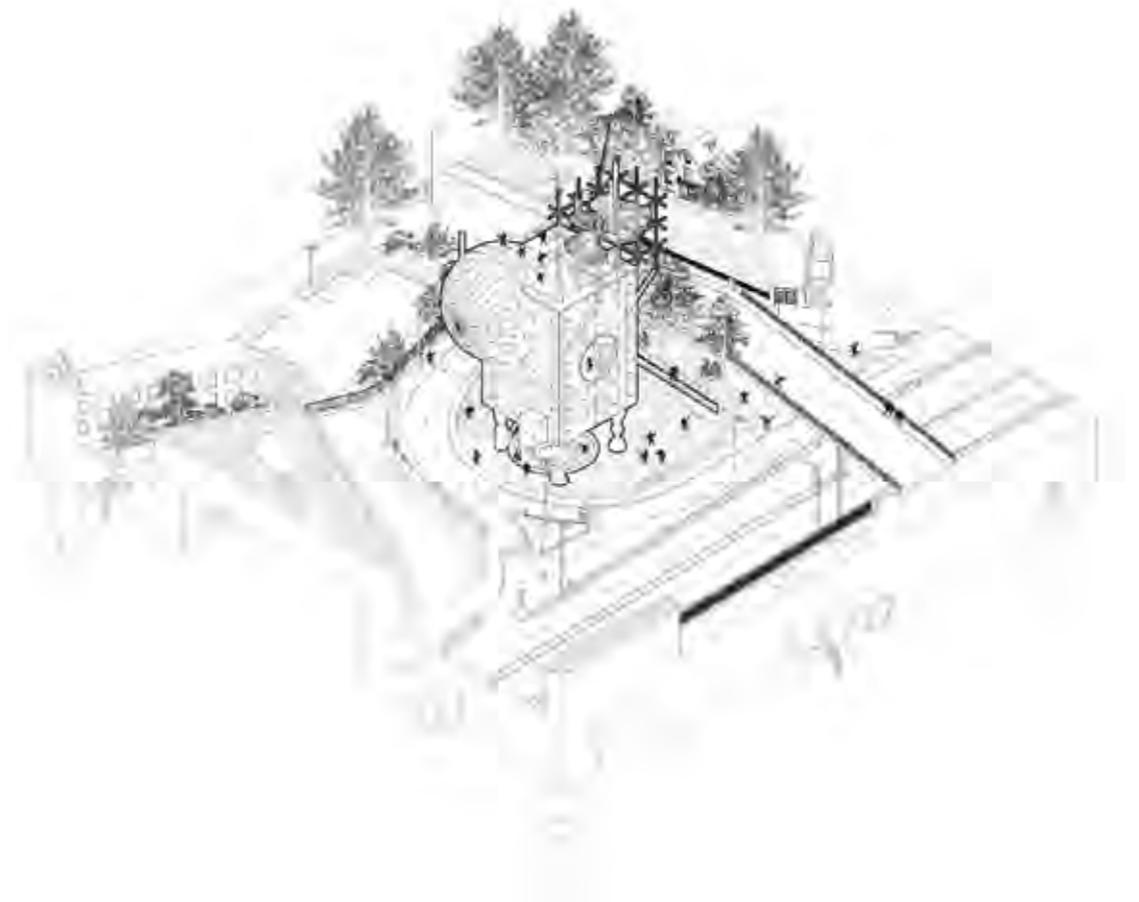


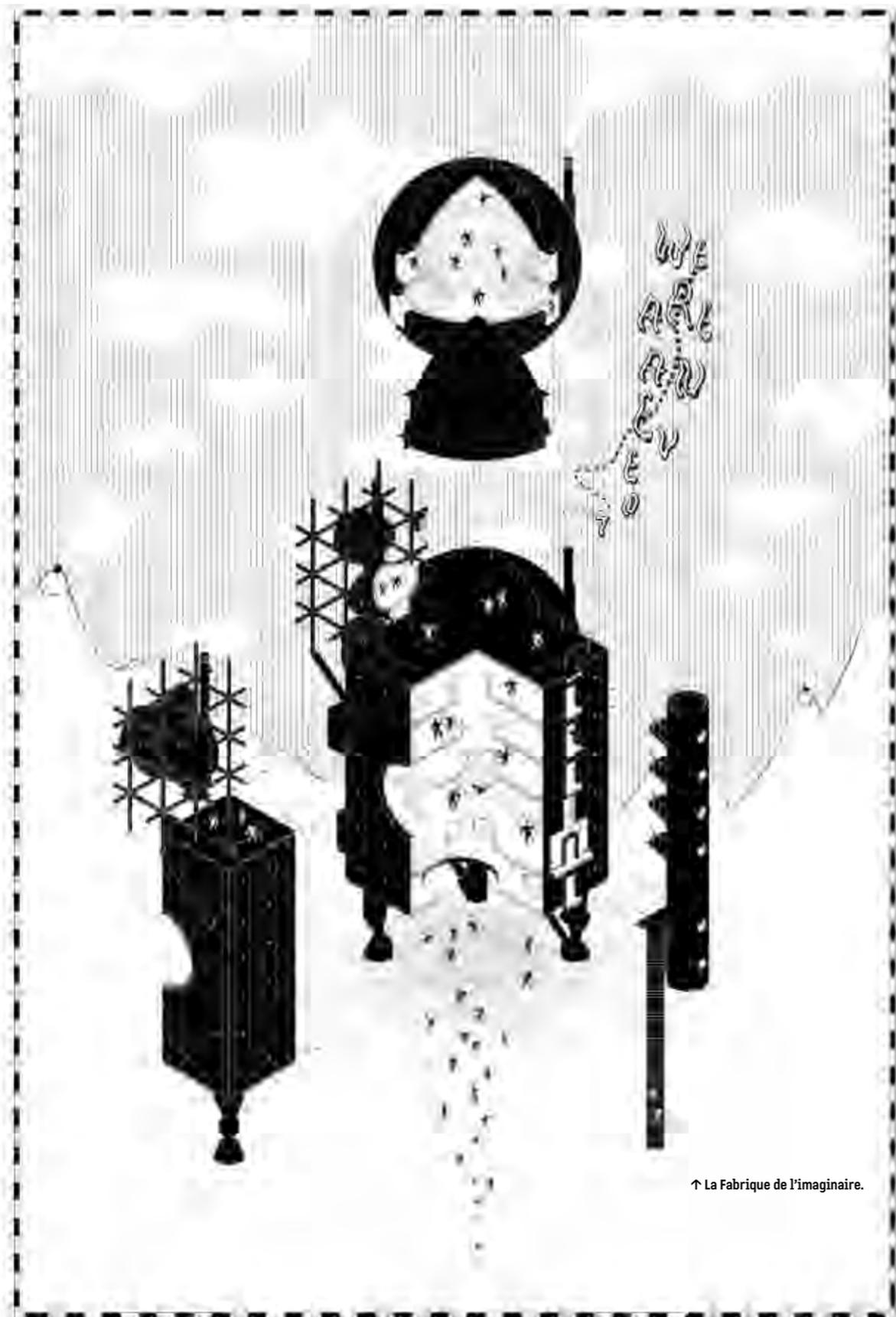
↓ Dessin introductif
de La Fabrique de l'imaginaire.

L'objectif que s'est fixé WE ARE AN EVENT est de fabriquer un projet capable d'être la synthèse de l'ensemble des questions qui interrogent l'événement biennale. Protéiforme et composite, la réponse architecturale envisagée dans chacun des quatre sites devra avoir un impact global sur les usages et les pratiques des habitants de la ville. Ici, l'architecture est le système de pensée. La forme est la métaphore.



↓ La Fabrique de l'imaginaire
dans son environnement.





↑ La Fabrique de l'imaginaire.

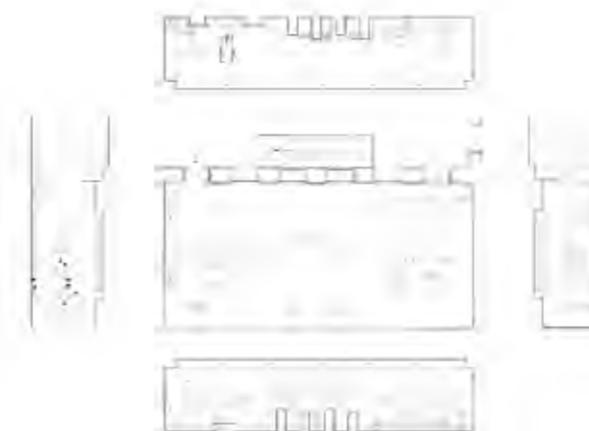
WE ARE AN EVENT cherche à démontrer qu'il est possible d'envisager une pratique de l'architecture autre. Une pratique où ce qui est de l'ordre du miniature devient monumental. Une pratique où la construction est intégrée dans l'abstraction du dessin. Une pratique où le doute est intégré dans la constante évolution du processus de travail. Une pratique où les sons, les formes et les espaces génèrent une seule et unique entité : la performance d'architecture en temps réel.

WE ARE AN EVENT questionne les modes de faire au sein de la discipline architecturale aujourd'hui. Oscillant entre porno-chic et lutte des classes, l'esthétique de représentation à laquelle s'attache WE ARE AN EVENT a permis d'interroger les enjeux de ville que soulève l'événementialité de la Biennale du Design à Saint-Étienne. Actuellement, WE ARE AN EVENT s'est expatrié dans la ville tentaculaire de Mexico afin de poursuivre sa pratique de l'architecture au service d'une cause sociale, morale, culturelle et spatiale qui visera à aiguïser la conscience du public concerné.



↑ Scan de la la maquette de La Fabrique de l'imaginaire lors de la performance.

← Géométral de la performance d'architecture.



L'entre- tieu l'archi- tecture

ville

-

Koen Berghmans & Bernardo Robles Hidalgo

e(s)t

10^e Biennale Internationale Design
Saint-Étienne. 2017

Working Promesse.
Les mutations du travail.

Saint-Étienne, surnommée « ville noire » à l'apogée de son époque industrielle pour l'atmosphère polluée qui y régnait, est, depuis 2010, Ville de Design, Membre du Réseau UNESCO des villes créatives. Aujourd'hui, comme une revanche prise sur sa réputation de ville en décroissance, elle mise sur son image : « La propreté et l'entretien de l'espace public sont une priorité du mandat » nous rappelle le Maire actuel dans le Plan de Mandat 2014-2020, document exposant les ambitions de la ville pour les six ans du gouvernement local, et qui servira, à la fin, à en évaluer le résultat.

Tout gouvernement est un acte d'entretien dans la mesure où sa mission est de garder en bon état la société qu'il représente et qu'il léguera au gouvernement suivant. De la même manière, l'organisation des tâches d'entretien d'une ville est un acte de gouvernance. La conception et la pratique de l'entretien sont et font l'architecture de l'environnement bâti dans lequel on évolue tous les jours.

De plus, la question de l'entretien, dans son organisation arborescente, met en lumière plus largement les modifications des structures de l'emploi, notamment la sous-traitance de la gestion de l'espace public, l'évolution des outils, la définition de ce qu'est une « bonne pratique », les effets de standardisation et, plus généralement, la transformation des métiers d'entretien dans le temps, à Saint-Étienne comme ailleurs.

Notre exposition dépeint différentes tâches d'entretien effectuées dans la ville de Saint-Étienne. Sorte de catalogue de la performance continue qu'est l'entretien de l'espace public, ce travail invite à regarder autrement l'exposition permanente qui se passe dehors, dans la ville, tous les jours et à considérer chaque « entreteneur » comme un faiseur d'espace, et chaque habitant un entreteneur de la ville.

L'exposition se base sur les résultats d'une recherche menée *in situ* pendant les mois de janvier et février par Bernardo Robles Hidalgo et Koen Berghmans spécialement pour la 10^e édition de la Biennale Internationale Design de Saint-Étienne. Elle a démarré par un workshop avec

un groupe d'étudiants de première année à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne (ENSASE), en collaboration avec l'anthropologue Maria-Anita Palumbo, maître assistante à l'ENSASE, et soutenu par les architectes Pierre-Albert Perrillat, Marie Clément et Evelyne Chalaye, également enseignants à l'ENSASE.

Commissariat :

Bernardo Robles Hidalgo et Koen Berghmans en collaboration avec Maria-Anita Palumbo pour l'ENSASE.

Assistante :

Amélie Tripoz

Participants au Workshop :

Anaïs Baron et Cyril Rabatel, mobilier urbain ; Kawtar Morchadi et Alexandre Chomat, façades ; Kelly Just et Salima Arrazini, espaces verts ; Jean-Baptiste Basson et Nathan Granger, contrôle social ; Kaïs Makhloufi et Mathys de Falvard, anti-tag ; Loris Bied et Romain Becaud, le marché ; Lucas Lebel et Thomas Kerguelin, contour des arbres ; Amélie Tripoz et Natalia Tarabukina, dépôts et lieux de stockage

Son et vidéo :

Kaïs Makhloufi, Loris Bied et Romain Becaud

Aide à l'installation de l'exposition :

Amélie Tripoz, Anaïs Baron, Kawtar Morchadi, Kelly Just, Salima Arrazini, Alexandre Chomat, Cyril Rabatel, Jean-Baptiste Basson, Kaïs Makhloufi, Lucas Lebel, Romain Becaud, Thomas Kerguelin

Un grand merci à toutes et tous des différents services de la ville de Saint-Étienne qui ont contribué à la recherche et la mise en œuvre de l'exposition; Evelyne Chalaye, Marie Clément et Pierre-Albert Perrillat, Laure Buisson, Paul Roth, Jessica Auroux, Jean-Marie Pelosse et les différents services de l'ENSASE; Claire Farah, Eve Giordani, Marion Rhéty et tous les membres de La Rue K; Wouter De Raeve; VAI (Vlaams Architectuurinstituut); Livia Cahn, Giulia Caterina Verga, Elke Gutiérrez Burgos, Anna Rispoli, Edoardo Cimadori, Ronan Deriez, Kobe Matthys, Tim Rottiers, Vincent P. Alexis et POP (Potential Office Project); Rotor.

Contact

berghmanskoen@gmail.com
b.robleshidalgo@gmail.com



Biennale
Internationale
Design
Saint-Etienne



La pierre locale attrape une maladie et vieillit très mal si elle n'est pas protégée contre la pluie. Traditionnellement, elle était couverte régulièrement d'un crépis la laissant respirer. Comme partout dans le pays, les artisans mélangeaient de la chaux et du sable, ce qui donnait aux façades des tons particuliers, limités à quelques couleurs : ocre, rose, vert... Aujourd'hui, les façons de faire ont changé et produisent un crépis qui se décline dans toutes les couleurs. Pour encadrer les choix, une série de couleurs a été proposée par la Mairie il y a 30 ans.



Les terrils mesurent plusieurs centaines de mètres de hauteur et correspondent plus ou moins à la profondeur des puits de mine. Les déchets étaient déversés au sommet par de petits trains. Lorsque les mines étaient en fonction, les terrils changeaient selon la matière qui y était déversée. Depuis soixante ans ils ne bougent plus. Ils fument à cause du sulfure qu'ils contiennent toujours. À l'intérieur des terrils il fait encore très chaud, la neige ne recouvre jamais le sommet. Beaucoup d'eau est aussi contenue dans les terrils. À un moment, toute la végétation a été enlevée pour y planter des arbres qui absorbent cette eau et fixent le sol pour prévenir des glissements de terrain.



Si après installation, un pavé calcaire s'avère très glissant, il est grenailé en bandes pour créer des passages praticables en toute sécurité. Cette adaptation demande un nettoyage au kärcher régulier car les pavés deviennent sales plus vite.

Organigramme Service Entretien en chiffres :

- 22 quartiers
- 5 secteurs
- 1 chef de service d'intervention rapide/secteur
- 3 équipes/secteur, poste du matin (5h30-13h)
- 3 équipes, poste du soir (12h30-20h)
- 6-10 agents/équipe
- 3 équipes avec une mission spéciale : désaffichage et anti-tag, entretien des grands axes et débroussaillage, centre de transit des déchets
- 10 agents/équipe spéciale
- 230 personnes au total, agents et encadrements
- 20 agents de maîtrise
- 7 techniciens
- 27 chefs de service
- 1 ilôtier/ilôt/jour en centre-ville et dans les zones denses
- 1 équipe volante dans les zones extérieures
- +/- 100 agents volontaires pour les dispositifs événementiels, rémunérés en heures supplémentaires.

Depuis toujours la ville tient à ses façades. Plusieurs mandats ont mis la gestion des façades au premier plan : Plan Couleur, Plan Façades... Il y a vingt ans, les façades de tout un quartier ont été repeintes. Chaque maison pouvait choisir dans une série de tons d'une même couleur.





Depuis deux ans une expérimentation est proposée à des équipes de designers et de fabricants et stimule l'innovation du mobilier urbain. Les partenaires privés installent leur prototype dans l'espace public et reçoivent en contrepartie une enquête d'usage faite pendant la Biennale. L'avis des agents d'entretien est aussi pris en compte. Certains prototypes de la première édition se trouvent actuellement dans l'espace public après achat de la Ville ou don du concepteur.



La ville de Saint-Etienne compte 24 sites pour un total d'environ 48 marchés par semaine. Pour les équipes d'entretien, le nettoyage des places est un rendez-vous quasi-quotidien. Entre 13h et 13h30, les équipes d'entretien s'occupent du nettoyage des marchés de leur secteur. Les agents agissent tous ensemble, les véhicules arrivent, les hommes descendent, s'organisent et puis repartent. L'action est rapide, elle se déroule en même temps dans différents quartiers de la ville, mêlant les acteurs de différents services, aussi bien des services publics que des sociétés privées. Sur les marchés « tri sélectif » les forains ont l'obligation de laisser leur parcelle propre avec les déchets triés au centre. Juste après leur départ, les agents de la ville appartenant au service public « Cadre de vie » arrivent et se répartissent en 3 équipes. Les effectifs et le matériel à disposition sont variables suivant les marchés et les périodes. Dans l'idéal l'une des équipes dispose d'une arroseuse, un agent conduit le camion, l'autre marche devant et pousse les déchets vers le centre et les côtés tout en nettoyant le sol à l'aide du kärcher. Une autre équipe plus nombreuse, de 2 à 6 agents, nettoie les contours de la place à l'aide de pinces, pelles et souffleuses. Une dernière machine intervient, un agent conduit une balayeuse pour voirie, il quadrille toute la place.

fig. n°4 - avril 2018



Dans la ville de Saint-Étienne les marchés sont de deux ordres. Les « marchés triés sélectifs », où les forains font un premier rangement de leur emplacement avant l'intervention des services de nettoyage. Et les « marchés propres », là où les forains sont chargés de nettoyer eux même leurs déchets. À la fin de chaque marché différents acteurs entrent en scène dans un ballet chorégraphié, les agents de la ville nettoient, une entreprise privée récupère les déchets recyclables et les agents de la métropole collectent le reste.

Depuis toujours la ville tient à ses façades. Plusieurs mandats ont mis la gestion des façades au premier plan: Plan Couleur, Plan Façades... Il y a vingt ans, les façades de tout un quartier ont été repeintes. Chaque maison pouvait choisir dans une série de tons d'une même couleur.

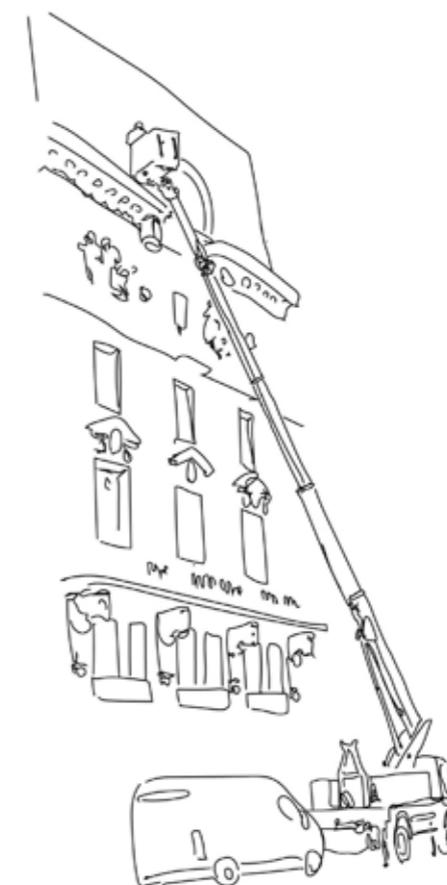


fig. n°4 - avril 2018



Le parc Mitterrand a été aménagé à la place d'un ancien parking et transformé en un parc à entretien minimal. Il demande un entretien sur mesure. Plutôt que des jardiniers, une équipe de gardiens avec une mission de sensibilisation a été mise en place, rompant ainsi avec l'emploi du temps et les façons de faire habituelles des jardiniers.

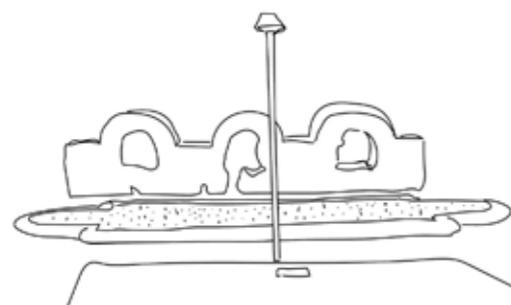
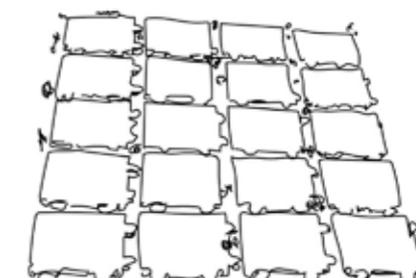


Un ilotier ne s'occupe pas d'une surface, mais d'une zone, par exemple 5 km de route. Parfois il est accompagné par quelqu'un avec un autre équipement, comme par exemple un aspirateur. On ne voit pas le travail des équipes d'entretien, pourtant ils ne sont pas transparents. Ils commencent à 5h30, avant que tout le monde ne se mette en route: plus il y a du monde, moins il est facile de faire le travail. C'est aussi le bon rythme pour les tâches qui nécessitent des engins techniques. C'est moins le cas pour le travail dans les espaces verts. Souvent le travail des équipes d'entretien est rendu très visible grâce à des événements comme des grands matchs de foot qui laissent certains espaces publics pleins de canettes et d'ordures. Aussi pour les directions des services c'est le moment de témoigner du travail énorme fourni par les agents de terrain en quelques heures. À une occasion ils en ont pris des photos pour leur communication interne.

Depuis toujours la ville tient à ses façades. Plusieurs mandats ont mis la gestion des façades au premier plan: Plan couleur, Plan façades...



Le pavé engazonné ou joint en gazon était peu populaire au début, car il provoquait des cassures de lames de tondeuses. Aujourd'hui il fleurit partout en ville. Il facilite l'infiltration de l'eau en mélangeant verdure et surface dure. Il demande un premier désherbage à la main, mais dès que l'herbe a pris le dessus, l'entretien est moindre: le passage des marcheurs suffit pour que l'herbe reste courte.



« Il n'y a pas de vérité en espace public [...]. Parfois quand même on fait un service après-vente. »

« Faut-il protéger les espaces verts *a priori* contre les marcheurs, les chiens, ...? Une bonne méthode serait de ne jamais faire tout bien et de garder un peu d'argent pour après revenir et adapter s'il faut. Un bon projet est un projet où on se laisse la possibilité de reprendre. Un bon projet reste. Si un projet n'est pas accepté par la population, il change »

Entretien avec Claire Gaillard, Directrice des Grands Travaux d'Infrastructures

plecnasñ

affichage urbain



↑ *DREAM* (Chinois),
impression numérique
sur papier affiche

3 x 4 m, exposition
« Art et grandeur Nature »,
Parc de la Courneuve, 2004.

photo:
©Tania Mouraud, ADAGP 2015

Tania Mouraud



↑ *DREAM* (Hébreu),
impression numérique
sur papier affiche

3 x 4 m, exposition
« Art et grandeur Nature »,
Parc de la Courneuve, 2004.

photo:
©Tania Mouraud, ADAGP 2015



↑ *DREAM* (Hindi),
impression numérique
sur papier affiche

3 x 4 m, exposition
« Art et grandeur Nature »,
Parc de la Courneuve, 2004.

photo:
©Tania Mouraud, ADAGP 2015

REGARDER MES INTERVENTIONS URBAINES SOUS L'ANGLE DU PLÉONASME EST UN VÉRITABLE CHALLENGE.

En effet, si l'on prend le sens commun qui indique une redondance inutile, cela voudrait dire que l'essaimage de messages signifiants dans la ville est un geste inutile. Cela reviendrait à juger ces actes d'un point de vue capitaliste car ils ne génèrent, de ce point de vue, pas de richesse.

On peut alors se poser la question du rôle de l'artiste. En ce qui me concerne je pense que celui-ci/celle-là a une responsabilité : être le porte-parole des désirs d'une autre société, plus juste, plus éthique, basée sur l'être et non sur l'avoir.

← *DREAM* (Arabe),
impression numérique
sur papier affiche

3 x 4 m, exposition
« Art et grandeur Nature »,
Parc de la Courneuve, 2004.

photo:
©Tania Mouraud, ADAGP 2015





↑ CTJLFDM
(criertoujoursjusqu'alafindumonde),
panneau d'affichage
4,20 x 10,20 m,
Roman, Roumanie, 2016.

Photo: ©Tania Mouraud



↑ *How Can You Sleep ?*,
impression numérique
sur bâche tendue
15 x 30 m, FRAC Lorraine, 2005.

← CQNPSRLPSCALR
(ceuxquinepeuventserappelerle
passentcondamnesalerepeter),
impression numérique
sur bâche tendue

5,05 x 43,68 m, MAC/VAL,
Vitry-sur-Seine, 2014.

photo: ©Marc Damage

mise en situation: Amandine Mineo

ABORDONS MAINTENANT LA SIGNIFICATION DU PLÉONASME SOUS L'ASPECT DE L'INSISTANCE.

Les affichages urbains émaillent par la répétition la ville d'injonctions humanistes. Répétition dans le temps, répétition dans la ville, répétition sur les panneaux d'affichage. *I have a dream* de Martin Luther King sur soixante-treize panneaux à Vitry, *How can you sleep* installation permanente dans la ville de Metz ou *Crier toujours jusqu'à la fin du monde* dans sept villes en Roumanie sur cent affiches, sans omettre *Ceux qui ne peuvent se rappeler du passé sont condamnés à le répéter* sentence réalisée en extérieur sur les murs du MAC/VAL pendant mon exposition personnelle en complément de *Même pas peur* sur la façade.

Inscrire ces phrases dans la ville sur des panneaux réservés à la publicité, à des époques différentes c'est percevoir autrement ces textes. Cela me permet d'insister sur la vérité de l'énoncé, c'est une présentation et une relecture de la réalité.



récit

— Résidents en transit

Charlie Duperron



AU CŒUR D'UN VILLAGE LIGÉRIEN, L'HISTORIQUE FÊTE DES CLASSES BAT SON PLEIN.

Place de l'Église, les chars se suivent, transportant leurs cohortes. Les vingt, les trente, les quarante, les cinquante, les soixante, les soixante-dix, les quatre-vingt et les quatre-vingt-dix ans se succèdent, défilant sous la pluie, précédés de la fanfare.

Une seconde manifestation se déroule sur cette même place de l'Église. Quelques soixante-dix militants du Front National tiennent fermement des banderoles sur lesquelles il est inscrit : « *Non aux migrants, ici c'est chez nous !* ». Arborant fièrement le drapeau tricolore en chantant la Marseillaise, ils font face à d'autres militants, moins nombreux : une vingtaine environ. Ces derniers soulèvent leurs banderoles « *Réfugiés nous sommes tous, soyez les bienvenus !* ». Sans affrontements, les manifestants s'échangent des regards et des mots. Les dents serrées, toujours sous la pluie, ils resteront plusieurs heures. Pendant ce temps, les festivités continuent. Les convives se regroupent sous le grand chapiteau, accoudés au bar, pour déguster le vin d'honneur. Bientôt entre les kirs et les cris, les confusions ne tardent pas. Les cons fusionnent. Les activistes du FN s'invitent au bal des conscrits. Des cons crient encore « *La France aux Français* ». Une festivité ordinaire pour une manifestation extraordinaire.

REVENONS QUELQUES SEMAINES PLUS TÔT

Fin de l'été 2016, un événement ébranle le village de Saint-Denis-de-Cabanne. Le maire apprend, par l'intermédiaire de sa préfecture, l'arrivée dans la commune de soixante migrants depuis Calais. Ils séjourneront durant six mois dans le centre de vacances EDF, le Château de la Durie. Inquiet, le maire annonce la nouvelle aux habitants. Les réactions ne tarderont pas. La presse est informée. Elle se chargera d'alimenter les hostilités, les maladroites et les amalgames à l'image de cette tribune : « *Les migrants arrivent !* » sous laquelle on aperçoit la photographie d'un djihadiste roannais, publiée par une presse locale. Les élus régionaux, à l'image de son président de Région, s'empresseront d'attiser les peurs, en insistant sur le risque de voir s'implanter des « mini jungles » en Rhône-Alpes. La messe est dite, le village est divisé.

J-42 AVANT L'ARRIVÉE DES NOUVEAUX HÔTES

Les élus locaux, soucieux des tensions, conscients des interrogations, organisent une réunion publique pour endiguer les récupérations politiques. Le sous-préfet, le directeur de la cohésion sociale et le futur directeur du Château sont invités à rendre compte publiquement des échéances à venir. Ce mercredi 17 septembre, la salle communale est pleine. Les activistes du FN sont encore là, banderole à la main. La réunion est tendue. Les voix sont crispées. Les huées et les insultes fusent. Le maire tente de ramener le calme. Le sous-préfet précise que ce seront exclusivement des hommes qui viendront sur le site. Les questions se succèdent malgré des réflexions racistes et xénophobes qui choqueront une partie du public.

« *Ils sont sales ! Ils vont aller à la Durie, je connais les lieux, c'est un château*

qui est joli, qui est fait pour les gamins. Qu'est-ce qu'ils vont faire, ces hommes là-haut ? »

« *On est des êtres humains, on fait quoi si on ne les accepte pas ?* »

Les responsables précisent la situation. Les migrants sont interrompus dans leur voyage par les murs ou les législations, maintenus dans l'exil, mis à l'écart, coincés à la frontière. La situation de la « Jungle de Calais » en est l'expression, lorsque les frontières se ferment, les espaces de transit deviennent des espaces d'installation. Cependant, conformément à la Convention de Genève, le Gouvernement français est contraint de proposer des solutions d'hébergement dignes lors de l'instruction des demandes (demande d'asile ou de poursuite vers la Grande-Bretagne) formulées par les migrants. L'ouverture du château intervient donc face à l'urgence sociale, sanitaire et statutaire des migrants à Calais. Ce soir-là, les représentants n'auront pas pleinement convaincu leur auditoire. Nombreuses sont les personnes qui ne comprennent pas pourquoi le village a été choisi par l'État pour accueillir cette population. La réunion se termine. Arrivé sous le porche de la salle communale, le sous-préfet est agressé. Des jets de pétards et de canettes lui sont adressés par les activistes du FN. Une enquête judiciaire sera ouverte pour incitation à la haine raciale, outrages et violences en réunion sur une personne dépositaire de l'autorité publique. Les habitants du village sont stupéfaits. Une gueule de bois communale.

J-20 AVANT L'ARRIVÉE DES NOUVEAUX HÔTES

Les activistes du FN sont partis. Les élus locaux, initialement partagés et divisés à l'image du village, tentent de trouver en vain des solutions. Ils créent le comité-citoyen. Ce collectif doit regrouper des administrateurs favorables et défavorables afin de réfléchir conjointement à la réussite de ce séjour. Finalement, de nombreuses personnes, du village et des communes environnantes rejoignent le comité. Des dizaines de personnes se rallient jour après jour. Ils sont retraités, actifs ou étudiants. La migration frappe à leur porte, ils souhaitent apporter leur soutien. Bientôt le comité-citoyen comptera cent vingt bénévoles. Pendant ce temps, à Calais, les autorités publiques s'activent pour démanteler les campements. Changement de dernière minute, ce seront finalement soixante-six mineurs isolés étrangers qui arriveront au village quelques jours plus tard...

JOUR J

Dans un calme à la fois paisible et étouffant, le sous-préfet, le maire, l'équipe éducative, la presse locale et quelques bénévoles attendent, impatients et inquiets. Il est dix heures, le bus emprunte les lacets à travers les sous-bois. Arrivés dans l'enceinte du château, les futurs résidents descendent au compte-goutte. Certains se sont déplacés en groupe. C'est le cas de ces jeunes érythréens, Awet, Henok, Abel, Milkyas et Tet. Mais aussi de ces jeunes soudanais, Ayoub, Awat et Mohamad. D'autres ont voyagé seul,

comme ce jeune afghan, Fawad. Leurs visages sont fermés, leurs jambes semblent lourdes, engourdies par cet exil qui n'en finit plus. Ils rejoignent péniblement le hall du château. Un long couloir dessert la salle de vie commune, le réfectoire et les bureaux de l'équipe éducative fraîchement installé. Ils se regroupent dans une salle vierge où quelques chaises jonchent le sol. Personne ne s'assoit. C'est alors que certains des nouveaux résidents prennent la parole. « *Nous n'attendons rien de la France. Nous voulons rejoindre la Grande-Bretagne ! Pourquoi sommes-nous ici ?* », s'indigne l'un d'entre eux. Le sous-préfet accompagné d'un interprète s'explique : « *Vous allez vivre ici pendant quelques mois. Les autorités britanniques étudieront votre dossier et évalueront si vous pouvez rejoindre la Grande-Bretagne au titre du rapprochement familial. C'est la seule solution viable que la France peut vous offrir* ». Ils comprennent alors qu'ils n'ont qu'un seul droit, celui d'être à cet endroit. Cette assignation à résidence marquera une nouvelle épreuve dans leur parcours migratoire.

J-30 AVANT LA RÉPONSE DES AUTORITÉS BRITANNIQUES

Les premiers jours qui suivront se ressembleront étrangement. Recroquevillés dans leurs chambres, ils ne sortent que très peu. Les pièces de vie commune sont vides. Est-ce pour manifester leur refus de séjourner ici ? Ou est-ce une étape nécessaire pour s'approprier un logement contraint ? Une forme d'immobilité diffuse réside dans les lieux. Néanmoins, les bénévoles s'activent en coulisse. Ils s'organisent, se mobilisent pour proposer des ateliers jeux, des cours de français, du sport, de la cuisine. Au fil des semaines, les jeunes se fidélisent à ces moments précieux. Il s'agit de tuer le temps pour ne pas mourir d'ennui ; alors ils jouent aux cartes, au football, au basket, chantent, dansent, discutent. Ils s'accommodent doucement à un présent en suspens. L'attente de se voir légalement accepté en Grande-Bretagne est une source d'espoir. Elle leur permet de s'accrocher à ce désir qui les anime depuis qu'ils ont décidé de prendre le chemin de l'exil.

Du côté des instances internationales, les négociations entre les autorités françaises et britanniques s'accélèrent. Du 14 au 28 novembre 2016, des fonctionnaires britanniques en charge de l'évaluation des dossiers s'installent au Château de la Durie. Ils reçoivent individuellement chaque jeune. Ces rencontres sont déterminantes. Une partie de leur avenir se joue ici. Les jeunes doivent retracer leur parcours migratoire. Expliquer les raisons de leur départ ne suffit pas. Il leur faut préciser et recoller tous les morceaux de leur exil dans un récit cohérent et continu. Le 11 décembre 2016, les autorités britanniques reviennent sur les lieux accompagnées du sous-préfet. Les jeunes sont regroupés dans le hall du château. L'attente est insoutenable. L'annonce officielle tombe : quatorze jeunes sur soixante-six sont légalement acceptés en Grande-Bretagne au titre du rapprochement familial. Deux heures plus tard, les quatorze protagonistes prendront la direction de l'aéroport de Lyon-Saint-Exupéry. Clap de fin. Pour ceux qui restent, la déception est grande, leur rêve brisé.



« Dès lors, ils comprennent qu'ils sont ici des citoyens sans droits, des citoyens clandestins. »

Néanmoins, le lundi 19 décembre 2016 restera sans doute le jour le plus important qui scellera l'avenir du centre et de ses résidents. Il est treize heures. Les jeunes se sont regroupés vers la Place de l'Église. Là où quelques mois plus tôt, les militants FN s'étaient eux aussi rassemblés. Sous les regards sceptiques des passants, le cortège avance sous la pluie. On aperçoit des banderoles sur lesquelles il est dessiné le drapeau britannique. Durant quatre kilomètres, ils marcheront le long d'une route départementale bordée de prés et de vaches. Rapidement informée, la gendarmerie viendra escorter la manifestation. Dès le lendemain, la presse aura sa tribune. Le village est à nouveau divisé et les tensions resurgissent.

Cet acte politique n'est pas cautionné par l'administration du centre et les représentants publics. Dès lors, ils comprennent qu'ils sont ici des citoyens sans droits, des citoyens clandestins.

Partir ou rester. Que faire à présent ? Se remettre en route devient peu à peu l'unique préoccupation. Mais pour quand ? Les conditions climatiques en cette fin d'année 2016 sont difficiles. Il leur faut patienter, encore et toujours. Finalement, au cours du mois de janvier 2017, plusieurs fugues se succéderont de jour comme de nuit. Les jeunes reprennent la direction de Calais. Avec quelques économies en poche, ils voyagent en bus ou en train. Quelques fois, des chauffeurs les conduisent sur plusieurs kilomètres jusqu'à la prochaine ville. Chaque transport utilisé est un pas de plus vers ces côtes britanniques, si convoitées et si dangereuses. Le nombre de résidents diminue de jour en jour. Les professionnels sont démunis. Ils comprennent qu'il est impossible de fixer temporairement une population en perpétuel mouvement. Le dispositif s'émiette, le centre se replie, se ferme, comme pour mieux contenir ses derniers résidents. Mais rien ne change. En ce début de mois de février, ils ne sont plus que dix-sept. Awet, Henok, Abel, Milkyas, Tet, Ayoub, Awat, Mohamad et Fawad sont encore là. Ils continuent de métisser leurs différences aux côtés de leurs amis, ces bénévoles de l'ombre, Anne, Jordane, Virginie, Willy, Adrien, Nicodem, Laurent et Christophe, pour ne citer qu'eux. Le Château devient paradoxalement un véritable lieu de vie malgré les nombreux départs. Tous les instants passés au centre se vivent avec une rare intensité. Sans doute parce que personne ne connaît l'issue de cette aventure, chaque moment est unique. De nombreux souvenirs me reviennent. Je revois Faisal, assis devant ce synthétiseur, au fond d'une salle presque vide, reprenant une mélodie cosmique de Khartoum, sa ville natale. Je revois Ayoub, du haut de ses deux mètres, dribbler dans les couloirs du château comme sur un playground. Je revois Fawad en train de faire des selfies avec une éducatrice qu'il courtise devant le porche du Château. Je revois Abel, dans ce fauteuil de la bibliothèque, lire et rire devant un Tom-Tom et Nana. Je revois Milkyas, assis dans l'herbe, en train de refaire les dreads d'Awet. Les lieux sont chauds comme leurs rires et froids comme leurs peines. Ils sont le visage de l'espoir et du désespoir, de la vie et de la survie.

LE 20 FÉVRIER 2017, LE SOUS-PRÉFET ACCOMPAGNÉ DU MAIRE DE LA COMMUNE, VIENT ANNONCER LA FERMETURE DU CENTRE.

Les autorités publiques ont décidé de regrouper les derniers résidents avec d'autres centres, eux aussi vidés prématurément. Mécaniquement, l'inquiétude des jeunes restés au Château apparaît. L'urgence de remonter à Calais devient peu à peu une évidence, une nécessité. La peur de se voir encore contraints de séjourner à plusieurs centaines de kilomètres des côtes britanniques n'est pas envisageable. Cette dernière semaine, sera pour eux, un moment crucial et inévitable. Il faut choisir à nouveau, entre un passage clandestin ou un foyer incertain.

Ce mardi 21 février, les douze jeunes restant et les bénévoles se regroupent au Château. Il est temps de se séparer, de mettre fin à cette histoire commune. Les promesses d'un retour, d'un appel ou d'une lettre se font entendre. Les regards sont tendres et inquiets. Une dernière photo, un numéro de téléphone ou une adresse s'écrivent sur des morceaux de papier volant. Les sacs sont faits. Le mercredi 22 février au matin, trois des derniers résidents, Abel, Tet et Henok remontent à Calais. Ils rejoignent leurs compagnons d'exil, Awet et Bambino avec lesquels ils ont quitté, il y a plus de deux ans, leur ville natale, Asmara. Durant trois semaines, ils essayeront de passer en Grande-Bretagne dans des conditions indescriptibles. Le jour, ils se reposent dans des abris de fortune, rechargent leur téléphone sous les chapiteaux de la Croix-Rouge et esquivent les contrôles de police. À la nuit tombée, chacun à leur tour, ils tentent de monter à l'arrière d'un camion. En cas d'échec, ils reviennent au campement, attendent quelques heures et tentent à nouveau. L'incertitude, la fatigue physique et les violences rythment leur quotidien. Abel, Tet et Henok, épuisés par les échecs à répétition, rentreront au village. Hébergés dans le plus grand secret par une bénévole, ils resteront plusieurs semaines. Néanmoins, l'attente devient insurmontable. Le 20 mars 2017, ils décident de retourner à Calais en train. Malgré les débarquements en gare et les contrôles de police, ils parviennent à remonter. Chaque nuit ils essayent encore et encore. Lorsqu'ils le peuvent, ils m'écrivent ou m'appellent, « Don't worry Charlie ! ». Le 16 avril 2017, date à laquelle j'écris ce papier, onze sont passés clandestinement en Grande-Bretagne. Cinq sont en Belgique et deux sont en Allemagne. Abel et Tet sont encore à Calais mais leur espoir est intact. Henok a décidé de faire sa demande d'asile en France. Après l'errance, une nouvelle étape commence pour lui et ses proches. Cette aventure aura marqué toutes les personnes qui se sont investies aux côtés de ces jeunes. Ils ont montré avec acuité ce qu'est l'hospitalité. Loin de se résumer à l'hébergement, l'hospitalité est aussi la place faite à l'autre, l'autre que l'on n'attendait pas. Ce sont ces histoires où circulent la méfiance et la tendresse, le désir et le désarroi de ceux qui passent et de ceux qui restent.

Ils sont magnifiquement et tragiquement humains.





- Ce que nous devons -

Hubert Gaudriot

Au début il y a eu le toit, ou le mur, ou les deux. La cabane ou le feuillage devant la grotte. Mais qu'importent les mythes, l'Homme, par nécessité, a créé le lieu de sa sécurité, il a établi l'Architecture. Elle nous offre cette possibilité unique du repos des sens, du repos de l'esprit, du temps de la méditation. Elle fait face au monde pour nous, protège nos enfants, notre sommeil, nos vivres. Nous souhaitons être protégés, nous endormir dans un lieu dont l'intégrité et le confort sont durables, qui perdurera jusqu'au matin, et jusqu'au suivant. Par l'architecture, nous sommes à la fois extraits *hors* du monde, et *dans* le monde. Elle est la bienveillante protection des Hommes pour les Hommes, établie de manière pérenne dans la matière.

Bien qu'universelle, l'architecture se caractérise par la culture des Hommes qui la produisent. À travers le temps, ils ont défini des stratégies d'implantation, des archétypes d'organisation, des techniques de construction et des règles d'ornementation, liés au climat, aux croyances, aux contraintes matérielles et technologiques. Les différentes architectures traditionnelles sont l'exemple d'une optimisation et d'un perfectionnement technique autant que symbolique, tant dans la nature et la qualité de chaque élément que dans leur contexture générale. En résultent des territoires construits homogènes, culturellement et esthétiquement harmonieux, du détail au paysage. Ce sont les indéniables qualités de l'architecture des sociétés

traditionnelles qui sont homogènes et où le commun prime sur le particulier.

Désormais, la société traditionnelle, et avec elle sa culture, a presque disparu. La rupture opérée par la modernité a conduit à l'abandon du commun au profit du particulier. Bien qu'elle ait apporté avec elle de nombreuses avancées technologiques, sociétales et idées progressistes, la modernité a dans le même temps opéré une rupture vis-à-vis de la société pré-moderne. Elle a progressivement œuvré à une totale acculturation de la population moderne majoritairement urbaine et péri-urbaine, vis-à-vis de la culture pré-moderne, pourtant toujours présente dans les sociétés et les constructions rurales, dans les villes et les monuments historiques.

Les architectes enfants de la modernité que nous sommes se trouvent ainsi bien perdus face à cet héritage de nos villes et de nos campagnes. Nos formations d'architectes nous apprennent plus à admirer quelques grands noms de l'architecture moderne et contemporaine que des dizaines de siècles d'optimisation et d'adaptation d'architectures informelles, vernaculaires ou traditionnelles. Que peut bien valoir une Humanité entière de culture spatiale et constructive face au génie de quelques hommes modernes providentiels ? Nous recevons encore un enseignement religieux de l'architecture, avec ses écritures, son catéchisme et même ses saints. Le dogme nous a enfermés dans cette culture « architecturo-architecturale ». Trop peu de culture constructive mais beaucoup de béton. Ô surtout pas de toits en pente, ni d'étude de villages, de fermes ou d'habitations anciennes. Pire ! Pas d'apprentissage des « styles » et ornements, devenus vulgaires. Dans ce contexte, nous ne pouvons pas réellement comprendre ce qui nous entoure, ni donc vraiment d'où nous venons. Nous squattons un territoire avec lequel le lien culturel a été rompu. Comment, dès lors, prétendre travailler *dans* et *avec* ce contexte s'il nous est étranger ? Et si l'ignorance amène la défiance, sommes-nous contraints de travailler *contre* lui ? Regardons seulement le paysage bâti de l'architecture contemporaine, que voyons-nous ? À l'évidence, nous sommes en crise de sens, une crise culturelle et idéologique. Que *sont* ces façades métalliques perforées de motifs pixellisés, ces bardages de bois déjà pourri ? Que sont ces couleurs criardes, ces formes, ces « blobs », dans les centres villes, les tissus péri-urbains et maintenant les campagnes ? Que représentent-ils, pour *qui*, pour *quoi* ?

Il semble bien que le temps où le langage de l'architecture était convenu ait disparu au profit d'un arbitraire généralisé. Le geste de l'architecte et l'égo du politique ont remplacé le *nous* de la communauté qu'ils représentaient jadis. L'illusion de la nouveauté balaie et jette avec elle le sens partagé de la culture et de l'histoire du lieu. Mais *où veulent en venir les occidentaux avec cette idée qu'il faudrait épuiser toutes les ressources de la forme pour continuer l'œuvre entreprise depuis l'homo habilis* ?⁽¹⁾ Voulons-nous achever l'acculturation globale par la création d'un paysage bâti arbitraire et décontextualisé, générique et globalisé, d'apparence plutôt que d'essence, de subjectif plutôt que de spécifique ? Méfions-nous, car si l'architecture *naît* de la nécessité et du cadre culturel, n'oublions pas qu'ensuite elle *devient*.

Nous ne construisons pas seulement un bâtiment, nous transformons le monde. En avons-nous pleine conscience ? Nous créons le cadre, nous matérialisons la culture et la politique, et cet acte grave définit les lieux où nous vivons le temps unique de nos vies. Ces lieux se définissent et par l'endroit auxquels il se trouvent, et par l'histoire qu'ils portent. Ils sont donc à la fois objets et sujets de l'histoire des Hommes, que l'architecture vient modifier en y prenant place. Mais alors, peut-on concevoir cette architecture en rupture avec ce contexte humain, historique et culturel ? Peut-on concevoir cette nécessité de protection bienveillante et de cristallisation politique et culturelle, en rupture, en discorde, avec le lieu dans et pour laquelle elle œuvre ? Ou bien peut-on *concevoir* les choses autrement ?

Au début du siècle dernier en Autriche, Adolf Loos introduit une pensée nouvelle dans l'architecture dont la qualité ne proviendrait plus de son décor et de son ornementation, signes de la décadence de la tradition

classique, mais qui proviendrait de la richesse de l'espace intérieur, l'espace devenant le signe et le nouveau concept de la modernité. La mise en espace de ces intérieurs est donc en rupture totale avec les convenances de l'époque, mais rien, ou presque, ne transparait à l'extérieur. Il épargne cette rupture conceptuelle à ses façades, pourtant d'un minimalisme certain, mais qui



→ figure 1
Façade sud de la Maison Muller, Adolf Loos, Prague, 1930.

<http://socks-studio.com/2014/03/03/i-do-not-draw-plans-facades-or-sections-adolf-loos-and-the-villa-muller/>

restent composées d'éléments alors convenus. La grande révolution opérée n'est pas dehors mais bien dedans, elle est silencieuse dans son environnement.

À Vrin, en Suisse romanche, Gion Caminada, architecte charpentier de formation, fait actuellement perdurer la technique traditionnelle du *strickbau* au travers des constructions neuves qu'il réalise. Il conserve les caractéristiques

techniques de la construction traditionnelle, mais la fait évoluer en réformant, en transformant de manière presque imperceptible son type, ses typologies, ses intérieurs. Il ne s'agit pas pour lui d'une impérative sauvegarde de cette esthétique pittoresque qui a façonné le paysage romanche, mais bien de la valorisation d'un savoir faire constructif local au service de l'architecture



→ figure 2
Maison, Gion Caminada, Vrin, Suisse, 2000.

Photographie de l'auteur, février 2017

contemporaine. Il œuvre à l'évolution des archétypes par leur modification subtile, mesurée et adaptée à la vie moderne, tout en faisant vivre une filière bois et une culture constructive de qualité de ce territoire rural.

En Chine, et notamment à Hangzhou où ils ont réalisé le campus des arts, et à Wencun où ils ont œuvré à la reconstruction du village, Wang Shu et Lu Wenyu conjuguent, quant à eux, techniques modernes et culture traditionnelle au sein de leurs réalisations. Ils utilisent aussi bien des



éléments d'architecture traditionnelle dans des édifices affranchis de ses codes de composition et au service des nécessités modernes, qu'ils construisent des bâtiments inspirés des types traditionnels avec des techniques et matériaux issus de l'industrie. La rencontre par l'architecture

des deux cultures vivantes en Chine, la tradition et la modernité, œuvre à la constitution d'une culture tierce résultante à l'image de la complexité de la société dans laquelle ils œuvrent.

Enfin, intéressons-nous à une maison singulière livrée en 2006 par BBK Architekten et qui se trouve en banlieue de Vaduz, la capitale du Liechtenstein. Son gabarit long et dans la pente, ses cheminées minérales et son toit



à deux pans sont ceux des habitations traditionnelles. Sa galerie à pilastres et ses fenêtres hautes sont des éléments de l'architecture classique. Enfin, l'absence de débords de sa toiture, le béton brut de ses façades et le porte-à-faux de la marquise d'entrée ajoutent des éléments d'un langage contemporain, ou issus de la modernité. Toutes ces caractéristiques font de cette maison une construction qu'on pourrait qualifier d'hybride.

→ figure 3
Maison d'hôtes du campus des arts de Xiangshan, Amateur Architecture Studio, Hangzhou, 2013.

Photographie de Hugo Grail, janvier 2017

→ figure 4
Maison Strunk, BBK Architekten, Vaduz, Liechtenstein, 2006.

<http://bbk.li/projekte/wv/haus-strunk-vaduz-fl/>

2. Voir Hubert Gaudriot, « La chapelle rejoint les châteaux et l'usine les palais », in *fig.* numéro 0 « analepse », juin 2015.

3. Allusion à *Complexity and contradiction in Architecture* de R. Venturi, 1966.

Ici, le mélange des genres, dans une cohérence et une harmonie qui pourrait sembler impossible à atteindre, est en fait parfaitement réussi et permet à cette maison de se fondre dans un décor pavillonnaire, aussi hétéroclite qu'hétérogène. Sa proposition, plutôt habile, est celle d'un tiers-style, pluriel et métissé.

Il est possible de trouver encore mille autres architectures qui accordent, transforment ou concilient des cultures formelles, techniques ou historiques. On pense, par exemple, à certaines réalisations d'Albert Laprade, Jože Plečnik, Carlo Scarpa, Ricardo Bofill, Robert Venturi et Denise Scott Brown, ou encore Mario Botta ou Livio Vacchini, évoqués dans un article précédent⁽²⁾, qui sont en fait bien plus subtiles et conciliantes qu'on ne pourrait les considérer, de prime abord, ou radicales, ou complexes et contradictoires⁽³⁾.

Oui, il nous semble possible de respecter un contexte en entrant dans sa continuité, sans devoir s'infléchir devant le diktat de cette mode de mauvais goût, source de discorde, qui est celui de la rupture conceptuelle radicale ou démagogique, savante ou bien populaire. Oui, nous pouvons ne pas tenter l'impossible prouesse, dont nous avons la prétention, de réinvention de l'architecture à chaque projet. Oui, nous pouvons même faire preuve d'un certain bon sens en utilisant à *bon escient* certains éléments, certaines formes, des techniques, des dispositifs, des ambiances même, issus des architectures traditionnelles, vernaculaires ou classiques, mis à l'épreuve de notre critique contemporaine et du contexte singulier. On peut les combiner alors avec leurs équivalents modernes, fussent-ils, eux aussi, réévalués à cette même lumière. Oui, nous pouvons œuvrer à une post-modernité véritable, où les *choses* ne sont pas dictées par des principes ou manipulées pour leur image mais utilisées pour ce qu'elles *sont*. Une après-modernité, faite de sa fusion avec le pré-moderne, encore vivant dans les esprits et omniprésent autour de nous, dans la ville historique, les campagnes, et les façades des banlieues pavillonnaires. Oui, nous pouvons ne pas tomber dans la radicalité et le dogmatisme des extrêmes, qu'ils soient de minimalisme moderne, ou bien de l'étouffante ambiguïté post-moderne. Il nous faut regarder notre passé et dessiner notre futur sans nous laisser envahir par la nostalgie ou séduire par les sirènes. Ne sous-estimons pas la force de la forme et de la matière, l'impact de l'esthétique sur notre environnement. À l'intérieur nous sommes libres dans nos choix, nous pouvons faire la révolution, mais, à l'extérieur, soyons sceptiques face à une architecture « révolutionnaire » qui ne serait que l'avatar d'une mode éphémère. Regardons au-delà de sa séduction le sens véritable qu'elle porte. Soyons de fins réformateurs, des révolutionnaires dans l'ombre, des modérés, à l'œuvre dans la définition de notre cadre bâti, de notre société. Si notre rôle d'architecte est de créer un lien construit entre le passé, le présent et le futur, nous devons être simultanément conservateurs, en sachant faire perdurer des éléments d'héritage, résolument pragmatiques quant aux réalités contemporaines et aux nécessités du projet, et progressistes inspirés et ouverts, dans l'anticipation et la réception du changement.

« Il est possible de trouver encore mille autres architectures qui accordent, transforment ou concilient des cultures formelles, techniques ou historiques. »

↓ Jože Plečnik, Bibliothèque Nationale de Slovénie à Ljubljana, 1930-1941.

Originale trouvée sur <https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/le-ljubljana-de-plecnik/6365>.

L'architecture reste, vieillit, se transforme, accueille nos enfants et leurs descendants. Sachons être attentifs à sa pérennité matérielle, à son endurance, mais aussi à sa pérennité sociale, culturelle et esthétique : sa perdurance. C'est, au moins, ce que nous devons.

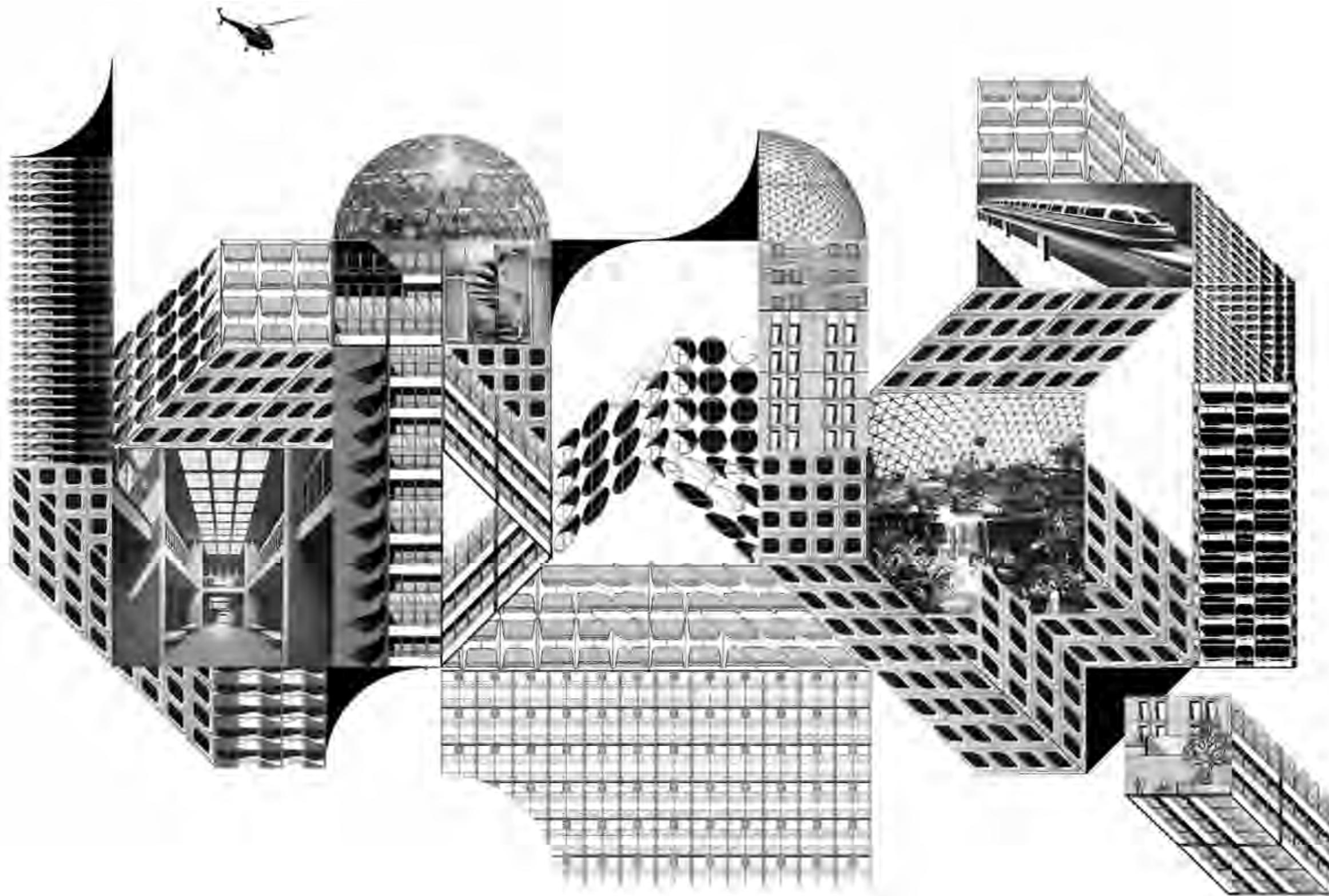


illustration

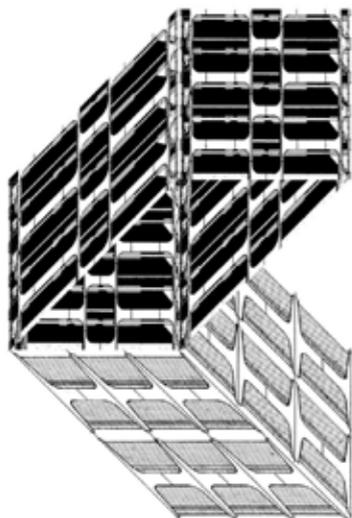
—

Macula Nigra

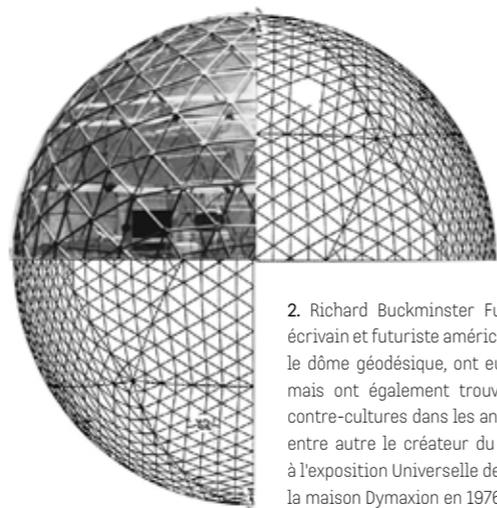
Archi- graphie



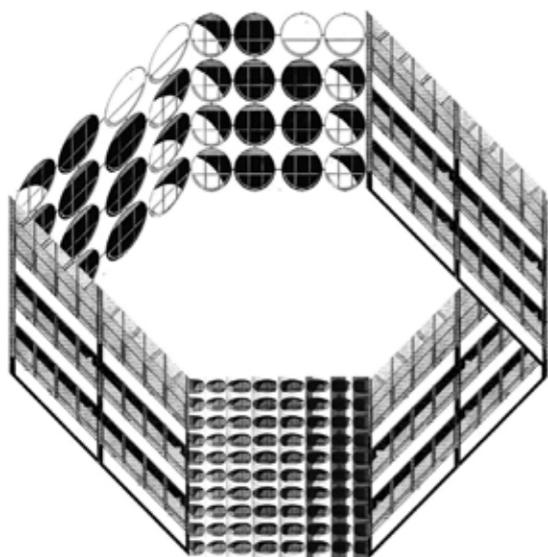




1 Louis Arretche, architecte en chef de la reconstruction, responsable du programme Colombier, mené de 1965 à 1980, qui visait à créer une extension du centre-ville ancien à Rennes. Il réalisera le barrage de la Rance, des centres de tri postaux ainsi que de nombreux campus universitaires.



2. Richard Buckminster Fuller est un architecte, écrivain et futuriste américain. Ses travaux, tels que le dôme géodésique, ont eu des usages militaires, mais ont également trouvé un écho auprès des contre-cultures dans les années soixante-dix. Il est entre autre le créateur du Pavillon des États-Unis à l'exposition Universelle de Montréal en 1967, et de la maison Dymaxion en 1976.



3. Georges Maillols a marqué la ville de Rennes par un grand nombre de réalisations dans les années 70. Ses immeubles sont souvent caractérisés par des modénatures géométriques, et des formes atypiques pour les constructions de l'époque. Sa réalisation la plus connue est celle des tours jumelles et siamoises des Horizons, qui fut l'un des premiers Immeubles de Grande Hauteur (IGH) construits en France, édifié en 1970.

centon

—
Ségolène Moteley

Retour sur Terre

↑ Certains éléments utilisés
proviennent du fond Maillols des
Archives Municipales de Rennes.

Mots et pierres contiennent un langage qui suit une syntaxe de failles et de ruptures. La biotite se détache en lambeaux de feuillets de Biot. Les oligoclases demandent un peu de casse. Et le zircon, un silicate de jargon. Autant de minerais pour un centon sédimentaire : ce langage déstabilisant de la fragmentation n'offre pas de solution globale évidente. Les certitudes du discours didactique sont rabattues sur l'érosion du principe poétique. Dans ce retour sur Terre, le sud voyage dans l'anthropocène de l'univers clos au monde fini. Dernières nouvelles des trous noirs : Alice vivait seule dans les bois au pays des quantas. La marche comme esthétique écologise l'homme. Walkscapes.

RETOUR SUR TERRE

Je m'étais envoyé une carte postale au cœur de ma solitude stratosphérique. Un glacier, le cercle polaire, une île. Une île ! Elle était toujours là, bien là, entourée d'eau, encore... Ne pas l'oublier. Pourvu que ça dure, dure, dure... J'avais inscrit au dos : « Qui n'a jamais vécu ces instants magiques peut difficilement les imaginer. Sur Terre les humains passent leur temps soit à survivre soit à vivre de façon machinale. Il nous faut profiter des amours silencieuses, des liesses et du chant d'oiseaux. L'homme habite poétiquement la Terre. »

Je regarde mon herbier voler au-dessus de moi. Avant que le soleil ait décliné, j'aurai le même sort. Il me parut incroyable que ce jour sans prémonitions ni symboles fût celui de ma mort implacable.

J'emporterai dans mon herbier imaginaire, mes nombreux passages dans le monde civilisé. Ce sont eux qui m'avaient poussé à faire l'expérience que je suis en train de vivre, ces quelques instants fugaces qu'il me reste encore à savourer, ici, non-lieu inconnu d'une civilisation planétaire. En explorant ces terres déshéritées et inhospitalières nous découvrièmes qu'elles étaient une clé de voûte, le lieu où le passé et l'avenir se conjuguent en un présent instable dans le déséquilibre duquel il nous faut aujourd'hui composer. Je me trouvais dans une immense courbe qui traverse les temps immémoriaux de la Terre.

La prise de conscience de la communauté de destin terrestre et de notre identité terrienne se renforce à chaque retour sur Terre. Et avec, la prise de conscience des problèmes globaux et fondamentaux qui se posent à toute l'humanité. Si vous supprimez l'échelle du temps, vous supprimez la compréhension logique du monde. La formation des montagnes, la dérive des continents, l'érosion, les énergies fossiles... Il est physiquement impossible de plisser de la roche, sauf sur des millions d'années... Difficile d'imaginer, à le regarder - 1 mètre 75, 68 kilos -, que l'être humain puisse transformer géologiquement cette lithosphère (littéralement la sphère de pierre), deux enveloppes rigides d'une centaine de kilomètres d'épaisseur en moyenne qui entourent le manteau de la Terre. L'Holocène est le plus grand intervalle de stabilité du climat depuis 400 000 ans. L'anthropocène, c'est d'abord cela, l'histoire d'une formidable accélération, l'écriture d'un nouveau mythe inquiétant. C'est Prométhée, franchissant le mur du son. En deux petits siècles, l'homme a transformé la Terre comme jamais un volcan, un astéroïde, ou la course de la Terre autour du Soleil ne l'avait fait depuis des millions d'années. Et cette courte période de temps est suffisamment singulière et radicale pour représenter une époque inédite dans l'histoire géologique de la Terre. Cette prise de conscience remet en cause l'un des présupposés fondamentaux de la pensée occidentale : la séparation entre histoire de l'homme et histoire naturelle.

QUE VOULAIT DIRE HABITER SUR TERRE AUJOURD'HUI ? Retour sur Terre que l'on connaît mal, dont il nous faut apprendre la nouvelle écologie résultant de la mise à mal d'un improbable agencement d'interactions, qui nous oblige à détourner le regard des étoiles pour surveiller les réponses multiples et de plus en plus brutales de Gaïa, créant des conditions d'existence toujours plus dures pour une partie des habitant-e-s de la Terre.

Il fallait que j'éprouve de nouveaux territoires, pour tenter d'éveiller une sorte de résurrection écosystémique de l'idée de nature, qui pour moi, se trouvait bien ailleurs que dans notre quotidien

bien roulé et disharmonieux.

Dans un premier temps je m'étais résolu à parcourir le monde. Il me fallut tout réapprendre, et en premier lieu, redécouvrir la marche après ces petits traumas gravitationnels de mes sorties dans l'espace et le temps. Des premiers pas. J'avais l'impression d'être redevenu cet homme préhistorique qui a laissé sa trace dans la boue volcanique de Tanzanie il y a 3 700 000 ans... Mes marches devenaient des sortes de pèlerinages, des rituels à travers ce qui reste de la nature, comme une célébration à ces espaces ouverts qui sont en train de disparaître. La nature avait plus d'effet sur moi que moi sur elle. Cette nature coïncide avec la Terre Mère inviolable sur laquelle on peut marcher, dessiner des figures ou déplacer des pierres tels des artistes profondément poétiques.

Parfois il m'arrivait de rencontrer des zones abandonnées et vouées à l'oubli du paysage entropique. Un terriwtoire où l'on perçoit le caractère transitoire de la matière, du temps et de l'espace, où la nature retrouve un nouvel état sauvage hybride et ambigu qui échappe au contrôle de l'homme pour être absorbé à nouveau par la nature. Ici, de nouveaux comportements se développent, de nouvelles manières d'habiter, de nouveaux espaces de liberté. Ces endroits appelaient une nouvelle architecture qui pourrait être un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle serait un moyen de connaissance et un moyen d'agir.

QUE VOULONS-NOUS FAIRE DE CE MONDE DONT NOUS SOMMES DEVENUS DANS LE MÊME TEMPS LES FOSSOYEURS ET LES GARDIENS ?

Ce qui importe n'est pas tant d'insister sur les catastrophes à venir que de continuer à cultiver un sentiment de joie, des relations non prédatrices, de nouvelles ressources, pour surmonter la fatigue de recommencer et transformer notre colère devant ces vies perdues en capacité d'agir et de penser. La difficulté de ces questions est paradoxalement liée au fait que ce qui nous a amené à cette situation désigne tout sauf une inconnue, mais concerne au contraire ce qui nous est le plus connu, le familier. Comment devenir

étranger, dans ses perceptions, ses attachements, dans son imaginaire, au productivisme et à son idéologie inépuisable du progrès ? La nécessité d'un changement radical se trouvait dans une dernière solution pour sortir enfin de cette intoxication civilisationnelle. Il fallait que j'explore de nouvelles dimensions.

De là-haut, la Terre vous apparaît d'abord bleue. Bleue de l'oxygène qui l'entoure. Puis, vous découvrez bien le vert, de la végétation qui la recouvre. Enfin, de l'autre côté, ahuris, le lumineux vous saute aux yeux. La lumière des pensées superficielles, lumière sur l'inconscient, compose un réseau de lignes scintillantes. J'essayai de démêler l'enchevêtrement pour remonter aux sources. Je les revoyais en esprit tandis que je marchais en silence le long du rivage du Vide infini, contemplant la mince surface frémissante agitée par l'incessante activité des particules qui naissaient et disparaissaient en fanfare. À quelque distance du rivage, je vis un remous à la surface, une sorte de dépression circulaire plus profonde que le niveau moyen, une dépression en entonnoir sur la surface horizontale du vide - c'est un puits de potentiel.

Nous avons été aspirés par une étoile massive qui s'effondre sous l'effet de sa propre gravité. Traverser l'horizon des événements c'est comme faire du canoë sur les chutes du Niagara. L'esquif risque d'être brisé en deux. Si vous tombez dans un trou noir la tête la première, la force gravitationnelle sera plus intense au niveau de votre tête qu'au niveau de vos pieds, car celle-ci sera plus proche du trou noir. Vous serez alors étiré dans le sens de la longueur et écrasé latéralement. J'ai ralenti, je me suis mis à flotter. Mon image est devenue de plus en plus pâle, et de plus en plus rouge, avant de disparaître. J'étais alors perdu à jamais pour le monde extérieur. Nous nous trouvions sur la surface de l'horizon des événements, la zone frontière autour des trous noirs.

Je n'y voyais plus rien si ce n'est les lumières tourner autour de moi. J'étais comme perdu dans une tempête de neige, je ne distinguais pas même

mes pieds, j'étais baigné dans un blanc céleste. J'avais la sensation étrange d'être devenu moi-même un carottage de la terre dans l'immense laboratoire de l'Univers, et qu'il allait m'étiqueter, me répertorier, me conserver comme un échantillon témoin de l'anthropocène, comme un géologue prélève des carottages de glace polaire pour remonter à l'ère glaciaire. Planète : Terre. Date : 2017, anthropocène, fait suite à la grande glaciation de l'Ordovicien, il y a 443 millions d'années ; la rupture Frasnien-Famennien du Devonien, 100 millions d'années plus tard ; la crise volcanique du Permo-Trias à l'époque de la Pangée ; la catastrophe du Trias-Jurassique il y a 208 millions d'années ou enfin celle du Crétacé il y a 99,6 millions d'années. Humain de la sixième crise planétaire. Oui, c'est incroyable, mais ce que les géologues appellent la grande accélération s'est passée dans l'intervalle de ma propre vie. C'est ainsi que Gaïa inflige à l'humain une blessure narcissique en les ramenant d'un univers infini à un cosmos exigü.

ET VOILÀ QUE JE TROUVAIS DANS MON ÉTAT UN SECOND SOUFFLE.

Il pourrait y avoir ici-même un passage vers d'autres univers superposés. Certains scientifiques disent que dans ce non-lieu cette superposition serait ressentie, supprimerait les restrictions de l'esprit humain de voir les choses de façon unique et définitive, mais de percevoir en même temps tous les résultats possibles, toutes les versions, toutes les possibilités qui habituellement coexistent sans que l'esprit conscient s'en aperçoive.

Mon ancêtre ne croyait pas à un espace-temps uniforme. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croisant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités. Selon lui, nous n'existons pas dans la majorité de ces espaces-temps. Certaines théories soutiennent l'idée que l'Univers que nous connaissons n'est qu'un espace à quatre dimensions inclus dans un espace à dix ou onze

dimensions. Aujourd'hui chacun sait que les objets et que les gens ne tombent pas du haut vers le bas, mais qu'ils tombent vers le centre de la Terre. Donc les gens de l'autre côté de la Terre sont maintenus au sol comme des aimants sur les frigos. La gravité, en revanche, affecterait ces dimensions parallèles et y serait bien plus forte que dans les nôtres et rendrait la formation d'un petit trou noir bien plus facile dans ces dimensions.

Malheureusement lorsque les particules s'échappent du trou noir, celui-ci perd de sa masse et se contracte, pour finir par disparaître. Qu'arrive-t-il à ces malheureux astronautes ? La réponse serait dans ce fameux horizon des événements que j'ai traversé. Chaque trou noir possède une frontière, cet horizon. À cet endroit, la gravité devient suffisamment forte pour dévier et capturer les rayons lumineux. Il est en réalité un lieu de stockage de l'information. Des cheveux mous sur le trou noir. L'information est stockée à l'état quantique sur cette surface holographique, à la frontière future de l'horizon. Si le trou est suffisamment grand et qu'il est en rotation, il devrait y avoir des passages vers d'autres univers... C'est ainsi que je me suis retrouvé comme une image étirée et holographique pendant un laps de temps dont je n'ai absolument pas connaissance, la conscience du temps et de l'espace y étant complètement modifiée. Vous êtes comme enveloppé par l'Univers tout entier.

TOUT COMME UN GLACIOLOGUE VOUS LE DIRA DE LA GLACE, CETTE SORTIE EXTRA-PLANÉTAIRE VOUS APPREND LA SAGESSE.

Alors que le monde dans lequel nous vivons ne supporte plus de regarder le temps s'égrener, la nature extrême vous rappelle votre démesure... Sans parler que ce temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs.

Dans l'un d'eux, je suis une erreur, un fantôme. Je remarquais des photons s'élevant par intermittence et faisant apparaître des formes qui s'étaient devant moi. Les photons aux couleurs brillantes évoquaient des fusées lancées par des navires en mer. Je marchais le long du rivage jusqu'à une longue jetée très étroite qui s'avancait au-dessus du vide.

Je décidais de l'appeler le Quai de l'Univers. La surface lisse du néant descendait doucement dans chaque creux depuis le niveau horizontal qui les entourait. La pente, imperceptible au début, devenait de plus en plus accusée en se rapprochant du centre, où des traces d'activité se manifestaient. Que trouve-t-on dans un puits de potentiel ? Je jugeai qu'il était temps d'examiner ce puits de plus près. Aussi avançai-je le pied au bord de la jetée. Je ne m'enfonçais pas mais creusais simplement une petite cuvette sur la surface, comme un petit insecte que j'avais vu marcher sur l'eau de la mare près de chez moi. Quand je voulus m'approcher, je découvris cependant qu'il n'y avait aucune friction dans le vide. La surface était extrêmement glissante, et j'étais incapable de rester en équilibre. Je glissais le long de la pente de plus en plus raide et tombais dans les profondeurs du puits. Pendant ma chute, je découvris que j'avais tout le temps de regarder autour de moi. Les parois du puits se rapprochèrent et devinrent de plus en plus verticales, de plus en plus fantomatiques. Le temps passait. Cette chute n'aurait-elle donc jamais de fin ? J'étais dans une dimension supplémentaire, dans quelque chose situé au-delà des trois dimensions que nous expérimentons dans notre vie quotidienne et de la quatrième dimension : le temps. Je fusionnai totalement avec les parois, dans une matière hurlante. Les ténèbres se dissipèrent lentement autour de moi. Mes yeux furent éblouis par un chaos de lumière brillante et de couleurs éclatantes, tandis que mes oreilles étaient assourdies par une cacophonie envahissante.

Je crus apercevoir une intense lumière bleue, comme une étoile distante par une claire nuit d'hiver. Puis je perçus une vaste forme arrondie.

POUR FINIR, PAR CHANCE, J'ÉTAIS RETOURNÉ SUR TERRE !

J'avais encore les yeux pleins des visions merveilleuses que j'avais eues. À gauche et à droite d'une automobile, la ville se désintégra ; le firmament croissait et les maisons perdaient de leur importance au profit d'un four en briques ou d'un peuplier. J'arrivais au terme de mon voyage :

un cul-de-sac final aux murs roses en torchis qui semblaient refléter en quelque sorte le coucher de soleil démesuré. Quand je me suis aperçu que j'étais bel et bien sur Terre, un temps infini s'était écoulé. L'espace-temps m'avait semblé s'étendre jusqu'à quasiment ne plus exister. Je suis repassé de l'autre côté et c'était de nouveau ma Terre. Je sentis, pendant un temps indéterminé, que je percevais abstraitement le monde. Je pensai à un labyrinthe, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. Je l'imaginai inviolé et parfait au sommet secret d'une montagne, je l'imaginai effacé par des rizières et sous l'eau. Je l'imaginai infini.

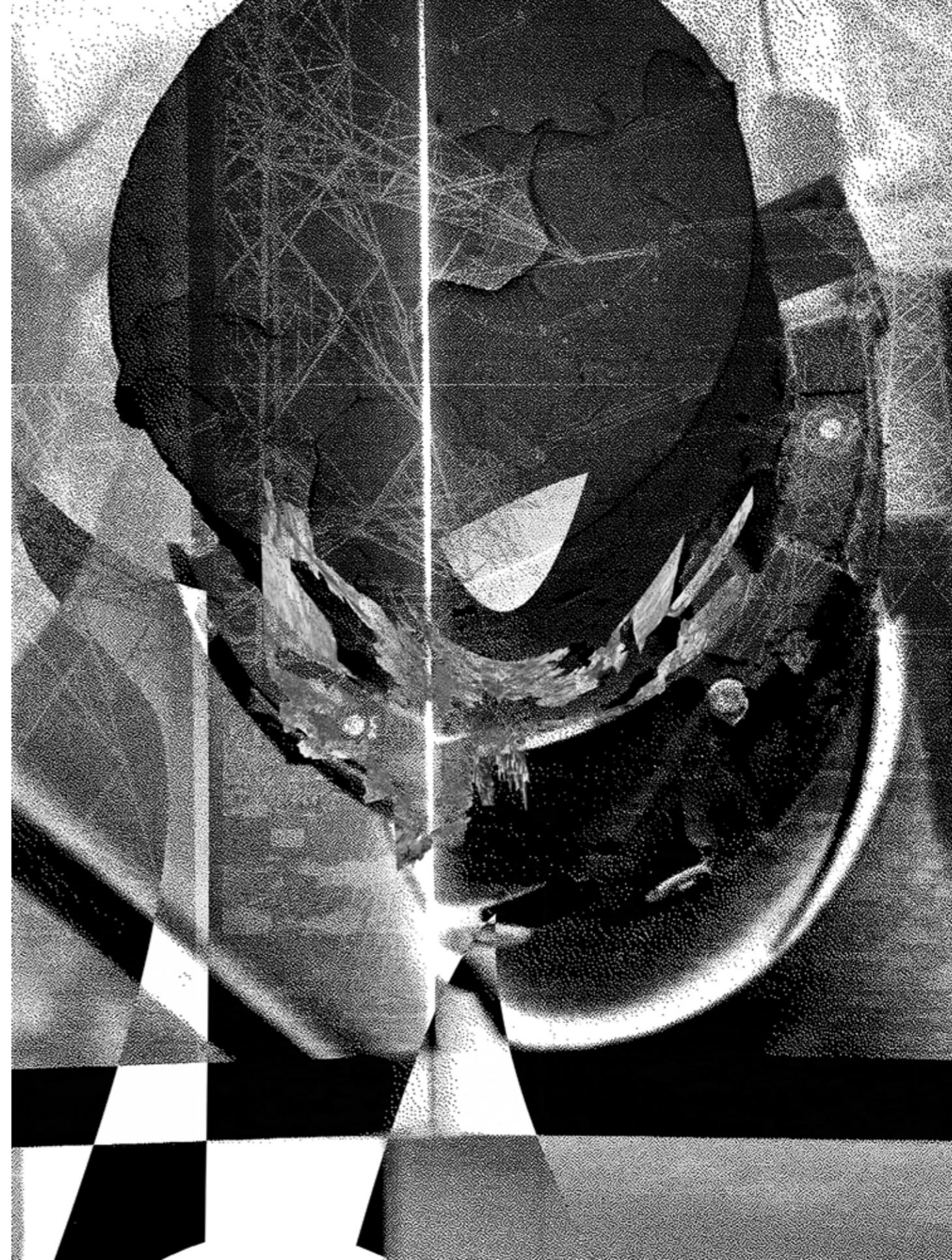
J'étais ainsi revenu avec cette conscience tellurique et cosmique dans mes tripes. Je voyageais désormais sur Terre comme j'ai voyagé au delà de la stratosphère. Et cette fois je n'étais pas seul, mais en communauté, pour rebâtir avant tout une solidarité entre explorateurs en quête d'un nouveau monde à inventer, vers une gestion durable et à grande échelle.

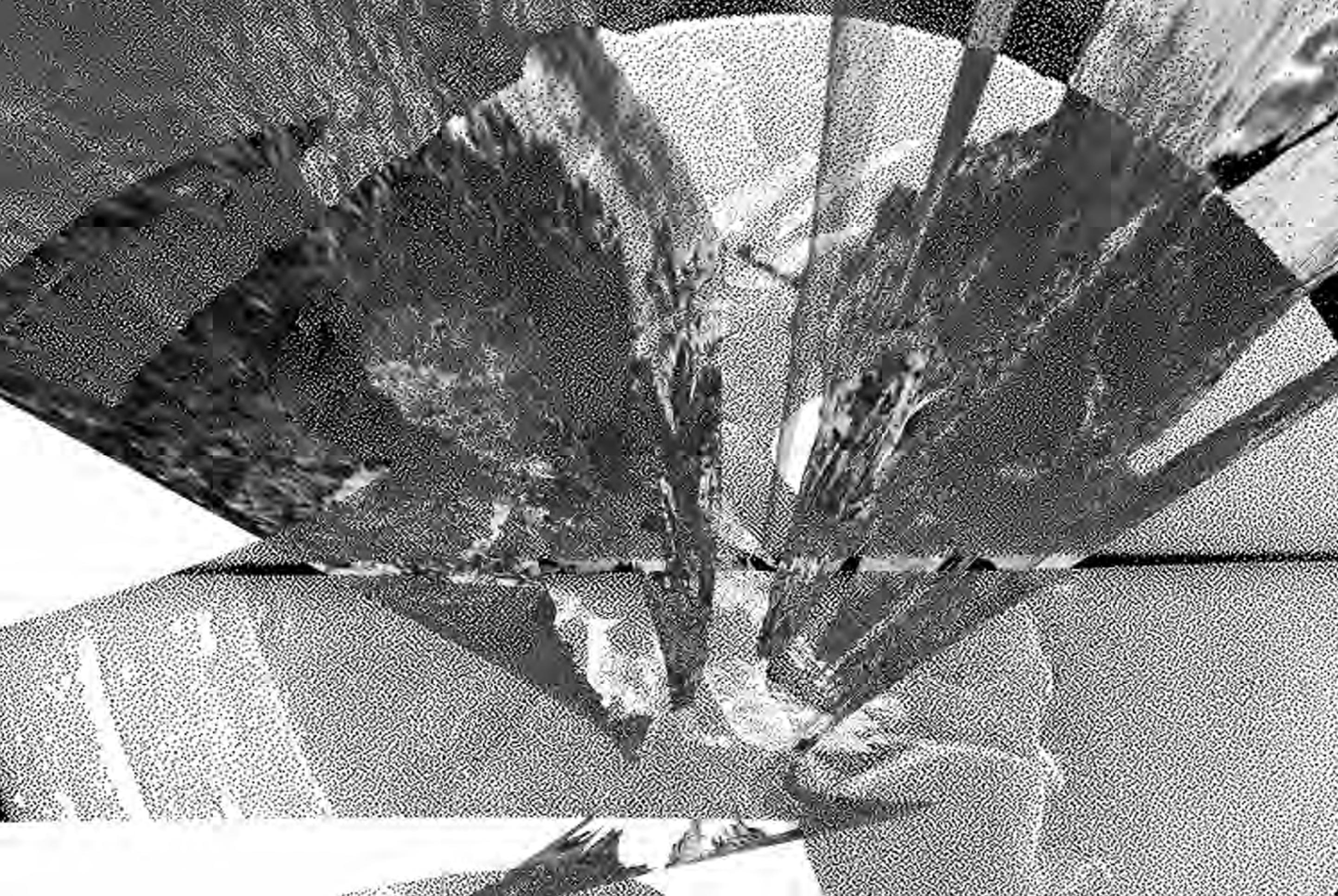
POURQUOI SOMMES-NOUS DEVENUS SI ÉTRANGERS DANS CE COSMOS DONT NOUS SOMMES LES ENFANTS ?

Nous sommes aujourd'hui plongés dans ces incertitudes et condamnés à vivre avec ces énigmes. Certes nous pouvons partir, voyager, explorer d'autres mondes et dimensions, mais c'est ici, chez nous, qu'il nous a été donné de devenir des bâtisseurs d'espérance et d'aménager un condominium où coopèrent les puissances organisatrices et régulatrices inconscientes de la nature et les aptitudes organisatrices conscientes de l'homme. L'homme prétend à maint savoir ; n'a-t-il les ailes de l'espoir - les arts et les sciences, et mille conséquences ? Le vent qui renaît, voilà ce qu'on sait. Si vous avez l'intention d'explorer l'intérieur d'un trou noir, assurez-vous d'en choisir un gros. Sachez désormais qu'un trou noir de quatre millions de masses solaires se trouve au centre de notre Galaxie, la Voie Lactée.

Une nouvelle journée sur Terre. L'herbe est encore mouillée de rosée, comme encore vierge de présence humaine. Le crépuscule, cet instant où le monde hésite entre le jour et la nuit, étonnant moment de l'entre-deux. Le crépuscule est de ces mots qui sont ce que nous en faisons.

BORGES Jorge Luis, *Le Sud*,
éd, Gallimard, 1957
LAURIUS Claude et CARPENTIER Laurent,
Voyage dans l'anthropocène,
éd, Actes Sud, 2010
HACHE Emilie (dir.) *De l'univers clos au monde infini*,
éd, Dehors, 2014
HAWKING Stephen, *Dernières nouvelles des trous noirs*,
éd, Flammarion, 2016
GILMORE Robert, *Alice au pays des quantas*,
éd, Le Pommier, 2006
THOREAU Henry David, *Je vivais seul dans les bois*,
éd, Gallimard, 1922
CARERI Francesco, *Walkscapes*,
La marche comme pratique esthétique,
éd, Actes Sud 2013
MORIN Edgard, *Écologiser l'homme*,
éd, Lemieux Éditeur, 2016







Adver-
saire

cible

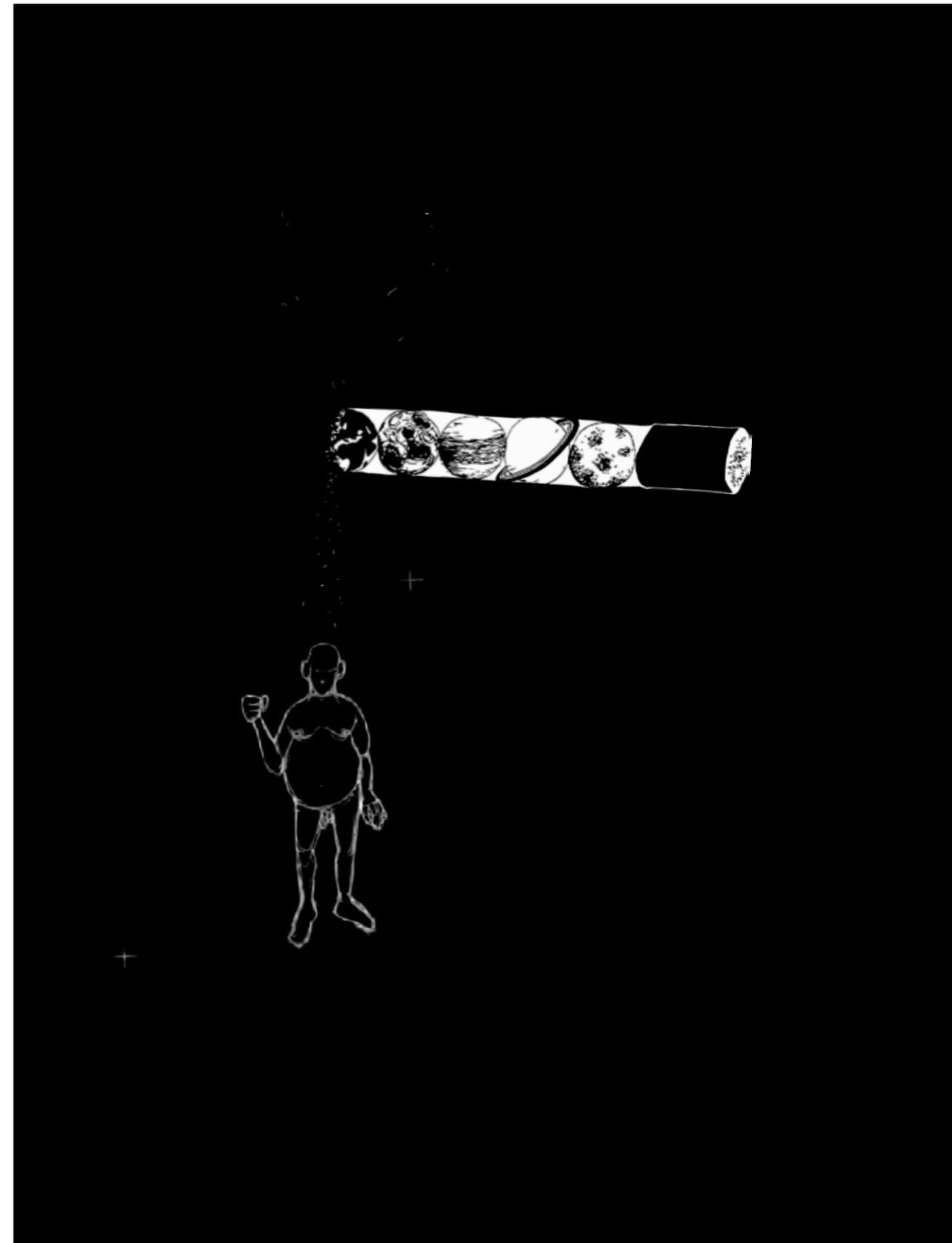
—

Amélie Tripoz et Hubert Lafore

invin-

Principe de complexité: par un apport d'énergie, la matière devient plus stable et porteuse de mémoire. Il est irréversible. Pour désorganiser la matière et revenir à un niveau de complexité moindre, il faut une nouvelle dépense d'énergie.

« Un tas de sable est facilement malléable, il n'est pas stable, la mémoire de sa forme est faible.



ENTROPIE

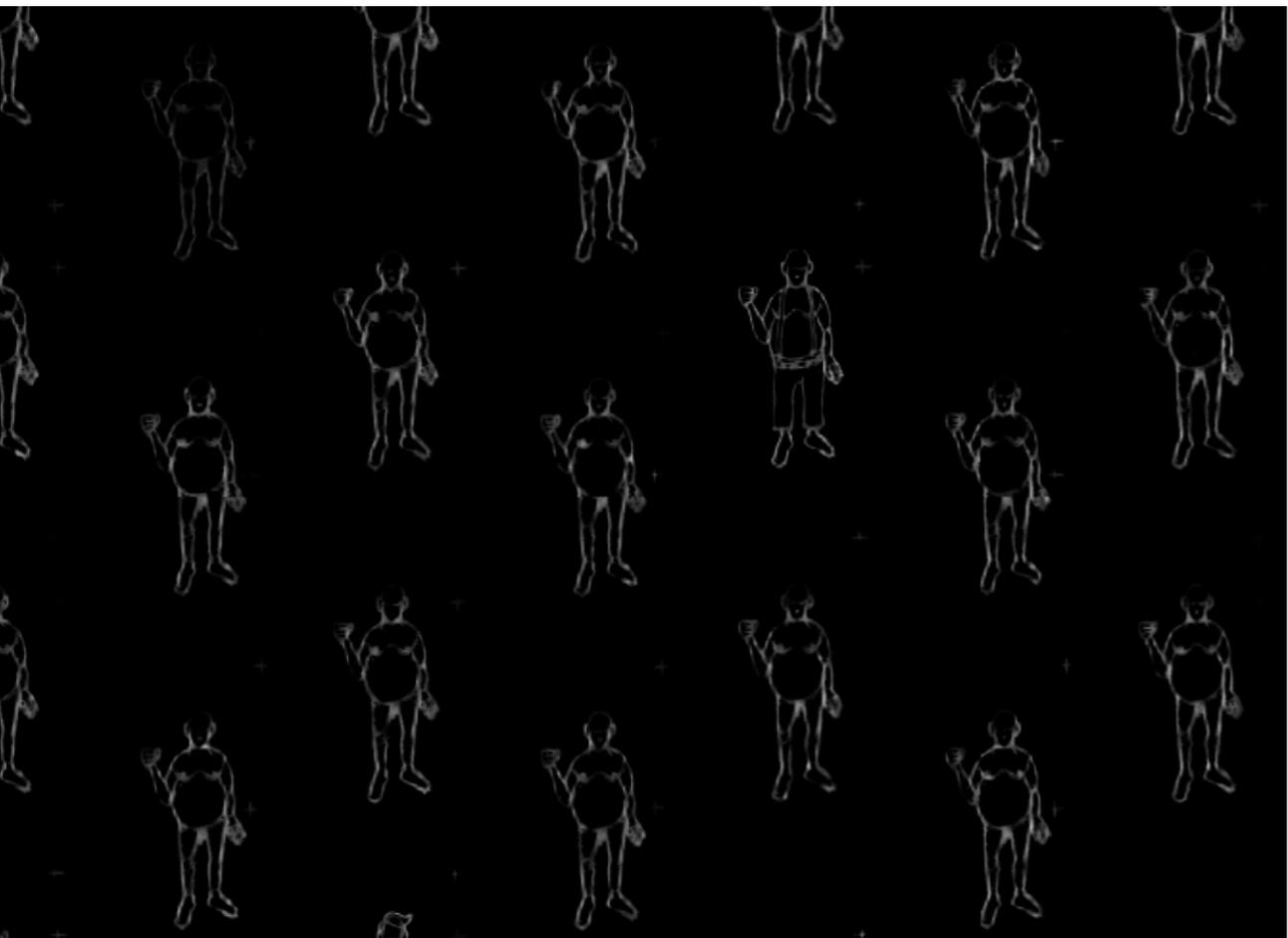


NÉGENTROPIE



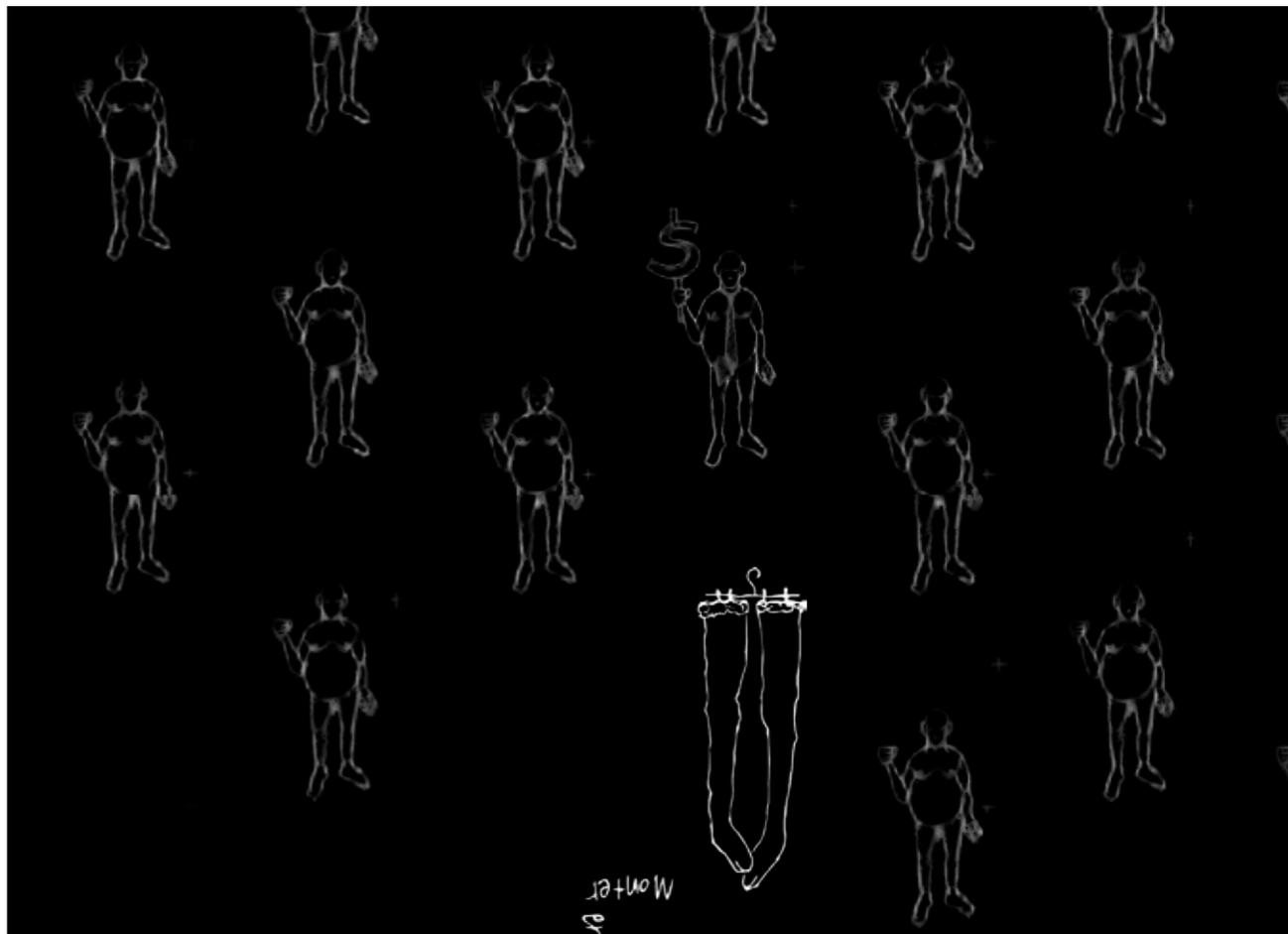
« Un tas de sable est facilement malléable, il n'est pas stable, la mémoire de sa forme est faible. Si l'on fond ce sable (silice), on obtient une bouteille en verre constituée de la même matière mais organisée de façon plus complexe, avec une forme plus difficile à réorganiser, une mémoire de l'objet plus forte. Plus on voudra modifier la forme de la bouteille, plus on devra à nouveau dépenser de l'énergie pour modifier les relations entre les composants, la mémoire de la forme. »⁽¹⁾

« Construire c'est accumuler, économiser, mettre du temps (et de l'énergie) en réserve.



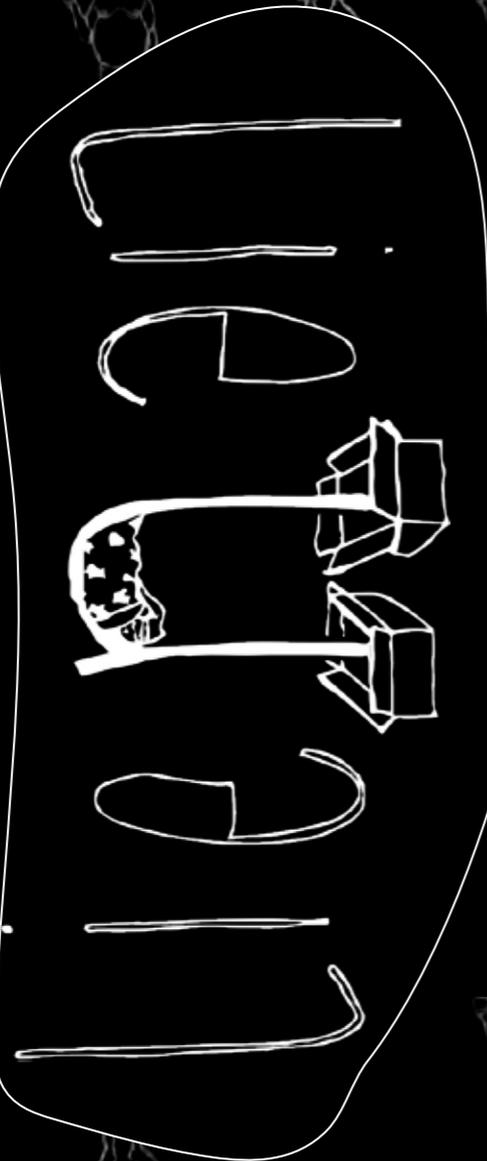
« Construire c'est accumuler, économiser, mettre du temps (et de l'énergie) en réserve. En d'autres termes, et à l'inverse de l'acte de consommer, c'est donner de l'espace au temps ou du temps à l'espace, ralentir le processus entropique qui précipite les choses et les objets vers leurs désintégration, aimer au sens de l'anglais *to aim* (viser, prévoir). »⁽²⁾

« L'entropie (deuxième principe de la thermodynamique) veut que que l'énergie se dégrade.



Descendre en haut
Monter en bas
Descendre en haut
Monter en bas

faire avec
contraintes
déjà là



« L'entropie (deuxième principe de la thermodynamique) veut que l'énergie se dégrade. L'énergie d'un système complexe passe nécessairement et spontanément de formes concentrées à des formes diffuses. [...] si l'on admet qu'un édifice ou l'un de ces éléments concentre à son origine une certaine quantité d'énergie, celle-ci se disperse peu à peu, ce qui signifie qu'en pratique, chaque élément tendra à la ruine et que celle-ci ne prendra fin qu'une fois dispersés les atomes de la dernière molécule. »⁽³⁾

L'entropie est l'adversaire définitivement invincible.

L'entropie est l'adversaire définitivement invincible.



entropie n.f. mot grec signifiant « transformation ». Il caractérise le degré de désorganisation ou de manque d'information d'un système.⁽⁴⁾

1. Jean-Marc Huygen, *La Poubelle et l'Architecte - vers le réemploi des matériaux*, Actes Sud (coll. L'impensé), Arles, 2008.

2. Sébastien Marot, « Quelques réflexions de seconde main ». in *Matière Grise-matériaux/ réemploi/architecture*, de Julien Choppin & Nicola Delon, éd, du Pavillon de l'Arsenal. Paris, 2014.

3. Julien Choppin & Nicola Delon. *Matière Grise - matériaux/ réemploi/architecture*, éd, du Pavillon de l'Arsenal. Paris, 2014.

4. Wikipédia. (2016). « Entropie ». En ligne: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Entropie>, consulté le 4 mars 2017.

— Délivrance

Matthieu Samadet
—



À PROPOS DE DÉLIVRANCE RÉALISÉ EN 1972 PAR JOHN BOORMAN.

Aucune expérience cinéphilique n'est comparable à celle éprouvée lors d'un visionnage du thriller *Délivrance*. Sur le fil d'une eau verte et claire, ce panorama d'images inoubliables, filmées par le génial Vilmos Zsigmond (*Lose Encounters of the Third Kind*) a donné entre autres le *la* à certaines scènes de *Sorcerer* (W. Friedkin-1977) et de *Apocalypse Now* (F.F. Coppola-1979) inventant un genre nouveau ; celui du film de survie, le *Survival*. Ces mêmes images peuvent permettre à celle ou celui qui les voit ou les revoit de se perdre pour entrevoir des questions liées au cinéma mais pas seulement. L'expérience cinéphilique devient alors sociale et politique d'une tranchante actualité. Ce cinéma se mêle au monde, comme le soleil à la mer, créant une échelle de la responsabilité des choses construites allant de la légitimité de l'écrasement urbain généralisé - bientôt étendu à des territoires lunaires - jusqu'à l'impact glaçant que peut avoir notre éloignement toujours plus prononcé de la nature. De ce fait *Délivrance* est encore davantage *Délivrance* aujourd'hui, le film a enflé. Toujours projeté, toujours d'actualité, toujours résolument tourné vers le futur. Mais aujourd'hui ce futur a pris une direction triste et évidente pour nos sociétés qui doivent plus que jamais se confronter à leurs ombres. Ces ombres justement que le film traîne et installe de manière définitive quelque part dans nos mémoires ne sont que les nôtres et, sur la *machine à pléonasme* qu'est la pellicule, nos doubles l'endurent à notre place.

La région dans laquelle se déroule l'action est une vaste et dense forêt, habitée en de rares endroits par des hommes vivant pauvrement dans des cabanes de bois, craignant l'homme de la ville porteur de mauvaises nouvelles. La bordure géographique de cette région est une grande rivière : La Cahulawasse River, qui voit son équilibre menacé par un chantier d'envergure terriblement dangereux au niveau des conséquences politiques, des rapports humains, des rapports à la nature et de l'impact du construit : autant de sujets que l'on peut rattacher à une inconscience de l'architecture. Or ici, dans ce récit, l'architecture est absente. Aussi paradoxal que cela puisse paraître elle n'est pas moins importante. C'est justement par cette absence que l'on doit la penser et la placer dans le récit. Car comme les hommes à l'écran, l'architecture se voit représentée par une vie citadine porteuse de malheur et par un grand chantier d'infrastructure gourmand en ressources. La rumeur de cette architecture s'exprime par explosion et par menace, ce qui peut, en creux, révéler que les architectes se doivent de connaître leur monde, de le respecter quitte à parfois remettre en question leur geste de construction. *Délivrance* montre une région privée d'architecte, qui croule pourtant sous les constructions destructrices.

« **WE GONNA RAPE THIS ALL GOD DAMNED LANDSCAPE. WE GONNA RAPE IT.** » LEWIS L'annonce est faite, suivie d'une explosion. Le film, comme une course hors d'échelle, est lancé, entraînant avec lui le récit, son prétexte et ses intentions.

Cette explosion est liée à la construction d'un barrage, accueillant une centrale hydraulique censée fournir en électricité la grande ville d'Atlanta (Georgia, USA). Construire un barrage sous-entend créer une différence d'altitude en deux points très rapprochés d'un cours d'eau ou d'une rivière, pour générer du courant et transformer celui-ci en électricité. Cela implique de recouvrir indifféremment au passage les forêts qui bordaient la rivière ainsi que les petits groupements humains qui y vivaient. Le barrage – par extension la destruction de l'équilibre de la rivière – donne à cette histoire un prétexte pour justifier l'arrivée de quatre hommes de la ville venus s'offrir une petite virée à bord de deux canoës en aluminium. Leur désir est simple : descendre la Cahulawasse River bientôt transformée en lac, tout en profitant de la lumière, de ses reflets du soleil, de l'ombre de ses arbres et de la chair de ses poissons. Très rapidement, le barrage n'est plus qu'un souvenir d'images de chantier. Le barrage doit son existence à des explosions et des amoindrissements de la nature dans laquelle il est implanté. Pour finalement accumuler l'énergie de la rivière et la reverser dans les grandes villes. En une explosion, comme un big-bang de sable et d'eau douce, ce récit complexe va prendre corps entouré de présences inquiétantes et de fortes absences.

Sans le revendiquer, ces quatre hommes sont pourtant symboliquement liés à la ville et au monde urbanisé. Le très plastique **Lewis** (Burt Reynolds) est le primo-responsable du déclenchement du récit qui va se dérouler le long de l'eau, c'est un survivaliste prétendant haïr la ville et voulant sensibiliser les trois autres citoyens à cette dernière vision de la rivière

en même temps qu'à ces idées. C'est aussi le plus conscient des quatre de la destruction du paysage qui est en jeu. **Ed** (Jon Voight), lisse comme la coque d'un canoë, vit tranquillement dans une banlieue rangée. Il semble avoir une grande confiance dans le système américain de l'époque et se détache à la première lecture du film comme étant la figure d'identification principale. **Bobby** (Ned Beatty) est un vendeur d'assurance cynique et lourd. Il se moque des habitants de la région et de la nature autour, il est venu pour blaguer et entend bien partir de la même manière. **Drew** (Ronny Cox), le musicien calme, est celui qui semblerait être au départ la voix de l'apaisement, se trouve être pris dans la spirale du film. Il est le personnage que John Boorman – suivant l'œuvre originale de James Dickey – a choisi de sacrifier, c'est donc tout naturellement aussi le personnage que nous allons tenter d'étudier plus attentivement, car il condense en lui seul la foi en un système politique, le retour à la nature, le son, l'image, les costumes, les décors, la réalité, la fiction, les rapides, les bulles, les branches, la confrontation avec les doubles et les ombres, la lutte, la présence de destruction et l'absence d'architecture – *Délivrance* tout entier.

La structure du long métrage s'articule autour de la descente en canoë. La rivière représente le temps du film lui-même, s'écoulant, impassible. Elle est sa substantifique moelle, le centre nerveux autour duquel tout va se jouer : c'est dans ses fourches, ses rapides ou ses impulsions électrisantes que le récit va tirer ses rebondissements.

Le décor se divise alors en deux éléments : la terre et l'eau. Cette terre humide et sombre accueille la vie organisée en groupements d'habitations vernaculaires, dans lesquels on trouve : un vieux coiffé d'un chapeau, angoissé par la « Power Company », un étonnant enfant-adulte virtuose du banjo, une fillette difforme accompagnée d'une grand-mère plus ridée que la plus ridée des grands-mères, ainsi que deux frères mécanos acceptant de se faire 40\$ (env. 220€ aujourd'hui) facilement en descendant

au point d'arrivée les voitures des quatre protagonistes. C'est aussi par la terre qu'ils arrivent et qu'ils souhaitent repartir. Juste à côté, au creux de la vallée, la truite arc-en-ciel vit majestueusement seule dans l'éclat brautiganesque de l'eau douce. La construction du barrage est le point de rencontre inévitable de ces deux éléments.

DOUBLES, OMBRES, REFLETS, ABSENCES / PLEONASME CRITIQUE

Le monde de *Délivrance* à l'instar du nôtre est divisible. La différence est que dans cette fiction la division est binaire. Chaque chose ou personne à l'écran est accompagnée par son double dans le champ ou par son ombre hors champ. Ainsi la ville productiviste et expansionniste s'oppose et écrase la forêt contrainte à l'extinction par le biais du barrage et des quatre hommes qu'elle « envoie » en éclaireurs naïfs. L'infrastructure aveugle du barrage s'oppose à une architecture visionnaire



absente, par ce chantier on ne voit que l'avenir proche d'une région dramatiquement recouverte par les eaux.

Ce principe s'applique aussi aux personnages. Drew porte l'ombre de sa croyance en une justice humaine, Bobby porte celle de sa réputation de blagueur détendu, Lewis celle de ses grands airs ainsi que celle de ses grandes ambitions et Ed celle de sa bourgeoisie naissante et de sa vie de famille. Et pour accentuer la complexité de cette première division du monde, des reflets viennent grimper dans le tableau. En effet les hommes vivants dans les bois de cette région en sont les principaux représentants. Ils sont les stricts reflets des hommes de la ville lorsqu'ils sont sur la terre. Il y a toujours le même nombre de personnages d'un côté comme de l'autre. C'est une volonté claire d'afficher cette bipolarité flottant dans une mer de nuances. Ces hommes-reflets sont à comprendre comme étant une vision volontairement déformée, inversée et incompréhensible de la logique dans laquelle les protagonistes s'implantent. L'erreur serait d'y voir là une négligence dans la façon dont les habitants de la région sont représentés. Leur apparence poussée à la difformité la plus extrême pourrait facilement paraître comme un moyen de réduire l'homme vivant pauvrement et paisiblement reclus à celui d'un homme presque sauvage, violent et idiot. C'est un outil scénaristique créé pour montrer la puissance des préjugés apportés par l'homme de la ville à destination de lui-même. C'est une rhétorique toute droite venue du siècle des Lumières que le récit n'hésite pas à questionner. Boorman et Dickey ont pu vouloir dire au spectateur de leur film « *Regarde comment tu vois le monde...maintenant réagis !* ». Par ailleurs, la notion « d'homme » est à intégrer dans sa globalité – politique et sexué, il n'est visiblement pas question de femme ici, grandes absentes elles aussi de *Délivrance* – comme une espèce se causant du tort et se faisant du mal, et cet « homme » a rarement été autant un ennemi pour l'homme que dans ce récit.

Réalisé en 1972, tiré d'un livre du même nom écrit en 1970 par le poète acclamé James Dickey – qui joue son double : le shérif à la fin du film – *Délivrance* parle d'aujourd'hui. Aujourd'hui où la possibilité d'une paix totale est de plus en plus une ombre d'ombre. *Délivrance* offre des solutions vivifiantes de simplicité. Solutions, qui en creux, parlent souvent d'architecture. Maintenant presque tous les barrages sont construits, presque toutes les forêts sont coupées, presque toutes les rivières sont sèches, presque toutes les montagnes sont des rocheuses déneigées, le seul moyen de se reconnecter au monde du vivant semble être l'écoute de celui-ci. Avoir conscience de ce qu'on construit c'est aussi avoir conscience de ce qui a été construit. C'est se dire que jamais dans l'histoire de l'humanité un système politique n'a été autant relié à un mépris de la nature. Ce système en 1972 – le capitalisme américain des Trente Glorieuses –, se servait grossièrement de l'ingénierie pour assouvir une consommation énergétique grandissante dans les villes. La terrible réalité que pointe le film est la suivante : malgré les prises de conscience individuelles, la situation écologique s'est de nos jours totalement embourbée. Depuis cette petite région cinématographique

« Depuis cette petite région cinématographique on peut observer l'état du monde aujourd'hui. »

on peut observer l'état du monde aujourd'hui. Voilà tout l'intérêt de *Délivrance*. Il n'y a pas, posé sur le socle penché de la rivière, qu'une infinité d'ombres qui se répètent passant entre des miroirs, glissant pour devenir des truites arc-en-ciel, disparaissant et se mutant ainsi en un poids fantomatique. Il y a aussi des réponses, des idées, une conscience politique et sociale à développer et à saisir. *Délivrance* offre une méthode, une leçon du regard.

Il existe un lien fort et symbolique entre les deux systèmes d'identification que sont le *spectateur-regardeur* et l'*acteur-personnage*. La manière dont le film est tourné puis monté pousse à s'identifier aux personnages principaux. De ce fait, quand les personnages réagissent à l'instinct, les acteurs et les spectateurs aussi. Phénomène de parallélisme que l'on perçoit clairement lors des descentes de rapides où les réflexes vifs des acteurs amplifient l'identification instinctive. Le *spectateur-regardeur* et l'*acteur-personnage* sont ici deux systèmes de représentations, de liens et de connexions. Ce qui se passe entre ces deux systèmes peut être synthétisé sous le terme de pléonasme critique. C'est-à-dire le *spectateur-regardeur* identifie à l'écran son ombre déformée qu'est l'*acteur-personnage* et au-delà d'un certain seuil il ne peut que prendre conscience des allers-retours entre ces deux systèmes se complétant. *Délivrance* est un film que l'on ne peut pas extraire de la réalité, car c'est un film qui dénonce en relief des failles à l'aide de ce *pléonasme critique*. L'impact phénoménal des dégâts collatéraux au projet du barrage est un fait inhérent au *pléonasme critique* développé ici. Les doubles, les ombres, les reflets, mais surtout l'absence d'une construction responsable écologiquement inscrit entre les thèmes abordés par le film de larges trous ouvrant sur des questions et des enjeux encore plus grands. Cet environnement complexe doit faire face à son incapacité à jouer le rôle de refuge. Il faudra pour les *acteurs-personnages* faire face à l'horreur et payer pour l'humanité. C'est là que naît le Survival, genre funeste à la lumière qui s'embrase.

HARMONIE RETROUVÉE HARMONIE PERDUE

Les quatre citadins arrivent dans un hameau. Ils y cherchent de l'essence, le chemin le plus court pour se rendre à la rivière ainsi qu'un moyen simple de descendre leurs deux voitures au point d'arrivée, la ville fictive d'Aintry – elle aussi bientôt noyée. « *You don't know nothing* » dira calmement un vieux au chapeau à Bobby, plus condescendant que jamais – « *I like the way you wear this hat* ». Ce premier contact avec les habitants de la région donne le ton qui ne fera que s'amplifier tout au long du film. Seul Drew sortant de sa voiture, s'étirant calmement avant de prendre sa guitare va rapidement apaiser le petit monde autour. Il va, sans s'en rendre compte, faire en sorte qu'une communication soit envisageable. Face à Drew : un jeune virtuose muet au visage condensé perché sur son balcon de bois noir. Il a un banjo, fait de matériaux pauvres, à la main et il est assis sur une balancelle. Comme une danse de l'imitation, ils vont tous deux s'observer pendant de longues minutes, pendant que leurs cordes se cherchent. Petit à petit l'attention des autres va se placer sur eux.

Drew découvre une mélodie, le jeune homme l'imité puis le dépasse. Le vieux au chapeau danse dans la terre devenue sableuse un instant. Cette scène constitue l'unique moment optimiste du film, alternant plongée et contre-plongée comme une sérénade au balcon, l'homme des villes séduisant un instant l'homme des forêts par la musique. Le morceau terminé, Drew surexcité veut serrer la main de son nouveau compagnon musical mais celui-ci tourne la tête, il refuse de lui tendre la main, il refuse le geste de politesse ainsi que ce retour violent à la réalité mondaine. On peut au premier abord ne pas comprendre la réaction du jeune joueur de banjo mais en filigrane c'est la réaction de Drew que l'on pourrait remettre en question en priorité. Qu'aurait-il pu faire d'autre que de lui tendre la main ? Son contexte social lui impose de serrer la main, « comme un homme », pour célébrer indifféremment le partage et la joie que procurent la musique et le divertissement. Sachant qu'il n'a pas eu la bonne réaction que pouvons-nous proposer ? De lui sauter dans les bras ? De l'ignorer ? L'une et l'autre de ces propositions sont volontairement extrêmes et, bien entendu, toutes deux mènent à des culs-de-sac. En revanche ce que l'on peut affirmer c'est qu'en amont Drew et les autres ont manqué de respect, d'écoute et d'observation vis-à-vis du hameau et des gens qui y vivent. Drew a eu de la chance de parler le langage universel de la musique et il n'y a qu'à travers ça qu'il a pu dialoguer correctement avec ses interlocuteurs. On peut dire que la musique est le point d'harmonie entre les personnages et leur reflet. Sans cette musique qui entoure leur rencontre, pour le banjoïste, l'assimilation est vite faite ; il n'y a donc aucune différence entre ces hommes et ceux de la « Power Company » responsables de la construction du barrage. Le propos du film est en partie là : pour être « délivré » peut-être devons-nous abandonner nos conventions sociales et nous armer d'observation, de silence, de calme et de joie de vivre. Dans tous les cas cette tentative de communication échouée, les personnages n'arriveront plus à atteindre ce point d'harmonie entre conventions, communication, langage, plaisir et partage. Seul Drew y parviendra à nouveau, mais de manière tragique.

Le personnage de Drew va traverser le film avec ce caillou dans la chaussure sans jamais vraiment l'oublier. Plus tard, – entre une blague de Bobby, un regard candide de Ed et une tirade au rythme homérique de Lewis – il se souviendra à l'aide de sa guitare de cet air doux et scintillant qui comme une lueur du feu réchauffe la nuit ainsi que « l'onde calme et noire où dorment les étoiles »⁽¹⁾.

BOBBY TORTURÉ

Le viol de Bobby vient totalement contrarier dans le fond et la forme cette dynamique. Diamétralement opposé à l'ambiance des précédentes scènes, c'est le moment du film où les forces négatives ébauchées vont s'exprimer haut et fort. Cette scène est d'une telle ampleur émotionnelle qu'elle explose, à la manière du chantier du barrage, tous les efforts d'apaisement mis en place depuis le début du film par les quatre hommes. Ce viol terrible est intégré dans le récit par le biais de l'horreur.

Prêts et pressés, Ed et Bobby font équipe et partent devant. Lewis les met en garde de ne pas aller trop loin. Plus seuls que jamais, au milieu de la rivière calme, Ed et Bobby se « noient » métaphoriquement dans les fondus enchaînés qui jonglent avec les échelles de plans. Ils sont seuls, isolés et surtout séparés du reste du groupe. C'est un principe scénaristique qui centralise l'inquiétude faisant bifurquer le ton du film vers l'horifique. On ne voit à l'écran qu'Ed et Bobby qui se perdent et s'éloignent petit à petit. Puis ils décident de s'arrêter sur un bord pour attendre les deux autres. Le bois est sombre et humide, presque aucune lumière n'y entre.

Deux hommes du coin arrivent à travers la forêt dense. L'un d'eux est armé d'un canon scié les rendant immédiatement menaçants. Leur propos révèle qu'ils se sentent menacés de leur côté – peur que l'un des deux citoyens vole leur réserve d'alcool fort –, ils vont hausser le ton et entraîner Bobby et Ed dans un endroit plus isolé et plus sombre : loin de la rivière, loin du soleil.

L'ambiance inquiétante affichée, la sueur se met à perler sur les fronts. Au milieu de la terre humide et inhospitalière Bobby va se faire déshabiller, humilier puis violer longuement – pendant dix minutes – sous l'œil impuissant d'Ed – et le nôtre – attaché au cou avec sa propre ceinture à un tronc d'arbre fin. La cruauté extrême fait tomber le film dans un de ses creux les plus sombres : le rapport de supériorité qu'entretient l'homme de la ville sur l'homme de la forêt. Ce rapport est scientifiquement montré, sans état d'âme, renversé et placé en contact physique dans un silence rythmé par les cris assourdissants et inoubliables, de Bobby appuyé sur le sol forcé d'imiter le son d'un porc qui grogne de douleur. Filmée comme sorte de vengeance de la nature meurtrie, la scène est encore aujourd'hui bien au-delà dans la violence de ce qu'on peut voir. Car c'est une violence complexe, chargée de sens. Le fait par extension que cette scène montre le seul rapport sexuel du film – non consenti et plein de haine – appuie sur deux choses. Premièrement la forte collision sexuée. En effet mettant l'accent sur le sexe, le genre et plus précisément sur l'homme, cette scène révèle plus qu'à un autre moment l'absence totale de personnage féminin et plus généralement de femme. Hors de propos et hors de danger, elle est relayée à un âge toujours proche de la mort, occupée à tricoter, à servir du maïs ou à être la femme au foyer rassurante au début et à la fin du film. Cette absence veut significativement dire autre chose sous l'angle de nos sociétés actuelles assombries par le violent. Dans un creux filmique qui la place automatiquement au cœur de la violence, à nos côtés, en tant que victime impuissante des hommes aveuglés par la haine, la femme est condamnée à ne rien dire dans la fiction mais aussi et surtout dans la réalité. Cela dénote un problème cuisant du Nouvel Hollywood habitué de ce genre de représentation qui par cette absence génère une expression d'un machisme banalisé intolérable.

Deuxièmement, il appuie sur la nécessité de voir ce rapport de force, sous forme d'une lutte des classes vengeresse. Les deux hommes de la forêt, armés, s'occupent de venger les frustrations immenses d'une classe sociale de gens pauvres et oubliés, déformés par leur représentation hollywoodienne.

On peut voir cet acte comme une réponse à toutes les attaques de la classe dirigeante, des riches et des garants de la représentation du beau. Mais ça ne suffira jamais pour le justifier. Rien ne justifie un viol, faut-il le rappeler ? Ce geste est d'une violence indicible et plonge les *acteurs-personnages* et les *spectateurs-regardeurs* dans un malaise. Alors qu'aucune issue ne semble possible, Lewis, caché derrière les feuilles, décoche une flèche et transperce le dos du violeur, ce dernier titube longuement puis meurt affalé ridiculement sur le flanc d'un petit tronc d'arbre. Le deuxième homme, désarmé par Ed libéré dans la précipitation, n'a plus qu'à disparaître vers la forêt en courant.

DREW DROWNT

Drew est outré autant par l'acte de l'agresseur que par le meurtre perpétré par Lewis qui établit malgré lui un déséquilibre numérique : quatre hommes et un cadavre affalé sur un arbrisseau. Une cellule de crise se met en place, naturellement. Drew croit en la démocratie, il veut prévenir la police, Lewis qui veut enterrer le corps propose de voter. Drew tente de raisonner le seul qui peut l'être : Ed, témoin de la scène, c'est son vote qui fera basculer la décision du groupe. Bobby ne veut pas que cette histoire s'ébruite. Et Ed, sous pression clame être d'accord avec Lewis : « *Let's bury him* ». Perdant face aux résultats du vote, Drew voit ses croyances en la justice partir en éclat, noyées sous les litres d'eaux qui se répandront bientôt sur la région forestière.

À partir de ce moment il n'apparaîtra plus que quatre fois à l'écran, mais sa présence sera de plus en plus déterminante. Il opère une lente transformation, étant obligé de creuser la terre pour enterrer un homme. Il devient un fou, qui, enragé, creuse et creuse de toutes ses forces. Grognant et utilisant ses mains comme des pelles. Il grimpe ensuite sur un des deux canoës sans son gilet de sauvetage, le regard vide. Ed inquiet lui ordonne de mettre son gilet. En transe silencieuse, il se laisse tomber dans l'eau rejoignant de façon très shakespearienne les truites arc-en-ciel, disparaissant un temps, mystérieusement caché entre deux eaux. Il devient un arbre dans la rivière quand Ed et Bobby le retrouvent un peu plus tard dans le film, mort avec le bras plié au-dessus de sa tête, celui-ci semblable à une branche. L'ultime image que l'on aura de lui est l'une des plus fortes : placé au fond de l'eau par Ed, lesté par des pierres, Drew retourne à la nature. Cette mort par abandon de ses croyances en un système politique puis en la possibilité d'un humanisme invoque la scène du banjo. Car de cette manière Drew accède à nouveau à cet équilibre fragile entre homme et nature en coulant lentement au fond du lit de la rivière, dans un creux fantomatique, accompagné de tous les absents. Le nouvel homme-nature qu'est devenu Drew est désormais le seul porte-parole d'une possible harmonie entre les éléments ainsi que le seul conscient de la responsabilité que nous avons, nous humains, sur la déformation du paysage dans notre intérêt propre. À la manière d'Orphée qui avec sa lyre chantait la symbiose de l'homme et de la nature, Drew disparaît au fond de l'eau, cœur de la rivière fondant à elle « comme une neige au feu »⁽²⁾. Il rejoint sa mélodie délicieuse,

« Aux architectes de voir ce film, de comprendre le poids de leur profession sur le monde et, plus encore, de celui de l'absence de leur profession sur le monde. »

les femmes au premier plan et l'architecture humaniste et s'éloigne de son propre chemin, de son prétexte d'existence et même de son personnage. Il atteint le niveau d'idée qui appuie de tout son poids sur un levier simple : la compréhension de la nature. Drew justifie et définit par sa mort le titre du film.

Aux architectes de voir ce film, de comprendre le poids de leur profession sur le monde et, plus encore, de celui de l'absence de leur profession sur le monde. Dans un tel système politique – qui est toujours le nôtre, bien que plus nuancé –, l'architecte doit anticiper et entraver la construction de projets portés par des escrocs qui hurlent l'argument monétaire comme un sésame à toutes les horreurs. Il/elle est le garant de cette responsabilité construite et il n'est pas absurde d'affirmer que nous allons droit vers une généralisation de la situation écologique, politique et sociale dessinée dans *Délivrance*. Il faut empêcher cela, faire que la société dans laquelle nous vivons, qui n'a eu de cesse de se répandre sans écouter, d'écraser sans s'adapter et de se moquer sans regarder, se réveille et rebrousse chemin tant qu'elle le peut encore. Les architectes, en grand nombre, peuvent exiger cela et par extension les citoyens du monde aussi. *Délivrance* répond à ces affirmations par *pléonasme critique* en doublant les signes avec mystère et en laissant pour absents les révélateurs. Plein d'espoir malgré tout, car il se place comme une réflexion par l'inverse, se délivrer – dans la réalité – c'est atteindre l'harmonie pour un monde sans misère sociale, sans inégalité, sans désastre écologique, sans arme, sans guerre donc sans frontière les justifiant. En ce sens, c'est un film engagé à découdre et à revoir, lesté du poids que laissent ses nombreux creux. Acteur conscient l'architecte peut à lui tout seul refuser cette mécanique destructrice ainsi que ce que dénonce ce film de survie devenu depuis longtemps une réalité globale.



- Lumière - décor

Till Leprêtre

L'ARCHITECTURE C'EST LE BÂTIMENT.

C'est penser la surface : en creux, en plein, en pointillés. Avec des ouvertures, des fermetures, des fenêtres et des murs, des ombres et des reflets. Ouverture, fermeture, ouverture, fermeture. Une fenêtre suivie d'un renforcement. La lumière crée l'ombre et l'ombre nourrit la lumière. Le contraste de l'espace ne peut exister si les deux n'interagissent pas. Être architecte, c'est chercher à emprisonner la lumière, à la domestiquer, lui demander de rester là où on le désire.

La fenêtre est une ouverture, elle est le début d'un jeu. Lorsque l'on est directeur de la photographie, il y a deux cas possibles : le décor naturel ou le studio. Dans le premier, il faut jouer avec la lumière existante, la canaliser, la compléter, la supprimer. Dans le second, rien n'existe. Il faut commencer de zéro et tout créer.

Le point commun de ces deux situations est le décor : il est là pour servir de base. Finalement

le directeur de la photographie ne part jamais de rien, il a toujours quelque chose en face de lui, un espace, des murs et des ouvertures, un plafond ou un recoin. Mais la logique de création du lieu n'est jamais la même.

PRENONS LA PREMIÈRE SITUATION : LE DÉCOR NATUREL, LE BÂTIMENT. ICI, LA LUMIÈRE PRÉEXISTE AU DÉCOR.

C'est l'architecte qui modèle l'espace, qui va imposer à la lumière son trajet. Il s'adapte à la lumière existante pour faire vivre sa création. Il peut choisir le contraste de la pièce, doser les ouvertures, choisir l'orientation du moindre mur. Les seules limites sont celles de la sensibilité et de la place accordée à la lumière dans le processus de création. Celle-ci peut être l'acteur principal du bâtiment, l'une des raisons et de l'intérêt de la création architecturale, comme le fait Louis Kahn qui affirme qu'un espace sans lumière naturelle ne pourra jamais appartenir à l'architecture et peut créer une lumière d'une douceur incomparable dans son musée Kimbell à Fort Worth, en utilisant un système de réflecteurs ainsi que la courbure du plafond, sur une distance et avec une approche unique et impossible à reproduire dans le cinéma, du moins pas à cette échelle. Dans un bâtiment plus « classique », fonctionnel, où la lumière n'est qu'une composante de création, l'architecte dispose tout de même de possibilités de créations inouïes, que ce soit pour l'orientation, les choix de matériaux, et tous les jeux d'ouvertures, ou leur absence.

DANS LE CADRE DU CINÉMA, VIENT ENSUITE LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE.

Il se trouve alors dans une situation d'adaptation : ici, la lumière existait et l'architecte a joué avec comme il le désirait, et il faut maintenant composer avec. Un jeu se crée entre l'architecte et le directeur de la photographie. Le second peut choisir de suivre le chemin tracé par le premier,



l'enchaînement des ouvertures, des directions de lumières, les reflets sur les murs, ou il peut choisir de pervertir le travail de l'architecte : dresser un drap noir sur le chemin de la lumière, re-contraster un mur et faire disparaître un subtil travail de réflexion, en accentuer un autre. Particulièrement lorsque les moyens ne permettent pas de recréer toute la lumière, il faut tenter d'appivoiser et s'appropriier le travail préalable de l'architecte.

C'est en fermant l'espace que l'architecte rend visible l'ouverture, il travaille en canalisant la lumière, en la faisant entrer dans la pièce. Alors, le rayon lumineux peut commencer sa vie propre. Dans le travail de l'image, en milieu construit, le directeur de la photographie vient toujours en second, avec une longueur de retard sur l'architecte. Il ne peut que constater, chercher à analyser et comprendre. Suivre le trajet de la lumière, comprendre l'expression de l'espace, la vie propre qu'il offre à la lumière. Le jeu d'ouvertures et de fermetures est le plus simple à comprendre, celui des reflets, rebonds et textures est plus complexe, subtil et insaisissable. Mais si l'architecte peut se permettre de conserver une

marge de liberté quant aux subtilités finales de la lumière, le chef opérateur ne peut pas. Il faut essayer de comprendre chacune des variations pour pouvoir les contrôler.

Si la question de l'importance de la lumière dans la création de musées, d'endroits uniques par des architectes qui sont de véritables artistes de la lumière – que ce soit Louis Kahn, Francis Kéré lorsqu'il prend en compte le soleil brûlant du Burkina Faso, Zaha Hadid avec le centre Pierre Vivès... – ne se pose pas, elle est plus subtile lorsque l'on pense aux bâtiments de tous les jours, qui ne bénéficient pas forcément des mêmes contraintes d'emplacements, d'orientation, de voisinage. *A priori*, il est certain que l'architecte pense la lumière, la façon dont elle va jouer avec le bâtiment et ses ouvertures, mais il est difficile de mesurer jusqu'où va cet intérêt. Par exemple en étudiant les cours d'éclairage, d'étude de la lumière d'apprentis architectes, une question se pose : jusqu'à quel point pensent-ils le rebond ? Lorsqu'elle entre dans une pièce, la lumière traverse la fenêtre, passe de l'extérieur à l'intérieur, et commence alors à danser sur les murs en rebondissant une fois, puis une seconde,

une troisième, sans fin. Les architectes le savent. Ils savent également que la lumière n'entre pas nécessairement en direct, qu'elle peut n'être qu'un reflet sur le bâtiment voisin. Mais celui qui a conçu l'immeuble du 43, avenue Rapp (Paris) savait-il que tous les matins d'hiver, vers 8h15, le soleil en train de monter se refléterait pendant quelques minutes sur la tôle du toit d'en face ? Ces quelques minutes qui offrent systématiquement une lumière douce tout en étant dessinée, qui se reflète ensuite sur les murs blancs, la paroi de la douche, le miroir, pour proposer un superbe contraste, doux sur les peaux et agréablement modelé, d'une complexité difficile à reproduire aussi subtilement ?

Le paradoxe de la lumière du soleil, c'est qu'elle est plurielle. Une source, un trajet, une existence multiple. Avec sa plage gigantesque, elle pénètre dans la pièce après s'être « nourrie » de tout ce qui se trouvait sur son chemin : la couche atmosphérique, les feuilles d'un arbre, le reflet du bâtiment en brique en face, les carrosseries des voitures, la réflexion du ciel... Les subtilités de couleurs qui en résultent sont infinies. S'il est très probable que l'architecte se pose de nombreuses questions concernant le trajet de la lumière, il ne peut, de par la quantité de contraintes qui lui sont imposées, en mesurer toutes les conséquences, imaginer ce que va donner la lumière en été, au printemps, en hiver, le matin et le soir, par temps nuageux, ensoleillé... Le directeur de la photographie, lui, constate. Il s'empare de la création de l'architecte et observe la manière dont elle réagit, se comporte dans la lumière. Il peut ensuite commencer à s'emparer de cette base pour se lancer dans son travail. Mais cela va plus loin : le travail de l'architecte est une inspiration au quotidien. En effet, le travail du directeur de la photographie se nourrit de ce qui existe. Il faut observer comment une pièce, un espace réagit à la lumière, la façon dont les contrastes évoluent selon les heures de la journée, l'orientation... et tous les autres paramètres auxquels l'architecte avait plus ou moins fait attention.

CE N'EST QU'APRÈS QUE LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE PEUT SE LANCER DANS L'EXERCICE À LA FOIS JOUISSIF ET TERRIFIANT QU'EST LA LUMIÈRE EN STUDIO.

Lorsque l'on travaille en studio, on est une sorte d'anti-architecte. Tout fonctionne à l'envers. Lorsque l'on arrive, le décor est construit, il préexiste à la lumière. En partant du noir, et en imaginant que la volonté soit celle d'une ambiance naturaliste, il faut essayer de retranscrire cette subtilité de la lumière. Celle-ci doit venir posséder le lieu, recréer artificiellement toute la richesse du soleil. Mais impossible d'obtenir toutes ces nuances ! Là où une source se situe à des millions de kilomètres de la fenêtre, les nôtres ne peuvent s'éloigner que de quelques mètres !

Alors on triche. Des sources en réflexion vont matérialiser le niveau de lumière du ciel, diffus et légèrement bleuté, un autre projecteur qui entrera directement par la fenêtre va servir de soleil. Un autre renforcera le reflet sur le bois vernis de la fenêtre, ce que le soleil ferait naturellement. On utilise plusieurs lumières au singulier pour créer une lumière plurielle, on éclaire la lumière. Un autre projecteur entrera en réflexion lui aussi, mais peut-être avec un peu de couleur, toujours pour apporter de la vie, de la subtilité, même si celle-ci sera sans doute imperceptible. Dans la pièce, hors du champ, un autre projecteur viendra rebondir sur une plaque de bois peinte de la couleur des murs, pour recréer la vie propre de la pièce, la singularité des matières. Cela peut déboucher une ombre sur le visage, sans pour autant avoir la crudité d'un projecteur de cinéma.

Si l'on en a la possibilité, on essaie de se procurer les plus grosses sources possibles, les plus puissantes. En les plaçant loin, on tente de recréer le soleil, d'avoir un énorme flux lumineux, qu'on peut essayer de dompter ensuite, en dosant sa trajectoire, en le coupant, le diffusant, en lui ajoutant du rebond. On essaie de retrouver la position de l'architecte, celui à qui préexiste la lumière, avec laquelle il joue en ouvrant son espace. L'objectif, toujours dans un cas relativement



naturaliste, va être de jouer avec le décor, de lui donner la vie par la lumière, sans ça il n'est qu'une coquille vide, inanimée. Ce n'est qu'une fois éclairé qu'il va révéler tout le travail qui a été fait sur les matières, les surfaces, les angles.

Mais aux envies esthétiques s'ajoutent un certain nombre d'obligations techniques qui sont garantes de la crédibilité de la lumière. À la différence de l'œil humain, le capteur de la caméra a une dynamique de contraste limitée, il est difficile d'avoir à la fois des détails dans les ombres les plus noires et en même temps dans un ciel très lumineux. L'œil est bien plus puissant et n'a pas trop de difficulté à s'adapter. Il faut donc trouver des codes qui transcrivent les envies esthétiques dans un vocabulaire compréhensible à l'aide des moyens de cinéma. Par exemple, dans le plan lumière ci-contre (fig. 1), on a un décor en studio d'une sorte de villa andalouse, avec aux murs du studio une peinture de désert et de ciel à l'horizon. La découverte (la peinture gigantesque) se situe à environ quatre mètres d'un muret qui donne sur une sorte de terrasse puis de patio ouvert à l'extérieur. C'est une distance trop courte, car le studio n'est

pas très grand et on aimerait plus de recul, mais il faut faire avec. Lors du travail avec le metteur en scène, une envie commune avait été de décrire un lieu très chaud, montrer la puissance du soleil implacable du désert. Pour rendre compte d'une impression de chaleur, on passe par le maquillage, la transpiration, les couleurs et bien sûr la lumière. Et pour cela, on s'aide des « faiblesses » du capteur. En faisant des essais, on se rend compte qu'avec la caméra utilisée, à +3 diaphs*, les hautes lumières sont bien surexposées, on perd du détail et tout tire vers le blanc pur. L'œil, lui, n'a aucun souci à s'adapter mais la caméra est battue.

*[Petite digression technique : l'ouverture du diaphragme d'un objectif est graduée de la façon suivante : 1 ; 4 ; 2 ; 2,8 ; 4 ; 5,6 ; 8 ; 11 ; 16 ; 22 ; 32 (avec des différences dans les ouvertures maximales selon les objectifs et les séries). Plus le chiffre est bas plus l'objectif est ouvert et plus la lumière rentre. Entre chaque graduation, on double la quantité de lumière qui rentre et entre deux graduations, on sépare en tiers afin d'avoir plus de précision. Ainsi, lorsque l'on dit « +3 diaphs », cela signifie par exemple que le diaphragme affiché à la caméra est de 4 et que lorsque l'on

mesure la lumière à l'endroit cadré, elle est à 11, on a donc une surexposition de 3 diaphs.]

Tout le travail de direction de la photographie réside dans cela, savoir comment le capteur réagit, en sachant que ce n'est pas comme l'œil, et adapter sa lumière afin de retranscrire l'atmosphère voulue. Ici, pour le ressenti de forte chaleur et de naturalisme, le choix a été de surexposer la découverte de désert dans le fond ainsi que toutes les lumières directes qui servent d'effet soleil. Ainsi les zones d'ombres du décor deviennent les seuls endroits « agréables » car les seuls dans lesquels les corps ne sont pas agressés par cette lumière violente. L'utilisation de filtres personnalisés (de la poussière et des petits copeaux d'or sur un morceau de verre volontairement sale...) aident à rendre une impression de poussière, chaleur du désert. Sur le plan lumière, les chiffres dans les différentes zones correspondent aux diaphs mesurés à l'aide de la cellule. Le diaph de référence, celui utilisé à la caméra (donc affiché sur l'objectif) la majeure partie du film est $4^{2/3}$. On peut alors visualiser assez facilement les zones d'exposition : en haut du plan, on a la découverte qui est en moyenne à 16 de diaph (entre $16^{1/3}$ et $11^{2/3}$ (= 11,6)), donc à +3 diaphs environ, ce qui correspond à une surexposition conséquente. Lorsque l'on arrive sous la terrasse équipée d'une sorte de pergola couverte de paille, la lumière est filtrée par la structure et progressivement on passe à $5.6^{1/3}$,

$+^{1/2}$ diaph à peine, dans la pièce en bas à gauche, on repasse à 8 à la lumière, car cette pièce n'est pas protégée par la pergola et que l'on voulait du soleil direct à travers les pales d'un ventilateur. Il y a toutefois des zones d'ombres, non-écrites mais un peu sous-exposées, de mémoire environ -2 diaphs. La pièce en bas à droite est la seule à l'ombre réellement, où les personnages vont avoir l'air d'être dans un espace agréable, non-écrasé par la chaleur, le seul aussi où dans le scénario les relations sont un peu cordiales et où les conflits s'atténuent. L'idée de la lumière n'étant à priori pas d'exister pour elle-même mais de servir une œuvre plus globale qui est celle du film !

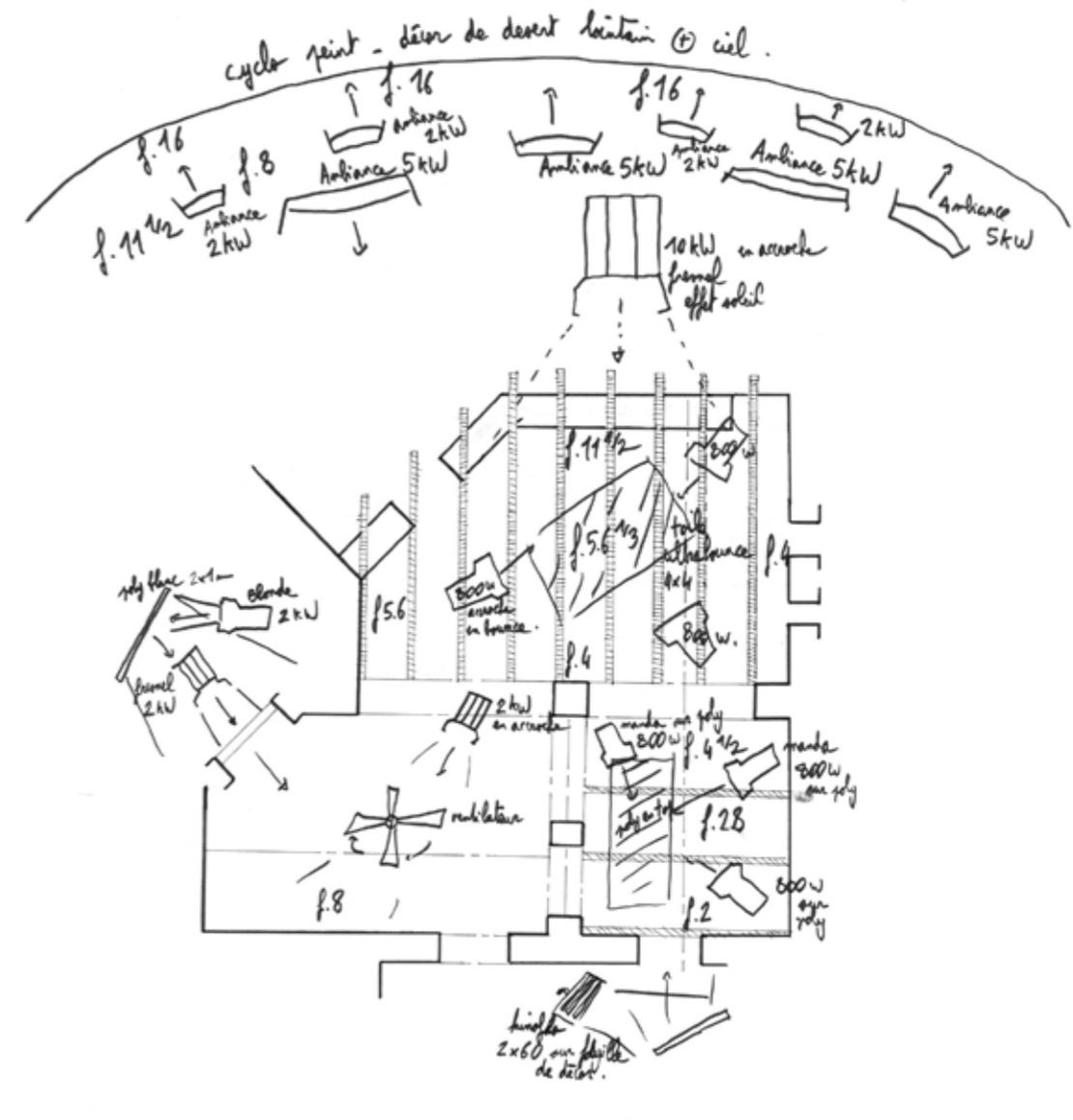
Sur le schéma, en plus des diaphragmes mesurés, on retrouve l'implantation au sol des projecteurs, ainsi que la puissance de chacun (800 watts, 2 kW = 2000 watts, 5 kW = 5000 watts) ainsi que le type de projecteurs. Les « mandas » et « blondes » sont deux projecteurs du même type et de puissance différente, que l'on qualifie de « d'open face » car ils éclairent une plage très large, de façon très dure et puissante. Ici ils sont beaucoup utilisés en réflexion sur des plaques de polystyrène blanc ou sur une surface plus réfléchissante argentée. Cela permet d'avoir une plage plus douce mais néanmoins puissante. D'autres sont des Fresnels, appelés ainsi à cause de leur lentille, du même nom, à l'avant, qui concentre la lumière. Ces projecteurs sont plus « adaptés » à un usage



en direct (en visant ce que l'on veut éclairer), à travers des diffusions ou non, afin d'adoucir le faisceau. En haut du plan, on a toute une rangée d'ambiances, suspendues ou non, qui sont également des projecteurs de type « open-face », qui sont ici utilisés pour éclairer la découverte, car elles ont une plage très large et puissante. Il manque également sur le plan un projecteur de 10 kW (10 000 watts) de type Fresnel qui matérialise la direction du soleil. Il se situe donc logiquement en haut du plan, et vise la terrasse et sa pergola.

En tant que directeur de la photographie, il faut donc jongler entre les envies artistiques, les contraintes et spécificités techniques et le langage spécifique au cinéma, ses codes de représentations afin de créer l'image et la lumière la plus adaptée au film, car une image belle mais incohérente avec le sujet ne peut que desservir le résultat final.

D'une certaine façon, l'architecte et le directeur de la photographie sont liés sans jamais se rencontrer, les deux ont des préoccupations communes, qui ne seront pourtant jamais abordées de la même façon. Lorsque l'on travaille la lumière, on ne peut ignorer la personne qui a conçu l'espace dans lequel on se trouve. On peut l'aimer ou le haïr, mais on a forcément conscience d'elle et de son geste. L'architecture du bâtiment et celle de la lumière sont connectées par des envies communes et se nourrissent l'une de l'autre. Que l'on soit architecte ou directeur de la photographie, une même envie de donner corps à un espace, que ce soit en le créant de toutes pièces ou en l'animant par la lumière, dirige la passion créatrice et guide la vision qui rendra tangible un monde de contrastes, fait d'ombres et de tâches lumineuses.



↑ figure 1
Un homme est une femme de B.
 Drapeau. Produit par la Fémis.
 Exercice mise en scène de fin
 de première année, 2013.

bande dessinée

Krazy

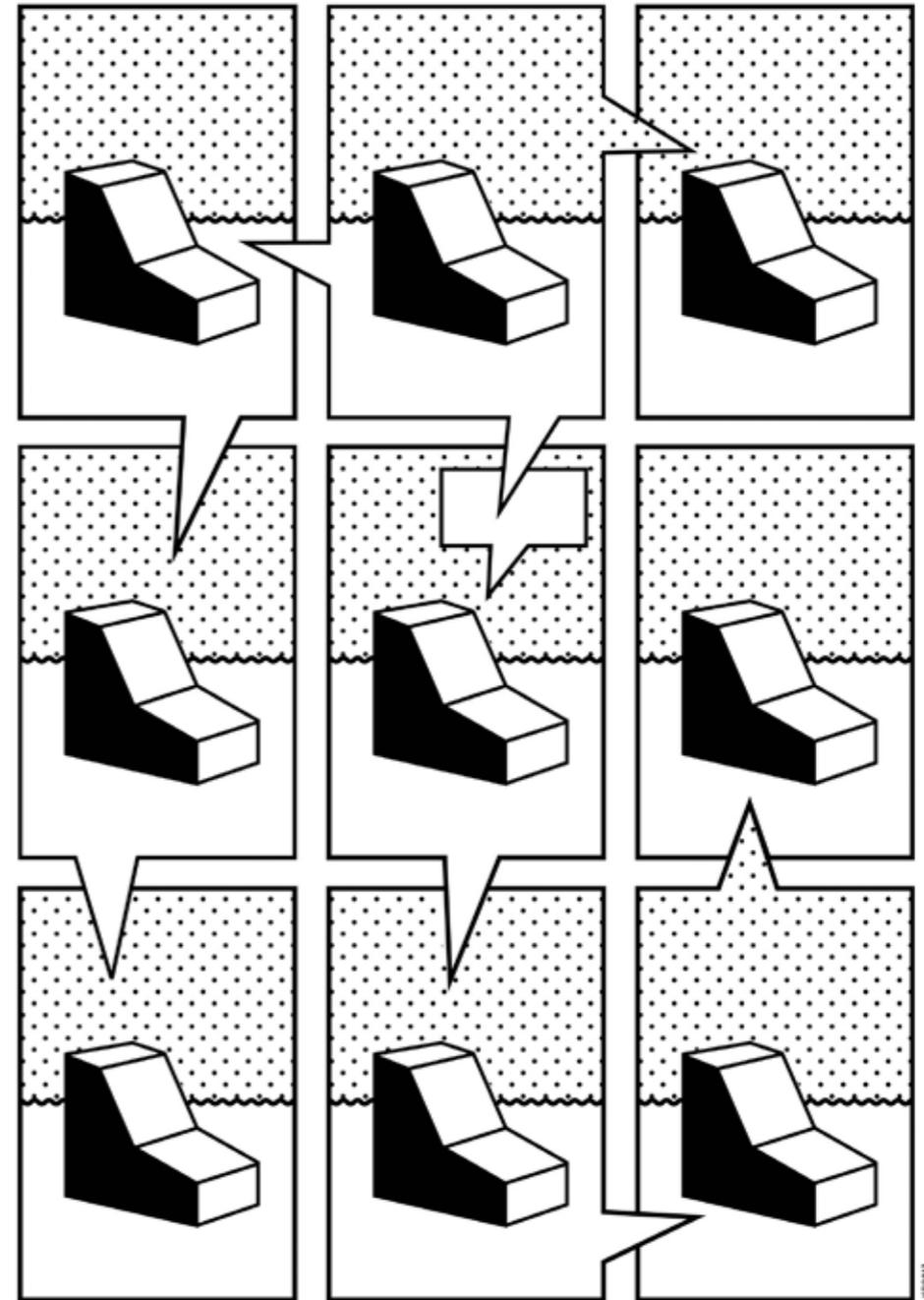
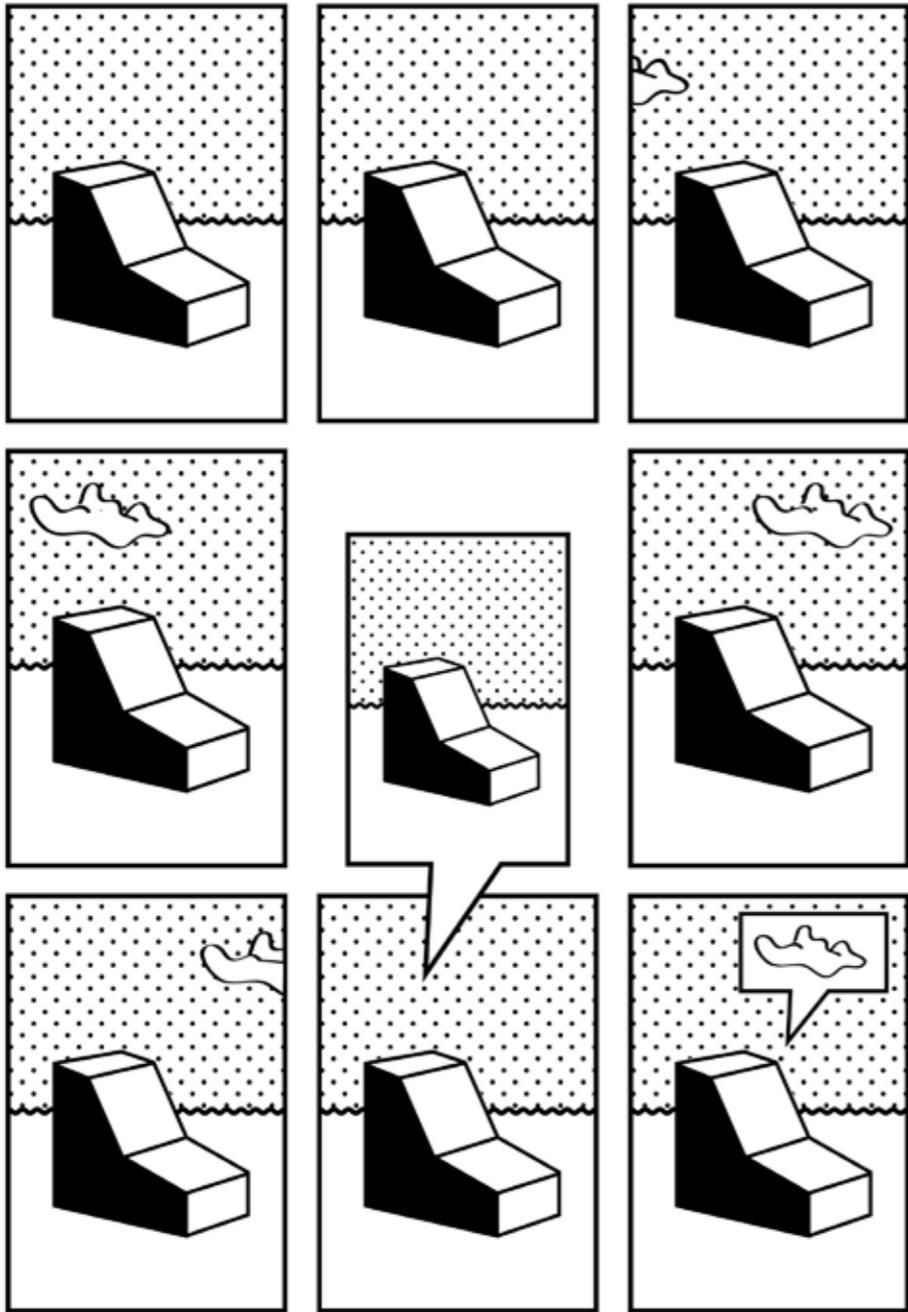
Krazy

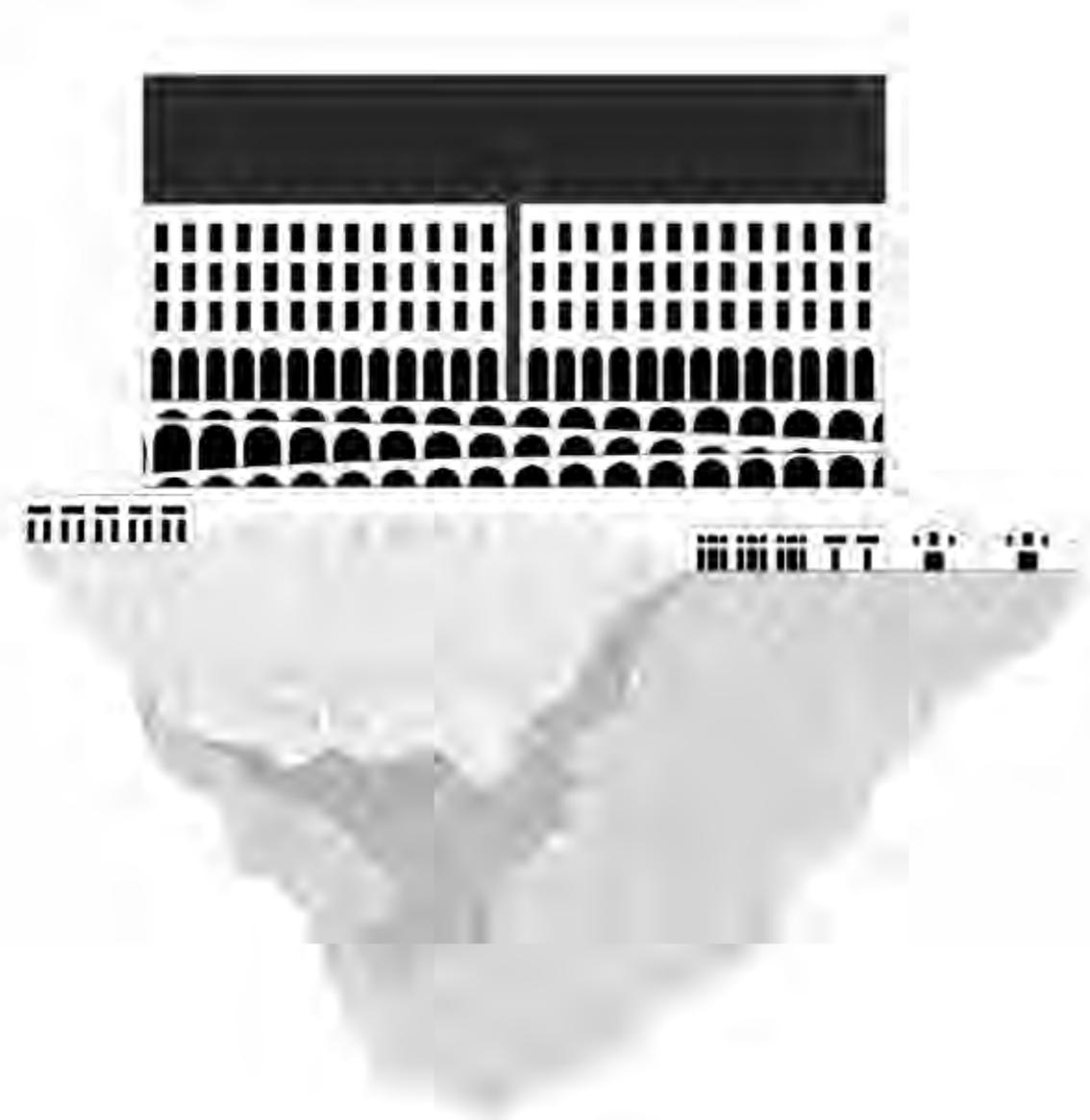
kit (1)

kit (2)

Jean-Claude Paillason

—





Alger retrouvée

Dihya Aït Aoudia et Lucie Rossignol



↑ Système d'arches structurant la baie d'Alger.

Du plus grand bâtiment d'Alger, on ne connaît que la façade. Sous leurs pieds, les passants ignorent son existence. Vestige d'un passé, il est pourtant le socle de la ville actuelle. Ce bâtiment n'est pas perdu mais en attente. Le réinvestir c'est le révéler à nouveau et enfin retrouver une part d'Alger.



↑ Vue depuis le Boulevard principal d'Alger.

Répétitif, un système d'arches se déploie en une trame sur 1 kilomètre 700 le long de la baie. La répétition fait l'identité de ce bâtiment, et finalement l'identité de la ville.

Un espace résistant ?
Face aux différentes spéculations immobilières qu'une friche portuaire peut amener, la baie d'Alger fait le choix d'une logique de laisser vivre qui offre une multitude de projets potentiels.



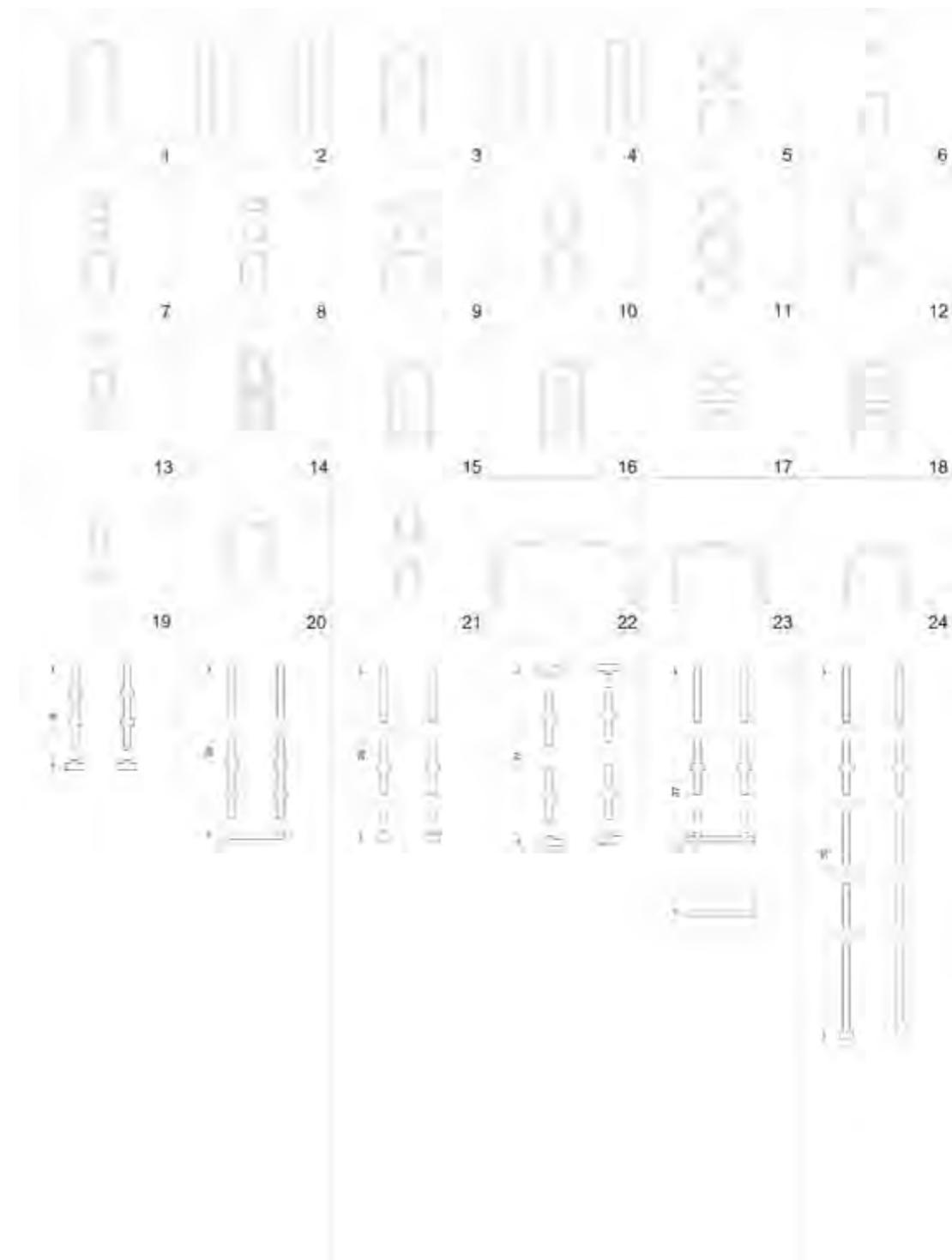
L'infrastructure a dans un premier temps été considérée comme un objet. La trame présente est celle d'une trame résidentielle, qui correspond à des bureaux et logements. La répétition de la trame le long de l'infrastructure a été le support d'une réflexion sur l'aménagement de sa longueur selon plusieurs variations, en fonction de la trame et des ouvertures, tout en proposant une stratégie commune concernant les accès.

Mais la recherche méritait d'aller au-delà du répétitif. La puissance de la façade du front de mer et sa composition ont rendu le projet vers une prise en compte du contexte. Plus qu'un objet, elle a le potentiel de mettre en connexion la ville haute et la ville basse d'Alger et de les faire dialoguer.

Cinq éléments du front de mer ont été utilisés comme points d'accroche à la requalification de l'infrastructure. Ces interventions sont pensées comme des exemples pour révéler la connexion entre ville haute et ville basse.

Ces éléments génèrent des situations spatiales différentes qui convoquent la macro et la micro échelle. L'infrastructure devient à la fois lien et lieu.

Alger est alors peut-être retrouvée.



↑ Inventaire des arches de l'infrastructure

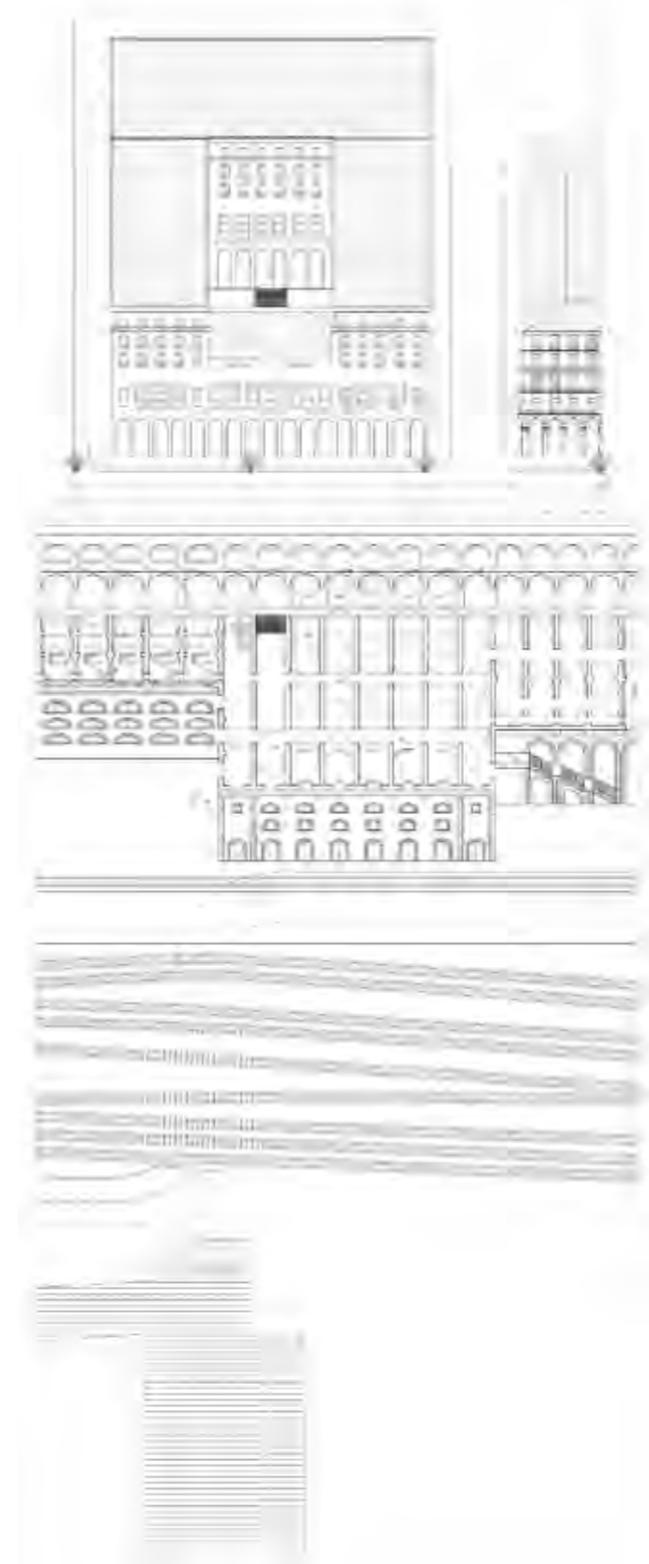


↑ Réinvestir les édifices de la baie d'Alger.



→ Permettre un accès direct à l'hôtel depuis les quais d'arrivée.

→ Déplié de l'hôtel.



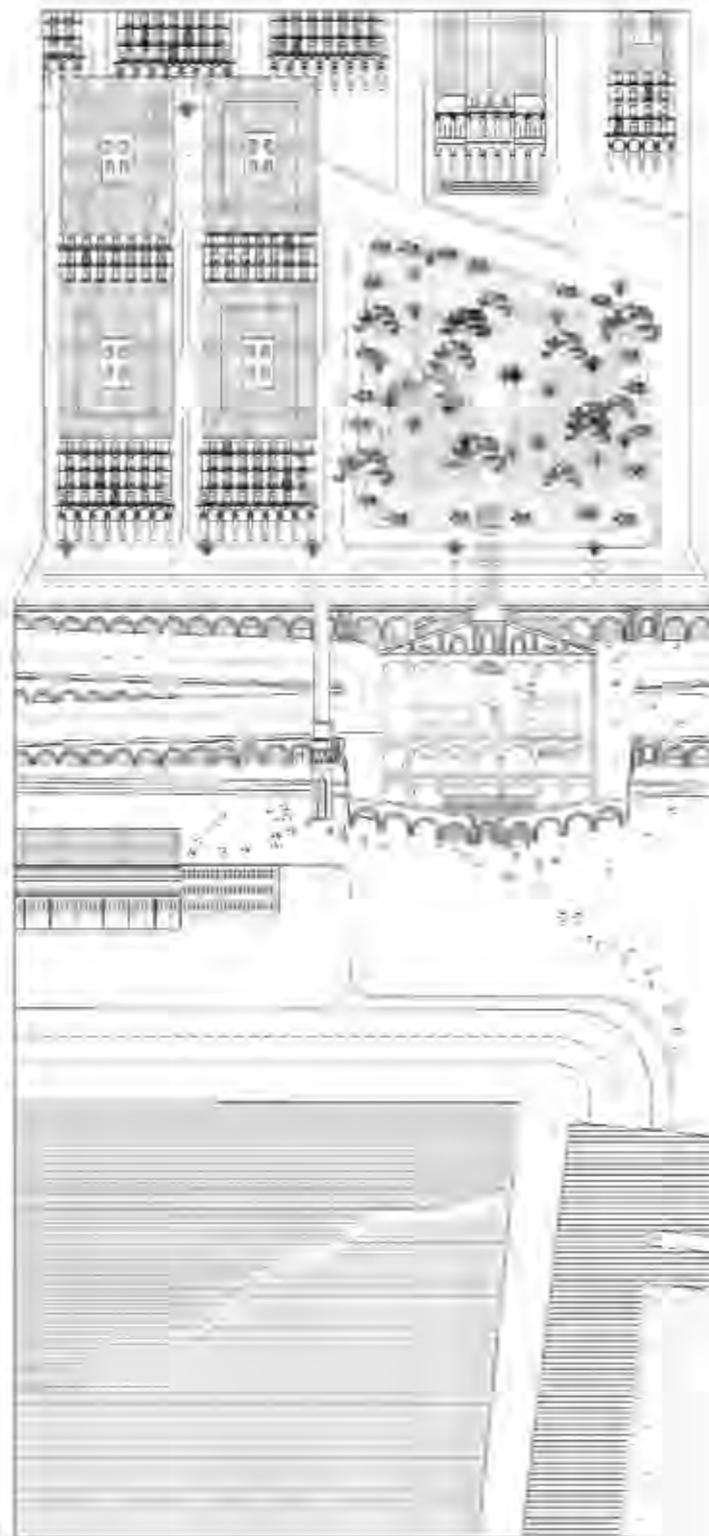


↑ Une entrée pour Alger.



→ Ouverture de la structure vers la ville.

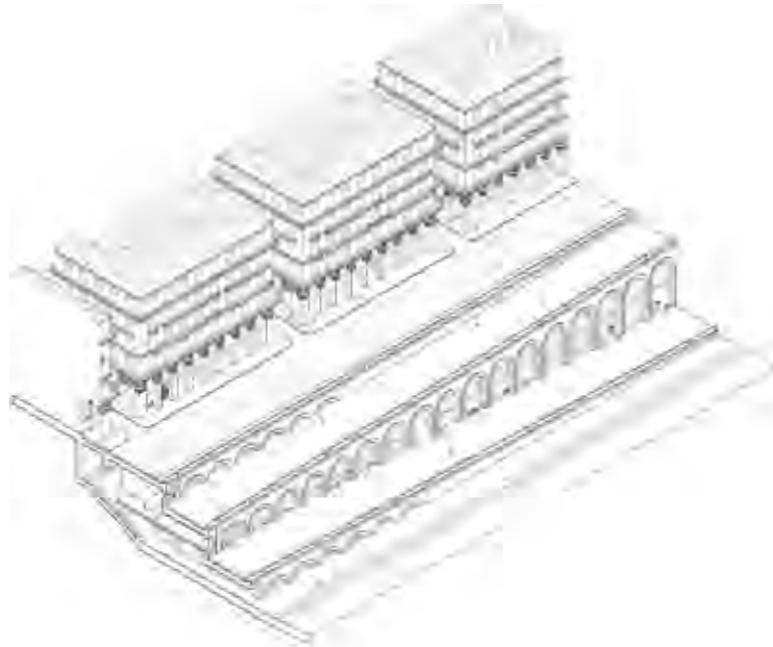
→ Déplié de l'arrivée.



Cas n°2 – Entrée de ville

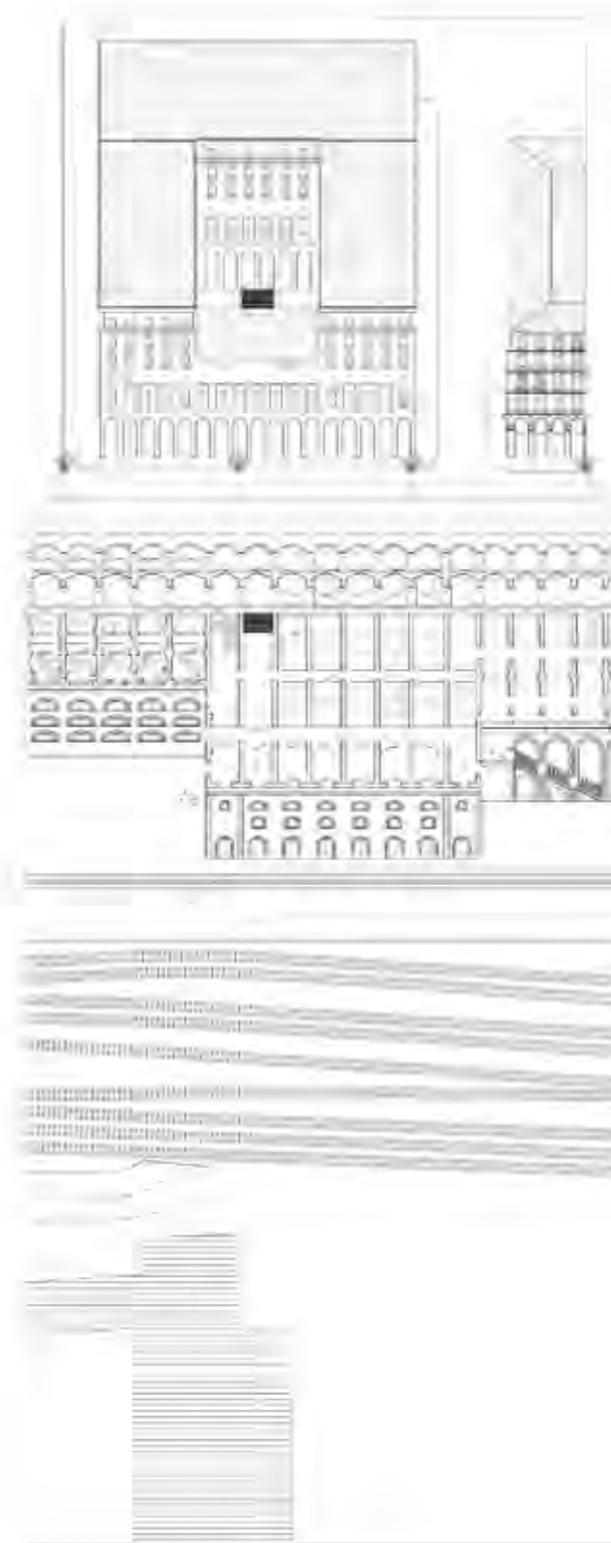


↑ Réinvestir l'infrastructure en y injectant du logement.



→ Réunification de la ville haute et basse par un escalier sous le système d'arches.

→ Déplié du logement.

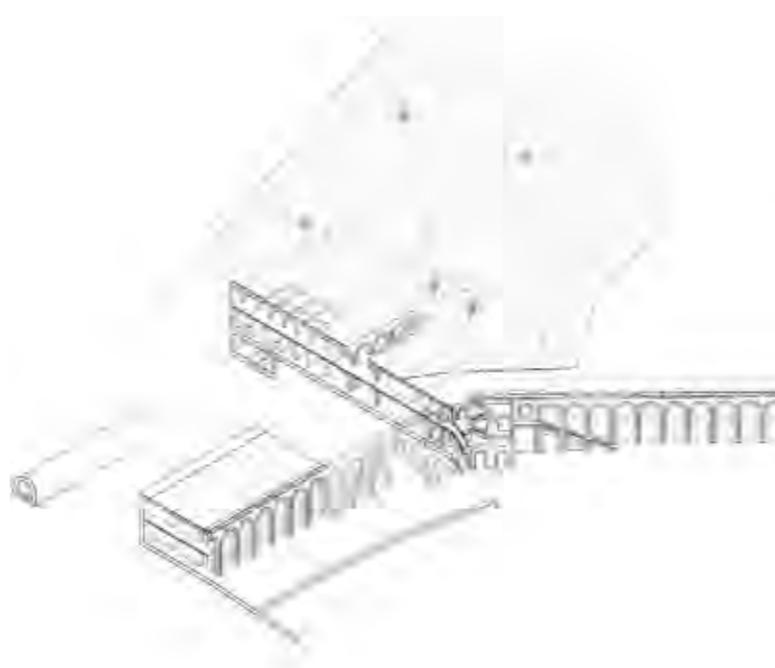


Cas n°3 – Logement

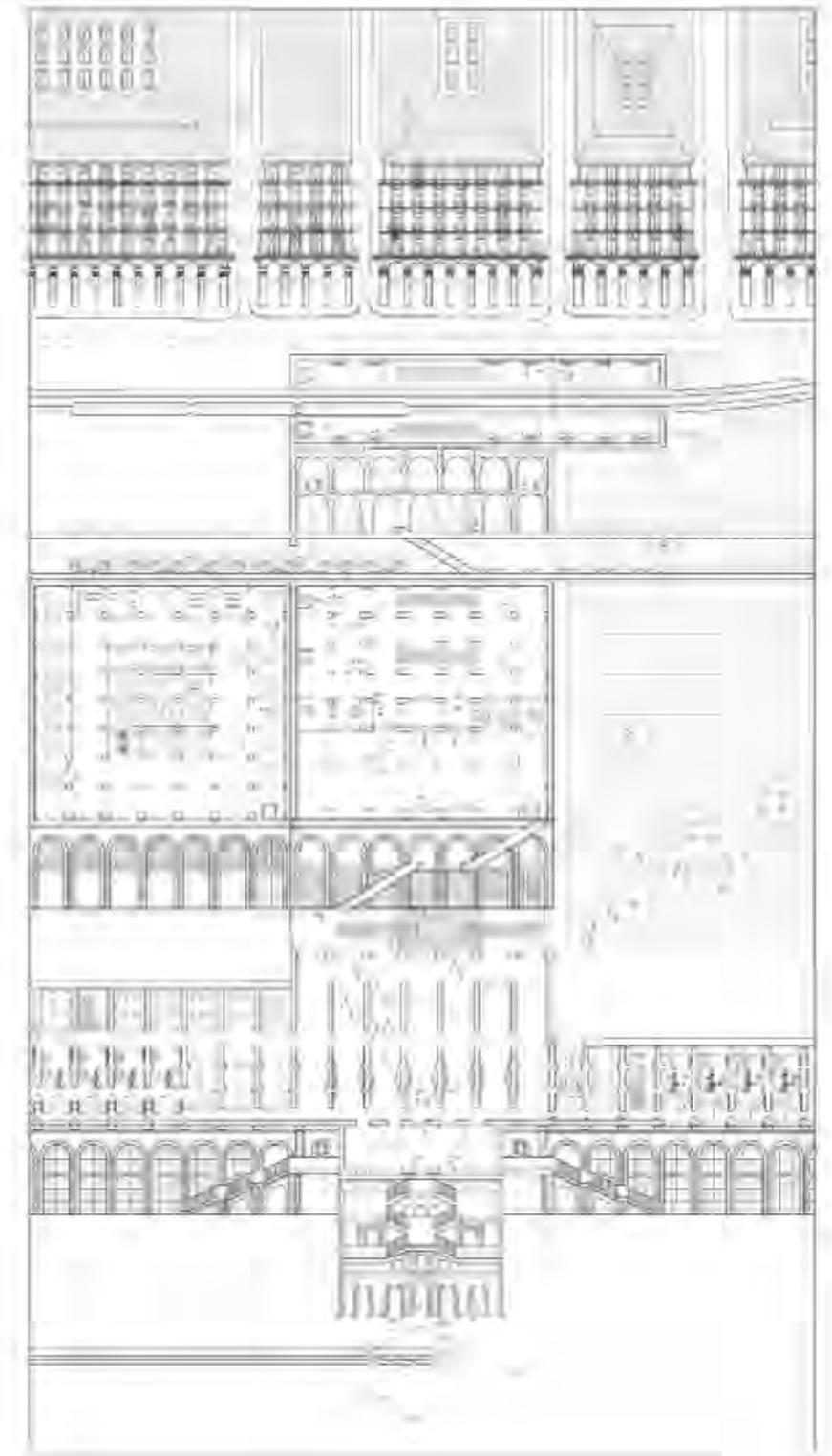


↑ L'infrastructure à l'usage des mobilités.

→ Le métro investit l'ensemble de l'infrastructure et dessert la ville basse.



→ Déplié du métro.



Cas n°4 – Station de métro



↑ Vue de la pêcherie.

→ Déplié de la pêcherie.



→ Pénétration de l'eau sous les arches de l'infrastructure.

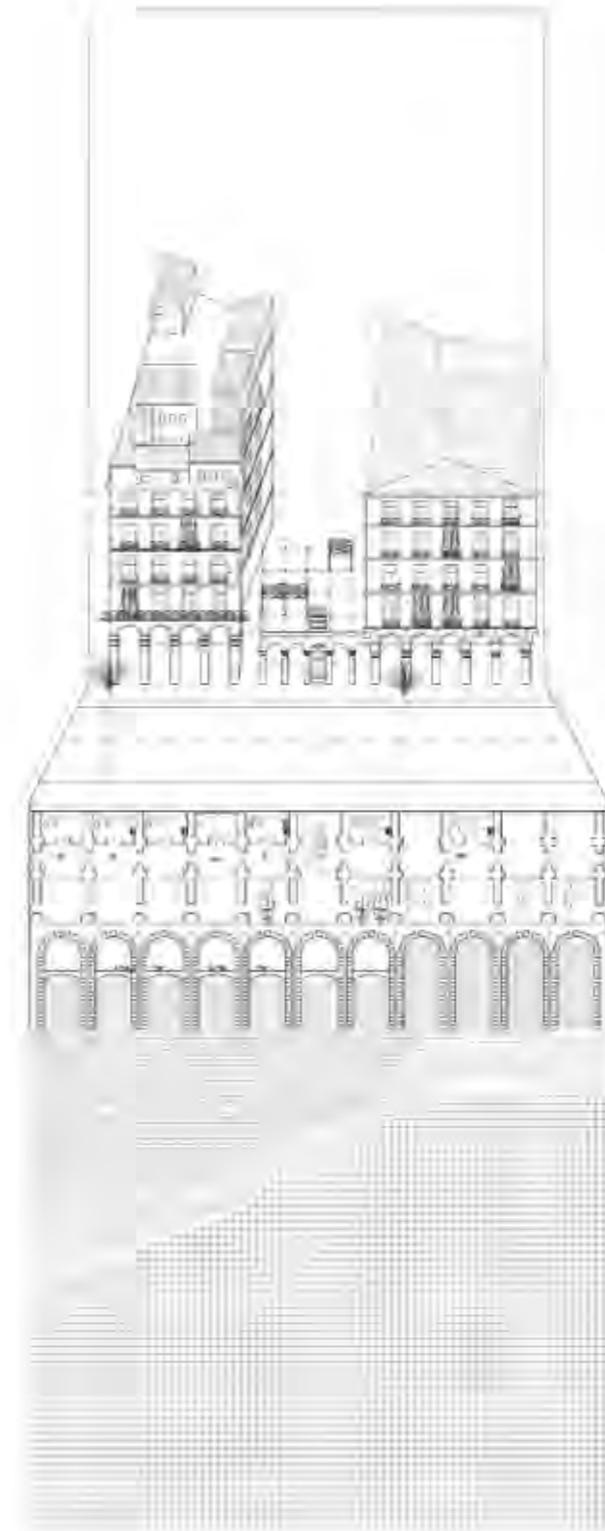


fig. n°4 - avril 2018

Cas n°5 - Pêcherie

Dihya Aït Aoudia

Travaille sur la destruction des dalles, utopie des villes nouvelles des années 70.

A préparé les documents de l'agence BAST pour le projet PAMPHLET présenté à la Porto Academy. Architecte chez a-practice. (BE)

Koen Berghmans

Architecte diplômé de Sint-Lukas, Bruxelles, a grandi dans la société de dépannage et de transport de sa famille à Haren (Bruxelles). « Maintenance as Craft » était sa proposition pour l'exposition du pavillon belge à la Biennale d'architecture de Venise 2016, projet finaliste.

Lyna Bourouiba

Architecte Habilitée à la Maîtrise d'Œuvre en son Nom Propre en 2017, diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette en 2015 et auparavant étudiante à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne. Après avoir travaillé à Shanghai, elle produit en 2015 un mémoire intitulé « European style is a very nice choice : de la globalisation à la thématisation de l'architecture en Chine ». Par la suite, elle collabore dans un bureau d'architecture genevois et continue de s'intéresser à ces questions, au travers des notions de culture savante et de culture populaire dans un second mémoire, en 2017, intitulé « Savant, Populaire et savamment populaire ».

Thomas Destaing

Diplômé d'un DNSEP à l'École d'Art et Design de Saint-Étienne en 2016, Thomas Destaing poursuit un travail plastique et conceptuel qui se préoccupe des images. Ce travail se constitue d'occurrences, d'images mentales, de visions familières et fondamentales provenant de l'histoire de l'art, de l'industrie de l'image et de la musique, ou bien des pratiques issues de cultures populaires. En séries ou séquences, il crée des récits iconographiques qui proviennent de différents imaginaires (le cinéma, le rock, la photographie documentaire, scientifique, humaniste...). De la rue au studio de prise de vue,

ces récits se chevauchent et se complètent. Puisqu'il s'attache à utiliser différentes techniques de prise de vue (du cyanotype au numérique en passant par le polaroid), il diversifie en conséquence les modes d'accrochages (diaporamas, éditions, affiches).

Charlie Duperron

Chercheur en sociologie, mes intérêts scientifiques portent sur l'analyse des transformations contemporaines de l'engagement dans l'espace public et des modalités de reconnaissance des publics marqués par la stigmatisation sociale. Mes travaux de recherches actuels s'intéressent aux formes de solidarité qui se manifestent dans la recherche des personnes migrantes désignées comme « disparues » en cours d'exil.

Hubert Gaudriot

Architecte Habilité à la Maîtrise d'Œuvre en 2016, diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (ENSAG) en 2013, auparavant étudiant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne, et récemment assistant en studio de projet de 3^e année à l'ENSAG. Il s'intéresse aux questions de style, d'identité, et de pérennité qu'il a abordées dans sa contribution à la première édition de *fig.* et récemment dans son mémoire d'Habilitation à la Maîtrise d'Œuvre intitulé « Réflexions sur l'architecture, Du bon sens et de la bienveillance ».

Hugo Graïl

Né et élevé en plein air dans un lotissement pavillonnaire, ni urbain ni rural, je suis fils d'instituteurs, pur produit de la classe moyenne, sans racine, sans aucun sens de l'histoire, et avec une grande capacité de dévouement à la communauté. J'ai passé des vacances d'été riches en découvertes de paysages, de villes et villages dans le Sud de l'Europe. Puis le cinéma a éveillé des aspirations et des désirs plus égoïstes : dans l'obscurité des salles j'ai vécu par procuration des centaines d'histoires d'amour, des amitiés qui n'étaient pas les miennes, j'ai eu

du plaisir par empathie et j'ai souffert par compassion. C'est aussi par le cinéma que j'ai compris ce que sont la critique et l'histoire de l'art. Aujourd'hui j'essaie de rassembler tout ça pour une critique architecturale qui donne envie de parler des formes qui nous entourent parce qu'il n'y a, je crois, pas de meilleure raison de se disputer.

Hubert Lafore

Dessinateur et constructeur, Hubert Lafore conçoit des installations plastiques et des scénographies pour les arts vivants. Les modes relationnels, en particulier ceux qui impliquent la famille, le couple, l'entreprise, et les systèmes hiérarchiques, sont au cœur de son travail teinté d'autodérision. À Montréal, il collabore sur les projets dansés de la Compagnie Human Playground et de Rhodie Désir. À New York, il contribue aux créations de la Compagnie Crossman Dans(c)e depuis 2014, en tant que dramaturge et scénographe. www.hubertlafore.com

Till Leprêtre

Titulaire d'un baccalauréat littéraire ainsi que d'un Diplôme des métiers d'arts en cinéma d'animation, Till est actuellement étudiant à la Fémis dans le département image. Il ambitionne de devenir directeur de la photographie et ainsi assouvir ses envies de lumière et de cadre.

Kader Mokaddem

Professeur philosophie et esthétique. Équipe de recherche IRD (Images, Récits, Documents) – École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne.

Ségolène Moteley

Ségolène Moteley propose d'ébranler la conception et la représentation actuelle d'un monde de l'image. Sa démarche intitulée « Paysage Mésologique » décloisonne les systèmes de représentation classique du paysage et privilégie une approche fragmentaire, englobante et perceptive, une expérience ouverte à l'interprétation, à la déambulation,

biographies

aux possibles. Ils sont fabriqués à partir d'images d'archives et personnelles ainsi que de matériaux, indices d'un monde à la fois urbain et rural, usiné et traditionnel, à la frontière entre l'image et leur mise en volume. Son travail d'écriture fragmentaire apparaît comme un pendant à ses recherches plastiques où des mondes inspirés par ses marches et ses lectures se construisent. Son appropriation de la technique du centon se nourrit d'écrits de théoriciens et poètes tels que Jorge Luis Borges et Augustin Berque, et de recherches scientifiques actuelles en géologie et en physique quantique. Elle invite regardeurs et lecteurs à devenir explorateurs d'un monde à reconstruire et pourquoi pas guérir.

Tania Mouraud

Artiste refusant tout rattachement à un courant ou à un dogme, Tania Mouraud n'a cessé de faire évoluer son oeuvre depuis la fin des années 1960, explorant alternativement toutes sortes de disciplines : peinture, installation, photographie, performance, vidéo, son. Une constante demeure toutefois dans ses travaux, qui n'ont de cesse d'interroger les rapports entre art et liens sociaux. Elle propose de rajouter dans nos appartements standard une chambre de méditation (1968). Elle affiche dans l'espace public sur les panneaux 3 x 4 m son désaccord avec une société glorifiant l'avoir aux dépens de l'humain (1977). Elle réfléchit sur les rapports décoratifs de l'art et de la guerre, sur les limites de la perception avec l'aide de l'écriture en créant des « mots de forme » (1989). À partir de 1998, elle utilise la photo, la vidéo et le son dans une forte relation à la peinture pour questionner différents aspects de l'histoire et du vivant.

Macula Nigra

Macula Nigra développe un travail visuel centré sur l'image imprimée, et ses moyens de reproduction. Le projet Archigraphie s'intéresse particulièrement à l'aspect graphique de l'architecture, et à son potentiel onirique. Ces constructions sur papier font à la fois écho aux grandes utopies

architecturales post-modernistes, mais aussi à l'aspect dystopique des grands ensembles et à la façon dont ces programmes urbains sont perçus aujourd'hui. La plupart des documents iconographiques originaux proviennent des Archives Municipales de Rennes. Ils ont été exhumés lors de la résidence des Archives de La Collective, qui s'est déroulée en 2016. Il est par ailleurs membre du collectif d'imprimeurs Le Marché Noir, basé à Rennes.

Jean-Claude Paillason

Graphiste, Saint-Étienne. Équipe de recherche IRD (Images, Récits, Documents) – École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne.

Bernardo Robles Hidalgo

Architecte DPLG, diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville et BSc (Hons) in Project Management for Construction, Brighton University, aujourd'hui coordinateur de projet chez Toestand où il s'occupe de l'analyse des usages et du réaménagement d'une place publique de Bruxelles dans le cadre du Contrat de Quartier à Saint-Gilles.

Lucie Rossignol

Fanfaron toujours actif chez les KMB. Ancienne recrue de NP2F. Architecte chez R Architecture (FR).

Matthieu Samadet

Réalisateur de courts-métrages et fondateur de l'association Goodbye Bucephale – qui milite pour que des petits projets culturels et artistiques engagés se concrétisent – Matthieu Samadet oscille entre cinéma et architecture. Dans sa pratique, il fait du court-métrage expérimental un espace où l'on peut plus facilement se poser la question « où se trouve la poésie ? » sans entrave.

Amélie Tripoz

Étudiante-architecte à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne. Son travail tente de construire des ponts

entre écriture et dessin, design graphique et bricolage de seconde main.

WE ARE AN EVENT

WE ARE AN EVENT est un personnage de fiction né de la collaboration de Lambert Moiroux & Quentin Laurens-Berge. Véritable identité morale et visuelle, cette entité a été créée pour se réoccuper des enjeux sociaux, urbains, culturels et spatiaux des villes dans lesquelles elle s'installe. Elle questionne les modes de faire au sein de la discipline architecturale aujourd'hui avec une pratique qui oscille entre explorations urbaines, performance et édition. Actuellement WE ARE AN EVENT travaille à Mexico.

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

contact@revue-fig.com
www.revue-fig.com

collectif fig.

Hugo Chevassus
Fanny Myon
Mathilde Segonds
Amélie Tripoz

rédacteur en chef

Hugo Chevassus

**direction artistique
+ conception graphique**

Fanny Myon

merci à Perrine Serre

ISSN : 2493-3597

dépôt légal : avril 2018

**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 Coral
Book White blanc 80 g
et Savile Row Tweed
Extra White blanc
300 g.

**Achevé d'imprimer
en avril 2018.
Imprimerie
Frazier à Paris.**



POSITION

P 81-86

CE QUE NOUS DEVONS

POUR UNE ANTICIPATION
DU CHANGEMENT

Hubert Gaudriot

ILLUSTRATION

P 87-92

ARCHIGRAPHIE

RENNES. FRANCE

Macula Nigra

CENTON

P 93-103

RETOUR SUR TERRE

SUR UN VOYAGE INTERGALACTIQUE

Ségoène Moteley

CHRONIQUE GRAPHIQUE

P 104-115

ADVERSAIRE INVINCIBLE

SUR LA DÉSORGANISATION

Amélie Tripoz et Hubert Lafore

CINÉMA

P 116-125

DÉLIVRANCE

JOHN BOORMAN. 1972

Matthieu Samadet

CINÉMA

P 127-133

LUMIÈRE-DÉCOR

Till Leprêtre

BANDE DESSINÉE

P 134-137

KRAZY KITS

Jean-Claude Paillasson

DIPLÔME

P 138-153

ALGER RETROUVÉE

ENSA VERSAILLES

Dihya Aït Aoudia et Lucie Rossignol